

Т.В. КОТОВИЧ

#UNOVIS100

**ВИТЕБСК:**  
**Эль Луцицкий**

Витебск 2024



КУЛЬТУР  
ЛИГЕ

1971

ДАВАЙТЕ ПОБОЛЬШЕ ТАНКОВ!

Lazarus

ПОДНЕК

РТМ

Починок

МОЛОДЫЕ ЛЮДИ  
СРАВНИВАЮТ СТАРУЮ КОНСТИТУЦИЮ  
С НОВОЙ

1971

КУЛЬТУР ЛИГЕ

**Т.В. Котович**

---

**#UNOVIS100:**

**ВИТЕБСК.  
ЭЛЬ ЛИСИЦКИЙ**

*Монография*

---

Витебск  
2024

УДК 7.071.1:7.038.14:94(476.5-25)"1919/1920"  
ББК 85.143(4Бей-4Вит)6  
К73

Серия основана в 2020 году

Автор: доктор искусствоведения **Т.В. Котович**

Рецензент:

профессор Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова,  
главный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований,  
заслуженный деятель искусств России, лауреат международной премии им. Николая Рёриха,  
доктор искусствоведения *А.И. Демченко*

На обложке использован плакат Михаила Макаренко, студента 3-го курса  
Технологического колледжа (г. Москва) участника Международного конкурса плаката  
«УНОВИС. 21 век. #ЭЛЫ130»

**Котович, Т.В.**

**К73** #UNOVIS100: Витебск. Эль Лисицкий : монография / Т.В. Котович. – Витебск, 2024. – 206 с. – (Витебские конспекты).

Монография предназначена для искусствоведов, научных работников и специалистов в области истории изобразительного искусства, историков, культурологов студентов гуманитарных вузов.

Исследование является восьмой книгой из серии «Витебские конспекты», посвящённой истории и творчеству членов УНОВИСа, творческого объединения, созданного Казимиром Малевичем в Витебске в 1920 году.

Данное издание представляет собой исследование витебского периода Эль Лисицкого и его открытий в современном искусстве.

УДК 7.071.1:7.038.14:94(476.5-25)"19"  
ББК 885.143(4Бей-4Вит)6

© Котович Т.В., 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

---

ВВЕДЕНИЕ .....	6
ГЛАВА 1. ВИТЕБСКИЕ ТОПОСЫ ЛИСИЦКОГО .....	8
ГЛАВА 2. КОМИТЕТ ПО БОРЬБЕ С БЕЗРАБОТИЦЕЙ .....	44
ГЛАВА 3. ПРОУН: ПРОЕКТ/ПРОЦЕСС УТВЕРЖДЕНИЯ НОВОГО .....	56
ГЛАВА 4. КЛИНОМ КРАСНЫМ... ЗВУК РАССЕЧЕНИЯ .....	93
ГЛАВА 5. СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ГОРОД ВИТЕБСК .....	114
ГЛАВА 6. ПОЛИГРАФИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ .....	138
ГЛАВА 7. ФИГУРИНЫ ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО. 1920–1923 .....	150
ГЛАВА 8. СКАЗ ПРО ДВА КВАДРАТА .....	162
ГЛАВА 9. ЛАЗАРЬ ХИДЕКЕЛЬ, ВИТЕБСКИЙ УЧЕНИК ЛИСИЦКОГО .....	173
ГЛАВА 10. КОНКУРС ЭЛЬ130 .....	180
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	202

## ВВЕДЕНИЕ

**В** первом выпуске Альманаха УНОВИС в 1920 г. в Витебске был обобщен опыт движения в супрематическом направлении и полугодового пути по этому направлению. Особое место в этом движении занимает практика Эль Лисицкого в архитектурной и графической мастерской Витебского народного художественного училища.

- Оформление Белых казарм Комитета по борьбе с безработицей: панно, знамена, сценография, типографика. Декабрь 1919.
- Митинг/перформанс: выступления, футуристическая опера «Победа над Солнцем», Супрематический балет. Доклады, сценография, мизансценирование, хореография. Февраль 1920.
- Создание Альманаха УНОВИС № 1 в виде конструкции книги с эскизами росписей стен, трибун, плакатов, трамваев.; со статьями о театре, с эскизами к спектаклю «Победа над Солнцем» и проекцией Супрематического балета. Апрель-май 1920.

Эль Лисицкий — знаковая фигура русского авангарда, архитектор, художник, конструктор, первый российский графический дизайнер, мастер фотомонтажа, инженер.

Эль Лисицкий – один из культовых художников 20 века – принципиальная личность явления, названного «Витебский супрематический Ренессанс».



Именно витебский период творчества Л. Лисицкого 1919-1920, в полтора года предстает не просто как совокупность открытий, создания проектов, круга учеников, но и как квинтэссенция феномена «Эль Лисицкий», художественная платформа и художественная матрица. Все двадцать лет созидательной деятельности мастера на поствитебском этапе являются развитием и трансформацией найденного в лаборатории ВХУ. Тонкий график и колорист, оформитель книг до Витебска (Л1) Лазарь Лисицкий открывает для себя мир малевичского супрематизма, претерпевает мгновенное преобразование (Л2) в Эль Лисицкого, совершает собственные открытия в искусстве, и затем раскрывает/выпускает витебскую модель художественного мышления в европейских и московских проектах (Л3).

Целью исследования является создание вербальной/визуальной модели витебского хронотопа Эль Лисицкого. Элементами модели выступают ПРОУНЫ, формула Плаката, полиграфические конструкции, участие в оформлении города; фрактал Трибуны оратора, проект электротeatра без актера. Роль Витебска в жизни и судьбе Лисицкого велика: с городом он встретился в юности и расстался с ним будучи зрелым состоявшимся мастером. Для него это — город Марка Шагала и Юрия Пэна, город Осипа Цадкина. И, конечно, как стрела, пронзающая всё творчество Лисицкого — это город Казимира Малевича. Таким образом, сам Витебск становится матрицей Лисицкого. Эль — это Витебск, а Витебск это — Эль.

Автор монографии в своем исследовании опирался на материалы А. Шатских, В. Ракина, Д. Сарабьянова, Т. Горячевой, С. Хан-Магомедова, С. Кюпперс-Лисицкой, Л. Жадовой, С. Ушакина, Д. Козлова, А. Канцедикаса, а также на материалы Государственного архива Витебской области (ГАВт).

Автор выражает благодарность сотрудникам Витебской областной библиотеки им. В.И. Ленина и ее директору Т.Н. Адамян, сотрудникам Государственного архива Витебской области (ГАВт) и ведущему архивисту С.Н. Мясоедовой, сотрудникам Государственного архива Смоленской области (ГАСО); заместителю председателя Смоленского областного краеведческого общества, заслуженному работнику культуры РФ Надежде Деверилиной — за многолетнее сотрудничество и помощь в исследованиях; историку О. Вортману (Ростов/Дон), архитектору Г. Орловскому, дизайнерам А. и И. Вышка, доценту Н. Тарабуко, дизайнерам Е. Барышевой и А. Табанюховой. Особая благодарность — семье и наследникам Лисицкого, а также Ивонне Малевич за помощь в работе над книгой.

## ГЛАВА 1. ВИТЕБСКИЕ ТОПОСЫ ЛИСИЦКОГО

---

➤ Лазарь Лисицкий родился в ноябре 1890 года на станции Починок Смоленской губернии. Как сам он помечал в автобиографии. «вырос в семье деда, шапочных дел мастера» [Эль Лисицкий. Автобиография/Формальный метод. Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. – М.–Екатеринбург, 2016. – Т. 3. – С. 215].

➤ Учился в Александровском реальном училище в Смоленске, с 15 лет зарабатывал уроками, и в 1909 закончил училище.

➤ Семья переехала в Витебск.

➤ У отца Мордуха Залмановича и матери Сары Лейбовны в Витебске была своя посудная лавка в Задвинской стороне, в доме по улице Поперечно-Петровской, 8.

В семье было трое детей: сыновья Лазарь/Элиазар (1890) и Рувим, дочь Ента (1901).



*Мать Л. Лисицкого Сара Лейбовна*



*Отец Л. Лисицкого Мордух Залманович*





Справка дана в том, что гр. Мордех Залманович Лисицкий занимает квартиру в 5 ½ кв.саж., и при нем живет жена и дочь, которые самостоятельных заработков не имеют. Лисицкий живет в своем доме по Поперечно-Петровской дом № 8. ГАВм. Ф. 449. Оп. 5. Д. 1202. Л. 12

Справка  
 Дана сиз гр. Мордеху Залмановичу Лисицкому в том что он занимает квартиру в 5 ½ квадр. саж и при нем живет жена и дочь, которые самостоятельных заработков не имеют. Лисицкий живет в своем доме по Поперечно-Петровской ул. № 8.

Уполномоченный: [подпись]  
 [подпись]

К. В. П.  
 Высшего Государственного Университета  
 1918 г.  
 № 3100

СВИДЕТЕЛЬСТВО  
 /временное /

Отъ Московскаго Университета дано это свидѣтельство аптекарскому ученику Ентѣ Мордоховнѣ ЛИСИЦКОЙ, вслѣдствіе ея прошенія, для представленія куда укажетъ надобность, въ удостовѣреніе того, что Лисицкая, въ сентябрьской конференціи сего года подвергалась въ медицинскомъ Факультетѣ сего Университета испытанію на степень аптекарскаго помощника, выдержала такое удовлетворительно и въ ближайшемъ засѣданіи Совѣта Университета будетъ утверждена въ означенной степени.

Гербовый сборъ уплаченъ.

Ректоръ [подпись]  
 Секретарь Совѣта [подпись]

Ректор Московского университета и секретарь ученого Совета Университета подписали временное свидетельство от Московского университета аптекарской ученице Евте Мордоховне Лисицкой в сентябре 1918 год вследствие ее прошения для предоставления, куда укажет надобность, в удостоверении того, что она в сентябре 1918 года на конференции подверглась испытанию в медицинском факультете Московского университета на степень помощника аптекаря и выдержала испытание удовлетворительно. На ближайшем заседании Совета университета должна быть утверждена в означенной степени. ГАВм. Ф. 64. Оп. 2. Д. 211. Л. 2

Летние каникулы Лазарь проводил в Витебске, и в это время занимался у Юрия Пэна в Школе рисования и живописи. Попытка поступить в 1909 году в Петербургскую академию художеств оказалась тщетной, и в тот же год он отправился в Дармштадт в Высшую политехническую школу.

- Дармштадт расположен в южной части федеральной земли Гессен.

- Первая Техническая школа, впоследствии Технический университет была основана здесь в 1877 году. И в списке специальностей, по которым идет обучение, архитектура – это первое направление в университете. Именно технология является основой всех дисциплин в Техническом Университете Дармштадта. Естественные науки, но социальные и гуманитарные науки также тесно соотносятся с инженерией.

- В 20 в. Дармштадт становится центром художественного направления модерн. В городе всегда можно было встретить людей творческих, особенно привлекала всех Колония художников Матильденхёэ («Высоты Матильды»), которой покровительствовал герцог Эрнст Людвиг, и здание которой было возведено по проекту И. Ольбриха.

- Художественная жизнь была в Дармштадте ключом: регулярные конкурсы, устраивались выставки. Город выглядел современно: велось строительство инновационных для того времени зданий.

- Дармштадт был одним из главных идейных центров художественно-промышленного движения. «Deutsche Kunst und Dekoration», издававшийся в Дармштадте, пропагандировал новые орнаментальные формы. Архитектурные «Дармштадтские мастерские» с 1900 года возглавлял молодой Иозеф Мария Ольбрих, австрийский и немецкий архитектор венского модерна, автор выставочного здания Венского сецессиона.

- В 1997 году Дармштадт получил официальный статус наукограда (технополиса, имеющего высокий НТП, с градообразующим научно-производственным комплексом) – термин был введен в 1991 г.

- В Высшей политехнической школе Дармштадта Лисицкий учился по специальности «инженер-архитектор». Живописью он продолжал заниматься и даже в 1912 году впервые показал несколько работ на Выставке картин и этюдов Художественно-артистической ассоциации.

Летом 1910 г. в Витебск к родным приехал Осип Цадкин. Он наездами бывал в Витебске в 1907 и 1908 гг., три месяца гостевал у дяди, в имении под Витебском в 1908-м году, а летом 1909 г. М. Лобаков, ученик Ю. Пэна, познакомил Осипа Цадкина с семейством Рубинштейнов, в доме которых постоянно собиралась творческая молодежь. Втроем с Лобаковым и Лисицким они организовали студию для работы с натурой. О. Цадкин вспоминал:

✦ *«Я снова встретил Лисицкого в Витебске, он прибыл из Дармштадта, где изучал архитектуру. Мы рисовали в павильоне, расположенном в центре большого сада, где дядя одного из наших друзей, Лобакова, разрешил нам заниматься. Все мы раздевались, и каждый из нас рисовал друг друга. Тогда мы все были еще очень далеки от того, кем мы позже стали. Моё пребывание в Витебске продолжалось недолго и через шесть месяцев я снова вернулся в Париж»* [<https://ratusha-vit.by/ru/uslugi/vystavka-hudozhnik-osip-cadkin>].

В 1911–1912 состоялась европейская поездка Лисицкого, путешествие «по искусствознанию»: «Изучал искусство, бродя по Европе, был в Париже. Летом 1912 г. прошел свыше 1200 километров пешком по Италии, рисуя и изучая» [Эль Лисицкий. Автобиография/Формальный метод. Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. – М.–Екатеринбург, 2016. – Т. 3. – С. 215]. Сохранилась запись Лисицкого 1911 года: «Я не знаю, что дает мне большой восторг – “Давид” Микеланджело, “Демон” Врубеля или искусно обитая дверь, которую я видел в Черной Церкви – дело рук неизвестного мне мастера». Случайно обнаружив эту запись через двенадцать лет, Лисицкий писал, что под своими юношескими мыслями об искусстве “может поставить свою подпись и сегодня”» [[https://vuzlit.com/554943/stanovlenie\\_lisitskogo\\_hudozhnika](https://vuzlit.com/554943/stanovlenie_lisitskogo_hudozhnika)].



*Л. Лисицкий. 1908*

В 1914 состоялась защита его диплома. Началась война, и он вернулся через Балканы в Россию. В 1915–1918 гг. Лисицкий получал второе высшее архитектурное образование в Рижском политехническом институте.

- Первоначально Рижский Политехникум был частным учебным заведением, которое содержали при помощи прибалтийского генерал-губернатора городские власти и богатое дворянство, а также купечество прибалтийских губерний. Сюда поступали без конкурса и без различия национального и сословного происхождения. Это было одно из самых дорогих учебных заведений России. В дальнейшем институт стал получать ежегодную финансовую поддержку со стороны российского правительства и добился признания диплома выпускников на государственной службе.

- Для развития института многое сделал его первый директор, профессор Эрнст Наук, по образованию физик. Поначалу обучение в Рижском Политехникуме проводилось на немецком языке.

В 1896 году Рижский Политехникум указом императора Николая II получил новое название – Рижский политехнический институт, и языком обучения был объявлен русский. В 1915 году РПИ был эвакуирован сначала в Тарту, а позже в Москву, куда было перевезено оборудование химической, физической и других лабораторий, и переехали многие профессора, преподаватели и студенты. В Москву была перевезена почти вся библиотека, насчитывающая около 120 тысяч томов и по своей научной ценности превосходившая многие книгохранилища страны. Институт разместился в пяти московских учебных заведениях и продолжал активно функционировать. В августе 1918 года основная часть преподавателей РПИ во главе с ректором профессором Паулем Вальденом вернулась из Москвы в Ригу.

• Здесь можно было получить образование в областях знаний: инженерное дело, механика (машиностроение), архитектура, земельное дело, агрономия, химия и даже коммерция. Такой широкий спектр направлений обучения стал причиной того, что вновь созданная высшая школа по аналогии с традициями, принятыми в Европе, была названа политехнической, т.е. многоотраслевой технической высшей школой. С момента своего основания эта школа получила название «Политехникум». Рижская высшая школа, что особо примечательно, была первым политехническим учебным заведением во всей Российской империи [<https://main.isuct.ru/node/8950>].

Адреса Лисицкого в Москве этого времени:

- Б. Молчановка, 28. С 1935 года № 26–28 – школьное здание (1935), ныне — школа № 1234 (с углубленным изучением англ. языка).
- Староконюшенный пер., 41 кв. 32. Доходный дом Савельевых. Архитекторы С. М. Гончаров (отец Наталии Гончаровой) и В. Е. Дубовский. 1910 года постройки.



*Доходный дом Савельевых в Староконюшенном переулке в Москве*

Еще во время учебы он работал в архитектурном бюро Б.М. Великовского и у Романа/Роберта Клейна, количество произведений которого сопоставимо только с результатом работы самого плодовитого московского мастера того времени Ф. Шехтеля.

- Борис Михайлович Великовский, мастер предреволюционной неоклассики, в 1920-е годы коллектив под его руководством исполнил проект конструктивистского здания Госторга на Мясницкой, 47. В его мастерской стажировались Эль Лисицкий, бр. Веснины.

- Роман (Роберт) Клейн – строитель Музея изящных искусств (Музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина), преподаватель и педагог. Лисицкий участвовал в оформлении египетского зала в построенном Клейном Пушкинском музее.

Лазарь Лисицкий знал несколько языков (еврейский, немецкий, итальянский) [ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 76, Л. 154].

Город Витебск Гр. 154 154

Профессиональный союз Лисицкий Секция Искусств

## Регистрационный листок.

Имя Лисицкий Фамилия Лазарь Отчество Варкович

Место рождения Худковск. Могилевская губ. Место жительства Витебск

Вид предприятия (учреждения) Государственный театр

Вид специальности (ремесла, специальности или мастерская в предприятии) Художник

Адрес предприятия Бульварный 10

ВОПРОСЫ	ОТВЕТЫ
Сколько лет исполнилось лет?	<u>29</u>
Говорите ли Вы по-русски свободно?	<u>ДА - НЕТ (подчеркните):</u>
Знаете ли Вы по-русски читать и писать?	<u>ДА - НЕТ (подчеркните):</u>
На каком другом языке говорите свободно?	<u>Украинский, белорусский, польский</u>
Были ли Вы в каком-либо учебном заведении (школе, училище, техникуме, институте)?	<u>Да, в школе, в училище, в техникуме, в институте</u>
Какие специальные (профессиональные) курсы (школы) Вы окончили (укажите название с указанием числа классов)?	<u>Мастерские по живописи, скульптуре, гравировке в Витебском театре (Витебск)</u>
Какие дополнительные специальные (профессиональные) курсы (школы) посещали или посещаете Вы в настоящее время?	<u>Высшая школа по живописи (Витебск)</u>
В какой области Вы работаете (укажите специальность)?	<u>Живопись, скульптура, гравюра</u>
Если Вы имеете какую-либо специальность в этой области, то укажите ее!	<u>Высшая школа по живописи и скульптуре</u>
Сколько времени занимаетесь Вы этой профессией?	<u>10 лет</u> месяцев.
Чем занимались непосредственно перед этим?	<u>В школе, в училище</u>
В течение скольких лет (мес.)?	<u>10 лет</u> месяцев.
Сколько Вам было лет, когда Вы впервые приступили к работе по специальности (считая за работу по специальности в училище, хотя бы и без получения диплома)?	<u>10 лет</u>

ПРИМЕЧАНИЕ: 1) в № 4 и 5-м) Если Вы учились в каком-либо учебном заведении (школе), но не получили диплома, то указать это в колонке в поле «ответ»; если же в каком-либо из указанных учреждений Вы учились, но не получили диплома, то указать это в колонке в поле «ответ».

Регистрационный листок Лисицкого в профсоюзе работников искусств. ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 76, Л. 154

14 апреля 1918 года Лисицкий закончил институт и получил диплом инженер-архитектора (выдан 30 мая [ГАРФ. Ф. А2306, оп. 18, д. 186]).

➤ Летом 1918 года Лисицкий уехал в Киев и включился в работу Художественной секции еврейской Культур-Лиги.

✦ «Уехал он еще из-за того, что влюбился в художницу Хентову. Она выставялась с ‘Миром искусства’ и в других местах. Невероятно красивая женщина – ослепительная блондинка, еврейка без национальных признаков. Она была модница, прекрасно одевалась, вся в мехах <...>. Он был в нее безумно влюблен, а она к нему совершенно равнодушна, может быть, ценила как художника. Он из-за нее стрелялся, прострелил себе легкое и потом из-за этого болел всю жизнь» [«Будущее уже настало». Беседа Ирины Врубель-Голубкиной с Н.И. Харджиевым / Каталог выставки «Архив Харджиева», 17 октября 2017 – 30 января 2018. Москва. Пречистенская наб., 17. – М., 2018. – С. 33].

➤ В 1919 году Полина Хентова приехала к родственникам в Витебск. Вслед за ней в Витебск приехал и Лисицкий.



*Фотопортрет Полины Хентовой работы классика сюрреализма Ман Рэя*

- Полина Аркадьевна (Пола Абрамовна) Хентова, ровесница Лисицкого, живописец и скульптор, книжный иллюстратор, родилась в Витебске. Училась у Ю. Пэна, затем в Королевской Академии изящных искусств Брюсселя.

- С 1916 по 1918 г. Хентова входила в кружок еврейской национальной эстетики «Шомир» вместе с критиком А. Эфросом, поэтом М. Бродерзоном, А. Крейном.

- Принимала участие в выставках «Мира искусства» в 1916 году в Москве и в 1917 году в Петрограде, а также выставлялась с Московским товариществом художников в 1917 и в 1918 гг. в Москве, представляла живописные композиции и портреты.

- Входила в Московский профсоюз художников-скульпторов.

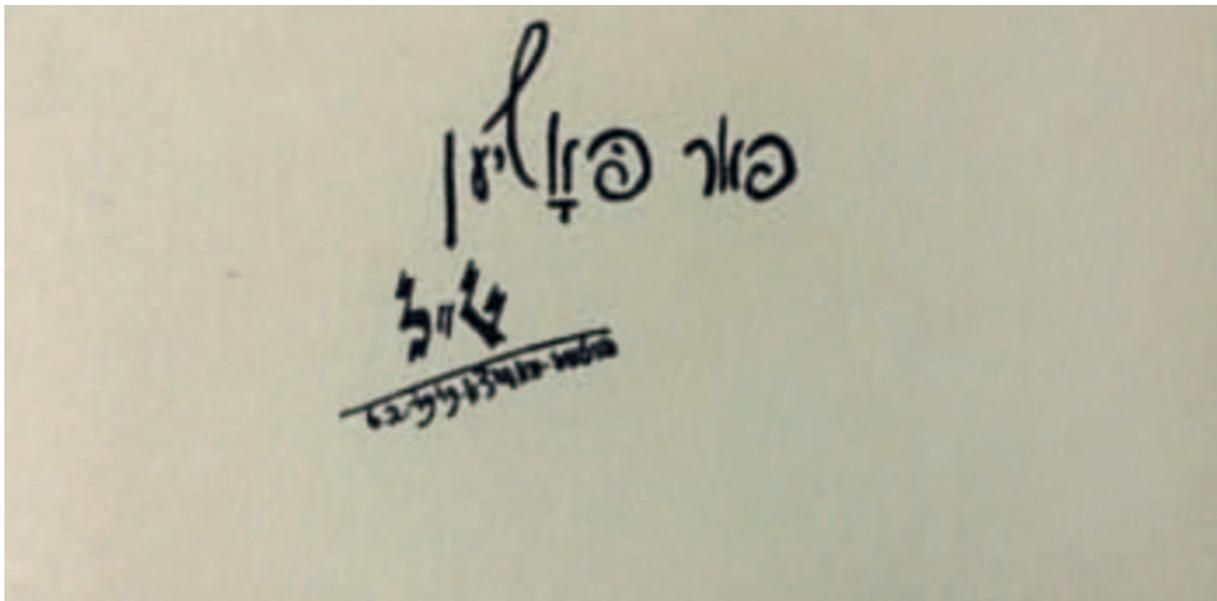
- С 1918 года была членом художественной секции Култур-Лиги в Киеве.

- В 1919 году Л. Лисицкий посвятил вариант оформления книги «Хад Гадья» («Козочка») Полине Хентовой.

- С 1920 года жила в Берлине, Париже, Лондоне. В Париже участвовала в выставке «33 русских художника» (кафе «La Rotonde». 1925) и в Осенних салонах (1921, 1926–1928).

- С 1923 года подписывалась Polyа Chentoff.

- Полина Хентова в 1932 году вышла замуж за английского художника Эдмонда Каппа. В Лондоне умерла в возрасте 37 (43?) лет в Национальной больнице Queen Square [Журнал «Числа». – Париж, 1933. – Кн. 9. – С.. 188–189. Некролог С. Шаршуна].



*Посвящение Полине Хентовой на шмуцтитуле оформленного Лисицким издания «Хад Гадья» («Козочка»). Киев, 1919 г. Фото Гиллель Казовский*



*П. Хентова. Обнаженная. 1919. Н=35 см. Корпоративная коллекция ОАО «Белгазпромбанк», Минск*



*П.А. Хентова. Портрет девушки. Аукцион Lot-Art, Лондон, 2018 г.*



*О. Мартинелли. Поля. Портрет Полины Хентовой, выполненный по заказу писателя А. Лориа. 1929 г. Галерея современного искусства (дворец Питти). Флоренция*

Весной 1919 года Лазарь Маркович Лисицкий приехал в Витебск. Это был для него город знакомый, обитаемый (Осип Цадкин вспоминал, как они с Лисицким, в 1910 году приехавшим из Дармштадта, рисовали в Витебске в павильоне в центре сада семейства Рубинштейнов с натуры).

Здесь Марк Шагал предложил ему руководство мастерской в ВХУ: в списках служащих ВХУ от 30 июля 1919 [ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 12 л. 72], от 21 ноября 1919 [ГАВм. Ф. 101. Оп. 2. Д. 4 л. 87-88], от 21 января 1920 г. Лазарь Маркович Лисицкий – руководитель мастерской графики и печати [ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 24 л. 16]. С 3 мая 1919 до октября 1920 года Лисицкий преподавал в ВХУ.

ВОПРОСЫ	ОТВЕТЫ												
11. Если, перед тем как сделаться самостоятельным работником по Вашей профессии, Вам пришлось предварительно работать в качестве ученика, сваручного или чернорабочего, то укажите: Сколько лет Вы работали УЧЕНИКОМ Сколько лет Вы работали ПОДРУЧНЫМ ЧЕРНОРАБОЧИМ	работал на всех искомых лет лет												
12. Если Вы работали еще по какой-нибудь профессии (ремеслу), то перечислите по порядку по имени и сколько времени	_____ _____												
13. Когда Вы поступили в предприятие (учреждение) в котором работаете в настоящее время	_____ месяца 1919 года												
14. Какую должность Вы занимаете или какую работу выполняете	профессор руководящий												
15. Ваша группа, категория и ставка по зарплате (в месяц, день или час) 16. Сколько Вы зарабатываете за послед. мес.	Группа _____ Категория _____ Ставка 780 руб. в месяц день или час. 21.540 руб.												
17. Как насчитывается Вам Ваш заработок (зарплата)	помесячно, помесячно по часам, сдельно (подчеркнуть)												
18. Пользуетесь ли Вы от предприятия (от завода), готовыми квартирами, столом Если пользуетесь, то укажите на каких условиях	Да Нет (подчеркнуть) Да Нет (подчеркнуть)												
19. Когда Вы впервые записались в профессиональный союз и какой именно	Минский профсоюз учителей 1918г.												
20. Какие должности, до настоящего времени, занимали Вы по выбору или по приглашению, в профессиональных союзах и каких должностях занимали, только до выборов в другие рабочие организации (рабочие кооперативы, больничные кассы, биржи труда и т.п.)	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Имя и фамилия</th> <th>Инициалы</th> <th>Когда избран</th> <th>Коллективный акт №</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Клепко Валентин</td> <td></td> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td>Труфанович А.К.</td> <td></td> <td>1918г.</td> <td></td> </tr> </tbody> </table>	Имя и фамилия	Инициалы	Когда избран	Коллективный акт №	Клепко Валентин				Труфанович А.К.		1918г.	
Имя и фамилия	Инициалы	Когда избран	Коллективный акт №										
Клепко Валентин													
Труфанович А.К.		1918г.											
21. Если Вы перешли сейчас из другого профессионального союза (на работу): а) наименование этого проф. союза б) номер Вашей членской книжки в) место нахождения бюро (город, деревня)	№ _____												
22. Если Вы безработный, то укажите: а) когда записались на биржу труда б) номер билета биржи труда в) местонахождение биржи труда (город, деревня)	_____ месяца 1919 г. № _____												
Ваш домашний адрес (и телефон):	Советская 31 <sup>а</sup>												
Подпись _____	Подпись свидетеля _____												
Подпись председателя профсоюзного комитета _____	_____												
Принять в члены: Принять члена профсоюза _____	_____												
1) К в. 18-му: Если за это или за другую должность в профсоюз (или профсоюзный комитет) или у Вас за это является выслуга лет, то указать, сколько Вам выслуга лет и за какую работу, или какой выслуга из заработка у Вас за это делается 2) К в. 21-му: Указать номер профессионального приложения 3) К в. 22-му: Если Вы безработный, то Вы должны в течение 15-ти суток указать место нахождения и адрес профсоюзной, в которую вы обратились за биржу труда, а в течение 14-ти суток указать местонахождение биржи об этом уведомить лично Вашего работ- 4) К в. 23-му: Указать номер билета биржи труда	_____												

Регистрационный листок Лисицкого в профсоюзе работников искусств. Обрат.

ГАВм. Ф. 101. Оп 1. Д. 76. Л. 154об.

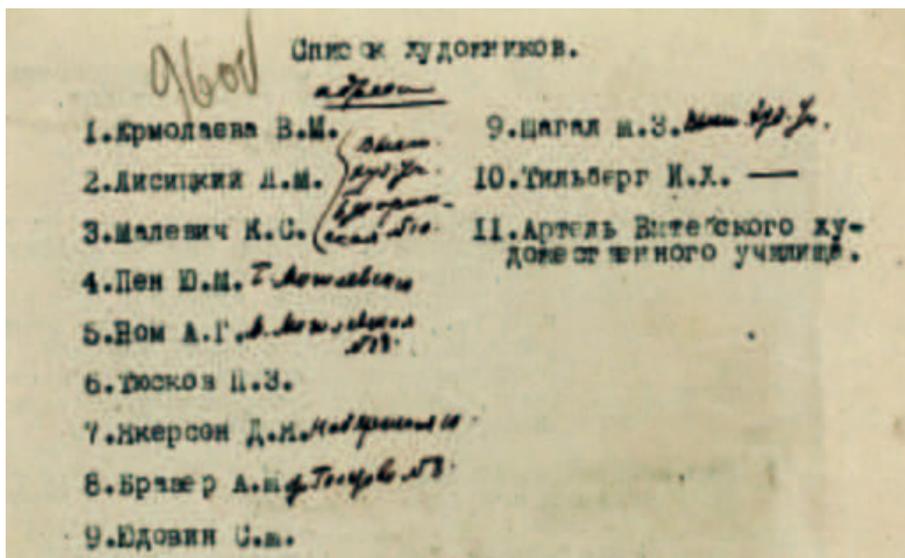


*Освобожденный Витебск, вид с самолета. Центральный архив Министерства обороны СССР (ЦАМО). <http://flibusta.is/b/390341/read> Исаев А. В. Операция «Багратион». Адрес Лисицкого – Советская, 31а отмечен красным кружком (предположительно)*

В регистрационном листке профсоюза работников искусств Лисицкий отмечает, что говорит по-русски, по-еврейски, по-немецки и на итальянском языке, что он строитель, теоретик искусства и лектор, что к осени 1920 года он уже 10 лет в профессии, что с 1 мая 1919 года он профессор и руководитель мастерской, что готовой квартирой и столом от предприятия он не пользуется. В этом документе Л. Лисицкий фиксирует своей витебский адрес – Советская улица, 31а и этот же адрес подтверждает в письме к П. Эттингеру от 4 апреля 1920 года [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 214]. Однако в списках февраля 1920-го года Лисицкий отмечает своим адресом Бухаринскую, 10 [ГАВМ. Ф. 1947. Оп. 1. Д. 3. Л. 96 об.].

✦ Из статьи Г. Грилина «Уголок культуры в Витебске» в газете «Витебский листок» № 11 от 30 января 1919 г. (С. 2): «На Бухаринской улице» (бывшая Воскресенская) в роскошном особняке бывшего местного туза – банкира Вишняка, ныне приютилось молодое детище пролетарской культуры – Витебское народное художественное училище».

✦ Из статьи Г.П. «"Маленький недостаток" в механизме Народного художественного училища» в «Известиях Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов» № 37 от 16 февраля 1919 г (С. 2): «В Витебске открылось Народное художественное училище. Открылось, несомненно, в результате тех невероятных трудов и усилий, которые были потрачены небольшой, но энергичной и талантливой группой инициаторов-художников. За это они, конечно, заслуживают величайшую нашу благодарность. Открытием училища они многое сделали для нашего отсталого провинциального города, дали ему возможность частично приобщиться к культурной жизни центров».



ГВМ. Ф. 1947. Оп. 1. Д. 3. Л. 96 об.



Общияк Вишняка. 1960-70-е гг. Фото Э. Трепачука

В начале февраля 1919 года Марк Шагал на заседании Коллегии Витебского ГУБОНО внес предложение о расширении штатов ВХУ – по одному руководителю на 25 учащихся [ГАВМ. Ф. 246. Оп. 1 д. 22. Л. 310б]. В списке служащих ВХУ за март-апрель 1919 г. их пока трое (А.Г. Ромм, М.З. Шагал и заведующий училищем И.Х. Тильберг) [ГАВМ. Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 142]. К июлю их будет семь.

Как сообщалось в газетах, большинство учащихся ВХУ – дети витебских рабочих и бедноты: «Провинция поневоле расшевелится, с удивлением глядя на эти головы бедноты, так жадно и искренно рвущейся к искусству» [Первый смотр молодых художеств<енных> сил Витебска // Витебский листок. – 1919. – № 1258. – 28 июня. – С. 4]. Характеризуя особенности преподавания в ВХУ, П. Медведев подчеркивал:

✦ «<...> особенно дорогая одна черта. Хотя большинство преподавателей училища принадлежат к так называемому “левому искусству”, но их педагогическая чуткость не позволяет им ломать индивидуальности своих учеников в угоду своим художественным канонам. Наоборот, каждому ученику <...> обеспечена возможность самостоятельно и свободно проявлять свою художественную личность» [Медведев П. 1-я отчетная выставка в художественном училище // Просвещение и культура (Витебск). – 1919. – № 4. – 6 июля. – С. 2].

Марк Шагал восклицал:

✦ «Мечты о том, чтобы дети городской бедноты, где-то по домам любовно пачкавшие бумагу, приобщались к искусству – воплощаются». И добавлял: «ибо будущему коллективному творчеству необходимо лишь сознание духа и ценности грядущих эпох, но не сборище стертых однообразных личностей» [Шагал М. О Витебском народном художественном училище (К 1-й отчетной выставке учащихся) // Школа и революция. – 1919. – № 24-25. – 16 августа. – С. 7–8].

С 3 мая 1919 г. Л. Лисицкий преподавал в Витебском народном художественном училище в мастерской графики и печати. В прессе сообщалось: «К началу учебного года в Художественном училище расширяются мастерские прикладных искусств. Помимо отделения рукоделия, переплета, игрушек начнут функционировать мастерские графики и архитектуры. Руководителем приглашен художник-архитектор Л.М. Лисицкий» [Открытие мастерской графики и архитектуры // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов. – 1919. – № 156. – 16 июля. – С. 4].

• В списке служащих ВХУ от 30 июля 1919 г. Лазарь Маркович Лисицкий числится за номером пять как руководитель мастерской с окладом 3 120 руб. [ГАВМ. Ф. 101. Оп. 1. Д. 12. Л. 72].

В номере газеты подчеркивалось:

✦ «С текущего учебного года в Витебском высшем народном художественном училище начинают функционировать мастерская графики, печати и архитектуры. Сейчас заканчивается их оборудование. Имеются уже пресс для печати деревянных гравюр и гравюр на линолеуме, литографский станок и камни, предусматриваются вальцы медных и цинковых гравюр. Это дает возможность мастерским выполнять ряд задач, поставленных современной книгой, плакатом, лубком и всем прочим, что рождается от современной работы художника и машины.

✦ Двери мастерских широко открыты для всех товарищей наборщиков, литографов, всех близких типографскому делу для совместной работы над установлением новых достижений при помощи одного только типографского материала.

✦ В архитектурной мастерской участникам представляется возможность познакомиться с основными методами и системами архитектуры и научиться графическому и пластическому (в работе над моделями) выражению своих строительных замыслов.

✦ Руководить перечисленными мастерскими приглашен Лазарь Лисицкий, который будет в целом ряде лекций и докладов знакомить слушателей со всеми теоретическими и историческими вопросами, связанными с работой мастерских» [Мастерская графики, печати и архитектуры // Известия Вит губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1919. – № 169. – 31 июля. – С. 3].

✦ 16 августа 1919 г. Марк Шагал писал: «Будущее должно расширить задачи училища, и для этой цели при училище организуются оборудованные мастерские графики и архитектуры» [Шагал М. О Витебском народном художественном училище (К 1-й отчетной выставке учащихся) // Школа и революция. – 1919. – № 24–25. – 16 августа. – С. 7–8].

В том же номере издания Л. Лисицкий декларировал свои задачи:

✦ «Коммунистическая система жизни общества создает нового человека – из маленького ничтожного колеса машины он превратился в ее капитана, рулевого. <... > Мы должны найти теперь совершенно новый путь художественного воспитания. Он должен быть найден в мастерской, где мастер и его подмастерья в тесном общении и упорной совместной работе хотят одного и того же – абсолютно свободного, ничем, кроме напора творческой интуиции, не вызванного стремления найти форму для поставленных себе заданий» [Лисицкий Л. Новая культура // Школа и революция. – 1919. – № 24–25. – 16 августа. – С. 11].

И далее он обозначил **главные элементы своей системы преподавания** как ответы на задачи, которые «ставят себе ново открываемые мастерские архитектуры и графики Витебских государственных свободных художественных мастерских»:

✦ «Тектоника – искусство приведения в порядок, в целесообразность, в ритм хаоса, служит фундаментом всех искусств.

✦ Эта работа будет теми **математическими упражнениями**, решением задач, которые еще в школе служат нам для развития гибкости ума и широты восприятия.

Теперь мы переходим к одной из конкретных задач современного художественного творчества – **к созданию книги**. Мы сейчас совершенно не имеем книги как формы, соответствующей ее содержанию.

А ведь книга сейчас все. Она стала в наше время тем, чем некогда был храм, с его фресками и витражами (цветными окнами). Чем были дворцы и музеи. Куда люди приходили смотреть и познавать. Книга стала монументом современности, но, в отличие от старого монументального искусства, она сама идет в народ, а не стоит, как храм, на месте в ожидании, пока к нему не придут. И вот книга ждет от современного художника, чтобы он создал из нее этот монумент будущего.

Он должен взять на себя эту работу, и здесь он принужден будет оставить свои старые инструментики, перышки, кисточки, палитрочки и взяться за резец, за штихель, за свинцовую армию набора, за ротационную машину, и все это послушно завертится в его руках и родит ему произведение не в одном экземпляре, не уникам для любителя-мечената, а тысячи тысяч одинаковых оригиналов для всех кто жаждет да утоляется» [Лисицкий Л. Новая культура // Школа и революция. – 1919. – № 24–25. – 16 августа. – С. 11].

В еще одном материале этого же издания отмечалось, что училище распределяется на 8 мастерских (и среди них мастерская архитектуры и графики под руководством Л. Лисицкого) и что «занятия по желанию учащих продолжаются и в летнее время» [Из деятельности Народного художественного училища // Школа и революция. – 1919. – № 24–25. – 16 августа. – С. 13].

- В июне 1919 г. решением жюри конкурса на декорации народных театров был премирован эскиз занавеса, предоставленный Л. Лисицким [Конкурс на декорации народных театров // Витебский листок. – 1919. – № 1234. – 3 июня. – С. 2].

- С 1 августа постановлением президиума Витебского губернского исполкома Лазарь Лисицкий был назначен заведующим художественной частью Витебского губернского агентства печати [ГАВм. Ф. 56. Оп. 1. Д. 1. Л. 143].

- Накануне осенних занятий, 30 августа 1919 года, вечером Лазарь Лисицкий назначил совещание записавшихся в его мастерские [Художественное училище // Известия Вит губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1919. – № 193. – 30 авг. – С. 4]. Это был смотр сил и первая встреча с витебскими учениками.

- В середине октября 1919 года в клубе им. Борохова открылась выставка коллекций, снимков и рисунков по еврейскому народному искусству. На открытии состоялся литературно-музыкальный вечер, в котором участвовал и Л. Лисицкий [Еврейская выставка // Известия Вит губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1919. – № 232. – 15 окт. – С. 3].

- Л. Лисицкий становится членом государственной художественно-декоративной мастерской.

В мае 1919 г. в газете объявлялось: «Государственная художественно-декоративная мастерская помещается по Канатной ул., дом Моделя № 12. Все заказы направлять в подотдел изобразительных искусств, Бухаринская, 10» [Государственная художественно-декоративная мастерская // Известия Вит губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1919. – № 97. – 6 мая. – С. 4].

А в августе 1919 г. на 1-м съезде работников искусств Витебской губернии А. Ромм так характеризовал ГХДМ при секции изобразительных искусств подотдела искусств Губотдела просвещения:

- ✦ «Я хочу обрисовать цель и задачи, которые преследует Государственная художественно-декоративная мастерская. Она декорирует весь город. Мастерская, где работают все художники города, представляет собой как бы коммуны. Заработок делится между ними поровну. Цель – художественное выполнение заказов» [ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3. Л. 206].



*Гоголевская улица в Витебске. 1944 год. Здание справа – бывш. Клуб Борозова. ВОКМ*



*ГХДМ в Витебске. Дом Моделя на Канатной улице*

На 2-м съезде работников искусств Витебской губернии, в декабре 1919 г., А. Ромм под-черкивал: «Год тому назад были созданы Государственные художественно-декоративные мастерские, и Народное художественное училище, которое не уступает столичному. <...> ГХДМ существует только на заработки ее членов. <...> Члены ГХДМ как ученики народного художественного училища получают специальное обеспечение» [ГАВт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3. Л. 18].



*Преподаватели Народного художественного училища. Витебск, 26 июля 1919 года.  
Сидят слева направо: Эль Лисицкий, Вера Ермолаева, Марк Шагал, Давид Якерсон, Юдель Пэн,  
Нина Коган, Александр Ромм*

- В октябре 1919 г. Л. Лисицкого командируют в Москву «для получения инструкций и материала по заказам Комиссариата по национальным делам к годовщине Октябрьской революции» [ГАВт. Ф. 2262. Оп. 1. Д. 18. Л. 109]. **Он встречается с К. Малевичем и приглашает его в Витебск.**

- Предполагается, что с К. Малевичем Л. Лисицкий познакомился еще летом 1917 года во время совместной работы в Художественном отделе солдатских депутатов [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 114].

- ✦ Из письма К. Малевича Михаилу Гершензону от 7 ноября 1919 в Москву из Витебска: «<...> совершенно неожиданно приехали люди из Витебска, вытащили меня из-под опеки угрожающего холода и темноты» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 110].

✦ Из письма К. Малевича М. Матюшину в январе 1920 г. из Витебска в Петроград: «Вы были поражены, что я оставил Москву, не я уехал, а что-то меня увезло, увезло мое во мне сидящее. Я лежал в постели, нога отказалась служить и рука, я долго боролся, ибо бодрость большая была во мне, и вот все пришло в порядок и меня увезли в Витебск, так нужно было моему существу, ему нужно было сохранить меня, ибо нужно многое чтобы из меня вышло, и теперь оно посадило меня за стол и я работаю, много пишу как только могу» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 123]. В апреле 1920 года в следующем письме он подчеркивал: «Уже шестой месяц, как я покинул столицу, думал отдохнуть, но, оказалось, что работы очень много <... >» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 127].

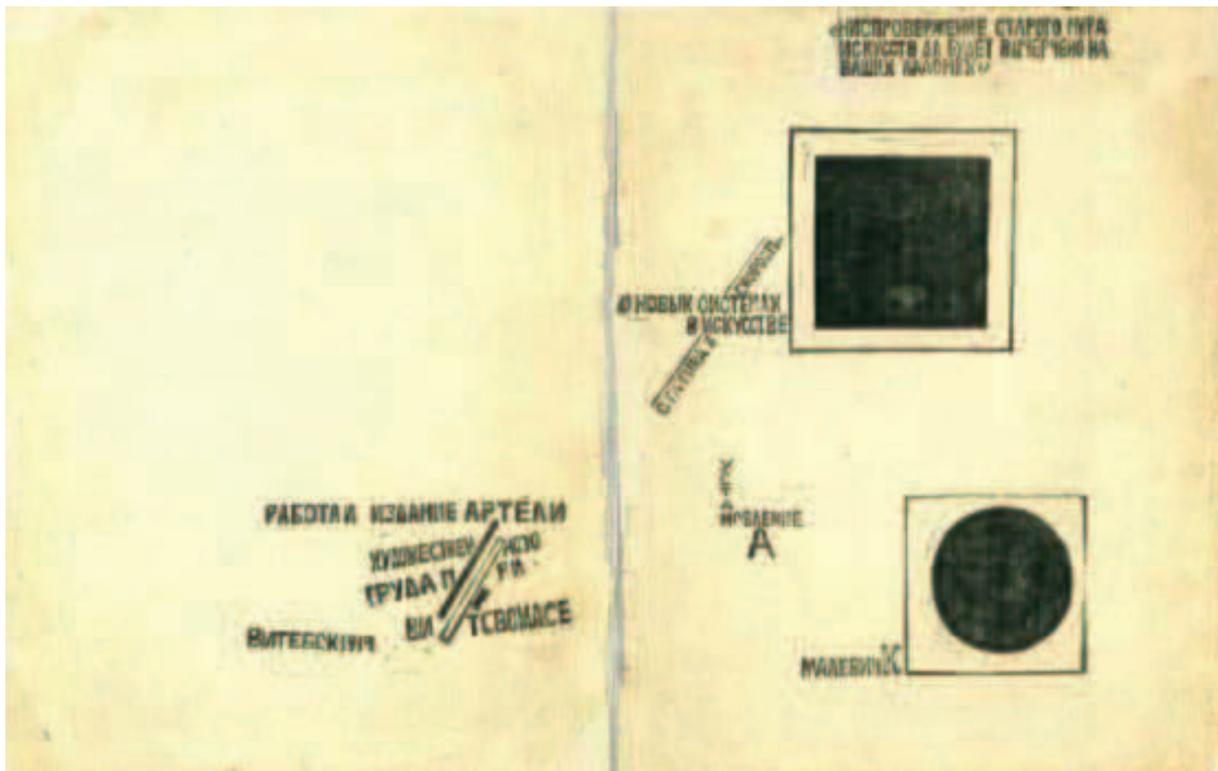
✦ Из письма К. Малевича Л. Лисицкому от 17 января 1925 г. из Ленинграда в Минусино: «<... > ведь Вы сумели меня живьем взять и вывезти в Витебск <... >» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. С. 168].

✦ Из письма К. Малевича Л. Лисицкому из Ленинграда в Амбри-Сотто от 17 июня 1924 года: «Я очень жалею, что потерял много в Витебске <... >» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 158].

• В ноябре 1919 г. и Л. Лисицкий как руководитель мастерской графики и печати и К. Малевич как руководитель живописно-рисовальной мастерской обозначены в списке членов Витебского Губотдела Всерабиса [ГАВм. Ф. 101. Оп. 2. Д. 4. Л. 104об].

• В декабре 1919 года благодаря Лисицкому выходит книга К. Малевича «О новых системах в искусстве».

4 декабря 1919 года К. Малевич писал Л. Лисицкому на обложке этого издания: «Выходом этой книжечки приветствую Вас, Лазарь Маркович. Она будет следом моего пути и началом нашего коллектива движения (речь идёт о создании группы учеников и коллег в ВХУ, т.е. о самом начале будущего УНОВИСа – Т.К.). Но стройте их так, чтобы они не могли долго засиживаться в них, не успели завести мещанскую сутолоку, не ожирели в ее красоте». Внизу страницы Л. Лисицкий приписал: «Я прошу Вас, Казимир Северинович, этот экземпляр прокорректировать для меня» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 114]. Позднее в письме к Ольге Матюшиной К. Малевич из Витебска в Петроград сообщал: «Друзья мои издали книжку “О новых системах в искусстве” 1000 экз<емпляров> литограф<ским> путем с рисунками, необходимо чтобы ее распространить, поэто<му> мы обращаемся к друзьям, чтобы она попала в надлежащие руки <... >» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 119]. И в Москву Марии Гершензон: «Друзья мои издали небольшую книжечку мою, которая получилась так как я говорил лекцию, эта лекция была записана и они ее в таком виде издали как сюрприз мне. Книжку тут же расхватили <... >» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 120].



Обложка книги К. Малевича «О новых системах в искусстве. Установление А». 1919

В 1919 году Лисицкий впервые использовал псевдоним Эль Лисицкий (от его имени Элиэзер на идише. Ср.: в эпиграфе Малевича к брошюре «О новых системах в искусстве», ставшем речёвкой УНОВИСа: «Я иду / У – эл – эль – ул – эл – те – ка / Новый мой путь» [Козлов Д. К проблеме творческого имени Лисицкого / Эль Лисицкий. Россия. Реконструкция архитектуры в Советском Союзе. – СПб., 2019. – С. 142–148]).

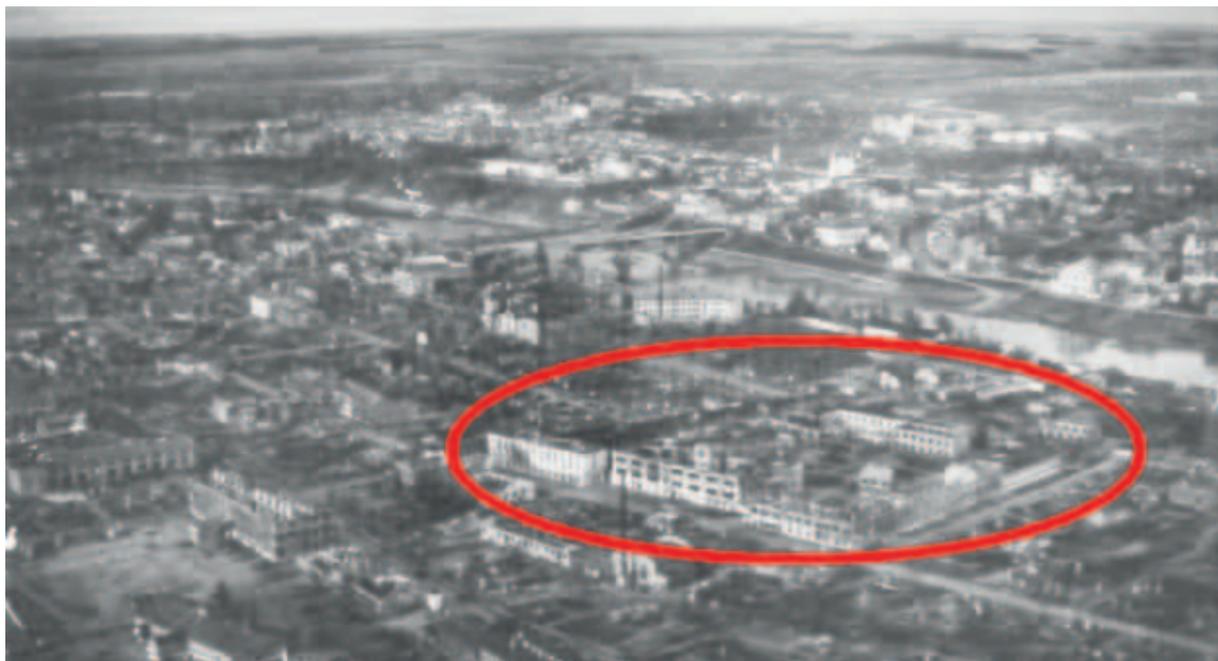
6 декабря газеты сообщали о диспуте на 1-й Государственной выставке картин местных и московских художников (каталог выставки со вступительной статьей А. Ромма был выпущен в конце ноября 1919 г., и на диспуте А. Ромм выступал с докладом). К. Малевич и Л. Лисицкий принимали участие в диспуте и «говорили об обществе, которое при жизни преследует новаторов в искусстве, называет их шарлатанами, а затем, после их смерти, преклоняется перед их произведениями; они говорили о том, что жизнь опровергает теоретиков искусства, что в наше время чуткость души она заменила чувствительностью фотографической пластинки. Новые направления в живописи ниспровергают природу: современный художник стремится создать собственный мир» [А. и Л. Диспут об искусстве // Известия Вит губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп». – 1919. – № 276. – 6 дек. – С. 4]. В силу того, что зал в клубе Борохова не вмещал всех собравшихся, 22 декабря в день закрытия выставки его провели в зале Ревтрибунала на пл. Свободы [ГАВМ. Ф. 2268. Оп. 3. Д 30. Л. 31].



*Здание Окружного суда в Витебске, где после революции располагался Ревтрибунал. Начало 20 в.*

- Здание построено в 1882 году по проекту архитектора Л. Каминского для окружного суда. В архитектуре преобладают черты позднего классицизма. При строительстве здания была скрыта значительная часть горы. Суд начал свою работу в декабре 1883 года. До 9 января 1918 в здании работал губернский исполнительный комитет и Ревтрибунал. В 1919 года здание получило название Дворец труда. В помещениях бывшего Окружного суда разместились различные госучреждения.

С Белыми казармами в Витебске связано самое начало истории УНОВИСа. – объединения Утвердителей Нового Искусства. В декабре 1919 года отмечали 2-ю годовщину Комитета по борьбе с безработицей, который располагался в корпусах Белых казарм. «Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею. Все декорации <и> росписи были сделаны в супрематических формах» [Альманах Уновис. – 1920. – № 1]. Группа Малевича и Лисицкого создала 1500 кв. м холстов, планшетов, оформила 3 здания и сцену в городском театре.



*Квартал бывш. Белых казарм на бывш Канатной улице (ныне улица Димитрова) в Витебске.  
Аэрофотосъемка. 1944*



*Здание Городского театра в Витебске на площади Смоленского рынка. Начало 20 в.*

Вечер 6 февраля 1920 года стал ключевым событием в трансформации Витебской художественной школы, знаковым сюжетом в её истории и – главное – смыслообразующим явлением в абсорбировании художественной витебской среды. В центре города в зале Латышского клуба (быв. гостиница Хайкин-Кушнер по адресу Замковая, 13/2 [ГАВм. Ф. 67. Оп. 1. Д. 476. Л. 76а]) состоялся митинг, был показан Супрематический балет и футуристическая опера «Победа над Солнцем». Это была уже вторая акция УНОВИСа в Витебске.

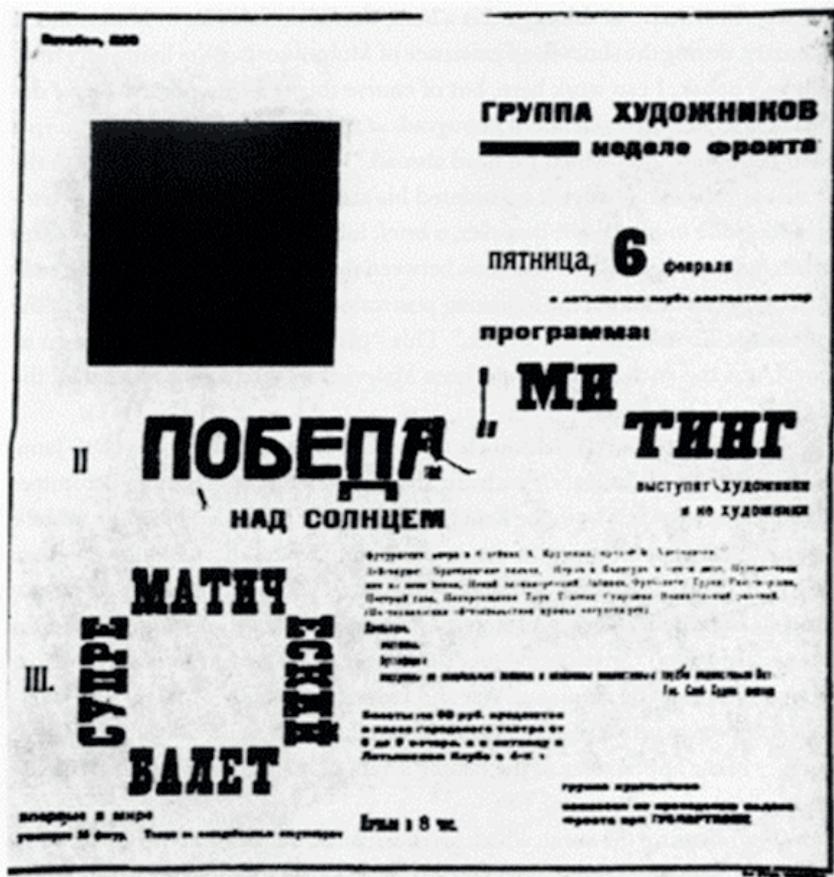


*Замковая улица в Витебске. Начало 20 в. На заднем плане Благовещенская церковь и справа от нее здание гостиницы Хайкин-Кушнер, в которой находился Латышский клуб*

- За Мунной Хайкин-Кушнер числился 3-этажный акменный дом на Замковой 13/2 с надворными постройками на собственной земле 523, 13 кв. сажен. 9 декабря 1918 года Мунна Хайкин-Кушнер заявляет, что городской комендант реквизирует у нее часть гостиницы, а 30 декабря 1918 года дом был конфискован [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 28. Лл. 4, 8, 11]. В доме помещались Совнархоз, 17я стрелковая дивизия и ее особая часть, магазины и частные жильцы. Латышский клуб занимал на январь 1919 года 7 комнат в третьем этаже [ГАВм. Ф. 1001. Оп. 1. Д. 28. Лл. 13, 15, 18]. В 1923 году в здании находились Губсуд, Губпрокурор и все судебные и следственные участки города. Это был Дом юстиции [ГАВм. Ф. 246. Оп. 1. Д. 82. Л. 401].

Ещё в конце января 1920 года было объявлено о праздновании годовщины Витебского народного художественного училища, в рамках чего анонсировалась, кроме премирования

работ учащихся, художественного митинга и живых художественных картин, постановка «Победы над Солнцем» в исполнении, «декорациях и костюмах исключительно учащихся Художественного училища [Художественная жизнь // Известия Витебского губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов». – 1920. – № 18. – 27 янв. – С. 2]. Было продано 372 билета по 60 рублей каждый, что свидетельствовало о большом интересе публики.



Афиша вечера 6 февраля 1920 г. «Группа художников – неделе фронта» с программой вечера

Первая часть вечера, названная митингом, превратилась в дискуссионный котел, где сталкивались/плавилась «ученики художественного класса художников Малевича и Ермолаевой, Гаврис, Зуперман и Носков», говорящие о новом искусстве, а также Пустынин с его выступлением «Да здравствует Долой!» и – Павел Медведев, сравнивавший всё это новое искусство с мертворождённым Гомункулом. Резкую отповедь Медведеву дал Лисицкий, утверждавший, что молодая армия Творчества – это близкое будущее, а «витебские художники – предшественники этой грядущей армии» [Амский И. Витебские «будетляне» // Известия Вит. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1920. – № 30. – 10 февр. – С. 4].

В феврале 1920 года Л. Лисицкий написал декларацию «Уновис. Партия в искусстве» с эпиграфом «Ниспровержение старого мира искусств и сооружение новых да будет вычерчено на ваших ладонях»:

✦ «Родоначальником нашего живописного направления мы считаем Поля Сезанна. Он подошел к холсту как к полю, которое он удобряет, обрабатывает, засеивает и выращивает на нем новые плоды в природе <... > и вывел нас к динамической активности созидания. Аналитический кубизм разделял тела до их первоэлементов и начал складывать из тех новые тела. Человеческое творчество <... > пошло путем техническим. В это время родился супрематизм. Здесь новое мировоззрение нашло свою ответную форму. Творчество нового мировоззрения свою элементарную сущность кристаллизовало в супрематизме. Вот это мы увидели в квадрате. <... > Новое искусство не знает ни “художника”, ни “картин”, так же, как новое общество не знает ни царя, ни попа. <... > Мы сказали, что новую форму создает новое сознание.

<... > Культура не создает и не строится одним человеком <... > только единая партия, крепкий организм достигает своей цели. <... > ошибка думать, что средства, которыми он овладел в мастерских, служат ему выражением своей “свободы”. <... > здесь мы нашими средствами реализуем не свою свободу, но наше мировоззрение.

<... > И потому, все те в ком произошел разрыв со старым миром, его сознанием и его искусством, объединяются в первую партию в искусстве, в утвердителей нового искусства, в Уновис.

Да здравствует Уновис, ниспровергающий старый мир искусств!» [Эль Лисицкий. Уновис. Партия в искусстве. Декларация. 1920. Автограф 34, 2 x 22, 3 / РГАЛИ. Ф. 3145 (Н.И. Харджиев). Оп. 1. Ед.хр. 537].

14 февраля 1920 года – объединение утвердителей новых форм в искусстве «разрозненных через кубизм, футуризм и супрематизм» (известные и проработанные к этому времени направления напрямую подводили к высшему этапу в развитии искусства) становится УНОВИСом (Утвердители Нового искусства). Как подчёркивает В. Ракитин, супрематизм был «открытием, какими бывали в истории географии открытия новых стран и материков» [Ракитин В. Тексты. – М., 2019. – Т. 1. – С. 189], а «Создание группы Уновис зимой 1920-го года было одним из удивительных и парадоксальных событий в истории русского искусства» [Ракитин В. Тексты. – М., 2019. – Т. 1. – С. 141].

На следующий день после объявления о создании УНОВИСа, 15 февраля 1920 года открылась Вторая отчетная выставка подмастерьев училища в ВХУ, по итогам которой премировали 17 участников. Комиссию возглавляли Марка Шагал и Казимир Малевич. Лисицкий также входил в состав этой комиссии.

• В марте 1920 года оклад Лисицкого в ВХУ составлял 7180 руб. 80 коп. [ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 36. Л. 20]. Кроме того, его средний месячный заработок в Государственной художественно-декоративной мастерской – это еще 3 тысячи [ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 36. Л. 38]. К октябрю 1920 года его должность в списках служащих ВСГХМ – руководитель-профессор [ГАВм. Ф. 101. Оп. 1. Д. 37. Л. 119].

11 мая 1920 года УНОВИС был зарегистрирован.



*Фото, сделанное на витебском вокзале в момент отъезда УНОВИСа в Москву с чёрным квадратом, помещенным на дверь вагона и плакатом с приветствием для конференции художественных школ от Витебских мастерских. Малевич указывает на плакат и держит в левой руке Супрему. Л. Лисицкий слева от Малевича в войлочной шапке прямо под стиснутой ладонью Малевича*

• Состав группировки постоянно менялся, в неё входили новые подмастерья: «В связи с созданием объединения УНОВИС – его состав: К.С. Малевич (руководитель). И.Т. Гаврис, В.М. Ермолаева, Н.О. Коган, Л.М. Лисицкий, Н.М. Суетин, А. Цейтлин, И. Червинка, И.Г. Чашник и другие преподаватели, учащиеся народной художественной школы – опубликовано сообщение: в объединение принимаются не только ученики, но и “все те, кто работают по утверждению новых форм в искусстве”».



*Лисицкий в своей мастерской в ВХУ. Портрет Эль Лисицкого. 1920. Желатино-серебряный отпечаток. 11,3x9,3. Инв. № ф-582. Происхождение: в ГММ с 1959 от Н.И. Харджиева. Опубликовано: Маяковский и его современники. Фонд фото-, кино- и аудиодокументов: Каталог выставки / Государственный музей В.В. Маяковского. Москва: ГММ, 2013. С. 57*



*Зал Лисицкого в Музее истории ВНХУ. Проект. Дизайнер А. Вышка, идея – А. Духовников*

1920-й год исследователи назовут романтическим годом УНОВИСа. Он стал решающим творческим годом для Лисицкого, ключевым, поворотным.

6 июня 1920 года «Известия Витгубревкома и губкома РКП» поместили заметку с названием «Художественная экскурсия»: «Вчера выехала в Москву экскурсия из учащихся Витебского народного художественного училища из 60 человек во главе со своими руководителями. Экскурсия примет участие в художественной конференции в Москве, а также посетит все музеи и осмотрит художественные достопримечательности столицы» [«Известия Витгубревкома и губкома РКП». – 1920. – № 123. – 6 июня. – С. 4]. В это же время УНОВИС принял участие в выставке на I Всероссийской конференции учащихся и учащихся государственных свободных художественных мастерских.

- На первом заседании конференции присутствовало 192 делегата. Особенно активными были представители витебского Уновиса. В здании на Рождественке, 11 в I ГСХМ, где проходила конференция, был проведён митинг с провозглашением филиалов Уновиса по всей России.

Весь июнь УНОВИС и школа провели в Москве. Как позже отмечала Вера Ермолаева в Письме коллегии ВСГХМ в Витебский подотдел Всерабиса, «все руководители и 20 учащихся были делегированы на конференцию, одновременно были посещены художественные хранилища города с объяснениями руководителей, была устроена отчетная выставка работ, заслуживших одобрение» [Гавт. Ф. 101. Оп. 1. Д. 22. Т. 1. Л. 165]. На «Первой выставке УНОВИСа» в Москве среди работ была продемонстрирована работа Лисицкого «Город. Супрематизм».

«Мастерская Лисицкого становится опорой Малевича. Его личность, как раньше на самого Лисицкого, производит ошеломляющее впечатление на учеников, Малевич ими уже воспринимается не просто как профессор, который может научить работать профессионально, по-европейски, научить зарабатывать кусок хлеба, но как проводник неведомой системы взглядов – супрематизма, открыватель которого был перед ними» [Ракитин В. Тексты. – М., 2016. – Т. 1. – С. 290–291].

Малевич спровоцировал Лисицкого на художественный эксперимент, и тот смог вырваться за предел обязательств служения чистому супрематизму. Лисицкий вышел на собственные проекты, его перспективы предполагали открытия в коммуникативном дизайне и в архитектурных моделях на основе конструкции.

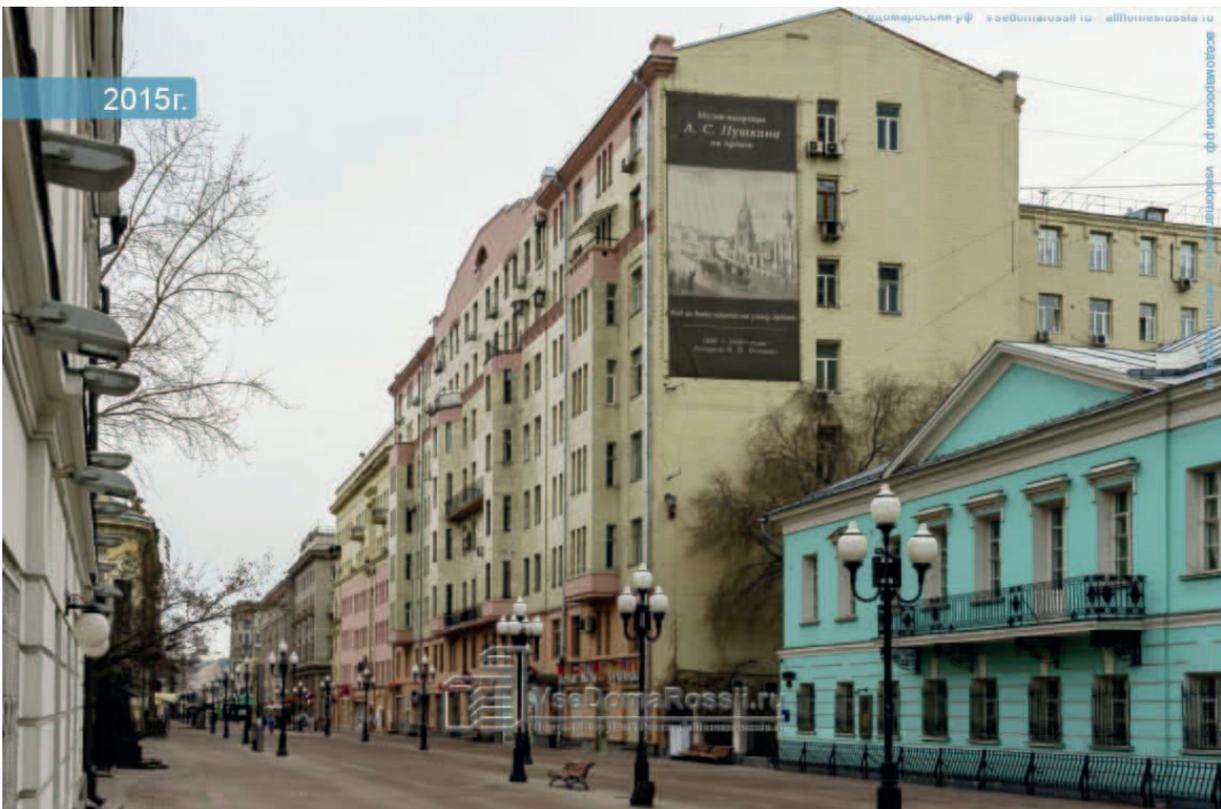
✦ *«Лисицкий же в упражнениях по проекционному черчению приучал учеников видеть в этих плоскостных супрематических композициях лишь одну из проекций объемной композиции. Это было неожиданно и увлекло учеников. Они начали под влиянием и под руководством Лисицкого выводить свои учебные плоскостные супрематические композиции в объем <... > Выполнение на основе плоскостных супрематических композиций аксонометрий называлось в училище архитектурными поисками. Белостоцкая вспоминает, что она впервые в витебском училище услышала слово архитектоника. Все это шло от Лисицкого. Ориентация на архитектурные поиски, считает она, и вызвала тягу в архитектуру, которая стала рассматриваться как желанная цель» [Хан-Магомедов С. Взаимодействие архитектуры и левого изобразительного искусства. Л. Лисицкий – новый стиль, объемный супрематизм и проуны / С. Хан-Магомедов. Архитектура советского авангарда: в 2 кн. – М., 1996. – Кн. 1. – С. 41].*

Как и сам Малевич, Лисицкий стал лидером УНОВИСа. К осени 1920 года скрытый конфликт между ними, их взглядами на актуальное искусство получил свое разрешение: во второй половине октября Лисицкий уехал в Москву и остался там для преподавания во ВХУТЕМАСе. Приглашение во ВХУТЕМАС было серьезным поводом отъезда, равно, как и личное обстоятельство (Витебск покинула и Полина Хентова). Всё сошлось воедино. Приехав в Москву, он сразу вошел в творческую жизнь столицы и продолжал работу над ПРОУНами, писал статьи, выступал с докладами, преподавал. С 1921 года он читал курс «Архитектура и монументальная живопись».

УНОВИС он не отрицал и от членства в УНОВИСе не отрекся. А. Шатских пишет: «Уновис вслед за Малевичем ощущал уход Лисицкого как некую измену» [Шатских А. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. – М., 2001. – С. 115], а Лисицкий этого не заметил (или не придавал уже этому особенного значения), но оставался верным этому витебскому художественному радикализму, хотя рассматривал супрематизм уже в ряду других направлений европейского авангарда. Тем не менее, он приводит определение: «уновисимость». 19 ноября 1920 года он писал в Витебск:

✦ «Товарищи, я остаюсь пока в Москве. Надеюсь, начатое в мастерской будет продолжать свое движение и развитие. Я прошу мне сообщать словами и рисунками о своих достижениях. Если для того, чтобы шире охватить явления — нужно стать на расстояние к ним, то с каждым выездом своим из Витебска я вижу всю значительность того, что у нас творится. Вопрос пространства и живой формы сооружения у всех на устах, я уверен и знаю, что у нас они на стенках. Будьте пытливы и крепки волей и мы победим. "Будьте едины, будьте мы". Я вам также буду присылать, что у меня будет. Жму руку. Эл Лисицкий. <... > Мой адрес: Москва, Арбат, 51, кв. 134, Криворучко для Лисицкого» [Ракутин В. Илья Чашник. Художник нового времени. – М., 2000. – С. 107].

• Дом № 51, самый большой дом на Старом Арбате – это три корпуса дома купца Василия Панюшева между Арбатом и Сивцевым Вражком, построенные в 1911–1912 гг. в стиле модерна по проекту А. Иванова-Терентьева (по другим данным, по проекту В. Казакова). Во время своих приездов в Москву здесь останавливался Александр Блок. В последний свой приезд – весной 1921 года. В 1930-е годы стал «пересыльным домом»: в эти квартиры переселяли чиновников из Кремля, попавших в опалу. Многие жители его стали прототипами персонажей романа Анатолия Рыбакова «Дети Арбата».



*Старый Арбат, 51*

28 ноября 1920 года В. Ермолаева писала из Витебска Лисицкому о делах с изданиями и делала приписку «Ждем Вас». [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 254]. В январе 1921 года Лисицкий писал Малевичу: «Вам в Витебске уже не сидится (и не сидеть) и зондируете почву. Это не мешает и по другим источникам делать, но вы должны знать, Казимир Северинович, что не удовольствия же ради я сижу в Москве (мои удовольствия в другом месте), я думаю и делаю в сторону нашего общего дела, значит, Вас» [В круге Малевича. Сопратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950 // ГРМ, 2000. – С. 54]. Сообщал, что как только время позволит, напишет Чашнику и Хидекелю, и просил «выслать всё, что есть нового в Мастерских Уновисного». Обещал позаботиться о семье Малевича: «Постараюсь, чтобы ни Софья Михайловна, ни Уночка в критическом положении не оставались» [В круге Малевича. Сопратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950 // ГРМ, 2000. С. 55], «Софье Михайловне необходим паек, наверное, теперь получит, пойду к Штеренбергу»; сочувствовал учителю в том, что того лишили в Витебске пайка, и надеялся, что всё будет восстановлено и возмещено; горевал, что малевичскую дачу в Немчиновке «пустили на огонь» [В круге Малевича. Сопратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950 // ГРМ, 2000. – С. 53]; восхищался маленькой Уной, которой исполнилось восемь месяцев: «Уночка, девка такая, что хотел бы сам иметь, все говорят, что пошла в папу, да и видится» [В круге Малевича. Сопратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950 // ГРМ, 2000. – С. 53].

Спустя время, характеризуя тексты Малевича, Лисицкий писал: «и там, где я пытаюсь возражать, мне навстречу бьет такая сила, что я прекращаю сопротивление. <... > То, что пишет Малевич, во всяком случае патетично» [из письма к С. Кюпперс от 23 февраля 1924 г. / Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 215].

17 июня 1924 года Малевич из Ленинграда в Швейцарию писал Лисицкому:

✦ «Вы конструктор, испугались Супрематизма, а помните 1919 год, когда мы успевали работать над Супрематизмом, и хотели книгу писать, а что теперь – конструктивист-монтажник, куда Вас занесло, хотели освободить свою личность, свое Я, от того, что сделал я, боялись того, чтобы я не расписался или мне бы не приписали всю вашу работу, а попали к Гану, Родченко, конструктивистом стали, даже не проунистом. <... > А как бы много значило это, если бы Вы поддержали одну линию по организации Нов<ого> Искус<ства>. Как важно это, и нет ничего. <... > “Вы бы небо взяли, я землю”, не помню кажется мне принадлежало небо, а Вам земля, а знаете, что получилось, у нас земли не стало, стало “небо” [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. М., 2004. Т. 1. С. 159].

И в конце 1924 года добавлял:

✦ «А что же касается того, что у Вас в проунах было все видно и разрешено вне чертежей, то я не совсем согласен. Проуны хотя и близко стоят к Супрематизму, но все же их динамические отношения не те, что в Супрематизме, и вы сами в этом убеждены, <... > у Вас ход другой и даже фигуры шахматной игры другие, хотя игра шахматная. <... > Дальше Вы говорите, что “наши подмастерья под моим влиянием отклонились от архитектуры, хотя и вещи хороши были”, а если бы они были под Вашим влиянием, то пришли

бы к хорошей архитектуре. Чашник станковист, Суетин тоже, Хидекель гражданский инженер. <...> Сейчас интересно выяснить, на каком базисе основываются наши новые сооружения, на утилитарном или художественном и динамическом» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 166].

В 1925 году по возвращении из Германии Лисицкий провел два дня в Ленинграде: «Рано утром разыскал Малевича. Нежные объятия и радость» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 217], Малевич провожал его на вокзал в Москву. Лисицкий высказал свое отношение к малевичским взглядам на архитектуру, договаривались о дискуссии, которая обещала быть острой и не состоялась. Их следующая встреча спустя пять лет, в 1930-м году в Москве была печальной: «<...> как будто между нами ничего не произошло, и он приглашал меня приехать к нему в деревню. Он постарел, и очень тяжелая ситуация» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 2. – С. 218].

В списке № 9 рабочих Государственных художественно-декоративных мастерских, зарегистрированном Витебским губотделом Всерабиса для включения в разверстку на получение производственной одежды, фамилия Л. Лисицкого фигурирует еще 21 января 1921 г. [ГАВМ. Ф. 101. Оп. 1 д. 24 л. 14]. К февралю 1921 г. в составе служащих Витебских свободных государственных художественных мастерских остались только четыре руководителя мастерских (В. Ермолаева, Ю. Пэн, Н. Коган и К. Малевич) [ГАВМ. Ф. 101. Оп. 1. Д. 66. Л. 70].

22 января 1921 года Лисицкий писал весьма драматическое письмо об отношении к идеям УНОВИСа и о настоящем уровне УНОВИСа:

✦ «Наши валаамовы ослицы не могут оценить всей энергии скопленной в Витебске, где снимают с себя собственную кожу чтобы действовать чтоб создавать действительность. Здесь провоцируют что Уновис распался, а Вам провоцируют что здешний (московский) творком распался. Про-во-ка-ция!!! И так мертвецы хотят уверить что все поумерли. Да здравствует наша жизнь!» [Архив Харджиева-Чаги. Вох 206].

• Все уновисты покидали Витебск осенью 1922 года. Оставался только Иван Червинка, сохраняя часть уновисского архива (до 1942 г., когда в его дом в Елагах попала бомба). Сам супрематический проект еще некоторое время в Витебске существовал:

• Трамвай с росписями уновистов эксплуатировался в Витебске, по воспоминаниям (студент художественного техникума В. Атуфьев) витеблян еще и в 1925-1926 гг., и оформление производило на них впечатление яркости, свежести, живости [<https://vkurier.by/155314>].

Витебский хронотоп Лисицкого:

## I. Географический:

- Поперечно-Петровская: родительский дом;
- Канатная: Белые казармы и ГХДМ;
- Замковая: Латышский клуб;

- Смоленская площадь: Городской театр;
- Бухаринская: ВНХУ;
- Советская: адрес проживания

## II. Художественный:

- 1907–1910: Цадкин, Шагал. Круг Ю. Пэна – Лазарь Лисицкий;
- 1919: круг К. Малевича – Эль Лисицкий;
- ПРОУНЫ;
- Плакат;
- Росписи и панно;
- Трибуна оратора;
- Конструкция книги;
- Проект электротeatра

Как подчеркивает А. Шатских, Лисицкий (по воспоминаниям современников) работал быстро, пламенно и с удивительной легкостью, и объем им сделанного в Витебске огромен [Шатских А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. – М., 2001. – С. 112].

## ГЛАВА 2. КОМИТЕТ ПО БОРЬБЕ С БЕЗРАБОТИЦЕЙ

---

**В** письме к П. Эттингеру от 4 апреля 1920 года из Витебска Л. Лисицкий подводил итог начальной истории нового искусства, самые актуальные задачи движения УНОВИСа и свои собственные – в потоке малевичского проекта супрематизма:

✦ «За эти полгода в Витебске мы продвинулись на века и Казимир Северинович предстал предо мной планетной системой природоестественной силы и абсолютного хода».

✦ «Здесь перед нами восхождение, которое завершится супрематизмом Духа <... >».

✦ «Супрематизм не был понят ни почувствован самими супрематистами (я говорю о группе, примкнувшей к Казимиру Севериничу в 1916 году). Они заблудились в нем».

✦ «Таким образом мы стали на порог нарождения нового стиля такого же исключительного как горизонтальный востока, сферический классики и вертикальный готики. Это я утверждаю как каменщик отбивающий на незастроенном участке новый план» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1. – С. 214–215].

Первым пунктом, отправной точкой на витебском супрематическом пути Лисицкого становится проект «Комитет по борьбе с безработицей».

Оформление города к праздникам и торжествам, коллективные действия, связанные с совместными акциями собственно художественной деятельности, лекции и общественное опытное рисование, участие в театральных показах – вся эта программа и все эти направления деятельности УНОВИСа (1920–1922) были предложены и реализованы в оформлении витебского Комитета по борьбе с безработицей в ноябре-декабре 1919 года. Были опробированы следующие пункты дальнейшей программы:

- осуществление эскизов супрематического свойства;
- организация группы художников и группы работников предприятий Комитета по реализации супрематических эскизов;
- публичность работы группы художников и исполнителей;
- общественные лекции о существе исполняемой работы;
- исполнение планшетов, а также супрематических произведений из материи;
- создание сценического оформления к торжественному заседанию;
- участие в шествии.



Программа оформления годовщины Комитета по борьбе с безработицей была спустя несколько месяцев изложена в статье «Уновис и его общественное творчество» [Альманах УНОВИС. № 1. 1920], где говорилось: «Первой большой показательной работой было декорирование фабричных и заводских предприятий г. Витебска. Комитет по борьбе с безработицей обратился к членам Уновиса с предложением декорировать все мастерские, склады магазина к своему юбилею.

- Все декорации [и] росписи были сделаны в супрематических формах. Интерес рабочих к ним был большой. При работах приходилось пояснять, после чего уже сами рабочие передавали другим.
- Большой интерес вызвали супрематические знамена.
- Были закончены знамена, тысячи рабочих двинулись по городу. Одно из знамен было подарено Витебскому совету профсоюзов.
- Третье задание было декорирование Большого театра для торжественного заседания делегатов и рабочих комитета. <...> Декорации были рассчитаны на освещение в три цвета, что придало полноту, оказалось, что весь театр рабочих принял с восторгом декорации заседания, — то что для артистов было белибердой. После торжественного заседания была поставлена живая картина всех предприятий в декорациях супрематизма. Тем и кончилось все задание нового выступления искусства».

17 декабря 1919 о праздновании 2-й годовщины Комитета по борьбе с безработицей, С. Дымшиц-Толстая отзывалась так: «Город горел от оформления Малевича: кругов, квадратов, точек, линий разных цветов и шагаловских летающих людей. Мне показалось, что я попала в замороженный город <...> витебляне в тот период времени заделались супрематистами. По существу же горожане, наверно, думали о каком-нибудь новом набеге, непонятном и интересном, который надо было пережить» [цит. по А. Крусанов. *Русский авангард: 1907–1932. Исторический обзор: в 3 т. – М., 2010. – Т 1, кн. 2. – С. 112*].

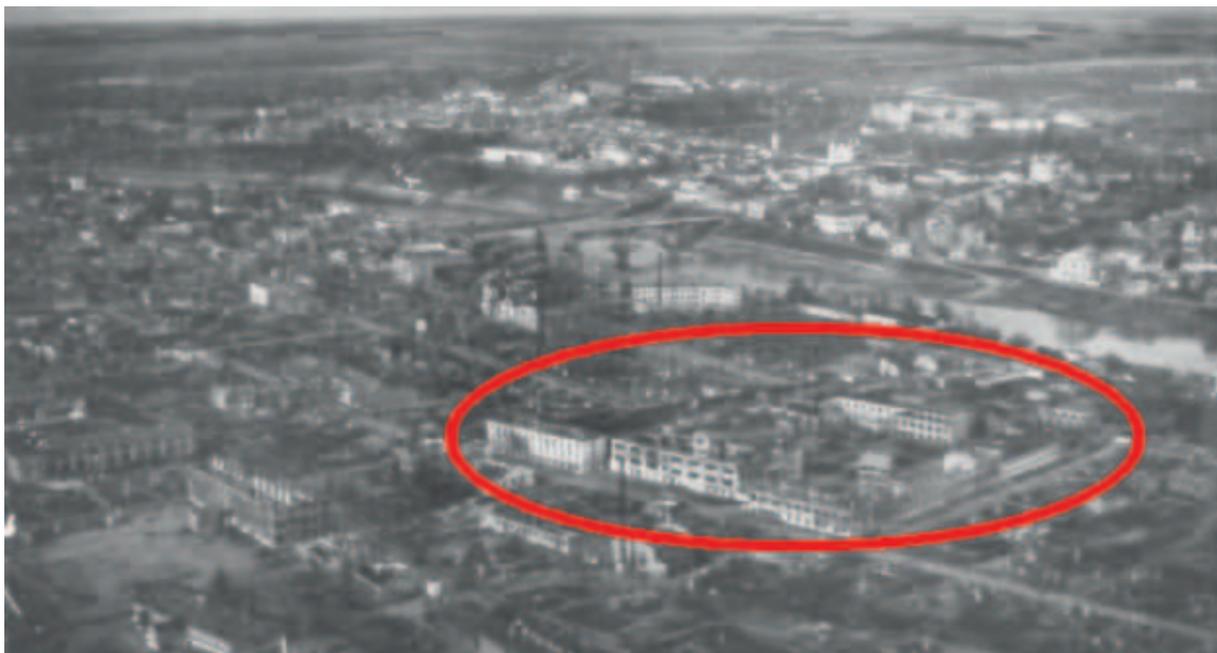
## Задачи Лисицкого в проекте «Комитет по борьбе с безработицей». 1919



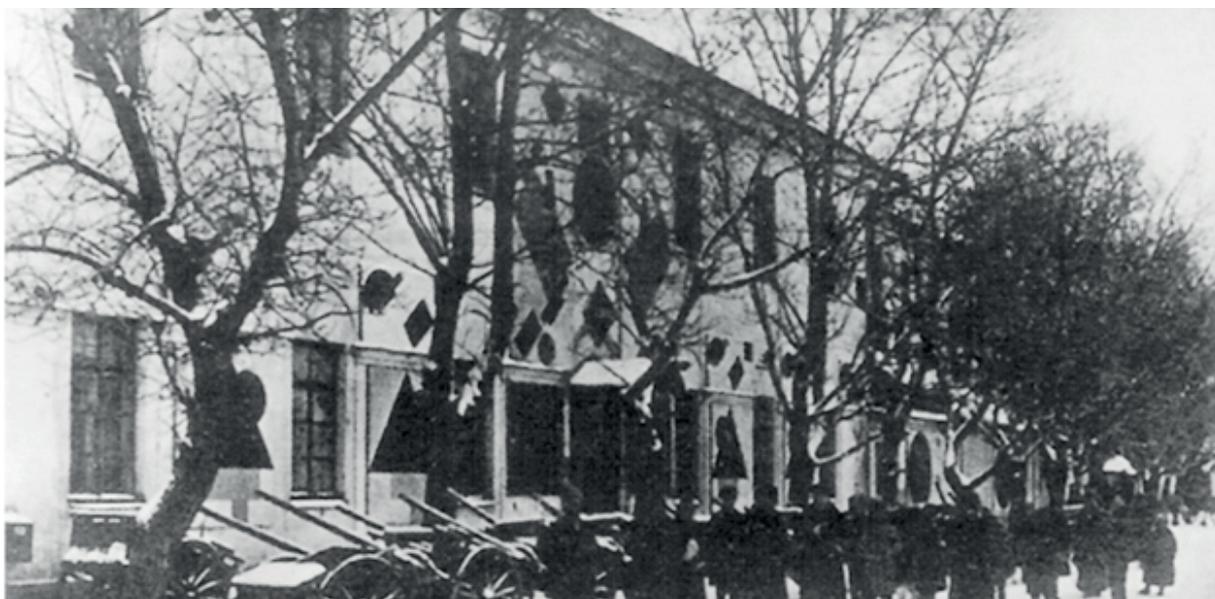
## Супрематические эскизы и оформление фасадов зданий на Канатной



*К. Малевич и Эл. Лисицкий. Проект юбилейного украшения мастерских Комитета по борьбе с безработицей. 1919. Альманах УНОВИС № 1. 1920*



*Квартал Белых казарм в Витебске. Комитет по борьбе с безработицей в 1919 г. аэрофотосъемка. Фото из архива Музея истории ВНХУ*



*Оформление Комитета по борьбе с безработицей. Декабрь 1919. Канатная улица в Витебске. Левое здание из трех центральных (каковые мы видели на плане выше по тексту). Перед зданием конторы – выставка сельскохозяйственных машин. Фрагмент виден вдалеке/в глубине с едва виднеющимися планшетами на фасаде первого этажа*

К. Малевич и Эл. Лисицкий (имя Лисицкого именно так указано в альманахе. – Т.К.) предложили проект супрематического орнамента, две боковые части которого в совокупности с внутренним пространством представляли собой подобие холста, тканого оберега. Логично сразу обозначить устойчивость композиций, их внутреннюю статику, и одновременную динамику за счёт вертикального и горизонтального ритма, а также за счёт следования порядку архитектурных элементов здания. Боковые части супрематического проекта зеркальны друг другу, основная цвето-форма выявляется в центральной, где замыкающие элементы орнамента создают чёткий геометрический ритм.

Структурообразующим является принцип соотношения центра и концов: в центре всей общей схемы расположен большой красный круг (в традиционной культуре главный солярный символ, у Малевича/Лисицкого – геометрическая форма, собирающая и обобщающая всю целостность); концы центральной композиции и оба конца всей трёхчастной ленты одинаковые; геометрические фигуры на концах расположены так, что красные их треугольники направлены к центру, и это визуально замыкает, отграничивает центр и всю композицию целиком, связывает её в единство.

- Симметрия *тождества* как повтора в левой и правой частях проекта и тождества/повтора в центральной части: красный большой центральный круг удерживает всю композицию, а весь остальной супрематический узор постоянно множится. Время не движется, устанавливается в центре, а вся композиция только расслаивает время и постоянно возвращает его в устойчивый центр за счёт многократного повторения красных малых кругов.

Красный большой круг: в супрематической композиции – центр общей симметрии и главная форма художественного пространства. Красный большой круг и вторящие ему малые красные (по четыре с двух сторон в «перемычках» зданий) создают устойчивость и одновременную гибкость всего проекта.

- Композиционная целостность: вся композиция – закрытое пространство/время, отграниченное в двух краёв. Главные геометрические формы (круг, квадрат, треугольник) являются опорными и связующими для всей композиции.

По эскизу К. Малевича и Эл. Лисицкого выполнены отдельные планшеты, прикреплённые к стене фасада:

- в размеры высоты оконных проёмов первого этажа и располагавшиеся между окнами первого этажа и по обеим сторонам входной двери вертикально;
- горизонтально помещённые над ними в треть размера первых;
- центральная большая композиция высотой в два оконных проёма, расположенная над входной дверью и закрывавшая окно второго этажа;
- супрематическая форма на углу здания в размер оконного проёма второго этажа.



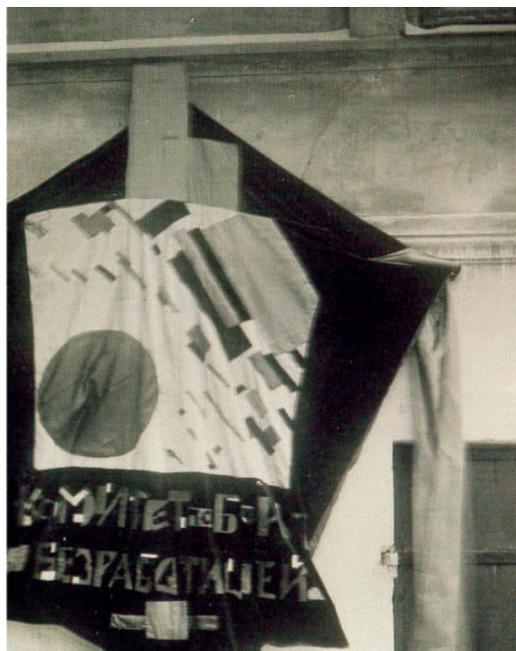
Фото А. Гергаева. Адаптация проекта – Г. Орловский

## Супрематические знамена

✦ «Большой интерес вызвали супрематические знамена. <...> Были закончены знамена, тысячи рабочих двинулись по городу. Одно из знамен было подарено Витебскому совету профсоюзов» [Альманах УНОВИС. 1920. № 1].

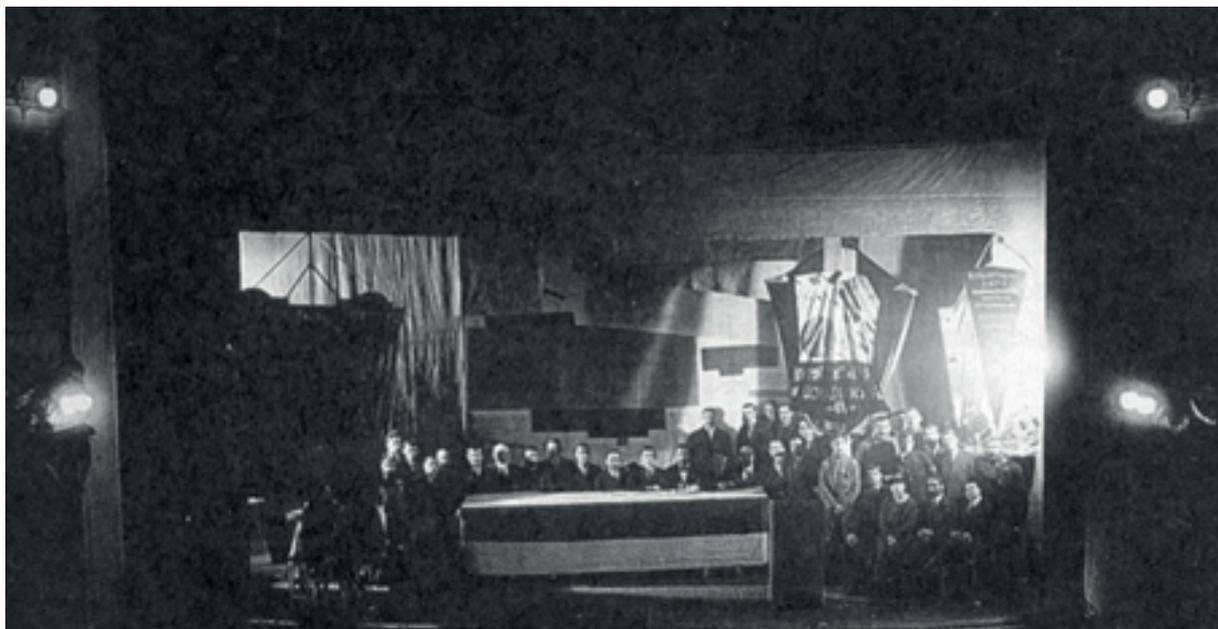
В самом конце декабря 1919 года в письме Нины Коган Петру Митуричу сообщалось: «Супрематизм уже показан в Витебске на годовщине одной рабочей организации – Малевич сделал декорацию в театре и украсил 2 фасада супрематическими формами. Все было удачно; да еще первые супрематические знамена были сделаны и показаны на улице» [Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ. – М., 2017. Т. 1. С. 89].

Одно из знамен было помещено на сцене городского театра в момент торжественного заседания рядом с другими несколькими завесами и вымпелами.



Супрематическое знамя с подписью «Комитет по борьбе с безработицей»

## Занавес для оформления сцены на торжественном заседании в городском театре



*Заседание 19 декабря 1919 года в Городском театре в день празднования юбилея  
Комитета по борьбе с безработицей. Фото РГАЛИ*



*К. Малевич и Эл. Лисицкий. Эскиз занавеса. Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш. 46 x 62,5. ГТГ.*

Театральный занавес в эскизе и в реальности подобен коллажу, и можно представить его трансформацию в целый ряд занавесов и театральных кулис/падуг, которые могли бы надвигаться/наслаиваться друг на друга, поочередно опускаться на сценический планшет.

На фотографии президиума заседания хорошо просматривается занавес, сделанный по знаменитому эскизу, а также и второй занавес справа от этого с супрематическими прямоугольными горизонтальными формами по белому фону, супрематическое знамя рядом и вымпел – всё это расположено на фоне ещё одного, большого заднего занавеса, на котором также едва прочитываются супрематические композиции. Падающий от софитов свет позволяет и на фотографии увидеть/ощутить колебание ткани. «После торжественного заседания была поставлена живая картина всех предприятий в декорациях супрематизма»: любительский спектакль исполнялся силами аматорского коллектива Комитета.

Художники вспоминали: «Когда устанавливали супрематические декорации, просвещенные артисты вишневого сада были возмущены, что рабочему классу преподносят такую белиберду <...>» [Альманах УНОВИС. № 1. 1920]. Но как позже обозначил в статье «О театре» Л. Зуперман в альманахе УНОВИС № 1. 1920, самым важным для художников был новый подход в сценическом искусстве, а не прежнее традиционное хождение актеров по сцене.

✦ *«Художник же подгонял к пьесе соответствующие, иллюстрирующие ее декорации, режиссер заводил пружину разговора и жестов, и пьеса ставится. И вот на фоне качающихся от ветров домов, гор, лесов, усадеб, гостиных начинают расхаживать люди, разговаривать, спорить, страдать». Автор подчеркивал, что постановка отличается от пьесы всего лишь степенью впечатления».*

✦ *Актуальные художники ведут речь о действительном творчестве. Новый театр – это объединение живописи, архитектуры, скульптуры, музыки, поэзии, прикладного искусства, техники в полной гармонии, цельной системе, подчиняясь законам ритма, скорости, статики и динамики света и цвета, выразительности. Наиболее важным является свет, с его необыкновенной гибкостью, свет как помощник цвета и движения, усиливающий форму или ведущий к ее уничтожению.*

✦ *Л. Зуперман подчёркивал, что декорация – это не фон. Её элементы – это чистые формы, цвет и свет. В этом суть нового театра.*

Выводы, сделанные в статье, опирались на увиденное на представлении в Городском театре и, конечно, на февральском 1920 года показе «Победы над Солнцем»: «когда все было устроено, и собрались рабочие, был дан соответствующий свет, в который вошли делегаты и представители рабочих коллективов. Декорации были рассчитаны на освещение в три цвета, что придало полноту, оказалось, что весь театр рабочих принял с восторгом декорации заседания, — то что для артистов было белибердой» [Альманах УНОВИС. № 1. 1920].

«Был дан соответствующий свет» — опыт со сценическим светом был принципиальным для Малевича еще со времен первого, петербургского варианта «Победы над Солнцем», эксперимента 1913 года. Также и представление декабря 1919 года в Городском театре Витебска во время заседания и «живых картин» после заседания стало неожиданным, необычным и знаковым именно благодаря сценическому свету как главному выразительному средству. Эскизы

Малевича и Лисицкого были заранее рассчитаны с условием их воплощения в определённой световой среде. Расчёт оказался абсолютно верным.

Анализируя театральный занавес, эскиз которого сделали к празднованию Комитета Малевич/Лисицкий, Т. Горячева подчёркивает:

✦ «Это уже принципиально другой супрематизм, отличный от традиционной супрематической картины с белой бездной фона и космическими пространственными взаимоотношениями парящих геометрических фигур. На смену ему пришел метод тектонической организации цветных плоскостей по принципу многослойного рельефа, супрематические плоскости укрупнены, спаяны в монолитную монументальную композицию; акцент, сделанный на боковых сторонах, выявляет и подчеркивает конструктивные особенности формы занавеса. Подобное «рельефное» построение должно было создать ощущение многомерности сценического пространства; этот эффект усиливался специальным освещением. Само панно исполнили подмастерья училища, по всей вероятности, в нем комбинировались раскрашенные фанерные и матерчатые части (по центру располагались фанерные щиты, фланкированные занавесом)» [Горячева Т. Казимир Малевич и его школа. Графика из собрания Третьяковской галереи. – М., 2015. – С. 36].

Малевич/Лисицкий в проекте «Комитет» использовали предельные формы/формулы, что для плакатов и панно было броско, просто, внятно и действенно/активно.

## Эскиз обложки отчётного очерка Комитета по борьбе с безработицей

Эскиз является принципиально новым художественным предложением Лисицкого в общем проекте.

В эскизе Эль Лисицкий впервые использовал метод, ставший через некоторое время одним из его фирменных стилей. Это – идея ПРОУНов, Проектов утверждения нового, «пересадочных станций от живописи к архитектуре».

Объёмные супрематические формы вырастают из плоскостных вместе с стилизованными объёмными и плоскостными изображениями чертёжных и рабочих инструментов, а также самих объёмных сооружений Комитета на фоне плоскости фрагмента белого квадрата и фрагмента красного круга. Одна из работ Лисицкого 1920 года имеет название «Супрематизм города», работу 1919 года можно было бы обозначить как «Супрематизм Комитета по борьбе с безработицей».

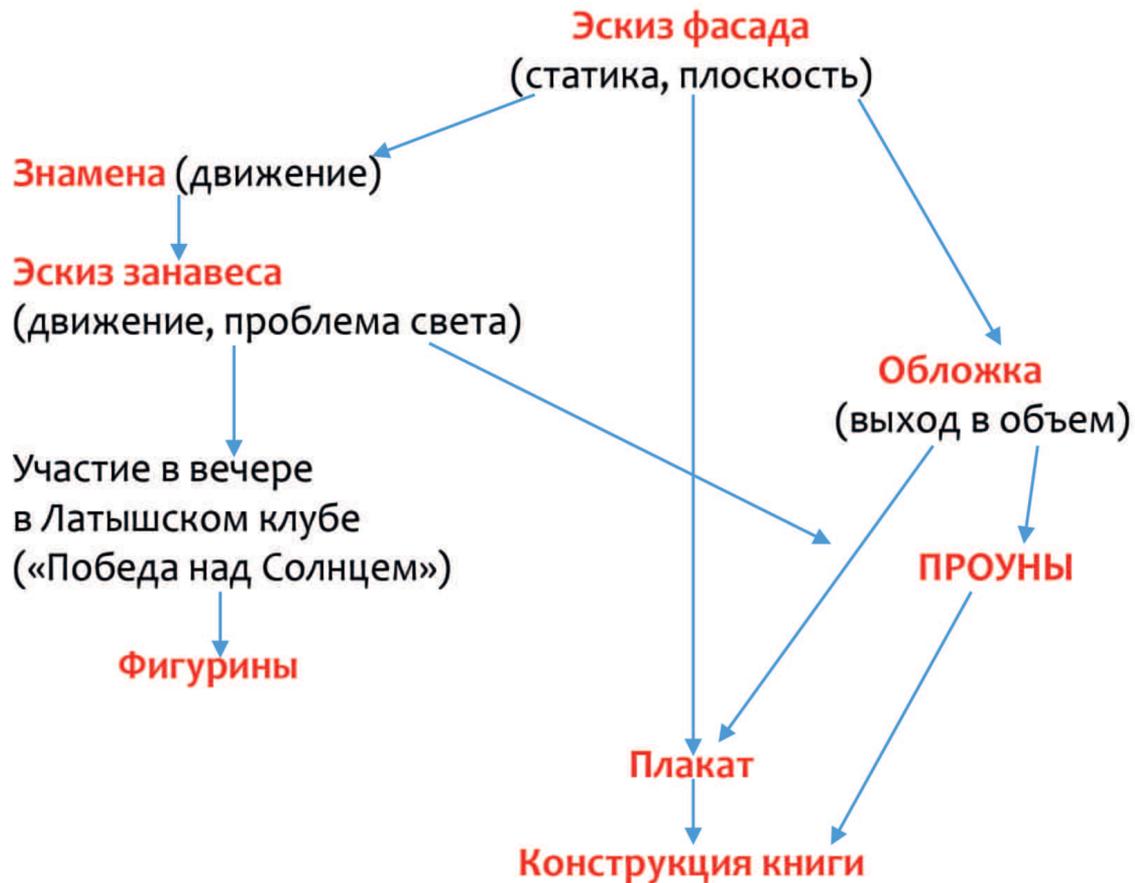


Эскиз обложки в большей мере акцентирует плоскость. И в этом смысле плакат Лисицкого «Клином красным бей белых» является трансформацией плоскости на обложке. Однако чрезвычайно важно подчеркнуть обозначенную в эскизе обложки методику самого выхода объёма из плоскости.

Спустя несколько лет в работе «Супрематический сказ про два квадрата» мы наблюдаем повторение данной методики и её развитие.



Фрагмент книги Лисицкого 1922 года «Супрематический сказ про два квадрата»



Итак, проект «Комитет» представляет собой методологический эксперимент Малевича по отношению к трансформации творчества Лисицкого. Лисицкий в русле этого эксперимента делает собственные открытия и определяет направление собственных творческих поисков. Его витебское время становится полной трансформацией его предыдущих наработок и платформой для броска в следующий, европейский этап.

В течение декабря 1919 года в работе над проектом «Комитет» Лисицкий преобразовывается из *L1* в *L2* и становится на путь супрематизма.

При этом, обучение методикам супрематизма происходит одновременно с предложением собственного варианта:

➤ плоскостное изображение на свободном холсте – знамена и занавес – предоставили возможность увидеть движение супрематических форм, что направило творческую мысль к созданию динамического ПРОУНа, а затем и к Фигуринам;

➤ формы на обложке показали варианты движения из плоскости на зрителя – набухание супрематической формы, что позволило перейти к объемно-плоскостным Проунам, а затем и к архитектурным проектам;

- разработка типографики: эксперимент с расположением текста (в обложке): леттеринг, особый шрифт, разрывы, вариации масштаба букв, движение букв, россыпи;
- совокупность броского геометрического изображения в плакате с броским призывом; а также достижение значительного графического эффекта и эксперимент с искажениями;
- конструкция книги: а) Альманах «УНОВИС. № 1» как сборка текстов и визуальных проектов; б) книга как сборка плакатов; в) папки Проунов; «Супрематический сказ о двух квадратах» как папка и сборка плакатов и Проунов.



*Плакат Лисицкого «Станки депо...», Витебск. 1919*

Эти же новые формы Лисицкий использовал в плакате «Станки депо фабрик и заводов ждут вас. Двинем производство», где принцип движения акцентирован диагональной композицией с кругом, прямоугольниками, квадратом и объёмными структурами внутри.

## ГЛАВА 3. ПРОУН: ПРОЕКТ/ПРОЦЕСС УТВЕРЖДЕНИЯ НОВОГО

---

**Н**иколай Харджиев подчеркивал, что:

1. Малевич «извлек из Лисицкого его архитектурную основу и предложил ему заняться объемным супрематизмом. Сам он делал опыты в этом направлении, но по-настоящему этим почти не занимался».

2. Опровергал мнение С. Хан-Магомедова, что это Лисицкий повлиял на Малевича: «Ничего подобного. Это он дал эту задачу Лисицкому» [Н. Харджиев: будущее уже настало // Зеркало. – 1995. – № 131. – С. 9].

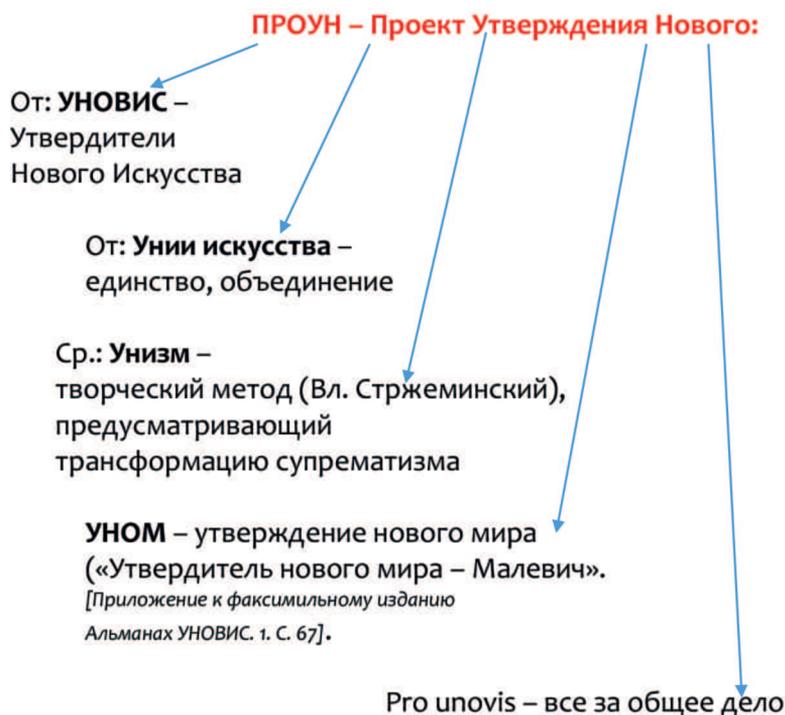
Малевич увлек Лисицкого идеями супрематизма, они вместе работали в Витебске над украшениями для празднования годовщины Комитета по борьбе с безработицей, воплощая плоскостную супрематическую мысль в изображения. Но в это самое время, в декабре 1919 года в обложке очерка Комитета у Лисицкого эта мысль трансформировалась.

- Весной 1920 года Эль Лисицкий начал постоянную работу над Проектами утверждения нового – ПРОУНАМИ.

- ✦ Спустя год А. Ромм подчёркивал: «В начале 1920 г. архитектором-художником Лисицким были впервые сделаны проекты супрематических архитектурных сооружений, проецированных в мировом пространстве, сооружений несложных, хотя и выполнимых средствами современной техники» [Искусство. – 1921. – № 4–6. – С. 42].

Хотя К. Малевич и упрекал Л. Лисицкого в отклонении к конструктивизму, не принимая его утверждением супрематизма в качестве истинно нового искусства, необходимо признать за конструктором Л. Лисицким следование логике супрематизма в понимании времени. Справедливо эту особенность подмечает И. Духан, подчёркивая, что Л. Лисицкий совершает (и это наглядно показывает, например, ПРОУН 43) «гигантское усилие “склейки” различных пространственных и временных горизонтов, и поэтому наряду с художественным временем собственно структуры произведения становится необходимым метафизическое время утопии и истории, горизонт которых “стягивает” гетерогенные силы произведения, предотвращает его окончательный распад» [Духан И. Теория искусств: Категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре. – Мн.: БГУ, 2005. – С. 97].

## I.



## II.

ПРОУН – Проект Утверждения Нового:

**Проект:**

Проектом считается нечто отграниченное во времени, завершённое, целенаправленное и результативное. Это подобно строительству с обязательным материальным финалом, выраженным в окончательной презентации некоего объекта, полученного продукта. В таком контексте ПРОУН Эль Лисицкого скорее представляет собой **процесс**: каждый из созданных им ПРОУНов является результатом, но их череда может быть бесконечно повторяющейся матрицей, и таким образом **проект и процесс** взаимнообратимы в творчестве Лисицкого. ПРОУН выступает как **проект/процесс**. Лисицкий всякий раз создает новый уникальный проект и самое создание проектов превращает в не завершающийся процесс, в некую стратегическую позицию. Стратегия в данном случае представляет собой: 1) создание структуры – «промежуточная станция»; 2) развитие ее – «**промежуточная станция между живописью и архитектурой**», развитие в сторону архитектуры. Проект создается, а сам процесс создания имеет несколько вариантов: 1) движение формы в плоскости; 2) разрыв плоскости; 3) выдвигание формы из плоскости по разным направлениям.

Сам Лисицкий определял ПРОУН как движение:

✦ «Картина сама по себе суть конец, совершенный сам по себе и замкнутый в себе. Проун же движется от одной стадии к другой по цепи совершенства» [Эль Лисицкий. Проуны/ Формальный метод. Антология русского модернизма. – Т 3. Технологии / под ред. С. Ушакина. – М., Екатеринбург, 2016. – С. 51].

По замечанию М. Немировской, термином ПРОУН можно назвать не только каждое отдельное произведение Лисицкого, но «обозначить особый мир, искусство особых форм и их взаимодействий» [Немировская М. Произведения Л.М. Лисицкого в Третьяковской галерее / Лазарь Маркович Лисицкий. 1890–1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения. – М., 1990. Эйндохвен, 1990. – С. 20], на основании утверждения самого Лисицкого в Альманахе УНОВИС № 1: «<...> Мы <...> взорвали старую картину как существо с подошвой и теменем и сделали ее самц миром, плывущим в пространстве, мы вынесли ее и зрителя за пределы земли и чтобы ее всю постигнуть он должен повернуть ее и себя вокруг ее оси, как планету» [Лисицкий Эл. Супрематизм миростроительства // Альманах УНОВИС. – 1920. – № 1].

Особый мир взаимодействий всегда подвижен, всегда имеет варианты взаимодействия форм и перспективы развития.

**Утверждение** – результат деятельности, доказательство явления и одновременно программирование заявленного в произведении. Как правило, это самая важная информация для автора и для наблюдателя. Безусловно, всё изложенное и высказанное зависит и от отношения автора к смыслу и форме произведения. В творчестве Лисицкого Проун – объективная реальность того нового, что наступает в 20 веке, и проектирование этого нового.

Безусловно, ПРОУНЫ – это и планы, и чертежи, и эскизы будущих архитектурных построений, и плакатов, и книжных листов. В этом смысле они утверждают точку отсчета, первый шаг в определенном творческом процессе. И, вместе с тем, это – основание метода, утверждение метода, базирующегося на супрематизме и указывающего на выход в другой уровень супрематизма. Это – утверждение нового супрематизма.

**Новое** – как правило, о новом можно говорить, если перед нами проявленный и доказанный объект, т.е. объект с четким внутренним строением. Новое – еще небывшее.

В ПРОУНАх Лисицкого мы учитываем состояние перехода (от живописи к архитектуре) и доказательство возможности подобного перехода (ПРОУН как ступень на пути от живописи к архитектуре). В таком контексте ПРОУН включен в более широкое поле объектов и становится, с одной стороны, итогом предыдущих поисков (в Обложке), а с другой – точкой отсчета, началом развития следующей ступени (от Обложки).

Вместе с тем, ПРОУН представляется самостоятельным произведением и является эстетической объективностью сам по себе.

Итак, **состояние перехода** – Объемы из плоскости и на плоскости; противостояние объема и плоскости – Обложка очерка Комитета по борьбе с безработицей.

Здесь несколько плоскостей наложены друг на друга: фрагменты круга и треугольника большими плоскостями **в виде фона**, несколько наложенных друг на друга малых квадратов.

Инструменты (молоток, топорик и пр.) согласуются с малыми квадратами и с белым треугольником. Изображение еще не имеет вид знака, в нем присутствует нарратив. И еще некоторое время сам Лисицкий будет давать работам название, благодаря чему мы обретаем определенное содержание и смысл произведения.



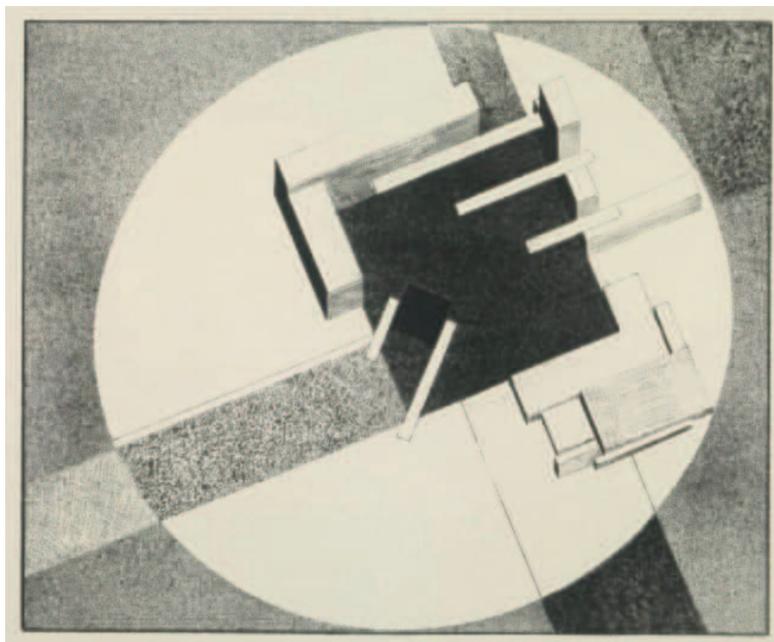
*Обложка очерка Комитета по борьбе с безработицей. 1919*



*Плакат Лисицкого «Станки депо...», Витебск. 1919*

Этот же прием Лисицкий использовал в плакате «Станки депо фабрик и заводов ждут вас. Двинем производство». Станки, фабрики и заводы как объекты производства трансформируются в общее пространство города: вид станка превращается в архитектуру города.

Плакат – первый шаг к проуну, сам проун – второй шаг.



*Проун 1Е «Город». Лист из альбома «Проуны». 1920–1921. 35,5 × 45,6, бумага, литография. ГТГ*

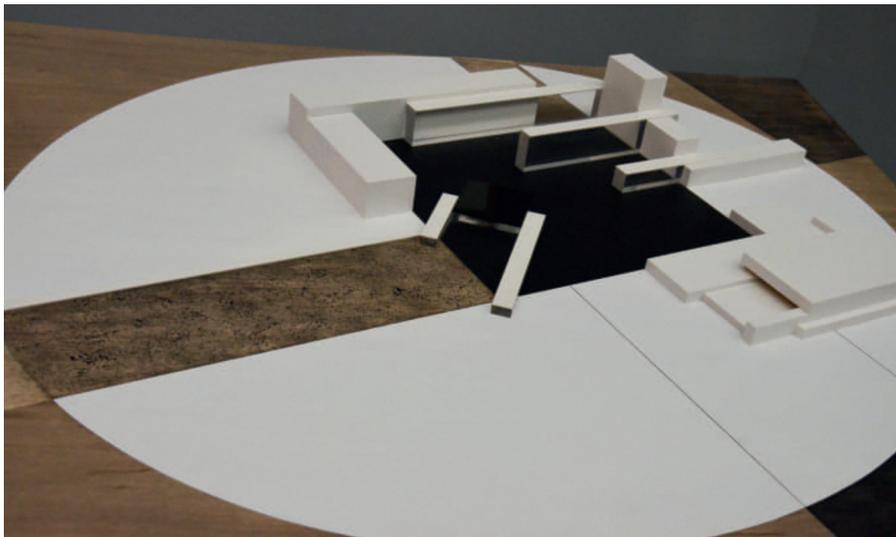


*ПРОУН Город (на стене за проуном «Арка» в мастерской Лисицкого в Витебске. 1920*

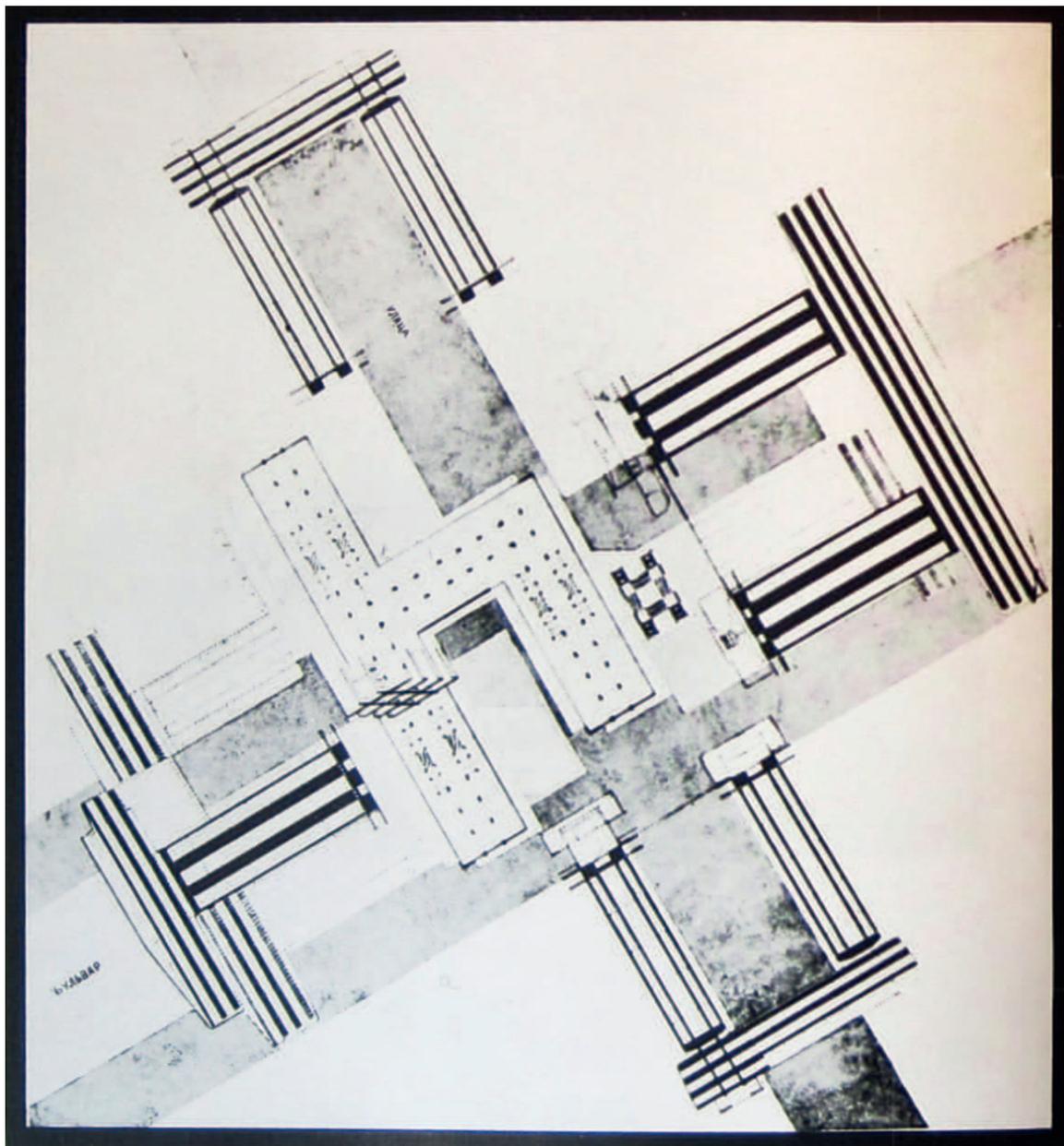


*Проун 1Е «Город». Лист из альбома «Проуны». 1920–1921*

Они (плакат и проун) объединяют принцип выдвижения объема из плоскости и принцип движения, акцентированный диагональной композицией с кругом, прямоугольниками, квадратом и объёмными структурами внутри (движение происходит по часовой стрелке из нижнего левого угла вверх).



*Макет ПРОУНа «Город». Музей ван Аббе. Эйндховен*



*Л. Лисицкий. Горизонтальный небоскреб . 1924*

ПРОУН «Город» трансформировался в идею горизонтального небоскреба. «В предполагаемом проекте горизонтальные небоскребы планируется располагать на точках пересечения радиальных улиц и бульварных колец» [Реокнструкция архитектуры в Советском Союзе / Формальный метод. Антология русского модернизма. – М.–Екатеринбург, 2016. – Том 3. – С. 159].

## III.

Итак, ПРОУН – «пересадочная станция от живописи к архитектуре» — как концепция, как определенная художественная система, основанная на супрематизме, еще не допускающая конструктивистских построений, а только предполагающая: 1) противостояние плоскости и объема; 2) объединение плоскости и объема в целое. Таким образом, самая концепция выражена в качестве переходной ступени.

ПРОУН – как двухступенчатая концепция имманентно: 1) Обложка и плакат и далее проуны с названиями (нарративом) – подготовительный этап, неосознанное, а затем и сознательное проявление концепции; 2) проун как таковой.

ПРОУН – как самостоятельная концепция, обладающая сложной структурой и представляющая собой абстрактную композицию.

✦ *«Мы увидели, что новое живописное произведение, создаваемое нами, уже не является картиной. Оно вообще ничего не представляет, но конструирует пространство, плоскости, линии с той целью, чтобы создать систему новых взаимоотношений реального мира. И именно этой новой структуре мы дали название – проун». Лисицкий полагает ПРОУН новой фазой художественного мышления.*

### Формула ПРОУНа

Лисицкий в статье «Проуны», написанной в 1920 году и опубликованной в De Stijl № 6. 1922, подчеркивает, что ПРОУН – это «покорение пространства», это конструкция, в которой мастер постоянно экспериментирует с материалом, что позволяет нам судить о произведении в его виртуальной проекции.

Сам эскиз – в двухмерной проекции на бумаге, а наше воображение рисует его состоявшимся в трехмерности. Плоскость в этом случае перестает быть картиной, она становится сооружением. В этом контексте ПРОУН становится объектом не только архитектурным, но и скульптурным: его поверхность обозрима со всех сторон.

Лисицкий отзываясь о ПРОУНе как об эксперименте/опыте его создателя. Вне пространства, по Лисицкому, ПРОУН не существует. Вне материала не существует.

Формула ПРОУНа выглядит так:

$$\begin{array}{c} \text{ОБРАЗ} \\ \text{-----} \\ \text{МАТЕРИАЛ} \end{array} = \begin{array}{c} \text{МАССА} \\ \text{-----} \\ \text{СИЛА} \end{array}$$

Действие формулы выглядит так:

Мы работаем с конкретным материалом, форму которому можно придать только через конструкцию.

**Начинается процесс** с исследования 2-мерного построения: «Здесь можно вести построения, как в трехмерном пространстве». По данной логике задачей художника, решающегося

на конструкцию, становится – достижение уравновешенности между силовыми напряжениями отдельных частей и взаимодействие векторов отдельных сил.

**Следующий шаг:** при переходе в трехмерность вертикали падают, а мы вкручиваемся в ПРОУН или с ПРОУНом ввинчиваемся в пространство. Вследствие этого получают несколько проекций одного объекта. Зритель оказывается внутри и как бы расталкивает эти проекции, сдвигает от себя и друг от друга.

Зритель находится как на сцене.

**Следующий шаг:** поскольку человек не может жить в хаосе, он начинает маркировать пространство вокруг себя, приводить его в порядок, задавать ему порядок. Вследствие этого действия возникает система знаков, пространство делается семиотическим, обретает определенную семантику и определенное напряжение, т.к. эти знаки находятся во взаимоотношениях. Мы вправе задать семиотику не единожды, и взаимодействовать с пространством по-разному.

Возникает вопрос: коль скоро мы работаем с пространством с помощью ПРОУНа, то каковы возможности ПРОУНа, **каково его основное орудие** в пространстве. В ответе на подобный вопрос становится очевидным, что сам ПРОУН использует как инструмент не художественный образ, а конструкцию.

Итак: первый инструмент ПРОУНа – конструкция.

**Следующий инструмент:** краска в ПРОУНе. Цвет, и в этом Лисицкий следует супрематизму Малевича, – это чистота силы энергии. «Сила противоположности или согласия, воплощенная в двух градациях цвета, будь то черный и белый, или серый, дает нам возможность сопоставить противоположность или согласие двух технических материалов, как, например, алюминий и гранит, или бетон и железо». Цвет – барометр материала.

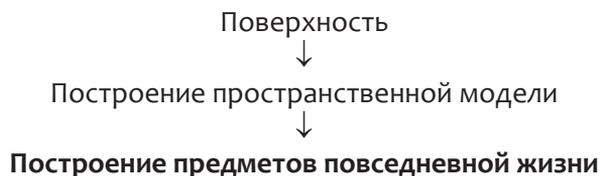
**Следующий инструмент:** материал. «Если новую форму нельзя получить из железа, тогда железо следует переделать в конверторную или вольфрамовую сталь, или еще в какую-нибудь доселе не разработанную, которую еще только предстоит открыть».

**Следующий инструмент:** ответ на вопрос, а как форма из материала движется в пространстве? Хаотично? По воле актора/зрителя? По Лисицкому, она движется исключительно по определенным осям – по диагоналям, спиральям, по отвесным подъемам, по горизонталям полей, по прямой и кривой (как аэропланы).

**И, наконец:** построение нового тела. Живописная картина есть результат, а ПРОУН есть процесс, так как он разворачивается, работает множеством проекций, и тем самым всякий раз в повороте дает новое произведение.

**Завершение/итог процесса:** цель ПРОУНа – новая природа.

Это движение, по Лисицкому выглядит так:



Лисицкий ПРОУНом отрицает живописную картину, преодолевает ее. В то же время, ПРОУН, несмотря на то, что в его основе находится конструкция, не является сугубо инженерным сооружением.

Суть его – работа с пространством, расчленение пространства своими инструментами ради построения новой многомерности, новой природы.

Итак, в понимании ПРОУНа мы выходим:

- за предел эстетических принципов,
- за границы искусствоведческих традиционных представлений,
- за грань работы с любой перспективой в изображении,
- за двухмерность,
- за плоскость,
- в подобие 3D моделирования
- в изображение трехмерной модели на двухмерной плоскости: на бумаге как на экране компьютера.

Выделим аналогию 3D моделирования:

Лисицкий в разделе «Проун» в материале «Преодоление искусства» замечает:

✦ *«Мы увидели, что поверхность холста перестала быть картиной, она стала сооружением, и, как дом, его нужно обойти кругом, посмотреть сверху и исследовать снизу.*

✦ *<... > Даже революционный, супрематический холст в этом родственен музейной картине: только одно положение <... >.*

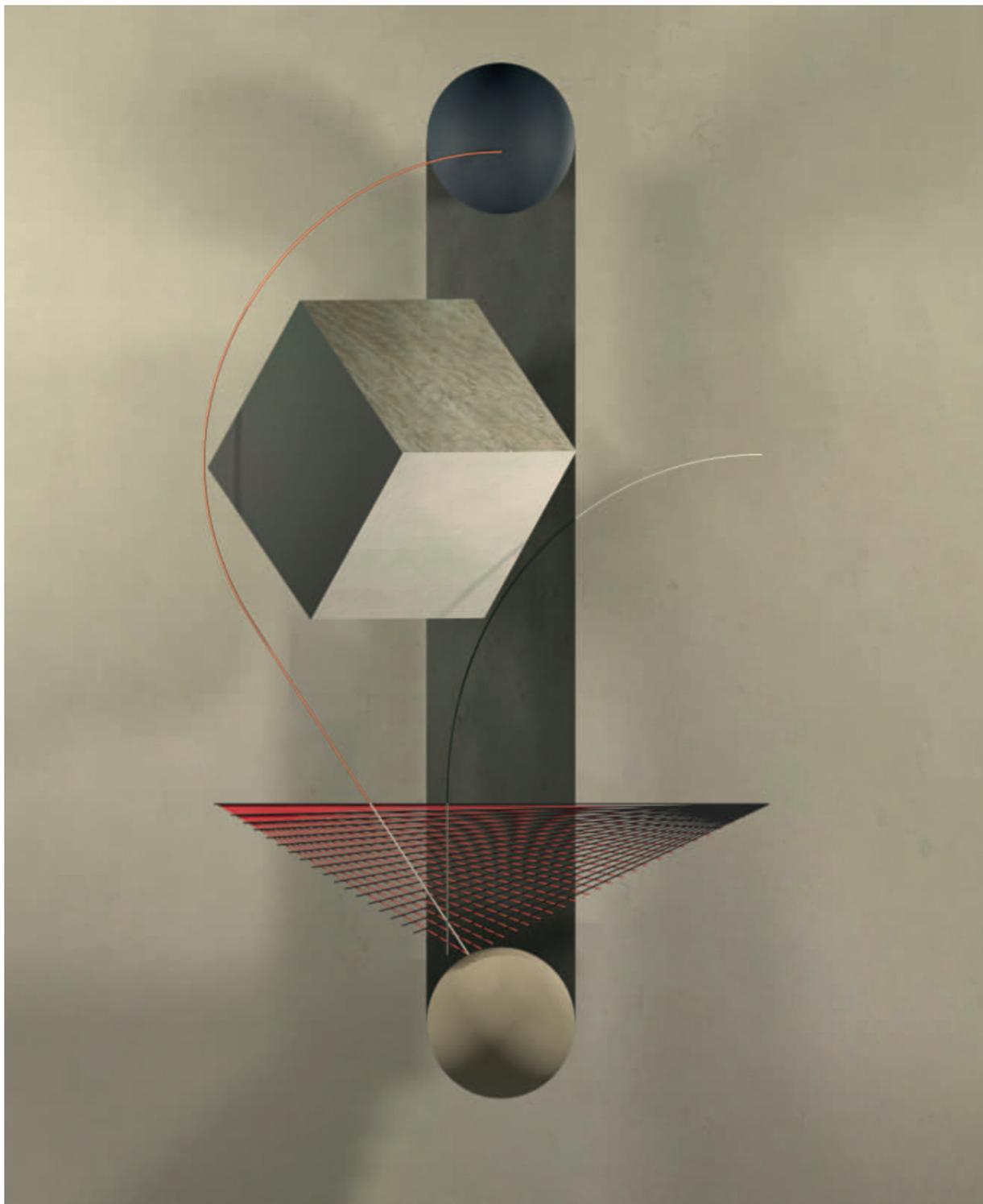
✦ *Проун конструирует, то есть идет по пути создания отдельного, конкретного предмета» [Лисицкий Л. Преодоление искусства / Формальный метод. Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакина. – М.–Екатеринбург, 2016. – С. 63].*

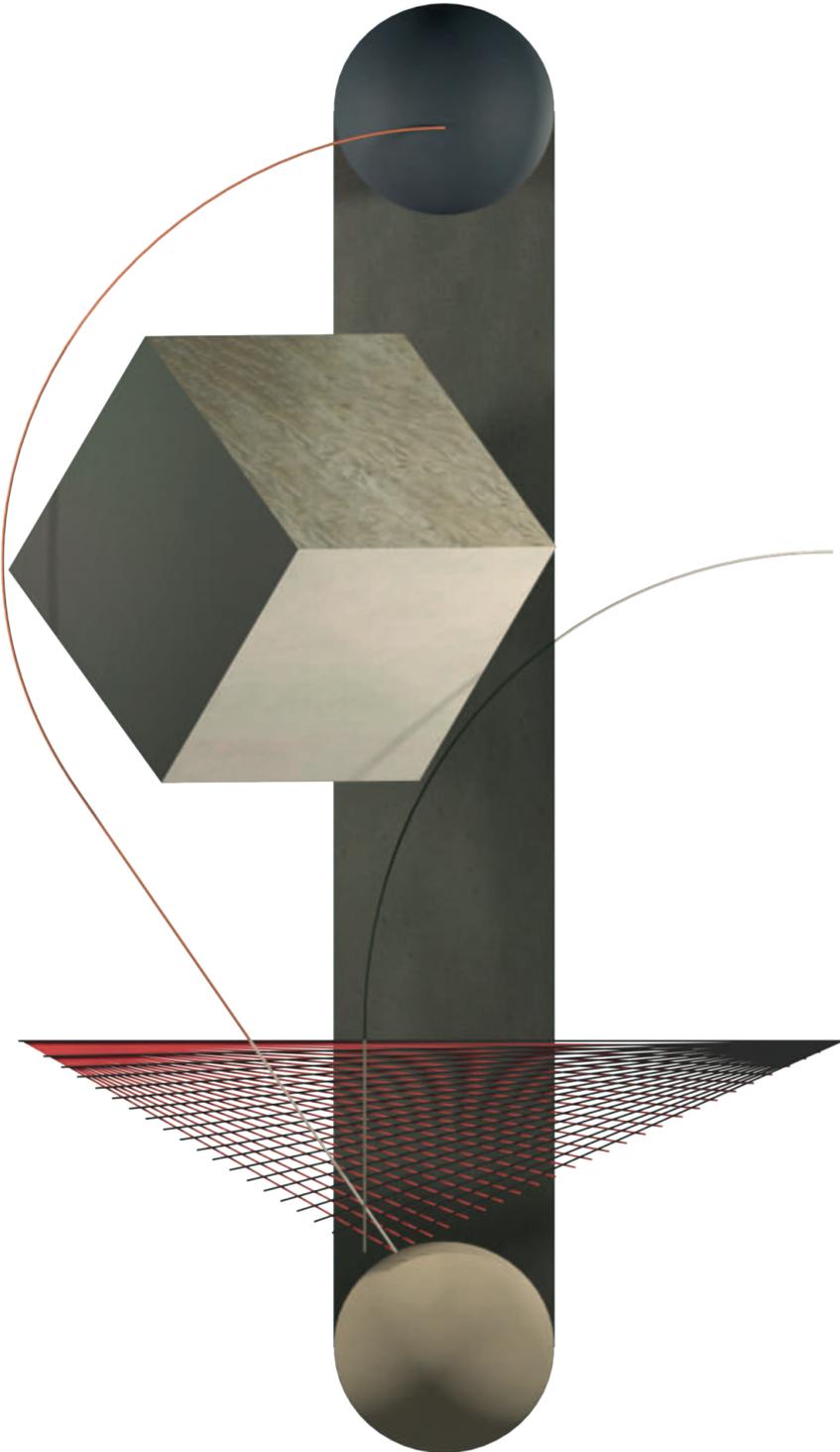
ПРОУН Лисицкого предполагает изображение объекта в трех измерениях, создает модель, разрабатывает объемный образ реального объекта (а данном случае абстрактного объекта). Это – геометрическая (чаще аксонометрия) проекция. Современное 3Dмоделирование не обязательно включает проецирование на плоскость экрана, у Лисицкого это – всегда плоскость, даже, когда он создает механистические аналоги ПРОУНов, т.е. эскизы конструкции персонажей «Победы над Солнцем». ПРОУН – предвидение трехмерной графики и визуализация компьютерного будущего в разных областях деятельности.

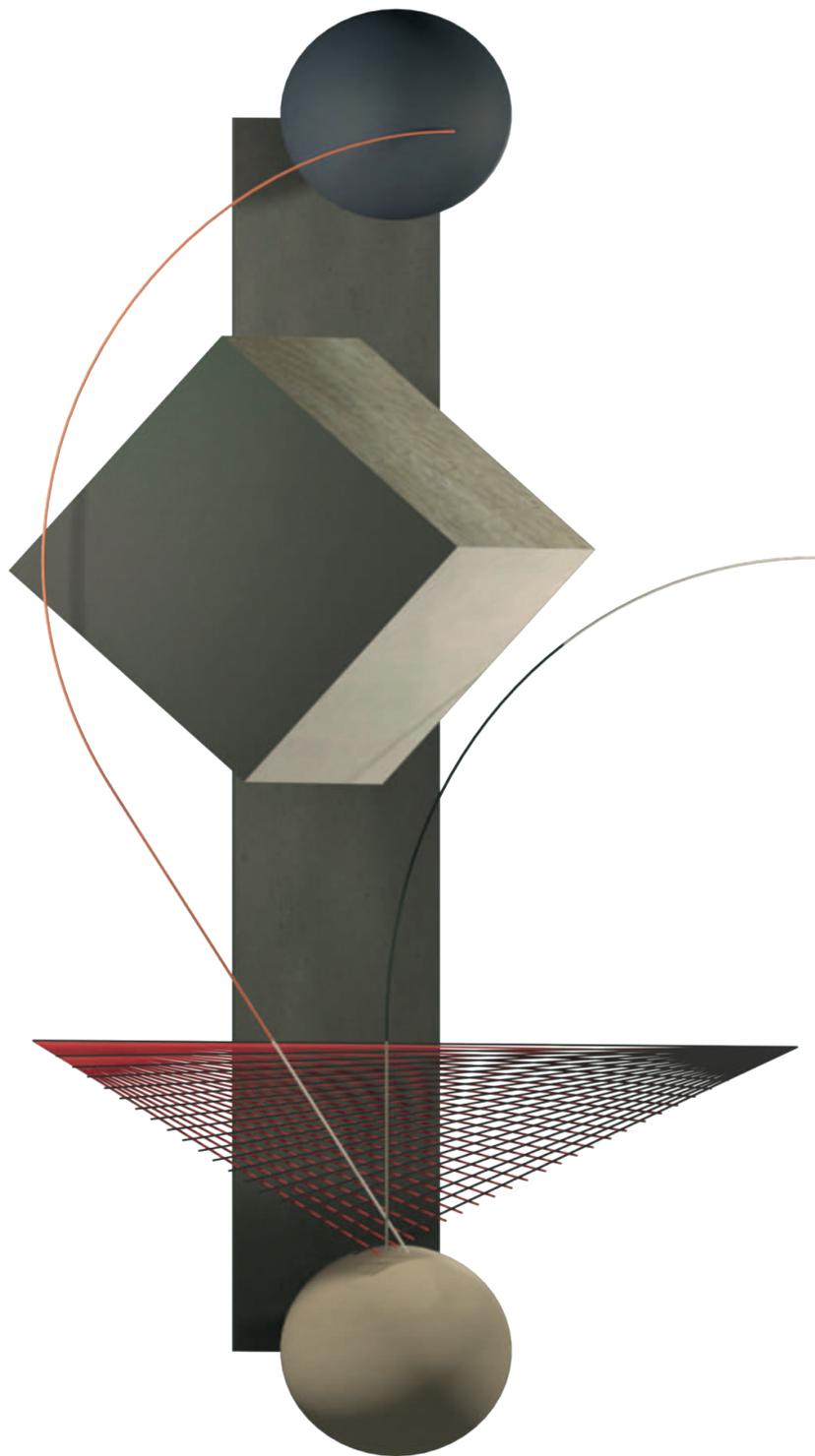
• Германский Институт Фраунгофера демонстрировал 3D-дисплей, при помощи двух камер отслеживающий положение глаз зрителя и соответствующим образом подстраивающий изображение. Таким образом, становится возможным не только видеть объёмную картинку, но и взаимодействовать с изображёнными на ней предметами.

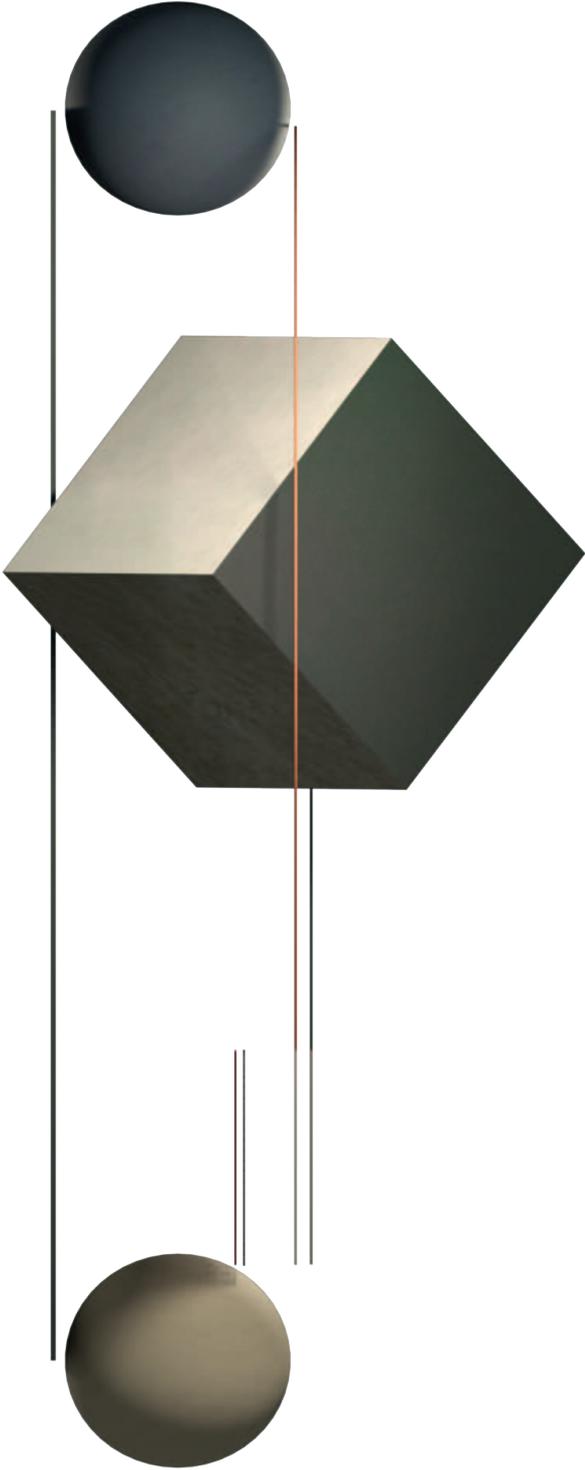
Задачей 3Dмоделирования является описание объектов и размещение их на экране/ холсте с помощью геометрических преобразований. Эта же задача стояла перед Лисицким в создании ПРОУНов.

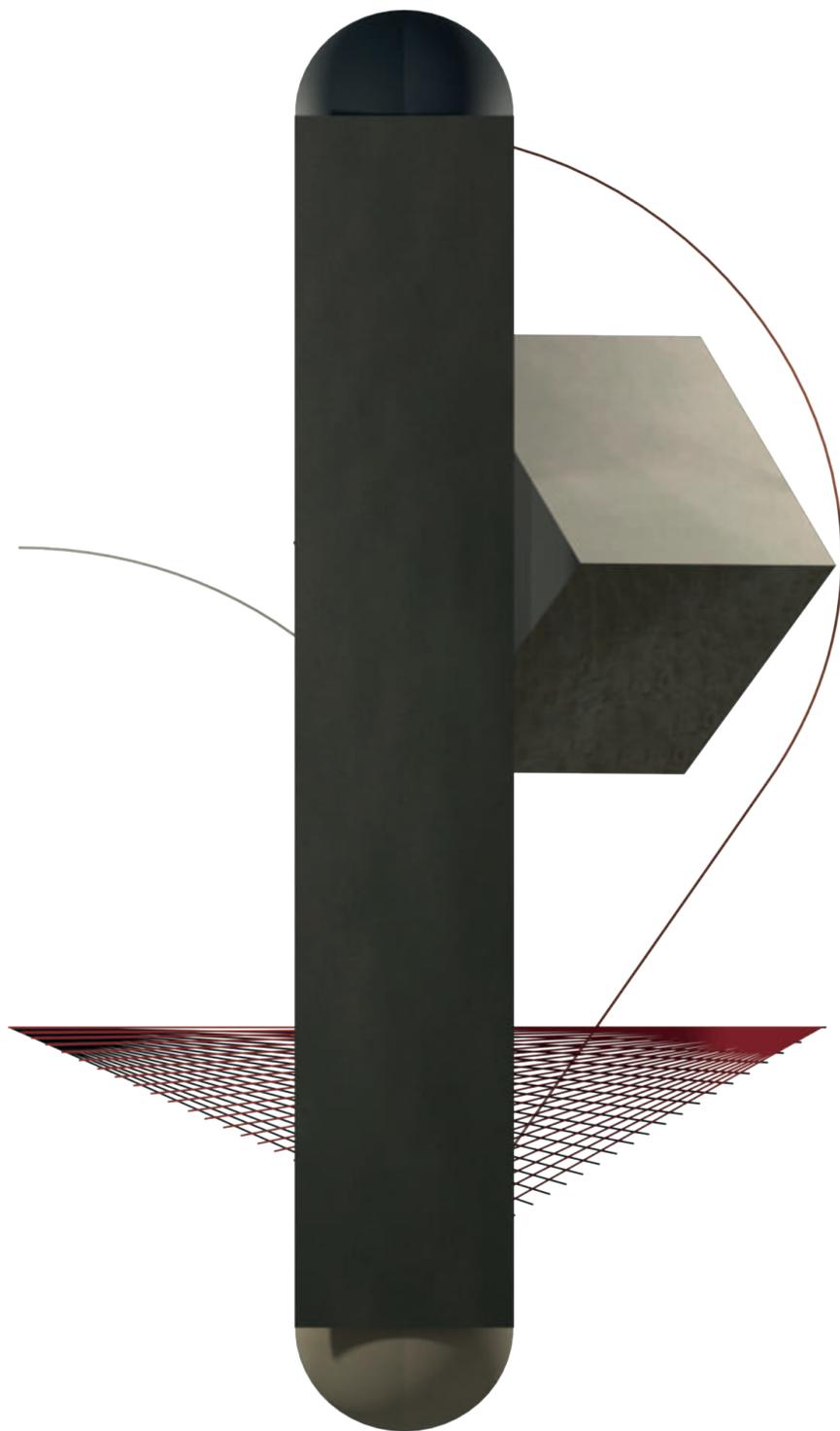
Для нашего исследования дизайнер Иван Вышка создал проект «ПРОУН99: Движение в пространстве»:

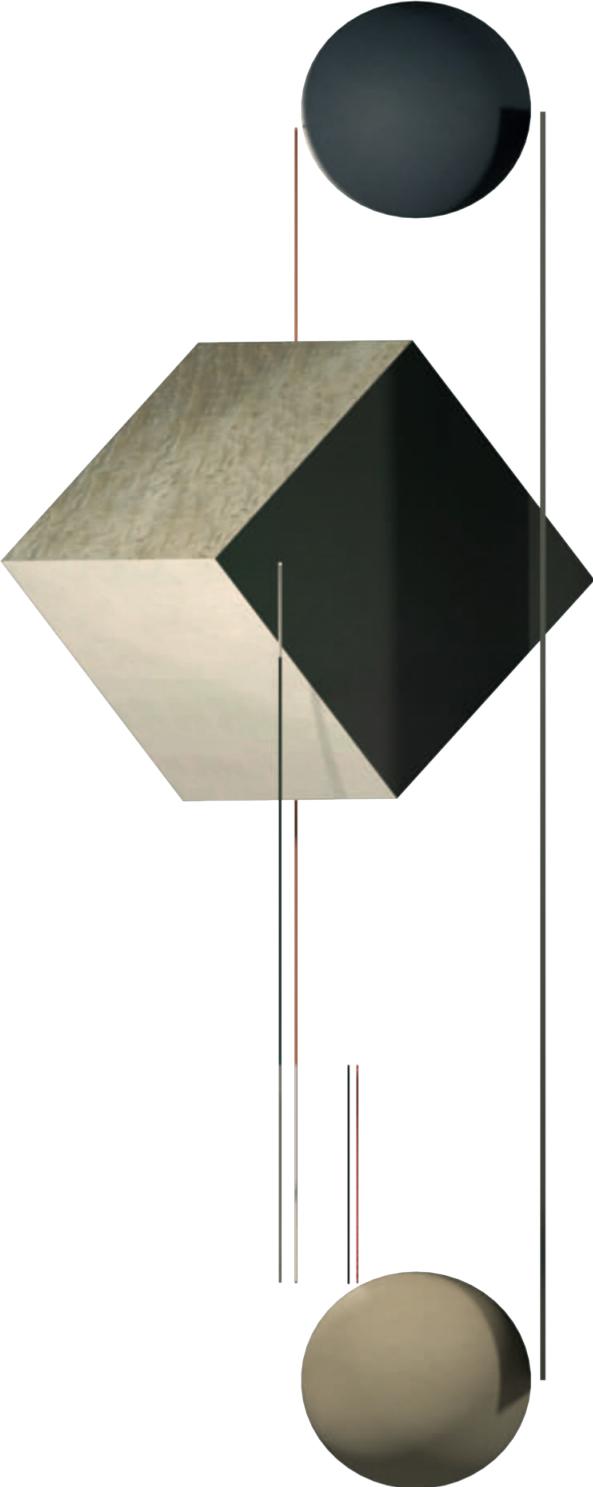


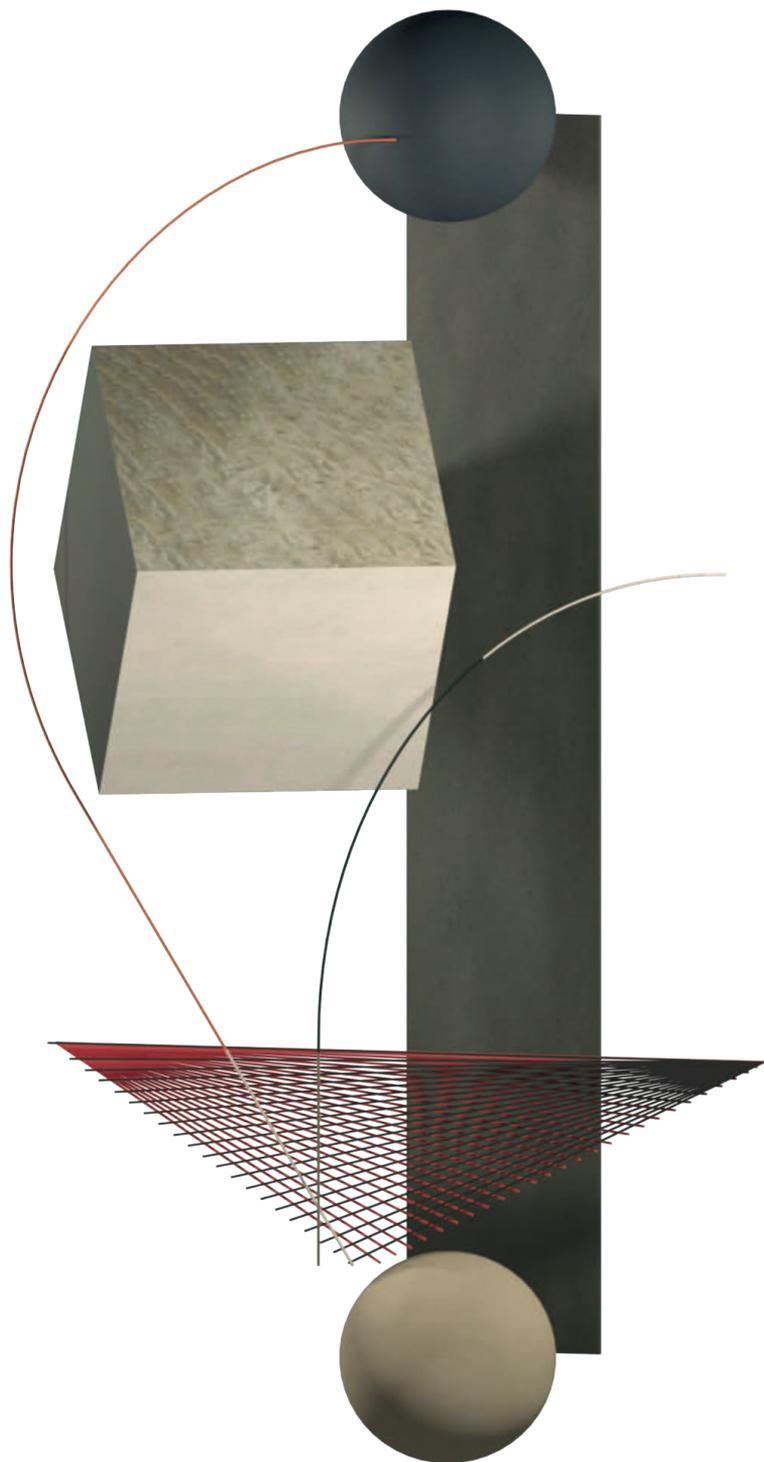










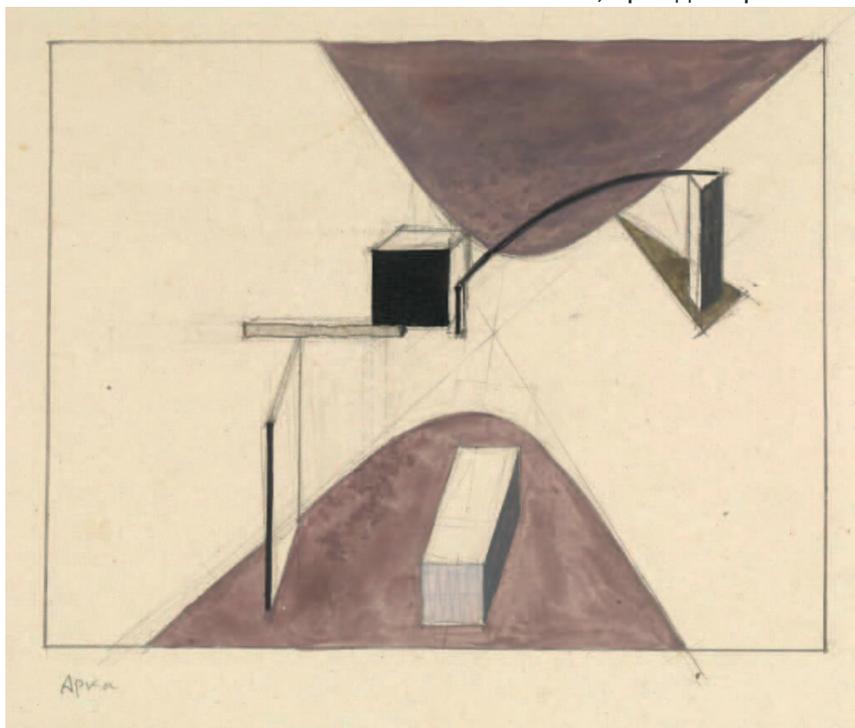


Работающие в подобных проектах технологи подчеркивают, что моделирование проходит те же этапы, что и ПРОУНЫ Лисицкого: 1) создание математической модели; 2) настройка свойств материалов; 3) моделирование освещения; 4) анимация (у Лисицкого почти визуальное движение); 5) динамическая симуляция (у Лисицкого расчет взаимодействия элементов ПРОУНа); 6) визуализация как построение проекции модели; 7) вывод на дисплей (у Лисицкого этот этап отсутствует).

Когда в Витебске переименовали фрагмент улицы «Газеты «Правды»», где находится Музей истории ВНХУ, в улицу Марка Шагала (март 2016 года), у нас с Андреем Духовниковым появилась идея создания художнического квартала в центре города с названиями улиц в честь Малевича, в честь УНОВИСа, в честь Юрия Пэна. И в том числе часть бульвара напротив улицы Марка Шагала предполагали назвать именем Эль Лисицкого, а также установить там трехмерный макет ПРОУНа 99. Надеемся, что в будущем этот проект осуществится.

## ПРОУНЫ: принцип выдвижения объема из плоскости

**ПРОУН 23. Арка.** В ПРОУНе определены аксонометрические фигуры между двумя плоскостями по линии изгиба и наложения верхней части листа на нижнюю. В статье «Супрематизм миростроительства» в Альманахе УНОВИС № 1 (1920) Лисицкий подчеркивал: «Супрематизм стал на чистый путь самого хода сложения. Итак наша картина стала знаком сложения, а само действие мы проведем в жизни. Включив в себя весь опыт живописи, пройдя через освобождение от скованности утилитарные арки кубизма и постигнув план и систему супрематизма, мы сложим новое тело земное <...>. <...> мы входим в четвертую стадию после горизонтали архаики, после сферы классики, после вертикали готики осей до наше[го] строительства, мы выходим к пространственной диагонали и экономии». На одной из диагоналей помещается арка, работающая от центра куба к вершине узкого параллелепипеда. На диагоналях строятся композиции плаката «Станки...» и ПРОУНа1 «Город».



ПРОУН 23 Арка. 17,7×22. Бумага. Граф. карандаш, гуашь, перо, тушь. ГТГ

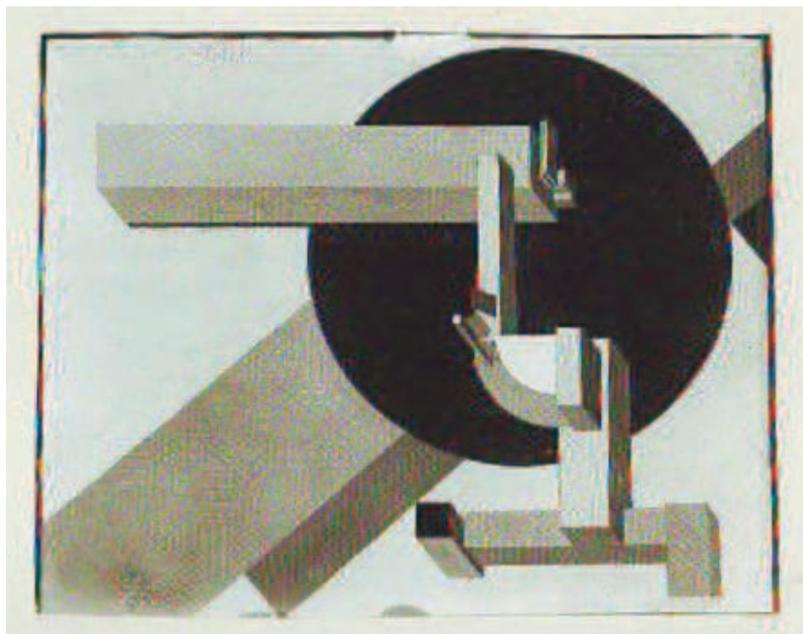


*Лисицкий в витебской мастерской с ПРОУНом 23 «Арка»*

ПРОУН «Арка» имел несколько вариантов, и один из них помещался в Альманахе УНО-ВИС № 1 с соответствующей подписью. При этом, на известной фотографии в мастерской Лисицкого ПРОУН располагается в ином, чем в Альманахе, развороте. Первая Арка сочетает небольшие объемы с пространными плоскостями; свободного пространства/воздуха достаточно много. В другой Арке очевидна плотная конструкция, напоминающая станок, на фоне большого черного круга, причем фигуры «фона» приближают эту Арку к ПРОУНу «Город». В первой Арке объемы зависают в пространстве, плывут, во второй – предельно статичная конструкция. Позже, в 1925 году в издании *Die Kunstismen 1914–1924* (совместно с Г. Арпом) Лисицкий помещает вариант первой Арки. Еще один вариант (с другим поворотом фигур и объемов) находится в музее Ван Аббе в Эйндховене.



*Лисицкий в витебской мастерской с ПРОУНом 23 «Арка».  
Другой вариант ПРОУНа Арка – на стене слева наверху от Лисицкого*



*Эл. Лисицкий. Арка. Альманах УНОВИС № 1. 1920*



*Die Kunstisten 1914-1924. 1925. Совместно с Г. Арпом. Обложка*



*Иллюстрация № 41 в книге. Как вариант ПРОУНа АРКА на С. 8*

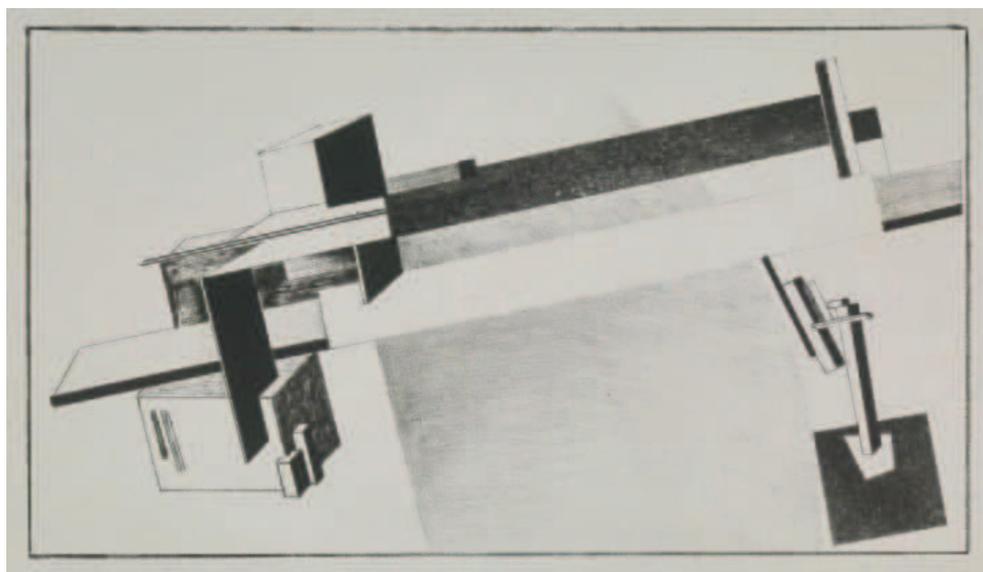


*Иллюстрация № 24 в книге на С. 4 как вариант движения/раздвижения ПРОУНА Арка*



*ПРОУН Р 23. 1919. Музей Ван Аббе. Эйнховен*

**ПРОУН Мост** представляет пример взаимодействия плоскостной формы с объемной и приближаются к конструкции. Диагональная композиция работы позволяет вообразить пространство, в котором якобы располагается конструкция на фоне бледной хорды, напоминающая подъемный кран, и движение ее/его стрелы.



*ПРОУН 14. Мост. Из папки «ПРОУНЫ». 1920–1921. 35,1×45,5. Бумага. Литография. ГТГ*

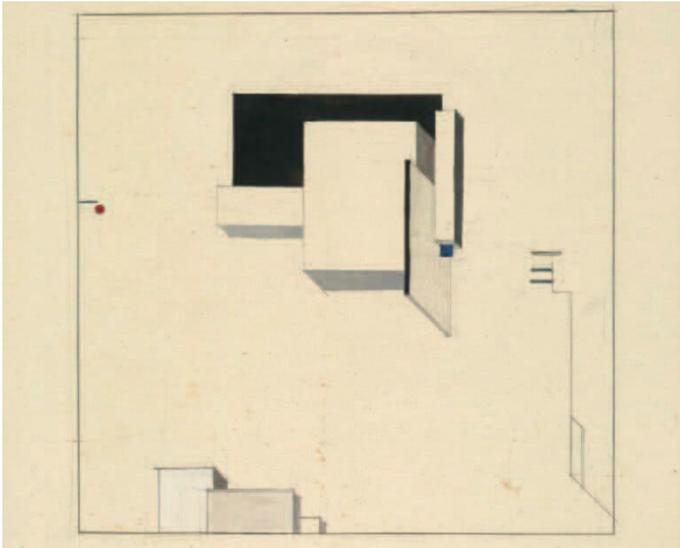


*ПРОУН Лисицкого Мост (над головой мастера) на фотографии в мастерской Лисицкого в Витебске*

**ПРОУН 1 С. «Дом над землей».** На плоскости расположены два объемных изображения: на поверхности горизонта (совпадает с нижней линией работы) и в пространстве над горизонтом.

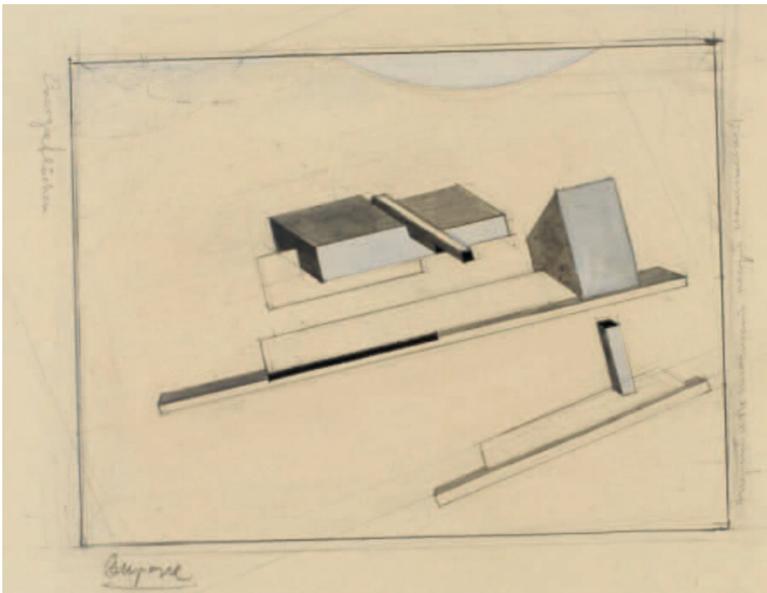


*ПРОУН «Дом над землей» в мастерской Лисицкого в Витебске (литография)*



*ПРОУН 1 с. Дом над землей. Эскиз. 1919.  
23,8×18, 1.  
Бумага. Графит. Каранд., гуашь, тушь,  
черт.инструменты. ГТГ*

**ПРОУН 15 «Вираз. Энергийные плоскости»** («Как планету Чтобы ее постигнуть Он должен повернуть ее и Себя вокруг ее оси»). ПРОУН «Вираз» размещен на одной из страниц Альманаха УНОВИС № 1. 1920. Представляет собой четыре разных позиции/ракурса изображения: 1) вертикальный основной фиксирует диагональное движение трех отдельно помещаемых конструкций; 2) горизонтальный, повернутый направо акцентирует объемы в виде объектов; 3) вертикальный повернутый с диагоналями, устремленными вниз; 4) горизонтальный, повернутый влево как бы оборачивает объемы вниз.



*Вираз. Энергийные плоскости.  
23,4×20, 6. Бумага. Графит.каранд.,  
гуашь, черт.инструм. 1920. ГТГ*

На эскизе надпись: «Виразж. Энергийные плоскости несут комплексы». В Альманахе УНО-ВИС. № 1 обозначено:

✦ «И в гуле этого рушащегося мира мы на своей последней станции супрематического пути взорвали старую картину как существо с подошвой и теменем и сделали ее саму миром, плывущим в пространстве, мы вынесли ее и зрителя за пределы земли, и чтобы ее всю постигнуть, он должен повернуть ее и себя вокруг ее оси как планету».



*ПРОУН Виразж. Энергийные плоскости. «Как планету...»  
на стене над правым плечом Лисицкого в витебской мастерской. 1920*

Лето 1920 года Лисицкий вместе с Малевичем провел вне Витебска, а к осени приступил к печати папки 11 литографий ПРОУНов. Папка была оформлена и издана весной 1921 года в Институте художественной культуры в Москве.

## Проуны («проекты утверждения нового»)

«Эл Лисицкий Проуны» 11 литографии. Витебск. Москва. УНОВИС» Эскиз обложки для папки литографий. 1920 г



«Вираз. Энергия плоскости.»  
До 1920 г.



«Проун вращения»  
Около 1920г.



*Эль Лисицкий. «Проуны». Папка из 11 автолитографий. Москва, Уновис, 1921. Формат листов и самих проунов разный: Проун 1 – 34,2×44,6 см.; 25,6×33,7 см. Проун 1А "Мост" — 35,1×45,4 см.; 17×30 см. Проун 1Е "Город" — 35,5×45,6 см.; 22,6×27,5 см. Проун 2В — 35,8×45,4 см.; 20,2×26,2 см. и т.д.*

В статье «ПРОУНЫ» для журнала De Stijl. 1922 № 6 Лисицкий подчеркивал, что термином ПРОУН он обозначает «станцию на пути к новой форме», туда, где художник из подражателя превращается в творца нового мира предметов. Главной позицией Лисицкий полагает «достижение уравновешенности между силовыми напряжениями отдельных частей», в результате чего предстает взаимодействие векторов отдельных сил. ПРОУН не является картиной, это только построение, конструкция, и каждое из построений можно разворачивать и исследовать с разных ракурсов. Целью такого анализа/исследования Лисицкий считал ввинчивание в пространство, а целью ввинчивания, соответственно, перераспределение построений, изменение самого ПРОУНа, работа с ПРОУНОм внутри ПРОУНа.



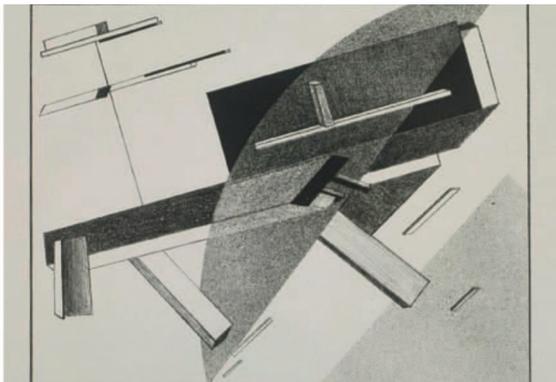
Лисицкий. ПРОУН 34 А. Из папки «Проуны». 45,1×35,7. Бумага. Литография. ГТГ



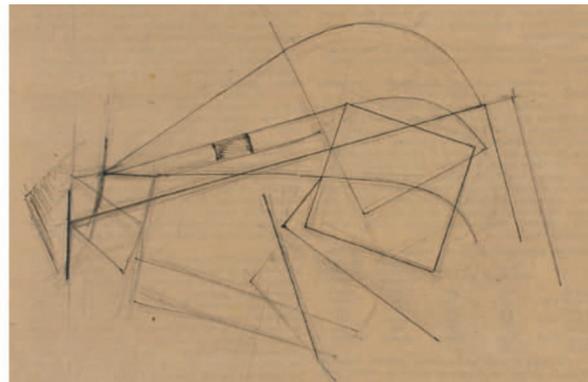
Лисицкий. ПРОУН 5 А. Из папки «ПРОУНЫ». 45,5×37,2. Бумага. Литография. ГТГ



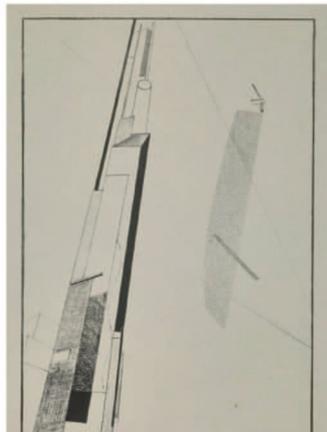
Лисицкий. ПРОУН 2 С. Из папки «ПРОУНЫ». 45,5×35,3. Бумага. Литография. ГТГ



Лисицкий. ПРОУН 2 В. Из папки «ПРОУНЫ». 35,8×45,4. Бумага. Литография. ГТГ



ПРОУН 5 А. эскиз для литографии в папке «ПРОУНЫ». 1920. 21×16, 5. Бумага серая. Графит.кар., перо, черные чернила. ГТГ



Лисицкий. ПРОУН 2 Д. Из папки «ПРОУНЫ». 45,6×34,3. Бумага. Литография. ГТГ



ПРОУН 19. До 1920 г. 21,8×16,3. Калька. Графит. кар., гуашь, тушь, черт. INSTR. ГТГ



ПРОУН вращения. 1920. 18,3×11,4. Бумага, графит. кар., гуашь, тушь. ГТГ

Соответственно, на Большой Берлинской выставке 1923 года Лисицкий создает Проун-комнату. Проун, по Лисицкому, не только не картина, а и «в нем следует жить» [Эль Лисицкий. *Пространство проунов/ Формальный метод...* С. 104], «Я хочу здесь дать принципы, которые я считаю необходимыми для основополагающей организации пространства. <...> речь идет о выставочном пространстве, и для меня, следовательно, о демонстрационном пространстве».

Напряжение в пространстве меняется по определенным осям:

- по диагоналям;
- по спиралям;
- по подъемам;
- по горизонталям полей;
- по прямой или кривой.

Кроме московской/витебской папки ПРОУНов была выпущена еще одна, папка Кестнера, в Ганновере в 1923 г.



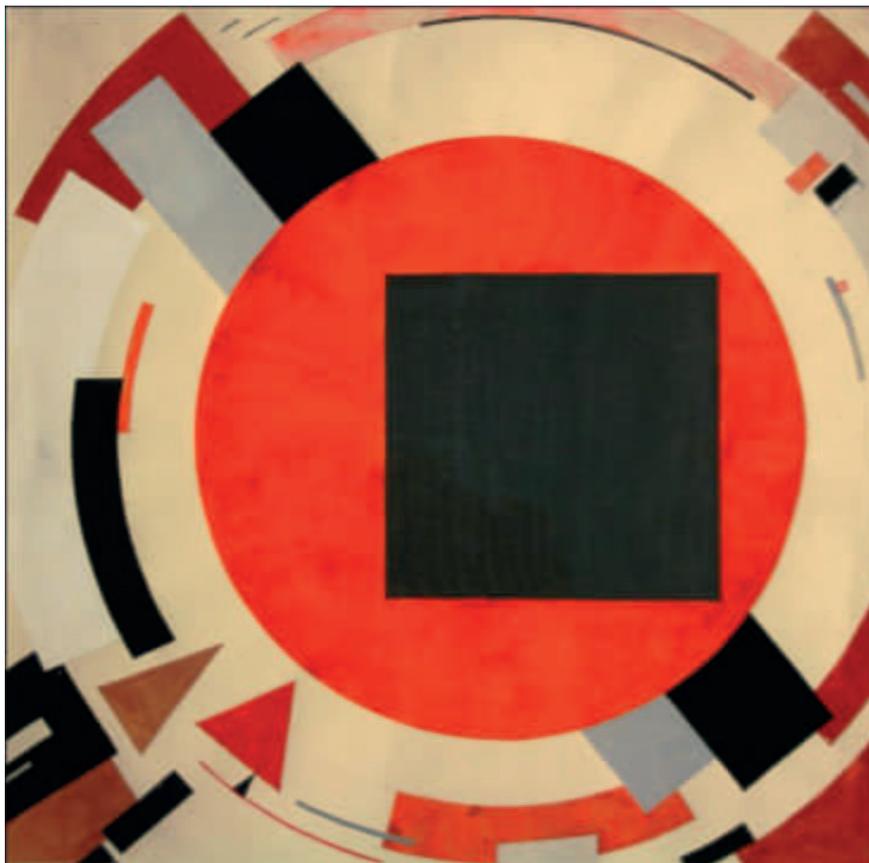
Обложка ганноверской папки ПРОУНов 1923 г.

Лисицкий последовательно отрабатывал в разных сериях и в одиночных ПРОУНах разные пластические задачи своего творческого проекта. Главной проблемой, которую решал мастер, были возможности равновесия форм и объемов в пространстве, а также варианты их конструктивных креплений, совместимость кривой и прямой. Пожалуй, самым интересным для него было преодоление гравитации. Основными элементами системы ПРОУНов являются:

- объем,
- масса,
- вес,
- отрыв,
- мнимое тело,
- просвет.

Именно эти позиции, формулируемые Лисицким, являются критериями для анализа отдельного ПРОУНа и сравнительных характеристик различных ПРОУНов, созданных в разное время или в одном периоде.

## ПРОУН: Динамический – кинетический Роза



*ПРОУН вращения. «Роза Люксембург». 1920*



*Лисицкий в ВХУ оформляет стенд памяти Либхнехта и Люксембург*

Еще один Проун вращения – «Роза Люксембург». Композиция его сочетает в себе только плоские фигуры. В центре находится черный квадрат, красный круг и светлая окружность, которые художник наложил друг на друга. Движение – это вращение всех дуг и треугольников/клиньев вокруг центральных фигур. Все малые формы движутся по определенным линиям по часовой стрелке и, вместе с тем, у каждой своя собственная скорость обращения. Этот ПРОУН лишен массы материального объекта, он состоит из плоскостей, он обозначает самое вращение в чистом виде, динамическая форма сама по себе.

✦ «С 1919 до 1924 основные принципы формообразования проунов не менялись, однако их стиль претерпел определённую внутреннюю эволюцию. В проунах, созданных Лисицким уже в Европе, усилилось рациональное, минималистическое, «чертёжное» начало. Доведённые до эстетического совершенства инженерно-архитектурные мотивы почти утратили утилитарно-утопические коннотации, акцент сместился в область общей пластической логики геометрической абстракции, холодной стерильной красоты безупречной конструкции» [<https://rusavangard.ru/online/history/proun/>].

Итак,

#### **Начало: проект «Комитет»:**

это – опыт работы в супрематизме в ноябре-декабре 1919 года. Триггером выступает Малевич: происходит быстрое обучение: изящество и изысканность линии, пятна и цветовые сочетания предыдущего периода (Л1) меняются на воплощение плоскостей на плоскости: варианты и взаимодействия форм как переход, как движение в Л2.

ПРОУН – проект утверждения нового:

это – на основе плоскостного супрематизма и благодаря супрематическому мышлению создание оригинального творческого мира. Лисицкий – инженер по образованию и выучке, взгляд которого ориентирован на исполнения чертежа. Лисицкий – архитектор по образованию и выучке, взгляд которого направлен на материализацию чертежа в объём. Как архитектор он видит взаимодействие объёмов и их совместное существование. Таким образом, супрематический «чертеж» провоцирует его трехмерную его реализацию. Кроме того, в статическом

«чертеже» он видит потенциал движения самих плоскостных геометрических форм. Картина как наблюдаемый объект (в традиционном искусстве) превращается в: 1) воображаемый объект как вход в иное понимание изображенного; 2) мир, в который необходимо войти, освоиться, и начать воспринимать себя внутри этого мира. В результате теряется равновесие наблюдателя, он оказывается в невесомости.

### **Выход из малевичского проекта супрематизма:**

Лисицкий напряженно и вдохновенно работает над ПРОУНами в ВНХУ зиму и весну 1919–1920. В начале июня 1920 года школа Малевича всем составом направляется в Москву. 6 июня 1920 года «Известия Витгубревкома и губкома РКП» поместили заметку с названием «Художественная экскурсия»: «Вчера выехала в Москву экскурсия из учащихся Витебского народного художественного училища из 60 человек во главе со своими руководителями. Экскурсия примет участие в художественной конференции в Москве, а также посетит все музеи и осмотрит художественные достопримечательности столицы» [«Известия Витгубревкома и губкома РКП», – 1920. – № 123, 6 июня. – С. 4]. В это же время УНОВИС принял участие в выставке на I Всероссийской конференции учащихся и учащихся государственных свободных художественных мастерских, что было отмечено как успешное мероприятие. Конференция проходила со 1 по 10 июня.



*Фото на железнодорожном вокзале в Витебске перед отъездом в Москву на конференцию. Лисицкий среди отправляющихся. 1920*

Сразу после конференции Лисицкий и Малевич отправляются в длительное путешествие через всю страну до Волги в Оренбург, где встретятся с Иваном Кудряшовым, учеником Малевича, с оренбургским УНОВИСом.



*Лисицкий и Малевич в Москве. 1920*

В Оренбурге Малевич читал лекции. Лисицкий же мог ознакомиться с проектом Кудряшова «Красный театр» с супрематическими плоскостями, предполагаемыми на потолке, занавесе и бордюрах лож и ярусов, что создавало особое положение наблюдателя внутри куба.



*И. Кудряшов. Оформление Красного театра в Оренбурге. 1920*

И, безусловно, комната ПРОУНов на Берлинской выставке трансформирует подобную идею, помещая наблюдателя внутрь не только самих стен, но внутрь действующих ПРОУНов. Или вообразим себе ПРОУН «Роза Люксембург» объемным и вращающимся вокруг наблюдателя.

По возвращению в Витебск Лисицкий оформляет свой ПРОУНовский проект, готовит папку литографий, выделяя собственную творческую систему из общего лона супрематизма.

Малевич движется в философию исчезновения предмета как такового, в область чистого сознания. Лисицкий же устремляется в вещественный мир, устроенный по математическим законам, и картирует этот мир как архитектор.

Как произведение изобразительного искусства, помещенное в раму, реальную или воображаемую, этот мир сугубо герметичен. Как произведение проектное этот мир представлен как открытый, он помещен в открытое пространство. Мы находимся одновременно внутри ПРОУНа и вне его. Объекты в ПРОУНе взаимодействуют друг с другом, друг к другу притягиваются, и в то время в любой момент готовы это равновесие утратить.

Супрематизм Лисицкого – другой супрематизм, иной, чем у Малевича

## **Открытое движение. Динамические композиции:**

ПРОУН вращения → Клином красным бей белых → Лист из «Супрематического сказа о двух квадратах» → Фигурины

## **Слоистость:**

ПРОУН → Фотоэксперименты

## **Объемы:**

ПРОУН → архитектура  
ПРОУН → скульптура

## **Конструкция:**

ПРОУН → книга  
ПРОУН → трибуна оратора  
ПРОУН → выставочное пространство

## **Организация закрытой среды:**

ПРОУН → Комната ПРОУНов

---

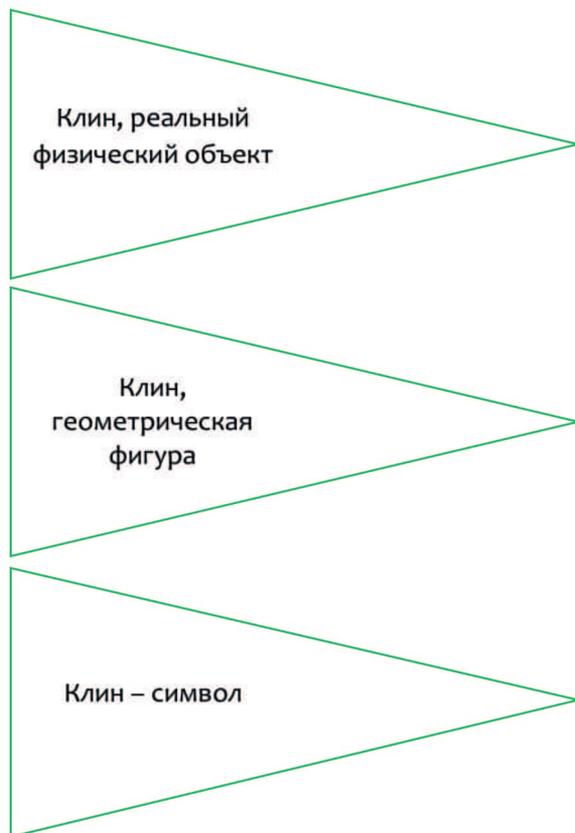
---

## ГЛАВА 4. КЛИНОМ КРАСНЫМ... ЗВУК РАССЕЧЕНИЯ

**К**лин является реальным физическим объектом, геометрической фигурой, военной тактикой и символом. Как механизм клин – это призма, используемая для разделения поверхности или предмета, разновидность наклонной плоскости и название вытянутого треугольника или острого угла. Как военный строй с узким первым рядом римляне (371 г. до н.э.) переняли клиновидное построение у македонян с целью разрезания группы противника; атаки клином применяли средневековые рыцари, русские дружинники («кабанья голова», «свинья»), в операции «Цитадель» во время Курского танкового сражения, что имело, прежде всего, психологический шоковый эффект. Угол клина подобен углу схождения граней кристаллов. Пластина листьев содержит форму клина.

Как подчеркивает Д. Козлов, клин, врезающийся в круг, является показателем радикализма европейского авангарда, сметающего всё прошлое искусства, несет смысл вторжения. Итальянские футуристы особо настаивали на символическом значении формы, цвета, динамики, выводя абстракцию на уровень трансцендентного [Козлов Д. «Клином красным бей белых». Геометрическая символика в искусстве авангарда. – СПб., 2016. – С. 49].

Согласно теории К.Г. Юнга, всеми процессами в среде управляют архетипы, выраженные геометрическими формами: круг выступает как код внешнего мира с восприятием его целостности и вечности, что отражается в символике святилищ, жертвенников, венков и оберегах. Концепция клина, врезающегося в круг, многозначна, но всегда связана с разрывом вечности и постоянного повторения, это — принцип перестроения структуры.



В первые послереволюционные российские годы символика клина была связана с взрезыванием истории и социальной традиции. С идеологией клина в этом смысле соотносится и символика пятиконечной звезды, элементы которой обретают значение красных клиньев.

Более глубокое обозначение красный клин на уровне чувственного восприятия имеет в символике сердца, в визуальности которого подчеркивается не только знак особенной любви, но и особенной боли и страдания.

Клин сосредотачивает в себе и момент импульса, усиливающуюся динамику движения энергии из момента импульса и, наконец, сам информационный поток.



У разных авторов дата создания плаката представлена по-разному: у Софи Лисицкой-Кюпперс [*S. LISSITZKY-KÜPPERS. El Lissit-zky, Bild 40*] – 1919 год. Однако время создания плаката связывают с войной с Польшей 1920 года, и в этом контексте дата создания плаката – апрель-май 1920: интерпретация события как любая интерпретация здесь рассматривается нами как «особого рода ментальное событие, состоящее в том, что сознание чего-либо приводит нас к осознанию чего-то другого [Шюц А. Символ, реальность и общество. [yberleninka.ru/article/n/simvol-realnost-i-obschestvo#:~:text=Интерпретация%20есть%20особого%20рода%20ментальное,выступают%20либо%20знаки%2C%20либо%20символы](http://yberleninka.ru/article/n/simvol-realnost-i-obschestvo#:~:text=Интерпретация%20есть%20особого%20рода%20ментальное,выступают%20либо%20знаки%2C%20либо%20символы)].



Плакат «Клином красным бей белых» представляет собой:

- призыв, визуальную информацию на злобу дня в ходе гражданской войны. 1919-1920 гг. оба витебские комиссара воюют на фронтах гражданской войны: на Южном фронте – Семен Крылов (в 1920 – военный комиссар Севастополя), на Восточном фронте – Витовт Путна (со своей Омской дивизией побеждает войска Колчака), летом 1920 года – на Западном фронте;
- ясное изложение позиции в идеологическом контексте: красный клин превалирует над белым движением, вторгается в белое пространство и разламывает его. «Красное» надолго становится метафорой коммунистического социального строя;
- предельно точный, минималистский элемент коммуникации, передающий концентрированную информацию о действии и победах;
- концентрацию выразительных средств уновистского мышления: знак, превращенный в модель эстетического воздействия.

Все обозначенные семантические проявления «Клина...» сходятся в единой точке, что выражено в формуле, которая одновременно представляет политическую позицию, идеологическую, информационную и становится моделью плаката, его образной и пластической платформой как вида искусства. Формула воздействует на уровне бессознательного, так как в данном случае Лисицкий находит и создает архитипическую визуальную структуру: минимальные геометрические формы – круг и треугольник актуализируются из самых глубоких слоев/собраний образов и символов.





**Круг**, по определению К.Г. Юнга, является предельной целостностью, но сам иногда принимает образ вечного двигателя и даже меча. Обратим внимание на то, что треугольник клина попадает в самый центр круга и поворачивает круг. В смыслообразовании Лисицкого треугольник клина взламывает круг как отработанную целостность. В этом значении он соотносится с «Победой над Солнцем», когда Малевич отвергал классическое искусство с его Солнцеprinципом и на это место устанавливал Черный квадрат. У Лисицкого ниспровергателем выступает Красный треугольник/клин. Непрерывная целостность круга уничтожается, линия окружности разрывается. Клин оказывается сильнее и агрессивнее. Два прямоугольника как фигуры наиболее надежные, рациональные, как новые Геркулесовы столбы, раздвигаясь, впускают треугольник/клин внутрь круга. Два серых прямоугольника представляют собой еще и фланги, защищающие и поддерживающие фигуру клина и агрессию его наступления.

**Две трапеции** – белая и черная – являются фоном для динамического «сюжета» плаката, а также местом действия и пространством действия: фон действия как своеобразный сценический занавес; место действия как своеобразный сценический планшет, левая часть которого наиболее активна по преимуществу и стремится сдвинуть действие в правой части к боковой кулисе; пространство действия как противостояние дня и ночи. Как усеченные треугольники обе части сами по себе сталкиваются. Геометрическое определение трапеции это – четырехугольники, и тогда мы с помощью их параллельных сторон ограничиваем всё пространство

плаката в целом. Линия противостояния трапеций делит плакат на две равные части, которые при повороте одной из них полностью накладываются друг на друга, и плакат складывается.

**Треугольник/клин** – фигура самая активная в плакате Лисицкого. Это самый мощный мужской символ, несущий не только энергию разлома, но и энергию плодоносности. Его символика взаимообратима: он прорывает непорочность силой движения/проникновения и тут же провоцирует новую жизнь.

### 3-я Формула «Клина...»



Принцип фейерверка:

➤ треугольник/клин, врезаясь в круг, высекает из него целую россыпь малых элементов в форме линий, узких прямоугольников, маленьких треугольников/клиньев, крошечного белого круга как точки, в виде скручивающегося слова БЕЙ. Это самый фейерверк разворачивается в правой черной части плаката.

➤ В левой белой части плаката малые формы – красные параллельные линии и маленький красный клин с черным навершием, а также слова КРАСНЫМ и КЛИНОМ – являются отражением и вторят форме большого треугольника/клина, они как бы сопровождают его.

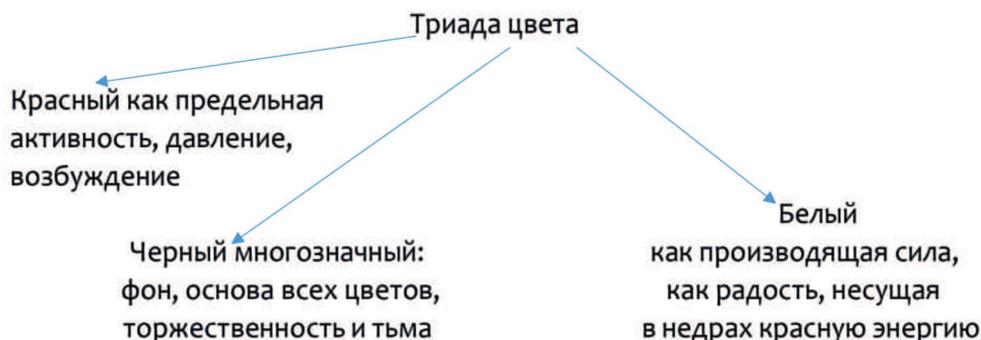
➤ Слово БЕЛЫХ в правой черной части, в своем четком порядке рифмующееся с формой букв левой части, выглядит как своеобразный результат действия красного треугольника/клина.

Фейерверк сам по себе имеет вид ПРОУНов: их объемы как бы выдвигаются из плоскости, т.е. фейерверк развивается по всем направлениям и на зрителя. Плакат, таким образом, приобретает еще одно измерение.

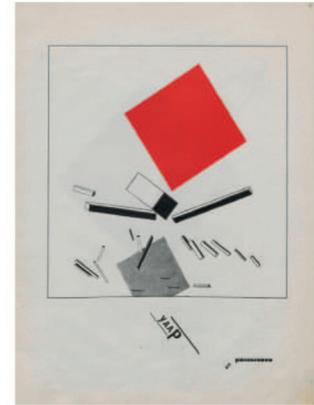
### 4-я Формула «Клина...»

Две трапеции – белая и черная – визуализирует двоичную структуру в картине мира: противостояние – день-ночь, левое-правое, зима-лето, верх-низ, прошлое-будущее, мужское-женское и т.д.

Цветовая триада – белое, красное, черное – визуализирует троичную структуру в картине мира с сакральными символами белизны (материнское молоко как основа жизни), красного (крови как жизни тела), черного (как праха). Триада является изначальной цветовой системой, обозначающей самого человека как центра мира и всю картину как зеркальное отражение человека.

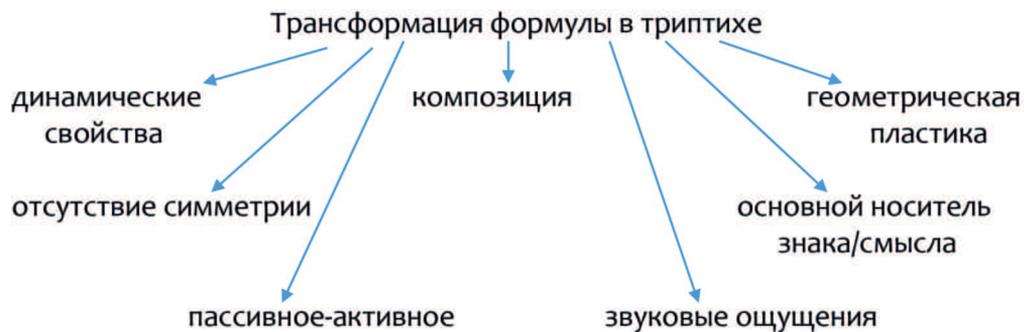


Как во всякой культуре и во всяком времени триада трансформируется, значение каждого цвета варьируется. В эстетическом контексте она так же многозначна, и, кроме того, в произведении сопрягаются оттенки в триаде, цветоформы и размеры площади на плоскости, занимаемой каждым элементом триады, а также соположение этих площадей.



ПРОУН вращения «Роза Люксембург», плакат «Клином красным бей белых» и лист из книги «Супрематический сказ о двух квадратах», на наш взгляд, представляют собой своеобразный триптих.

Предложенная Лисицким формула объединяет эти произведения, трансформируется в каждом из них, по-разному выявляет особые свои свойства.



### Динамические свойства

Энергию движения в ПРОУНе вращения выражают несколько параметров: 1) вращение по окружностям на всех уровнях одновременно и с разной скоростью; 2) направление движения квадрата и кругов слева направо, на что указывает черная и серая диагональные полосы; 3) движение двух клиньев из нижнего левого угла вверх к центру композиции.

## ПРОУН

Явно выраженная  
диагональ

Красный-белый-серый-  
черный

Объект почти целиком  
занимает пространство

Отсутствие вертикали

Наличие  
исключительно  
плоскостных фигур

Композиционный  
центр – огромный  
Черный квадрат, чуть  
смещенный вправо

Выделен  
соотношением черного  
квадрата и красного  
круга за ним

Паттерн – движущийся  
круг и Черный квадрат,  
а также указывающие  
на них и устремленные  
к ним клинья

Резкий контраст  
черного и красного

Отсутствие симметрии

Нет пассивных форм

## КЛИН

Явно выраженная  
диагональ

Красный-белый-серый-  
черный

Объекты и пространство  
дополняют друг друга,  
создают единый  
комплекс

Движение по стреле  
из верхнего левого угла  
направо

Наличие действующих  
плоскостных фигур  
с совсем небольшими  
объемными

Композиционный центр –  
в месте самого разрыва  
белого круга

Выделен соотношением  
красного и белого

Паттерн –  
остановившийся круг  
и устремленный  
к нему клин

Контраст белого и  
черного, а также красного  
и белого внутри

Отсутствие симметрии

Белый круг – пассивная  
форма

## ЛИСТ ИЗ «СКАЗА...»

Диагональ  
просматривается

Красный-белый-серый  
черный

Пространство отступает,  
объект «зависает»  
в пространстве

Ярко выражена  
вертикаль в движении  
красного квадрата сверху  
и серого квадрата вниз

Акцент на плоском  
красном квадрате.  
В центре также  
акцентировано  
действие/фейерверк  
объемных фигур

Композиционный центр –  
в месте схода Красного  
квадрата и белого  
параллелепипеда

Выделен соотношениями  
красного и белого,  
плоскости и объема

Паттерн – движущийся  
Красный квадрат

Акцентирование красного

Отсутствие симметрии

Серый квадрат –  
пассивная форма

Энергия движения в «Клином красным...» в отличие от движения в ПРОУНе вращения представляет собой наибольшую визуальную активность и поддается ясному прочтению.

Энергия движения в листе из «Сказа...» определена ударом красного квадрата, от которого нижняя форма «распадается», тускнеет и взрывается фейерверком.

Таким образом, мягкое круговое движение трансформируется в динамику резкого усилия, резкого движения, энергетического порыва. Небольшие клинья преобразуются в большой клин, большой клин трансформируется в квадрат, выполняющий функцию клина.

## **Композиция**

Создается некоторая иллюзия, что ПРОУН вращения находит в статике и покое, однако это – самое первое впечатление. Когда мы по названию понимаем, что здесь скрыта другая сущность, мы начинаем ощущать и видеть движение окружностей и клиньев. Помещенный в виртуальную среду ПРОУН движется уже реально, меняя скорости вращения, его направление и удаление/приближение плоскостей в нем.

«Клином красным...» имеет композицию, построенную на динамике. И лист из «Сказа...» наиболее явно выражает само движение.

ПРОУН выявляет композиционный круг, в «Клине...» слева направо, лист из «Сказа...» сверху вниз.

## **Геометрическая пластика**

В модернизме геометрическая пластика выступает основой построения произведения, и самое главное в исследуемых работах – логическое мышление, точность предъявленной формы. В общем, сам выбор форм в трех произведениях – это и есть отношение к действительности. Основным носителем смыслов являются квадрат, круг и треугольник, которые из простых знаков превращаются в семиотические структуры, описывающие не одно единственное событие, но целый мир.

## **Звуковые ощущения**

В работах очевидна энергия звука, сопровождающая само движение, что способствует тому, как мы считываем смыслы этих произведений. Понимание звука возникает благодаря визуальному восприятию композиций, и это усиливает внутреннее единство изображения и его почти физического звучания: в ПРОУНе возникает мягкая волна звука от движения круга, в «Клине...» это звук рассечения, в листе из «Сказа...» это звук удара и треск раскола, подчеркнутые еще и текстом. Слуховые ощущения соотносятся с формой, ритмом и всей структурой работ, само пространство звучит.

У ПРОУНа нет активного, победного звука, а в «Клине...» это – звук начала вторжения, в листе из «Сказа...» — звук полного разгрома.

Таким образом, «триптих» — ПРОУН вращения, плакат «Клином красным...» и лист из «Сказа...» можно рассматривать как развертывающийся нарратив с геометрическим сюжетом движения форм и цвета, взаимопревращения, давления, согласования: экспозиция – начало/замах – кульминация/удар.

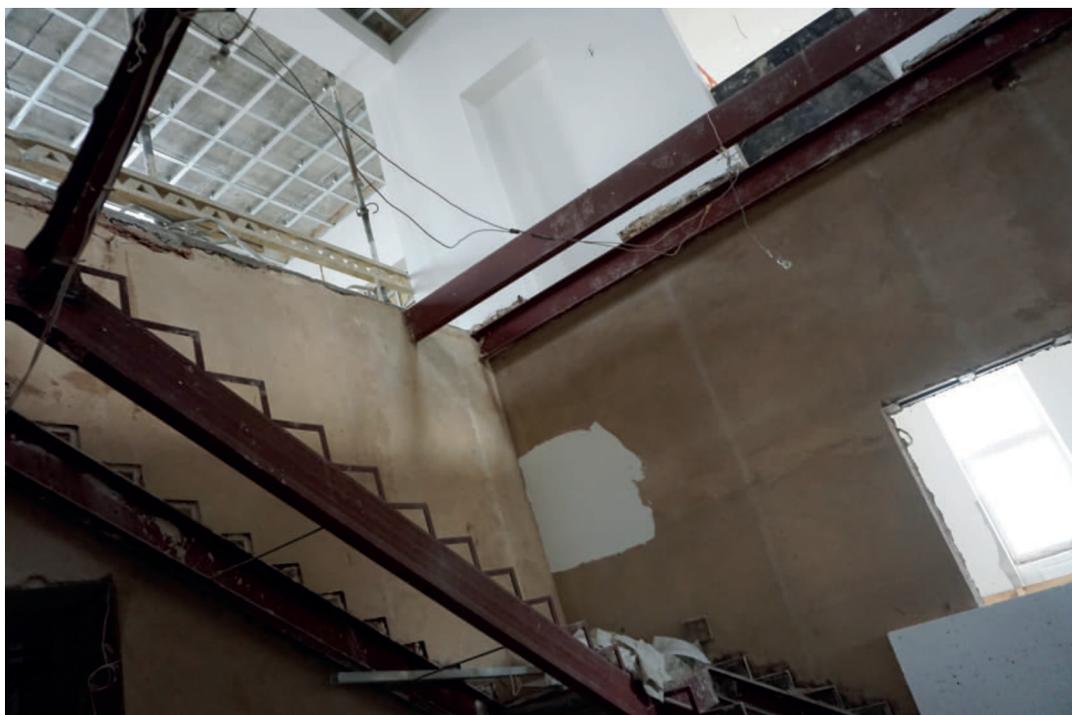
## Панно «Клином красным бей белых» в Музее истории Витебского народного художественного училища

В 2012–2017 гг., во время создания в Витебске музея истории ВНХУ в особняке И. Вишняка, здании, в котором располагалась школа Шагала и Малевича, в котором работал УНОВИС, у руководителя художника Андрея Духовникова и дизайнера проекта музея Александра Вышки созрела концепция внутреннего пространства музея. Они обсуждали образ каждого этажа и каждого кабинета, каждого служебного помещения. В это время одним из эпизодов обсуждения стало центральное из всех пространств – внутренний «колодец» здания: галерея, лестница, оформление стен и пол этого зала.

В первую очередь был снят пол второго этажа, и был открыт «колодец», что соответствовало плану здания 1923 года.



*«Колодец» центра здания. 2014 г.*

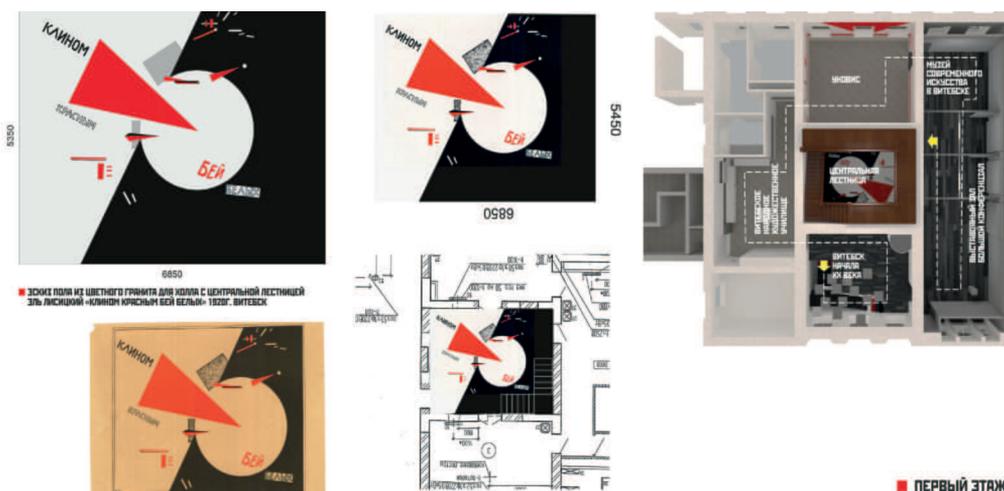


*Лестница в центре здания. Начало создания галереи в центре особняка. 2016*



*«Колодец» здания вид на ниши и двери верхнего этажа*

Когда художники стояли на верхнем этаже возле кабинета Марка Шагала, глядя в глубокий проем внутри здания, у них возникла идея, благодаря которой дизайнер Александр Вышка предложил создать на полу под галереей и лестницей каменное панно с плакатом Лисицкого «Клином красным бей белых». Замерив параметры аутентичного плаката и размеры пола под галереей, он убедился в верности направления своего мышления: масштабы совпадали. Необходимо было только добавить чуть черного пространства, которое находится под лестницей.



*Чертежи из архива дизайнера А. Вышки. Разработка проекта гранитного панно в музее истории ВНХУ. Из архива А. Вышки. Фрагмент концепции А. Вышки. В самом центре – зал «Клина...», 2016*

Далее началась работа по осуществлению проекта и поиск материалов для его создания. Был найден качественный гранит нескольких цветов, и состоялась его укладка по чертежам дизайнера.





*Начало работы по укладке гранита в центре музея*

Когда гранитный «Клин...» был уложен, строители старательно укрывали его толстым слоем опилок для того, чтобы во время других работ (зал проходной) не повредить изображение. Через некоторое время была готова и лестница из коричневого дуба.

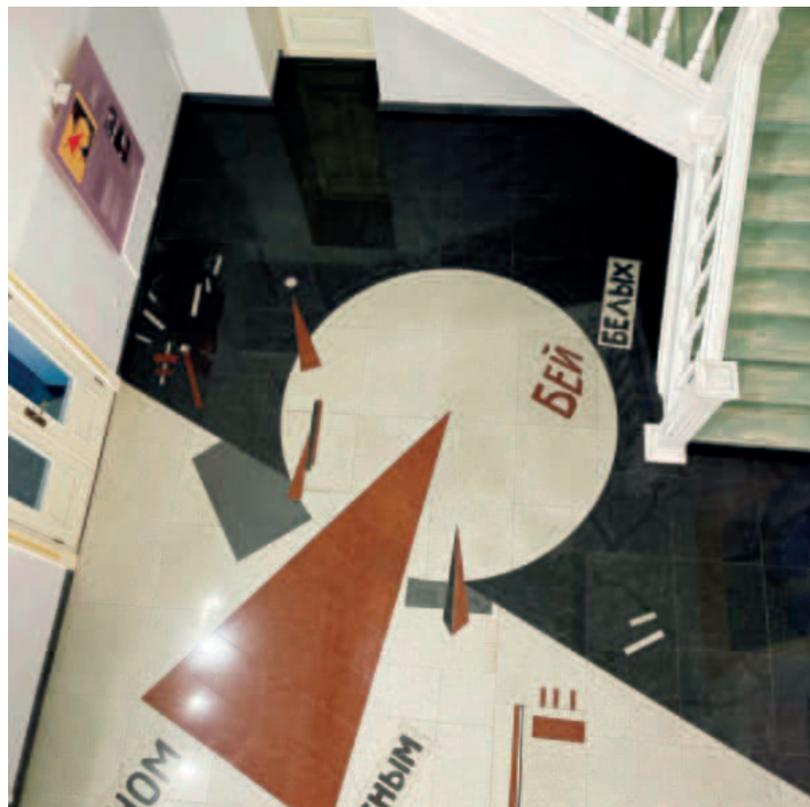




*Первоначальный вид лестницы с галереи в музее истории ВНХУ. 2016*

Уже тогда стало понятно, что искать тот цвет, который бы совпадал с концепцией плаката и не противоречил ему. Идеально чистый цвет вскоре был найден.





*Зал «Клина...» 2024*



*Зал Красного Клина в музее истории ВНХУ. Вид с галереи из двери зала Шагала. 2024*

Гранитный плакат «Клином красным бей белых» расположен в музее таким образом, чтобы композиция открывалась, как она заявлена в реальном плакате слева направо, когда мы склоняемся над поручнями галереи при выходе из кабинета Шагала. Дизайнер А. Вышка закладывал в это положение еще и смысл конфликта Шагала с Малевичем: Малевич и УНОВИС с их космической идеей побеждает трепетность шагаловского творчества и их позиция торжествует в витебской школе.

Обозначим и еще один смысл гранитного «Клина...»: символ красного клина в традиционной культуре это еще и образ сердца. Плакат «Клином красным бей белых» — это главный плакат Лисицкого, это матрица агитационного советского плаката. Это – «сердце Лисицкого». И именно это сердце становится сердцем музея, сердцем дома, где работала витебская школа. Именно Красный клин с его абстрактной геометрией создает семиотику всего пространства музея, он является системообразующим элементом и композиционной осью музея.

18 мая 2017 года организаторы музея вместе со студентами-музееведами ВГУ имени П.М. Машерова в День музеев провели выставку-акцию «Бухаринская, 10 – “Правды”, 5 а – Марка Шагала, 5 а: Место встречи изменить нельзя» с участием 27 художников. На открытии выставки-акции было проведено шествие со знаменами музея. Это – «Черный квадрат» Малевича, «Зеленый всадник Шагала, «Красный круг» УНОВИСа, и – «Клином красным бей белых».



*С флагом ВНХУ. 17 мая 2017 года. Акция-выставка «Место встречи изменить нельзя: Бухаринская, 10 – «Правды», 5 а – Марка Шагала, 5 а»*

В феврале 2020 года в Витебске состоялась международная конференция в честь 100-летия УНОВИСа. В рамках празднования прошли: акция «SUPREMШторм», который со временем стал фестивалем в Витебске; выставка «Нас поймут через 100 лет» с работами Лазаря Хидекеля в Национальной художественной музее в Минске. В конференции приняли участие исследователи из Нидерландов, Польши, России, Беларуси, родственники Казимира Малевича, художники и работники музеев. Общая фотография была сделана в зале «Клина...» в музее истории ВНХУ.



*Участники конференции в честь 100-летия УНОВИСа в ВНХУ. Февраль 2020 г. В зале Клина*

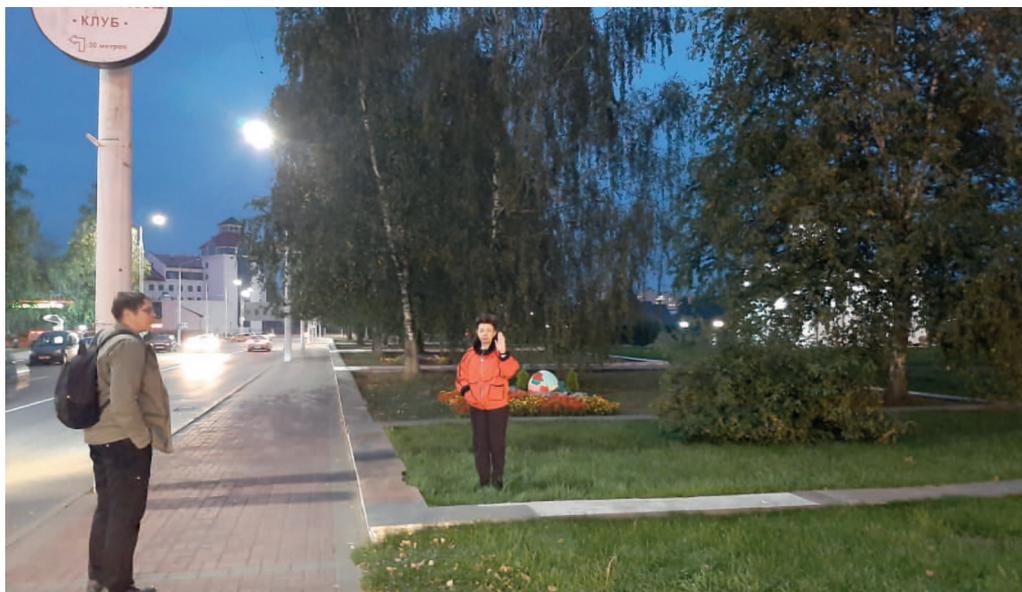
Осенью 2020 у художников Андрея Духовникова и Павла Войницкого появилась идея создания знаков-маркеров на местах УНОВИСа в Витебске. В основу знака был положен Красный Клин:

- Знак-маркер на памятных местах УНОВИСа в Витебске состоит из реальной и виртуальной частей. Его основа – **Красный Клин** – треугольник Эля Лисицкого, указывающий на ключевые точки истории УНОВИСа в пространстве Витебска. Кроме прямой отсылки к знаковому супрематическому образу Клина, арт-объект содержит ряд параллельных, но также уместных ассоциативных отсылок к «флагу» и популярному символу геолокации.

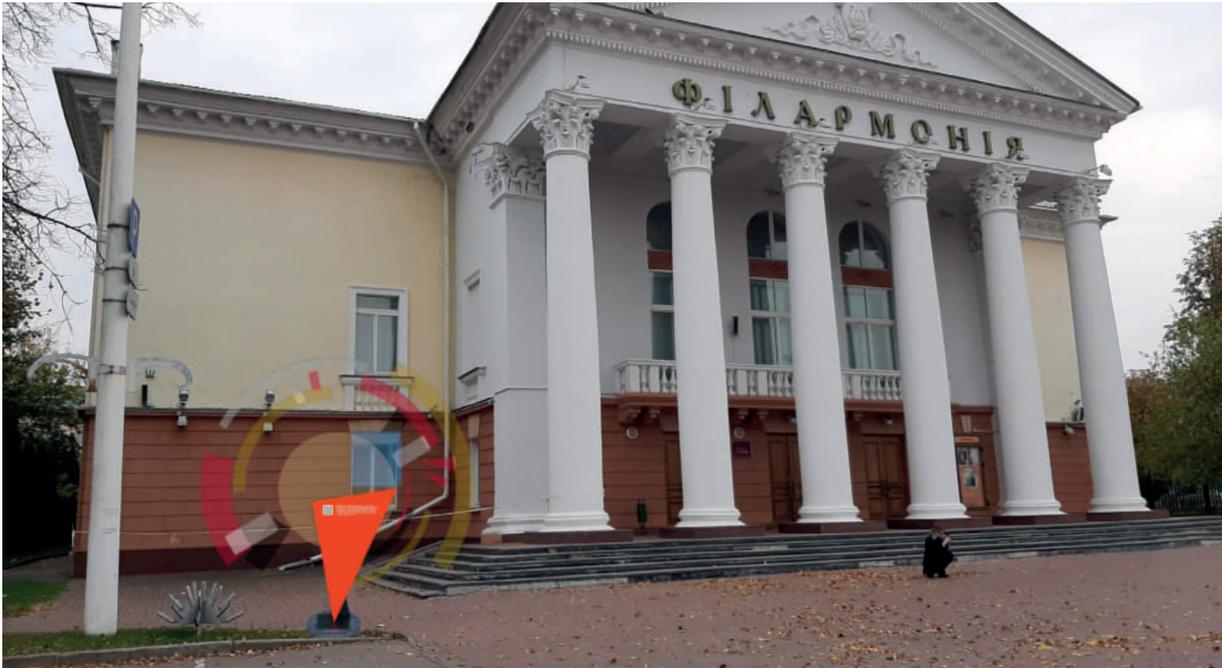


*Знак-маркер П. Войницкого для обозначения мест УНОВИСа в Витебске. 2020*

• Выполненный из окрашенного металлического листа, каждый из арт-объектов несет прорезную **надпись-посвящение** с общей информацией о событии, связанном с местом его установки и **QR код**, отсылающий к более подробному описанию события. На боковой поверхности объекта размещены **сведения о спонсоре**. Клино располагается на сером срезанном цилиндре подиума – точке, маркированной знаком УНОВИСа.



*А. Духовников и Т. Котович обозначают точку Латышского клуба для установления Знака-маркера. Район гостиницы «Витебск». 2020*



*Знак-маркер П. Войницкого для обозначения мест УНОВИСа в Витебске. Бывший Городской театр, ныне Витебская областная филармония. 2020*

Несколько вариантов наручных часов по мотивам плаката «Клином красным бей белых» были выпущены в конце 20 — начале 21 в. на разных заводах. Авангардный «Коперник» начала 1990-х – серия часов была выпущена на Петродворцовом часовом заводе. В оформлении их циферблата – вариации плаката «Клином красным бей белых».

В 2017 году Петергофский завод «Ракета» в содружестве с кинорежиссёром Эмиром Кустурицей выпустил часы, где минутная стрелка в виде треугольника и часовая в виде круга, а также набранные геометрическим шрифтом цифры.

Минский часовой завод «Луч» в 2020 году выпустил серию механических часов в честь 100-летия творческого объединения УНОВИС и презентовал их в музее истории ВНХУ в Витебске.



*Часы «Коперник» в вариациях «Клином красным...». 1990*



*Часы Эмира Кустурицы  
«Клином красным...». 2017*



*Часы в честь 100-летия УНОВИСа с вариациями темы  
Клина на циферблате. 2020*

В 2020 году в стиле плаката был оформлен один из комплектов игровой формы футбольного клуба «Витебск».



*Спортивная форма футбольного клуба «Витебск» с вариациями темы плаката Лисицкого  
«Клином красным бей белых». 2020*

## ГЛАВА 5. СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ГОРОД ВИТЕБСК

**В** марте 1920 года был выработан План работы Совета утверждения новых форм искусства. Комиссия в составе Эль Лисицкого, В. Ермолаевой, Н. Коган под руководством К. Малевича определила программу трансформации среды по сегментам: 1) праздничное оформление; 2) создание орнамента; 3) проекты мебели; 4) строительства книги; 5) проекты новой архитектуры.

В «Декларации», следующей за текстом программы, Казимир Малевич подчеркивал «новую симметрию социальных путей», «новую систему вращения жизни», «новую систему вещей». И далее, в следующей статье Альманаха № 1 УНОВИСа мастер уточнял детали темы города:

✦ «<...> мы должны <...> преобразовать город по новым соотношениям нашего совершенства. Город – действительно высшая точка развития человека. <...> Следовательно, “я” города должно быть приведено в полную согласованность с экономической стороной современности».

✦ «<...> бегущий город уже будет выстроен в плане не через раздробленные участки, захваченные в собственность каждым “я”, а в общем экономическом совершенстве».



*С. Медведский. Витебск/Лисицкий*

В комментариях к изданию «Лев Юдин. «Сказать – своё» И. Карасик замечает, что «проект превращался в особый, концептуальный “жанр” уновисского творчества, направленный на художественное преобразование предметно-пространственной среды» [Юдин Л. Сказать – своё... Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников. – М., 2017. – С. 398]. Среди многочисленных художественных проектов – оформление жизни обыденной, повседневной, профанной; украшение её серости и буро-кирпичности; устройство выхода в полётность, в плывучесть, в пространство, в перевоспитание глаза и ощущения (от предмета с его визуализацией к космической бесконечности и невесомости); организация среды.

Все сегменты Супрематического проекта по организации среды были объединены целостностью канона, с помощью которого элементы городского оформления представляли собой систему модулей, где каждый из них работал как отдельная композиция, а вместе они слагались в единую целостную геометрическую визуальную последовательность. Логика этой последовательности представлена как внутри каждого этапа, так и во всей цепи разворачивающихся этапов.

✦ *«Скорее, здесь подсознательно действовал принцип матиссовских композиций; “искусство приносит радость”. Работа на контрасте бесцветности города и активности цвета панно, динамики движения форм. Все это легко себе представить, увеличив эскиз мысленно до размера панно, закрывающего двухэтажный дом. Яркие цветные формы, написанные большой малярной кистью на белом фоне – какие же это агитация? Супрематический фольклор, даже не проекция какой-то иной цивилизации» [Ракитин. Тексты. Тексты о Ракитине. – М., 2019. – Т. 1. – С. 141–142].*

В мае 1920-го года супрематические конфетти/композиции украсили весь центр города: «все вагоны трамвая, три трибуны <...>, около 15 заборов, изготовлены плакаты, знамена» [ЦГАОР. Ф. 1565. Оп. 9. Ед. хр. 32. л 12].

К этому времени относятся воспоминания С. Эйзенштейна, который проезжал через Витебск и был удивлен супрематическим видом провинциального города.

Об этом впечатлении позже писал и В. Шкловский:

✦ *«Эшелон остановился недалеко от города Витебска. Пошли на станцию за кипятком. Пошли в город. Перед глазами замелькали оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции, а потом фиолетовые овалы, черные прямоугольники, желтые квадраты. Что оказалось? Город Витебск построен из красного кирпича. Казимир Малевич, который в это время заведовал витебской школой живописи, перекрасил город. Он побелил дома, оставив красные пропуски, и положил на белый фон зеленые круги и синие прямоугольники. Город был полон желтыми квадратами, фиолетовыми овалами. <...> То, что сделал Малевич в Витебске, тоже было по-своему реально, хотя и фантастично. Красный запущенный город хотелось преобразить сейчас. Его нельзя было перестроить, его можно было только, торопясь, переосмыслить живописно. <...> [Шкловский В. По пути в новый мир / <https://iknigi.net/avtor-viktor-shklovskiy/11592-eyzenshteyn-viktor-shklovskiy/read/page-6.html>].*

Наблюдение Сергея Эйзенштейна того времени дало внешнее и наиболее общее, мгновенное и, вместе с тем, целокупное представление об этом проекте:

✦ «Странный провинциальный город. Как многие города Западного края, из красного кирпича, закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги. Оранжевые квадраты. Синие прямоугольники. Это Витебск 1920 года. По кирпичным его стенам прошла кисть Казимира Малевича. «Площади – наши палитры», — звучит с этих стен. Но наш воинский эшелон стоит в городе Витебске недолго. Наполнены котелки и чайники, и мы грохочем дальше. Перед глазами оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции мимолетного впечатления о городе... Едем, едем, едем <...> Супрематические конфетти, разбросанные по улицам ошарашенного города <...>» [Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6 т. – М., 1971. – Т. 5. – С. 432–433].

1920 год – это романтический период в биографии УНОВИСа, и Лисицкий в своей биографии это подчеркивал: «Было самое творческое время у нас тогда. Школа была полна энтузиазма, молодежь горячо подхватывала каждое начинание и вела его дальше. Это было воистину начало коллективистической эпохи. Мы активно участвовали в изменении цветового облика этого маленького городка. Фабрики, трамваи, трибуны — все звенело под нашей росписью» [цит. по: Шатских А. Лазарь Маркович Лисицкий / В круге Малевича. – СПб., 2000. – С. 47].

✦ Е. Школьник: «Вне института художественная жизнь города также была ключом. Я уже писал, что все заборы, трамваи и частично фасады многих домов были расписаны разными фигурами и лозунгами вроде: “Владыкой мира будет труд!”, “Мы наш, мы новый мир построим!”, “Искусство принадлежит народу!”, “Ученье – свет, неученье – тьма” и др.

✦ Росписи на трамваях напоминали супрематические картины, изображающие геометрические фигуры и в беспорядке написанные буквы лозунга.

✦ На заборах чаще всего изображались до предела обобщенные рисунки фигур рабочих в синих блузах, несущие бревно или размахивающих большим молотом и бьющих по наковальне; или фигуры широко шагающего художника с палитрой и кистями в руках на фоне неба и условно изображенного, где-то вдали, города с фабричными трубами. Символом просвещения был горящий факел на фоне раскрытой книги. Плакаты с такими символами и лозунгами были вывешены на многих домах» [Наше наследие. – 2005. – № 75–76. – С. 185].

Динамический аспект, ритмическое деление пространства, масштаб, визуализация нового живописного элемента и единая система нового движения – всё это из общей перспективной программы Лисицкого представили в Витебске в 1919–1920 гг. в варианте плоскостном. Эскиз, утвержденный Комитетом по праздничному оформлению улиц и площадей г. Витебска, визуализирует варианты ПРОУНов: в верхней части всей композиции динамику центрального панно определяет красный клин, в правом панно повторяется композиция обложки очерка Комитета по борьбе с безработицей. Шесть больших вертикальных нижних панно предстают как красочное разнообразие вариантов: дуги, черные квадраты и прямоугольники, хорды и плоские фигуры; яркие краски и многообразие сочетаний супрематических форм.



*Л. Лисицкий. Эскиз оформления улиц. 1921. Музей Ван Аббе. Эйнховен. Нидерланды*

В Альманахе УНОВИС № 1. 1920 в подписи к иллюстрации «Система построения в трапезной Св. Марии делла Грации Леонардовой вечери» Лисицкий подчеркивал: «наконец, футуристы разбили ее и осколки множеством разных точек разных перспектив рассыпали по своему холсту. Супрематизм смел все осколки и освободил дорогу к бесконечности».

Внутри супрематического витебского цветения одной из задач было создание эскизов и росписи трибун ораторов на площадях города. Как напоминает А. Шатских, обычно на митингах использовали площадки на столбиках и с перилами [Шатских А. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. – М., 2001. – С. 78]. Эскизы уновистов продемонстрировали иные предложения – создание структуры из предельно простых объемов, как в конструкции для награждения олимпийцев и призеров чемпионатов.

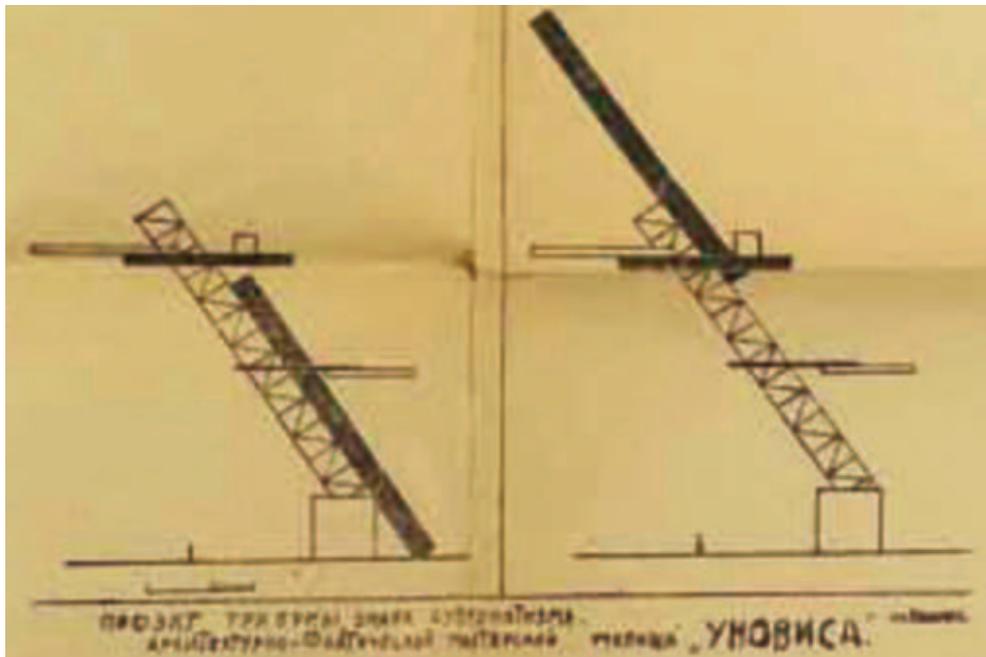
В Альманахе УНОВИС № 1, 1920 помещен эскиз Лисицкого, также соответствующий проекту 3-частной трибуны. В центральной возвышающейся части (для выступающих ораторов) помещены фигуры большого красного круга, под которым следуют справа налево два красных небольших квадрата и крайний черный, располагающийся под углом и задающий движение всей композиции – цветом и формой, как бы сдвигающий её слева направо. Так-



Эскиз Эл. Лисицкого в Альманахе УНОВИС № 1. 1920

же динамику создает Проун на правой части проекта, напоминающий Трибуну оратора Чашника, которая стрелой устремляется диагонально вверх, цветом вторит движущемуся квадрату, а окончанием – квадратам статичным. В левой части проекта – надпись: «Труд. Знание. Искусство. Основы Коммунистического общества», с заглавной буквицы Инициала красного «К», напоминающего красный клин, вонзающийся в вертикаль красного узкого прямоугольника. Красный клин визуальнo сдвигает композицию справа налево, рифмуясь с движением черной стрелы проуна. Черный квадрат создает маятниковое колебание, а красный круг стягивает всю композицию и служит порталом в другую реальность.

Уновисты предложили и новый формат установок для ораторов. Ученик Лисицкого Илья Чашник определенным образом трансформировал идею трехчастной трибуны, предложил композицию в нескольких вертикальных площадок, перемонтировал ее в образ лестницы или подъемного крана. Ее предполагали установить в Смоленске.



И. Чашник. Проект трибуны знака супрематизма. 1920. Листок Творкома УНОВИСА

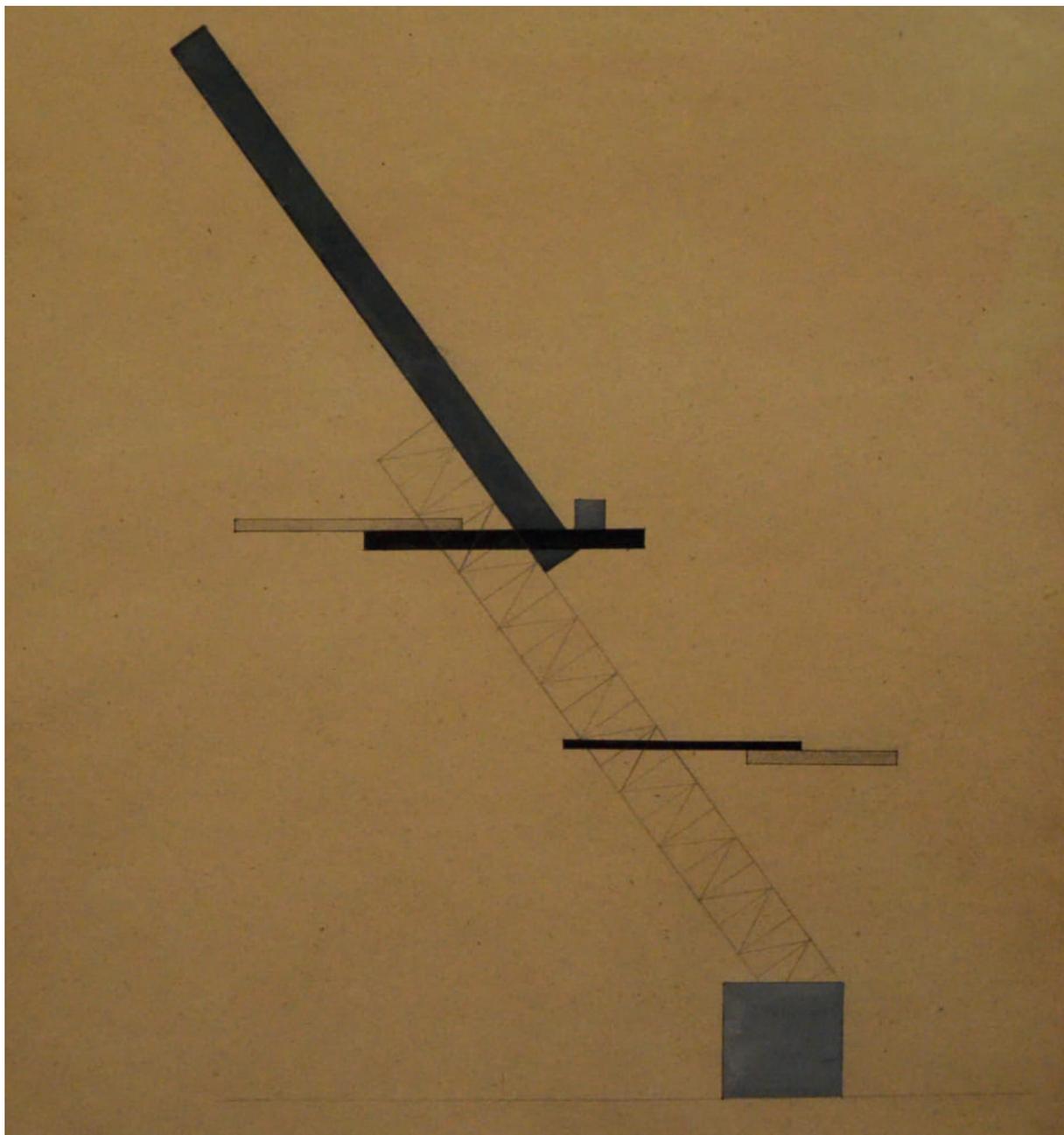


Проект трибуны И. Чашника представлял собой конструктивистскую модульную установку. Позже он создал еще несколько вариантов этой работы, часть из них представлена на выставках работ Чашника в Нью-Йорке в 1979-1980 и на юбилейной выставке Лисицкого в Третьяковской галерее в 1990. В своем исследовании развития авангарда Лариса Жадова опубликовала несколько вариантов эскизов и проектов трибуны с подписью: «UNOVIS». 1920–1924. Два из них – из Листка Творкома [Shadova L. *Suche und Experiment*. 1978. № 150–154].



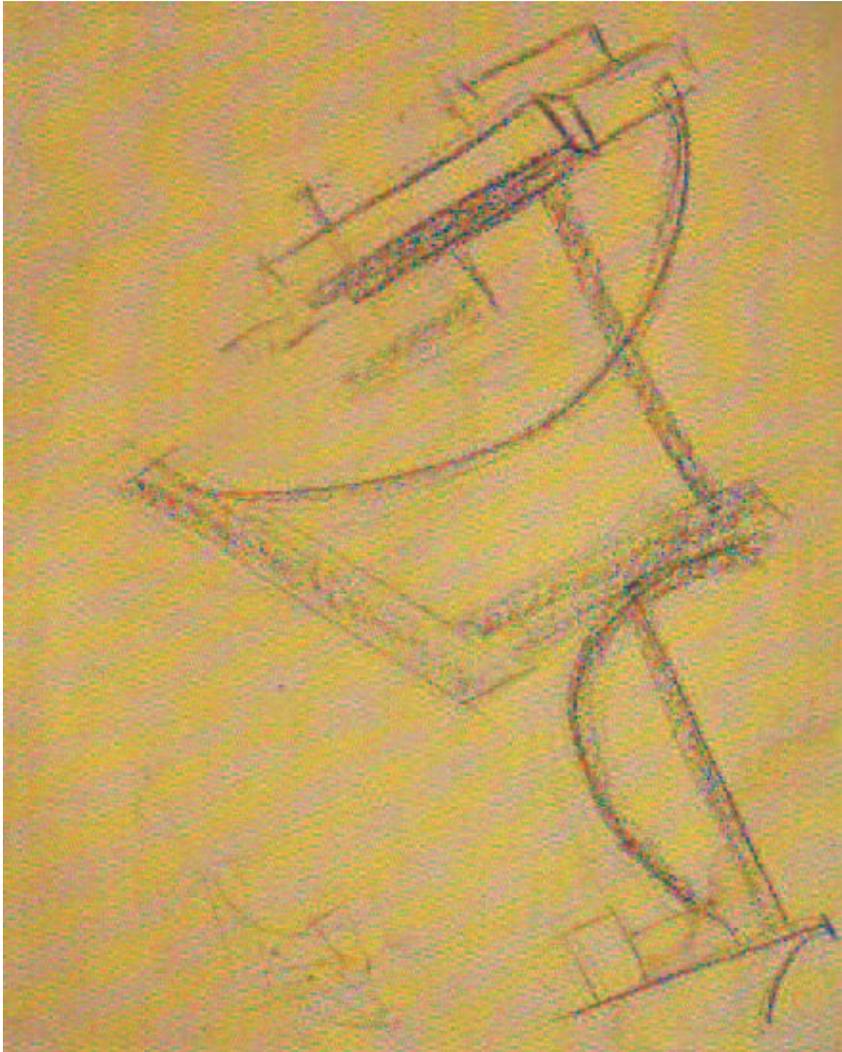
*Трибуна Ленана. УНОВИС.  
Л. Лисицкий. 1924*

В «Листке» обозначено, что это «проект архитектурно-фактической мастерской училища УНОВИС», а в комментариях Лисицкого подчеркнуто: «проект возник в 1920 году в руководимых Лисицким архитектурных мастерских» [РГАЛИ. Ф 2361. Оп. 1. Д. 25. Л. 15].

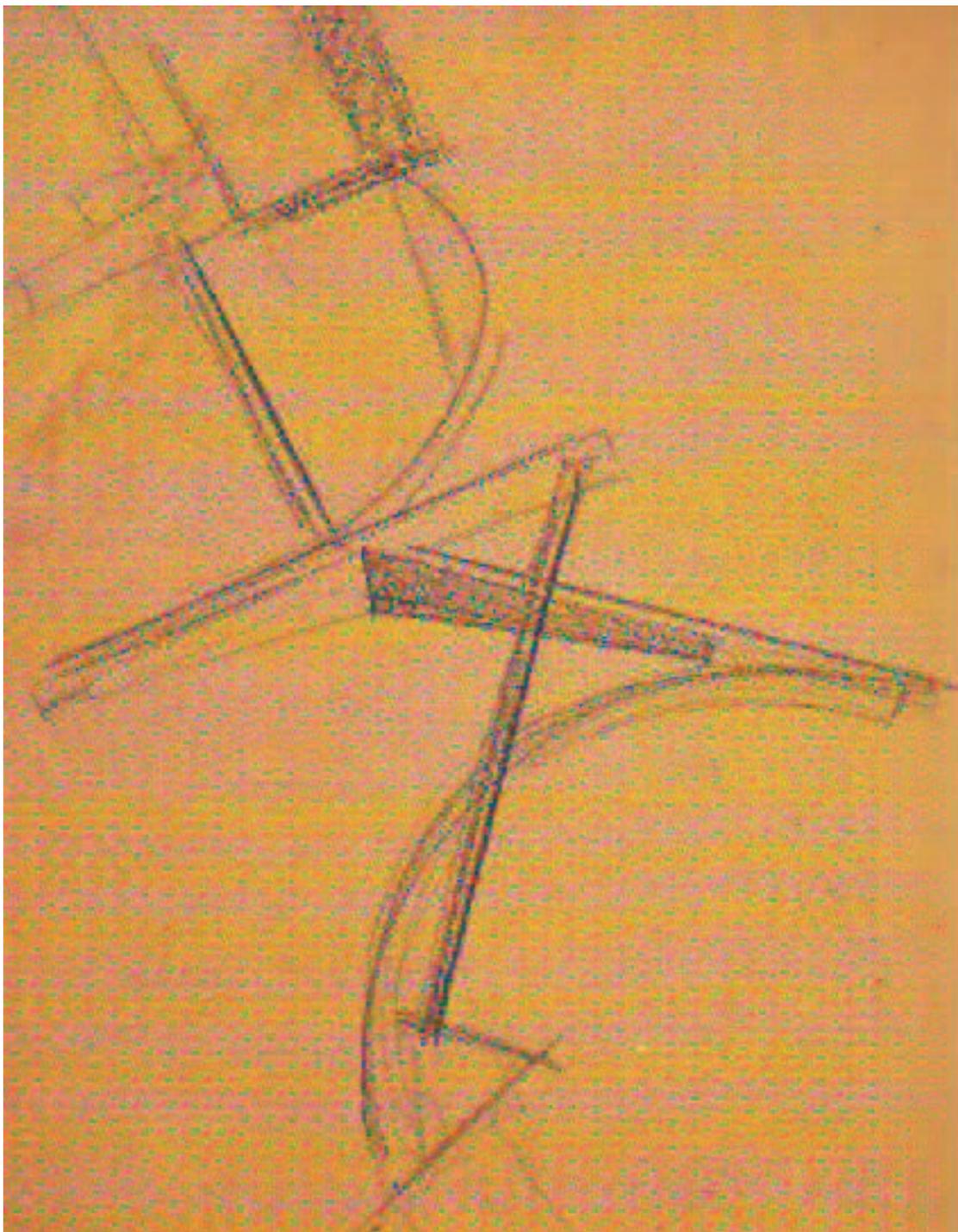


*И. Чашник. Трибуна оратора. Эскиз. Музей Ван Аббе. Эйндховен*

Собственный вариант, Трибуну оратора, или «Трибуну Ленина» Эль Лисицкий продемонстрировал на международной выставке театральной техники в Вене в 1924 году. Двенадцатиметровый проект, по записи Лисицкого, выполнялся из железа, этернита и стекла, его нижний куб (прозрачный металл) содержал мотор, в средней части конструкции (стекло) почетные гости попадали бы на первый балкон, в то время, как на второй балкон поднимался на подъемнике оратор. Этот второй балкон должен выдвигаться вперед. «Перед оратором находится звукоусилитель. Сооружение завершается быстро монтируемой плоскостью, которая служит днем для прикрепления лозунга, а вечером служит как экран для киносообщений» [<https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/11202>].



*Л. Лисицкий. Передвижная ораторская трибуна. Эскиз. Около 1920. Музей Ван Аббе. Эйндховен*



*Л. Лисицкий. Передвижная ораторская трибуна. Эскиз. Около 1920. Музей Ван Аббе. Эйнховен*



*Эль Лисицкий. Трибуна Ленина. 1924*

Форма Чашника/Лисицкого определена своей упрямой стрелой, и, отталкиваясь от нижнего куба, указывает на взлёт твёрдых прямоугольных металлических сцеплений. А радиомачты в наверху конструкции – это подобно современной вышке сотовой связи.

В мае 1924 года Лисицкий писал: «Поставленная диагонально железная конструкция несет подвижные, способные перемещаться балконы – сверху для оратора и в середине – для гостей. Лифт обеспечивает подъем. Сверху установлена плоскость, которая днем служит для размещения лозунгов, а вечером используется как экран» [U. Conrads. H.G. Sperlich. Phantastische Architektur. Stuttgart/ 1960]. В металле проект осуществлен не был.

Известно, что об отношении Малевича к проектам Лисицкого и выходу супрематизма в объем и архитектуру исследователи писали по-разному: и о том, что именно Малевич спровоцировал Лисицкого в развитии последнего, и наоборот. В статье о Хидекеке Регина Хидекель на основании документов семейного архива подчеркивает конфликт двух мастеров в Витебске и их дискуссии о выносе конструкции на улицу, это касалось проекта Чашника: «Тогда Малевич категорически не принял конструктивистскую трактовку плоскости, ассоциировавшуюся с татлинской Башней III Интернационала» [Хидекель Р. Лазарь Маркович Хидекель / В кругу Малевича. – СПб., 2000. – С. 209].

- Эль Лисицкий писал в 1930 г., что Татлин позаимствовал спиралевидную форму памятника у зиккурата Дур-Шаррукина (Хорсабад, Ирак), построенной при ассирийском царе Саргоне II.

- В 1980-е А. Иконников находит более близкую архитектурную параллель. Он сравнивает Башню III Интернационала с минаретом Аль-Мальвия (848-852), который расположен рядом с мечетью Аль-Мутаваккиле в Самарре (Ирак). Иконников трактует спирали минарета и Башни как символы «постоянства движения времени, развития».

✦ «Эль Лисицкий, главный критик Памятника, считал, что предложенные Татлиным мультимедийные технологические элементы, «синтез с утилитарностью» — «детская непродуманность и беллетристика». Башню признают памятником искусства, но не архитектуры (Иконников упоминает о «принципиальной неосуществимости внутренних коммуникаций»). Можно представить себе линию развития «идеи» Араина от минарета Мальвия, памятника архитектуры, к Башне Татлина (между архитектурой и искусством) до «Оммажа Татлину», чисто художественного произведения, не предполагающего технической эксплуатации. Араин оставляет от башни и минарета чистое движение, «инженерную правду», по выражению конструктивиста Владимира Стенберга. «Оммаж Татлину» дает не свободу интерпретаций, но свободу от интерпретаций: ритмичное движение ярких цветов, переживание, доступное каждому вне зависимости от опыта, пола, расы и возраста» [<https://garagemca.org/ru/exhibition/rasheed-araeen-a-retrospective/materials/rashid-arain-ommazh-tatlinu-1968-2019-rasheed-araeen-homage-to-tatlin-1968-2019>].

Проект В. Татлина представлял собой три больших стеклянных помещения, расположенных друг над другом и возведенных по сложной системе вертикальных стержней и спиралей. Самым нижним был куб, а самым верхним – вращающийся цилиндр с проекционными фонарями для большого экрана и мачт радио. Вся конструкция была связана подъемниками.



*Агитповозка с макетом башни В.Е. Татлина на площади Урицкого в Ленинграде 1 мая 1925 года*

В декабре 1920 года в фойе Дома Союзов На Большой Дмитровке, 1 четырехметровый проект памятника был установлен на высоком помосте, и на презентации проекта присутствовал Ленин. Модель демонстрировалась и в экспозиции, которую устраивала Центропечать к 8 съезду Советов (о чем Лисицкий сообщал Малевичу подробно):

✦ «Я мог разрушить весь памятник <...> но как Уновис я считал, что как новое конкретное достижение мы должны его поддержать, тем более что когда ставится вопрос об утверждении в жизни, мы должны голосовать за. Но я призывал к критике и анатомии этого сооружения и показал, что синтез живописи-скульптуры-архитектуры самообман, что его синтез с утилитарностью детская непродуманность и беллетристика, что отношение к материалу пагубное, что конструкция эстетическая и художественная, а не творческая (разобрав модель, я увидел, что весь он памятник может стоять без спирали, что она одевается на него, как андреевская лента на генерала), и что по целому ряду еще перечисленных мной моментов он есть высокой квалификации сумма всех ошибок прошлого и дальше из него ничто произрасти не может» [из письма Малевичу от 21 декабря 1920 г. / В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х // ГРМ, 2000. – С. 53].

В 1924 году проект В. Татлина получил золотую медаль на Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже.

Спираль конструкции Татлина мы как бы раскручиваем слева направо, и она выстраивается в наклонную конструкцию, в динамичную и стрелообразную единую ось. Колеблющаяся форма Башни трансформируется и делается в Трибуне устремленной прямой. Из ажурных металлических элементов Башни как бы выдвигаются площадки Трибуны, внешнее единство Башни словно раскрывает, проявляет в Трибуне свою внутреннюю модульность.

Все части и все площадки Трибуны, как и модули конструкция Башни, устремлены вверх и объединены общим движением. И Башня, и Трибуна преодолевает материю и силы притяжения. Но если татлиновская форма определена бегущими линиями, то форма Чашника/Лисицкого определена своей упрямой стрелой, отталкиваясь от нижнего, подобного татлиновскому, куба. У Татлина визуализируется тугой бег по волне/дуге гнutoго металла, у Чашника/Лисицкого – указующий взлёт твёрдых прямоугольных металлических сцеплений.

Полемику со спиралевидной конструкцией Татлина в 1919 году начал А. Родченко, противопоставляя ей геометрическую линию и плотные геометрические формы. В трактате «О линии» он настаивал на том, что именно линия есть «первое и последнее, как в живописи, так и во всякой конструкции вообще».

✦ *«Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез» [Родченко А. Линия // Родченко Александр, Степанова Варвара. Будущее – единственная наша цель. – Мюнхен, 1991. – С. 134–135].*

Линия, господствующая в форме Трибуны оратора, вступает со спиралью Башни в диалог/спор о формообразовании. И эта органическая/природная спираль в сегодняшнем художественном мышлении преодолевает математику линии, и все-таки соотносится с ней как форма лука и форма стрелы.

Вместе с тем, и стрела Трибуны оратора Чашника/Лисицкого и спираль Башни Татлина – это настоящие фракталы (фрактал – разномасштабная самождественность). Минимальным факталом считается прямая (в каждом своем отрезке/элементе она тождественна себе), то есть супрематическую прямую Малевича мы определяем как фрактал. Трибуна Чашника/Лисицкого – фрактал: во всех элементах решетки ее конструкции и выдвигаемые площадки тождественны себе. Фрактал Башни Татлина является сложным уровнем спиральности (представляем, как спираль Татлина как спираль ДНК согнули и скрутили, вытянули и подняли): во всех элементах ее решетка тождественная себе.

В 1920 году глава Смоленского УНОВИСа В. Стржеминский после презентации проекта И. Чашника предлагал создать этот реальный знак супрематизма и выставить его на Красной площади в Смоленске.

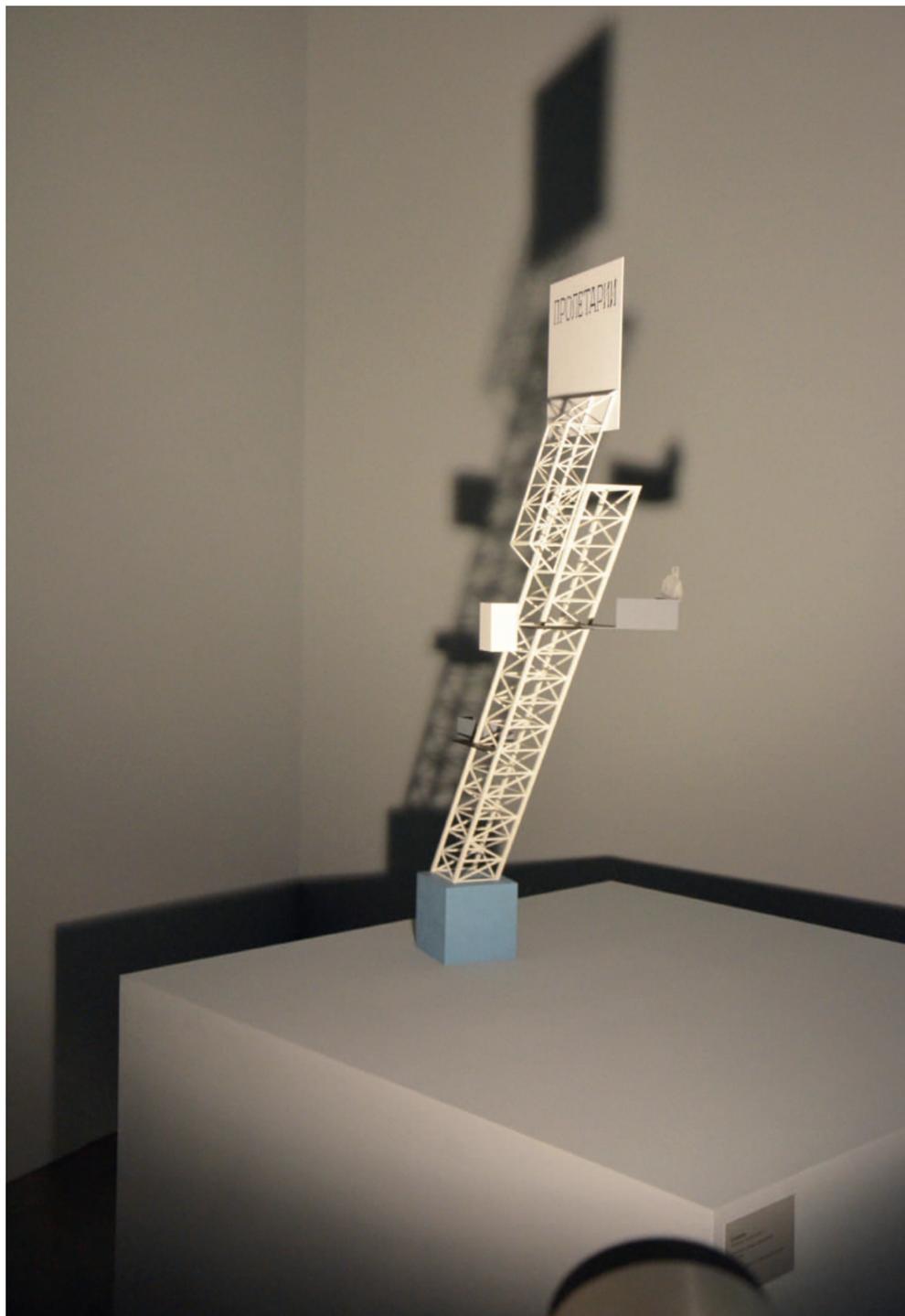
✦ *«Отдел народного образования. Художественный подотдел. 23/Х дня 1920 г. № 2988. Смоленск. В Центртворком Уновиса тов. Чашнику. В результате моего доклада о Вашей трибуне Комиссии по Октябрьским праздникам предложено Вам:*

*Предоставить законченный проект с описанием.*

*Вычислить стоимость сооружений (смету).*

*Выяснить время и срок работ и окончательной установки.*

*Перечисленные данные являются базисом, на котором возможно выяснение вопроса об установке трибуны. Заведующий секцией Изо Стржеминский <...>» [цит. по: Жадова Л. Трибуна Ленина // Техническая эстетика. – 1977. – № 9. – С. 20].*



*Макет Трибуны Ленина. Музей Ван Аббе. Эйнховен*

В статье «Элемент и изобретение» Лисицкий разделял пластические элементы на закрытые и открытые. К закрытым он причислял дом, воздушные шары, стены для плакатов, античную скульптуру. Открытые – Эйфелева башня, мосты, самолеты, световая реклама. Благодаря напряжению и посредством сжатия от груза и опоры возникает новое выражение – ребро и открытое пространство: «Современное искусство разделяет напряженные части от ограниченного, замкнутого. Оно не хочет камуфлировать, маскировать, декорировать. Оно заключает в себе здоровье, которым дышит нагота» [*Element und Erfindung* // ABC. *Beitrage zum Bauen.* – 1924. – № 1].

Уже после отъезда Лисицкого из Витебска его мастерская была трансформирована в архитектурно-технический факультет, значение которого подробно обозначил И. Чашник в статье издания УНОВИС II. На его взгляд, логичным продолжением живописного образования является изобретение новых конструкций, которые выводятся из супрематизма: «Прохождение всех живописных факультетов, геометризации, кубизма и футуризма, есть лишь подготовительная работа подхода к супрематизму, изучения его системы, законности, установления планового его движения в пространстве. Конструкция супрематических построений есть те чертежи, по которым строятся и слагаются формы утилитарных организмов, отсюда всякий супрематический проект выведенный в утилитарность». Таким образом, соратник Лисицкого Илья Чашник идет проложенным учителем путем и утверждает первенство утилитарной формы современного искусства: «Архитектурно-техническая мастерская есть горнило всех остальных факультетов училища “Уновис”, куда должна стремиться всякая творческая личность в единый коллектив строителей новых форм мира». Вслед за Лисицким и вместе с Лисицким Илья Чашник настаивает на системе начертательного супрематизма, на продвижении его элементов в земное пространство. Трибуна оратора подтверждает приверженность Чашника идеям Лисицкого в их витебском периоде. За пределами витебской истории Чашник возвращается к малевичскому варианту супрематизма.

В 2001 году в Ратуше на выставке был представлен проект Трибуны оратора как решетчатой конструкции, упирающейся в крышу и воображаемо пробивающей ее. Эту метафору продолжает в своем проекте Илья Кабаков в проекте «Как встретить ангела»: 18-метровая инсталляция была установлена в Германии, в Амстердаме над крышей клиники и в Москве перед зданием «Гаража» в парке Горького (2019).

✦ *«Для самого Кабакова он является метафорой духовного роста, невозможного без того, чтобы всю жизнь ползти по бесконечной лестнице самосовершенствования. А с другой стороны, это очередной воплощение идеи эскапизма, побега, которую Кабаков материализует всю жизнь, начиная с самой известной своей концептуальной работы — «Человека, улетевшего в космос из своей комнаты» и заканчивая реальной эмиграцией, в которой он абсолютно нашел себя. Он часто возвращается к «ангельской» теме, как и многие художники XX века, сделавшие в этой области свои открытия и делающие их по сей день»* [<https://artguide.com/posts/1808>].



*Проект О. Акуневич, Т. Котович, художников С. Баркунова и А. Громыко в зале искусства 1920-х гг. в Витебске на выставке в Ратуше, посвященной 75-летию Национального академического драматического театра и. Якуба Коласа в 2001 г.*



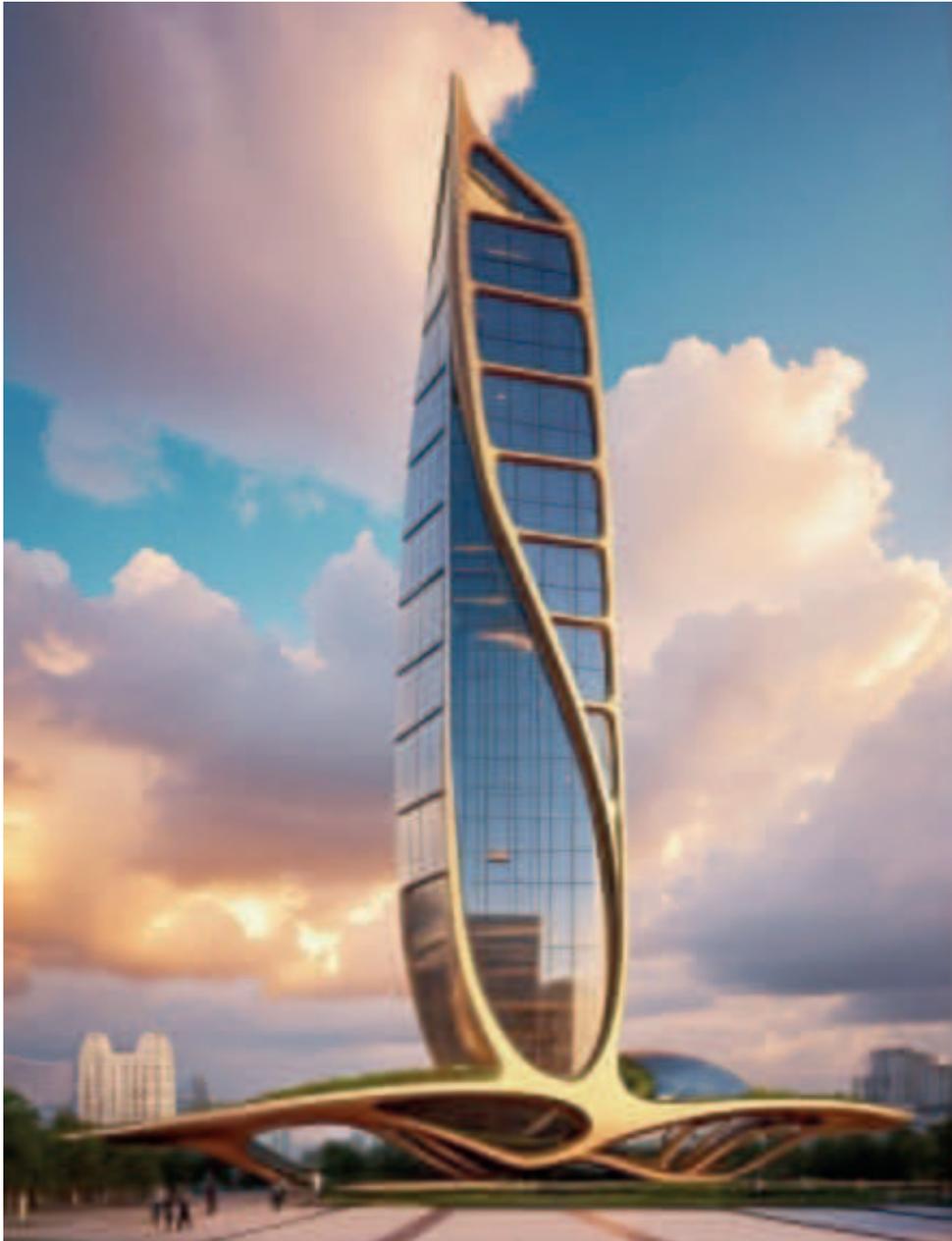
*Инсталляция Ильи и Эмили Кабаковых «Как встретить ангела»*

В 2024 году Т. Котович и А. Вышка предложили проект Трибуны Лисицкого для площади Свободы в Витебске.



*Адаптация макета Трибуны оратора для площади Свободы в Витебске. Дизайнер А. Вышка*

Современные архитекторы используют предложенные сто лет назад модели витых, решетчатых конструкций, трансформированных в актуальных проектах зданий.



*Башня Абдулазиза Асваиси с совокупностью спирали и стрелы/лестницы*



*Отель Бурдж-эль-Араб в Дубае. Разработка компании во главе с архитектором Томом Райтом*

Среди современных росписей на фасадах и торцах зданий в Витебске, созданных художниками по эскизам работ Малевича, Сутина и других, в память о Лисицком была воспроизведена работа из папки «Победа над Солнцем».

Стена здания Арт-пространства «Толстого, 7», одного из филиалов Витебского Центра современного искусства стала плоскостью для работы группы художников К. Дёмчева, П. Балашовой, А. Левадного, И. Сидорова, С. Дроздова по созданию росписи на основе фигурины Эль Лисицкого «Новый». По окончании работы над росписью мастера провели художественный перформанс/инсталляцию «Новый», создавая телесную/цветовую рифму росписи.

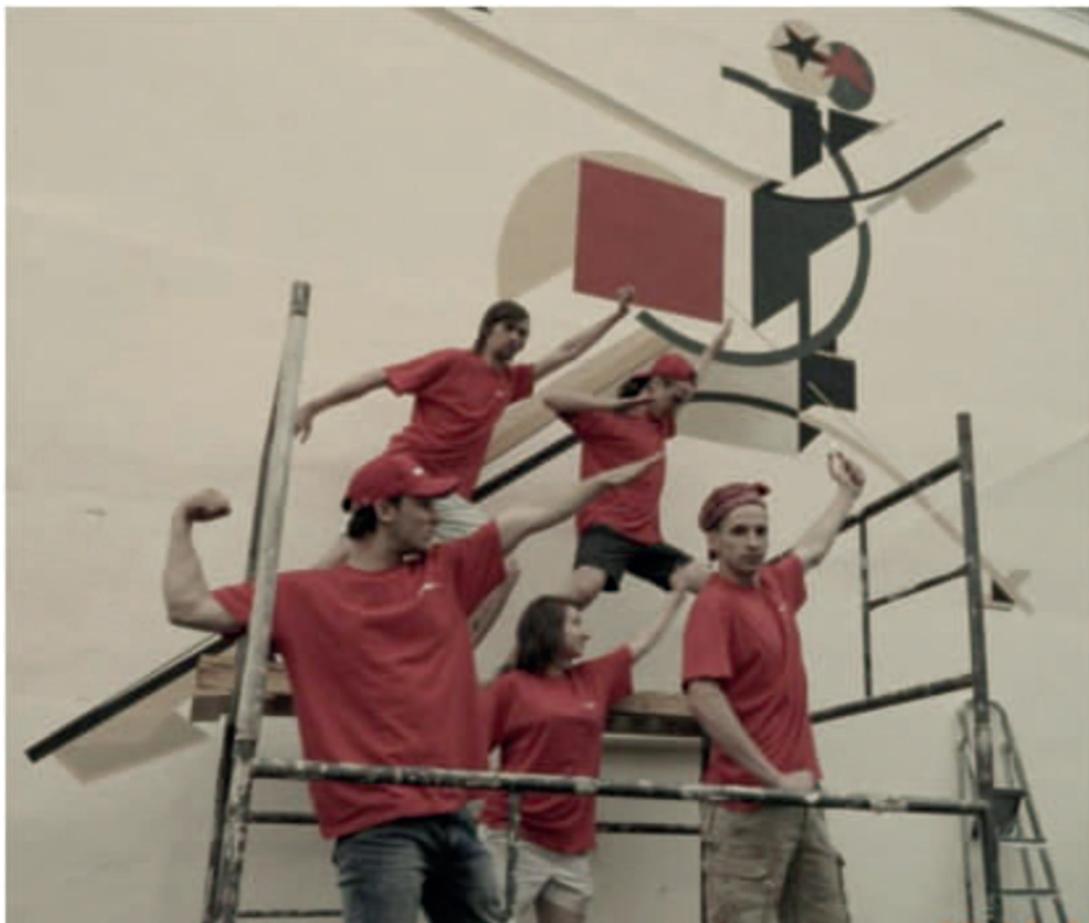
К сожалению, во время ремонта в 2023 году роспись закрасили, оставив только след. Исчезающее изображение звучало уже не как напоминание о прежней организации плоскости, а скорей как постмодернистское высказывание: притом, что это был только след знака, и невозможно было уже получить четкое представление о нем, но и он, этот след делался культурным кодом для зрителя. Он существовал целый год в области метафизики, как бы проявлялся в поле метафизики или, точнее, из поля метафизики проявлялся в нашем реальном мире. В 2024 году исчез и след.



*Роспись по фигурине Эль Лисицкого «Новый» на стене Арт-пространства «Толстого, 7»*



*След фигуры «Новый» на торце здания Арт-пространства Толстого, 7. 2023 г.*



*Художники воссоздают фигуру росписи «Новый».2013*

## ГЛАВА 6. ПОЛИГРАФИЧЕСКИЕ ПРОЕКТЫ

---

**Е**ще до приезда Малевича в Витебск, в сентябре 1919 года Лисицкий писал ему в Москву:

✦ «Вы согласитесь со мною, что если поезд, авто и аэро распыляют тела в пространстве, то книги динамизируют мысли во времени.

Это мы должны осознать и построить для мысли вагон, паровоз, аэроплан — книгу соответственно ее роли.

И так же как современное депо, ангары выпускают свои машины, сделанные по творческому проекту художника-инженера посредством очень мощных и сложных инструментов-машин, так же и книга, созданная в своем плане художником, должна быть построена в депо-типографии посредством линотипа (наборной машины), посредством ротационной машины, посредством фотомеханики и пр.

Ясно, что мы получим в результате тело столь же самоценное, как картина, аэроплан.

Но условия сегодняшнего дня не дают нам возможности использовать эти инструменты, и мы поэтому пока должны, как это делают изобретатели машин, — строить модель.

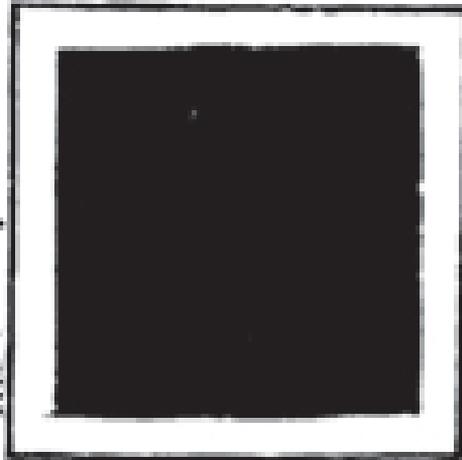
Я считаю, что мысли, которые мы пьем из книги глазами, мы должны влить через все формы, глазами воспринимаемые. Буквы, знаки препинания, вносящие порядок в мысли, должны быть учтены, но кроме этого без строк сходится у каких-то сконденсированных мыслей, но и для глаза нужно сконденсировать» [Цит. по: В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х. — ГРМ, 2000. — С. 52].

Это письмо позволяет понять концепцию Лисицкого как конструктора книги, издателя, художника, оформителя — создателя книги как объекта.

Полиграфические проекты УНОВИСа связаны с мастерской Лисицкого и освещены первыми витебскими проектами Малевича. Сразу по приезде Малевича в Витебск в 1919 году был литографическим способом издан его труд «О новых системах в искусстве» (декабрь). 4 декабря 1919 года Малевич писал на странице книги Лисицкому: «выходом этой книжечки приветствую Вас, Лазарь Маркович. Она будет следом моего пути и началом нашего коллектива движения» [Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар и Т. Михиенко. — Т. 1. — С. 114].

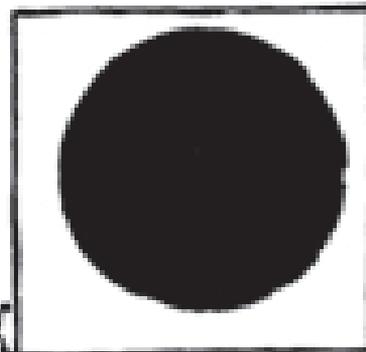
«НИСПРОМ ДАМЕ СТАРОГО МИРА  
ИСКУССТВЕ ДА БУДЕТ ВПЕРЧЕНО НА  
ВАШИХ ЛАДОНЬХ»

СТАТУА  
О НОВИХ СИСТЕМАХ  
В ИСКУССТВЕ



УЧУ  
ИЗЪЕМЛЕНИЕ  
А

МАЛЕВИЧ





В письме к О. Матюшиной Малевич сообщал:

✦ «Друзья мои издали книжку “О новых системах в искусстве” 1000 экз<емпляров> литограф<ским> путем с рисунка<ми>, необходимо чтобы ее распространить, поэто<му> мы обращаемся к друзьям, чтобы она попала в надлежащие руки, на Петроград даем 200-300 экземпляров, остальные Москва, Пенз<а ?>, Витебск, цена 40 рублей. Подательнице сего Елене Аркадьевне Кабицер доверяем произвести денежные дела за книгу, если таковая удастся. Книгу брошюруем, вышлем немедленно, может быть Вы одну полочку для ее распространения оставите» [Малевич о себе... – Т. 1. – С. 119–120].

И в соседнем письме, к Марии Гершензон повторял:

✦ «Друзья мои издали небольшую книжечку мою, которая получилась так <как> я говорил лекцию, эта лекция была записана и они ее в таком виде издали как сюрприз мне. Книжку уже эту расхватали, уже о ней узнали в других городах и высылают деньги <...>» [Малевич о себе... – Т. 1. – С. 119–120].

Начало 1920 года — время напряженной работы по созданию творческого объединения УНОВИС, его программы, и подготовки первого альманаха УНОВИСа.

1920 год, первый год деятельности УНОВИСа, год становления и самый успешный, был насыщенным по изданиям.

✦ «<...> Витебские Мастерские не только что [не] замерли подобно другим городам провинции, но приняли прогрессивный вид развития, несмотря на самые тяжелые условия, не своевременной высылке денег, которые очевидно дороже Вам нежели дело. Все подмастерья, за исключением академической безголовой группы в колич<естве> несколько человек, все дружно преодолевают препятствия и идут дальше и дальше по дороге новой науки Живописи, я работаю круглый день, о чем могут подтвердить все подмастерья в колич<естве> ста человек. И даже ИЗО секция Витебска, которая никак не может угрызть училище, <...> я приехал ради благ, которых здесь нет, я оставил семью, ибо жить здесь трудно при условиях прифронтовой полосы» [Малевич о себе... – Т. 1. – С. 135].

Члены УНОВИСА сконструировали в июне 1920 года первый альманах УНОВИС № 1. Его отпечатали на машинке жена Малевича Софья Рафалович в пяти экземплярах (столько можно было заложить листов вместе с копировальной бумагой в тогдашнюю печатную машинку). Альманах состоял из деклараций, статей, рисунков уновистов (выполненных литографическим способом) и был настоящим книжно/архитектурным сооружением. Этот выпуск готовился для Первой Всероссийской конференции учащихся государственных свободных художественных мастерских.

В конце альманаха Лисицкий, конструктор/инженер/строитель этого издания записал: «Эта книга построена коллективом графической мастерской Уновиса на станках Витсвомаса». Именно это издание является полным сводом всей деятельности УНОВИСа в её многоаспектности и целостности. Можно считать альманах рефлексией и саморефлексией членов объединения, каталогом смыслов витебского ордена на основе малевичской теории и практики, аспекты которой заявлены именно в альманахе и затем полностью сформулированы в малевичских философских проектах.

В Плате работы Совета утверждения новых форм искусства, в состав которого входил Лисицкий, одним из пунктов было обозначено «строительство книги». Лисицкий сам определял свое творчество по созданию изданий как строительство, как конструирование.

Альманах УНОВИС № 1 был отчетом и художественной декларацией объединения, в нем были сосредоточены главные предложения по внедрению супрематизма в пространство города и пространство искусства. Статьи Малевича «К чистому действию», «Уном 1», «В глубоких недрах сознания...» и «О “я” и коллективе» излагали философию супрематизма.

Для самого Лисицкого это издание стало ключевым в его творчестве как конструктора книги.

За пределами витебской истории были: 1) до — «Козочка»; 2) после — журнал «Вещь» и «Супрематический сказ о двух квадратах».

Спустя время Лисицкий подчеркивал значение полиграфической формы [Лисицкий Эль. Фильм жизни. 1890–1941. – Ч. 7: Статьи и доклады Эль Лисицкого. 1919–1938 / сост.: А. Канцедикас, З. Яргина. — М., 2004. — С. 197–206]:

✦ «Когда мы берем в руки книгу, то еще прежде, чем мы ее начинаем читать, она уже производит то или другое на нас впечатление. <... > появилась другая книга, не орнаментально-декоративного порядка, а “конструктивистическая” книга. В которой вы видите черные, жирные знаки, круги, квадраты. <... > Но это еще не является определяющим моментом. <... > книга стала единством из акустики и оптики. Учет этого факта ведет к построению книги, в которой автор должен быть полиграфистом, т.е., когда он видит, как она будет выглядеть в печатном виде <... >».

И далее об архитектуре книги:

- ✦ «Основное — это шрифт. <... > Шрифт — это кирпичики строительства»
- ✦ «Оформительская работа. Раньше всего фасад»
- ✦ «номер, скрепленный спиральной пружиной»
- ✦ «есть случаи, когда очень удобно применять регистры. Это придает книге известную объемность, она превращается как бы в помещение»
- ✦ «мы делаем сейчас книгу, которую строим как фильм, т.е., поскольку мы книгу читаем, переворачивая страницы, мы должны это обстоятельство учесть и строить ее так, чтобы строки, оканчивающиеся на одной и начинающиеся на другой странице, были связаны, и чтобы завязка, развитие действия, ударные моменты и развязка были в книге отражены»

Уже в декабре 1919 года по выходе книги «О новых системах в искусстве» в надписи на одном из экземпляров издания Малевич подчеркивал, что это — сооружение, и следующие подобные сооружения тоже нужно строить.

Лисицкий ставит книгу в один ряд с произведением изобразительного искусства, в том смысле, что она подобна ПРОУНу в целом и сбору ПРОУНов, где каждый новый лист утверждает следующую форму, а совокупно листы собираются в общую форму.

✦ «(...) Книгу стройте как тело движущееся в пространстве и времени как динамический рельеф в котором каждая страница поверхность несущая формы и при каждом повороте новое пересечение и новая фаза единого строя».

Кроме того, книга обрела голос, и тембр голоса соотнесен с тембром мысли и чувства: их Лисицкий расчленяет в графики, ноты, краски, карты и пр.

✦ «Книга входит в череп через глаз и ухо, по этому пути идут волны гораздо большей скорости и напряженности» [Лисицкий Эл. Примечания к не этой книге // УНОВИС. – 1920. – № 1].

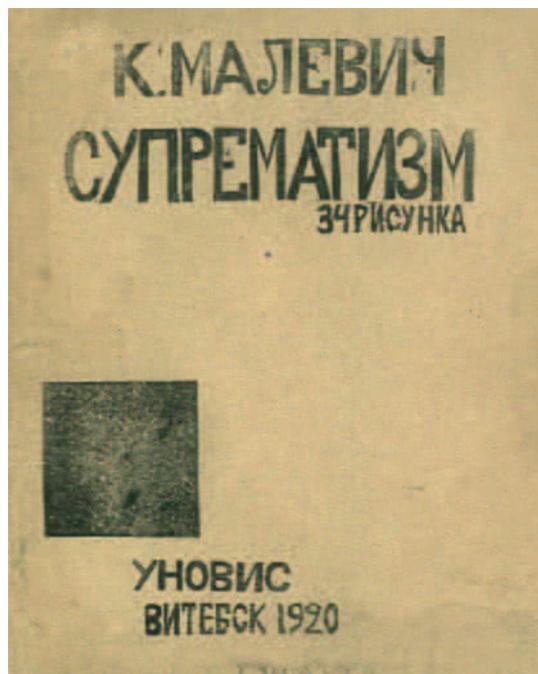


Книга, с точки зрения Лисицкого, это — динамический монумент.

Тексты альманаха перемежаются с рисунками: супрематические формы, проекты трибун, эскизы тканей и пр. — это не просто иллюстрации, занимающие целые страницы вроде журнальных, а пункты основного внимания издателя и читателя и основной «тембр» альманаха. Это необходимо подчеркнуть в связи со следующим витебским изданием — «Супрематизм. 34 рисунка» (декабрь), где в черно-белом варианте изложен супрематический канон Малевича, и именно рисунки составляют главное содержание книги. В мастерской, которую до отъезда возглавлял Лисицкий, книга была издана литографическим способом. Предполагалось, что сам Лисицкий напишет вступительную статью, но не получилось.

✦ «Казимир Северинович, Вы не должны обвинять меня, что я еще не присылаю статьи к Вашей книжке. Это не газета, где легко писать, ибо завтра она на заборе заклеена другой. Это должно быть построено крепко, как крепок фундамент квадрата» .

В январе 1921 года он писал Малевичу: «Я очень рад, Казимир Северинович, что моя задержка вызвала у Вас собственную статью о Вашей книге. Вы пишете, что натолкнулись на новые выводы и взгляды. Супрематизм у меня движется всё к новым выводам, поэтому я и статью не могу привести в целое» [из письма Лисицкого от 10 января 1921 г. / В круге Малевича. Сопратники. Ученики. Последователи 1920–1950-х. — ГРМ, 2000. – С. 54]. Когда он получил книгу Малевича, то отвечал с благодарностью: «Ведь это первое о супрематизме» [из письма Лисицкого от 10 января 1921 г. / В круге Малевича. Сопратники. Ученики. Последователи 1920–1950-х. — ГРМ, 2000. – С. 55].





В статье 1923-го года «Топография типографики» Лисицкий отмечал: «Оформление пространства книги посредством наборного материала по законам типографской механики должно соответствовать силам сжатия и растяжения текста», что подчеркивает построение листа по законам изобразительного искусства и, соответственно, пристройку листов друг к другу по законам архитектуры, где каждый лист является элементом общего здания. «Оформление пространства книги посредством клише должно воплощать новую оптику» — «изошренное зрение» необходимо автору/конструктору книги для построения принципиально другой реальности книги как предмета. Лисицкий называет это «супернатуралистическая реальность». Книга оказывается:

- о вещественным ПРОУНОм в целом,
- комнатой в архитектурном сооружении,
- архитектурным сооружением,
- подобием фильма: книга кинетична,
- смыслом книги — это подчеркнутые сгустки объектов/букв, объектов/изображений,
- объемным объектом за счет «пляски» шрифтов.

Лисицкий говорит о книге как о биоскопической с ее непрерывной чередой страниц. В исследовании Кай-Уве Хемкена изложена точка зрения автора на этот термин Лисицкого: «Уже на проунах он провозгласил математику и физику покровителями своего нового искусства. Прозвучали имена Минковского, Лобачевского и Эйнштейна. Поэтому позволим взглянуть на современное нам развитие науки и культуры, чтобы разгадать секрет “биоскопической книги”. Здесь релевантна теория восприятия Макса Вертгеймера. <... > Эти исследования доказали эффективность тех экспериментов, которые проводил Малевич со своим супрематическим языком картин и Лисицкий со своей крупной и линейной типографией в художественной и дизайнерской сфере. Супремист говорил о придании динамичности поверхности картины и о состоянии «возбуждения», которое в конечном счете обеспечивает выход в Космос. Открытия Вертгеймера подтвердили это предположение, но лишили концепцию картин Малевича всякой спиритической составляющей. Лисицкий мог теперь развивать свою элементарную типографию по эту сторону космического и божественного, что он и воплотил в книге “Для голоса” в 1922 г.» [Кай-Уве Хемкен. *Биоскопическое пространство. Кабинет для конструктивного искусства Эль Лисицкого (1926)* / <http://rus.demonstrationsraum.de>].

В своей статье «Топография типографики» Лисицкий делает вывод, что и печатный лист должен быть преодолен — это предвидение электронной книги и электронной библиотеки [Лисицкий Эль. *Фильм жизни. 1890–1941. – Ч. 7: Статьи и доклады / сост.: А. Канцедикас, З. Яргина. — М., 2004. — С. 95*]. «Я считаю, — писал он 12 сентября 1919 года Казимиру Малевичу, — что мысли, которые мы пьем из книги глазами, мы должны влить через все формы, глазами воспринимаемые. Буквы, знаки препинания, вносящие порядок в мысли, должны быть учтены, но кроме этого, бег строк сходится у каких-то сконденсированных мыслей, их и для глаза нужно сконденсировать».

17–18 июня 2018 года на торце дома, располагающегося рядом с Музеем истории ВНХУ группа художников исполнила роспись по проекту дизайнера Александра Вышки «Альманах УНОВИС». В работе над росписью участвовали А. Вышка, И. Вышка, студентка ВГТУ Ю. Дударева, учащаяся колледжа культуры и искусств А. Долгая и актеры молодежного театра «Колесо».

#UNOVIS100

---



146

---







## ГЛАВА 7. ФИГУРИНЫ ЗЛЬ ЛИСИЦКОГО. 1920–1923

---

**Л**исицкий увидел спектакль «Победа над Солнцем» в витебском варианте в феврале 1920 года, и тогда же Супрематический балет, в котором происходило передвижение планшетов на сценическом планшете.

И. Амский (Абрамский) в материале «Витебские “будетляне”» подчёркивал, что театральная среда оживилась, появились постановки левых художников, которые своими новыми формами поддержали борьбу со старым искусством. Его замечания касались «Победы над Солнцем»: мол, то, что она происходила поздним вечером, даже хорошо, «а то бы солнце могло обидеться на витебских “будетлян” и оставить их этак на год в темноте, чтобы отучить от петушиных криков, имевших место в этой пьесе» [Амский И. Витебские «будетляне» // Известия Вит. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. – 1920. – № 30, 10 февр. – С.4]. «Посоветуем лишь левым художникам не презирать нашего богатого русского языка», ведь речетворчество левых поэтов оказалось радикальным.

- В митинге, который предшествовал показу футуристического и супрематического спектаклей приняли участие «художественные и литературные силы». Выступали ученики К. Малевича, В. Ермолаевой, речи произносили И. Гаврис, Г. Носков и Л. Зуперман. Как писал в своей статье И. Амский, «Тов. Лисицкий говорил о молодой армии Творчества, которая придет на смену Красной Армии и армии Труда. Витебские молодые художники — предшественники этой грядущей армии».

Лозунгом вечера стало утверждение: «Красная Армия творчески идёт на смену армии войны и армии труда».

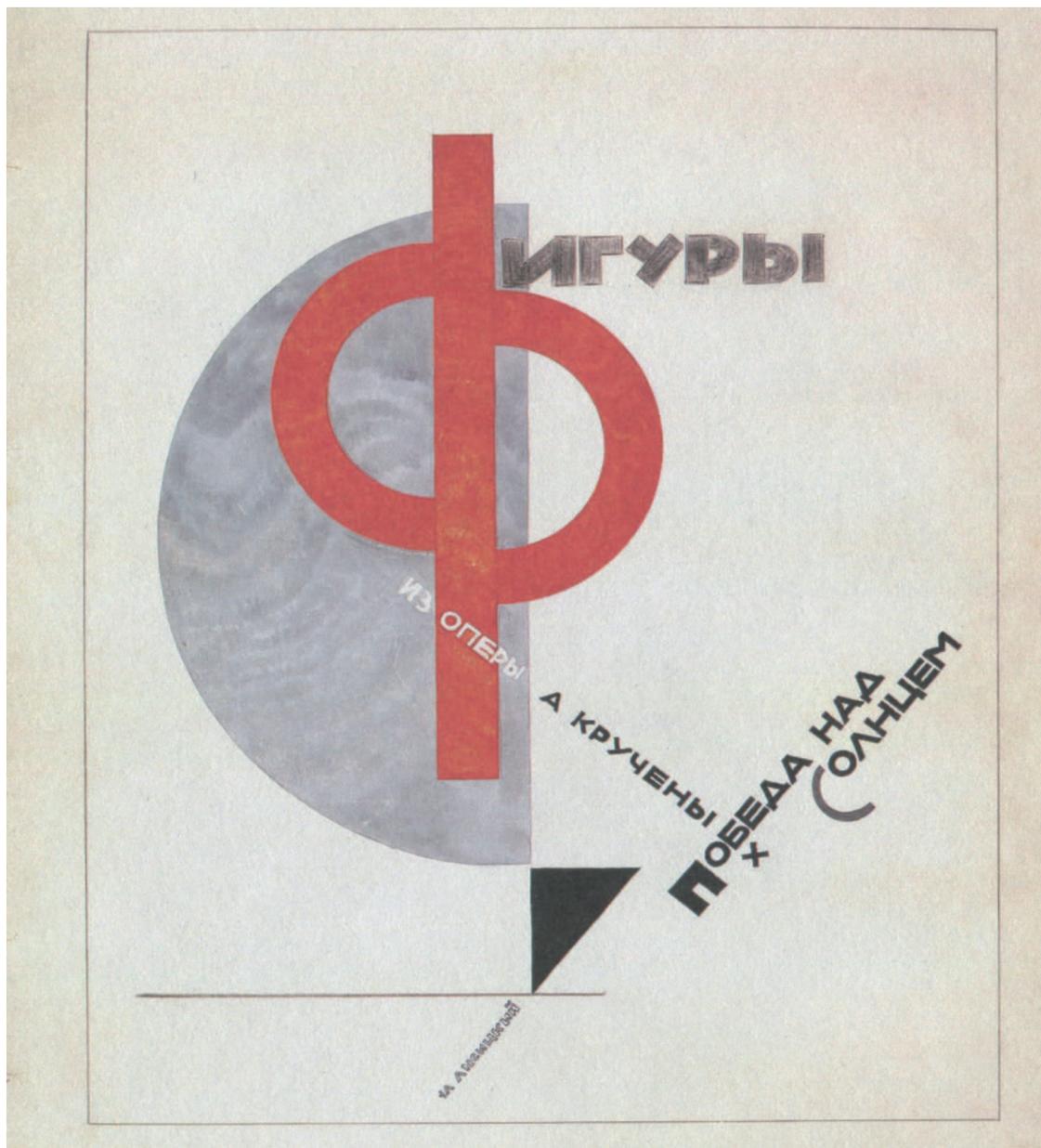
Движение формы в супрематическом мышлении он вообразил в полном отсутствии реального актера. Спектакль представлялся ему как «виртуальная» реальность, в которой должно происходить преобразование формы, ее разворачивание и взаимодействие форм. По его мысли, это электромеханическое представление, и созданные трехмерные фигурини передвигаются с помощью специальных технических приспособлений. На 1-й Русской художественной выставке в Берлине в 1922 году были показаны витебские декорации Ермолаевой к «Победе над Солнцем» и эскизы фигурин Лисицкого.





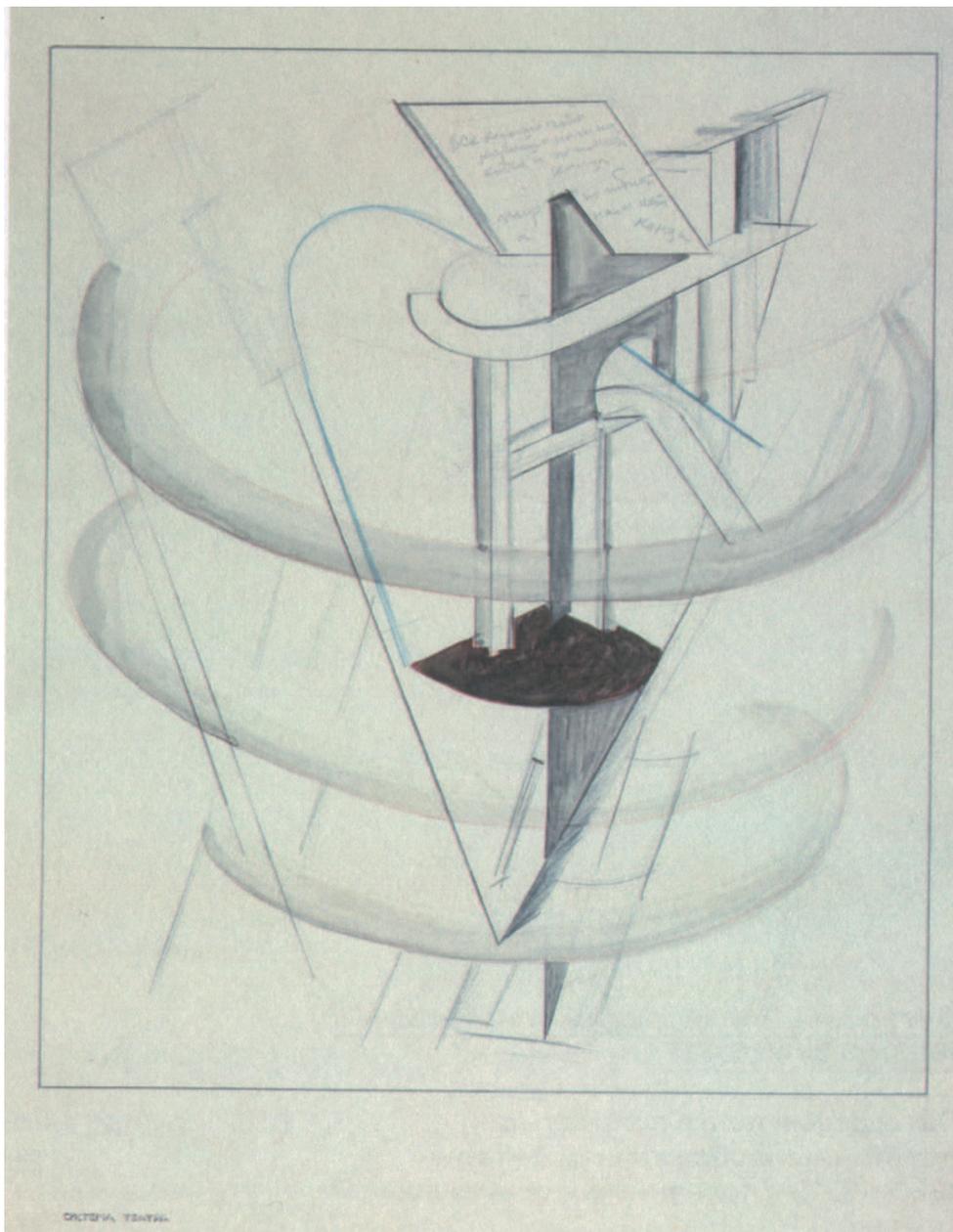
Эль Лисицкий. Система театра

В Витебске во время преподавания в архитектурной мастерской ВХУ Эль Лисицкий начал работу над собственным проектом постановки оперы «Победа над Солнцем». Его художественное предложение было радикальным по отношению уже созданным и представленным ранее. Эль Лисицкий создал папку эскизов/гравюр с изображениями марионеток/фигурин.



*Обложка папки фигурин*

В сценографии постановки в самом центре сцены предполагалось поместить специальный электромеханический инструмент/установку для управления движением объектов, реализованных в материале фигурин, а также звуком и сценическим светом.



*Система театра. Вариант театральной установки для постановки оперы «Победа над Солнцем».  
1920–1921. ГТГ*

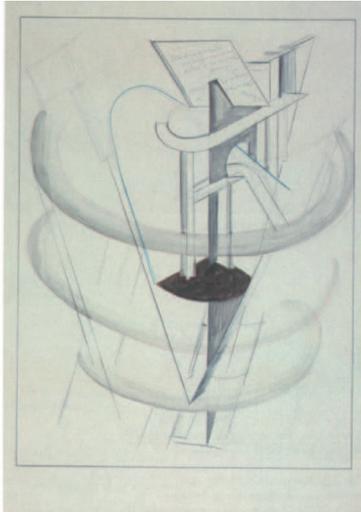
✦ «Мы создаем его на площадке, которая со всех сторон открыта и доступна. Подмости — вот и вся механика сцены. Эти подмости дают все возможности движения телам, которые принимают участие в игре. Поэтому отдельные детали должны иметь возможность двигаться, поворачиваться, растягиваться и т.д. Различные уровни должны быстро переходить друг в друга. Все вместе представляет собой реберную конструкцию, чтобы не загоразживать тела, которые быстро перемещаются в процессе игры. Сами же тела, принимающие участие в игре, появляются по мере потребности и желания. Они членятся, катятся, поднимаются на подмостках и над ними. Все части подмостков и все тела, участвующие в игре, приводятся в движение посредством электромеханических сил и приспособлений, а эта единственная установка — в руках одного-единственного. Этим единственным является режиссер сцены. Его место находится в середине подмостков, там, куда сходятся все нити, передающие энергию. Он управляет движениями, звуком и светом. Он вооружен радиомегафоном, и над сценой звучат гудки паровозов на вокзале, шум Ниагарского водопада, стук прокатного стана. Из своей единственной рубки он говорит по телефону, соединенному с дуговой лампой или же с другими аппаратами, которые меняют его голос в соответствии с характером фигур. Электрические фразы зажигаются и гаснут. Лучи света следуют за движениями играющих тел, разбиваясь сквозь призмы и зеркальные устройства. Таким путем режиссер с помощью простейших элементов достигает наивысшего усиления» [Эль Лисицкий / Т.В. Горячева; Н.В. Масалин; ред. Г.К. Свинцова. — М.: Государственная Третьяковская галерея, 1991. — С. 77–78].

Проект Эль Лисицкого был создан в контексте радикальных перемен в устройстве театральной сцены, нового понимания театра с трансформацией взаимодействия сцены и зрительного зала, с осознанием воздействия кинематографа на сценическое искусство и с новыми идеями в изобразительном искусстве. Изобразительное искусство с проектами выхода в пространство, с концепциями дизайна, эргономики в сочетании с традициями площадного театра подвигло к значительной модификации хронотопа театра как вида художественного мышления.

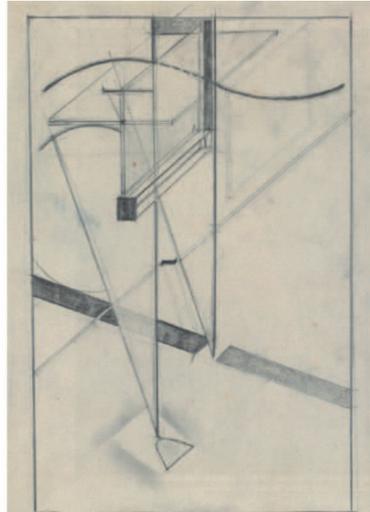
- Установка Эль Лисицкого представляет собой объект, конструкцию, обозреваемую как объем и сквозную. Проект состоит из нескольких подвижных уровней, кольцами расположенных по вертикали, скрепленных вертикальной осью — внутренней установкой в установке. Всё сооружение упиралось в шар солнца наверху, а с боков ярусов прикреплялись треугольные плоскости, на одной из которых на нескольких языках было написано: «Все хорошо, что хорошо начинается и не имеет конца».

Фигурины Эль Лисицкого аналогичны его ПРОУНам, Проектам Утверждения Нового. Фигурины, как и ПРОУНЫ, сопрягают плоскостные элементы с объемными, а также включают момент движения. Фигурины, как и ПРОУНЫ, механистичны и конструктивны. Сам Эль Лисицкий называл ПРОУНЫ пересадочными станциями от живописи к архитектуре. По аналогии с этим утверждением можно определить Фигурины как промежуточное состояние между живописью, скульптурой и архитектурой.

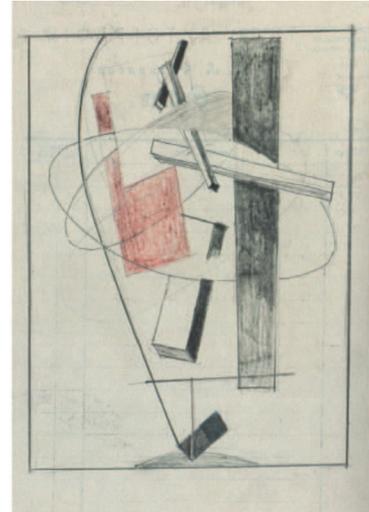
• Так сценическая установка к «Победе над Солнцем» соотносима с ПРОУНом LN 31 и с Эскизом Проуна 1923-го г.: 1) двойная центральная ось; 2) крепление плоскостей к центральной оси; 3) предполагаемое движение вокруг каждой из двух осей. Эскиз 1923 г. очерчивает линию движения по окружности.



*Сценическая установка*

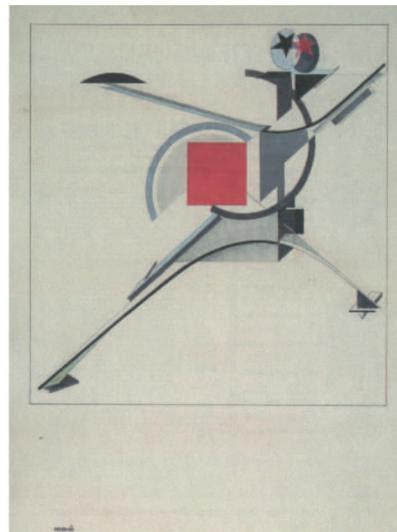
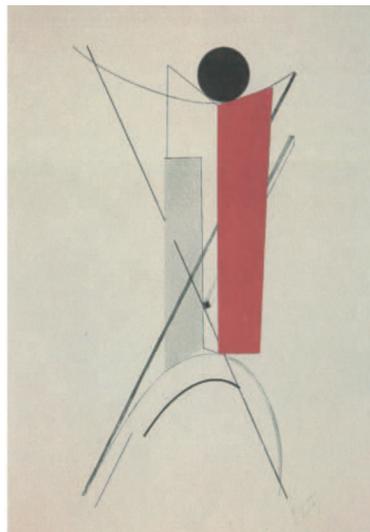


*Проун LN 31 (около 1922.  
Художественная галерея  
Йельского университета)*



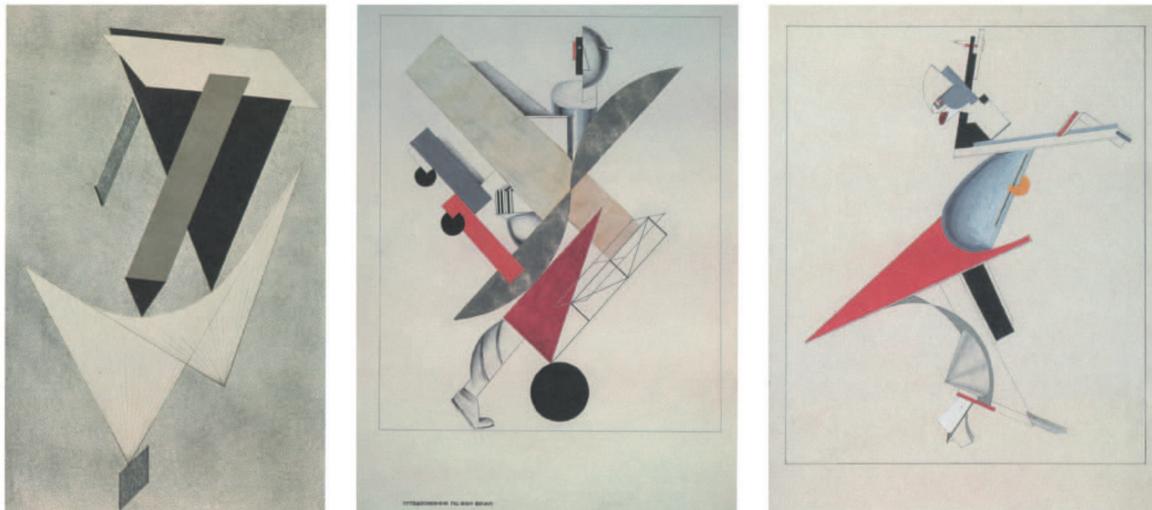
*Проун. Эскиз. 1923. (ГТГ)*

➤ ПРОУН № 1 согласуется с фигурой Новый в движении по диагонали.



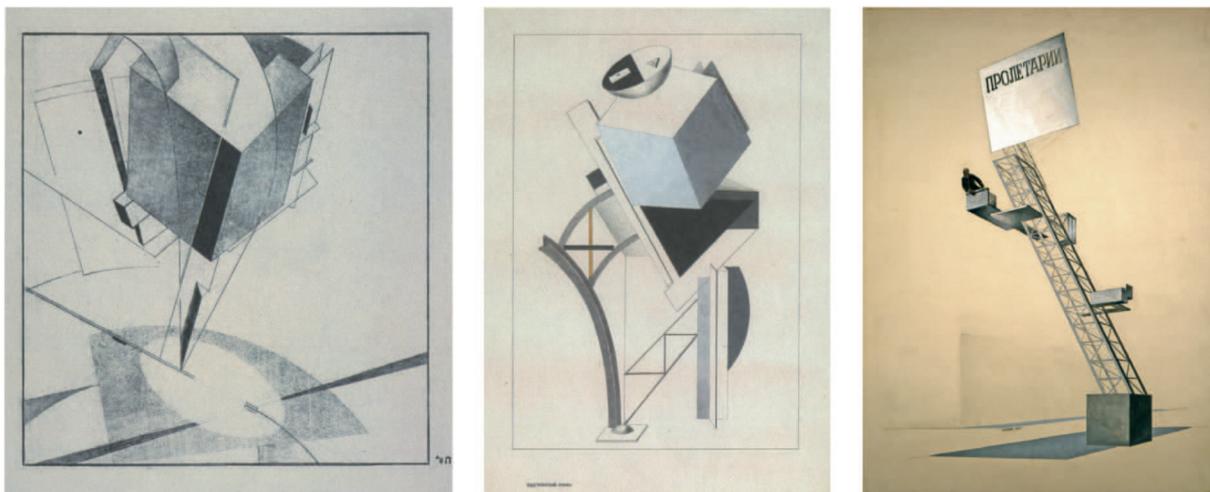
*Проун № 1. Фигурина «Новый»*

➤ ПРОУН № 3 — с фигуринами Забияка и Путешественник по всем векам в соположении треугольников.



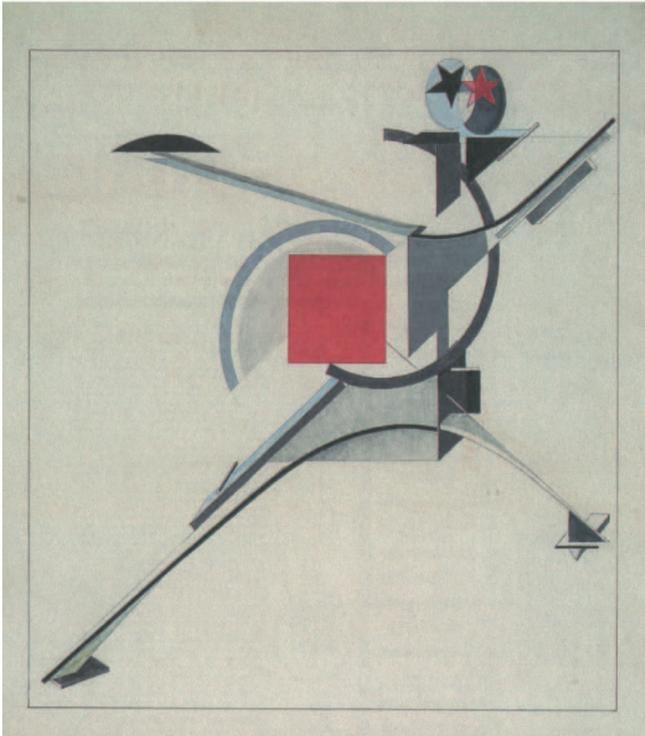
*Прон № 3. Фигурины «Путешественник по всем векам». «Забияка»*

➤ ПРОУН 5 А — с фигуриной Будетлянский силач, равно, как Будетлянский силач согласуется с Трибуной оратора.



*Прон 5 А, Фигурина «Будетлянский силач». «Трибуна оратора»*

- Фигурина Новый согласуется с плакатом «Клином красным бей белых»: несмотря на то, что центр Нового определен красным квадратом, вся диагональ Нового, его движение соотносятся с действием Клина.



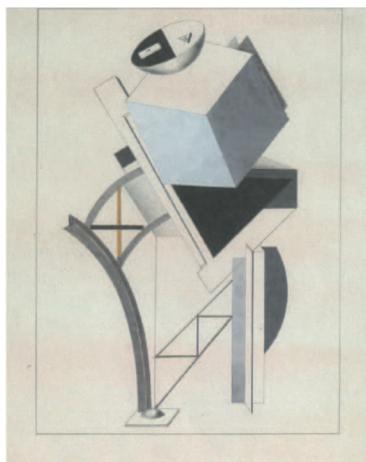
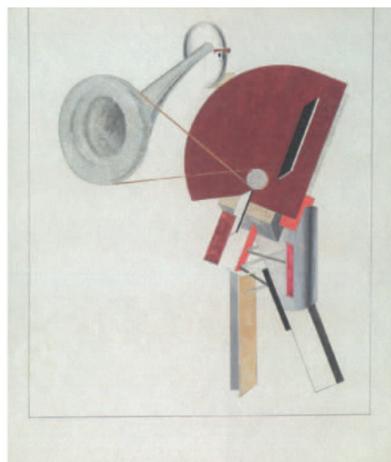
*Фигурина «Новый». Плакат «Клином красным бей белых»*

Название марионеток Л. Лисицкого, т.е. «фигурины» основано на немецком заголовке папки цветных литографий «Figurinen» (1923), что означает «фигуры». Первый вариант папки был выполнен в 1920–1921 в уникальной графической технике под названием «Фигуры из оперы А. Крученых “Победа над солнцем”». Позже Л. Лисицкий сохранил немецкое звучание слова, т.е. обозначил и утвердил собственный неологизм. Папка, выполненная в 1920–1921 гг., содержала серию работ в оригинальной технике, а папка 1923 г., изданная в Ганновере, представляет собой собрание цветных литографий, повторяющих предыдущий вариант.

- Цветная автолитографическая серия «Пластическое оформление электромеханического спектакля "Победа над Солнцем"». Ганновер, 1923. Lissitzky El. Die plastische Gestaltung der elektro-mechanischen schau «SIEG ÜBER DIE SONNE», Hannover, Rob. Leunis and Chapman GMBH, 1923. Тираж всего 75 пронумерованных экземпляров. 10 листов (wove paper) 55×47 см подписаны карандашом самим Эль Лисицким.



✦ «Само обращение Лисицкого к опере “Победа над солнцем” было подспудным соперничеством с Малевичем, желанием во всей полноте продемонстрировать преимущества мышления нового художественного поколения, предъявить вариант постановки, во всех отношениях превосходящий прежний, сделанный Малевичем в 1913 году. Подобный акт самоутверждения представлялся Лисицкому актуальным еще и потому, что именно своей постановке “Победы” 1913 года Малевич приписывал судьбоносную роль в рождении супрематизма. Тем соблазнительней выглядела идея создания совершенно новой версии сценографии, пластически основанной на проунах (а их Лисицкий полагал следующим за супрематизмом этапом современного искусства) и включавшей в себя поразительный по смелости инженерный замысел» [Горячева Т. Про фигурины // Зеркало. – 2019. – № 53].



Фигурины Чтец, Будетлянский силач и Трусливые



*Фигурины Путешественник по всем векам, Спортсмены и Забияка*



*Фигурины Гробовщики, Старожил и Новый*

Л. Лисицкий, предполагая сценическое воплощение своих фигуринов, сожалел, что невозможно совсем избавиться от антропоморфности изображения. Пластические костюмы Л. Лисицкого представлены в виде поверхностей супрематизма, а также некоторые — переход от плоскости к некоторому объему.

✦ Лисицкий стремится уменьшить присутствие человеческого элемента на сцене. «Текст оперы заставил меня сохранить в моих фигурах кое-что из человеческой анатомии», с явным сожалением замечает он. Вместо этого художник вводит в «фигурины» фактуру реальных материалов, которая, по его убеждению, создает характеристику персонажей лучше, чем супрематические краски Малевича. «Части фигур не должны быть непременно красными, желтыми или черными, гораздо важнее, если они будут изготовлены из заданного материала, как, например, блестящей меди, кованого железа и т.д.» [Соколов Б. Мессианские мотивы в творчестве В.В. Кандинского 1900–1920-х годов: Живопись, поэзия, театр: диссертация ВАК РФ 24.00.01, доктор искусствоведения].

В начале 1907 г. английский режиссер-реформатор Э.Г. Крэг выступил с провозглашением Сверхмарионетки как механизма, замещающего реального актера на сцене, и теоретически обосновал трансформацию субъекта в объект:

✦ *«В выводе о театре без актеров есть своя логика. Уберите со сцены реальное дерево, избавьтесь от реальной манеры исполнения, разделайтесь с реальностью действия, и вы уже на пути к упразднению актера. Именно это и должно произойти в будущем, и мне приятно видеть режиссеров, которые уже сейчас поддерживают эту идею. Упразднив актера, вы упраздните средство, с помощью которого создается и насаждается низкопробный сценический реализм. Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, — живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти» [Крэг Э.Г. Актер и сверхмарионетка / Воспоминания, статьи, письма. М.: Искусство, 1988. – С. 220].*

Э.Г. Крэг предполагал, что на смену актеру должна прийти сверхмарионетка, и выводил исток этого объекта от «от каменных идиолов в древних храмах; это выродившаяся к нашему времени форма изображения божества».

На место древнего идола Э.Г. Крэг устанавливает механистический объект, лишенный ненужных эмоций и неуправляемых действий. Эту же идею воплощает в своем проекте к «Победе над Солнцем» Эль Лисицкий со всей художественной конкретностью. Конструкция его сверхмарионетки представляет собой радиоуправляемый гибкий объект. Более того, всё пространство сцены трансформируется в нового образца хронотоп, который становится пространством/временем действия роботов.

С идеями, изложенными в статье Л. Зупермана «О театре» в Альманахе УНОВИСа и проектом Л. Лисицкого соотносились и формулировки Л. Махой-Надь о чистой объемной форме, об организации движения — только с помощью звука, света и самого пространства.

26 февраля 1924 года Ласло Махой-Надь пригласил Л. Лисицкого: «Мы планируем в издательстве Баухауз книжную серию, посвященную сегодняшним проблемам. Мы хотели бы в томе о театре, цирке, варьете и т.п. иметь Ваше предисловие к Вашей папке “Победа солнца” и право воспроизвести оттуда несколько листов. Если Вы с этим согласны, я прошу Вас предоставить на время одну папку, чтобы можно было заимствовать из нее текст и иллюстрации» [РГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед.хр. 47. Л. 1]. Речь шла о папке литографий «Фигурины». Через месяц Л. Лисицкий писал жене: «разрешаю им воспроизвести Фигурины и предисловие и, идя навстречу желанию “многих баухаузовцев”, дарю им одну Ф-папку» [Lissitzky El. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. — Dresden, 1967. — S. 37]. Под воздействием идей Л. Лисицкого Л. Махой-Надь формулировал своё представление об актуальном театре:

✦ *«Мы представляем себе комплекс сценического действия как мощный, динамически-ритмический формообразующий процесс, который охватывает огромную массу (скопление) взаимодействующих средств, напряженные отношения между качеством и количеством в элементарно сконцентрированной форме. Наряду с этим в расчет принимается и использование менее значительных отношений, имеющих самостоятельную ценность, как, например, одновременно действующие сильные контрасты» [Махой-Надь Л. Театр будущего — целостный театр: документум. Март 1927 года. – С. 6–7].*

## ГЛАВА 8. СКАЗ ПРО ДВА КВАДРАТА

---

**В** 1922 году выходят две книги Лисицкого, которые он считал своими главными: «Супрематический сказ про два квадрата» (берлинское издательство «Скифы», типография Э. Хаберланда в Лейпциге и переиздание в Гааге, Нидерландах) и «Два голоса» Маяковского.

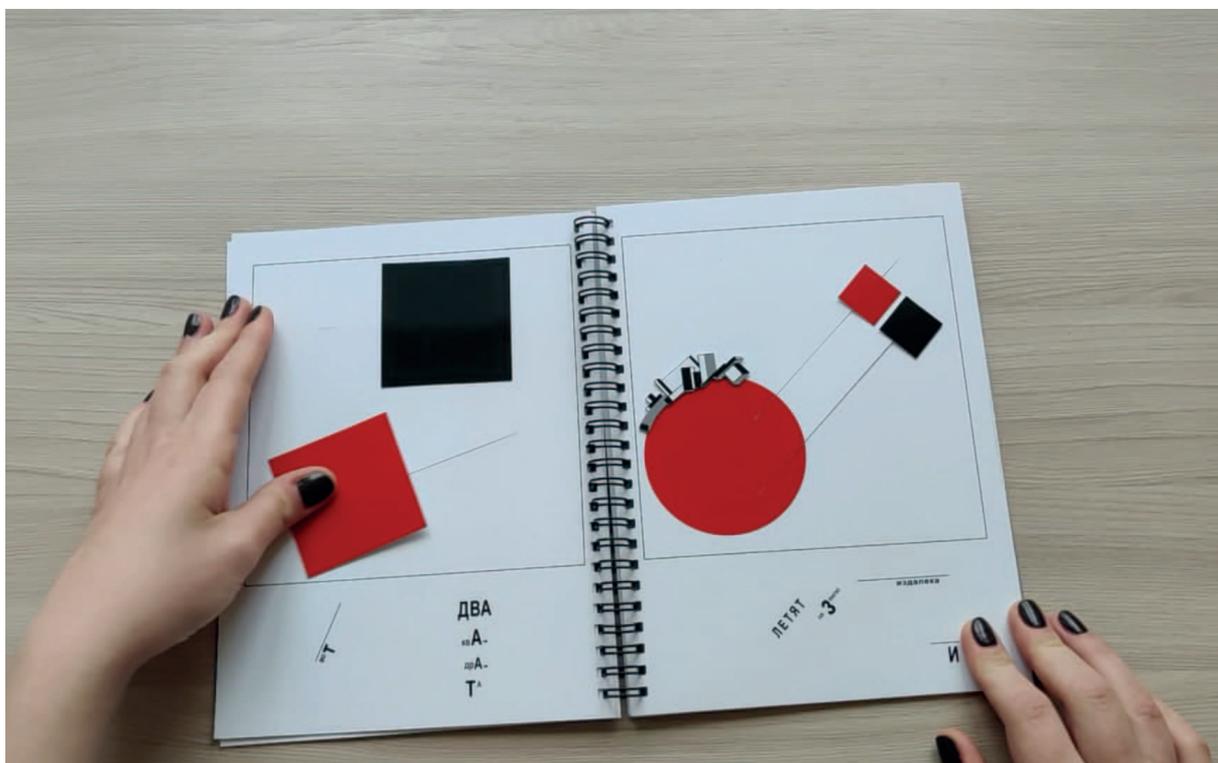
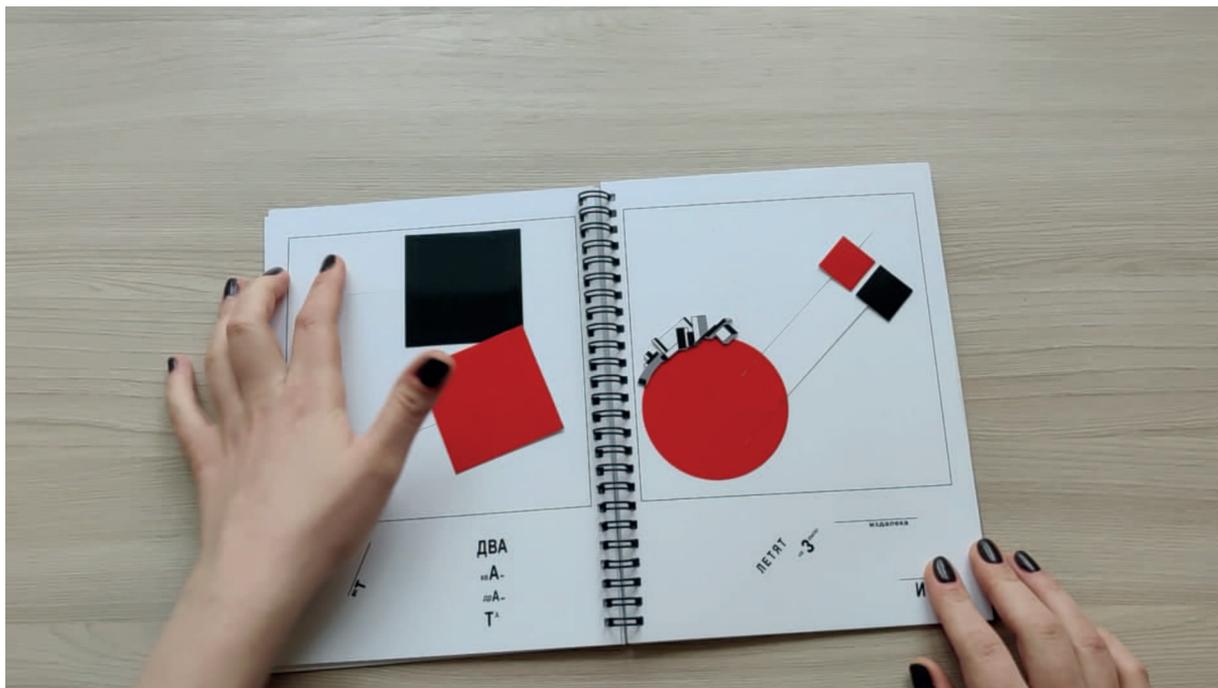
Первая была «построена» еще в Витебске в 1920 году: на финальной странице Лисицкий под красным квадратом (печатью/символом УНОВИСа) подписал: «построено 1920 Витебск». Книга представляет собой брошюру в 10 страниц, это — детская книга: «Всем, всем ребятам»: «Не читайте, берите бумажки, столбики, деревяшки, складывайте, красьте, стройте!». Таким образом, этого — книга-игра, книга-пособие, методическое пособие для собственного творчества, мозаика. Лисицкий создавал ее с помощью линейки и рейсфедера, гуашью и по аналогии с конструкцией Альманаха УНОВИСа. Если Альманах был декларацией супрематизма и центром/органом объединений вокруг витебского УНОВИСа, то «Сказ» стал манифестацией ПРОУНа, показательным процессом возникновения объема из плоскости.

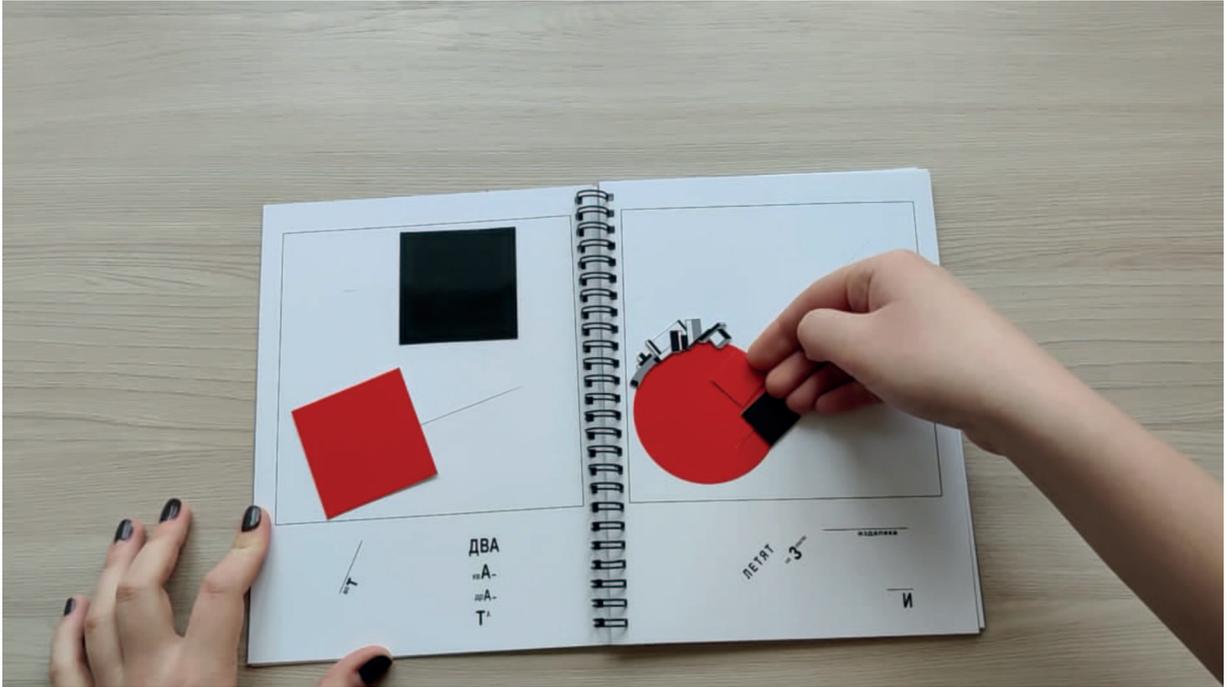
Во втором международном конкурсе плаката к 130-летию Эль Лисицкого «УНОВИС. XXI век. #ЭЛЬ130 / #EL130» первое место в номинации С / Книга #КНИГАЭЛЬ / #BOOKEL (студенты) заняла Анна Красноцкая (Витебск).

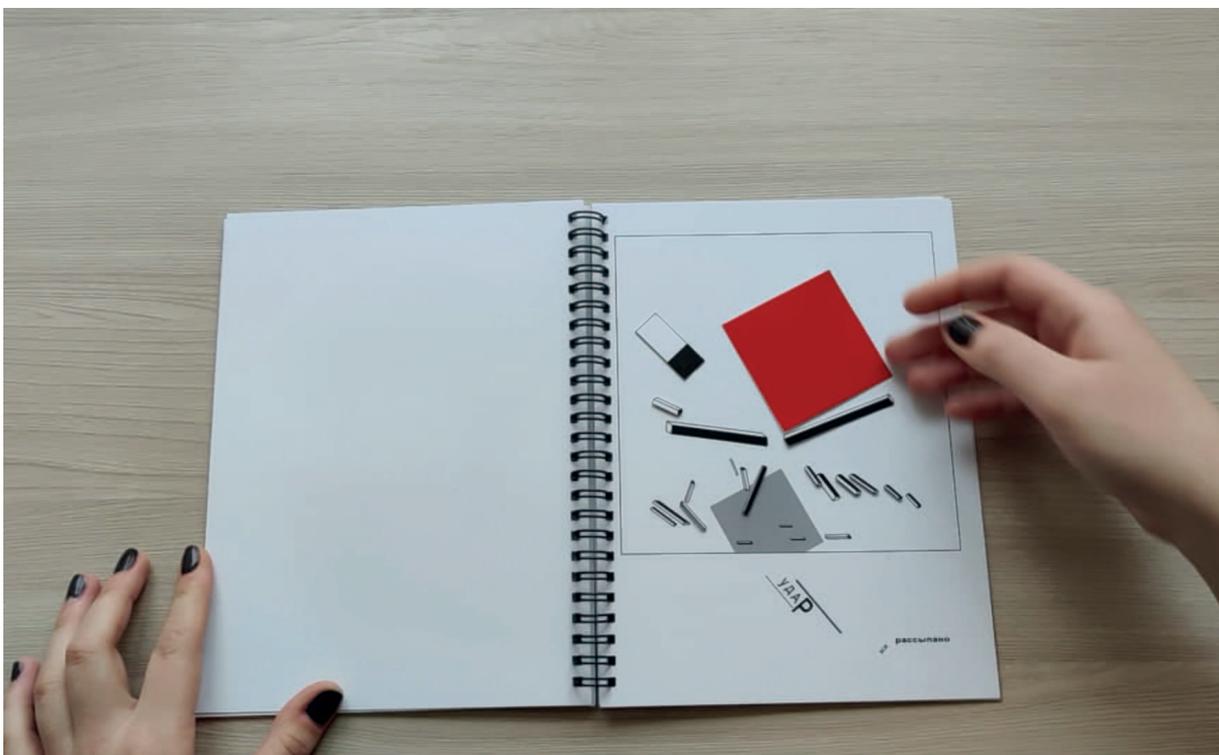
- Конкурс, инициированный Витебским государственным технологическим университетом и Витебским центром современного искусства, проходил с 30 апреля 2021 г. по 15 февраля 2022 года.

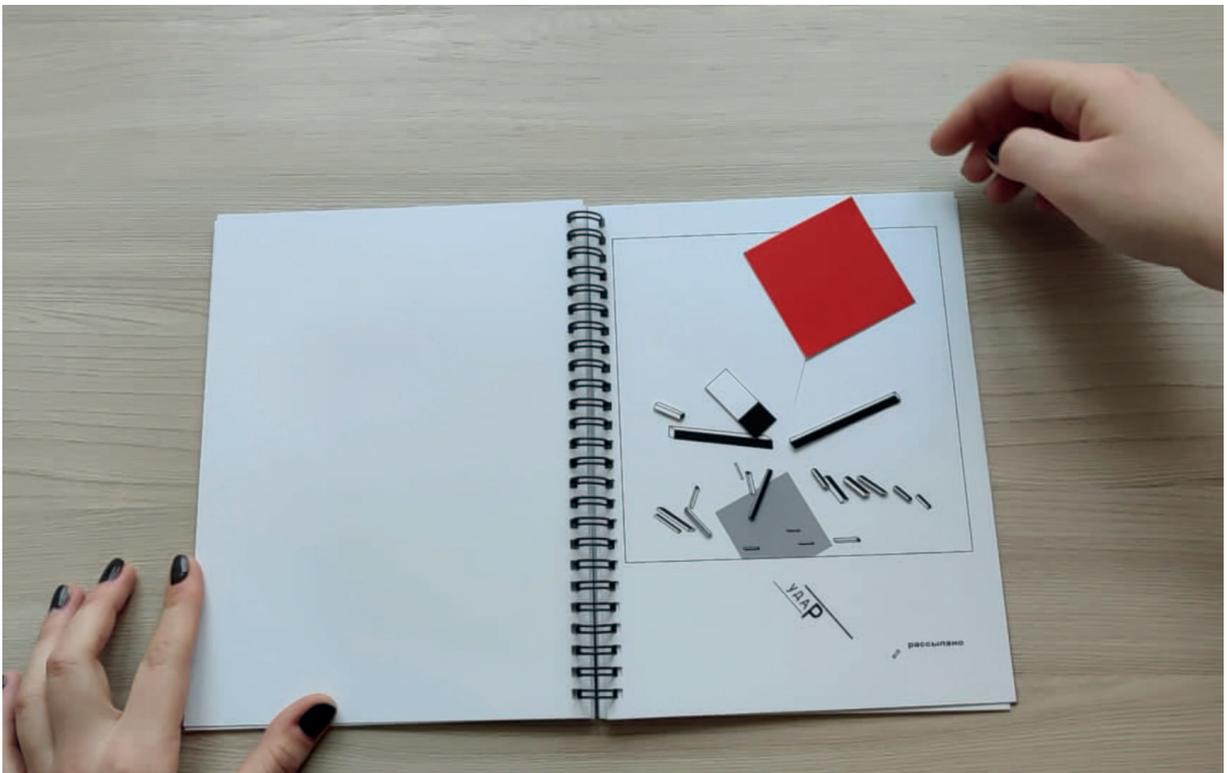
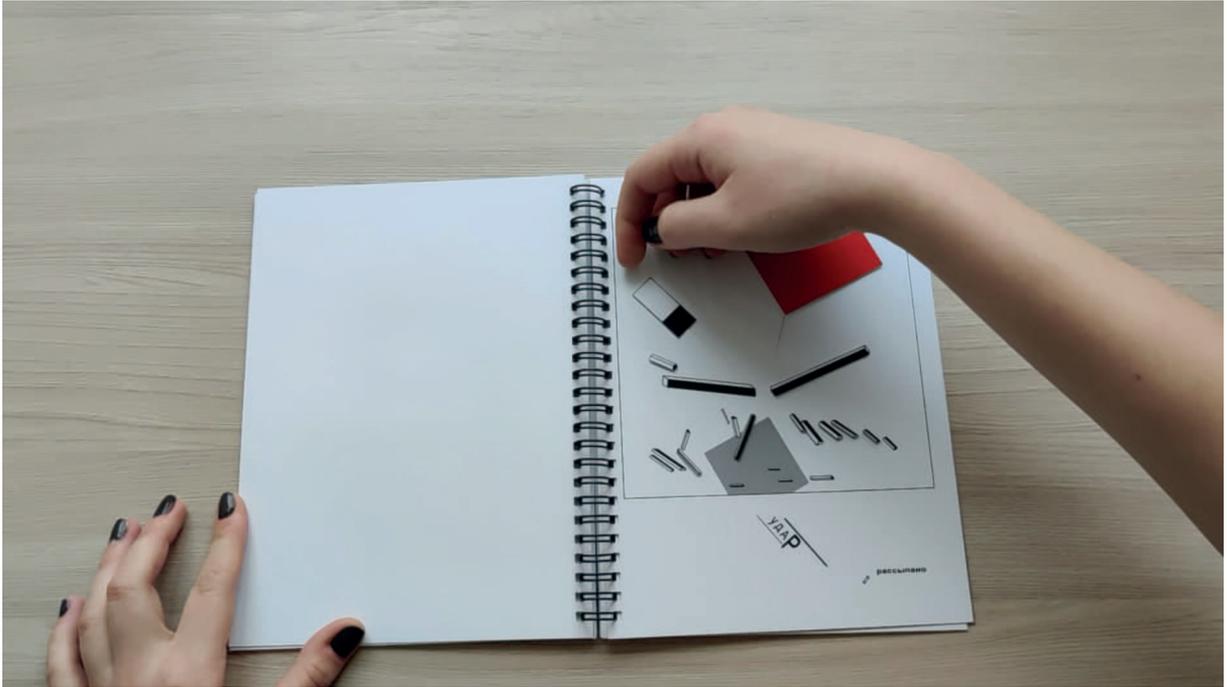
Проект Анны Красноцкой — реальная разработка книги Лисицкого, следование тексту книги (33 слова) — построение книги, кинетизм книги, осуществление сюжета книги.

- Книгу собирались экранизировать сразу после ее выхода в свет, еще в 1922 году, однако этого не произошло. В сети существует VK Видео>Проект Авангард конца 2013 года.











Каждый лист — противостояние и взаимодействие геометрических форм и цветовой триады. Пространство книги конструктивно, эту конструкцию составляют вертикали/горизонталы/диагонали/дуги, а также треугольники/прямые из слов.

Кроме того, это «не читайте» говорит о возможности виртуальной книги.

Как подчёркивает С. Хан-Магомедов, «ощущение пространства как космоса влечёт за собой новые взаимосвязи между предметами и окружающим миром, новые представления о покое и движении» [Хан-Магомедов С. *Новый стиль, объемный супрематизм и проуны / Лазарь Маркович Лисицкий. 1890–1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения.* – М.: Эйнховен, 1990. – С. 20]. Новые принципы формообразования находили реальное воплощение именно в мастерской Л. Лисицкого через объемные проекты.

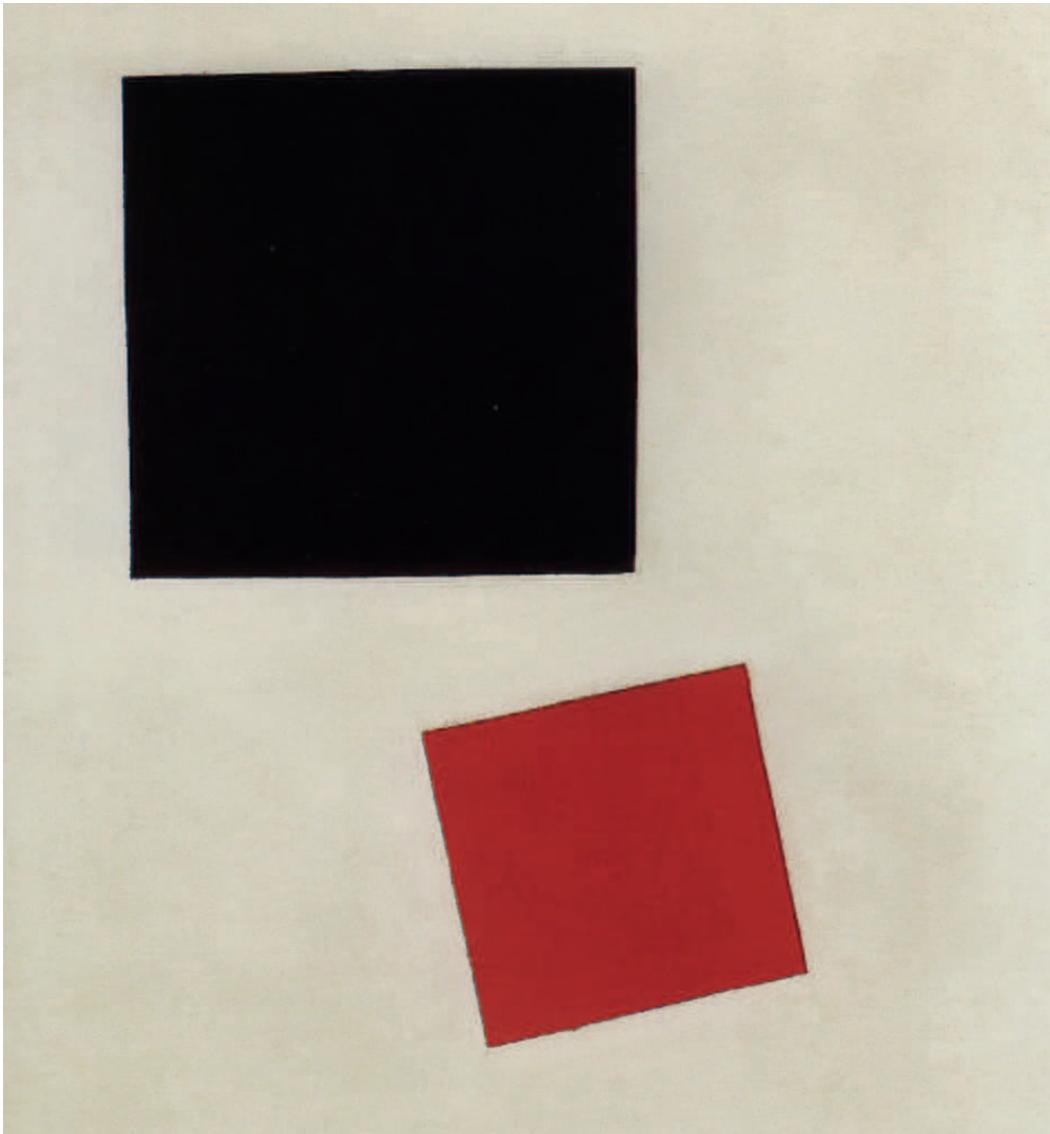
**Квадрат** и **супрематическая прямая** обрели новое объяснение формулы — **куб**. Это доказывает возможность поворотов изображения по различным квадратным плоскостям и по каждой прямой, существующей в работе.

На канонический витебский контент Супрематизма К. Малевича — «Супрематизм. 34 рисунка» — накладывается новое проявление канона у Л. Лисицкого.

Хотя К. Малевич и упрекал Л. Лисицкого в отклонении к конструктивизму, не принимаемому утвердителем супрематизма в качестве истинно нового искусства, необходимо признать за конструктором Л. Лисицким следование логике супрематизма в понимании времени. Справедливо эту особенность подмечает И. Духан, подчёркивая, что Л. Лисицкий совершает (и это наглядно показывает, например, ПРОУН 43) «гигантское усилие “склейки” различных пространственных и временных горизонтов, и поэтому наряду с художественным временем собственно структуры произведения становится необходимым метафизическое время уто-

пии и истории, горизонт которых “стягивает” гетерогенные силы произведения, предотвращает его окончательный распад» [Духан И. Теория искусств: Категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре. — Мн.: БГУ, 2005. – С. 97].

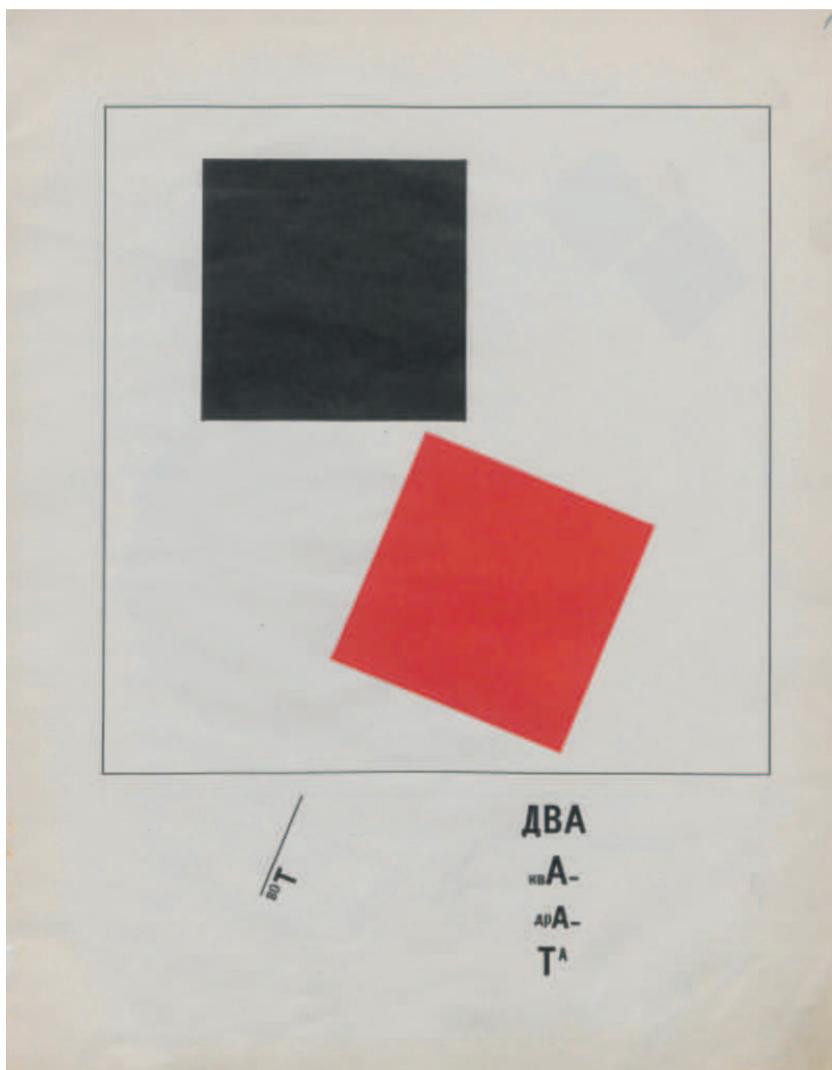
Так, работа «Чёрный и красный квадраты» как образец упорядоченности и пропорциональности является примером скрытого движения. Красный квадрат в этой композиции подобен маятнику, отклонившемуся в крайнюю правую позицию и готовому двинуться в противоположную сторону относительно оси, пересекающей чёрный квадрат.



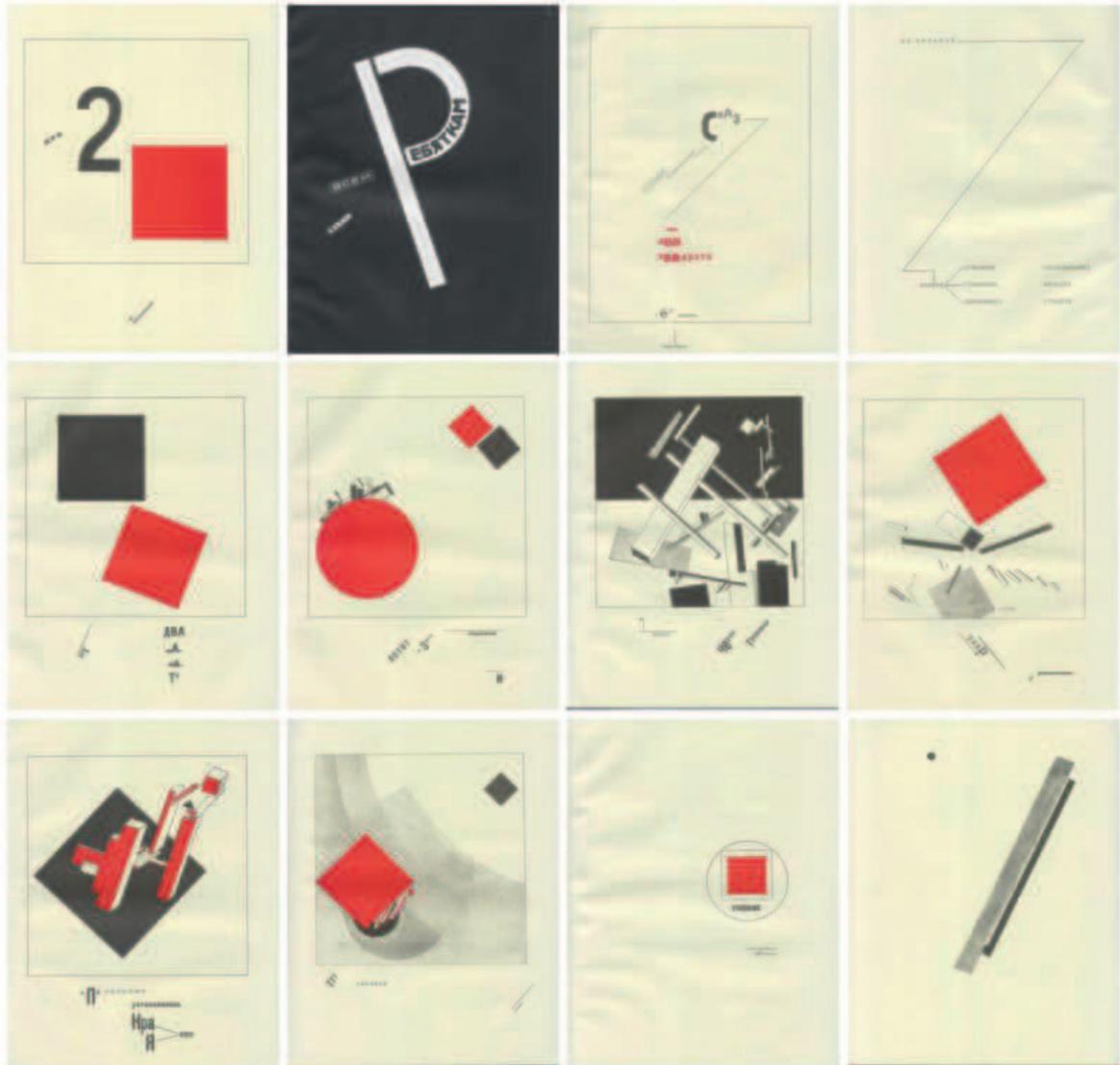
*К. Малевич. «Черный и красный квадраты. Живописный реализм. Мальчик с ранцем. Красочные массы в четвертом измерении» Х.м., 71, 1×44,4. 1915. MOMa. Нью-Йорк*

По утверждению А. Панкина, при движении красного квадрата вокруг чёрного, возвращение первого на своё место произойдёт через пять оборотов, а вокруг собственного центра красный обернётся восемь раз. Если это плоскостное изображение реализовать в кинетический объект, то «он метафорически в условной форме представляет простейшую, элементарную “формулу” взаимодействия космических объектов, акцентируя и “усиливая” тем самым космическую тему композиции К. Малевича» [Панкин А. 0-1 / Малевич. Классический авангард. Витебск. 10. — Мн., 2008. — С. 244–245].

В издании «Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти построениях» 1922 года выявление/следование супрематического канона и вместе с тем его развитие/дополнение очевидно. Так страница из книги адекватна композиции в петербургском малевичском каноническом контенте, однако Красный квадрат Лисицкий разворачивает иначе:



Следующая страница в издании Л. Лисицкого представляет собой, во-первых, кинетическую развёртку взаимодействия чёрного и красного квадратов, где красный увеличен в параметрах, что позволяет осознать направление и силу движения. В данной композиции возникает разрыв/провал в виде серого полукруга и чёрного круга, из которого появляются бело-красные ломкие узкие параллелепипеды с маленьким бело-красным кубиком на конце одной из них. Благодаря чему, и это, во-вторых, плоскость выстреливает объёмом, супрематизм и приобретает **канонический куб**.



*Книга Эль Лисицкого постранично*

Следующая страница позволяет расширить диапазон применения канона в новом изменении. Красный большой круг пересечён предполагаемой диагональю из верхнего правого угла, идущей между двумя малыми чёрным и красным квадратами в нижний левый угол. В это же время красный круг готов повернуться по оси слева направо и потянуть за собой верхнюю чёрно-белую объёмную геометрическую конструкцию.

Такая же диагональ пронзает чуть смещённый влево относительно вертикальной оси чёрный ромб. Чёрный квадрат, поставленный на нижний угол, становится динамической фигурой, и зависающая над ним объёмная бело-красная конструкция как будто вырастает из предыдущей, едва появляющейся прежде из чёрного круга. Здесь она уже господствует, объём разрастается. Вместе с ним разрастается канонический куб.

Л. Лисицкий, основываясь на математике, интерес к которой он сохранял всю свою жизнь, формировал принципы собственного творчества исключительно на сути научных представлений о строении мира. Идя за Malevich's theory of the additional element in the development of space/time in modern art, Л. Лисицкий концентрировался на идее времени и возможностях её воплощения в искусстве. И благодаря подобной сосредоточенности, он пришёл к выводу о том, как время центрирует произведение: латентная динамика супрематизма или динамический кинематизм объектов. То, что у К. Малевича скрыто в глубине изобразительного текста, у Л. Лисицкого становится предметом рефлексии и практики: он увлечён тем, что происходит на границе реального и ирреального, рационального и иррационального и как проявляется скрытое в изображении. Спроектировать исследование времени ему позволяет монтаж как способ обнаружения/визуализации взаимодействия видимого со скрытым. Этот же способ даёт возможность вывести монтаж с плоскости в объём. Методика преподавания супрематизма Л. Лисицким смещала его изучение в чертёжные практики, где плоскость выступала как часть объёма, одна из проекций. Это не умаляло значение квадрата и супрпрямой, а, наоборот, подчёркивало потенциал канона, особенно при использовании его в дизайн-проектах.

Выход Л. Лисицкого за пределы супрематического канона К. Малевича тем не менее всегда нёс в себе его следы и его постоянное воздействие.

С. Хан-Магомедов отмечает, что Л. Лисицкий, не имея собственной выраженной концепции формообразования, оказался «над схваткой» в силу того, что имел «многовалентный талант», тонкий вкус и незаурядное художественное мастерство [Хан-Магомедов С. Новый стиль, объёмный супрематизм и проуны / Лазарь Маркович Лисицкий. 1890–1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения. – М.: Эйнховен, 1990. – С. 35, 36]. А. Шатских настаивает на разности природы супрематических рисунков и ПРОУНов, «разнонаправленности векторов в движении двух мастеров», несмотря на старания Л. Лисицкого продвигать супрематизм [Шатских А. Лазарь Маркович Лисицкий / В круге Малевича. – СПб.: Русский музей, 2000. – С. 48]. Однако воздействие Л. Лисицкого на творчество К. Малевича и в том числе на состояние супрематического канона велико.

Канон выстраивается следующим образом: **супрквадрат — супрпрямая — супркуб**.

Развитием супркуба из объёмного изображения на плоскости в реальное трёхмерное пространство станет во второй половине 1920-х гг. созданием К. Малевичем серии архитектурных и планит. Вертикальные и горизонтальные архитектурно-скульптурные художественные

малевичские высказывания представляют собой сталагмиты (объемы, растущие снизу, как архитектор Гота).

Благодаря совместным усилиям Казимира Малевича и Эль Лисицкого супрематический канон перешёл с уровня творческого проекта на уровень объединительного принципа — школы, Витебской художественной школы, УНОВИСа, ближнего круга, приверженцев канона.

С. Хан-Магомедов отмечал, что видеть супрематические композиции как ортогональный план Л. Хидекеля учил Лазарь Лисицкий: в Витебске аксонометрические построения всегда сопрягали с супрематическими прямоугольниками, «на ортогональных планах строились практически и все проуны Лисицкого, которые были базой объёмного супрематизма и безусловно влияли на аксонометрические построения студентов в Витебске» [*Хан-Магомедов С. Супрематическая архитектура Хидекеля / Архитектура советского авангарда. – Кн 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. – М., Стройиздат, 1996. – С. 535*]. Первая архитектурная супрематическая композиция это — Аэроклуб: в 1922 году супрематизм сделал шаг в архитектуру следом за ПРОУНами Л. Лисицкого. И это — шаг Лазаря Хидекеля, принципиально новое решение, чем только объёмный плотный супрематизм.

Другой аспект «Сказа» — это работа со шрифтами и расположения текстов. Лисицкий переводит текст-нарратив в статус символов и знаков, для чего использует очень короткие фразы. Основным приемом для него становится верстка и дизайн страницы. В этом смысле он предугадывает изобретение современных логотипов и рекламы. На внутренней обложке название «Супрематический сказ» располагается диагонально и в виде стрелы или, вернее, клина черным цветом, а слова «про два квадрата» — по вертикали красными более крупными буквами и с выделением ВА и ВА. Такой же клин/стрела на следующей странице диагонально как бы разрезает страницу, а слова строятся столбиками, как и предлагает вербально автор. Лисицкий создает книгу в три цвета, а тексты — только черным шрифтом диагонально, столбиками, стрелками, треугольником, выделяя некоторые буквы или слоги. Ради визуального особенного построения текста художник меняет правила чтения, заставляя читателя/зрителя внимательно присматриваться и вчитываться. Шрифтовой дизайн Лисицкого представляет собой своеобразную игру с регистрами, гарнитурами, длиной строк, пробелов между словами и строками. Кроме того, Лисицкий использует текст на каждой странице еще и как навигатор, который указывает на следующую и далее, а в конце «Тут кончено», однако — маленькими буквами и по диагонали: «дальше», что обозначает указание на собственное читательское творчество.

---

## ГЛАВА 9. ЛАЗАРЬ ХИДЕКЕЛЬ, ВИТЕБСКИЙ УЧЕНИК ЛИСИЦКОГО

Супрематический канон Казимира Малевича становится мерилем, критерием, исходным. «Огромная пропасть лежит между нашим миром и миром — Супрематии. УНОВИС есть единственный мост через эту пропасть» [Ракитин В.И. Николай Михайлович Суетин / В.И. Ракитин. – М.: РА; [СПб.]. – С. 7].

Супрематический канон уже переходил в Витебске с уровня малевичского проекта на уровень объединительного принципа, школы. Супрематический орнамент и индивидуальные подходы учеников — открытая, подчёркнутая продолжаемость и вариации в рамках канона: рефлексия о малевичской форме — главное направление движения учеников к собственной креативности.

Оригинальный, поражающий своими неожиданными решениями Эль Лисицкий с проунами — пересадочными станциями от живописи к архитектуре — развил супрематический канон в пространстве с ноября 1919 года.

Как подчёркивал С. Хан-Магомедов, «ощущение пространства как космоса влечёт за собой новые взаимосвязи между предметами и окружающим миром, новые представления о покое и движении» [Хан-Магомедов С.О. Новый стиль, объёмный супрематизм и проуны / С.О. Хан-Магомедов // Лазарь Маркович Лисицкий. 1890–1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения. – М.: ГТГ; Эйнховен: Музей Ван Аббе, 1990. – С. 35–42].

Новые принципы формообразования находили реальное воплощение именно в мастерской Лисицкого через объёмные проекты.

Квадрат и супрпрямая обретают новое объяснение формулы — куб. Это доказывает возможность поворотов изображения по различным квадратным плоскостям и по каждой прямой, существующей в работе.

Сам Лисицкий, исследуя элементы произведения современного искусства, подчеркивал:

✦ «КУБ — он включает в себя ровные поверхности, грани и прямые углы, направляемые в трех основных направлениях. Если куб строит на одной из граней, его абрис будет квадратно-статичным, если на угле — будет шестиугольно-динамичным.

КОНУС — он может стоять на базе круга, эллипса, его абрисом может быть треугольник, парабола, спираль. Если мы будем двигать его в направлении бесконечности, то его след примет в объеме форму цилиндра.

ШАР — суть кристаллизация универсума» [Element und Erfindung // ABC. Beitrage zum Bauen. – 1924. – № 1].

Необходимо признать за конструктором Лисицким следование логике супрематизма в понимании времени. Справедливо эту особенность подмечает Игорь Духан, подчёркивая, что Эль Лисицкий совершает «гигантское усилие “склейки” различных пространственных и временных горизонтов, и поэтому наряду с художественным временем собственно структуры произведения становится необходимым метафизическое время утопии и истории, горизонт которых “стягивает” гетерогенные силы произведения, предотвращает его окончательный распад» [Духан И. *Теория искусств: Категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре* / И. Духан. – Минск: БГУ, 2005. – С. 97].

В издании «Супрематический сказ про два квадрата в 6-ти построениях» 1922 года выявление/следование супрематического канона и вместе с тем его развитие/дополнение очевидно. Выход Лисицкого за пределы супрематического канона Малевича тем не менее всегда нёс в себе его следы и его постоянное воздействие.

Лазарь Хидекель шёл ещё дальше — в архитектурный супрематизм. Супрукб трансформировался у Хидекеля из точки опоры в многомерную поверхность как проекцию/проект будущего города. В его творчестве особенно во второй половине 1920-х годов, эта многомерная поверхность вырастает в виде своеобразного кристалла из супрематических модулей. Как отмечают Регина и Марк Хидекели: «Малевич не ошибся, направляя Хидекеля в архитектуру с целью расширения сферы супрематизма» [Хидекель Р. *Лазарь Маркович Хидекель / Р. Хидекель, М. Хидекель // В кругу Малевича: Сопратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х / Гос. Рус. музей; [сост.: И. Карасик; сост., подгот. текстов кат. и документов, писем и коммент. к ним: Е. Баснер и др. авт.-сост. кат.: Л. Вострецова и др.]*. – СПб.: Palace Editions, 2000. – С. 208].

По направлению развития в границах супрематического канона эта линия определена внутри супрукба как супрематического объекта: Лисицкий с проунами — Малевич с архитекторами — Хидекель с архитектурными проектами.

Хан-Магомедов отмечал, что видеть супрематические композиции как ортогональный план Хидекеля учил Лисицкий: в Витебске аксонометрические построения всегда сопрягали с супрематическими прямоугольниками, «на ортогональных планах строились практически и все проуны Лисицкого, которые были базой объёмного супрематизма и безусловно влияли на аксонометрические построения студентов в Витебске» [Хан-Магомедов С.О. *Архитектура советского авангарда: в 2 кн. / С.О. Хан-Магомедов. – М.: Стройиздат, 1996–2001. – Кн. 1: Проблемы формообразования: мастера и течения. 1996. – С. 535]*.

Первая архитектурная супрематическая композиция — это «Аэроклуб». В 1922 году супрематизм сделал шаг в архитектуру следом за проунами Лисицкого. И это — шаг Лазаря Хидекеля, принципиально иное решение, чем только объёмный плотный супрематизм.

Регина и Марк Хидекели подчёркивали, что Лазарь Хидекель нашёл способ визуализации объективизированного супрематического натяжения — это компактная слоистая композиция в некоем воздушно-силовом поле [Хидекель Р. *Лазарь Маркович Хидекель / Р. Хидекель, М. Хидекель // В кругу Малевича: Сопратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х / Гос. Рус. музей; [сост.: И. Карасик; сост., подгот. текстов кат. и документов, писем и коммент. к ним: Е. Баснер и др.; авт.-сост. кат.: Л. Вострецова и др.]*. – СПб.: Palace Editions, 2000. – С. 208]. Для него ещё со времён лаборатории супрематической архитектуры было необходимым определение канона супрематической конструкции при помощи установления супрематической зависимости объёмных элементов.

Именно хидекелевская архитектурная слоистость наиболее адекватно соответствует плоскостному малевичскому супрематизму при моменте перевода его в объём. Это соответствие ярко выражено на визуальном уровне и на уровне структурном, а также выявляет супрнатяжение как качество супрематического канона: как принципиально важны энергетические отношения между формами на малевичской плоскости, так же и ровно столько же важны взаимодействия между хидекелевскими слоями.

Итак, канон выстраивается следующим образом: супрквадрат — супрпрямая — супркуб — супрслоистость.

Наиболее развёрнуто работает в концепции супрематизма и разрабатывает супрематический канон Александр Малей со своим проектом «Обратная информация» (эстетическое, концептуальное и философские мировоззрение на основе супрематизма).

А. Малей полагает, что К. Малевич открыл экзистенциальное начало в художественной форме. И для А. Малей принципиальным произведением К. Малевича является «Супрематическое зеркало». Собственная концепция Александра Малей выражена следующим образом: «Новое пространство образуется обратно-поступательным ходом от главного супрематического элемента “квадрат“, художественного выражения Эстетического Абсолюта Логоса. Полученное двойное пространство кубоквадрат структурно и образно выражает внешнее пространство человека — куб, внутреннее — квадрат. Кубоквадрат — сферическое пространство, где прошлое, настоящее и будущее лежат в одной временной плоскости. Это — пространство духовного бытия» [Малей А. *Обратная информация: проект. Позиция. Мировоззрение* / А. Малей. — Витебск: [Б. и.], 2002. — 149 с].

Мышление в пространстве кубо/квадрата в творчестве Малей очевидно, и наиболее показательными являются теоретические разработки художника, связанные именно с подобными концепциями.

«Только супрематический квадрат, на котором строилось пространство, а не квадрат как геометрическая плоскость, может построить новое эстетическое пространство, но тогда это будет уже не квадрат и не куб, а кубоквадрат» [Малей А. *Обратная информация: проект. Позиция. Мировоззрение* / А. Малей. — Витебск: [Б. и.], 2002. — С. 56].

Добавим, не просто кубоквадрат, а супрематический кубоквадрат. И в этом смысле найденное эстетическое пространство Александра Малей находится в рамках канона.

Для Малей, в нашем понимании супрематического канона, важным в создании произведения оказывается ещё одно существенное качество, ранее не замечаемое исследователями и художественными критиками. Это — интуитивное, через столетие, наследование не только идей Лисицкого, но и концепций Хидекеля. Имеется в виду слоистость в построении пространства/структуры объекта.

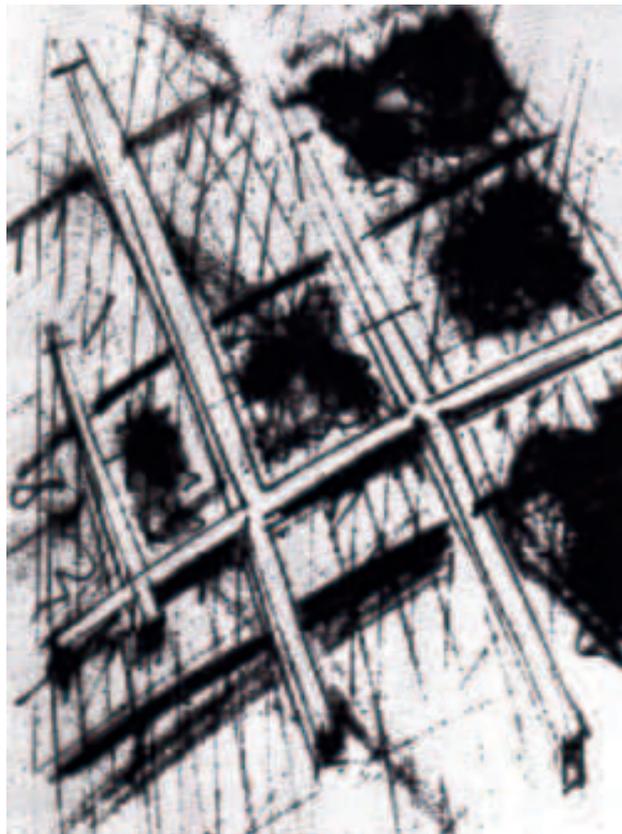
В представленных объектах Малей создаёт послойное сочетание плоскостей, их взаимодействие, накладывая их друг на друга, сопоставляя, создавая их взаимную поддержку и контрапункт. При этом, в отличие от художественного предложения Хидекеля, располагающего свои слои в одной плоскости или в пространстве (но на плоскости) и — главное — горизонтально (или по диагонали), Александр Малей создаёт их взаимоотношения: 1) в реальной среде; 2) в реальном объёме; 3) в реальном взаимодействии.

Итак:

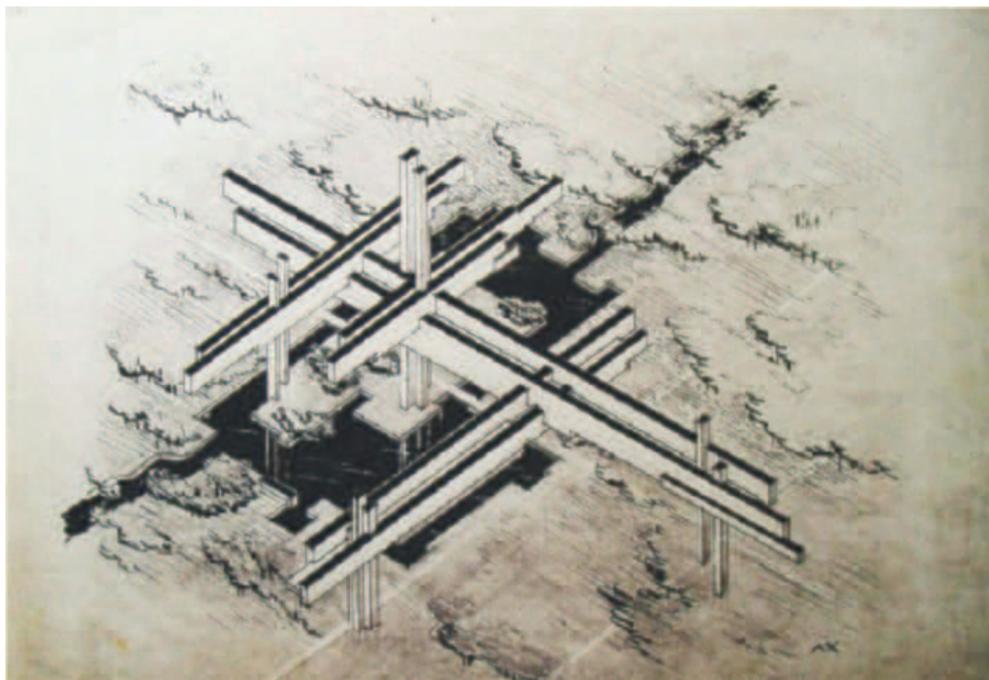
➤ проект Л. Лисицкого предполагает первоначально развитие архитектурного мышления в плоскости: ПРОУН как «пересадочная станция» остается в пределах двухмерности (или, в современном искусстве в 3D реальности), без выхода в реальную среду (в этом смысле ПРОУН противостоит контррельефу Татлина, который существует исключительно в трехмерности и не имеет элементов плоскости);

➤ проект Л. Хидекеля — проект городов в виде эскиза или целостного живописного произведения представляет собой трансформацию проекта Л. Лисицкого. Сам Лисицкий, разрабатывая горизонтальные небоскребы, учитывал стилеобразующие и структурообразующие возможности эко-городов Хидекеля: «горизонтальное изолировано от вертикального», «внешне объем строения предлагает разнообразие перспектив во всех шести направлениях взгляда», «при помощи лифтов горизонтальные потоки людей переносятся вверх по вертикали, а затем распределяются вновь — в горизонтальном направлении» [Россия: реконструкция архитектуры в Советском Союзе / Формальный метод. Антология русского модернизма. – Т. 3. – М.–Екатеринбург, 2016. – С. 159];

➤ проект А. Малей представляет собой трансформацию идеи радикальной обратимости Лисицкого. Лисицкий предполагал разрушение монокулярной перспективы, разрушение априорной ориентации зрителя, изменение положения работы (вплоть до вращения по оси). А. Малей производит иную операцию с плоскостью и пространством: он выдвигает реальный объект из плоскости, оставляя саму плоскость на ее месте. И объект, и плоскость изображения разрываются и создают еще одно пространство — внутри, между, куда и помещается наблюдатель (мысленно или в действительности). В Обратной информации зритель не созерцает и не мыслит пространство, а сам является этим пространством. Зритель видит расщепленную форму (квадрат и куб), которая находится одновременно в разных визуальных пространствах и в то же самое время в одной точке пространства его, зрителя сознания как единое произведение. Таки образом, зритель видит разные временные ситуации сразу. И он образует с произведением единое целое. В этом случае пространство есть то, что есть, а не представление о пространстве [Малей, А. Обратная информация. – Минск: Экономпресс, 2012. – С. 6].



*Л. Хидекель. Город на опорах. Вариант с горизонтальными объемами. Эскиз. Перспектива, разрез, аксонометрия. 1923–1928*



*Л. Хидекель. Город на опорах. Вариант с горизонтальными и вертикальными объемами. Аксонометрия. 1926–1928*



*Л. Хидекель. Аэрогород. 1928*



*А. Малей. Крест. Холст, масло, эмаль, дерево, фанера. 1994*



*А. Малей. Эмбрион надежды. Картон, масло, акрил. 2023*



*А. Малей. Золотое кольцо. Фанера, масло, анкеры. 2022*



*А. Малей. Желтое пространство. Фанера, масло, анкеры. 2020*

## ГЛАВА 10. КОНКУРС ЭЛЫ130

---

С 30 апреля 2021 г. по 15 февраля 2022 года прошел II Международный конкурс плаката, посвящённый 130-летию Эль Лисицкого «УНОВИС. XXI век. #ЭЛЫ130 / #EL130», инициированный Витебским государственным технологическим университетом и Витебским центром современного искусства.

Автор идеи конкурса, инициатор, модератор (администратор сайта) — член Союза дизайнеров Беларуси, доцент Наталья Тарабуко.

Проект был поддержан директором Витебского Центра современного искусства Андреем Духовниковым, который оказал всемерную помощь в его реализации.

Проект Натальи Тарабуко состоял из трех частей:

➤ Международный конкурс плаката «УНОВИС. XXI век», посвящённый 100-летию УНОВИС. 2019–2020.

➤ II Международный конкурс плаката к 130-летию Эль Лисицкого «УНОВИС. XXI век. #ЭЛЫ130 / #EL130».

➤ III Международный конкурс плаката к 145-летию Казимира Малевича «УНОВИС. XXI век. #Малевич Чёрный / #Малевич Белый». 2023–2024.

Целью конкурса «УНОВИС. XXI век. #ЭЛЫ130 / #EL130» стало выявление языковой структуры текста во взаимосвязи с изображением пространства и времени в плакате, объекте, книге; конструкция и деконструкция смысла в дизайне.

554 участника из 27 стран мира прислали свои заявки и работы для участия в конкурсе: Азербайджан, Беларусь, Болгария, Венгрия, Германия, Грузия, Дания, Израиль, Индонезия, Италия, Ирак, Иран, Казахстан, Китай, Литва, Мексика, Польша, Россия, Румыния, США, Узбекистан, Украина, Тайвань, Турция, Финляндия, Чехия, Швейцария.

### ЖЮРИ КОНКУРСА:

ЕЛЕНА КИТАЕВА — РОССИЯ, ПРЕДСЕДАТЕЛЬ

АНДРЕЙ ЛОГВИН — РОССИЯ

MARCO NATOLLI — ИТАЛИЯ

ВСЕВОЛОД СВЕНТОХОВСКИЙ — БЕЛАРУСЬ

ДМИТРИЙ СУРСКИЙ — БЕЛАРУСЬ

HE HUANG — КИТАЙ

АНДРЕЙ ШЕЛЮТТО — РОССИЯ



## КУРАТОРЫ (НАУЧНЫЕ КОНСУЛЬТАНТЫ):

ДЕНИС МАШАРОВ РОССИЯ / ИЗРАИЛЬ  
ВАЛЕРИЙ ШИШАНОВ, БЕЛАРУСЬ

Музейная экспозиция победителей конкурса была организована в двух филиалах Витебского центра современного искусства — в Выставочном зале на Белобородова, 5 и в Музее истории ВНХУ (ул. Марка Шагала, 5а), а также в бизнес-центре «Марко-Сити».

Всего на конкурс было представлено 836 плакатов и проектов по всем номинациям.

## КОНКУРСНЫЕ НОМИНАЦИИ:

### Категория А / Плакат #ЭЛЫЗО / #EL130».

**А.1** Печатный плакат.

**А.2** Объемный плакат / Арт-объект.

Плакаты / объекты, посвящённые Эль Лисицкому и его художественной системе в искусстве и дизайне.

### Категория В / Шрифтовой плакат #БУКВАЭЛЬ / #LETTEREL

**В.1** Печатный плакат.

**В.2** Анимационный плакат.

Буква. Слово. Текст. Смысл.

Плакаты, посвящённые типографике зрения и смысла.

### Категория С / Книга #КНИГАЭЛЬ / #BOOKEL

**С.1** Книга: Конструкция / Кодекс / Буклет / Зин / Комикс / другое.

Проект книги о путешествии Эль Лисицкого и его художественного пространства во времени. Сочетание вербального и визуально-графического. Текст как графический элемент и составная часть изобразительного ряда.

**ПОБЕДИТЕЛИ  
II МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ПЛАКАТА  
К 130-ЛЕТИЮ ЭЛЬ ЛИЦИЦКОГО  
«УНОВИС. XXI ВЕК. #ЭЛЬ130/ #EL130»**

WINNERS  
II INTERNATIONAL POSTER CONTEST FOR THE 130TH  
ANNIVERSARY OF EL LISITSKY  
«UNOVIS. XXI ВЕК. #ЭЛЬ130/ #EL130»

**СТУДЕНТЫ**



**A1/ ПЛАКАТ #ЭЛЬ130/ #EL130**

AGATA MIKOJAJCZYK, POLAND **1 МЕСТО**  
АЛИСА КОНЯЩЕНКО, РОССИЯ **2 МЕСТО**  
АНАСТАСИЯ ВАСЬКОВИЧ, БЕЛАРУСЬ **3 МЕСТО**  
АНАСТАСИЯ ГРИБАНОВА, БЕЛАРУСЬ **3 МЕСТО**

**A2/ ОБЪЕМНЫЙ ПЛАКАТ/ АРТ-ОБЪЕКТ. #ЭЛЬ130/ #EL130**

ВЛАДИСЛАВА ВИНОГРАДОВА, СВЕТЛАНА ГОЛУБЕВА,  
ИАНА ДУБОВЕЦ, БЕЛАРУСЬ **1 МЕСТО**  
АННА РЯБОВА, РОССИЯ **2 МЕСТО**  
ЕВГЕНИЯ БАХАНЬКОВА, ОЛЬГА ДУБНЕВА, ЮЛИЯ ЕРКОВА, БЕЛАРУСЬ **3 МЕСТО**  
КРИСТИНА БЕКОЕВА, РОССИЯ **3 МЕСТО**

**B1/ ШРИФТОВОЙ ПЛАКАТ/ ПЕЧАТНЫЙ ПЛАКАТ #БУКВАЭЛЬ/ #LETTEREL**

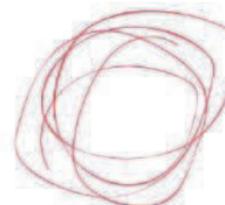
РЕГИНА КНЯЗЕВА, КАЗАХСТАН **1 МЕСТО**  
ВАРВАРА РОЛЕВИЧ, БЕЛАРУСЬ **1 МЕСТО**  
АНАСТАСИЯ ЗЕНЬКО, БЕЛАРУСЬ **2 МЕСТО**  
MACIEJ BUKOWSKI, POLAND **3 МЕСТО**

**B2/ ШРИФТОВОЙ ПЛАКАТ/ АНИМАЦИОННЫЙ ПЛАКАТ  
#БУКВАЭЛЬ/ #LETTEREL**

АЛЕКСЕЙ ГОЛОС, БЕЛАРУСЬ **1 МЕСТО**  
ЮЛИЯ ГОРБАЧ, БЕЛАРУСЬ **2 МЕСТО**  
MAOJIE YU, CHINA **3 МЕСТО**

**C/ КНИГА #КНИГАЭЛЬ/ #BOOKEL**

АННА КРАСОЦКАЯ, БЕЛАРУСЬ **1 МЕСТО**  
НАТАЛЬЯ ДОБРЕЦОВА, СОФЬЯ СМИРНОВА,  
ЕЛИЗАВЕТА КУДРЯВЦЕВА, ЮЛИЯ ЛЕОНОВИЧ, РОССИЯ **2 МЕСТО**  
ЮЛИЯ ГОРБАЧ, БЕЛАРУСЬ **3 МЕСТО**



**ПОБЕДИТЕЛИ  
II МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА ПЛАКАТА  
К 130-ЛЕТИЮ ЭЛЬ ЛИСИЦКОГО  
«УНОВИС. XXI ВЕК. #ЭЛЬ130/ #EL130»**

WINNERS  
II INTERNATIONAL POSTER CONTEST FOR THE 130TH  
ANNIVERSARY OF EL LISIČKY  
«UNOVIS. XXI ВЕК. #ЭЛЬ130/ #EL130»



**ГРАН-ПРИ**

**ЈААККО ТИККАНЕН  
FINLAND**



## ПРОФЕССИОНАЛЫ

### **A1/ ПЛАКАТ #ЭЛЬ130/ #EL130**

ЮРИЙ ТОРЕЕВ, БЕЛАРУСЬ **1 МЕСТО**  
CARILLA KARAHAN, TURKEY **2 МЕСТО**  
ДМИТРИЙ МИРИЛЕНКО, РОССИЯ **3 МЕСТО**

### **A2/ ОБЪЕМНЫЙ ПЛАКАТ/ АРТ-ОБЪЕКТ. #ЭЛЬ130/ #EL130**

АЛЕКС ГОНЧАРЕНКО, РОССИЯ **1 МЕСТО**

### **B1/ ШРИФТОВОЙ ПЛАКАТ/ ПЕЧАТНЫЙ ПЛАКАТ #БУКВАЭЛЬ/ #LETTEREL**

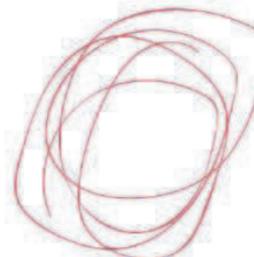
IVAN (PLAMENOV) KASHLAKOV, BULGARIA **1 МЕСТО**  
ЮРИЙ ТОРЕЕВ, БЕЛАРУСЬ **2 МЕСТО**  
RASHID RAHNAMEA, IRAN **3 МЕСТО**  
LEX DREWINSKI, GERMANY **3 МЕСТО**

### **B2/ ШРИФТОВОЙ ПЛАКАТ/ АНИМАЦИОННЫЙ ПЛАКАТ #БУКВАЭЛЬ/ #LETTEREL**

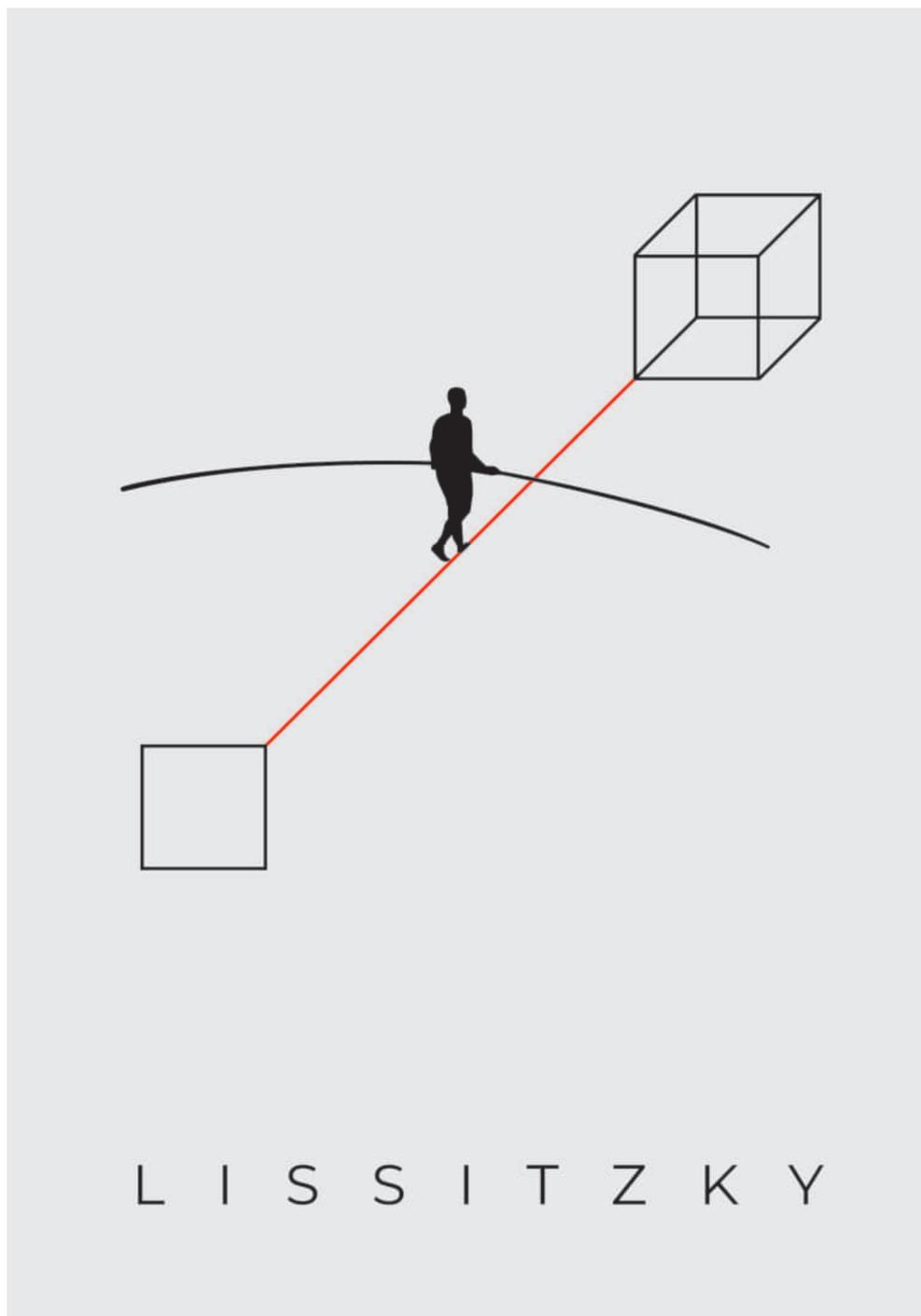
КОБИ ФРАНКО, ISRAEL **1 МЕСТО**  
JAKUB WALICKI, POLAND **2 МЕСТО**  
КСЕНИЯ КРАСНОПЕВЦЕВА, РОССИЯ **2 МЕСТО**  
NELLI KAMAIEVA, GEORGIA **3 МЕСТО**

### **C/ КНИГА #КНИГАЭЛЬ/ #BOOKEL**

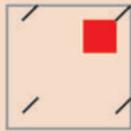
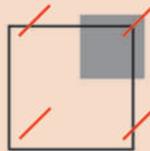
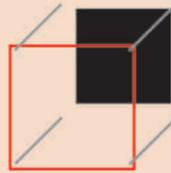
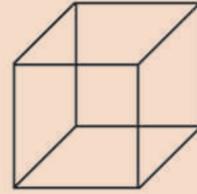
PETER BENEC, HUNGARY **1 МЕСТО**  
ANDREA BUSI, ITALY **2 МЕСТО**



Плакаты Jaakko Tikkanen, Финляндия (Гран-при конкурса)

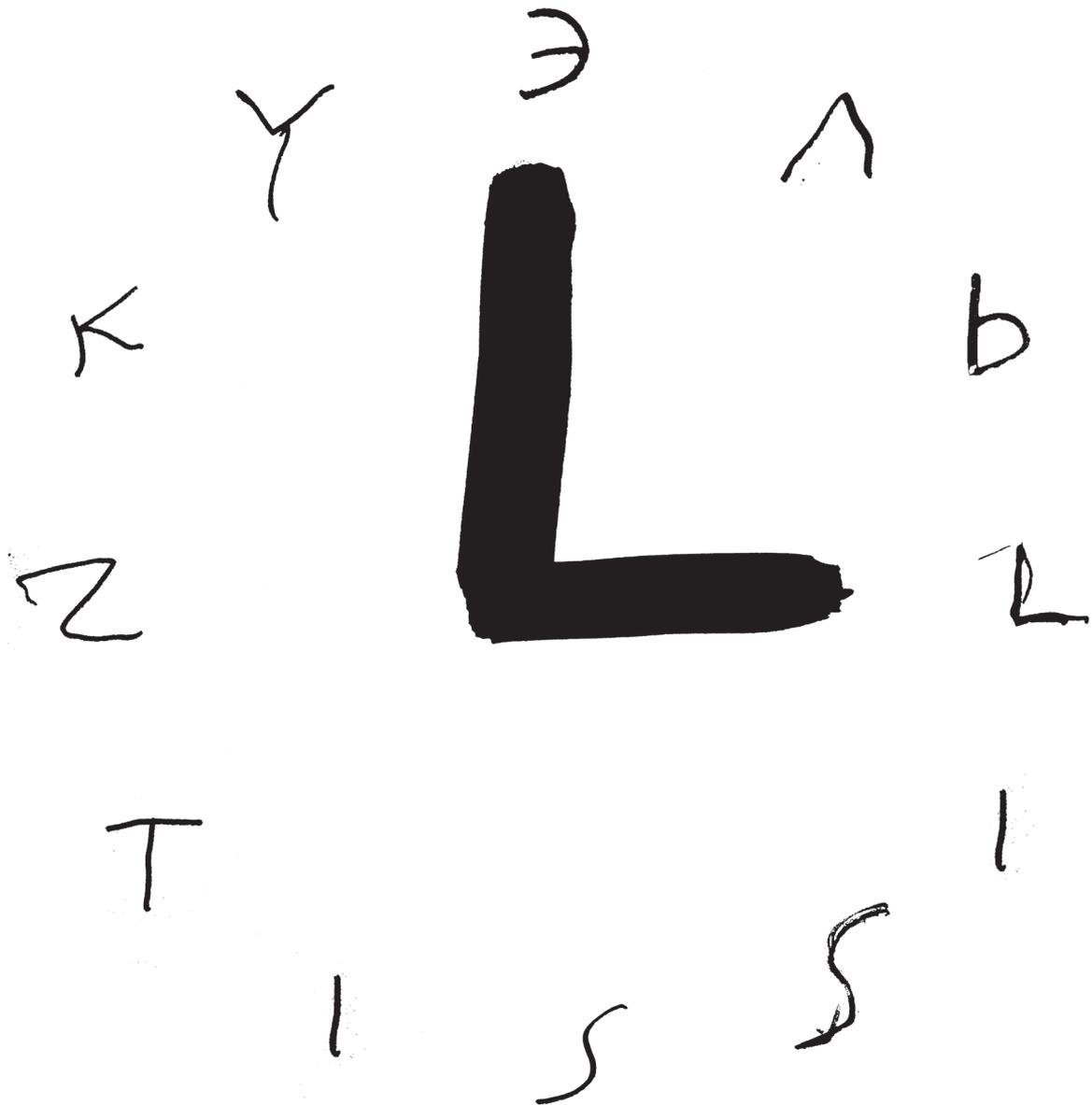


#



e l l 3 0

В номинации Печатный плакат  
Плакаты Юрия Тореева, Беларусь (профессионалы: 1 место)





Плакат Agata\_Mikolajczyk\_Poland (студенты 1 место)



В номинации Объемный плакат  
Алекс Гончаренко Россия (1 место)





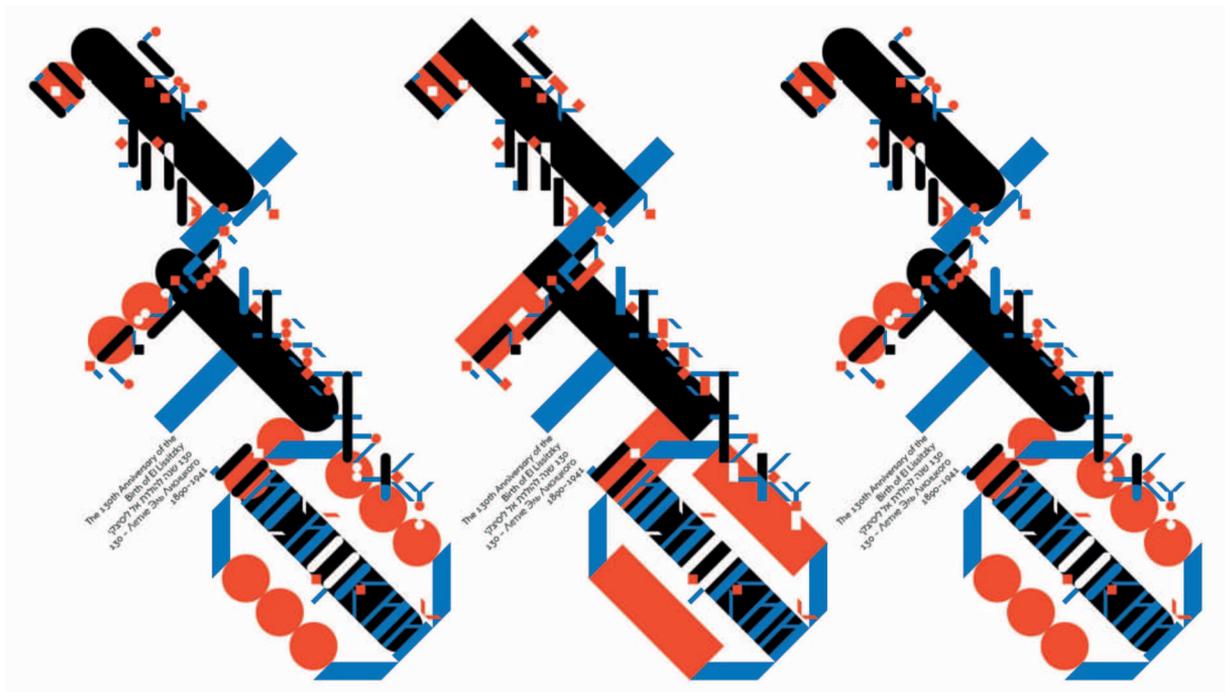
В номинации Шрифтовой плакат  
Ivan\_kashlakov. Bulgaria (профессионалы: 1 место)



Regina Knyazeva. Kazakhstan (студенты: 1 место)



В номинации Анимационный плакат  
Kobi Franco. Israel (профессионалы: 1 место)



Алексей Голос. Беларусь (студенты: 1 место)

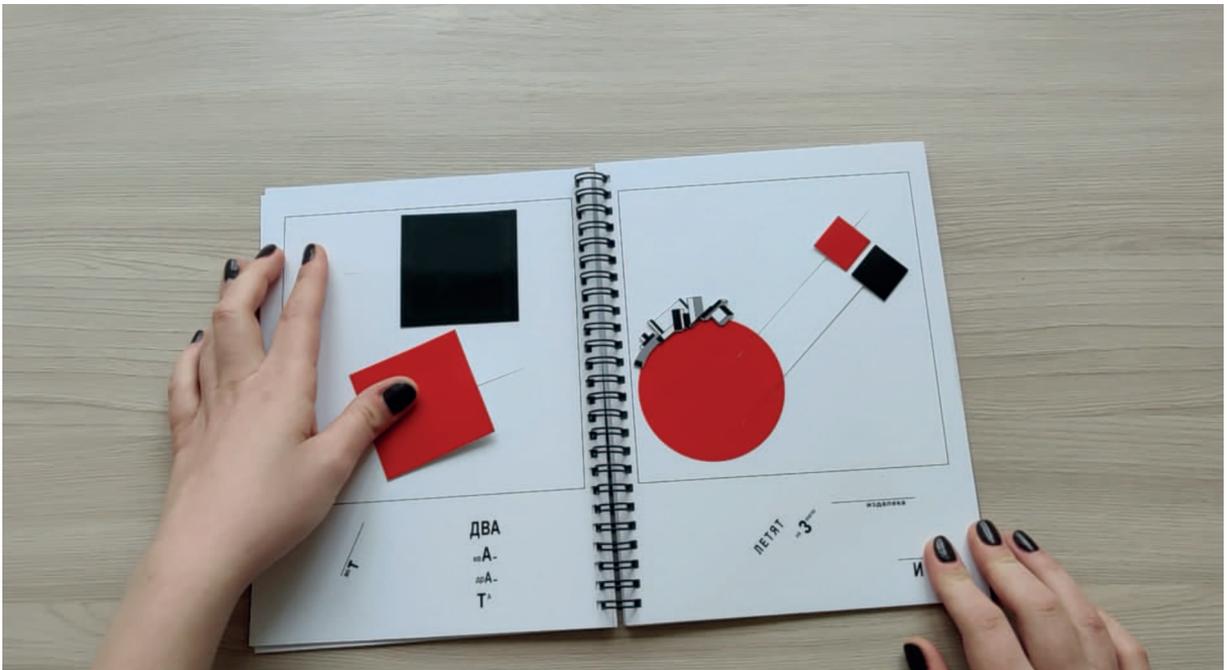
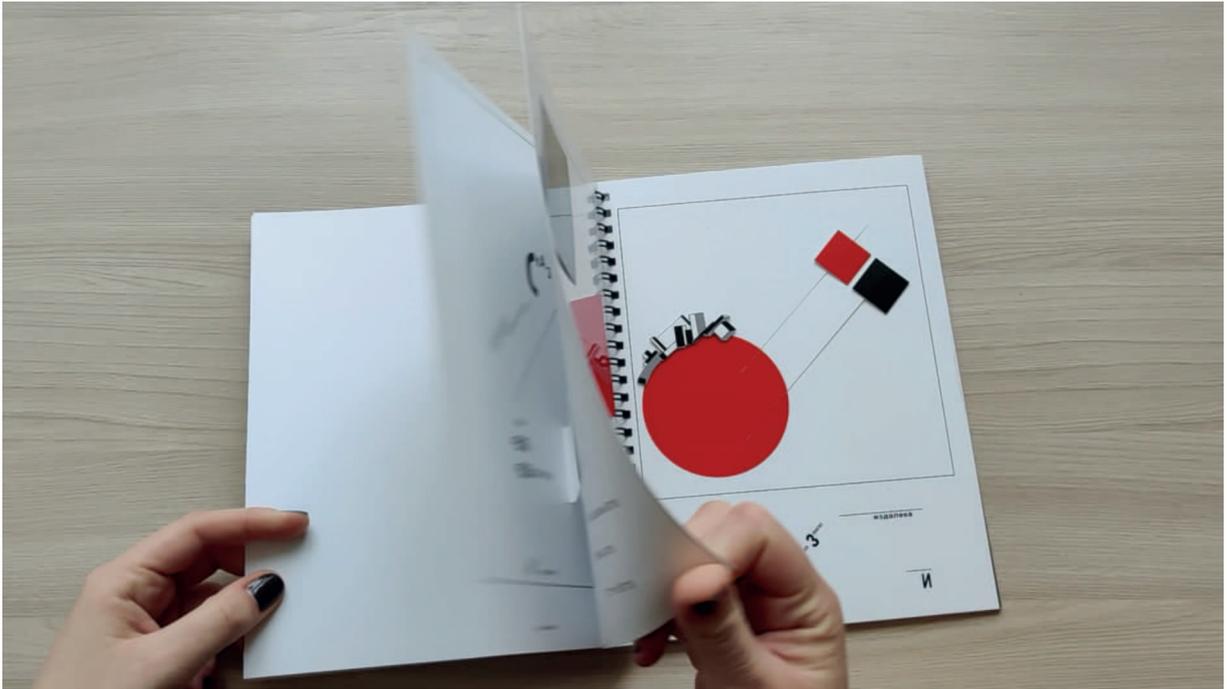


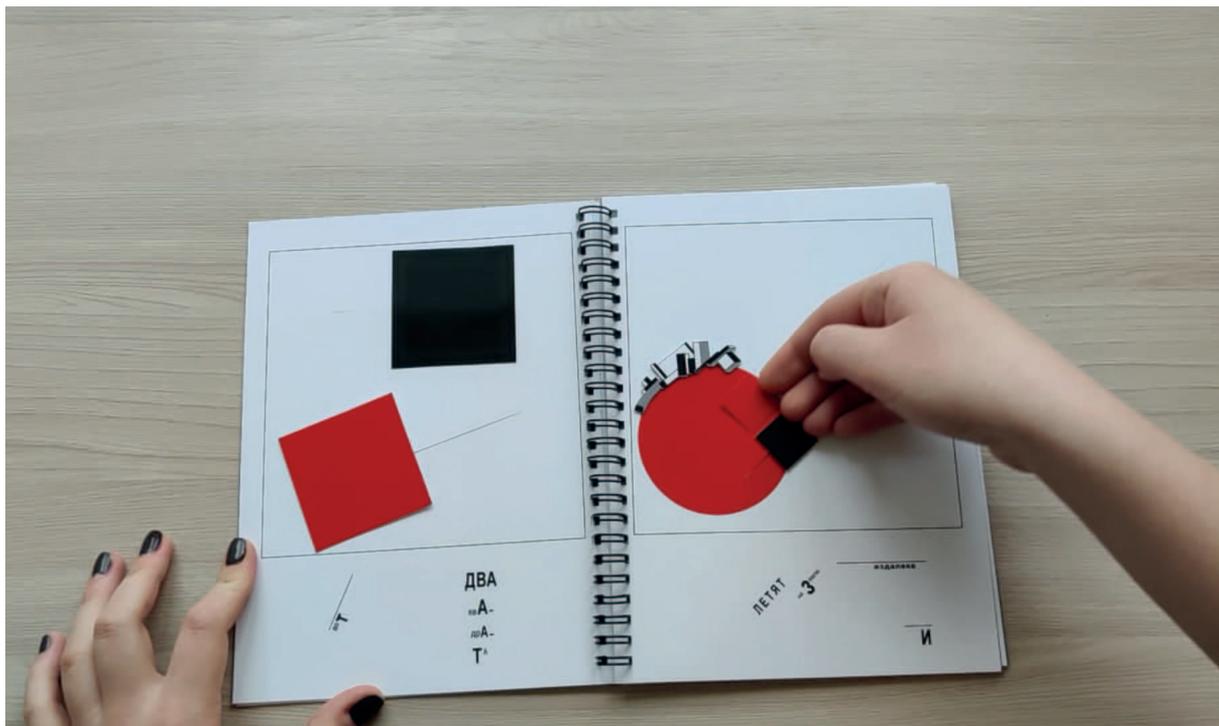


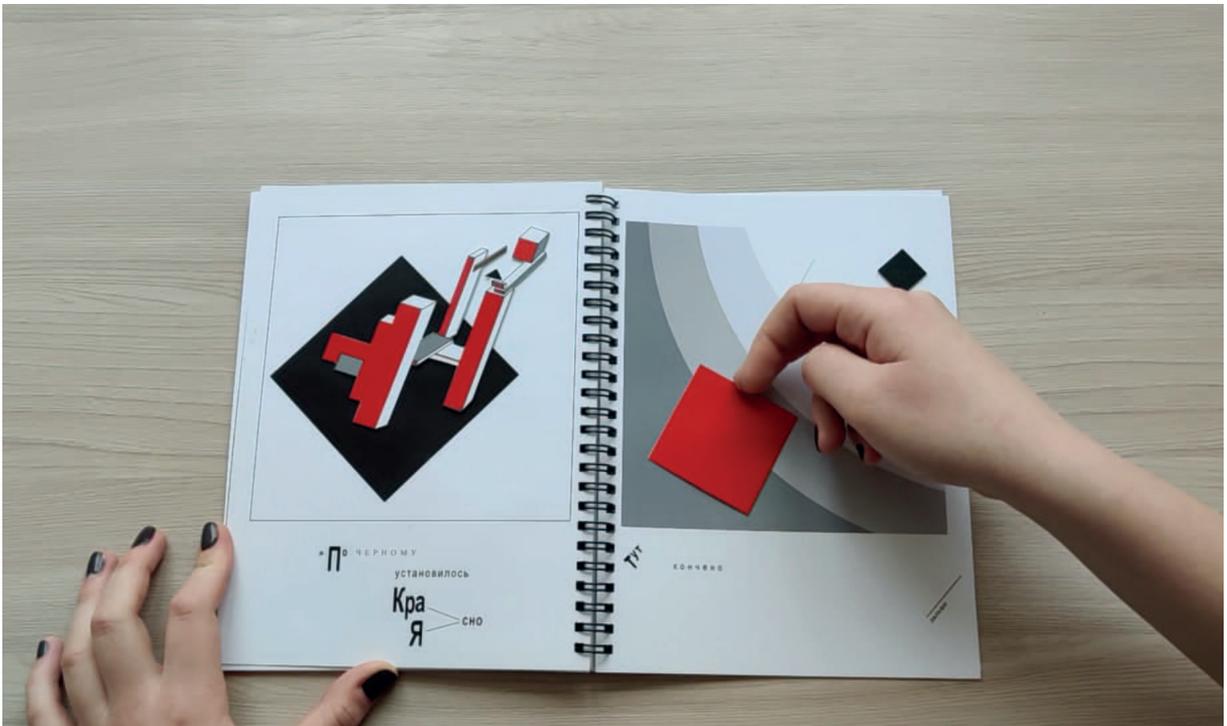
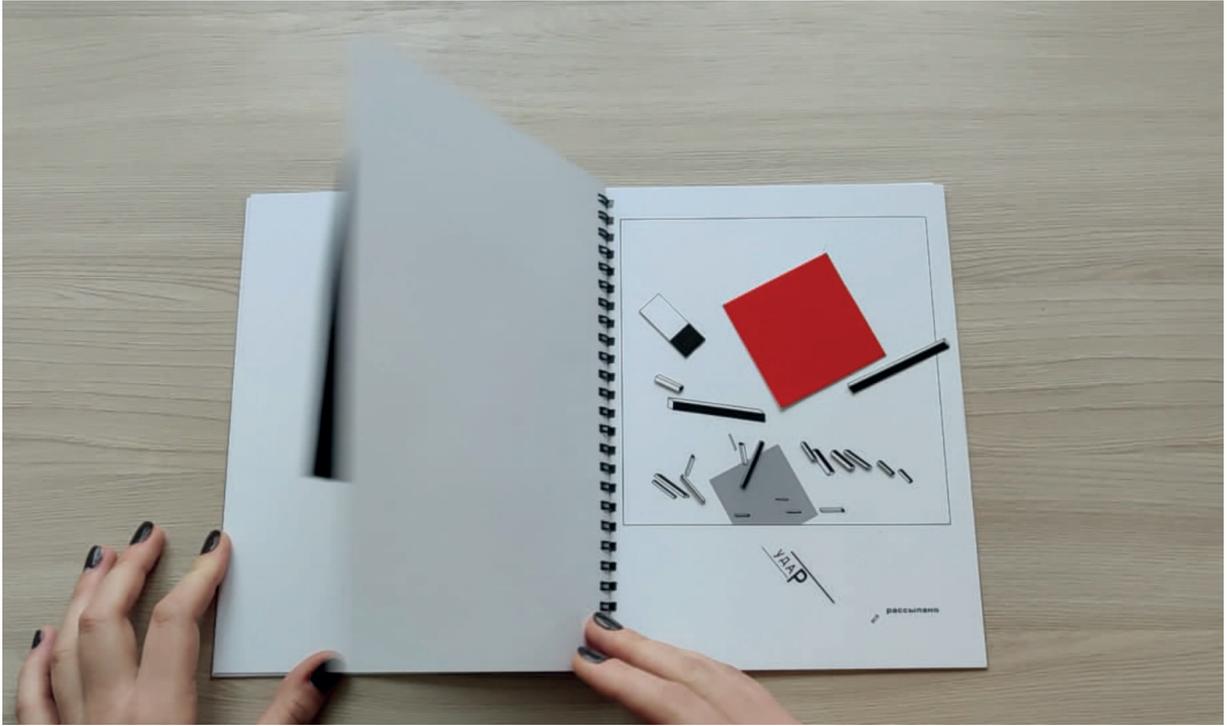
Номинация: Книга : Конструкция / Кодекс / Буклет / Зин / Комикс  
Peter Vence SIMON HUNGARY (профессионалы: 1 место)



Анна Красоцкая (студенты: 1 место)







Мы представили работы победителей конкурса «УНОВИС. XXI век. #ЭЛЫ130 / #EL130»: Гран-при конкурса и обладателей первой премии в номинациях. Все произведения призеров конкурса опубликованы на сайте: **УНОВИС. XXI век. Малевич Чёрный. Малевич Белый.**

5 октября 2022 года в Музее истории ВНХУ (ул. Марка Шагала, 5а) состоялась пресс-конференция в рамках открытия выставки по итогам II Международного конкурса плаката, посвящённого 130-летию со дня рождения Эль Лисицкого.



*Участники пресс-конференции в Музее истории ВНХУ: директор Центра современного искусства в Витебске А. Духовников, главный хранитель фондов музея Е. Свистунова, доцент Н. Тарабуко, профессор Т. Котович, исследователь русского авангарда*

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

**В**итебский период Эль Лисицкого представляет собой платформу его пластических идей, реализованных в проектах, набросках, конструкциях.

➤ Лисицкий перевел супрематизм Малевича на принципиально иной уровень, что позволило двинуться:

- по вектору не только иллюзии объема в плоскости, но и выпадения из плоскости в реальный объем при том, что плоскость остается;
- по вектору выпадения в объем/проект;
- по вектору совмещения разных плоскостей с их иллюзиями во имя создания многослойной реальности с возможностью «продвижения» внутрь ее. «Продвижение» внутрь в фото/проектах совместимо с реальным продвижением внутрь и сквозь в выставочных реальных объемах и плоскостях или в комнате ПРОУНов.

➤ Лисицкий создавал, на основе супрематических, собственные матрицы, переводя латентную динамику малевичского супрематизма в реальное движение:

- из плоскости на зрителя (в ПРОУНах);
- внутрь плоскости (в фото\проектах);
- вдоль плоскости холста (в плакатах);
- охватывая зрителя и делая его имманентным выставочному пространству.

➤ Лисицкий раскрывает, дешифрует вневременной супрематизм Малевича: в «Черном квадрате» время вшито, супрематизм Малевича содержит время потенциально, время у Малевича свернуто. «Черный квадрат» — это момент импульса. У Лисицкого этот импульс взрывает плоскость и в «Клином красным...» разворачивает весь запас времени.

➤ Художественное предложение Лисицкого — слагаемые малевичской идеи, выраженные в качестве:

- практического применения: перевод в дизайн;
- технологической разработки движения в ПРОУН;
- самого произведения как «вещи в себе»;

- нового качества и в хронотопе.

➤ Лисицкий снимает философский слой малевичского супрематизма, переводит время из философской категории в чувственно воспринимаемую; из малевичской внепространственности он «вынимает» пространство.

➤ Лисицкий снимает метафору Малевича и его медитацию. Совершает это по обозначенным векторам с помощью собственных методик и технологий (соответствующих конструктивизму), создает собственный эстетический (и прежде всего, эстетический) проект как таковой, следуя завету/канону супрематизма: зерно проекта Лисицкого состоит в обнажении сущности плоскостного супрематизма, в обнажении его потенциальности.

➤ Хронотоп Лисицкого не просто продолжение и дешифровка малевичского хронотопа, но:

- проникновение в глубину эстетики супрематизма;
- выявление эстетических категорий супрематизма;
- выделение эстетических возможностей супрематизма;
- математическая «игра» с эстетикой Малевича;
- перенос медитации Малевича с объекта на сам процесс;
- Малевич предлагал «полет» за земной предел, а Лисицкий разворачивает движение малевичской мысли «на землю»;

• Лисицкий локализует бесконечность Малевича, переводит будущее в настоящее и дает ключи в настоящем для будущего: совершает перевертывание супрематизма.

➤ Лисицкий — мастер большого масштаба, что продолжать в Витебске было невозможно, в провинции предложенная им реальность была неосуществима. Витебская платформа была островом, временным, почти идеальным, инкубатором. «В Витебске вам не сидится и не сидеть...» — формула Лисицкого для этой платформы. Однако значение этого места/времени в быстром создании витебской матрицы:

- школа/коллектив;
- педагогическая система;
- канон как база школы и подсистемы;
- векторы развития, заложенные в Витебске.

Лазарь Лисицкий родился в ноябре 1890 года на станции Починок Смоленской губернии. В Тетради записок родившихся евреев на 1890 год Смоленского еврейского общества и других уездов Смоленской губернии: 18 ноября раввин Фарберов совершил обряд обрезания сыну мещанина Долгинова Вилейского уезда Виленской губернии Мордуха Залманова Лисицкого и жены Сары Лейбовны Лазарю. Место рождения — станция Починок Вилейского уезда.

ЧАСТЬ I О РОДИВШИХСЯ.						
№	Кто совершалъ обрядъ обрѣзанія.	Число и мѣсяцъ рожденія и обрѣзанія.		Гдѣ рожденъ.	Состояніе отца, имена отца и ма- тери.	Кто родился и какому ему или ей дано имя.
		Христі- анскій.	Еврей- скій.			
Женскаго.	Мужскаго.	Христі- анскій.	Еврей- скій.	Гдѣ рожденъ.	Состояніе отца, имена отца и ма- тери.	Кто родился и какому ему или ей дано имя.
85	Рабкинъ А. Келерманъ	11 15	11 15	Восточный Еврейский Синодъ въ Вильнѣ, у дѣды Лейбови и т. д.	Докторъ Хаск.	Докторъ Хаск.
85	Борисъ	11 15	11 15	Восточный Еврейский Синодъ въ Вильнѣ, у дѣды Лейбови и т. д.	Докторъ Хаск.	Докторъ Хаск.
86	Рабкинъ А. Келерманъ	16 17	16 17	Восточный Еврейский Синодъ въ Вильнѣ, у дѣды Лейбови и т. д.	Докторъ Хаск.	Докторъ Хаск.
86	Борисъ	16 17	16 17	Восточный Еврейский Синодъ въ Вильнѣ, у дѣды Лейбови и т. д.	Докторъ Хаск.	Докторъ Хаск.
137	Самуилъ Лисицкий	10 18	10 18	Восточный Еврейский Синодъ въ Вильнѣ, у дѣды Лейбови и т. д.	Самуилъ Лисицкий	Самуилъ Лисицкий
137	Самуилъ Лисицкий	10 18	10 18	Восточный Еврейский Синодъ въ Вильнѣ, у дѣды Лейбови и т. д.	Самуилъ Лисицкий	Самуилъ Лисицкий
138	Самуилъ Лисицкий	10 18	10 18	Восточный Еврейский Синодъ въ Вильнѣ, у дѣды Лейбови и т. д.	Самуилъ Лисицкий	Самуилъ Лисицкий
139	Борисъ Лисицкий	15 22	15 22	Восточный Еврейский Синодъ въ Вильнѣ, у дѣды Лейбови и т. д.	Борисъ Лисицкий	Борисъ Лисицкий
139	Борисъ Лисицкий	15 22	15 22	Восточный Еврейский Синодъ въ Вильнѣ, у дѣды Лейбови и т. д.	Борисъ Лисицкий	Борисъ Лисицкий

Эль Лисицкий умер 30 декабря 1941 года в Москве и похоронен на Донском кладбище. В могиле, где кроме него, захоронены отец, Марк Соломонович (Мордух Залманович), брат Рувим и жена брата Лёля. Первоначально с 1942 г. прах Эль Лисицкого хранился в стене колумбария, но после смерти отца в 1948 году Рувим перезахоронил его прах в отцовскую могилу (позже там же была похоронена жена Рувима и сам Рувим в 1980 году).



Между двумя датами и между двумя записями — жизнь гения, открытия в искусстве, коллеги и друзья, города, проекты, плотная и насыщенная творчеством жизнь.



Профессор **Котович Татьяна Викторовна**, доктор искусствоведения, автор 43 монографий по искусству театра и по истории русского авангарда. Автор проекта и редактор альманаха «Малевич. Классический авангард. Витебск» (с 1996 по 2016 г. вышло 10 выпусков альманаха). Более 500 статей в научных изданиях принадлежат перу исследователя.

Серия «Витебские конспекты» имеет подназвание «#UNOVIS100» и посвящена истории и творчеству членов УНОВИСа, творческого объединения, созданного Казимиром Малевичем в Витебске в 1920 году.

➤ Первая книга, первый конспект из серии представлял собой книгу/каталог выставки «Направление движения», проведение которой намечалось и не состоялось в Музее истории ВНХУ весной 2020 года.

➤ Вторая книга – «Пангеометрия города» посвящена геометрии пространства и времени Витебска 1920-х годов, описанию мест УНОВИСа и его истории в Витебске.

➤ Третья книга – о возвращении брошюры Казимира Малевича «Бог не скинут», изданной в Витебске

в 1922 году, в коллекцию Музея истории ВНХУ и о смыслах малевичского философского труда.

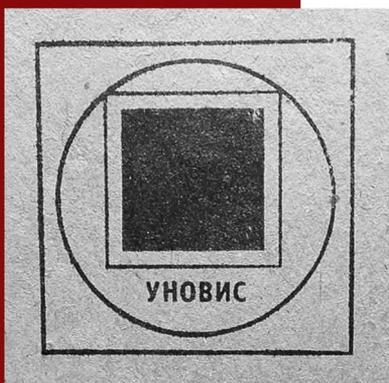
➤ Четвёртая книга – «УНОВИС = Школа Малевича» представляет собой историю творческого объединения от приезда Казимира Малевича в Витебск в октябре 1919 года до последнего упоминания УНОВИСа в 1928 году (в связи с предполагаемым и несостоявшимся объединением Малевича и учеников с Обэриутами).

➤ Пятая книга – «Комитет по борьбе с безработицей» посвящена истории Белых казарм в Витебске, деятельности Комитета и его лидеров, а также первой художественной акции УНОВИСа – оформлению празднования 2-летнего юбилея Комитета.

➤ В шестой книге исследуются особенности и технологии преподавания в мастерской Малевича.

➤ В седьмой книге автор рассматривает одну из супрематических практик уновистов – оформление Витебска, создание «виртуального супрематического города». Одним из разделов книги является анализ концепции супрематического трамвая, его оформления, значения этого оформления в пространстве Витебска.

➤ Восьмая книга посвящена истории создания футуристической оперы «Победа над Солнцем», витебскому варианту произведения, проекциям 100-летней годовщины авангардного спектакля, осмыслению проекта в контексте событий современности.



# **ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ**