

Светлана М. Грачева

Казимир Малевич как художественный критик

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 49-55

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
ПОЛЬША – РОССИЯ: ИСКУССТВО И ИСТОРИЯ
ТОМ II

Светлана М. Грачева

Государственный академический институт живописи,
скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, Санкт-Петербург

Казимир Малевич как художественный критик

1910-е годы в русском искусстве были отмечены рождением художественного авангарда. Даже самые блестящие историки искусства и критики начала XX века оказались подчас неспособными объективно оценить достижения новейшего искусства. Чаще всего наблюдалось острое непонимание ими различных сторон современного художественного процесса. Многие установки искусства Серебряного века стремительно устаревали. Теперь, в условиях авангардного движения даже такой журнал как „Аполлон” выглядел вполне традиционным и даже в чем-то консервативным.

Феномен авангардного искусства состоит в том, что творец становится не только создателем художественного произведения, но и автором теоретического обоснования, выраженного в форме трактата, манифеста или программы. При этом заметно меняется роль художественной критики, поскольку чрезвычайно важной становится не только и не столько рефлексия по поводу художественного произведения, сколько – почти одновременное „вписывание” его в художественный контекст, стремление тут же закрепить за ним определенное место и повлиять на стремительное изменение художественных

ценностей. Иногда критик-художник стремится даже опередить в себе собственно художника, как бы вторгаясь не на свою территорию, поскольку далеко не всегда возможно в этот период оценить новейшее искусство с прежних эстетических позиций импрессионистической или эссеистской критики и необходимо все время адаптировать зрительское восприятие под новые формы искусства.

Язык авангардного искусства потребовал создания и использования критикой совершенно особой терминологии, основанной на новых теоретических подходах к искусству. Немалую роль для формирования языка критики сыграли теоретические труды крупнейших русских художников начала XX века: Д. Бурлюка, Н. Гончаровой, В. Кандинского, Н. Кульбина, К. Малевича, М. Матюшина, М. Ларионова, П. Филонова, К. Петрова-Водкина, А. Шевченко и других.

Осознавая необходимость обновления критического языка, сами художники выступали в авангарде критической и теоретической мысли. Заметно меняется и роль критика: теперь он не просто человек, пишущий об искусстве, но и активный создатель новых концепций и ху-

дожественных идей, без которого невозможно порой понять смысл произведения. Критика начинает претендовать на роль самого искусства. Не случайно именно в это время критикой занимаются почти все выдающиеся художники.

Нужно подчеркнуть, что в XX веке система критериев оценки произведения искусства, или какого-либо художественного явления устанавливается чаще всего самими участниками художественного процесса, т.е. художниками и критиками. В один и тот же исторический период, в разных художественных сообществах и течениях могут быть разные критерии оценки произведения, основанные подчас на бинарных оппозициях. Так, в российской критике можно выделить следующие оппозиции: „передвижники – мирискусники”, „мирискусники – авангардисты”, „авангардисты – реалисты”, представители соцреализма – представители „другого искусства”; „постмодернисты – реалисты” на основе противопоставления этической составляющей, уровню нарративности, изобразительности, реалистичности, эстетических качеств, символичности языка.

Критериев оценки одного и того же произведения искусства или художественного явления может быть одновременно несколько, но выделяется, как правило, доминанта в оценке, наиболее актуальная для того или иного периода, художественного стиля, направления, произведения. Бессмысленно оценивать произведение авангардного искусства в системе координат передвижников или мирискусников, так же как авангардистам не под силу оказывались оценки многих явлений искусства, выходящих за пределы их миропонимания. Поэтому критике приходилось все время или адаптироваться к изменениям довольно бурного XX века, или разрабатывать новые критерии оценок. Безусловно, что не может быть какого-то единого правила или свода правил, кодекса, по которому возможно оценить или охарактеризовать любое произведение.

В XX веке художник часто говорит: „я считаю так”. Спорить с этим невозможно, и тогда оправданным может считаться любое действие – от классической картины до любого эпатажа... Более того, новое искусство всегда опрокидывает стандарты прошлого, вырабатывая свои критерии. Критика в таких условиях берет на себя роль с одной стороны – „хранительницы тради-

ций”, с другой – интерпретатора нового актуального искусства.

Один из крупнейших мастеров русского авангарда Казимир Малевич, будучи ярким художником и теоретиком искусства, несомненно, внес весомый вклад и в развитие художественной критики XX века. В своем обширном литературном наследии он много размышлял о пути, по которому должно пойти современное искусство, о новых критериях оценок и принципах анализа художественного произведения. Художник писал об иных способах освоения реальности и новом реализме живописи, которая ждет своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке.

Как автор-теоретик супрематизма Малевич выступил в 1915 г., показав 39 работ под названием *Супрематизм в живописи* на Последней футуристической выставке картин 0,10, в том числе знаменитый *Черный квадрат*. Сам Малевич называл эту работу „голой иконой моего времени”. В письме к А. Бенуа он писал: „И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Не правда ли? Я не слушал отцов и я – не похож на них. И я – ступень”¹

Сейчас, когда после долгого периода забвения из-за идеологических запретов литературное наследие Малевича вновь стало доступным для изучения и опубликовано в обширном пятитомнике,² можно только удивляться многогранности его теорий и глубокой эрудиции этого автора, размышлявшего о самых разных аспектах искусства.

Свои художнические идеи Малевич обогащал глубоким знанием трудов русских мыслителей конца XIX – начала XX в. – Н. Федорова, Н. Бердяева, П. Успенского. Он был увлечен таким понятием как „четвертое измерение”, фигурировавшее в трудах П. Успенского. „Четвертое измерение” есть некая истинная реальность, которая может быть постигнута лишь на более высокой ступени развития, чем у жителей Земли. Окружающая нас действительность не может быть измерена привычными способами, например, такие явления как идеи, образы, представления, воспоминания, сновидения, творческая фантазия и прочее. Они имеют другое изме-

¹ Ковтун (1988: 33).

² Малевич (1998–2004).

рение и какое-то неизмеримое „протяжение”. Успенский предлагает использовать понятие „высшая интуиция”, дорогу которой могло проторить искусство.

Для философии Малевича важнейшими являются понятия „разум” и „интуиция”: „Интуиция не могла бы выразить все подсознательное в реальном виде особых форм. Интуиция могла лишь находить новые красоты в предметах уже созданных (кубизм). Разум, цель, сознание выше интуиции. Он творит из ничего форму совершенно новую или же совершенствует первичную. От двуколки к паровозу, автомобилю, аэроплану”.³

Малевич размышляет о проблемах пути, по которому должно пойти новейшее искусство. Это иные способы освоения реальности и новый реализм живописи. Он формулирует основные принципы супрематизма в брошюре-манифесте *От кубизма к супрематизму в искусстве. К новому реализму живописи как абсолютному творчеству* (1915): „Вся бывшая и современная живопись до супрематизма, скульптура, слово, музыка были закрепощены формой природы и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности и технических измерений жизни...”. Малевич как апологет новейшего искусства резко заявляет, что „передвижничество раскрашивало горшки на заборах Малороссии и старалось передать философию тряпок”, молодежь же рубежа веков, по его убеждению, „занялась порнографией и превратила живопись в чувственный похотливый хлам”.⁴

Все течения новейшего искусства подготавливали почву для супрематизма: „футуризм, через академичность форм, идет к динамизму живописи. Кубизм – через уничтожение вещи к чистой живописи”.⁵ Однако усилия футуризма не увенчались успехом, так как „он не мог разделаться с предметностью вообще и только разрушил предметы ради достижения динамики”. Выражаясь весьма агрессивно, Малевич заявляет, в духе манифеста, что „кубофутуристы собрали все вещи на площадь, разбили их, но не сожгли.

Очень жаль!”.⁶ Поскольку и футуризм, и кубизм оказались недостаточно состоятельны в борьбе с прежними устоями, то они стали лишь предтечей супрематизма. Они „в своей сути стремятся к супрематизму в живописи, к торжеству над целесообразными формами творческого разума”. С появлением же супрематизма „искусство пришло вновь к своей первобытной стадии чистого ощущения, которая впоследствии превратилась в скорлупу раковины, за которой не видно самого существа”,⁷ – напишет Малевич в работе *Супрематизм* уже в 1927 г.

Супрематизм – это сверхпредметность, когда материальная субстанция растворяется и остается только подлинная сущность вещей, предметов. Для Малевича форма художественного произведения есть нечто самоценное, абсолютно самостоятельное, однако не противоречащее природе. „Творчество лишь там, где в картинах является форма, не берущая ничего, созданного уже в натуре, но которая вытекает из живописных масс, не повторяя и не изменяя первоначальных форм предметов природы...”

В самом конце 1919 г. в полиграфической мастерской Витебской художественной школы была издана литографским способом брошюра *О новых системах в искусстве (статика и скорость)* с кубистическими автолитографиями Малевича. Под влиянием П. Успенского, писавшего о „высшей интуиции”, дорогу которой могло проторить искусство, Малевич пишет, что интуиция толкает волю к творческому началу и чтобы выйти к нему, „необходимо отвязаться от предметного, нужно создавать новые знаки, а заботу о предметности возложить на новое искусство, фотографию, кинематограф”.

К. Малевич находился под впечатлением от работ Н. Бердяева, в первую очередь от его книг *Смысл творчества* (Москва, 1916) и *Кризис искусства* (Москва, 1918). Исследователи находят у Малевича переключку с идеями Н. Бердяева, высказанными в брошюре *Кризис искусства*. Н. Бердяев отмечает коренные изменения, произошедшие в современном искусстве: „В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств. ... В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется”.

³ Малевич (1993: 193).

⁴ Малевич (1993: 191).

⁵ Малевич (1993: 193).

⁶ Малевич (1993: 192).

⁷ Малевич (1993: 348).

зуются, развоплощаются, теряет свою твердость, крепость, оформленность. ... В современном искусстве дух как будто бы идет на убыль, а плоть дематериализуется... Дематериализация в живописи может производить впечатление окончательного краха искусства⁸. Малевич утверждает самоценность живописи, эмансипирующей от предметности. Развоплощение, распрямление мира происходит посредством „распыления” твердой оболочки вещей.

В работе *Установление А в искусстве* (1919) вводится понятие „пятое измерение” в искусстве – экономия. Малевич провозглашает, что все элементы искусства должны оцениваться через пятое измерение. „Пятое измерение”, „пятая мера” становится одним из ключевых понятий русского авангарда. Совершенно в духе революционного времени Малевич заявляет о необходимости создания экономического совета [пятого измерения] для ликвидации всех искусств старого Мира.

В критическом очерке *От Сезанна до супрематизма* (1920) был дан блестящий анализ художественных систем П. Сезанна и В. Ван Гога (как предшественников кубизма и футуризма) и живописной фактуры *Соборов* Клода Моне.

Введение в теорию прибавочного элемента (1923–26), которое он считал одной из своих важнейших теоретических работ, имеет непосредственную связь с его педагогической практикой, с его изучением искусства прошлых эпох, с его лабораторными занятиями по анализу цвета, формы и пространства, а также с изучением проблемы восприятия. Прибавочным элементом в живописи Малевич называет тот элемент, „который произвел реакцию на существующий строй чувства к ощущению живописи, в силу чего живописное отношение меняется”⁹.

Важно отметить, что статьи „Мир как беспредметность” и „Деформация в кубизме” К. Малевича напечатаны в польских журналах – „Презенс” в Варшаве [1 (1926)], „Звротница” в Кракове [12 (1927)]. Отстаивая принципы супрематизма и выстраивая его эволюцию, он анализирует опыт предшественников. Статью „Деформация в кубизме” Малевич начинает с критики критиков. Он пишет о том, как после появления кубистических произведений на

выставках пресса обрушилась на них с сокрушительной критикой, обвиняя художников в психической ненормальности, а их произведения называя „результатом болезни мозгового центра”¹⁰. Не будучи апологетом кубизма, художник считает, что именно в нем законы пластических форм были выявлены как никогда прежде, почти с химической осязаемостью. И зрителю важно искать в картинах кубистов не сам предмет, а его структуру, пластику, живописность. Он даже сопровождает текст схемой изменений отношения элементов в кубизме. Кубизм на его аналитической стадии он считает непосредственным предшественником беспредметного супрематизма.

Живопись Малевич сравнивает с наукой и её цели равны, в его представлении, целям других наук. Цель живописи заключается в „стремлении высветлить на плоскости сознания скрытую во мраке реальность мира”¹¹. Стремилась к постижению этой цели пуантилисты, вслед за ними кубисты, приблизившиеся к особому пониманию света и цвета как к „результатам истин, лежащих за пределами знания”. По его мнению „усилия пуантилистов, направленные к выявлению света и манифестации цвета, привели к тому, что свет как бы распылился на множество цветов. Цвет стал новой истиной сегодняшней реальности”¹². Кубизм, по мнению Малевича, верит, что можно подвергнуть природу детальному рассмотрению, анализу и синтезу, но это тоже заблуждение: „в кубизме живопись достигла наивысшей ступени на поверхности полотна”¹³, но не вышла за пределы традиционного понимания времени и пространства. Каждое живописное направление – лишь призма, сквозь которую можно увидеть проявление Света Вселенной, не дающее полной картины мира. Поиски света остаются самыми важными и для современной живописи в представлении художника. Можно разными способами осветить предмет, вплоть до лучей Рентгена, пронизывающих предмет насквозь, но это не значит познать предмет. Очень важно человеческому сознанию научиться проникать в сущность предметов.

В этой статье Малевич формулирует принципы пространственного реализма, на которых

⁸ Бердяев (1990: 9).

⁹ Ковтун (1988: 35).

¹⁰ Малевич (1998, т. 2: 52).

¹¹ Малевич (1998, т. 2: 37).

¹² Малевич (1998, т. 2: 37).

¹³ Малевич (1998, т. 2: 49).

должна базироваться новая живопись, основанная скорее на законах архитектуры или техники. Живопись становится иногда почти математикой. Художник должен оперировать математикой и мозгами. Отсюда и новые критерии её оценки: живопись самоценна и представляет собой то вещество, „из которого построены специфические живописные явления конструктивности“.¹⁴ Иначе должны пониматься время и пространство в современном искусстве, из этого восприятия должно исчезнуть любое отражение быта. Только супрематизм, в представлении Малевича, способствует переходу живописи в новое состояние напряжения движения, превращая её в энергию, энергию, которая погружаясь в пространство и проникаясь динамическими стремлениями, становится практически бесцветной и беспредметной.

По особому Малевич-критик предстает в статье „Анализ нового и изобразительного искусства (Поль Сезанн)“, написанной в 1928 году. В ней он использует свою классификацию искусства, разделяя его на изобразительное, воспроизводящее натуру (пейзажи, портреты, быт, исторические и религиозные события и т.д.), и совершенно новое живописное, беспредметное искусство, лишенное какого-либо воспроизведения. Он опять возвращается к проблеме критериев, по которым оценивается произведение, т.к. в новом искусстве отсутствует объект, при помощи которого можно оценить степень художественности того или иного полотна. В старом искусстве мерилем искусства зачастую являлся предмет и правильность его воспроизведения, так как все изобразительное искусство иллюзорно (в качестве примера приводит пейзаж И. Шишкина, который не является новой реальностью, а лишь иллюзией действительности). В новом же искусстве под живописью понимается сочетание цветов, их смешение, создание цветовой массы, покрывающей форму натуры. Иногда на первый план в такой живописи выходит ощущение, иногда беспредметность как таковая. Он пишет: „В новом искусстве создается самостоятельное новое реальное тело, которое воздействует на нас непосредственно. Такое содержание полотна мы можем назвать постоянной, неизменной реаль-

ностью“.¹⁵ Поэтому Малевич проводит границу между изобразительным искусством и новым, считая, что прежние и современные художники занимаются разными вещами. Оценивать соответственно изобразительное искусство и новое искусство следует по-разному, отталкиваясь от разных критериев.¹⁶ В старом искусстве он находит мастеров, которые сумели добиться сочетания иллюзорности и содержания живописного (Рембрандт, Тициан). И все же никто из живописцев прежних эпох „не утвердил с такой силой живописную природу, как П. Сезанн“.¹⁷ В новой живописи, по мнению художника, мы видим в первую очередь структуру произведения, фактуру, контрастную остроту, сопоставление многих элементов, формальную сторону, улавливаем ощущения, которые выражены этими средствами.

Он упрекает традиционную критику в том, что она не справляется с новыми задачами, стоящими перед ней, критику, объявившую новации в искусстве мошенничеством и хулиганством. Малевич осуждает критиков, которые искали в живописи Сезанна академический рисунок и правдоподобие натуры и ограничивали свои задачи „чисто зрительным оптическим академическим рассмотрением тождественности натуре“, не вникали в „живописную суть дела“.¹⁸ На примере творчества Сезанна он демонстрирует, каким должен быть анализ произведения нового искусства, относя Сезанна к мастерам, приближающимся к беспредметной живописи, освободившим живопись от трехмерного иллюзорного состояния, тем самым вернувшим ей её же природу двухмерной плоскости.

Идеи разделения искусства на изобразительное и неизобразительное продолжают развиваться в статье „Новое искусство и искусство изобразительное“. Он выстраивает дальнейшую эволюцию европейской живописи, на её пути к живописи „как таковой“, или к её „как таковости“, снова характеризуя Сезанна, затем переходя к Браку, Ф. Леже, Пикассо, Метценже, Альберту Глезу, Грису и Маркусси. Нужно отметить, что рассуждения Малевича строятся на основательном стилистическом анализе картин коллег,

¹⁴ Малевич (1998, т. 2: 47).

¹⁵ Малевич (1998, т. 2: 149).

¹⁶ Малевич (1998, т. 2: 142).

¹⁷ Малевич (1998, т. 2: 152).

¹⁸ Малевич (1998, т. 2: 146).

в котором акцент сделан именно на формальных приемах живописи. Причем, он подмечает такие тончайшие нюансы фактуры, колорита и детали композиций, контрастные элементы, какие под силу заметить только очень высокому профессионалу. Это подтверждает, что Малевич глубоко и сосредоточенно изучал творчество своих предшественников и современников и свободно ориентировался в проблемах мирового искусства. В кубизме он выделил несколько стадий: „геометривидную”, серповидную (по формообразующему элементу), пространственную или пространственно-конструктивную.

Напряженная литературная и критическая деятельность, периодически заставлявшая его прекращать живописную практику, продолжалась и в период руководства Институтом художественной культуры, а затем, после довольно длительного перерыва, возобновилась в последние годы жизни (1932–1933).

В начале 1930-х гг. Малевич приступил к работе над автобиографией, фрагменты которой были опубликованы Н. Харджиевым.¹⁹ В ней он также высказывает много оригинальных суждений о проблемах новейшего искусства. Таким образом, разнообразная деятельность К. Малевича как художника и теоретика искусства способствовала и обновлению языка критики, внося в него больше современного понимания художественной формы.

Из всех новейших направлений в искусстве он признавал наиболее совершенным – только супрематизм, изобретенный им самим от слова до сути. Все остальные течения, в том числе футуризм и кубизм, по мнению Малевича, лишь подготавливали почву для супрематизма.

Однако их усилия не увенчались успехом, так как они не могли покончить с предметностью полностью. И, как он утверждал, лишь с появлением супрематизма искусство пришло вновь к своей „первобытной стадии чистого ощущения”. Как и каждый из ведущих мастеров авангардного искусства, Малевич предложил свою оригинальную концепцию творчества, основанную на выходе за пределы предметного мира, в бездну *Черного квадрата*, в поисках смыслов мироздания, что потребовало и формирования новых подходов художественной критики. Он был одним из тех, под чьим влиянием критика приближалась к более глубокому, всеохватному, синергетическому исследованию структуры художественного произведения и изучению закономерностей творческого процесса.

Библиография

- Бердяев 1990 = Бердяев, Н[иколай]: *Кризис искусства*, Москва 1990.
- Ковтун 1988 = Ковтун, Е. Ф.: „Малевич О теории прибавочного элемента в живописи”, *Декоративное искусство СССР*, 11 (1988): 33–40.
- Малевич 1993 = Малевич, К[азимир]: „Статьи. Манифесты. Записи и заметки” [в:] *Казимир Малевич. Живопись. Теория*, Д[митрий] В. Сарабьянов, А[лександра] С. Шатских (ред.), Издательство Искусство, Москва 1993: 191–380.
- Малевич 1998 = Малевич, К[азимир]: *Собрание сочинений в пяти томах*, А. С. Шатских (ред.), Т. 2., Издательство Гилея, Москва 1998.
- Малевич 1998–2004 = Малевич, К[азимир]: *Собрание сочинений в пяти томах*, Издательство Гилея, Москва 1998–2004.
- Харджиев 1997 = Харджиев, Н[иколай] И.: *Статьи об авангарде*, Издательство РА, Москва 1997.

¹⁹ Харджиев (1997).

Svetlana M. Gracheva

Kazimir Malevich as an art-critic

Kazimir Malevich was the bright artist and the theorist of art, undoubtedly he made the powerful contribution and to development of art criticism of the 20th century. He had the extensive literary heritage reflected on a way on which the modern art, about new criteria of an assessment and the principles of the analysis of a work of art has to go much. The artist wrote about different ways of development of reality and new realism of painting which waits for the release to speak own language. Malevich denies experience of the Russian art of the previous period, declaring that “the Peredvizhniki movement painted pots on Malorossiya's fences and tried to transfer philosophy of rags”, and youth of “The world of art”, on his belief, “was engaged in a pornography and turned painting into sensual lewd stuff”. From all latest directions in art he recognized the most perfect – only a suprematism invented by him from the word to an essence. All other currents, including futurism and cubism, according to Malevich, only paved the way for a suprematism. However their efforts didn't crown success as they couldn't do away with concreteness completely. And, as he claimed, only with the advent of a suprematism art came again to the “a primitive stage of pure feeling”. As well as each of leading masters of a vanguard art, Malevich offered the original concept of creativity based on an exit out of limits of the subject world, in a chasm of A black square, in search of meanings of a universe that demanded also formation of new approaches of art criticism. He was one of under what influence of the critic came nearer to more in-depth, all-embracing, synergetic study of structure of a work of art and studying of regularities of creative process.