

УДК 7.071.1Мал(477)“192”

МАЛЕВИЧ В УКРАЇНІ: КІНЕЦЬ 1920-х – ПОЧАТОК 1930-х РОКІВ

Галина Скляренко

Статтю присвячено важливому періоду в творчості К. Малевича (кінець 1920-х – початок 1930-х рр.), позначеному активними контактами художника з Україною: у цей час він читав лекції в Київському художньому інституті (далі – КХІ), на сторінках авангардних видань – часопису «Нова генерація» та «Авангард-альманаху» – вийшла друком низка його статей, у 1930 році в Київській картинній галереї відбулася його остання прижиттєва персональна виставка. На основі спогадів сучасників, відгуків і рецензій реконструюється сприйняття творчості митця в українському художньому середовищі.

Ключові слова: авангард, модернізм, супрематизм, живопис.

Статья посвящена важному периоду в творчестве К. Малевича (конец 1920-х – начало 1930-х гг.), отмеченному активными контактами художника с Украиной: в это время он читал лекции в Киевском художественном институте, на страницах авангардных изданий – журнала «Новая генерация» и «Авангард-альманах» был опубликован цикл его статей, в 1930 году в Киевской картинной галерее состоялась его последняя прижизненная персональная выставка. На основе воспоминаний современников, откликов и рецензий реконструируются особенности восприятия творчества художника в украинской художественной среде.

Ключевые слова: авангард, модернизм, супрематизм, живопись.

The article is devoted to an important period in the creative work of Malevych in late 1920s – early 1930s, marked with active contacts with Ukraine. At that time he lectured at the Kyiv Art Institute, published a number of articles on the pages of avant-garde editions – the periodical *Nova Heneratsia* and *Vanguard Almanac*. In 1930 in the Kiev Art Gallery his last lifetime one-man exhibition was held. The perception of the works of the artist in Ukrainian artistic surroundings is reconstructed on the base of the remembrances of the contemporaries, reviews and opinions.

Keywords: Avant-garde, Modernism, Suprematism, painting.

У 1930 році в Києві, у залах Картинної галереї, де нині міститься Національний музей російського мистецтва, відбулася виставка Казимира Малевича, що стала останньою прижиттєвою персональною експозицією його творів. Великий киянин повертався в рідне місто, в Україну, духовну близькість з якою зберігав завжди, підкреслюючи це у своїх листах, текстах, записах, творах. Виставка стала важливою подією як у біографії художника, так і в культурному житті України, де сьогодні аналіз її тодішнього сприйняття й інтерпретації глядачами та критикою дає можливість окреслити не тільки місце супрематичних новацій у колі інтересів українських митців, а й уточнити діапазон вітчизняних авангардних спрямувань цього часу. Саме від кінця 1920-х років до 1930 року контакти К. Малевича з Україною стають дуже активними, значною мірою окресливши новий (важливий) період у його творчості. Відомо, що тоді він читав лекції в Київському художньому інституті, а на сторінках часопису «Нова генерація» було надруковано цикл його статей.

Очевидно, що цей етап у творчості художника і насамперед його значення та місце в українському контексті потребують нині додаткового дослідження. Річ не тільки у виявленні нових фактів біографії митця, яка й досі, попри численність присвячених йому книг, статей, наукових розвідок, приховує несподіванки, що змушують по-іншому побачити загальновідомі події, а й у необхідності залучити його творчість до української художньої проблематики, що мала свої особливості і спрямування, відмінні від загальноросійських, і де досвід та пропозиції художника сприймалися досить неоднозначно.

Розробка теми «Малевич і Україна» розпочалася лише в пострадянській період, коли стало можливим повернення авангардного мистецтва у вітчизняне гуманітарне поле. Програмними на цьому шляху стали дослідження Д. Горбачова та спільна з О. Найденом концептуальна стаття «Малевич Мужичський» [32], що пов'язувала витоки творчості художника з українським народним мистецтвом, і збірник статей «Малевич та Україна. “Він та я були українці”» [29], де поряд з науковими розвідками

ІСТОРІЯ

українських мистецтвознавців подано спогади київських сучасників К. Малевича й досить різноманітні та різноспрямовані статті про нього зарубіжних авторів. Інтерес становить брошура Н. Велигоцької «Шляхами Малевича. Зупинка – Конотоп. 1894–1896», що вийшла друком у 2012 році, присвячена ранньому «конотопському періоду» в житті художника та його першим творчим спробам. Важливою подією у вітчизняному мистецтвознавстві стало перевидання 1990 року українською мовою великої монографії Жан-Клода Маркаде «Малевич» з додатками та уточненнями, у якій творчість художника розглядається через, як підкреслює автор, «взяття до уваги українського коріння його малярської поетики» [31, с. 7], що загалом не враховувалося досі більшістю численних зарубіжних дослідників його творчості.

Отже, безпосередньо з Україною в житті К. Малевича були пов'язані два важливі періоди: дитинство й рання юність, коли в 1896 році він переїжджає до Росії, у Курськ, а потім у 1904-му – до Москви, та 1928–1930 роки – з поїздками до Києва, викладанням в КХІ, публікаціями в «Новій генерації» та «Авангарді», останньою прижиттєвою персональною виставкою творів. І якщо перший став часом набуття вражень, особистісного становлення, вибору професії художника та накопичення тих життєвих образів – природи, людей, українських сіл та містечок, де проходила його юність, які значною мірою вплинули на його світосприйняття, творчу свідомість, відгукуючись у мистецьких творах, то другий – час зрілості – був позначений особливою «реукраїнізацією» (Д. Горбачов) його мистецтва, новими образно-стилістичними особливостями. Дослідник творчості К. Малевича Анжей Туровський зазначає, що в цей час «зав'язувалися наново стосунки Малевича з Україною, яку він бачив тепер очима дорослого митця, який раціонально й афективно вписував у своє мистецтво роки дитинства». Україна і її мова були тоді для нього «спогадами минулого, необхідним сховищем, перманентним розумінням своєї ідентичності в той час, коли європейські шляхи все виразніше перед

ним зачинялися, а з Росії, з культурою якої він був вже постійно зв'язаний, його виштовхували» [32, с. 269–270]. Адже саме із середини 1920-х років починається згортання авангардного руху. Радянська культура вступає в новий етап свого розвитку, що, урешті-решт, призводить до панування єдиної соцреалістичної доктрини, яка перекрыла можливості художніх новацій і пошуків у мистецтві.

Відомо, що «поверненню» в Україну передувало широко описаний у літературі напружений і яскравий творчий шлях художника – лідера російського і світового мистецтва, засновника супрематизму (чи не найрадикальнішого напрямку авангарду), теоретика та педагога. За його плечима залишилися перша авангардна опера «Перемога над сонцем» (1913), у декораціях якої виникла ідея всесвітньо відомого «Чорного квадрата»; програмні виставки в Москві й Петрограді, Берліні; експонування творів на Венеційському бієнале 1924 року; численні теоретичні праці, у яких художник обґрунтовував свою модель мистецтва як засіб перетворення світу та людини, свою мистецьку теорію, що окреслювала нові виміри художньої ідеології, зображальності та формотворення; засновані ним художні заклади та дослідницькі інституції у Вітебську та Ленінграді; коло учнів, що розвивали принципи його мистецтва. Протягом десятиліття (із середини 1910-х до середини 1920-х років) К. Малевич був головною фігурою нового російського мистецтва, а його ідеї, попри соціальні катаклізми та економічну скруту, яку переживала країна, знаходили відгук і офіційну підтримку. Роки «військового комунізму», пронизані утопією тотальної революційної перебудови світу, здавалося, відкривали перед художниками авангарду можливість реалізувати свої проекти на практиці, а Малевич був одним з найактивніших учасників цього процесу. Хоча його ідеї загалом мали світоглядно-метафізичний характер, слід підкреслити, що й у самій риторичній митців-реформаторів сформувався той небезпечний художньо-політичний дискурс, де «кожне рішення стосовно естетичної конструкції художнього твору оцінювалося

як політичне рішення, і навпаки, кожне політичне рішення оцінювалося, виходячи з його естетичних наслідків» [5, с. 41], що, зрештою, обернулося проти самих авангардистів... Перелом у радянській культурній політиці, позначений партійною резолюцією 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури», де перед митцями було поставлене завдання виробити мову мистецтва, «зрозумілу мільйонам», відбився на новітніх мистецьких інституціях, які більше не відповідали державній програмі. Зокрема, у 1926 році було закрито створений за ініціативи К. Малевича Державний інститут художньої культури (далі – ДІНХУК). Митець дедалі більше опинявся в ізоляції, відчуваючи ідеологічний наступ на свою творчість, що починався в пресі. У 1927 році художник здійснює єдину за життя поїздку за кордон – відвідує Польщу, де пробує залишитися з урахуванням свого польського коріння та польських учнів (В. Стржемінський та К. Кобро, які продовжували супрематичні практики), однак там він виявився занадто «лівим», сприймався владою як «більшовик». Того ж року він їде до Німеччини, де виходять друком його теоретичні статті, відбуваються виставки, залишається значна частина робіт. Після повернення на Батьківщину стає зрозумілим, що перспектив ані в Москві, ані в Ленінграді для нього немає. Київ, Україна, де тоді ще можливими залишалися авангардні дискусії, здавалося, мали відкрити йому нові простори для творчості.

Якраз на той час очолений І. Вроною КХІ переживав справжній підйом: у ньому викладали не тільки провідні майстри різних мистецьких напрямів України – М. Бойчук, В. і Ф. Кричевські, О. Богомазов, К. Єлева, Є. Сагайдачний та ін., а й були запрошені художники-новатори з Росії – В. Татлін, що працював на тео-кіно-відділі впродовж 1926–1928 років, В. Пальмов, М. Тряскін, П. Голуб'ятников. Поїздки в Україну, зокрема у Вишгород, де тоді жила сестра К. Малевича Вікторія Северинівна, не лише оновили враження дитинства, а й «відродили» значення та важливість українського коріння художника [3, с. 33–34]. У колі його тодішніх українських зв'язків – нарком

М. Скрипник, мистецтвознавець І. Врона, художники Л. Крамаренко та А. Таран, поет, ідеолог українського футуризму та редактор «Нової генерації» М. Семенко, Гео Шкурупій, критик С. Єфимович, директор Київської картинної галереї Ф. Кумпан [6].

Однак, незважаючи на активні контакти з Києвом, К. Малевич туди так і не переїхав. Після досить тривалих переговорів він з листопада 1929 року починає читати лекції на наймолодшому з факультетів КХІ – педагогічному. За місяць перед тим (14.10.1929) керівництво Інституту звернулося до Правління Державного інституту історії мистецтв у Ленінграді, де, повернувшись із Берліна, працював К. Малевич, з клопотанням про дозвіл завідувачеві експериментальної лабораторії образотворчого мистецтва К. Малевичу щомісяця виїздити на півтора-два тижні до Києва для науково-дослідницької та викладацької роботи [29, с. 174]. Отже, лекції були епізодичними, художник відвідував Київ наїздами, що не завадило йому заглибитися в художнє життя України, перейнятися її проблемами¹.

Розповідаючи про свої педагогічні наміри в одному з листів, К. Малевич гумористично наголошував, що прагне «закатати їдну лекцію, щоб знали, над чим я працюю і що треба від мене взяти і щоб жарко сделалось» [13, с. 237]. Його заняття в інституті сприймали, напевно, не просто й неоднозначно як студенти, так і викладачі, надто різноспрямованими були тоді творчі настанови київської професури. Для прикладу можна навести спогади В. Касіяна, який, повернувшись з Праги, викладав у КХІ: «У Києві я знайшов цілковите "перетворення" мистецтва та художньої школи. Усякі формалісти просто збожеволіли, нарobili чимало такого, що звичайним людям просто не потрібно. Уся попередня культура ігнорувалася як буржуазна. Пам'ятаю, завітав я до автора скандально відомого "Чорного квадрата" К. С. Малевича. Він впроваджував серед художньої молоді абстракціонізм. У його кабінеті висіли твори, один безглуздіший за інший. <...> З перших днів моєї діяльності в Київському художньому інституті (1927 р.) суперечки між художниками за напрям в

ІСТОРИЯ

мистецтві виливались у гостру ідеологічну боротьбу. Художникам-реалістам протистояв табір формалістичного напрямку на чолі з апостолом його, професором Казимиром Малевичем та його послідовниками, як В. Татлін, Є. Сагайдачний, В. Пальмов, О. Богомазов та ін. К. Малевич мав в інституті навіть спеціальний кабінет "для лікування студентів від реалізму", як він пояснив мені на запитання, що він робить у цьому кабінеті. Думка Малевича про те, що тільки деформація спроможна відновити мистецтво, невірна в своїй основі. <...> Тоді ж у музеї російського мистецтва було організовано виставку "нового" мистецтва, де багато авторів в дійсності можна було сприйняти за божевільних. Звичайно так довго продовжуватися не могло, народ не міг прийняти ані таких творів, ані їхніх галасливих творців. Кабінет Малевича було зачинено» [29, с. 418].

Проте, як зазначає Г. Демосфенова, «Малевичу було властиве особливе ставлення до ролі педагога. Це, з одного боку, уявлення про роль майстра-вчителя, щось на зразок середньовічного комплексу "майстер – підмайстер – учень", з другого – залучення учня до свідомої, концептуально обґрунтованої творчості. <...> Для Малевича педагогічна діяльність не вичерпувалася керівництвом учнями в процесі виконання практичних-завдань студій, завжди концептуально вмотивованих, полягала також у систематичному читанні лекцій. <...> Малевич був прекрасним лектором. За спогадами слухачів, його лекції були вільною імпровізацією або читанням із записника якогось тексту з обов'язковим наступним обговоренням» [27, с. 11]. Отже, педагогічна система К. Малевича виростала не тільки на суто формально-пластичних ідеях, а й базувалася на аналізі історії мистецтва, де найголовнішими серед новітніх художніх явищ він уважав імпресіонізм, творчість П. Сезанна, кубізм, футуризм, супрематизм. Один із його російських учнів К. І. Рождественський згадував: «Першим етапом педагогіки Малевича було очищення від будь-яких впливів. Потрібно було досягнути чистоти живописної культури і туди вносити додаткові елементи. Тоді це було

важливо, бо впливів ми відчували дуже багато і з усіх боків – культура живе бурхливо. <...> Це було професійно-естетичне виховання художника, універсальне» [27, с. 13–14]. Лекції в КХІ продовжували напрацювання, здійснені Малевичем у Вітебську та ДІНХУК. Їхнє завдання, крім іншого, полягало в залученні студентів до проблематики світової культури, у духовному звільненні, у вихованні відкритості до нового. Київські лекції стали основою публікацій у часопису «Нова генерація», детально про які йтиметься далі.

Хто зі студентів відвідував тоді заняття Малевича? На засіданнях методичної комісії інституту його виступи стенографував випускник КХІ М. Кропивницький. Є згадка про те, як, оглядаючи твори студентів, К. Малевич зацікавився роботою першкурсника Олександра Влизька – ескізом обкладинки до книги Олекси Влизька (його брата) «Hoch Deutschland». Вона була побудована на локальних площинах геометричних структур, відзначалася лаконічністю та конструктивністю. «Казимир Малевич дав недавно Влизькові коротку характеристику: "Цей хлопець стоїть на твердому ґрунті"» [4, с. 47]. Однак подальша доля молодого художника склалася драматично: невдовзі його виключили з інституту за «контрреволюційну діяльність» та ув'язнили на півроку. Навчатися йому більше не довелося. Пізніше він був учасником Другої світової війни, працював у видавництвах. Помер у 1996 році [8, с. 667].

Викладацька робота К. Малевича в КХІ тривала недовго. Його звільнення було пов'язано зі зміною керівництва інституту, ідеологічними «чистками» та наступними реформами. Місце І. Врони, який мріяв перетворити КХІ на «український Баухауз», заступив бюрократично налаштований С. Томах. Навчальний процес не тільки ставав дедалі ідеологізованішим, а й утрачав фахове наповнення. Про це К. Малевич із сумом писав Л. Крамаренку: «Директор КХІ, як і весь склад професорів, думають, що, виписавши з Москви соціологів – "Маца і тов.", відкриють двері для техніки живописного мистецтва. Соціологія не навчить як малювати картину, навіть

найсоціологічнішу. Соціологія не навчить педагогів розбиратися в картині по лінії живописній. Непорозуміння цієї суті завдає шкоди і загибелі мистецтву. Але що говорити і доказувати глибокій провінції, коли в центрі, де завжди був центр мистецтва, де форми його розквітли різними кольорами, воно також зрівнялося з віддаленими глухими центрами» [13, с. 233]. «Центром» він називав Москву та Ленінград, що із середини 1920-х років переживали таку саму «соціологізацію» мистецтва та культури, відкидаючи професійні, творчі, фахові питання, які заступала пласка ідеологія і політична кон'юнктура. З КХІ було звільнено М. Бойчука, Л. Крамаренка та ін. Загальна ситуація в країні відбилася й на публікаціях К. Малевича в «Новій генерації»: вони перестали виходити, остання побачила світ 1930 року в № 8–9, а невдовзі й сам часопис припинив своє існування...

І все ж таки, незважаючи на певні труднощі, що виникли в Києві, К. Малевич знайшов досить різноманітне й цікаве коло для тільки творчих фахових дискусій. Зокрема, темою для подальших мистецтвознавчих досліджень має стати «діалог» між К. Малевичем та О. Богомазовим як художниками-теоретиками. Відомо, що в 1914 році О. Богомазов завершив роботу над рукописом «Живопис та елементи», де паралельно з європейськими й російськими модерністами аналізував особливості художньої мови малярства, утверджуючи її автономне значення та образно-змістову самоцінність. На сторінках цих студій виникає також ідея «чорного квадрата» [1, с. 16]. Однак, на відміну від К. Малевича, для якого ця форма (або знак) поставала моделлю мистецтва та виходом в інші його просторово-семантичні виміри, для О. Богомазова квадрат узагальнював саму картинну площину, на якій розгортається її простір, що, як наголошує О. Богомазов, потребує постійного збагачення: «Під збагаченням Картини слід розуміти не розвиток сюжету, не досконалість технічних засобів, а більш глибоке, більш інтенсивне сполучення елементів Мистецтва, що виражають естетичне хвилювання художника..., рівень Картини визначається мірою

самостійного розпорядження Художником відчуттями, одержуваними від елементів об'єкта, владою над ним» [1, с. 16]. Варто підкреслити, що в концепції О. Богомазова важлива роль у створенні, сприйнятті, інтерпретації картини належить глядачеві, який займає одне з головних місць у запропонованій ним схемі: об'єкт – художник – квадрат (картина) – глядач [1, с. 16]. Розташований у її центрі «чорний квадрат», про який ідеться в О. Богомазова, насправді, як це було намальовано в рукопису, був білою квадратною площиною в чорній рамі, що, як пише художник, «представляє суму всіх знаків Мистецтва Живопису» [1, с. 16]. З одного боку, тут, справді, можна побачити певну близькість до ідей К. Малевича, для якого «кожна форма є світ» [26, с. 53]. Проте ідея «квадрата» в супрематизмі – це вихід «у нуль форм» [26, с. 36], «побудови форм із нічого, знайдених Інтуїтивним Розумом» [26, с. 49]. Ця форма виходить за межі мистецтва, де, як писав К. Малевич, «ми гострою гранню ділимо час і ставимо на першій сторінці площину у вигляді квадрата, чорного, як таїна, площина дивиться на нас темним, ніби приховує в собі нові сторінки майбутнього. Вона стане печаткою нашого часу, куди б і де б не повісили її, вона на втратить лику свого» [26, с. 112]. Форма, знак набувають тут світоглядного характеру, стають точкою відліку нового часу й нового мистецтва. Д. Сараб'янов підкреслював: «В основі його концепції лежало очищення мистецтва від предметної зображальності, що відкривала шлях до духовного очищення людини. <...> Свобода форми означала для художника духовну свободу людини, що виражалася безпосередньо у створених ним кольорових і пластичних формулах. Ці формули переставали бути зображенням певного об'єкта; вони самі по собі ставали об'єктами, маючи в собі власну енергію, власну волю до динаміки, до творчості» [44, с. 153]. Отже, різниця в позиціях художників тут принципова. О. Богомазов, на відміну від К. Малевича, ані в рукопису, ані в інших своїх виступах чи творах ніколи не «виходив за межі мистецтва», розгортаючи свою діяльність у колі суто фахово-живописних проблем,

ІСТОРІЯ

пов'язаних з аналізом закономірностей художньої мови, своєрідності мистецького вислову, виокремленням тих засад формотворення, що визначають головний принцип нового мистецтва, котрий, як писав він, «криється у свідомому ставленні художника до живописних елементів» [1, с. 15]. По суті, теоретичні міркування О. Богомазова відповідають головному принципу модернізму – самозаконності художнього твору, що був сформульований ще Морісом Дені: «Пам'ятати, що картина до того, як вона стала бойовим конем, оголеною жінкою чи яким-небудь анекдотом, є насамперед пласкою поверхнею, вкритою фарбами, певним чином організованою» [12, с. 63]. Саме про самозаконність художньої мови йдеться в трактаті О. Богомазова, де робота над картиною є «підкорення об'єкту», тобто натури або зображення, а нове мистецтво – розходженням з об'єктом, незбіжністю з ним.

У Києві теоретичними питаннями мистецтва, зокрема кольору, займався В. Пальмов. Протягом 1929–1930 років у часопису «Нова генерація» було надруковано низку його статей [36, 37, 38, 39, 40]. К. Малевич і В. Пальмов викладали в КХІ й, напевно, зустрічалися та дискутували, тим більше, що В. Пальмов був членом Об'єднання сучасних митців України (далі – ОСМУ) – художнього об'єднання, якому симпатизував К. Малевич. Ця тема потребує подальшого дослідження. Також варто підкреслити, що, хоча живопис В. Пальмова базувався на інших, ніж у К. Малевича, концепційних принципах, розгортався у своєрідному поєднанні постфовістичних та постпримітивістських тенденцій, про творчість остатнього він добре знав, розглядаючи її у своїх теоретичних розвідках як етапне явище в історії мистецтва. Однак, і це показово для української художньої ситуації другої половини 1920-х років, сприймав супрематизм як уже пережитий мистецтвом, а тому тепер «після супрематизму» вважав, зокрема, що «вся кольорова енергія, простудійована в абстрактних роботах цього напрямку, була перенесена на плакати і на книжкові обгортки. Дедалі більш, колір, що забирає своє право, завойовує останніми

часами нові й нові позиції: в театрі, в клубі, в архітектурі, в усіх галузях виробництва» [40, с. 41]. У своїй концепції живопису та картини В. Пальмов не пориває з предметом і зображенням, а наголошує на особливому значенні кольору, який має бути «поставлений від художника як основну дієву силу, коли на кольорові буде зроблено наголос, коли автор через колір буде впливати на глядача. <...> Сюжет і речі в такому випадкові тільки доповнюють колір, є тільки допоміжними категоріями, але ні в якому разі не диктують йому меж і не зменшують його впливу. <...> Річ в картині, що її побудовано за принципом кольоропису, сприймається тільки асоціацією по одному частковому, спрощеному, синтезованому натякові» [40, с. 47]. Розповідаючи про свої власні роботи, В. Пальмов підкреслює: «Станкова картина, загубивши тепер старі засоби впливу (сюжет і речі), перейшла до абстрактності, а потім і до експериментальності і, як така, відірвалася від повсякденної широчини громадського життя. Звідси з'явилася потреба знайти те реальне, що пов'язане з дійсністю, яка існує. І от цим реальним відтоді зробився для мене колір. <...> Обробляти колір, а не переробляти його на ілюзорну дійсність стало моїм завданням» [36, с. 48]. Важливою категорією свого мистецтва він вважає декоративність, як одну з рис станкової картини, пов'язану з підвищеною роллю кольору, а тому й наголошує: «Кольоропис замість малярства – це шлях сучасного образотворчого мистецтва в наших умовах, той шлях, який не показаний закордонним заходом і який був би досягненням нашого мистецтва, що намагається знайти свою і властиву нам художньою форму» [36, с. 48]. Інтерес до декоративності в малярстві, напевно, активізувався в художника під впливом української народної творчості, якою захоплювалося багато митців, а також через загальні спрямування на демократизацію як головні завдання радянського мистецтва. Очевидно, творчі позиції В. Пальмова були далекими від авангарду з його життєвоперебудовними інтенціями, а зацікавлення традиційними образними елементами живопису, особливо декоративністю – однією з головних

категорій стилю модерн, свідчили про їхні модерністичні основи.

Особливої уваги заслуговує полеміка К. Малевича з М. Бойчуком, засновником чи не найвпливовішого на той час в Україні напрямку, який виразно артикулював національні історичні традиції. Відомо, що образно-стилістична система М. Бойчука, котра чи не вперше в українській художній культурі виокремлювала з різнобарвної мистецької спадщини інтелектуально осмислені складові (фольклор, іконопис, проторенесанс), на яких, на його думку, мало зростати нове сучасне національне українське мистецтво, привертала увагу та спонукала до дискусій. Чи не найбільші суперечки в мистецьких колах викликала загальна ретроспективність інтенцій М. Бойчука, що поставали загалом з переосмислення стилю модерн та культури національного Відродження [46]. Тому, визнаючи високий художній рівень творів бойчукістів, більш радикально налаштовані художники, які прагнули оновлення мистецької мови та залучення до неї нових формально-пластичних і образно-змістових вимірів, уважали їх дещо анахронічними, принаймні далекими від завдань та потреб нового часу. Подібні думки лунали з різних художніх «таборів» уже на початку 1910-х років. Зокрема, як згадує Ж.-К. Маркаде, запозичення структурної основи з ікон у бойчукістів Г. Аполлінер назвав «шахрайством стосовно століть» [31, с. 240]. У 1911 році Олександр Архипенко із цього приводу зазначав: «...помилково було б вважати, що достатньо зберегти естетичні форми творів минулих століть без їхньої внутрішньої суті, яка зробила їх безсмертними» [34, с. 101]. Однак у своїй творчості сам О. Архипенко, як відомо, активно перетлумачував прийоми прадавньої скульптури та іконопису, а тому стає очевидним, що мова йшла не про традиції, до яких зверталися художники, а про «механізми» їхнього використання, принципи інтерпретації та залучення спадщини до сучасного художнього простору. К. Малевич у своїх засадничих статтях підкреслював: «...авторитети, відомі художники та історики намагаються відсунути молоді свідомість подалі від сучасності і вказу-

ють на усипальниці старих, віджилих форм минулого, як на джерело, де можна молодому поколінню черпати життя... А втім, кожна картина музею і галереї є останнім моментом минулого. Це відмітка часу. Тому молодому поколінню ніколи не варто наслідувати і брати музейне та одягати в сучасне» [26, с. 98]; «художнику дається дар, аби своєю творчістю збільшувати сутність нашого життя, а не засмічувати його зайвими копіями» [26, с. 104]. І навіть «прагнути старого класичного мистецтва рівнозначно прагненню сучасної економічної держави до економіки старих держав» [26, с. 160]. У К. Малевича, який з гумором називав твори М. Бойчука «Рамзес 111 біля телефону», підкреслюючи парадоксальність перехрещення в його мистецтві сучасності з ретроспективними прийомами, чи не найбільші заперечення викликала особлива увага, яку бойчукісти приділяли стінопису, фресці, що традиційно асоціювалися із середньовічним храмовим мистецтвом, а також – певна реалістичність предметних зображень. «Світ мистецтва – світ безпредметний, – наголошував засновник супрематизму, – а радянське мистецтво – це мистецтво символічне, а не натуралістичне чи реалістичне. Фреска – це помилкове явище у пролетарській державі. Фреска – це монастирська тиша, а нині потрібна зміна форм, тем, ідей. Тому увіковічувати на стіні те, що завтра застаріє, помилково» [13, с. 239].

Проте, як це не парадоксально, мистецтво К. Малевича та мистецтво М. Бойчука загалом спиралося на спільні джерела, де особливе місце належало іконопису, яким, до речі, на початку ХХ ст. захоплювалося багато художників. «Відкриття» ікони як особливого мистецтва відбулося, як відомо, на межі ХІХ–ХХ ст., до того закриті окладами темні старовинні дошки не викликали зацікавленості. Дослідник давньоруського мистецтва Е. Трубецький називав «відкриття ікони» «однією з найзначніших і водночас найпарадоксальніших подій новітньої історії російської культури. <...> В іконі все зоставалося прихованим від нашого погляду: і лінії, і кольори, і особливо духовний зміст цього єдиного у світі мис-

ІСТОРИЯ

тецтва. Однак це той самий зміст, яким жила вся наша російська старовина. Ми проходили повз ікону, але не бачили її. Вона здавалася нам темною плямою серед багатого золотого окладу; тільки таку ми її знали. І раптом – повна переоцінка цінностей» [49, с. 354]. До «художніх дослідників ікони» можна зарахувати не тільки К. Петрова-Водкіна, що відверто «цитував» іконописні образи і прийоми, а й Н. Гончарову, Д. Бурлюка, П. Філонова та ін. В. Кандинський підкреслював: «Ніякий живопис я не ціную так високо, як наші ікони. Найкраще, чому я навчився, навчився я від наших ікон, не тільки з погляду художнього, а й релігійного» [42, с. 375]. В Україні до іконопису зверталися не лише М. Бойчук і його школа, а й перейняті ідеями «неовізантизму» М. Сосенко, П. Холодний, а згодом Л. Крамаренко та його учні. Однак саме К. Малевич зумів побачити в іконописі ту потужно перетворюючу силу, що відкривала шляхи до інших просторових і світоглядних вимірів, розвинутих у супрематизмі. В. Сусак зазначає: «З відходом від прямих аналогій та паралелей дедалі більшого значення набувають особливості іконної мови, іконної виразності, своєрідна іконна драматургія, що забезпечує образам прикмети причетності до явищ вищого ґатунку, до законів неземного буття» [48, с. 375]. Не випадково однією з головних теоретичних робіт К. Малевича була брошура «Бог не скинутий. Мистецтво, церква, фабрика» (Вітебськ, 1922), у якій він наголошував: «Всесвіт як досконалість є Бог» [26, с. 243]. Вибудовуючи свої візії Всесвіту, художник значною мірою спирався на ікону як простір перетину небесного і земного, а тому, зауважує Д. Сараб'янов, «певною мірою супрематичні полотна Малевича тяжіли до ікони. Вони "прагнули бути" роздумом про буття, роздумом у "формах та фарбах". Але при цьому в уявленні художника вони мали відрізнятись від ікон. Супрематична картина не зображує нічого і нікого, а ікона завжди є представником божества в нашому видимому світі» [43, с. 71]. Про свої враження від ікон К. Малевич згадував у своїх неодноразово цитованих біографічних записах: «На мене, попри натураліс-

тичне виховання моїх почуттів до природи, сильне враження справили ікони. Я в них відчув щось різне й чудове. У них мені показався весь російський народ з усією його емоційною творчістю. Я тоді пригадав своє дитинство: коники, квіточки, півники примітивних розписів та різьблення по дереву. Я відчув певний зв'язок селянського мистецтва з іконним: іконописне мистецтво – форми вищої культури селянського мистецтва. Я в ньому виявив увесь духовний бік "селянського часу", я зрозумів селян через ікону, зрозумів їхній лик не як святих, а простих людей. І колорит, і ставлення маляра. Я зрозумів і Боттічеллі, і Чимабуе. Чимабуе мені ближче, в ньому був дух, що його я відчував у селян» [28, с. 28]. Очевидно, що саме в увазі до народного мистецтва, іконопису та проторенесансу, особливо творчості Чимабуе (якого виокремлював з-поміж інших великих італійців і М. Бойчук), пролягала «точка перетину» між К. Малевичем та бойчукізмом. Крім того, для обох, незважаючи на все, головним залишався селянський світ, його образи. Однак, якщо М. Бойчук ставив за мету «підняти» селянську тему до рівня високих зразків світового мистецтва, надати їй не побутово-ілюстративного, а символічного забарвлення, то К. Малевич (який у своїх «селянських циклах» вільно поєднував різні художні мови – від фольклору до кубізму, залучаючи таким чином традиційну для вітчизняної культури селянську тему до актуального мистецького простору) чи не найбільш пророчо відобразив трагедію села, що починалася на початку століття з наступу індустріальної цивілізації, а завершувалася Голодомором...

Саме на роки «реукраїнізації» К. Малевича припадає створення його другого селянського циклу картин (1928–1932), у якому формальні знахідки супрематизму: геометризованість форм, увага до просторових рішень, яскравість локальних кольорів – поєднуються з «новими сюжетами»: фігурами селян, часто зображених без облич у напружених статичних позах. Можливо, саме приїзд в Україну, де село, селянський світ традиційно визначали основи національного буття, підштовхнув художника

повернутися до цієї теми. Тим більше, що, як справедливо зазначають Д. Горбачов та О. Найден, вони були «пов'язані з трагічними змінами у селянському середовищі, з руйнацією тисячолітніх традицій селянського життя, із занепадом народної культури» [32, с. 218], спричиненими на даному етапі економічними заходами радянської влади, яких, безперечно, не міг не бачити і не розуміти художник. Трагічні образи другого селянського циклу – «Селянка з чорним обличчям», «Три жіночі фігури» (кінець 1920-х рр.), «Складне передчуття / Торс у жовтій сорочці» (1931), малюнок «Розп'ята людина» (близько 1930 р.), «Безлике обличчя», «Селянин», «Дві чоловічі фігури» (початок 1930-х рр.), як і експресивний «Чоловік і кінь» (початок 1930-х рр.), проникнуті справжнім драматизмом, трагічними передчуттями, де колективізація та Голодомор стануть національною трагедією українського народу... Стилїстика творів циклу синтезує інтерпретації принципів іконопису («Голова селянина (1928–1929)», «Голова селянина» (кінець 1920-х рр.), кубізму, мотивів народного мистецтва. Художник на новому рівні, через досвід супрематизму, заново осмислював ті проблеми, які хвилювали його в 1910-х роках. Не випадково, згадуючи в 1920-х роках виставку «Ослиний хвіст» 1912 року, де були представлені твори першого селянського циклу митця, він писав: «...виставка мала тенденцію не стільки чисто живописну, а й була вираженням національних духовних рис селянських образів, у яких відбивалася форма, що йшла від іконописного мистецтва, з одного боку, від вивісок – з другого. Наші розмови в групі завжди велися про цю лінію вивчення іконописного мистецтва і звідти до Візантії й далі, углиб – до античного Духа. Коло нашого мистецтва починалося з античного, через ікону, селянське мистецтво до сучасних селян. Безперечно, вплив Західного мистецтва був великим і на групу «Ослиного хвоста», але Сезанізм, як і перші стадії кубізму, були лише методами вираження духовного змісту селян» [50, с. 136]. Однак показово, що у своїх теоретичних текстах кінця 1920-х років, попри роботу над новим селянським цик-

лом, він зовсім не згадує про ікону, народне мистецтво, а всюди підкреслює величезну роль у становленні нового мистецтва саме Сезанна й далі – кубізму, футуризму... Художник переосмислював історію мистецтва, тепер на іншому рівні свого творчого досвіду, окреслюючи його засади.

Важливою є думка М. Мудрак про певний вплив на К. Малевича в «київський» період творчості М. Бойчука і його кола. Вона, зокрема, зазначає: «Хоч Малевич і намагався дистанціюватися від табору бойчукістів, він не міг ігнорувати Бойчука. Ним була просякнута атмосфера Київського інституту, він закрадався також і до власного нового підходу Малевича до зображення людської постаті <...>. Більш того, останні малюнки Малевича, якщо їх проаналізувати в контексті київського Бойчукізму, свідчать про це драматичне повернення від абстракції до включення селян у сублімований ландшафт і безповоротно зближає його, якщо тільки не сказати втягує, в орбіту Бойчукізму» [29, с. 332]. Безперечно, як справжній художник, К. Малевич не міг не бачити, не відчувати образного потенціалу, що містила система М. Бойчука, що на той час, можливо, чи не найбільше відповідала суспільно-психологічним потребам України, яка переживала національний підйом, котрий так чи інакше спирався на селянську культуру. Відкритість К. Малевича до нового досвіду, з якого він завжди чітко вибирав те, що відповідало його мистецьким пошукам, дає підстави вважати, що «його здатність вбирати в себе різноманітні впливи в процесі розробки нового репрезентативного стилю між 1928 та 1930 роками, безумовно, свідчать про те, що він не зміг повністю уникнути впливу бойчукізму та його проторенесансних моделей» [29, с. 332–333]. Продовжуючи цю думку, можна поставити запитання, чи не «впливом» або «полемікою з Бойчуком» пояснюється незвична для К. Малевича стилїстика написаних ним таких портретів початку 1930-х років, як «Дівчина з червоним державком» (1932–1933), відомий «Автопортрет» 1933 року в образі епохи Ренесансу, «Портрет дружини художника (1933)», «Портрет Н. Н. Пуніна» (1933), «Робітниця» (1933), у яких присутні

ІСТОРИЯ

певні елементи парсуни (плаский умовний торс та більш об'ємно, реалістично написане обличчя та руки) та проторенесансу...

Показово, що, незважаючи на своє принципове заперечення фрески в новому мистецтві, у 1929 році К. Малевич прийняв пропозицію Всеукраїнської академії наук зробити розпис вестибюлю Президії. Але цей план не здійснився². Отже, можна погодитися з висновком М. Мудрак, що «контакти Малевича з українськими художниками на початку та наприкінці його життя виявилися серйозними віхами на його творчому шляху» [29, с. 333].

Проте слід зазначити, що сприйняття персональної виставки К. Малевича в Києві було досить неоднозначним. Безперечно, це була велика подія, тим більше, що виставок сучасного мистецтва тоді було небагато, а персональних експозицій творів художників майже не організовували. Проте творчість К. Малевича, як відомо, розпочата ще до революції, загалом сприймалася в Україні як така, що вже залишилася в історії. Критично ставилися й до супрематизму, який був «прочитаний» українськими художниками насамперед як формально-пластичний напрям поза його авангардним життєперебудовчим змістом. Зокрема, О. Довженко у великій статті «До проблеми образотворчого мистецтва» писав про те, що «ліві» художники «протягом кількох літ революції заганяли всю образотворчу культуру в квадрат і куб», однак, як уважав автор, «хто повірить, що трудящі маси можна задовольнити виключно кубо-лінійними "реальностями" в той час, коли багатомільонової робітничо-селянської маси не бачили ще порядної картини» [7, с. 26]. У свою чергу В. Седляр підкреслював: «Періоду богемщини, надзвичайного індивідуалізму і поверхового наслідування футуризму, кубізму, супрематизму Україна не зазнала, і ці форми мистецтва або прийшли до нас уже цілком оформленими без зовнішньої шуміхи, або коли й проявляли активність, то не відігравали по суті тієї ролі, яку мали вони, наприклад, у Росії» [45, с. 2]. На його думку, українське мистецтво мало свої проблеми й рухалося своїм шляхом, на якому найперспективні-

шим був бойчукізм та художники Асоціації революційного мистецтва України. Мало того, навіть один з найактивніших діячів українського авангарду Гео Шкурупій саме в 1930 році наголошував: «Всі "ізми", крім технічних цінних надбань, заховують в собі ворожу нашій добі психіку та ідеологію» [51, с. 4].

Проте певна присутність супрематизму в творах українських художників (бодай поодинокі) помітна із середини 1910-х років. І хоча тема «Супрематизм в українському мистецтві» заслуговує на окреме дослідження, тут варто, принаймні пунктирно, окреслити коло митців, що залучилися до його проблематики. Серед них, безперечно, Олександра Екстер, яка разом з Казимиром Малевичем брала участь у спільних виставках ще з 1913 року; у 1915 році вона стала членом його групи «Супремос» і саме під впливом його ідей звернулася до безпредметного живопису [11, с. 196]. Обоє об'єднувала і спільна залюбленість у народне мистецтво: як відомо, на її запрошення він співпрацював з артілью народних промислів у Вербівці, де, зокрема, за мотивами супрематизму розроблялися ескізи та вишивки (слід згадати відому вишиту композицію Н. Генке «Супрематизм» 1916 р.). Однак, як і всі твори та новітні мистецькі ідеї, до яких вона зверталася, звучали в художниці «у її власній інструментовці», а «незвичні і нові мелодії наче народжувалися із звуків знайомих, перегукувалися з музикою класичною та зрозумілою» [11, с. 15]. Особливістю творчості О. Екстер, що вплинула на своєрідність її місця у просторі авангарду, була здатність «примиряти крайнощі, невміння бути "лівою" будь за що й небажання відривати авангард від культури минулого» [11, с. 14–15]. Її «вихід у безпредметність» був своєрідним: у ньому звучали відгомони і «орфізму» Делоне («Місто вночі», 1913 р.), і футуристичного динамізму форм («Місто», 1913 р.). Серед абстрактних творів, які художниця писала впродовж 1913–1922 років, прямих «цитат» із супрематизму не було, вона рухалася своїм шляхом, наповнюючи форми, кольори та фарби власними живописними змістами, особливим рухом та під-

кресленою матеріальністю. На відміну від К. Малевича, якого захоплювали можливості виходу в «інші світи» та виміри, «невидиме, недоторканне, таке, що перебуває поза реальністю, не приваблювало її ніяк... Як би не перетворювався реальний світ під пензлем художниці, як би не трансформувалися його абриси і вирази, "лінії, об'єми і фарби" в Екстер завжди були "лініями, об'ємами і фарбами" цього світу – їм не дано було забути про своє походження» [11, с. 59–62]. Прикметно, що в 1920–1922 роках у її композиціях починають звучати й конструктивістські мотиви («Рух кольору по конструкції», 1921 р.; «Кольорова конструкція», 1921 р.; «Конструкція планів (Ритми кольору)», 1921 р.; «Кольорова конструкція», 1922 р.). Властива їй «матеріальність кольору» та мислення набувала тут нових концептуальних вимірів.

Твори, які критики пізніше назвуть «супрематичними» [10], присутні і в доробку В. Єрмилова. Як зазначає А. Наков, до абстрактного мистецтва художник звернувся після поїздки до Москви взимку 1920 / 1921 років; перші твори були представлені на «Першій професійній виставці» в Харкові (1921): «Рух вислизуючих форм». Однак їхнє вирішення, як і наступних абстрактних композицій – «Абстрактна композиція» (1923–1924), «Композиція №3» (1924), «Супрематизм» (1924), концептуально було далеким від супрематизму. Виконані в техніці паперового колажу або з різних матеріалів, вони, найімовірніше, перегукувалися з «матеріальними підборами» В. Татліна, у них художник «опрацьовує ті кордони форми, які надані йому через прийом контрастного протиставлення площин та фактур» [33, с. 177].

Цикл присвячених супрематизму робіт присутній у творчості К. Редька початку 1920-х років – «Супрематизм» (1921), «Супрематизм» (1922), «Супрематизм з шурупом» (1923); вони були створені в 1920–1922 роках під час його навчання в Москві у Всеросійських художньо-технічних майстернях. Проте інтерес до ідей К. Малевича був для нього досить коротким, абстрактні просторові композиції, створені під його впливом, мали самотій-

ний характер, творчо перетлумачували його просторово-безпредметні побудови. Роботи К. Редька цього напрямку відзначає особлива «матеріальність» кольорових площин, поступове введення в абстрактні композиції предметних елементів («Супрематизм з шурупом», 1923)

Отже, прямих послідовників ідей К. Малевича в Україні не було. З його творчістю більшість митців була ознайомлена лише з газет та журналів або завдяки виставкам у Москві та Петербурзі, які відвідували далеко не всі. Виставка в Києві стала, по суті, першим справжнім знайомством українського глядача з творчістю цього художника.

Виставка К. Малевича проходила в Києві з 20 березня по 1 липня 1930 року. Уже 31 січня цього ж року в газеті «Пролетарська правда» було надруковано анонс до неї: «ОСМУ разом з київською картинною галереєю найближчого часу організовує в Києві виставку праць художника К. С. Малевича. В Москві ця виставка мала чималий успіх. У нас виставка має спричинитися до дискусійної проробки питань новітнього образотворчого мистецтва, зокрема архітектури, у зв'язку з завданням реконструктивного періоду культурного будівництва». Серед українських мистецьких об'єднань, що з'явилися в другій половині 1920-х років, ОСМУ було найближчим К. Малевичу якщо не за своїми досить розпливчастими ідейними засадами, то завдяки дружбі з її членами – Л. Крамаренком та А. Тараном. Виставка в Києві була певною «реплікою» великої ретроспективної експозиції творів К. Малевича, що 1929 року проходила в Москві в Третьяковській галереї. У Києві було представлено 45 його робіт різних періодів: від 1905 року до архітектонів та планів, творів раннього імпресіоністичного періоду не було. Виставка давала уявлення про різноманіття творчих спрямувань художника, головні його теми, однак, безумовно, не була повною. Відомі дві рецензії, написані С. Єфимовичем і надруковані в газеті «Пролетарська правда» (1930, 28 травня) та журналі «Радянське мистецтво» (1930, №14). Їхній зміст та висновки про творчість художника є показовими для свого

ІСТОРИЯ

часу. Рецензент згадує про те, що художник народився в Києві, навчався в Київській художній школі та в навчальних закладах Москви; уважно описує представлені на виставці роботи – від «Дами на бульварі» (1902), через селянські твори – «жниці» (1906–1910) та постаті селян з умовними головами без облич (автор рецензії побачив у них вплив творів Да Кіріко), супрематичні структури – чорний квадрат, коло, навхрест розташовані площини, до просторових архітектонів та планів; пише про інтерес до іконопису, певний орієнтальний вплив та елементи сюрреалізму. Однак, зазначає критик, «в усіх його працях промовляє мова "чистої" абстрактної художньої форми, що вже намагається знайти вихід і практичне застосування поза межами малярства в сфері виробничого мистецтва й архітектури. Малярство тут виконувало роль лише підготовчої лабораторної роботи для інших форм художньої діяльності. <...> Він намагається створити нові архітектурні форми сучасної доби індустріалізму» [9, с. 5]. Відзначаючи неабиякий вплив на творчість К. Малевича західного мистецтва, критик підкреслює: «...Малевич ані трохи не був епігоном, наслідувачем чужої думки Заходу. Він майже завжди давав своє. Іноді він навіть випереджав художній розвиток Європи, виявляючи різні формальні моменти в мистецтві раніше від європейських майстрів... Проте, не вважаючи на всі гарні прикмети його творчої роботи, художня діяльність Малевича своїм основним установленням чужа пролетарській культурі. <...> Для художників типу Малевича питання про тематику не відіграє жодної ролі, бо для них саме мистецтво вже є зміст їхньої роботи. Людина, природа, речі – тут стільки матеріалу, з якого художник творить мальовничі й архітектурні твори. Малярство, тон, колір, лінії є для Малевича самостійні вартості... У колі цього замкнутого "чистого мистецтва" живе творчість Малевича, відірвана від соціальних завдань нашої доби. В буржуазних лабораторіях художників-філософів представники цього мистецтва роблять більше "хатню гімнастику", ніж художні речі, цінні для нової соціалістичної дійсності» [9, с. 6]. Рецензент ува-

жає, що хоча загалом художник і «далекий суб'єктивно від нового життя нашої республіки», певні риси його творчості можуть бути корисними: «Його вплив виявляється як на виробництві порцеляни й текстилю, так і на поліграфії, плакатах, на лубках. Перероблені відповідно до наших соціально-утилітарних завдань його досягнення щодо архітектури зможуть також відограти чималу роль. Усе сказане стосується й до предметового малюванкового мистецтва, де формальні досягнення Малевича, діалектично й критично перенесені на новий ґрунт, можуть бути і вже тепер є корисні радянському мистецтву й молодому поколінню. <...> Саме з цього формального боку виставка праць Малевича..., може бути корисна радянському глядачеві...» [9, с. 7]. Безперечно, на позицію критика впливав той «вульгарний соціологізм» та «класовий підхід до мистецтва», що поширювався в радянській культурі. Показово, що творчість К. Малевича – чи не найбільшого «революціонера в мистецтві», автора статей «Про партію в мистецтві» (1919–1922), «Ленін» (1924), текстів, пронизаних ідеями революції та перебудови світу, трактована як «буржуазна». Слід підкреслити, що загалом діяльність і творчість К. Малевича були в Україні відомі мало, а його теоретичні роботи зовсім не відомі. Виставка 1930 року вперше представила українському глядачеві його доробок, можливо, запізно...

Варто навести поодинокі враження від виставки українських художників. Зокрема, І. Жданко у своїх спогадах про виставку пише: «Для нас вона була дуже цікавою. На відкритті не було жодних промов, взагалі, атмосфера на ній не скидалася на офіційний захід. Відвідували її, переважно, студенти, художники, молодь. Я кілька разів чергувала на виставці – відповідала на питання. Запам'яталася велика кількість архітектон (переважали білі, розфарбованих я не пам'ятаю) – вони нас не надто цікавили. Експонувалися і безречові, і фігуративні роботи – серія селянських образів. <...> З усього показаного ближче за все мені були фігуративні речі. Вони викликали відчуття великої новини. "Селяни" не сприймалися трагічно (або, тим паче, містично): скорі-

ше, сильно впливали формальна новина, декоративний бік знайденої форми» [29, с. 414]. Отже, художницю приваблювало на виставці те, що було їй естетично близьким і, напевно, перегукувалося із загальними зацікавленнями в київському мистецькому середовищі, де селянська тема була чи не найпоширенішою.

У свою чергу М. Тряскін, який одночасно з К. Малевичем викладав в КХІ і загалом належав до по-новаторському налаштованих митців, зазначав: «Його безречовість невдовзі перетворилась на орнаменталізм, на стилізацію, і я цього не сприймав. Згодом у Києві я бачив виставку Малевича, де були зовсім реалістичні твори, навіть не натюрмортні, а суто пейзажні, абсолютно без усіляких “уновісів”. Вони мені зовсім не сподобались, це був живопис дуже середнього рівня, пересічний, такі пейзажики писали і студенти, і малоталановиті живописці. Чи були на виставці зображення селян та архітектони, я сказати не можу. Я їх не пам’ятаю... не вважав, очевидно, його на той час якимось явищем, яке щось відкриває, а він, в сутності, і відкрив супрематизм» [29, с. 438]. Можливо, у спогадах художника, записаних у радянський час, звучить цілком зрозуміла обережність, адже мистецтво К. Малевича та вітчизняного авангарду з 1930-х років взагалі було «викреслене» з культурної пам’яті. А може, на враженнях художника тоді, у 1930 році, позначилися інші проблеми та завдання, якими жило українське мистецтво, де безпредметність митця здавалася не актуальною...

Як свідчать листи художника, завершення виставки та повернення робіт було організовано на низькому рівні. Протягом кількох років К. Малевич нагадував організаторам про свої твори, нарікаючи на безвідповідальність, через яку деякі його роботи без його ж дозволу залишилися в Києві [13].

Окремою темою є статті К. Малевича, надруковані впродовж 1928–1930 років на сторінках часопису «Нова генерація» та «Авангард-альманаху». Розміщені там тексти тринадцяти статей, як уже зазначалося, були записом його лекцій у КХІ та базувалися на його ранніх російських розвідках,

що мали скласти майбутню та так і не закінчену ним книгу «Ізологія». А. Туровський уважає, що переклад статей українською мовою був здійснений кількома особами і не був відредагований самим автором [29, с. 269]. Однак так чи інакше тексти зберегли своєрідність його стилістики, ту «тугу, уперту, напружену недорікувату красномовність», за висловлюванням А. Єфроса, про яку мистецтвознавець писав: «...це не література, – іноді це менше, а іноді більше літератури: є в нім спалахи писань апостольських» [52, с. 40]. Тексти К. Малевича читати складно, тим більше, що художник часто користується своїми термінами, а в загальноприйнятті вкладає особливий зміст. Як зазначають дослідники, «Малевич працював у слові – як і в живопису – свого роду циклами, поглиблюючи, розвиваючи виклад виношених ідей у просторі та часі» [26, с. 14]. І хоча власні тексти, маніфести, статті він писав з 1913 року (першим відомим текстом став спільний з Н. Матюшиним та О. Кручоних «Маніфест для Першого всеросійського з’їзду баячей майбутнього (поетів-футуристів)», а перша теоретична робота – «Від кубізму до супрематизму. Новий живописний реалізм» – датується 1916 роком), із середини 1920-х років «в біографії Малевича почалася своєрідна академічна стадія. Він занурився в науково-дослідницьку роботу», однак «напружена, багатовимір-на діяльність художника-теоретика дедалі рідше отримувала доступ до громадської трибуни. У радянській дійсності втілювалися інші утопії...» [26, с. 14–15]. Публікації в українських виданнях були останніми теоретичними роботами, надрукованими за життя К. Малевича. Вони стали певним підсумком його роздумів про мистецький поступ. Предметом уваги для нього були новітні художні напрями – кубізм, кубофутуризм, футуризм. Він аналізував розробки художніх форм у творах Сезанна, Брака, Метценже, Леже, Грися, Гербіна, Пікассо, Софічі, Кара, несподівано порівнюючи їх із картинами Рембрандта, Рєпіна, Шишкіна. У його тлумаченні світ мистецтва, художній поступ розкривався як живий динамічний процес, де один досвід не стільки суперечив, скільки переосмислювався наступни-

ІСТОРИЯ

ками, розкриваючи нові виміри та змісти художніх форм. Новітні явища поставали тут як закономірні етапи мистецтва, яким він прагнув надати академічного впорядкування та історичної глибини.

Публікацію супроводжував невеликий текст Олексія Гана – ідеолога й теоретика конструктивізму. Він, зокрема, зазначав: «Про Малевича у нас не пишуть. Очевидно, тому, що наші присяжні знавці мистецтва ніяк не вирішать, що значить його чорний квадрат на білому фоні: розклад буржуазії чи, навпаки, піднесення молодої кляси пролетаріату?» [2, с. 127]. Автор підкреслював особливу роль К. Малевича як творця нових форм у мистецтві, адже, попри ідеологічну налаштованість, уважав він, «...ми мусимо знати і пам'ятати, що мистецтво, особливо в наші часи, не є тільки ідеологія; воно, насамперед, одна з найбільших функцій сучасної фабричної промисловости» [2, с. 124]. Незважаючи на геометричний канон і певну раціональність формотворення, на якій базувався супрематизм, О. Ган сприймає К. Малевича як інтуїтивіста, через що «цей досвід неорганізований свідомістю, а тому він не дає тієї реально-корисної роботи, яку б міг дати його визначний талант» [2, с. 126]. Звідси можна припустити, що О. Ган не був ознайомлений з багатьма теоретичними роботами К. Малевича, у яких різнобічно обґрунтовувалися його ідеї нового мистецтва, або на його позицію впливали концепції конструктивізму, що дискутували із супрематизмом. А в коментарі від редакції «Нової генерації» наголошувалося, що, «не погоджуючись з тов. Малевичем у тій частині його статті, де він відходить до основ дореволюційної естетики..., редакція вміщає цю статтю в порядку дискусії і не має сумніву, що стаття викличе живий відклик читачів» [35, с. 127]. Про першу публікацію К. Малевича згадувалося також у статті М. Рудермана в часописі «Молодняк», де автор зазначав: «Інтерес до цієї статті чисто історичний, бо й кубізм і супрематизм – це минуле мистецтва, коріння якого в довійськовій Європі, Європі богеми та містичного індивідуалізму. Спроба прищепи кубізму й супрематизму на нашому ґрунті потерпіла крах. Цебто

не знайшла більш або менш численних прибічників» [41, с. 111].

Однак першу статтю циклу було написано спеціально для «Нової генерації», а дослідники припускають, що, «можливо, ця стаття не була лекцією, а спеціально була написана як вступ для подальшого аналізу живопису» [27, с. 332]. Стаття, безумовно, мала засадничий характер; висловлені в ній положення були принципово важливими для автора та його розуміння місця мистецтва в культурі. Показовою, зокрема, є теза художника про вічні та непрагматичні цінності мистецтва: «...все, що його встановило мистецтво, встановлюється назавжди, і цього не можуть змінити ні час, ні нові форми соціальних відносин. Звільнене від утилітарних функцій мистецтво по музеях живе і має нерозлучний зв'язок з людиною в усіх епохах її існування. У нас існує поняття, що мистецтво є щось, що оформлює функціональну сторону життя. Мистецтво ніби-то подібне до актора, що грає якого-небудь типа з життя. Така думка неправильна, бо оформити яку-небудь функцію життя не можна; оформлюючи, ми не оформлюємо, а лише повертаємо її до порядку, встановленого якоюсь формою мистецтва... Художник не оформлює функціональну сторону життя, але формує відчуття функцій життя... Вплив економічних, політичних, релігійних і утилітарних явищ на мистецтво є хорість мистецтва. Колись вимір цінності мистецтва з погляду економічних умов зміниться, і все життя розглядатиметься з точки погляду мистецтва, що є постійна і незмінна, бо лише з такої точки ми справді можемо утворювати постійні речі, цебто, "світ як незмінна сукупність елементів"» [19, с. 121]. Здається, ця думка суперечить колишнім висловлюванням авангардиста, який попередньо у своїх програмних текстах наголошував: «Мистецтво живопису, скульптури, слова було до цієї пори верблюдом, нав'юченим різним хламом. <...> Наше передвижництво розфарбовувало глечики на парканах Малоросії і намагалося передати філософію ганчірок» [26, с. 27–28]. Тепер його захоплює історія мистецтва зі всіма її складовими, у яких він вбачає фіксації людської думки. Саме художникові, упевнений

він, завжди належала чи не головна роль у культурі. Тому К. Малевич робить висновок: «Наша сучасність повинна усвідомити собі, що не життя буде змістом мистецтва, а змістом життя мусить бути мистецтво, бо лише з цією умовою життя може бути прекрасне. Кожний уламок колись цілого твору архітектурної форми або іншої форми мистецтва є один з найчудовіших елементів. Всяка інша форма життя є лихо або згусток крові.... Ні одному інженерові, ні одному вождеві, економістові, майстрові політики не вдалося досягнути, кожному в своїй галузі, того постійного прекрасного формуючого елементу, якого досягнув художник» [19, с. 123–124]. Ця теза на той час уже була досить небезпечною, адже суперечила провідній ролі партії в розвитку країни, а невдовзі вона стала просто крамольною: «формування життя за своїм планом» буде мати право і владу тільки одна людина...

І все ж таки найважливішим періодом у розвитку мистецтва художник закономірно вважає ХХ ст.: саме тепер воно прийшло до ідеї безпредметності, «звільнилося від усього того змісту, в яким його тримали тисячоліття. Кубізм, футуризм і супрематизм увійшли у безпосередній зв'язок із світом і виявляють якість його відчуження» [19, с. 121–122]. Вільне життя форм пов'язує між собою різні мистецькі галузі, супрематизм активно впливає на формування нової архітектури. І тут автор знову доходить несподіваних висновків: «...наші архітектурні часи перебувають у безпосередньому зв'язку з античною архітектурою своєю методою і навіть відношенням до життя» [19, с. 123]. На думку художника, їх поєднує колективність творчості, пошук загальних закономірностей, тобто єдиного ордеру чи мотиву, які присутні і в античній, і в сучасній архітектурі, де, зокрема, в основу архітектонів Малевича – вертикальних «гота» та горизонтальних «альфа» – покладено новий тепер уже «супрематичний ордер». Супрематизм постає тут не тільки як напрям мистецтва, але і як загальна теорія та модель художньої творчості. Слід підкреслити, що К. Малевич постійно виявляв інтерес до архітектури. У ДІНХУК існувала спеціальна лабораторія супрематичної ар-

хітектури, була проведена виставка архітектонів, а в експозиції другої звітної виставки закладу (1926) був спеціальний розділ «Супрематичний ордер». Упродовж 1927 та 1928 років митець написав низку статей про архітектуру, що вийшли в Німеччині та Москві в журналі «Современная архитектура». Художник активно пропагував у різних журналах свої архітектони й архітектони своїх учнів. У «Новій генерації» було надруковано фотографії проектів М. Суєтіна та І. Чашника.

Стаття «Аналіза нового та образотворчого мистецтва (Поль Сезанн)» відкриває історичний огляд художнього процесу, поданий К. Малевичем у подальших публікаціях. У ній автор порівнює два історичні типи мистецтва – «образотворче», тобто сюжетне, фігуративне, і «нове малярство», головним у якому «розуміємо сполучення художником кольорів, тобто змішування їх, що утворює кольорову масу, якою покривається форма природи. В другому випадку з цієї маси формується якість відчуження і в третьому випадку безпредметна мальовнича "якість"». Мова йде про усвідомлення й образотворчої логіки, і нашу увагу на перший погляд зупиняє структура твору, фактура і контрастна гострота зіставлення багатьох різних елементів, формальна сторона – це, по-перше, і, по-друге, те живе відчуження, що в ньому висловлено (зміст)» [14, с. 439]. Якщо в традиційному образотворчому мистецтві домінує сюжет, як пише автор, – «побут, ідея, анекдот», то в новому – художність як така, формально-пластичні завдання. Так виникає опозиція «Репін – Пікассо», що уособлює різні полюси мистецтва. К. Малевич тепер «не заперечує» І. Репіна, а розглядає його картини як закономірний етап художнього розвитку, у якому, зокрема, твори кубізму відкривають лише новий його етап. Художник робить висновок: «...коли ми ряд творів образотворчого мистецтва поставимо в історичний порядок розвитку, то ми побачимо не таку вже контрастну лінію, її зміни не будуть такі неждані, щоб перелякати на смерть "критику"» [14, с. 440]. Цікаво, що в цьому контексті виникає ім'я І. Шишкіна, здавалося, цілком протилежної інтенцією

ІСТОРИЯ

К. Малевича. Однак з'ясувалося, що його твори не раз привертати увагу засновника супрематизму. У 1924 році він писав: «Насправді Шишкін не зображав ні сосни, ні трави. Як живописець, він відтворював живописну кубатуру в просторових її відношеннях, даних як явище, і міг навіть не знати, сосна це чи береза, чи якась інша трава, відома тільки спеці ботаніку...» [30, с. 204]. Розглядаючи картини І. Шишкіна як суто візуальні об'єкти, він виокремлював у них формальну конструкцію, ту взаємодію мас, об'ємів, пропорцій, що є чітко побудованими композиціями цих картин. У своїй статті в «Новій генерації» він зауважує: «Згадуючи про реальну сторону мальовничого змісту або виразу, ми доходимо до дуже важливого і нечуваного погляду на малярське мистецтво: все образотворче мистецтво ілюзорне» [14, с. 442]. Проте, не пориваючи із загальними, наскрізними його законами, «нове мистецтво» акцентує формування у своїх творах «іншої реальності», по-іншому тлумачить зміст «реалізму».

Головною постаттю нового мистецтва К. Малевич називає П. Сезанна, у роботах якого бачить «не реалізм природи, але реалізм постійно рівнодійного малярства» [14, с. 444]. Творчість цього майстра живопису існує на переломі епох: завершує розвиток предметного мистецтва та відкриває шляхи до безпредметності, демонструючи при цьому самостійність значень самого малярства. А тому малярство – «це самостійне нове реальне тіло, що впливає на нас безпосередньо. Такий зміст полотна ми можемо назвати постійною незмінною реальністю» [14, с. 443].

Висловлені тези розвиваються в статті «Нове мистецтво та мистецтво образотворче», де К. Малевич переходить до ґрунтовного аналізу творів провідних майстрів нового часу – П. Сезанна, Ж. Брака, П. Пікассо, Ж. Метценже. Розпочинаючи «екскурсію» по творчості цих майстрів, як пише автор, новим мистецтвом, він підкреслює необхідність використовувати для їхньої інтерпретації інший, ніж до академічного малярства, критичний апарат. Аби зрозуміти зміст та завдання цього мистецтва, «академічне сприйняття чи відно-

шення до природи» ніяк не підходять, а лише свідчать про те, що критик «не розуміє ані художника, ані його творів» [23, с. 412]. Сам К. Малевич ретельно простежує особливості пластичних деформацій у кожного з митців, порівнює їхні картини, виокремлюючи в них «новий додатковий або формальний елемент», пошуками якого в мистецтві була просякнута його теоретична концепція. У цьому контексті особлива роль належить кубізму, де предмет чи не вперше постає у всій своїй багатовимірній «реальності», а зміст цього напряму «не є формальна система», а «система висловлювати ті чи інші митцеві відчуття» [23, с. 414]. А тому, «щоб зрозуміти картину, треба насамперед відчутти і зрозуміти її пластичну сторону, бо іншої сторони в ній ніколи немає» [23, с. 416].

Аналіз кубізму триває в статті «Просторовий кубізм». Цим терміном художник характеризує четверту стадію розвитку напряму, яку він пов'язує із включенням колажу в картину. К. Малевич не користується терміном «колаж», а говорить про те, що «наклейки виникли через пристрасть саме контрастного мальовничого сприймання» [22, с. 64], тобто розглядає їх появу через живопис. Водночас уведення матеріальних елементів у картину свідчать про, як зазначає автор, «певні інженерні зусилля», необхідність «інженерного конструювання», що пов'язує картину, малярство зі скульптурою. Головна постать статті «Леже, Гріс, Вербен, Метценже» – Фернан Леже, творчість якого дуже цікавила К. Малевича, зокрема, аналізу його робіт він приділяв багато уваги у своїй школі у Вітебську і в Державному інституті художньої культури. Варто мати на увазі, що на той час ані в Росії, ані в Україні не було достатньо літератури, яка б висвітлювала творчість цього художника, а отже, готуючи публікацію, К. Малевичу довелося збирати репродукції із зарубіжних видань. Однак саме ця стаття стала чи не найширше ілюстрованою. Уважно аналізуючи формально-пластичну побудову картин Ф. Леже, К. Малевич відзначає його певну близькість до футуризму (зображення заліза, моторів, гвинтів і людини як частини цього

індустріального світу), проте, на відміну від художників цього напрямку, його картини позбавлені виразної динаміки та руху. Саме аналіз творів Ф. Леже дає К. Малевичу представити особливості окремих напрямів, де подібні форми набувають іншого змісту завдяки ідейному та концептуальному спрямуванню.

Особливої уваги заслуговують статті «Конструктивний живопис російських художників та конструктивізм» і «Російські конструктивісти і конструктивізм». Ставлячись, загалом, критично до конструктивізму як художнього напрямку, К. Малевич, безумовно, визнавав його новаторство і значення для мистецтва, архітектури, розвитку пластичного мислення. В. Татліна та О. Архипенка він називає художниками, з якими пов'язана «четверта стадія кубізму серед руських малярів». У статті порівнюються матеріальні підбори П. Пікассо та В. Татліна (останній, як відомо, називав свої художні об'єкти «контр-рельєфами»). К. Малевич підкреслює вплив ідей П. Пікассо на творчість В. Татліна, котрий свої перші «матеріальні підбори» зробив після відвідин майстерні французького художника в Парижі [47], і відзначає подібність просторових творів обох митців, які розробляють в них ідею «чистого мистецтва в просторі» [16, с. 48], простежує їхній розвиток у роботах П. Мітуруча, Л. Бруні, Л. Попової, І. Ключна та Н. Удальцової. Однак якщо більшість із названих художників наприкінці 1920-х років відійшли від просторових об'єктів, то саме В. Татлін стає головним художником, який переводить просторове малярство в контекст конструктивізму. Звідси висновок: «...нові, чисті мистецтва, об'ґрунтовані в тому чи іншому вигляді відчуття, внесли великі зміни в форми кольору і фактури, а цим винайшли нове реальне сприйняття матеріалів і відношення до них. Користуючись з цих досягнень, "прикладники" можуть повному застосовувати ці елементи до утилітарних речей» [16, с. 52]. У другій статті про російський конструктивізм К. Малевич простежує вплив нових форм мистецтва, зокрема супрематизму, на форми сучасної, архітектури і підкреслює: «...життя як утилітарна функція сама на собі не має тої фор-

мули, за рахунок якої були б сформовані твори нового мистецтва, і бачимо, навпаки, що формула тієї чи іншої течії нового мистецтва формує ту чи іншу функцію утилітарного порядку. <...> Одна і та ж утилітарна функція міняє форму свою, дякуючи новому мистецтву» [16, с. 48]. Так виникає архітектура Ле Корбюзьє та Тео ван Дусбурга, чиї форми впливають з ідей просторового кубізму. Художникові важливо підкреслити неабияку роль мистецтва, далекого від утилітарності, у формуванні нового художнього мислення, де «малярські проблеми нового мистецтва стали тими різними формулами, що дали нову форму для архітектурних збудов» [16, с. 57].

Аналізові футуризму присвячено наступну статтю художника. Окресливши коло митців цього напрямку (поет Марінетті, художники – Балла, Северині, Соффічі, Кара, Руссола, Пікабіа, Боччоні), він відзначає його головну формулу – рух, динамізм. Проте, порівнюючи зміст маніфестів футуризму з творами його представників, К. Малевич проникливо помічає певну розбіжність між ними, а тому далеко «не всі твори футуристів... можна кваліфікувати як футуристично-динамічні» [17, с. 59]. Слід зазначити, що подібна тенденція, загалом, властива новому мистецтву, де декларовані гасла та принципи часто вступали в протиріччя із живою творчістю художника. А футуристи, зокрема, активно використовували кубістичні прийоми, що дає можливість говорити про кубофутуризм як формально-пластичний прийом чи етап розвитку. «Футуризм динамічний і кінетичний» – тема окремої розвідки. Художник порівнює різні види динамізму в новому мистецтві – у футуризмі, де динаміка виявляється через предметний світ, і в супрематизмі, який також вибудовує свої рухливі простори, але через «гармонійно збудований образ абстрактних елементів» [25, с. 71]. Спільною темою мистецтва постає тут вираз сили, напруженого руху, для уявлення еволюції яких художник порівнює античну скульптуру «Геркулес» Лісіппа та картину «Геркулес» футуриста Боччоні, у якій силу «відображено не в м'язах, а в лініях цієї картини» [25, с. 73]. На при-

ІСТОРИЯ

кладі детального аналізу творів Д. Балла, У. Боччоні, Л. Руссо. К. Малевич окреслює загальні особливості образного світу футуризму, у якому художники «урівноважують людину з кожною частинкою кожної клітини матерії й у всіх явищах відшуковують один і той же зміст...» [25, с. 79].

Про багатозаровий зміст мистецтва, який «містить багато відчужень, що не мають художнього завдання», ідеться в статті «Естетика». На прикладі творів різних історичних епох (портретів Гольбейна, картин Брюллова, Сезанна, Репіна, Гогена, Рембрандта, Сіслея, Сьора, Венеціанова, Моне) автор розмірковує над еволюцією художнього та естетичного, над розвитком самого «мистецького змісту», який найтісніше пов'язаний із формами малярства, його художніми мовами. І якщо, наприклад, картина І. Репіна «Убивство царем Іваном Грозним свого сина» є «шедевром естетичних переживань», але «немає ніяких художніх ознак», то «Руанський собор» К. Моне «має величезне значення для історії мистецтва і своєю активністю примушує цілі покоління змінювати своє бачення до мистецьких творів» [25, с. 68].

Чимала стаття «Спроба визначити залежності між кольором та формою в малярстві» була надрукована у двох номерах часопису. Її супроводжувала ремарка про те, що «редакція не поділяє методології та немарксистські твердження автора» [24, с. 64]. Це свідчило про певні зміни в художній політиці журналу, який, безумовно, залежав від ідеологічного клімату в країні, де активнішими ставали утиски нових мистецьких спрямувань. Стаття присвячена співвідношенню головних формальних елементів мистецтва, що аналізуються на прикладі живопису П. Сезанна, В. Кандинського, П. Кончаловського, А. Матісса, імпресіонізму, кубізму, футуризму, супрематизму. Автор наголошує: «...постійної форми взагалі не існує, як не існує постійної відповідності форми й кольору» [24, с. 55], «...форма натури не являється законом для маляра. натура – це збіг елементів, який для маляра складає матеріал, що він його розбирає й класифікує за родами відчуття й тільки» [24, с. 70]. Однак мір-

кування художника виходять за межі суто формальних конструкцій. Показовим є його протиставлення різних «кольорових систем» села і міста, де перше подібне «квітковому полю», а друге тяжіє до темних кольорів. Подібні думки К. Малевич висловлював у своїй брошурі «Світ як безпредметність», у якій розподіляв мистецтво на три табори: «мистецтво провінції – живописне, мистецтво міста – не живописне і мистецтво прикладне, агітаційне, ідейне» [27, с. 103]. Мистецтво майбутнього, на його думку, має об'єднати «проміння енергії нового центру, як результат всіх столиць <...>, до якого всі будуть тягнутися і який буде формувати всі столиці, згідно своєї нової виробки відношень до світу» [24, с. 59–60].

І, нарешті, останньою публікацією К. Малевича в Україні стала стаття «Архітектура, станковий живопис і скульптура», надрукована у виданні «Авангард. Альманах пролетарських художників нової генерації» № В за 1930 рік, яке було близьким за своїми позиціями до часопису «Нова генерація». У статті, не називаючи імен, художник полемізує з бойчукістами та їхніми принципами стінопису, що, на його думку, не відповідають завданням сучасності. Зважаючи на дискусії в Україні про місце та роль станкового й монументального малярства, він наголошує на особливому значенні першого в його новітніх вимірах, на необхідності вивчати в навчальних закладах усі сучасні «ізми», що є основою фаховості сучасного митця. Не відкидаючи вимог утилітаризму, які вважалися на той час найактуальнішими для пролетарського мистецтва, К. Малевич не відмовляється від мистецтва, підкреслюючи необхідність формування нових принципів взаємодії архітектури, малярства та скульптури.

На жаль, публікації К. Малевича не стали в Україні темою мистецтвознавчих дискусій. 1930 рік позначив тут, як і загалом у СРСР, драматичний перелом у художньому житті країни, що вступала в новий тоталітарний етап свого розвитку: припиняли своє існування творчі об'єднання, офіційні вимоги до мистецтва ставали не тільки дедалі ідеологізованішими, а й звужували його формально-пластичний діапазон, по-

ступово викреслюючи з нього все «незрозуміле і незвичне»...

Невдовзі після повернення з Києва К. Малевича на кілька тижнів заарештувала ОДПУ. У 1932–1933 роках він керував експериментальною лабораторією в Державному російському музеї в Ленінграді. Його твори експонувалися на кількох виставках у Москві, Берліні, Відні та Ленінграді. Помер художник у 1935 році. У Києві після 1930 року його виставок не було...

Примітки

¹ К. Малевич, зокрема, опікувався життєвими проблемами художника С. Святославського, який тоді хворів і бідував. Він звертався до офіційних установ з проханням поліпшити матеріальне становище колеги [13, с. 233–234].

² У НХМУ зберігаються два ескізи К. Малевича 1929 року – «Проект кольорового вирішення настінного розпису конференц-зали Всеукраїнської академії наук» (папір, пастель, білило, 44 × 30) та «Селянка з хрестом. Ескіз настінного розпису конференц-зали ВАНУ (папір, пастель, 44 × 30).

Література

1. Богомазов О. Живопис та елементи / Олександр Богомазов – Київ : Задумливий страус. – 1996. – 172 с.
2. Ган О. Справка про Казимира Малевича / Олексій Ган // Нова генерація. – 1928. – № 2. – С. 124–127.
3. Горбачов Д. Киевский треугольник Малевича (Пимоненко – Бойчук – Богомазов) / Дмитрий Горбачов // Малевич. Классический авангард. Витебск. Сборник материалов III Международной научной конференции. – Витебск, 1998. – С. 33–44.
4. Голубченко Д. Молодь / Д. Голубченко // Авангард-Альманах Пролетарських митців Нової генерації. – 1930. – № А. – Січень. – С. 47–48.
5. Гройс Б. Искусство утопии / Борис Гройс. – Москва : Художественный журнал. Прагматика культуры, 2003. – 340 с.
6. Дикун Л. Нові факти біографії Малевича / Л. Дикун // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 4. – С. 15–16.
7. Довженко Ол. До проблеми образотворчого мистецтва / Олександр Довженко // ВАПЛІТЕ. – 1926. – № 1. – С. 24–30.
8. Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2005. – Т. 4. – 700 с.
9. Єфимович С. Виставка творів художника К. С. Малевича в Київській Картинній Галереї / С. Єфимович // Радянське мистецтво. – 1930. – № 14. – С. 3–7.
10. Жадова Л. Проекты В. Ермилова / Людмила Жадова // Декоративное искусство СССР. – Москва, 1972. – № 7. – С. 6–10.

11. Коваленко Г. Ф. Олександра Экстер. Путь художника. Художник и время. Альбом / Георгий Федорович Коваленко. – Москва : Галарт, 1993. – 287 с.

12. Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве. Франция и Бельгия. 1870–1900 / Валентина Александровна Крючкова. – Москва : Изобразительное искусство, 1994. – 271 с.

13. Листи К. С. Малевича до художників Л. Ю. Крамаренка та І. О. Жданко // Хроніка 2000. – Київ, 1993. – № 3–4. – С. 232–240.

14. Малевич К. Аналіза нового та образотворчого мистецтва. Поль Сезанн / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1928. – № 6. – С. 438–447.

15. Малевич К. Естетика / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 12. – С. 56–58.

16. Малевич К. Конструктивне малярство російських малярів і конструктивізм / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 8. – С. 47–54.

17. Малевич К. Кубо-футуризм / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 10. – С. 58–67.

18. Малевич К. Леже, Гріс, Ербен, Метценже / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 5. – С. 57–67.

19. Малевич К. Малярство в проблемі архітектури / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1928. – № 2. – С. 116–124.

20. Малевич К. Нове мистецтво й мистецтво образотворче / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1928. – № 9 – С. 177–185; № 12. – С. 411–418.

21. Малевич К. От кубизма к супрематизму // Казимир Малевич. Собрание сочинений : в 5 т. – Москва : Гилея, 1995. – Т. 1. – 398 с.

22. Малевич К. Просторовий кубізм / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 4. – С. 63–67.

23. Малевич К. Російські конструктивісти і конструктивізм / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 9. – С. 56–96.

24. Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1930. – № 6–7. – С. 64–70; № 8–9. – С. 55–60.

25. Малевич К. Футуризм динамічний і кінетичний / Казимир Малевич // Нова генерація. – 1929. – № 11. – С. 71–80.

26. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. – Москва : Гилея, 1998 – Т. 1. – 398 с.

27. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. – Москва : Гилея, 1998. – Т. 2. – 376 с.

28. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика : в 2 т. / авт.-сост И. А. Вакар, Т. Н. Михненко. – Москва, 2004. – Т. 1. – 436 с.

29. Малевич та Україна. «Він та я були українці». Антологія / укл. Д. О. Горбачов. – Київ : СІМ Студія, 2006. – 456 с.

30. Малевич Казимир. Художник и теоретик. Альбом / тексты Е. Н. Петровой и др. – Москва : Советский художник. – 1990. – 240 с.

31. Маркаде Ж.-К. Малевич / Жан-Клод Маркаде. – Київ : Родовід, 2013. – 304 с.

ІСТОРИЯ

32. *Найден О., Горбачов Д.* Малевич Мужичийский / Александр Найден, Дмитро Горбачов // Хроніка 2000. – 1993. – № 3–4. – С. 210–231.
33. *Наков А.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство России и Польши / А. Након. – Москва : Искусство, 1997. – 416 с.
34. *Нідгам Дж.* Українське малярство та міжнародний авангард у ХХ ст. // Дух України. Каталог виставки. – Вінніпег ; Едмонтон, 1992.
35. Нова генерація. – 1928. – № 2.
36. *Пальмов В.* Відповіді на запитання соціального замовлення / Віктор Пальмов // Нова генерація. – 1930. – № 1. – С. 47–48.
37. *Пальмов В.* Короткий автожиттєпис художника Віктора Нікандровича Пальмова / Віктор Пальмов // Нова генерація. – 1929. – № 9. – С. 67.
38. *Пальмов В.* Про мої роботи / Віктор Пальмов // Нова генерація. – 1929. – № 8. – С. 27–29.
39. *Пальмов В.* Проблема вивчення кольору в наших художніх вузах / Віктор Пальмов // Нова генерація. – 1929. – № 12. – С. 42–46.
40. *Пальмов В.* Проблема кольору в станковій картині / Віктор Пальмов // Нова генерація. – 1929. – № 7. – С. 40–46.
41. *Рудерман М.* Про «Нову генерацію» (Нотатки) / М. Рудерман // Молодняк. – 1928. – № 3. – С. 111–112.
42. *Сарабьянов Д. В.* Василий Кандинский в русском контексте / Дмитрий Владимирович Сарабьянов // Вопросы искусствознания. (1/97). – Москва, 1997. – № 10. – С. 353–396.
43. *Сарабьянов Д. В.* К. С. Малевич и искусство первой трети XX века / Дмитрий Владимирович Сарабьянов // Каталог виставки : Казимир Малевич. 1978–1935. – Ленинград ; Москва ; Амстердам : Stedelijk Museum Amsterdam, 1988. – 280 с.
44. *Сарабьянов Д. В.* Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) / Дмитрий Владимирович Сарабьянов // Советское искусствознание, 1980. – Москва, 1981. – Вып. 1. – С. 117–160.
45. *Седляр В.* Образотворче мистецтво на Україні / Василь Седляр // Нове мистецтво. – 1926. – № 5 (14). – С. 2–4.
46. *Скляренко Г. Я.* Ідейні засади мистецтва Михайла Бойчука в контексті художньо-культурних процесів першої третини ХХ століття / Галина Яківна Скляренко // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. – Київ, 2008. – Вип. 9. – С. 19–26.
47. *Стригалева А. А.* О поездке Татлина в Берлин и Париж / Анатолий Анатолиевич Стригалева // Искусство. – 1989. – № 2. – С. 39–43.
48. *Сусак В.* Русская икона в художественном сознании начала XX века / Виктория Сусак // Вопросы искусствознания. – Москва, 1997. – № 1. – С. 311–316.
49. *Трубецкой Е. Н.* Избранное / Евгений Николаевич Трубецкой. – Москва : Канон, 1995. – 526 с.
50. *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде : в 2 т. / Николай Иванович Харджиев. – М. : РА, 1997. – Т. 1. – 396 с.
51. *Шкурупій Г.* Реконструкція мистецтва // Авангард-Альманах пролетарських митців Нової генерації. – 1930. – № в. – Квітень. – С. 4–6.
52. *Эфрос А. М.* К. Малевич (ретроспективная выставка) / Абрам Маркович Эфрос // Художественная жизнь. – 1920. – № 2. – С. 40–42.

SUMMARY

The article is devoted to scantily explored period in the life and work of K. Malevych – late 1920s-1930, marked with active contacts with Ukraine and some reukrainization (according to D. Horbachov) of his art. He lectured at the Kyiv Art Institute, published a number of articles on the pages of avant-garde editions – the periodical *Nova Heneratsia* and *Vanguard Almanac*. In 1930 in the Kiev Art Gallery his last lifetime one-man exhibition was held. The peculiarities of the perception of the works of the artist in Ukrainian artistic surroundings are reconstructed on the base of the remembrances of the contemporaries, reviews and opinions. Significant attention is paid to the then discussions about contemporary art, the comparison of creative positions of K. Malevych, O. Bohomazov, V. Palmov, M. Boichuk, the interpretation of Suprematism in the works of Ukrainian artists. The Malevych publications in Ukrainian editions, which has become a certain result of his theoretical studies of art history are analyzed in Ukrainian Art Studies for the first time. *Return to Ukraine* has also influenced on the painting works of the artist. He created his famous *second peasant cycle*, reflecting a creative synthesis of visual and plastic ideas of folk art, iconography, Cubism, Suprematism. A certain influence on the artist with the Kyiv creative surroundings where the special place was for his controversy with M. Boichuk is assumed. The end of 1920s became an important stage of the artistic way of the great artist who has always kept spiritual connections with Ukraine.

Keywords: Avant-garde, Modernism, Suprematism, painting.