

## **ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ СУПРЕМАТИЗМА МАЛЕВИЧА, КАК ОСНОВА СТИЛЯ XX ВЕКА**

**В публикации рассматривается супрематизм с позиции формообразования. Генезис формы представлен во взаимодействии стилей: импрессионизм, кубизм, футуризм и кубофутуризм. Авторы анализируют вклад супрематизма в современное формообразование, а концепцию супрематизма как основу стиля 20 века.**

**Ключевые слова:** Малевич, супрематизм, кубизм, проектная методология, концепция, стиль.

Вопросы поиска стиля, взаимоотношения формы, материала, технологии и других аспектов художественной выразительности, остро встают в переломные моменты развития цивилизации. Середина 19 века явилась революционной вехой в трансформации понимания формы и стиля. Промышленная революция вытеснила ручной труд, сформировав новую эстетику формы. Переход от индивидуального к массовому производству существенно отразился на восприятии человека окружающей его предметной среды. Воспроизводимость, повторяемость во множестве копий стала причиной возникновения новой образности. Развитие технологий полиграфии и фотографии расширили изобразительные возможности отражения реальности.

Поиски новых форм выразительности привели изобразительное искусство к творческим открытиям, отразившимся в многообразии стилевых течений. В этот период начинает меняться проектная идеология, отношение к форме, к цвету и композиции. Многочисленные художественные течения, начавшие свое развитие в конце 19 начале 20 века можно трактовать с позиции стиля в сегодняшнем его понимании, как комплекса средств и приемов художественной выразительности. Современная трактовка стиля далека от идеологии «больших стилей» в искусстве. Это проектная технология отбора формальных средств выразительности. В поисках узнаваемой изобразительной системы, прошедшей испытание временем и актуальной в современной визуальной культуре обратимся к наследию начала века. В этот период русские художники впервые вышли на мировой уровень проектной культуры, подняв проблемы стилеобразования и сформировав новые методы и подходы к проектированию стиля.

В рамках данной публикации авторы пытаются выявить особенности проектных технологий супрематизма по сравнению с ранее существовавшими стилевыми течениями начала XX века. Важно понять причину, по которой из многочисленных направлений, появившихся в искусстве на рубеже веков: кубизма, футуризма, кубофутуризма, лучизма, супрематизма, конструктивизма и других, именно супрематизм определил ведущий вектор развития визуальной культуры на следующее столетие, сформировал посыл к рождению и пониманию позиции стилеобразования в современной проектной культуре.

Процесс поиска новой формы начался в изобразительном искусстве, а именно в живописи второй половины 19 века. Живописцы одними из первых приняли заказ эпохи на создание нового, всеобщего интернационального стиля. Начальным шагом был импрессионизм, представители которого стремились разрабатывать новые методы и приемы, позволяющие запечатлеть реальный мир в его подвижной изменчивости. Для импрессионизма не так важно, что изображено, но важно как изображено. Художники создали свою живописную систему, которая отличалась, в том числе и разложением сложных тонов на чистые цвета. Импрессионизм стал площадкой для экспериментов с формой.

Следующим направлением стал кубизм. Родоначальником кубизма, нового типа формообразования в живописи, стал П. Сезан, который рассматривается как создатель своего рода философской концепции мира и искусства. Возникновение кубизма как стилевого течения относят к 1907, когда П. Пикассо написал картину «Авиньонские девицы». Определение «кубисты» впервые употребил в 1908 французский критик Л. Восель как насмешливое прозвище

художников, изображающих предметный мир в виде комбинаций правильных геометрических объёмов: куба, шара, цилиндра, конуса.

Кубизм выражал решительный разрыв с традициями реалистического искусства. Сводя к минимуму, изобразительно-познавательные функции искусства, стремясь строить свои произведения из сочетания элементарных, «первичных» форм, представители кубизма конструировали объёмные формы на плоскости, расчленяли реальный объём на геометризованные тела, сдвинутые, пересекающие друг друга, воспринимаемые с разных точек зрения.

Для раннего этапа кубизма, сложившегося под влиянием живописи П. Сезанна характерны: скупость цвета, простые, осязаемые формы, элементарные объекты (дом, дерево, утварь). В этот период кубизм (1907–1909) геометризацией форм подчёркивает устойчивость, предметность мира. Мощные гранёные объёмы как бы плотно раскладываются на поверхности холста, образуя подобие рельефа. Цвет, выделяя отдельные грани предмета, одновременно и усиливает, и дробит объём.

В «аналитической» стадии кубизма (1910–1912) предмет распадается, дробится на мелкие части, которые отделяются друг от друга. Предметная форма в работах этого периода П. Пикассо как бы расплывается на холсте. На заключительном этапе в «синтетической» стадии (1912–1914) главенствует декоративное начало, холсты становятся красочными плоскостными панно. Появляется использование различных фактурных эффектов: наклеек, коллажей, объёмных предметов на холсте. Таким образом, отказ от изображения пространства и объёма компенсируется материальными рельефными построениями в реальном пространстве.

Кубизм в своем развитии последовательно прошел несколько стадий. Его формообразование исходило из разложения целой формы на составляющие элементы и наполнение ими картины. Боязнь простой формы не дает этому стилю оторваться от реальности и уйти в беспредметность. Однако это шаг на пути к новому пониманию формы в искусстве. Кубизм – переходное явление от предметного мира в беспредметное, конструктивистское формообразование.

Направление живописи футуристов складывалось под влиянием кубизма, но кубизм связан с художественным исследованием простран-

ства, а футуризм – это изображение движения фигур и предметов во времени. Динамику мира футуристы выражали в своих картинах зигзагообразными, воронкообразными, спиралевидными и т. п. формами, раздробленными на фрагменты фигурами, совмещая в одной композиции разные моменты движения. В центре внимания художников – красота движения, скорости, в том числе машин и механизмов. В России футуризм был воспринят главным образом поэтами, в живописи проявился в большей мере как кубофутуризм. Русский футуризм не обладал монолитностью и программным единством, для него главным была зрелищность и эффект ошеломления. В двадцатых годах футуризм уже не столько направление в искусстве с конкретной эстетической программой, сколько обобщенное название для «левых» направлений в искусстве.

Важно отметить, для русских футуристов не существовало понятия одного стиля. Давид Бурлюк, активный футурист, утверждал, что футуризм – не школа, это новое мироощущение.

Перечисленные направления, на которых рождалось новаторство Малевича, говорили на новом языке форм. Художники экспериментировали: боролись за новое формообразование с помощью плоскостных форм в живописи, составлением изобразительной системы из простейших геометрических форм, пониманием мира с позиции цвета, поисками динамического напряжения, нового ритма и ощущения.

«В России появилось уникальное, деструктивное творческое течение – кубофутуризм. Он отсек неоклассику и разметал художественные критерии кубизма и футуризма, прошелся, как разрушительный вихрь, по всем видам искусства и заложил фундамент, на базе которого возникла беспредметность; а затем супрематизм и конструктивизм стали закладывать основы интернационального стиля» [1, с. 25].

Малевич последовательно прошел через несколько художественных течений, из каждого беря то, что определяло основную стилеобразующую линию. Многие считали, что он «не понял смысла» этих направлений и стремиться все упростить и схематизировать. Однако он взял из каждого стилеобразующий каркас и одним из первых нащупал предельно простые элементы, ставшие основой стиля XX века.

Малевич в поисках новой формы с 1912 по 1914 годы объединяет в своих работах уже сло-

жившиеся к тому времени черты формообразования кубизма и футуризма. Д. Сарабьянов, пытаясь выделить черты кубофутуризма, как самостоятельного течения определяет их как «соединение двух энергий – динамики и статики, по элементарной логике не соединимых» [2, с. 5]. В качестве примера для анализа автор рассматривает картину Малевича «Точильщик», написанную в 1912 году. В картине присутствуют черты кубизма и футуризма. Однако от кубизма работу отличает присутствие повышенного динамического состояния и футуристическое «многоручие» и «многоножие». А от футуризма отличает центричность композиционного построения. В данном случае гибрид стилей, по мнению автора, завершал развитие данных тенденций формообразования. В новом стилевом течении открывалась перспектива к последующему развитию экспериментов с формой в искусстве. Кубофутуризм как бы расчищал дорогу для нового стиля и в этом его достижение.

Теоретик искусства, современник Малевича В. Стржеминский утверждал: «Каждое содержание, каждое специфическое мировоззрение требует своей, только ему присущей формы... Поэтому задача искусства – углубление понятия формы в целях поиска нового содержания» [3, с. 531]. Автор считал форму первичной по отношению к содержанию, говоря о том, что искусство должно родиться из формы. То искусство, которое базируется на содержании, снижается до прикладной формы существования, то есть не первично.

Это достаточно спорное утверждение, но для нашего исследования крайне показательное. По всей видимости, автор имел в виду сюжетное содержание, а не концептуальную содержательную основу – главную характеристику любого стиля. Но и исследователь дизайна С.О. Хан-Магомедов в своих работах отмечал, что на глубинных стилеобразующих уровнях «выход» левой живописи в предметный мир через эксперименты с отвлеченной формой начался раньше, чем появление теории [1]. Подчеркнем, формообразование и поиски новой формы для художников были важнее, чем теория. Именно на форме отрабатывались смелые предположения, шел активный экспериментальный поиск новой выразительности.

Концептуальная декларативная основа, «манифест», теория не могут сформировать стиль. Нужен эксперимент, подтверждающий

выдвинутые лозунги и позиции, отражающий принципы заявленного стиля, визуализирующий новые технологии. Форма проявляет позиции стиля ярче всего. Для описания стиля или классификации художника в рамках стиля, формообразование является ведущей позицией анализа. В начале появления и развития нового стилового направления резко возрастает активность генерирования новых идей, их количество превосходит возможности их реализации. Парадокс заключается в том, что они не могут быть развиты и реализованы в свое время не только количественно, но и качественно. Формирование становление новой системы, требует не развития уже найденных ходов и направлений, а жесткого ограничения и отбора формальных выразительных средств, стилеобразующих идей.

Поиски новой формы велись многими русскими художниками-авангардистами. К 1915 году русский авангард начал говорить на языке беспредметности. Однако, при всем многообразии вариантов выделяются своими принципами формообразования Кандинский, Ларионов, Филонов. Они вышли в абстрактное искусство, но остались на стадии беспредметного кубизма. Они не смогли сформировать нового стиля. Отдельно с большим отрывом и преимуществом можно рассматривать формообразование Малевича. Он оторвался от кубизма и смог противопоставить кубизму новую концепцию формы. Простота формообразования и минимализм композиционных средств давали новому стилю возможности воспроизводства. Практически стиль базировался на модулях. В отличие от кубизма, который разлагал форму. Супрематизм создавал форму из простых базовых элементов. Абстрактные изображения формировали новую реальность, наделяемую множеством смыслов.

Базовые формы супрематизма – геометрические по форме ортогонально размещенные фигуры: квадрат или прямоугольник, крест, круг.

Простые геометрические формы лежали на плоскости картины, не создавая иллюзию глубины пространства, а принадлежали картинной плоскости.

Формы не старались разорвать формат и выйти за его пределы. Они находились в пространстве картины. Напряжение не уходило за пределы формата, оно концентрировалось внутри. Взаимодействие элементов с форматом рождало новые зоны взаимодействий.

Локальность цвета, его принадлежность форме также отличительная черта стиля. Малевич рассматривал цвет с новой революционной позиции. Он не пытался гармонизировать цвета, создавая систему. Он оценивал цвет, прежде всего с позиции формы. Цвет должен был указать или создать напряжение формы. Он использует в своей палитре яркие открытые цвета, большие отношения. Количество цветов в каждой работе ограничено. Графичность подачи тоже отличительная черта супрематизма.

Взаимодействие элементов также определяется с позиции напряжения сил. «Отдаленность одной формы от другой измеряется силой притяжения между этими формами и не является одной и той же линейной мерой как в других течениях» [3, с. 533].

Повторы простых форм, создают ритмическое напряжение и контрасты пропорциональных отношений.

Противопоставление форм – конфликт взаимодействия сил в картине.

Выставка «0,10», под названием «Последняя футуристическая выставка картин», открывшись в декабре 1915 года в Петербурге, ознаменовала начало нового стиля в искусстве. Явилась «венцом быстрого разбега художественного авангарда, завершившегося прыжком в неизвестное, в беспредметность» [4, с. 58]. Вместе с другими 39 работами Малевича на выставке впервые была показана картина «Черный квадрат». Одновременно были созданы и экспонировались на той же выставке «Черный круг» и «Черный крест», представляя три основных элемента супрематической системы. Позднее были созданы еще два супрематических квадрата – красный и белый.

«Черный квадрат» висел на самом видном месте, в так называемом «красном углу». Черный квадрат явился «иконой нашего времени» и вершиной концепции Малевича. «В истории мировой живописи «Черный квадрат» останется не столько как символическая первофигура, сколько как первофигура формальная, как «нуль формы». Именно на уровне формального бесстрашия Малевич совершил переворот в стилеобразующих процессах» [4, с. 56].

Малевич заявил о новом языке искусства. Он вывел форму за пределы реального мира, поставив ее в первооснову формирования новой реальности.

П.Флоренский, определяя в качестве элементов первооснов «мирового языка» базовые простые формы, создал таблицу основных графических знаков. Элементы: четырехугольник, крест и круг входят в базовую часть первичных элементов формообразования. Эти простые формы наделялись всеми народами семантическими смыслами, они веками являлись носителями информации у разных народов. Флоренский отмечает, эти же элементы также являются первичными структурами и в изобразительности [5].

Малевич на первом этапе творчества закладывал в свои базовые формы супрематизма символические смыслы. Но сохранившееся литературное наследие автора не дает внятной семантики форм. Наоборот, мы находим в его воспоминаниях высказывание о том, что главное для него в творчестве форма и цвет, а содержание вторично [3, с. 36]. Однако форма в супрематизме является знаком. Достижение Малевича состоит в том, что он на пути в беспредметное искусство использовал систему знаков, создал своего рода язык, основу письменности, искусства и дизайна всего последующего века.

Малевич единственный из художников своего поколения преодолел границы живописного формата, перенес свои супрематические композиции в пространство. Изначально эти композиции заполнили плакаты и фасады домов. Это были яркие локальные формы на объемах городской среды. Впоследствии, автор переводит свои плоские формы в объем, создавая прообраз архитектурных композиций. Мир рассматривался автором как объект художественного преобразования. Автор определил смысл творчества, выявляя ведущей позицией не реальный объект, созданный художником, а проектную идею, лежащую в основе творческого процесса, ее развитие, считая творческое бытие более высокой стадией проектного мышления.

Малевич выявил важную категорию творческого процесса – преобразование, поставив художника на один уровень с Творцом. Он определил роль и место творческого процесса в проектном перерождении реальности. Малевич провозгласил художника Мессией гармоничного мира, подняв его на небывалую высоту.

Проблема отбора, формализации средств для создания узнаваемой знаковой системы встала

перед проектировщиками во второй половине 20 века и еще более остро проявилась в 21 веке. Интерес к супрематизму не ослабевает почти сто лет и это убедительное доказательство того, что его

наследие еще не исчерпало своих потенциальных стиливых возможностей. Стиль продолжает питать идеями проектную деятельность современных дизайнеров, архитекторов, художников.

24.01.2014

---

**Список литературы:**

1. Хан-Магомедов, С.О. Книжная серия «Кумиры авангарда. Лазарь Лисицкий» / С.О. Хан-Магомедов – М.: Гордеев С.Э., 2011. – 272 с.
2. Сарабянов, Д.В. «Кубофутуризм»: термин и реальность / Д.В. Сарабянов //Русский кубофутуризм. – СПб., 2002. – С. 3–10.
3. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. – том 2. – М.: РА, 2004. – 680 с.
4. Хан-Магомедов, С.О. Книжная серия «Кумиры авангарда. Казимир Малевич» / С.О. Хан-Магомедов – М.: Гордеев С.Э., 2010. – 272 с.
5. Флоренский, П. Simbolarium(Словарь смыслов) / П. Флоренский – М.: «Мысль», 1996. – 380 с.

Сведения об авторах:

**Желондиевская Лариса Владиславовна**, профессор кафедры основ композиции, графики и шрифта  
Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова,  
кандидат педагогических наук

**Барышева Вероника Евгеньевна**, профессор кафедры промышленный дизайн  
Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова,  
кандидат искусствоведения

125080, г.Москва, Волоколамское ш.,9, тел.: (499) 1580754,

e-mail: gelon\_lv@mail.ru; veronika515@mail.ru