

УДК 7.038 Малевич

Вежбовська Л. Р.,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Київського національного університету культури і мистецтв

## НОВИЙ ФІГУРАТИВ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА: ПРИСУТНІСТЬ ВІДСУТНЬОГО

*У статті розглядається проблема останнього періоду творчості Казимира Малевича, що полягає у суперечності між супрематизмом, який художник манифестував як Нове мистецтво (на протизвагу мистецтву образотворчому) – і його поверненням до фігуративу, що мало б стверджувати вичерпаність попереднього періоду. Завданням статті є спроба показати, що супрематизм не лише не зникав із творчості Малевича, але навіть у «новому фігуративі» залишився базовим. Такий підхід дозволяє виявити актуальні для 30-х рр. ХХ ст. змістові акценти, яких митець досягав через поєднання фігуративу і безпредметності.*

*Ключові слова: супрематизм, авангардне мистецтво, «новий фігуратив».*

*В статье рассматривается проблема последнего периода творчества Казимира Малевича, которая заключается в противоречии между супрематизмом, манифестированным художником как Новое искусство (в противовес искусству изобразительному) – и его возвращению к фигуративу, из чего следует исчерпанность предыдущего периода. Задачей статьи есть попытка доказать, что супрематизм не только не исчезал из творчества Малевича, но даже в «новом фигуративе» остался основоположным. Такой метод позволяет открыть актуальные для 30-х гг. ХХ в. смысловые акценты, которых художник достигал через сочетание фигуратива и беспредметности.*

*Ключевые слова: супрематизм, авангардное искусство, «новый фигуратив».*

*The article is about the last period of Kasimir Malevich art. The problem is in contradiction between suprematism that Malevich manifested as the New Art, and his return to figurative art that would confirm the exhaustion of the previous period. The objective of this article is an attempt to prove that suprematism never disappeared from Malevich art but even stayed basis of his new figurative. This method also allows to reveal semantic accents relevant to the 30-ies of the XX-th century, which the artist reached combining figurative and non-figurative.*

*Key words: suprematism, avant-garde art, «new figurative».*

У даній темі важливий, передусім, український контекст творчості Малевича. І справа не тільки в тому, що в Україні він народився й прожив свої перші 16 років. Важливим є момент його біографії, коли художник у своїй майстерні постає перед реальністю «Чорного квадрата» і змушений визнати, що це і є відповідь на його пошуки «нового сакруму». Почерпнуті в Україні «основи буття» допоможуть Малевичу не тільки збагнути глибину створеного, але й повести цим шляхом інших, повністю змінивши погляд на історію мистецтва.

Українське підгрунття Малевича нині вже доведений факт, який змінив погляд на авангардне мистецтво у західному мистецтвознавстві. І в цьому важко переоцінити значення досліджень українських і французьких мистецтвознавців Д. Горбачова, Ж.-К. Маркаде, В. Маркаде, С. Папети. Саме на їхніх знахідках базується наше дослідження, а також – на теоретичних працях самого Малевича і на власних спостереженнях і дослідженнях творчості Казимира Малевича.

Як зауважує Д. Горбачов, навіть для західних мистецтвознавців Малевич стає зрозумілішим через знайомство з українським народним мистецтвом [12]. Справді, усе життя він любив селян, поряд з якими зростав і з благоговінням вбирав у себе їхню просту і водночас велику мудрість. Саме почерпнуті з цієї народної мудрості кольори і форми, – чорний-червоний-білий, коло-квадрат-хрест, – лягли в основу його супрематичного мистецтва.

Ці прості сутності Казимир Малевич увібрав у себе з дитинства, спостерігаючи, як селяни розписували свої хати і печі кольоровими півниками, кониками та квітами, а то й самому пробуючи щось розписати [2, с. 23]. Мати навчила його традиційної української вишивки хрестиком і він був захоплений тим, як червоними і чорними нитками з найпростіших фігур на полотні білого кольору з'являлися дивовижні візерунки, які тривожили дитячу свідомість. А також пам'ятав благоговіння від ікон. Ікона «на покуті» у кожній хаті наче освячувала все довкола. Оповита білим рушником, вишитим на початку і кінці «порогами» тих же чорних і червоних візерунків – порогами народження і смерті, позначеними кольорами внутрішніх сум'ять і радості становлення, а між ними – біле полотнище шляху, розміром у людське життя: *tabula rassa*. Цей «сакрум» відтворив Малевич і на виставці «0,10», на якій вперше виставив свій «Чорний квадрат на білому тлі»: полотно на сакральному місці – «на покуті».

Значення започаткованого ним супрематизму Малевич шукав усе життя і, фактично, через призму «Чорного квадрата» вибудував новий погляд на історію мистецтва. Результати його досліджень знайшли відбиток у його численних працях, статтях, маніфестах. Одним з найцікавіших є 12 статей, написаних для харківського футуристичного видання «Нова Генерація» протягом 1928-30 рр., які без перебільшення можна назвати історичним підгрунттям нового мистецтва [4]. Так, починаючи свій огляд з імпресіоністів, він знаходить опору нового мистецтва у постімпресіоніста Сезана: його полотна більше не запрошували у спогад, не ткали перед нами ілюзію. Вони самі були реальністю, яка розкривається перед глядачем тут і зараз. Малевич спостеріг, що внесення ілюзії світла Сезан замінив діалогом кольорових плям, інтегрованих особливим сезанівським сіро-синім кольором. Так життя кольорових мас вперше здобувало значення поза сюжетом. Далі Малевич знайшов у живописі деформацію предметів і людської форми, введену кубістами. Така деформація наполягала на проникненні не у видимість, а у справжню суть предметів. Таким чином кубізм, який не лише деформував, але й повністю розбив форму предмета, тобто, зазіхнув на її цілісність, а потім з уламків розбитої форми утворив нову комбінацію, яка дає дивне відчуття першообразу (щоправда, не ідентичного предмету) – це була та мить, коли крізь розламану форму в наполегливому монохромі по-новому з'являлося світло. Руйнування, яке торкнулося образу людини, засвідчило основне: потребу внутрішнього

життя людини увійти у видимий простір мистецтва. Таким чином завданням супрематизму було довершити це починання кубістів, що власне й доводить у своїх статтях Малевич.

Покликання митця Малевич бачив у пошуку нових форм, що відповідають сучасності. На його думку, дар художнику дано для того, щоб принести світові свою частку творчості, а не копіювати вже створене природою. Як писав у праці «Від кубізму до супрематизму», щоб створити мистецтво нове, потрібно було позбавитись сюжету і привчити свідомість бачити в природі не реальні речі і форми, а матеріал, з маси якого треба робити форми, що не мають нічого спільного з природою [5, с. 41].

Малевич визначає самоцінність *кольору* і *форми* – живописних сутностей, які, на його думку, завжди вбивались сюжетом. Назву своєї теорії Малевич утворив від латинського кореня «suprem», що означало панування, домінування (в даному разі – живопису, живописної сутності). Супрематизм був не стільки утвердженням абстракції, скільки «очищенням» мистецтва від натуралізму. Відтепер натура виливалася на полотно лише будучи перетвореною у свідомості художника – чистою живописною сутністю.

У порушенні цілності речей, проти якої так бунтувала громадськість, К. Малевич бачив руйнування стереотипу. Таким чином, речі вивільнялись від нав'язуваних їм обов'язків і відкривали шлях до безпредметності. Та для К. Малевича було недостатньо зламу форм предметів. На шляху до безпредметності свідомість мала породжувати супрематичні форми, які мали б стати доказом побудови з «нічого» [5, с. 49] – з тієї самої субстанції, з якої Бог створив світ. Так, «Чорний квадрат», за словами художника, – це «обличчя мовою мистецтва» [5, 53].

Художник доходить до висновку, що саме через творче мислення, основою якого є безпредметність, людина здатна на осягнення Бога: дійшовши до нуля, вийти далі у мінус [5, 34] – і очищеними мислеформами знову створити світ. Саме як «нуль форм» означив Малевич «Чорний квадрат на білому тлі», що означало базисну категорію світобуття, спрямовану до чистого споглядання розумом (що власне і є медитація: змусивши замовкнути всі почуття, людина зосереджує думку на понятті, що «саморозкривається» їй у своїй суті). Таким чином, кінцева точка «Чорного квадрата» ставала початковою координатою нової реальності: «Підвішена площина живописного кольору на простирадлі білого полотна дає безпосередньо нашій свідомості сильне відчуття простору. Мене переносить у бездонну пустелю, де відчуваєш творчо пункти всесвіту навколо себе» [7, 192]. Це було медитативне мистецтво, почерпнуте з самозосередження, саморозчинення в даному полотні.

Далі Малевич проходить шлях від найтемнішого, найглибшого, найконцентрованішого «Чорного квадрата» до «Білого квадрату на білому тлі». Через поступове вибілювання він стирає будь-які контрасти і будь-які межі, шукаючи Себе в собі – прообразу звільнення, «відкуплення», за яким «все створіння разом зідхає й разом мучиться аж досі» (Рим., 8:22).

Малевич також звертався до іконопису, в якому багато митців того часу шукали джерел відновлення сакрального сенсу мистецтва. Але якщо у давньому сакральному мистецтві образ мав певним чином «спуститися» на полотно, то тепер художник відчуває необхідність «піднятися» до нього творчою думкою і волею.

Проте безпредметне мистецтво не було вигадкою – воно завжди мало відштовхуватись від природи: саме цей момент був опорним для абстракціоністів. Спостереження за природою переходить у такий спосіб бачення, коли у природі переживається сутнісне – і саме це сутнісне митець перетворює у «кольороформу» на полотні. На перший погляд, здається, що ми говоримо про щось, що уже виходить за рамки мистецтва та переходить у розділ психології. Проте саме цей процес, який завжди приховувався за природою у полотні, в безпредметному мистецтві стає відкритим. І насправді, що ж як не «сутнісне» ми знаходимо у полотнах Рембрандта чи Вермеєра, Веласкеса чи Гойї?

Малевич раптом дав можливість зрозуміти, що в основі його творчості – те ж саме втілення мистецького, що й у інших великих майстрів – і що саме цей момент перетворення якраз і не був поміченим критиками мистецтва. А отже, мистецтво сприймали не зовсім тим, чим воно є насправді, випускаючи з уваги головне його завдання: можливість проявлення непрямого.

Окрім абстрактних композицій Малевич створював супрематичні портрети і автопортрети, що більшою мірою вказують на прив'язаність до природи. Наприклад, у відомій роботі «Супрематизм. Автопортрет у двох вимірах» (1915, Державний музей, Амстердам. Полотно, олія 80x62 см) Малевич, фактично, пропонує піти далі, ніж кубісти: здавалось би, він нічого не залишає від природи, але якщо уважно вдивитись у полотно, ми знайдемо в ньому певну есенцію, ідентичну автору. Композиційна рівновага площин неправильної форми, вільно розміщених на білій живописній площині досягається за допомогою кольору. Але самоцінністю полотна є сутнісне, у чому, власне, й проступає авторське «Я».

Після подій 1927 року – закриття ГІНХУКУ і початку переслідування авангардистів – успішне становище Малевича похитнулося. А після закордонної поїздки Малевича 1927 року йому довелося пережити жахливі події у своїй біографії: звинувачення у шпигунстві, кількомісячне ув'язнення в Ленінградській в'язниці ОГПУ, у 1933 – ще один арешт. Малевича випустили, проте тортури, які застосовували до художника, призвели до невиліковної хвороби, від якої він і помер у травні 1935-го [9]. Але тоді ці події змусили Малевича переглянути підхід до творчості.

У Малевича більше не залишалось простору для власне мистецького: тепер через освоєні мистецькі форми він мав висловити маніфест Людини, ствердити гідність у будь-яких умовах. Тому, передчуваючи знищення, він мав передати не лише своє передчуття неминучої трагедії, але й засвідчити для історії соціальну трагедію: злочин проти людяності. Ці свідчення – у всіх його останніх роботах 1928-33 рр.: «Селянський Спас», «Людина, що біжить між мечем і хрестом», «Складне передчуття», образи безликих селян.

Але особливістю цих нових фігуративних робіт було те, що вони склалися із різноманітних комбінацій супрематичних фігур. Це була своєрідна «гра в бісер», яка відкрила нові можливості у самому Малевичі: дар інтуїтивного передбачення, передчуття.

Отже, на полотнах з'явилися постаті. Але вони вже містили в собі супрематичний досвід. Ці фігури були також сповнені незрозумілої тривоги і передчуття, що

пророкувало загибель тих селян, яких він любив – а разом з ними – мудрості й безпосередності, розуміння сил землі. Це фігури-сумніви, фігури передчуття, фігури-молитви. Тло нагадує вироби народного мистецтва – рядна чи килими з кольоровими поперечними смугами. Білі й червоні хатки з чорними дахами раптом перетворювалися у зловісний знак - паски з чорними верхами. Так само люди були позбавлені ликів: з хрестами на головах, чорною порожнечею замість облич, або мертвотно-білими призматичними обличчями.

Так, привчивши свою свідомість до перетворення всього у чисті «мислеформи» кола-квадрата-хреста, Малевич виробив у собі здібність проникати за лаштунки видимого, відкривати проявлення непрямого. Своїм особливим методом художник досягнув нового бачення: адже якщо людина вправляє у перетворенні, у даному випадку, – натури в асоціативний ряд живописних сутностей, – це розвиває в ній особливу психічну силу, щось більше за саму інтуїцію – здібність передбачення, передчуття. Така особливість справді властива для багатьох митців і поетів, але щодо Малевича ми говоримо про здібність, яка виробилася завдяки його особливому мистецтву, щоденного перетворення натури у абстрактні «мислеформи». Малевич завжди прагнув, щоб твір став одкровенням сучасності і він досягнув своєї мети. Але досягається таке одкровення не за допомогою «візіонерства» (як, наприклад, у Вілема Блейка), а за допомогою саме творчого мислення. Саме це й мав на увазі Малевич, говорячи про «вихід у мінус» за допомогою супрематизму: можливість за допомогою чистого мислення проникнути за лаштунки видимого. Проте саме в цьому творчому методі художник залишається досі незрозумілим в сучасності.

В останньому циклі фігуративних робіт, які, якщо уважно придивитися, насправді складаються з чистих супрематичних елементів, конфлікт переходить у іншу якість і породжує у творі напругу нового змісту. Такі полотна як «Голова», «Жіночий портрет» поки що засвідчують лише можливість бути тлом для проявлення супрематичної композиції. Але Малевич веде нас далі, через поєднання фігуративних і безпредметних елементів конфліктного змісту.

Тут мусимо нагадати суть «живописного реалізму» Казимира Малевича, який найкраще розкривається через теорію кольору Гете [3]. Цю теорію у живописі використовували художники Василь Кандинський, Пауль Клеє. Малевича з природничою працею Гете міг познайомити Василь Кандинський, який не приховував її використання у своїй творчості. Малевич же, зробимо припущення, саме через протилежне її тлумачення на відміну від Кандинського, не наголошував на її використанні [1, с. 35]. Втім, теорія ця була популярна ще в імпресіоністів. В усякому випадку, без розуміння ролі теорії кольору Гете, на нашу думку, сприйняття супрематизму Малевича буде неповним. Не вдаючись у деталі даної праці, зазначимо лише важливі моменти. Зокрема, заслуговує на увагу ідея комплементарних кольорів, як вона викладена у Гете. Згідно з нею, людське око вміщує в собі «заспокоєне світло», яке може викликати «справжні образи у найповнішій темряві» [3, с. 26]. Гете також прийшов до висновку, що важливішим у дії на людину є не той колір, який людина споглядає, а саме комплементарний, який після тривалого споглядання ще якийсь час залишається як світловий відбиток на сітківці ока. Так, якщо ми довго споглядатимемо червоне на

білому («Живописний реалізм селянки в двох вимірах», 1915 р.) – у наших очах він проявиться як зелений світловий образ, ідентичний за формою червоному; «Жовтий квадрат» – проявиться як синій. А що ж станеться з «Чорним квадратом»? Відповідь може знайти кожен самостійно: його протилежністю буде ідентичний за формою світловий образ – і в ньому відсутні будь-які інші відтінки. Тому це також образ відсутнього, порожнечі.

Це не означає, що Малевич завжди і незмінно керувався теорією «протилежного» кольору – іноді очевидним є важливість енергії кольору видимого. Але саме в роботах 27-32 років цю «порожнечу» Малевич робить символічною формою. З огляду на це по іншому читаються його роботи. Наведемо лише кілька прикладів. В роботі «Материнство» (1930) композиційна побудова близька до іконописної, але малюнок залишає складне сугестивне відчуття. Фігура матері складена з лінійно окреслених площин, обличчя – з тих самих ліній і крапок, які komponуються у подобу лику, а у схрещених руках – силуетна форма маленької людини, повністю заштрихована чорним. Якщо довго дивитись на малюнок і відвести погляд на світлу поверхню – у наших очах, знову ж таки, залишиться силуетний світлообраз, або образ «відсутнього». Це і є те, що нас інтригує і миготить тривожним передчуттям – відсутністю Сина. Але й, разом з тим, – його невидимою присутністю і потребою віднайти у собі, щоб в антилюдських умовах залишитись Людиною.

Без цього малюнку не повністю зрозуміла інша, олійна картина «Робітниця» 1933 р. Обличчя і руки жіночої постаті модельовані цілком реалістично, у відповідності до імпресіонізму. Щоправда, обличчя також тяжіє до сугестії безликоності, а чорні зіниці очей знову нагадують про супрематизм. Одяг – це частина супрематичної композиції. Не відразу можна збагнути центральну червону площину, що розпростерта поверх білої (натільної сорочки). На білому – смужки жовто-синього і червоно-чорного кольору орнаментального характеру. Через всю силуетну форму фігури робітниці як протилежні полюси полотна і незалежні живописні сутності один до одного простягаються сяючий жовтий (спідниця робітниці) і холодний синій (косинка на голові робітниці). Занурені у чорний колір, вони створюють дивовижний динамічний ефект зустрічного руху (саме тепер розуміємо, що присутність тонких смужок посилює цей ефект. В цих умовах білий колір читається як «вивернутий» зі звичного місця в інших роботах Малевича, де завжди виступав як поверхня, інтегруюча площина, простір для занурення живописних сутностей. Тепер ця площина стиснута, зламана, переміщена з периферії до центру – і, будучи занурена в чорне, дає відчуття цілковитої безвиході. Тепер знову можемо повернутися до центральних супрематичних елементів: ця сама чорна безвихідь «перерізає» надвоє й оточує червону площину – саме життя, енергію (знову ж таки, тут повна протилежність «Живописному реалізму селянки в двох вимірах») – і нагадує нам про хрест. Червоний колір мерехтить нам відлунням зеленого – і саме таким, уподібненим до протилежного в наших очах, Малевич зображує комірець робітниці. І тільки тепер у цій супрематичній «живописній реальності» у повний голос може заявити про себе те, що висловлено у жесті рук: вони тримають образ «відсутнього», але й образ «незримого». Так постає у «новому живописному реалізмі» сакральний образ мадонни, вплетений у дисонуючий реалізм сучасності (включно з соціальним

підтекстом). Більше того, лише така художня мова в той час могла бути адресована у майбутнє і мати шанс дійти до свого адресата. Тому знайдений Малевичем метод поєднання фігуративних і супрематичних елементів з асоціативно-символічним навантаженням стає «езоповою мовою» живопису і змушує нас читати «між кольорами» й «живописними сутностями». Так перед нами розкривається «новий живописний реалізм» Казимира Малевича.

Не можна не помітити в даній роботі особливо активну дію жовтого й синього кольорів, що наводить на думку про зумисне їх використання автором, щоб підкреслити саме український контекст твору. З одного боку, застосування чистого жовтого і чистого синього кольору важливе у колірній композиції. Згідно з теорією кольору Гете, це кольори, найбільш полярні у спектрі: в чистому жовтому неможливо віднайти синій і навпаки. А тому, щоб досягнути найбільшого драматизму, у художника немає альтернативи поза застосуванням цих двох кольорів (це помітив ще Вермеєр – і саме до його «Дівчини з перлиною сережкою» своїми локальними колірними проявами асоціативно відсилає нас «Робітниця»). З іншого боку – трагічність образу та наголошення на «відсутньому» також асоціативно відсилає нас до голодомору 1932-33 років в Україні (картина датована 33 роком). І в цьому також суть Малевича: якщо художнє і символічне можна було поєднати, він це робив. На застосування блакитних і жовтих кольорів як українських національних у творчості Малевича звертає увагу французький дослідник авангарду Жан-Клод Маркаде [2, с. 233]. А мистецтвознавець Д. Горбачов наголошує на ре-українізації К. Малевича в останній період його життя і творчості [2].

Ще одна робота, якої не можемо не згадати в даному контексті – «Автопортрет» 1933 р. Не вдаючись у даному разі до деталей супрематичного прочитання зображення, звернемо увагу лише на одну деталь: жест руки Малевича ясно вказує нам на якість відсутньої форми (незримої форми) – на «чорний квадрат». Цю форму він тримає біля серця як апофеоз всього свого життя, дивним чином перегукуючись із Фаустом Гете: «В твоїм «ніщо» знайду я, може, все». Так сталося й з Малевичем: «Чорний квадрат» став для митця одкровенням мистецтва і тією брамою, через яку Малевич увійшов на шлях нового творення.

Отже, ми з'ясували, що «новий фігуратив» пізнього Малевича напряму впливає з його супрематизму і ані за формою, ані за змістом не є ідентичним його «досупрематичній» творчості. І покликаний у такому поєднанні бути повідомленням нового змісту. Таким чином, за допомогою свого методу Малевич зміг засвідчити конфлікт з більшовицькою системою. Таким чином, мистецтво Малевича ставало не лише передчуттям трагічних подій і голодомору в Україні 1932–33 років, але й живим свідченням історії. Малевич утворив метод у живописі, чи не найбільш близький до «езопової мови» (що було особливо актуальним для часу становлення більшовицького тоталітаризму). Проте, особливість його саме в тому, що творення і осягнення нового змісту досягається лише тими засобами, які притаманні мистецтву живопису.

#### ***Література:***

*1. Вежбовська Л. Р. Антропософські тенденції в українському мистецтві 20-х рр. ХХ ст. – Дис. ... канд. мист.: 17.00.01. захищ.: 3.11.2006. / Вежбовська Ліліана Романівна. –*

Київ, 2006. – 203 арк. – Библиогр.: с. 189 – 203. **2.** «Він та я були Українці». Малевич та Україна / уклад. Д. Горбачов; упоряд. С. Папета, О. Папета. – К. : Сім студія, 2006. – 456 с. **3.** Гете И. В. К учению о цвете / И. В. Гете Избр. соч. по Гете И. В. К учению о естествознанию: Пер. с нем. – М., 1957. – С. 261–360. **4.** Малевич К. Аналіз нового та образотворчого мистецтва // Горбачов Д. «Він та я були українці». Малевич та Україна. – К, 2006. – С. 40–50. **5.** Малевич К. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К. Собр. соч. : В 5 т. Т.1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929 / За ред. А.С. Шатских, А. Д. Сарабьянов. – М., 1995. – С. 35–55. **6.** Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929/ За ред. А.С. Шатских, А. Д. Сарабьянов. – М., 1995. – С. 185–208. **7.** Малевич К. Художник и теоретик : альбом./ К. Малевич. – М. : Сов. художник, 1990. –240 с. **8.** Нерс Ж. Малевич/ Ж. Нерс. – Арт-Родник, Taschen, 2004. – 96 с. **9.** Папета С. Мільярдер Казимир Малевич /С. Папета // Українське мистецтво = Art in Ukraine.). – 2009. –№2 (9). – С.84–91. **10.** Український авангард 1910–1930 рр. : альбом / Авт.-упор. Д. О. Горбачов. – К. : Мистецтво, 1996.– 400 с.