

Илья Чашник



Вадуц, 2012

SEPHEROT FOUNDATION (ЛИХТЕНШТЕЙН)
ДИРЕКТОР: ПИТЕР МАРКСЕР

ART BRIDGE
ПРОЕКТЫ В СФЕРЕ ИСКУССТВА
И КОЛЛЕКЦИОНИРОВАНИЯ
ДИРЕКТОР: АНАСТАСИЯ ДЕГТЯРЕВА

Илья Чашник.
SEPHEROT FOUNDATION
(ЛИХТЕНШТЕЙН).
КАТАЛОГ СОБРАНИЯ

АВТОР ВСТУПИТЕЛЬНОЙ СТАТЬИ:
АЛЕКСАНДРА ШАТСКИХ

НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР:
ТАТЬЯНА ГОРЯЧЕВА

РЕДАКТОР:
ЭМИЛИЯ ЛОГВИНСКАЯ

ТЕКСТЫ КАТАЛОЖНЫХ ОПИСАНИЙ:
ТАТЬЯНА КУЛЕШОВА

КОРРЕКТОР:
ЕЛЕНА КЛОЧКОВА

ХУДОЖНИК:
АЛЕКСАНДР КОНОПЛЕВ

ДИЗАЙН И ВЕРСТКА:
АЛЕКСАНДР КОНОПЛЕВ
МИЛА ЕРШОВА

ФОТОСЪЕМКА:
АНТОН КИСЕЛЕВ
ПАТРИК ГЕТЕЛЕН
ЮРИЙ МОЛОДКОВЕЦ
ВЛАДИМИР ТЕРЕБЕНИН
(ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ)

ПОДГОТОВКА ФОТООРИГИНАЛОВ:
ЮРИЙ ИВАНОВ

КОРРЕКТУРА ЭЛЕКТРОННОЙ ВЕРСТКИ:
АЛЕКСАНДРА ЯКОВЛЕВА

КООРДИНАТОР:
ТАТЬЯНА КУЛЕШОВА

© АЛЕКСАНДРА ШАТСКИХ (ТЕКСТ СТАТЬИ)
© АЛЕКСАНДР КОНОПЛЕВ (ХУДОЖНИК ПРОЕКТА)
© НИНА СУЕТИНА, 2012
© ВАСИЛИЙ РАКИТИН, 2012
© SEPHEROT FOUNDATION, LIECHTENSTEIN, 2012

Содержание

7	Александра Шатских Илья Григорьевич Чашник в коллекции SEPHEROT Foundation: супрематические композиции, декоративные и архитектурные проекты
36	Примечания
40	Даты жизни и творчества И.Г. Чашника
41	Каталог
42	Пояснения к каталогу
240	Список иллюстраций
242	Принятые сокращения



Илья Григорьевич Чашник в коллекции SEPHEROT Foundation: супрематические композиции, декоративные и архитектурные проекты

К Илье Григорьевичу Чашнику судьба была крайне несправедливой: он ушел из жизни в возрасте, который принято называть лермонтовским, 27 лет от роду. Однако за этот молниеносный срок художник успел создать такое количество выдающихся работ, что ему по праву принадлежит незаемное почетное место и в истории русского авангарда, и среди сторонников его великого наставника Казимира Малевича (1879–1935).

Коллекция в SEPHEROT Foundation (далее – Фонд) представляет собой самое крупное и репрезентативное частное собрание произведений Ильи Чашника. Она состоит в основном из работ на бумаге – в силу жизненных обстоятельств и исторических условий молодой авангардист доказал на деле, что в новейшем искусстве масштаб таланта проявляется не только в реализованных, воплощенных в материале произведениях, но и в богатстве пластических идей и концепций, отраженных в графических проектах.

Чашниковские работы на бумаге исчерпывающе характеризуют его сугубо индивидуальный вариант супрематического канона, инициированного лидером русского авангарда; опережая изложение, отметим, что этот вариант нашел полноценное воплощение в жемчужине Фонда – объемной модели, одной из немногих, дошедших до наших дней.

Илья Чашник родился 12 (25) июня 1902 года в местечке Люцин (Латвия) в многодетной семье и был самым младшим из восьми братьев и сестер. После переезда в Витебск мальчика отдали в ученики в оптико-механическую мастерскую. Позднее в автобиографии художник писал: «...когда мне минуло 11 лет, материальное благополучие моей семьи, бывшее ко времени ее переезда далеко не блестящим, еще сильнее пошатнувшееся к этому времени, вынуждает меня бросить школу и поступить в оптико-механическую мастерскую, где я и начал

зарабатывать, проводя по 10–11 часов за точильными и сверлильными станками и исполняя всевозможные электромеханические работы»¹. Подчеркнем, что эти ремесленные навыки сослужили впоследствии хорошую службу уновисцу Чашнику при создании оригинальных супрематических рельефов.

Приобщению Чашника к искусству помогло появление в мастерской в 1914 году нового работника, перед тем занимавшегося в петербургской Рисовальной школе Общества поощрения художеств. При сопоставлении дат отчетливо видно, что призвание будущего художника проявилось очень рано, в двенадцать лет, словно в предчувствии краткости жизни.

Из того же жизнеописания известно, что когда положение семьи улучшилось, подросток бросил мастерскую, закончил школу «в начале 1919 года»² и поступил в «московский Вхутемас». Эти сведения верифицировать не удалось³.

Скорее всего, Чашник действительно побывал в Москве с ознакомительными целями, однако официально начал учиться он в родном Витебске: «Развивая свое художественное убеждение я увлекаюсь худ<ожником> Шагалом и узнаю, что он занимается в Витебском художественном техникуме. Я приезжаю и занимаюсь у него»⁴.

Народное художественное училище было создано Марком Шагалом (1887–1985), уроженцем Витебска, в конце

2. Марк Шагал с учениками Витебского Народного художественного училища. Зима 1919. Слева направо во втором ряду сидят: Л.М.Хидекель, М.З.Шагал, М.М.Кунин, И.Г.Чашник. Фотография



1918 года; занятия в нем начались сразу же после Нового года в январе 1919. Живописную мастерскую вел сам Шагал, и в ученики к прославленному земляку записалось самое большое количество юных витеблян. Илья Чашник был среди них; свой первый сезон в школе, завершившийся в июне 1919 года, он провел именно там. На фотографии Шагала с подопечными, сделанной зимой 1919 года, справа от мэтра сидит Илья Чашник. На летней отчетной выставке его картина удостоилась награды, и ее приняли в школьный музей⁵.

Уцелевшие ранние работы шагаловского подмастерья – это эскизы иллюстраций для сборника детских стихов «Проталинка» (1919); они имитируют простоту и незатейливость ребячьих рисунков⁶. Отметим любопытную черту: прямые линии проведены здесь с помощью линейки, а к чертежным инструментам художники, как известно, часто относились и относятся плохо, почитая их использование недопустимой в искусстве механистичностью и антихудожественностью. В жесте семнадцатилетнего юноши проступает не только дилетантизм, но и определенная дерзкая самоуверенность; впоследствии, развив свое «художественное убеждение», максималист Чашник исповедовал весьма нетривиальные взгляды на творческий процесс, не считаясь не только со старыми, но и с новейшими традициями, о чем ниже.

3. Здания Белых казарм в Витебске, украшенные супрематическими панно по проектам К.М.Малевича. Декабрь 1919. На переднем плане: К.М.Малевич (с заложенной под пальто рукой), слева от него Л.М.Лисицкий. Фотография



Казимир Малевич, переселившийся в Витебск 5 ноября 1919 года, завоевал сердца учеников Витебского Народного художественного училища в считанные дни. Этому помогла авральная работа по украшению витебских улиц и зданий в связи с двухлетним юбилеем витебского Комитета по борьбе с безработицей, отпразднованным 17 декабря 1919 года. Фасады старинных Белых казарм, где находились ремесленные мастерские Комитета, были декорированы множеством супрематических панно, исполненных подмастерьями по проектам нового профессора; впоследствии иконографический мотив одного из этих проектов – треугольник на «ножке» – в различных модификациях будет присутствовать в произведениях Ильи Чашника и его ближайшего друга, Николая Михайловича Суетина (1897–1954).

Их дружба зародилась в судьбоносную для обоих зиму 1919/1920 годов, окрепла в ходе жизнедеятельности организованного Малевичем витебского союза «Утвердители нового искусства» (Уновис, 1920–1922) и продолжилась до конца дней Чашника.

Суетин был старше друга на пять лет. В юности такая разница представляется существенной, однако они с самого начала были на равных. Оба уновисца обладали полярно разными темпераментами: Суетин отличался молчаливой сосредоточенностью, Чашник – активностью и артистичностью. Наверное, именно поэтому в их отношениях царила удивительная гармония. Впоследствии, в петроградские–ленинградские годы, они не единожды становились соавторами, в особенности при изготовлении заказных работ; в наследии каждого есть произведения, публикуемые ныне под одной фамилией – эти листы, обнаруживая поразительное сходство с работами коллеги, говорят об их пристальном внимании к пластическим находкам друг друга.

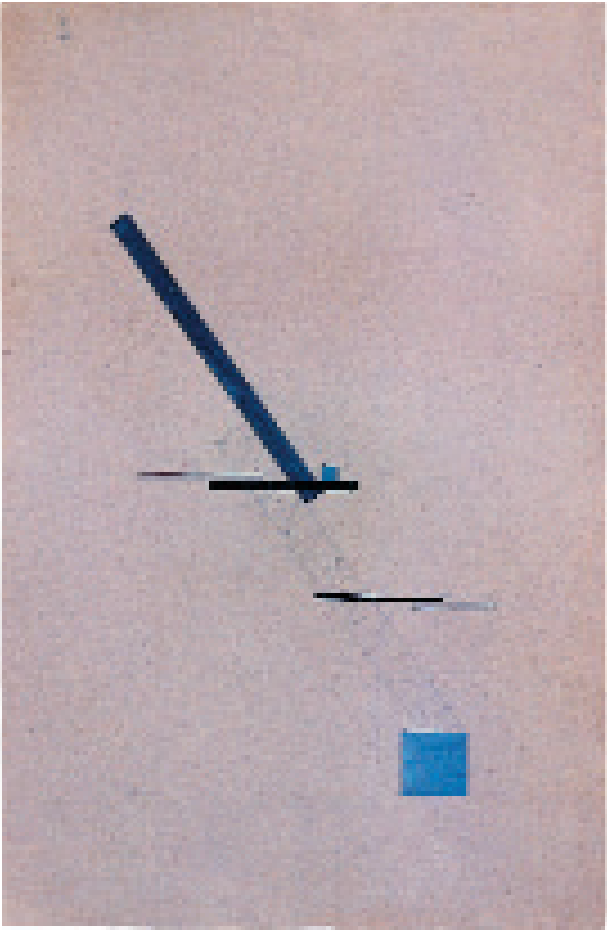
Рано созревший, рано нашедший себя Чашник столь же рано создал проекты, воплотившие дух времени и ставшие знаковыми не только для отечественного, но и для всего искусства грандиозного XX века.

Осенью 1920 года восемнадцатилетний юноша обнародовал два эскиза для сооружений, инициированных новой действительностью. Митинговая жизнь, порожденная смутными

временами Первой мировой войны и революций, бушевала повсюду и в раннесоветские годы. В Витебске митинги по различным поводам проводились чуть ли не по два-три раза на неделе, и для выступлений ораторов на площадях строились полустационарные помосты с трехступенчатой передней стороной из фанеры. Немалое количество работ, принадлежащих и самому Малевичу, и его последователям, дает знать, что витебские трибуны были сооружениями, декорированными по плоскому трехчастному фасаду супрематическими композициями⁷.

Илья Чашник создал революционный проект: выносная ажурная стрела с площадкой для оратора должна была парить над митингующими. Два варианта проекта увидели свет в литографированной стенной газете «Уновис. Листок Витебского Творкома № 1», выпущенной 20 ноября 1920 года. Подпись под ними гласила: «Проект трибуны знака супрематизма Архитектурно-Фактической мастерской училища “УНОВИСА”», а справа была представлена фамилия автора (в названии архитектурно-графической мастерской была допущена забавная опечатка – «фактической» вместо «практической»).

6. Эль Лисицкий. Проект трибуны для площади 1920–1924. Картон, гуашь, тушь, фотомонтаж



11 Александра Шатских.
Илья Григорьевич Чашник

Оба варианта были изображены здесь в плоскостной проекции, и по этим рисункам хорошо видна их супрематическая природа. Отметим врожденную черту Чашника, которая не раз проявится в будущем: проект на бумаге был для автора первичным и самым существенным в замысле, трехмерная реализация сооружения зависела от обстоятельств, но это не меняло дела – произведение как результат творческого акта уже существовало.

Сведения, приведенные в той же газете в разделе «Хроника», заставляют думать, что в какой-то степени проект начал осуществляться: «Изобретенная трибуна Чашником предложено Уновису поставить на площади города Смоленска, за что уже мастерская сооружени<й> принялась» (стилистика авторская. А.Ш.)⁸.

Однако судьба опять оказалась несправедливой по отношению к юному супрематисту. Его революционная пластическая идея была дополнена и модифицирована другим выдающимся творцом русского авангарда: знаменитая «Ленинская трибуна» Эль Лисицкого (1890–1941), произведя фурор в Европе, долгое время считалась единоличным творением этого мастера-интернационалиста.

«Листок Витебского Творкома № 1» с проектами Чашника был впервые опубликован в конце 1970-х годов в ряде изданий и оказался сенсационным⁹. В обоих эскизах присутствовала главная пластическая идея трибуны, принесшей славу Эль Лисицкому. Это он был руководителем архитектурно-графической мастерской в училище, переименованном в 1920 году в Витебский художественно-практический институт.

Архитектор по образованию, Эль Лисицкий в год смерти «вождя мирового пролетариата» В.И.Ленина (1924) перевел плоскостную проекцию Чашника в изометрическую, сделал коллажную вклейку фотографии митингующего большевика, а на вознесенном по диагонали ввысь экране проставил слово «ПРОЛЕТАРИИ» – начало экспансионистского марксистского лозунга «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Политизированная «Ленинская трибуна» превратилась в один из самых знаменитых проектов Эль Лисицкого (в скобках отметим, что Мавзолей В.И.Ленина, впоследствии возве-

денный А.В.Щусевым на Красной площади, был в какой-то степени наследником уновисской идеи: это ступенчатое архитектурное сооружение и по сейчас является самой главной трибуной страны – и надгробным памятником оратору, обожавшему воспламенять митинговые массы агитационными речами).

Проект «Ленинской трибуны» был выставлен на Международной выставке театрального искусства в Вене в 1924 году и опубликован в следующем, 1925-м, в прогремевшей книге «Die Kunstismen: Les ismes de l'art: The Isms of Art. 1914–1924» («“Измы” в искусстве. 1914–1924»), подготовленной и составленной Эль Лисицким совместно с Гансом Арпом¹⁰. В подписи под проектом, помещенном в разделе «Проун», указано: «Ателье Лисицкого. 1920», а на самом проекте виднеется надпись: «Уновис. 1920». Повторим еще раз: при сопоставлении рисунков Чашника и отточенного проекта Эль Лисицкого однозначно проступает, что в чашниковском эскизе присутствовали основные элементы объемно-пространственной организации трибуны – более того, именно чашниковские навыки работы по металлу обусловили смелое решение выносной стрелы. Вместе с тем триумф «Ленинской трибуны» в Европе в огромной степени был обусловлен не только революционной пластической конструкцией, но и революционным левацким пафосом, в чем была единоличная заслуга Эль Лисицкого¹¹.

Необходимо сказать, что блистательный дизайнер не узурпировал идею подмастерья – уже приведенная надпись «Уновис. 1920 год» призвана была акцентировать, что автором произведения был творец по имени «Уновис». Тяга к общинности, коллективизму – один из центральных стержней «русской идеи» и русского менталитета в целом – отчетливо формировала деятельность Уновиса; напомним, что в 1923 году на «Выставке картин петроградских художников всех направлений» работы Малевича, и его сторонников экспонировались под общим именем «Уновис».

Илья Чашник был большим энтузиастом «коллективного творчества», свою большую статью «К листовке» в вышеупомянутой стенной газете он посвятил вопросам «нашего коллективного единого движения» и полемике с оппонентами, придерживавшимися «отсталых индивидуалистических» взглядов.

Энергичный подмастерье был не только генератором новаторских концепций в пластике, но и напористым идеологом нового искусства – жизни. Входя в Творком (Творческий комитет) Уновиса, на протяжении витебских лет он выступил с целым рядом агитационно-директивных текстов, увидевших свет в инициированных им самим изданиях¹².

«Листок Витебского Творкома № 1» был плодом сотрудничества Чашника и Лазаря Марковича Хидекеля (1904–1986), столь же активного в витебские годы уновисца, впоследствии получившего традиционное архитектурное образование и посвятившего себя профессиональной деятельности¹³. «Листок» был выпущен коллегами вслед за их общим изданием, в самом названии которого – «Аэро» – был точно обозначен вектор творческих усилий и Уновиса в целом, и обоих авторов¹⁴.

Слово «Аэро» служило в витебской школе символом отрыва от косной земли, воспарения в небесную высь и далее, в пространства Вселенной. Именно Чашник, как никто другой в Уновисе, оказался восприимчивым к космическому измерению супрематизма. И, как никто другой, он сумел выразить эту устремленность в ряде композиций.

Первыми из них стали работы на бумаге, объединенные общей чертой, мощным динамизмом: «Динамизм, динамизм и тысячу раз динамизм – вот основа и суть супрематизма как беспредметности и тысячу раз моя основа»¹⁵.

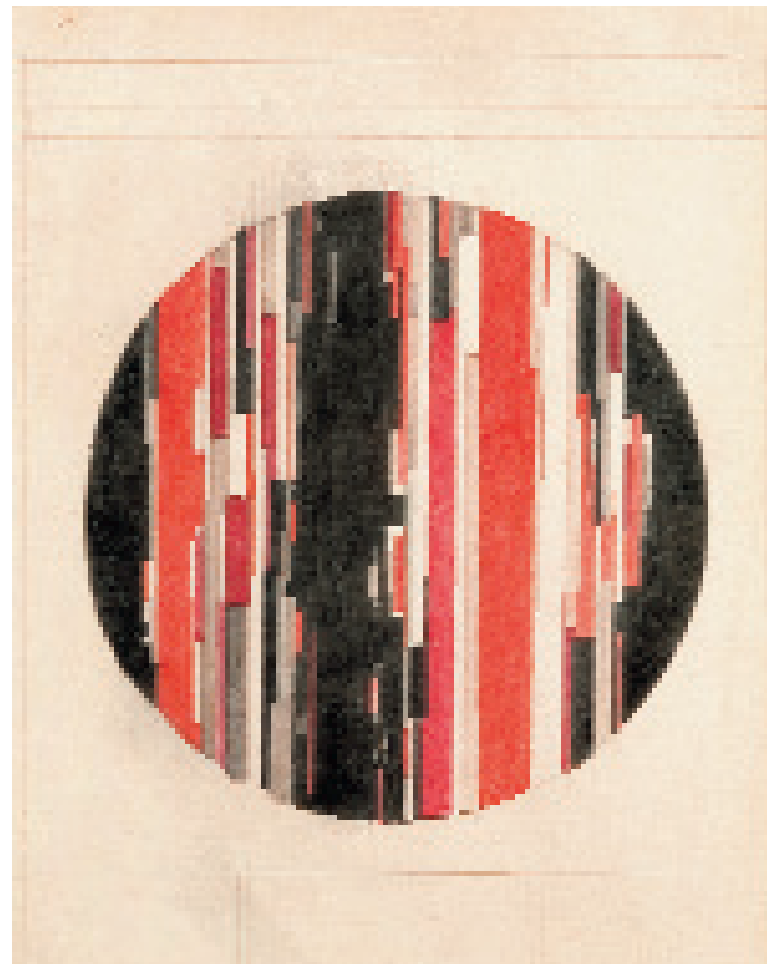
Этот динамизм был свойствен молодому художнику с самого начала, он читается даже в самых спокойных работах. Бешеным он становится в листах «Движение цвета», где краски сплавлены в полосы стремительной скоростью, преодолевшей, казалось бы, звуковой барьер. В работах «Движение цвета» (1921–1922; кат. 7) и «Движение цвета» (около 1922; кат. 12) из собрания Фонда безраздельно господствует запредельная цветовая динамика. Предваряя события, отметим, что в петроградские годы Чашник использовал этот пластический мотив в проекте для росписи, также входящем ныне в собрание Фонда («Движение цвета. Эскиз супрематической росписи для фарфора». 1923; кат. № 29), – здесь круглая форма, в которую вписано «движение цвета», словно бы стала окном иллюминатора при вертикальном взлете космической ракеты.

Чашник изобрел и с успехом развил данный жанр в супрематизме – его ближайший друг Николай Суетин, вдумчиво постигавший новые художественные явления, не смог пройти мимо этого открытия: композиция «Ритмическая последовательность»¹⁶, всегда публикуемая как произведение Суетина, демонстрирует полное совпадение с чашниковскими работами из цикла «Движение цвета».

В отличие от друга, склонного к колористической тонкости, Чашник навсегда остался привержен базовой супрематической триаде – черному, красному, белому цвету; это не исключало спорадического появления других сочетаний, однако супрематическая «трехцветка» была у него доминирующей. Красный и белый использовались в разных оттеночных модификациях, а с черным цветом происходили примечательные метаморфозы, в полной мере выявившие свою суть в будущем: впуская свет в черноту, Чашник мастерски дозировал оттенки серого цвета.

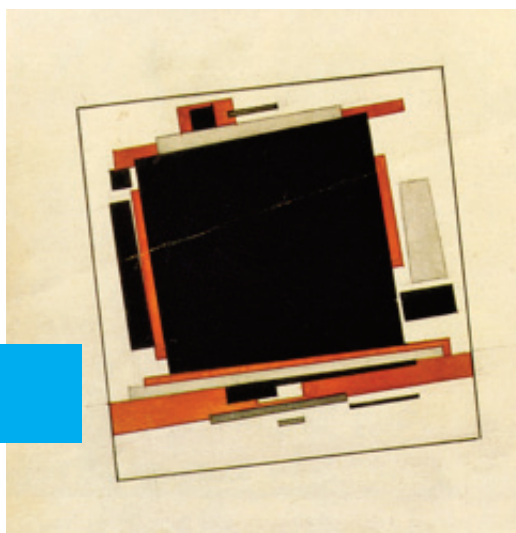
Динамика, столь мощная в работах серии «Движение цвета», умиралась, но неколебимо присутствовала в многочисленных композициях из неправильных трапеций, параллелепипедов и полос, намагниченных – нанизанных на невидимую напряженно-изогнутую ось. Специфической особенностью чашниковских горизонтальных работ на бумаге была взаимозаменяемость верха – низа, то есть независимость построений от земного притяжения; это положение было усвоено из теорий Малевича о «безвесии», «освобождении от тяжести» в супрематизме.

В данных композициях Чашника более всего занимала жизнь неких невидимых сил: магнетизм, гравитация формировали, вернее, деформировали кластеры геометрических элементов. Не ослабляя напряжения, художник умело укрощал энтропию чуткой балансировкой геометрических фигур.



7. Чашник И.Г. Движение цвета. Эскиз супрематической росписи. 1923. Бумага, тушь, акварель

8. Чашник И.Г. Супрематическая композиция (проект живописного рельефа). Около 1922. Бумага, тушь, акварель, карандаш



Динамизм обусловил выход уновисца в реальный объем, реальное пространство: супрематические построения обрели форму рельефов, неразрывно связанных с породившей их плоскостью. Для этих произведений в витебской школе существовало терминологическое определение «модель»: модели выполнялись

из брусков, планок, полосок картона и бумаги.

Илья Чашник практиковал изготовление рельефов и в Витебске, и в Петрограде–Ленинграде. Супрематические плоскостные композиции, исполненные в начале 1920-х годов, в большинстве своем были чреватые объемом, будущими рельефами, – часть из них автор сумел воплотить в материале, пусть им был и картон с бумагой.

Молодой авангардист с великой тщательностью выверял гармоничность беспредметных построений, о чем можно судить по целым циклам одного и того же пластического мотива с продуманными вариациями местоположения элементов. Композицию, отшлифованную в графике, художник реализовывал в «плоскостном материальном разрешении», своем пространном синонимическом определении для рельефов.

Выше неоднократно упоминалось, что Илья Чашник хорошо владел ремесленными навыками работы по металлу, приобретенными еще в детстве. Обладая технической сноровкой, он прославился в Уновисе сугубо оригинальными произведениями, известными ныне лишь по словесным описаниям. Они представляли собой «картину» с металлическими геометрическими элементами, укрепленными при помощи невидимых штырей на разной высоте от поверхности. Слоистые рельефы Чашника с парящими супрематическими формами вводили в супрематизм реальное воздушное пространство.

Об этих уникальных работах автору настоящих строк рассказывал ученик школы, впоследствии архитектор М.М.Лерман (1905–1993); устные сведения о них еще ранее

были переданы и им, и другими очевидцами историку архитектуры С.О.Хан-Магомедову, описавшему рельефы в своих исследованиях¹⁷.

Нельзя не упомянуть, что эффектная пластическая идея Чашника, непосредственно увязанная с супрематизмом, через много лет оказалась по-своему воплощенной знаменитым швейцарским скульптором-авангардистом Жаном Тенгели (Jean Tinguely, 1925–1977), естественно, зная не знавшим о своем русском предшественнике. Жан Тенгели не только заставил геометрические элементы парить над поверхностью вертикальных «картин», но и напрямую реализовал динамические потенции супрематизма – его фигуры двигаются в реальном пространстве и реальном времени. Этот цикл слоистых рельефов, созданных в 1950-е годы, Тенгели назвал «Мета-Малевич»...

Возвращаясь ко времени витебского Уновиса, отметим, что несгибаемая самостоятельность Ильи Чашника сказалась в феноменальной особенности его развития. Несмотря на все положения глубоко почитаемого наставника, выводившего,

9. Группа членов Уновиса.
Июнь 1922. Витебск.
Стоят слева направо:
И.И.Червинко, К.С.Малевич,
Е.М.Рояк, А.А.Каган,
Н.М.Суетин, Л.А.Юдин,
Е.М.Магарил; сидят слева
направо: М.С.Векслер,
В.М.Ермолаева, И.Г.Чашник,
Л.М.Хидекель.
Фотография



10. Группа участников «Выставки картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923» на фоне экспозиции Уновиса: в центре К.С. Малевич; третий слева от него сидит П.Н. Филонов, рядом с ним стоит его жена, Е.А.Серебрякова (в пальто с высоким воротом). На торцевой стороне зала висят произведения И.Г. Чашника. Май 1923. Фотография



как известно, супрематизм из кубизма и футуризма, ученик не стал осваивать ни кубизм, ни футуризм.

Отсутствие кубистических-футуристических штудий в чашниковском наследии отнюдь не случайно. На излете витебских дней он сформулировал: «Утверждаю, что к системе супрематизма можно выйти без живописного хвоста кубизма и футуризма. Если в человеке есть это – оно выльется»¹⁸. Автору процитированных строк около двадцати лет; он – фанатичный сторонник Малевича и геометрической беспредметности, с которой, по сути дела, сразу начался его путь в искусстве. Чашник действительно стал выдающимся мастером «без живописного хвоста кубизма и футуризма» – работать в кубистической–футуристической системе, не говоря уж о сезаннизме, импрессионизме, реализме, он не умел и не считал для себя нужным уметь. В понимании дерзкого юноши творчество не зависело от ремесленного тренинга: то, что он хотел выразить в пластике, он воплощал с полной адекватностью и свободой.

Отступая в сторону, необходимо сказать, что упрек в неумении рисовать и писать – причем исключительно в академическом ключе – и по сей день остается любимым аргументом отечественных реалистов-фигуративистов, отказывающих

в праве называться художниками всем другим мастерам, в особенности абстракционистам. Однако двадцатый век безжалостно разрушил эти взгляды: не кто иной, как гениальный рисовальщик Пабло Пикассо (1881–1973), сформулировал новый подход к статусу творца. Увидев сюрреалистические коллажи молодого друга, поэта Жака Превера (Jacques Prevert, 1900–1977), восхищенный Пикассо оценил их парадоксальной фразой: «Ты не умеешь ни рисовать, ни писать, но ты настоящий художник»¹⁹.

Двадцатилетний Чашник, самочинно придя к этой мысли задолго до гиганта модернизма, не только имел смелость высказать ее, но и с успехом реализовал в своем творчестве.

Первый и последний выпуск Витебского художественно-практического института состоялся в мае 1922. Для защиты диплома студенты должны были предоставить теоретический текст и художественное произведение. Выпускников было десять, однако до наших дней дошли сведения лишь о чашниковском комплекте материалов: в него входили обширная «Зачетная записка на тему: «Метод супрематизма» студента Витебского художественного практического института Чашника Ильи Григорьевича»²⁰ и репрезентативный белый рельеф.

Сам рельеф не сохранился, но представление о нем мы можем получить по фотографии, сделанной в залах «Выставки петроградских художников всех направлений 1918–1923». На этом снимке группа участников, в центре которой сидит Малевич, увековечена на фоне экспозиции Уновиса; с большой долей уверенности можно утверждать, что художники снимались в день открытия выставки – 17 мая 1923 года.

(Здесь нельзя не сделать существенного замечания, выходящего за рамки основного изложения. Этот неоднократно опубликованный снимок всегда сопровождается подписью, где «среди участников и зрителей выставки» обозначен один лишь Малевич. Отметим, что зрителей на фотографии нет, здесь одни участники, а среди них Павел Николаевич Филонов (1883–1941) вместе с женой, Екатериной Александровной Серебряковой (1862–1942) – Филонов сидит третьим слева от Малевича, а рядом с ним стоит жена; на ней пальто с высоким воротом и темная шляпка. Как представляется, эта фото-

графия должна найти свое место в скудно оснащенной иконографическими материалами биографии великого живописца Филонова, вдобавок это единственный снимок, на котором

запечатлены вместе два титана отечественного искусства.)

Возвращаясь к экспозиции Уновиса, укажем, что произведениям Ильи Чашника в экспозиции Уновиса был отведен короткий торцевой простенок: на нем видны монументальная «Супрематическая композиция» (1923, Собрание Тиссена-Борнемиша), под ней «Супрематизм» (1923, ГТГ, дар Г.Д.Костаки), а слева от него верхняя часть большого белого рельефа. Несмотря на фрагментарность изображения, снимок позволяет судить о том, что данный рельеф был воплощенным в материале проектом, одна из вариаций которого находится в Фонде («Эскиз супрематического рельефа». 1921–1922; кат. № 5).

В дипломной теоретической работе зависимость чашниковских обоснований от дискурса Малевича несомненна, однако он, базируясь на положениях Учителя, раз-

вивал их в нужном ему направлении.

В «Записке...» дипломник вводит термин «шестое измерение»²¹, явно претендуя на обоснование следующего шага после «пятого измерения», пропагандируемого Малевичем. Родоначальник супрематизма в первой витебской книжке «О новых системах в искусстве» (декабрь 1919) обнародовал «Установление А в искусстве» – свод заветов новообретенным последователям. Первый пункт здесь гласил: «1) Устанавливается пятое (экономия) измерение». «Экономия» понималась как редукция всех примет предметного мира – на основе «пятого измерения», то есть без-предметности, должны были, по Малевичу, строиться «все творчества» и «все изобретения». Само определение «пятое измерение» восходило к футуристической риторике радикальных художников, эксплуатировавших популярные в начале XX века теории «четвертого измерения»



11. Чашник И.Г. Супрематизм. 1923. Холст, масло

(следует отметить, что понимание «четвертого измерения» у русских левых отличалось широтой, метафоричностью и крайней противоречивостью²²).

У Чашника, опиравшегося на эту футуристическую риторику «сквозь» установление Малевича, термин означал проективные потенции супрематических рельефов, являющих собой первую ступень пространственного сооружения: «Развитие в шестом измерении приводит к органическому росту объема. <...> В выходе к плоскостному материальному разрешению, определяемому шестым измерением или первоначальным периодом объемных проектов, мы наглядно наблюдаем, как вышедшее динамическое ощущение белого в этом периоде все больше и больше включается сюда и, наконец, заканчивает собою всё»²³.

Родоначальнику беспредметности белизна фона говорила о наивысшем энергетическом напряжении универсума, расплывавшем форму и раскалявшем цвет, – они растворялись в полотнах последней стадии супрематизма, «белого на белом». Следующим шагом у Малевича стали без-материальные пустые белые полотна, которыми он и закончил живописный супрематизм: монохромные холсты (холст?) завершали экспозицию первой персональной выставки в Москве, подготовленную авангардистом в октябре 1919 года²⁴.

Его талантливый ученик-единомышленник открыл другой выход из белой стадии супрематизма: динамическое напряжение белизны уплотнялось, конденсировалось у Чашника в объемные формы, самой логикой построения выступавшие – выдвигавшиеся из белой плоскости. Этими пластическими трансформациями управлял (вполне по Малевичу) энергетизм космических процессов. Однако это был перевод супрематической живописи – «живописного действия», по формулировке Учителя и уновисцев, – на другой уровень, ее продолжение, а не финал.

Витебский период в творчестве Ильи Чашника, как уже говорилось, увенчался великолепным монохромным рельефом – «первоначальным периодом объемных проектов» с его «динамическим ощущением белого», то есть пластическим воплощением «шестого измерения». Оно, по автору, было неизбежной ступенью в дальнейшем развитии супрематизма:

«У проходящего систему (супрематизма. – А.Ш.) появляется сознание абсолютной беспредметности, завершающее работу над белым периодом. Здесь начинается развитие чисто космических ощущений, которые также кладутся в основу развития всей супрематической системы»²⁵. Как мы увидим ниже, это было и завершение, и начало нового этапа в творчестве молодого адепта абсолютной беспредметности.

Вслед за Малевичем и другими выпускниками Чашник перебрался в 1922 году в Петроград; здесь перед всеми встали проблемы бытового выживания. Диплом Витебского художественно-практического института официальные власти приравнивали к диплому техникума, и для получения свидетельства о высшем образовании уновисцы попытались записаться в классы Академии художеств (в конце концов из восьми человек зачислили лишь одну Е.М.Магарил, впоследствии сторонницу М.В.Матюшина и его живописных теорий).

При содействии Н.Н.Пунина в декабре 1922 года вместе с Малевичем Суетин и Чашник получили работу на Государственном фарфоровом заводе; друзья были зачислены на должность художников-композиторов.

Фарфор Чашника декорирован супрематическими композициями, отработанными на бумаге и перенесенными на круглые или выпукло-вогнутые поверхности. По мнению знатоков-традиционалистов, его орнаменты отличаются некоторой сверхуплотненностью по сравнению с суетинскими: «...ропись Чашника более статичная, <она> как бы «зажимает» форму предмета. Вообще композиции Чашника выглядят на фарфоре несколько тяжело-вато. Всем краскам художник предпочитал черную,



12. Чашка с блюдцем «Движение цвета». Автор росписи и исполнитель Чашник И.Г. Государственный фарфоровый завод. 1923–1924. Фарфор; надглазурная полихромная роспись

отсюда – резкая броскость его росписей на фарфоре. Более того, элементы его супрематических композиций всегда крупны, а черные широкие ленты по краю сосудов замыкают и так тесное пространство»²⁶.

Однако хотелось бы возразить автору цитируемого текста: в лапидарном чашниковском декоре, идущем вразрез с привычными традициями, виртуозно обыгрывается столкновение «тяжести» плотных цветовых паттернов с «легкостью»

фарфоровой белизны. Столь эффектные минималистичные росписи, осознанно построенные на остром контрасте, с неукоснительной последовательностью делал, надо сказать, только Чашник; его многочисленные проекты по сей день поражают смелостью и неувядаемой свежестью.

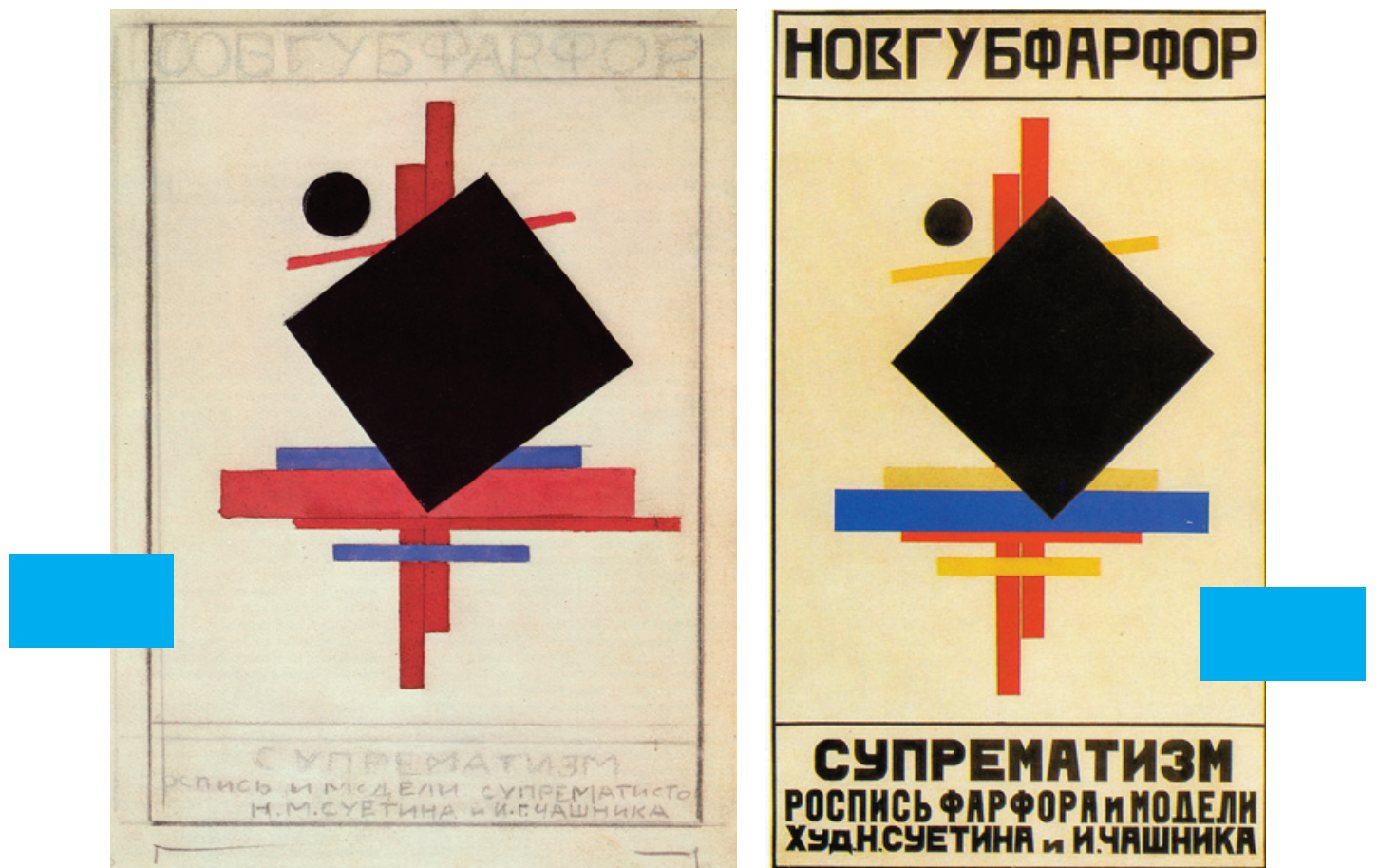
Последний, петроградский–ленинградский период в биографии радикального авангардиста начался с массивного производства декоративно-прикладных проектов, и на протяжении семи лет он создал их огромное количество. Это были не только эскизы для фарфора, но и рисунки для текстиля, обложек журналов и книг, орнаменты для бытовых изделий, эскизы плакатов, разработка архитектурной раскраски зданий и многое другое. Декоративные проекты Чашника, дошедшие до нас в работах на бумаге, впечатляют безукоризненно выдержанной плоскостностью, прихотливым ритмом, обязательной динамикой, эффектным цветовым решением. Стилистически выразительные, неистощимо изобретательные проекты демонстрируют неразрывную связь с супрематическим формообразованием в индивидуальном чашниковском преломлении.

Часть из них, как говорилось выше, была создана в соавторстве с ближайшим другом Суетиным (эскиз обложки журнала «Кино А.Р.К.»²⁷; эскизы плаката «Новгубфарфор. Супрематизм. Роспись фарфора и модели худ. Н.Суетина и И.Чашника». 1926²⁸). Некоторые произведения говорят о художественной заинтересованности Чашника пластическими решениями коллеги: так, в «Проекте супрематического рельефа» из собрания Фонда (1926–1927; кат. № 82), послужившего основой «Супрематического орнамента» (1926–1927; частное собрание, СПб.), эхом откликаются излюбленные Суетиным приемы – четырехчастное деление листа и изысканные красочные сочетания с акцентом на зеленом цвете²⁹.

Количество прикладных произведений Чашника огромно, и это само по себе неумолимо говорит о том, что молодой семьянин не мог позволить себе отказаться ни от одной возможности заработка – по-другому было не выжить. На примере его биографии видно, как рано стал вырабаты-



13. Суетин Н.М., Чашник И.Г. Эскиз обложки журнала «Кино А.Р.К.» 1925. Бумага, тушь, акварель

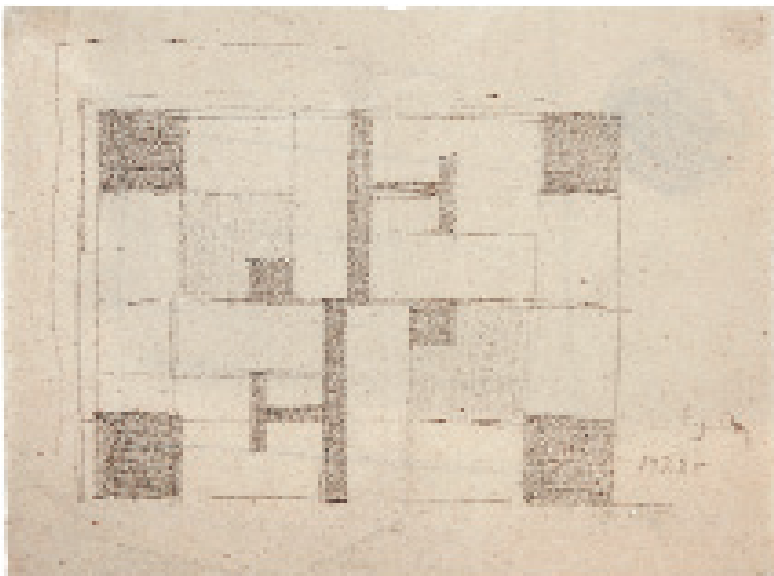


14. Чашник И.Г. Эскиз плаката «Новгубфарфор». Супрематизм. Роспись фарфора и модели худ. Н.Суетина и И.Чашника». 1926. Бумага, карандаш, тушь, акварель, коллаж

15. Суетин Н.М. Эскиз плаката «Новгубфарфор». Супрематизм. Роспись фарфора и модели худ. Н.Суетина и И.Чашника». 1926. Бумага, карандаш, гуашь, коллаж

ваться «modus vivendi» художников, остававшихся подлинными художниками в условиях существования в СССР. Деньги на жизнь зарабатывались профессиональным ремеслом – прикладными проектами, книжными и журнальными иллюстрациями, дизайнерскими разработками и т. д., отнимавшими много времени и сил. Основные же произведения – творения свободной воли свободного художника – создавались путем большого напряжения, но рассчитывать на их полноценное восприятие, не говоря уж о признании, не приходилось. (После безвременной смерти Чашника его вдова Цецилия Юрьевна Городнева (1907–1973) и его верный друг Суетин при содействии коллег сумели устроить в 1930 году приобретение работ Государственным Русским музеем – приняты были лишь прикладные проекты. История повторилась через четверть века, в 1955 году, когда сын Чашника, Илья Ильич, решил подарить тому же музею произведения отца – осторожные музейщики отобрали лишь эскизы для тканей и фарфора).

В письмах к жене Чашник с горечью писал об изматывающих поисках заработка, мешавших сосредоточиться



16. Суетин Н.М. Супрематическая композиция. 1928. Бумага, графитный карандаш

на творчестве. К чести художника, и в этой труднейшей ситуации он сумел исчерпывающе воплотить свое художественное мировоззрение в целом ряде выдающихся произведений. Их смысловой строй входил в разительное противоречие с той идеологией, которая все более и более агрессивно насаждалась в отечественном искусстве. Однако не только с ней – философская направленность работ, обусловившая вектор самостоя-

тельного движения, привела ученика к конфликту с Учителем и их временному разрыву.

В 1923–1924 годах Илья Чашник, следуя логике собственного развития, изобрел, разработал и воплотил положения следующего после шестого, то есть «7-го измерения» в искусстве.

В процитированной выше витебской «Записке...» выпускник-уновисец уже прозревал продолжение супрематизма за «белую стадию» рельефов «шестого измерения»: оно должно было осуществляться посредством «развития чисто космических ощущений», углубляющих умозрительное проникновение в мироздание.

Чашник был подлинным последователем Малевича не только в смысле новаторской пластики: для него искусство, вернее творчество, призвано было заниматься главными

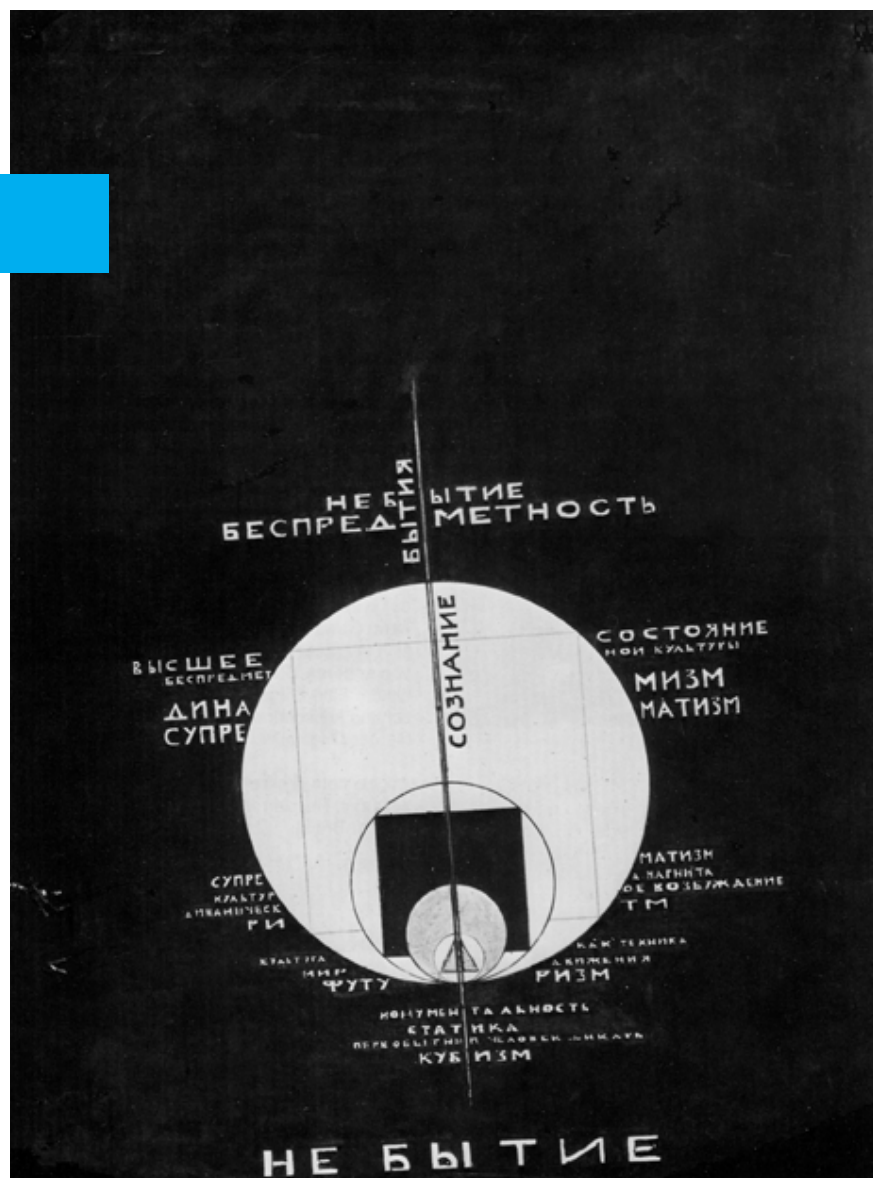
17. Чашник И.Г. Проект супрематического рельефа. 1925. Бумага, тушь, акварель



вопросами бытия. Как и Учитель, философом он был само-
чинным, доверял только себе и своему личному опыту – худо-
жественному опыту, надо подчеркнуть. Пик спекулятивных рас-

суждений, кульминировавших
в создании теории «7-го измере-
ния», пришелся у Чашника на
начало 1920-х. Они отложились
в ряде текстов, написанных тугим
аграмматическим языком, выра-
зительным в своей неправильно-
сти; вместе с тем самодельность
терминов, под которые приспо-
соблены конвенциональные
слова, порой делает положе-
ния «7-го измерения» герметич-
ными³⁰.

Чашник-теоретик стре-
мился выразить личное миро-
ощущение не только в записках,
но и в необычных схемах-чер-
тежах – визуальной ипостаси
философских положений. Его
листы с пластически-вербаль-
ными конструкциями восприни-
маются ныне как произведения,
предвосхитившие, по сути дела,
концептуализм второй половины
XX века («Культура», ок. 1924,



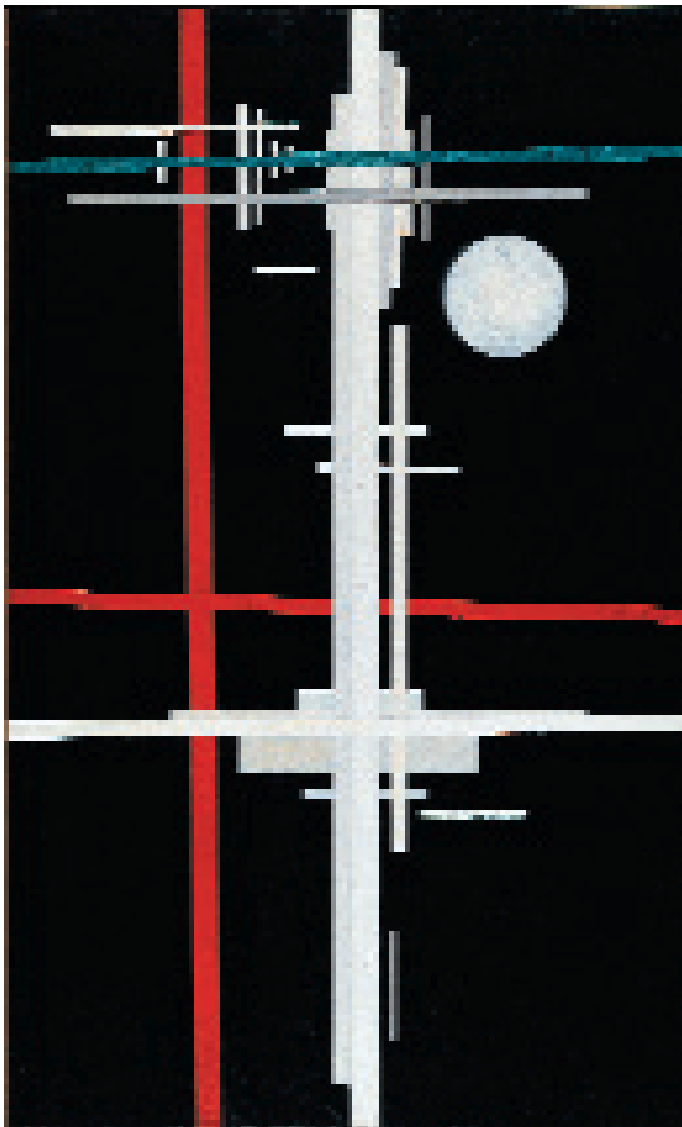
18. Чашник И.Г. Схема
строения супрематизма.
Около 1924. Бумага, тушь,
акварель, графитный
и цветные карандаши

частное собрание; «Построение супрематизма», ок. 1924,
частное собрание).

В Петрограде молодой супрематист пришел к выводу,
что чернота как таковая более адекватно соответствует «без-
умию», то есть иррациональности непостижимого челове-
ским рассудком универсума. Обоснованию этого положения
он посвятил немало строк, равно как и объяснениям мировоз-
зренческой сути черного и белого цветов, – последнее не
может не навести на мысль, что тысячелетняя национальная
культура, словно бы осевшая в генах Ильи Чашника, подспудно
формировала и ход, и спиритуалистический накал его рассуж-

дений. В самой цифре 7 – великой магической цифре – уже сказывались библейские реминисценции.

Определяющий смысл дуалистического «7-го измерения»,



19. Чашник И.Г. Супрематическая композиция. 1923. Холст, масло

призванного продолжить супрематизм за монистическую «белую стадию», Чашник видел во взаимоотношениях черного и белого. Они же были у него всеобъемлющими символами бытия, расщепленного на универсум и человека: «Черное. Важнейшее состояние беспредметности. То, что есть небытие, органическое следствие безумия беспредметности. Без-умия – ибо совершенства <...> Белое явилось как следствие человеческой культуры, как следствие совершенства существа <...> Черное – есть то, где мы ничто. Это нечеловеческое небытие. Это то, куда мы в без-умии летим. Так достаточно мне человеческого небытия белого квадрата, мне не нужно еще белое поле, как повторение этого. Мне нужно, и я устанавливаю черное <...> Я устанавливаю чистоту и совершенство: белый квадрат на черном поле, как на величайшем напряжении. Сознание небытия на бес-сознании небытия. <...> Наша земля,

породившая белый квадрат как мысль человеческого небытия, окружена вселенческим совершенством небытия. Это тоже белое на черном <...> Я вижу не белое на белом, а белое на черном. Итак, я устанавливаю 7-е измерение»³¹.

Одна из главных целей трансцендентального «7-го измерения» и заключалась в преодолении «белой бездны» фона, конституционного свойства малевичевского супрематизма. «Шестое измерение» Чашника, как говорилось выше, нашло пластическое воплощение в белых монохромных рельефах, а столь же емким воплощением «7-го измерения» стала «Супрематическая композиция» – его самая большая по размерам картина, написанная в 1923 году³². Здесь на черном фоне



20. Малевич К.С. Супрематия духа. 1920. Дерево, масло

расположились крестообразно-решетчатые структуры и круглая форма, неизбежно вызывающая ассоциации с небесным телом. Укорененность работы в геометрической абстрактной системе Малевича несомненна; вместе с тем, будучи иконическим образом философски-художественного мировоззрения Чашника, она демонстрирует глубоко оригинальный извод супрематического канона.

Следует констатировать, что молодому супрематисту в картинах и работах на бумаге – если даже не знать его рассуждений о мистическом «7-м измерении» – в полной мере удалось выразить космизм своей беспредметности. Композиции с черным фоном, мыслимым как знак непостижимо универсума, стали поистине работами с «космическим ощущением». Часть произве-

дений Чашника-метафизика, особенно если учитывать время их создания, впечатляет визуальным предвосхищением космического опыта человечества: так, в листе «Красный круг на черном фоне» к огромной раскаленной «планете» подлетает – или зависла над ней? – супрематическая «межпланетная станция»³³.

Работы Чашника были, по сути, одними из первых в мощной волне визионерских произведений русского авангарда, восходящих к космическому измерению супрематизма, – речь идет о полотнах И.А.Кудряшова (1896–1972), С.Б.Никритина (1898–1965), С.Я.Сенькина (1894–1963) и ряда других мастеров той же генерации, опосредованно или прямо затронутых открытиями и теориями Малевича³⁴.

Примечательно, что Чашник транспонировал в «7-е измерение» композиции Учителя – так, практически единственная картина, написанная Малевичем в Витебске, «Супрематия духа» (1920), вызвала появление сходной крестообразной конструкции в композиции ученика – но не на белом, а на черном фоне («Супрематическая композиция». 1921–1922; кат. № 4).



21. Чашник И.Г. Супрематическая композиция. 1921–1922. Бумага, графитный карандаш, тушь, акварель

Эта работа из собрания Фонда в высшей степени знаменательна, являя собой наиболее ранний пример обращения Чашника к крестообразному построению – пластическому символу «супрематии духа». Со временем крестообразная композиция с ее метафизическими обертонами превратилась в излюбленный мотив Ильи Чашника.

Для молодого изобретателя новых измерений в искусстве углубление в «развитие космических ощущений» виделось первостепенным назначением супрематизма, а отсюда и единственным смыслом истинной деятельности «утвердителей нового искусства». Актив-

ный член Уновиса, один из его столпов, Чашник и в Петрограде стремился пропагандировать идеологию беспредметности: 9 ноября 1923 года он произнес вдохновенную агитационную речь на митинге в Академии художеств; ее текст сохранился в семье³⁵.

Потенции супрематизма проявлялись для уновисца в сфере реализации экспериментов в спиритуальном «7 м измерении» искусства–жизни. Деятельность же Казимира Малевича после Витебска была подчинена организации научно-исследовательского учреждения, которым стал Государственный институт художественной культуры. В Гинхуке Малевич с сотрудниками всех отделов приступил к исследованиям художественной культуры как таковой: всестороннему анализу возникновения новейших систем в искусстве, связям супрематизма с мировой живописью, разработкой заложенных в беспредметности стилистических возможностей – диапазон лабораторных изысканий был разнообразен и широк. Директор института видел Уновис ядром своего собственного Формально-теоретического отдела; как известно, в жизнедеятельности витебского союза он действительно инициировал процессы, получившие дальнейшее развитие в работе Гинхука.

С точки зрения максималиста Чашника такая экстенсивная исследовательская работа уводила супрематизм от его главного предназначения: «Супрематизм – напряжение, присущее всякому человеческому существу с заостренным восприятием и ощущением космических и природных сложений, введенных в ритм беспредметного выражения своего ощущения»³⁶. Творчество в «7-м измерении», считал бескомпромиссный юноша, «есть текущая работа, выполнять которую должен был бы живодействующий «Уновис», а не мертвоедействующий в плане исследовательской работы»³⁷. В последних словах содержится ключ для понимания антималевичевской позиции Чашника в 1923–1924 годах.

Однако Уновис был детищем родоначальника супрематизма, тот формировал, направлял и руководил «утвердителями» – и потому несогласие Чашника с политикой, толкающей Уновис к «мертвоедействующей», по его мнению, работе, по логике вещей приобрело форму восстания против Учителя и выхода из созданной им группы. В письме, отправленном Малевичу 4 октября 1924 года, Чашник сформулировал: «В нашей работе мы пришли действительно к выводам, идеологически расходящимся с Вашими, и после взглядов наших, сказанных выше по поводу группы («Уновис=Малевичу». – А.Ш.), мы считаем, что наше пребывание в Уновисе становится невозможным»³⁸.

Письмо было подписано Чашником и Суетиным – друзья были едины; в конце было сообщено, что каждый из протестантов, к которым присоединился уновисец-витеблянин Иван Иванович Червинка (Червинко) (1891 – после 1941), направил отдельное письмо Малевичу с объяснениями своей позиции. Письма эти, к сожалению, не сохранились – вместе с тем ни в творчестве, ни в заметках Суетина мы не найдем тех мировоззренческих разногласий с лидером, которые возникли у Чашника.

Для Малевича восстание учеников было свидетельством их созревания и осознания собственного пути в искусстве. Он считал его закономерным и полезным явлением, как следует из его слов в докладе на заседании Гинхука: «...наблюдаемые индивиды совсем ушли от меня. Этот поступок был признаком того, что цветное подсознание ищет выхода и избегает того

пресса, который мешал выходу. Они хотели себя освободить и совершенно ко мне не показывались <...> Поэтому даже их уход, определенная оторванность была для меня очень и нужным, и необходимым явлением»³⁹.

Воссоединение учеников с Учителем произошло через год – и отныне Чашник и Суетин уже всегда были рядом с ним. Мастеровитый Чашник много помогал Малевичу в создании архитектонов – на фотографиях второй половины 1920-х годов мы видим супрематистов, в белых одеяниях трудившихся над белыми объемными моделями. Как и Суетин, Чашник был не только исполнителем-помощником – в его наследии сохранились проекты архитектонических сооружений и несколько реализованных моделей.

Выше говорилось о появлении крестообразной композиции в чашниковской работе, родственной витебской «Супрематии духа» Малевича. Это название, подчеркнем еще раз, акцентировало символический смысл динамического построения из пересекающихся вертикальных и горизонтальных элементов, впереди которых был квадрат: дух побуждал человечество стремиться ввысь и вглубь мироздания, ориентируясь на вертикаль, горизонталь же свидетельствовала о земной природе людского рода. По взглядам Малевича, «человеческий череп» способен был умозрением объять Вселенную, что

22. Суетин Н.М., Малевич К.С., Чашник И.Г. 1923.
Петроград. Фотография



и призвана была зримо утвердить крестообразная композиция «Супрематии духа».

Архетип креста стал ведущим для «архитектуровидных» (слово Малевича) проектов Чашника. Почти все они построены на крестообразном в основе плане в различных модификациях: в чашниковских архитектонах эхом отдается пространственно-объемная организация традиционных храмов, христианских церквей и соборов, где продольные базилики пересечены по-

перечными трансептами. Однако крестообразность чашниковских проектов отнюдь не была следованием или использованием ортодоксальной символики, ее исток лежал в индивидуальном мировоззрении – вместе с тем супрематист-метафизик своим радикальным пластическим формообразованием обновил великий архетип человеческой цивилизации.

«Супрематическая архитектурная модель:

крест и круг» (1926), впервые опубликованная под этим названием и ныне входящая в собрание Фонда (кат. № 98), представляется пластической формулой художественно-философского мировоззрения Чашника. На черном фоне – непроницаемой черноте иррационального космоса – воздвигнута крестообразная гармоническая композиция из геометрических объемных элементов; ее белизна – знак внерационального (без-умного) совершенства человеческого существа, способного, как и Природа, быть творцом самостоятельных феноменов.

По сути дела, этот архитектон также служит ипостасью метафизического «7-го измерения», и наряду с огромной «Супрематической композицией» (1923) представляет собой супрематическую икону, воплотившую кредо Чашника: «Мир как человечество движется не смыслом и целью, а творчеством как молчаливым и беспредметным началом»⁴⁰.

Выдающийся эвристический дар, отпущенный молодому новатору, побуждал его изобретать небывалые проекты, опережавшие развитие искусства на десятилетия. Формировала их «супрематия духа», глубинный фундамент его творчества.

Выше уже упоминались примечательные метаморфозы, которым подвергался столь значимый для Чашника черный цвет:



23. Чашник И.Г. Архитектон.
1923. Гипс

в ряде композиций он вводил в него белый – и тончайшие градации серого служили мерой присутствия света в темноте. Во второй половине 1920-х годов в качестве нового медиума Чашник увидел уже один чистый свет. Описание тех художественных феноменов – для них трудно подобрать термин, – которые он предполагал создавать с помощью света, заставляет еще и еще раз подчеркнуть масштаб креативных потенций русского авангардиста. Ассистент Малевича в Гинхуке К.И.Рождественский (1906–1997), будущий дизайнер, вспоминал в преклонные годы об одном из уникальных проектов Чашника: «Он проектировал на улицах будущих городов бездонные светящиеся колодцы, заканчивающиеся где-то внизу, в глубине, в бесконечности ярким цветным светом. Люди шли по твердой земле тротуара и вдруг оказывались висящими, невесомыми над бездной пространства»⁴¹.

И в нынешние времена этот замысел, дарующий телесный опыт нежданного при горизонтальном движении вертикального воспарения над светящейся реальной бездной (с ее бездной ассоциаций), не выглядел бы анахроничным, осуществись он в реальности...

Идеалистическая природа и цельность художественных взглядов супрематиста Чашника сказались в том, что отработка концепции на бумаге или холсте, как неоднократно уже говорилось, была для него не только первичным, но и наиболее существенным актом творения. Практическое применение проекта не исключалось, но не оно было импульсом, толчком для рождения искусства.

Называя проективность творчества «живописным началом» по месту рождения замысла, Чашник вслед за Малевичем утверждал: «Все выводы практической мысли супрематизма есть результат чисто живописного действия, отсюда абсурд отрицать первопричину, т. е. живописное начало его»⁴².

Выше отмечалось, что витебские рисунки «трибуны знака супрематизма» были действительно беспредметными композициями, легшими в основу проекта трехмерного сооружения. Такая трансформация пластической идеи была и осталась закономерной для Чашника. Примечательным примером служат «Супрематическая композиция (Эскиз монумента)» из собрания

Фонда (1927; кат. № 88), и «Эскиз трибуны» (1927)⁴³. Они воочию демонстрируют перевод беспредметной композиции – «чисто живописного действия» – в проект трехмерного сооружения, «вывод практической мысли». На первом из них представлена супрематическая композиция из геометрических элементов, а на втором мы видим аксонометрическую проекцию из тех же элементов, эскиз трибуны-монумента, основанный на эмблематике серпа и молота. Советская власть, как известно, умело эксплуатировала глубины коллективного подсознательного, строя новую социалистическую мифологию на религиозной символике: композиция стержневой советской эмблемы однозначно восходила к архетипу креста. У супрематиста Чашника и в плоскостной, и в стереометрической проекции этот архетип проступает с полной очевидностью.

Процитированное выше чашниковское положение об абсурдности поведения тех, кто отрицает первопричину искусства, то есть «живописное действие», отражало полярное расхождение двух идеологий в русском авангарде, супрематизма и конструктивизма: конструктивисты в начале 1920-х провозгласили «смерть станковому искусству», смерть живописи.

При визуальном сходстве новаторской пластики супрематисты и конструктивисты были непримиримыми оппонентами, антиподами.

Метафизический супрематизм увлекал человечество в пространства непостижимого мироздания, умозрением стремясь объять его; на протяжении всей цивилизации такие устремления были уделом философий и религий, – и супрематизм как целостное явление с неизбежностью вбирал в себя и их духовные функции.

Материалистический же конструктивизм рационально обустроивал земную практическую реальность, почитая все остальное вредным идеализмом и мракобесной мистикой. Именно тогда эти понятия превратились в СССР в крайне негативные определения, влекущие за собой преследования властей вплоть до тюремного заключения и расстрела.

Для идеологов-политиканов крепнувшей советской власти, видевшей в искусстве только полезного пропагандиста и агитатора, чуждость и враждебность идеалистического супрематизма была все более и более очевидной. Гинхук был

удушен после заказного фельетона Г.Серого «Монастырь на госснабжении», где зубодробительной критике была подвергнута деятельность «ордена беспредметников» – «нескольких юродивых» – в «монастыре» новых «монахов»⁴⁴. Чашник откликнулся на опус Серого большой статьей, наивно полагая опубликовать ее; текст «Монастырь на госснабжении. Статья гражд<анина> Серого, или серая безграмотность», разоблачающий провокационную суть фельетона, сохранился в архиве семьи⁴⁵.

В конце 1926 года Гинхук был окончательно расформирован, и с 1927 вплоть до смерти Чашник числился сотрудником Комитета художественной промышленности ИЗО Государственного института истории искусства, работая рядом с Малевичем.

Смерть молодого супрематиста в ночь на 4 марта 1929 года была тяжелейшим ударом для беременной жены, для друзей, для Учителя. Последней просьбой Ильи Чашника были слова: «Передай Малевичу, что я умер как художник нового искусства»⁴⁶, – написал Суетин в скорбном сообщении о последних днях друга, отосланном в Витебск Ивану Червинке.

1 Автобиография И.Г.Чашника. Частный архив, С.-Петербург. Цит. по изд.: В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х. Сост. И. Карасик. СПб.: Palace Edition, 2000. С. 185. (далее – *В круге Малевича*).

2 Отметим, что выпуски в учебных заведениях – средних трудовых школах – никогда не проводились в середине учебных сезонов; в это время Витебское Народное художественное училище, организованное Марком Шагалом в конце 1918 года, работало в полную силу, и его деятельность была широко известна в Витебске (после объявления приема 11 ноября 1918 года сюда записалось около 600 человек, поступило и обучалось более ста).

3 Высшие художественно-технические мастерские – Вхутемас, были образованы в Москве, как известно, осенью 1920 года, объединив первые послереволюционные художественные школы, 1-е и 2-е Свободные государственные художественные мастерские (б. Строгановское училище и б. МУЖВЗ). В хорошо сохранившихся архивных документах и списках подмастерьев всех столичных учреждений нет учащегося по имени «Илья Григорьевич Чашник». За изыскания в РГАЛИ, где хранятся документы раннесоветских художественных школ, и за консультацию по этому вопросу благодарю А.В.Крусанова. В книге В.И.Ракитина упомянуто существование в архиве семьи «Удостоверения Высших художественно-технических мастерских. Москва. 1920», выданного на фамилию И.Г.Чашника, однако сам автор монографии квалифицирует его следующим образом: «Даже «липовое» удостоверение не было лишним «при получении пропуска при проезде в город Москву».

См.: Ракитин В. Илья Григорьевич Чашник. М.: RA, Palace edition, 2000. С. 23 (далее – *Ракитин, 2000*).

4 См. прим. 1.

5 Премии на выставке народного художественного училища // Известия Витебского Губернского Совета рабочих, крестьянских, солдатских и батрацких депутатов. 1919. № 147, 5 июля. С. 4. Картина Чашника не сохранилась. Более подробно см.: Шатских А. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 40–41.

6 И. Чашник. Эскизы обложки и иллюстраций к сборнику стихов для детского возраста «Проталинка». 1919. Б., тушь. Государственный музей современного искусства: коллекция Г.Костакиса. Салоники, Греция. Воспр.: *Ракитин, 2000*. С. 8–9.

7 См. соответствующие воспроизведения в разделах, посвященных К.М. Малевичу, Н.М.Суетину, Н.О.Коган и другим членам витебского Уновиса, в изд.: *В круге Малевича*.

8 В отредактированном виде («Уновис получил предложение поставить на площади Смоленска трибуну, изобретенную Чашником; мастерская уже принялась за ее сооружение») фраза однозначно свидетельствует о том, что Чашник сделал определенные шаги к трехмерной реализации проекта.

9 См.: Ilja G.Tschaschnik. Kunstmuseum Düsseldorf (10. 5. 1978 – 2. 7. 1978), Bauchaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin (21. 7. 1978 – 4. 9. 1978): Katalog. S. 29; Zadowa L.A. Suche und Experiment: russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978. В немецкой книге московского исследо-

вателя Л.А.Жадовой проведено краткое сравнение чашниковских проектов и «Ленинской трибуны» Эль Лисицкого.

10 Die Kunstismen: Les ismes de l'art: The Isms of Art. 1914–1924 // Erlenbach-Zürich, München und Leipzig: Eugen Rentsch Verlag, 1925. «Ленинская трибуна» Эль Лисицкого воспроизведена на с. 9, № 42.

11 В первой обстоятельной монографии Эль Лисицкого, подготовленной вдовой художника Софией Кюпперс-Лисицкой и выпущенной в 1967 году в Дрездене, под № 45 в разделе «Проуны» воспроизведен карандашный эскиз Эль Лисицкого для «Ленинской трибуны»: Entwurf zur Lenintribune. 1920 (Atelier Lissitzky), а под № 46 – Проект самой трибуны: Die Lenintribune. 1924 (Atelier Lissitzky). См.: El Lissitzky: Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften / Übergeben von Sophie Lissitzky-Küppers. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967.

12 Тексты И.Чашника появились в изданиях: «АЭРО. Статьи и проекты» (Витебск, 1920), вышеупомянутом «Листке...» (1920), сборнике «Уновис. II-е издан<ие> Вит<ебского> творкома «Уновис». Витебск. 1921. Январь»; «Путь Уновиса» (Витебск, январь 1921, № 1). Стилистика текста в листовке «Мы» (Витебск, 1920) также заставляет предположить авторство Чашника.

13 См.: Хан-Магомедов С.О. Лазарь Хидекель. М.: Фонд Русский авангард, 2008.

14 Чашник И., Хидекель Л. АЭРО. Статьи и проекты. Витебск, 1920. Это издание изначально было выпущено в очень ограниченном числе экземпляров; тексты здесь частично написаны от руки, частично напечатаны на пишущей машинке.

15 Чашник И. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ или супрематизм или динамизм. Оpubл. в изд.: *Ракитин, 2000. С. 133.*

16 Суетин Н. Ритмическая последовательность. 1922–1923. Бумага, гуашь, тушь, коллаж. 28×19,5. Частное собрание (воспр.: Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. М.: RA, Palace edition, 1998. С. 63).

17 Хан-Магомедов С.О. Новый стиль, объемный супрематизм и проуны // Лазарь Маркович Лисицкий. 1890–1941. Выставка произведений к столетию со дня рождения. Москва–Эйндховен, 1990. С. 39; Хан-Магомедов С.О. Слоистые рельефы Уновиса // Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М.: Архитектура-С, 2007. С. 314–320. С.О.Хан-Магомедов в связи с данными рельефами упоминает имена Чашника и Суетина. В нескольких беседах М.М. Лермана с автором настоящих строк, состоявшихся в 1988, 1989, 1991 годах, фамилия Суетина в связи с данными слоистыми рельефами не фигурировала. Лерман говорил лишь о Чашнике и особо подчеркивал его изобретательность, обусловленную такими техническими навыками работы по металлу, которыми в витебской школе никто больше не владел.

18 Чашник И. Из записей разных лет [1922–1923]. Цит. по изд.: *Ракитин, 2000. С. 131.*

19 Цит. по изд.: Taylor B. Collage. The Making of Modern Art. London: Thames & Hudson, 2006. P. 132.

20 Текст «Зачетной записки...» полностью опубликован в изд.: *Ракитин, 2000. С. 112–118.* (далее – И.Чашник «Зачетная записка...», указ. соч).

21 Здесь и ниже терминология Чашника цитируется в том виде, в котором она представлена в его текстах: «шестое измерение» художник писал в два слова, «7-е измерение» – цифрой и словом.

22 Более подробно см.: Горячева Т.В. К понятию экономии творчества // Русский авангард

1910–1920-х годов в европейском контексте / Отв. ред. Г.Ф.Коваленко. М.: Наука, 2000. С. 263–274.

23 И.Чашник «Зачетная записка...», указ. соч. С. 117.

24 Из-за трудных условий и отсутствия топлива выставка приступила к работе лишь 25 марта 1920 года. Подробнее см.: Шатских А. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. Москва: Языки русской культуры, 2001. С. 126–128.

25 И.Чашник «Зачетная записка...», указ. соч. С. 115.

26 Иванова Е. Супрематический фарфор Ильи Чашника // *В круге Малевича*. С. 184.

27 Н.Суетин, И.Чашник. Эскиз обложки журнала «Кино А.Р.К.» 1925. Бумага, тушь, акварель. 30,3×23,2. ГРМ.

28 Эскизы этого плаката, созданные в 1926 году для выставки Новгородского фарфорового завода, есть в наследии и того и другого мастера: маленький эскиз – в наследии Чашника (бумага, графитный карандаш, тушь, акварель, коллаж. 19,7×143, 3. Частное собрание), завершённый проект – в наследии Суетина (бумага, гуашь, коллаж. 91×53. Частное собрание).

29 Упомянутый в тексте «Проект супрематического рельефа» был положен в основание реконструкции, осуществленной сыном художника И.И.Чашником. Рельеф «Супрематическая композиция» (картон, бумага, гуашь. 19×62,2. Частное собрание, С. Петербург) воспроизведен в изд.: *В круге Малевича*. С. 198.

30 Так, поясняя основы «7-го измерения», Чашник наряду с существенными для этого измерениями характеристиками «плоскость» и «объем» вводит в качестве базисного третье понятие – «низменность» (глубина?), не поддающееся исчерпывающему раскрытию: «...прибавлением третьего элемента архитектонику оперирует

во всех трех планах, т. е. плоскости, низменности и объема. Последнее подтверждает вскрытое мною 7-е измерение, т. е. отношение белого к черному» (см.: Чашник И. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ или супрематизм или динамизм // *Ракитин*, 2000. С. 134).

31 Этот текст был программным для Чашника; известны два его варианта, отличающиеся некоторыми разночтениями. Первый опубликован в изд.: *Ракитин*, 2000. С. 132–133, второй, под названием «Черное – величайшее состояние беспредметности», в изд.: *В круге Малевича*. С. 186.

32 И. Чашник. Супрематическая композиция. 1923. Холст, масло. 183,5×112. Собрание Тиссен-Борнемиша, Лугано, Швейцария. Картина впервые была выставлена в рамках экспозиции Уновиса на «Выставке петроградских художников всех направлений 1918–1923» (весна – лето 1923 года).

33 И. Чашник. Красный круг на черном фоне. Первая половина 1920-х. Бумага, тушь, акварель. 11×8,7. Частное собрание, США.

34 Репрезентативная выставка «Космос русского авангарда: искусство и освоение пространства: 1900–1930» (кураторы Джон Боулт, Николетта Мислер и Мария Цанцаноглу; Фонд Ботин, Сантандер, Испания, 2010–2011) все-сторонне представила космические устремления русских художников, ученых, инженеров в начале космической эры в истории человеческой цивилизации. Более подробно см.: *El cosmos de la vanguardia rusa: arte y exploraciyn espacial, 1900–1930. Cat6logo / Comisarios John E.Bowlт, Nicoletta Misler y Maria Tsantsanoglou. Fundaciyn Botin. Santander, Espaca, 2010.*

35 См.: Чашник И. Выступление на митинге в Академии художеств. Опубл. в изд.: *Ракитин*, 2000. С. 118–122.

36 *Ракитин*, 2000. С. 136.

37 Чашник И. Из записей разных лет. [1922–1923]. Архив семьи. Цит. по изд.: *Ракитин, 2000*. С. 135.

38 Письмо И.Г.Чашника и Н.М.Суетина Малевичу из Ленинграда в Москву 4 октября 1924 года. Цит. по изд.: Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т. Т.1 // Авт.-сост. И.А.Вакар, Т.Н.Михиенко. М.: РА, 2004. С. 315–316 (далее – *Малевич о себе*).

39 Стенограмма выступления К.С.Малевича на собрании сотрудников Гинхука. См.: Протокол № 1 Межотдельского собрания сотрудников Гос<ударственного> Института Художественной культуры по критике и обсуждению работ всех отделов. 16 июня 1926 года // *Малевич о себе*. Т. 1. С. 512.

40 Чашник И. Из записей разных лет [1922–1923]. Архив семьи. Цит. по изд.: *Ракитин, 2000*. С. 134.

41 Рождественский К. Гинхук. 1990 (?). Цит. по изд.: *Ракитин, 2000*. С. 73.

42 Чашник И. Из записей разных лет. [1922–1923]. Архив семьи. Цит. по изд.: *Ракитин, 2000*. С. 133.

43 Чашник И.Г. Эскиз трибуны. 1927. Бумага, графитный карандаш, цветная тушь. 29×21. Частное собрание, СПб. Воспр.: *Ракитин, 2000*. С. 82.

44 Серый Г. Монастырь на госснабжении // Ленинградская правда. 1926. 10 июня. Под псевдонимом «Серый» (он был избран самим критиком, но трудно было бы придумать более выразительный эпитет, умело обыгранный Чашником), скрывался некто Григорий Сергеевич Гингер (1897–1994), бессмысленно, по-геростратовски гордившийся одним-единственным «великим» во всю свою столетнюю жизнь деянием.

45 Чашник И. Монастырь на госснабжении. Статья гражд<анина> Серого, или серая безграмотность. Архив семьи. Оpubл. в изд.: *Ракитин, 2000*. С. 127–128.

46 Письмо Н.М.Суетина И.И.Червинко из Ленинграда в Витебск 6 марта 1929 года. Архив семьи. Цит. по изд.: *Ракитин, 2000*. С. 103. В монографиях В.Ракитина, посвященных Н.М.Суетину (М., 1998) и И.Г.Чашнику (М., 2000), последние слова Ильи Чашника цитируются с разночтением – в первой: «Передай Малевичу, что я умер как художник» (с. 26); во второй: «Передай Малевичу, что я умер как художник нового искусства» (с. 103).

Даты жизни и творчества И.Г.Чашника

12 (25) июня 1902

Илья Григорьевич Чашник родился в г. Люцин, в Восточной Латвии

1900-е

Обучается в качестве подмастерья в оптико-механической мастерской в Витебске.

1919

С начала года занимается в живописной мастерской Марка Шагала в Народном художественном училище в Витебске. С начала сентября работает в мастерской графики, печати и архитектуры под руководством Л.М.Лисицкого.

1920

Становится членом Уновиса; с осени входит в Центральный Творком Уновиса. В октябре создает проект трибуны для Красной площади в Смоленске (не реализован).

1920–1922

Участвует на всех выставках Уновиса в Витебске и в Москве, принимает участие в декоративном оформлении революционных празднеств в Витебске. Участвует в подготовке печатных изданий, где публикует ряд статей («От Уновиса», «Уновис. Листок Витебского Творкома № 1», «Аэро» – все 1920; «Путь Уновиса № 1», «Уновис. Второе издание Вит <ебского> творкома “Уновис”» – оба 1921).

1922

В мае получает диплом об окончании Витебского Художественно-практического института. Уезжает в Петроград вместе с К.С.Малевичем и другими членами Уновиса. Летом безуспешно пытается поступить в Академию художеств.

В декабре получает заказ от Государственного фарфорового завода в Петрограде на изготовление декоративных росписей фарфора.

1923–1925

С 1 марта 1923 по 22 апреля 1924 официально занимает должность живописца-композитора Государственного фарфорового завода.

Со 2 февраля 1923 по 31 октября 1925 состоит научным сотрудником Формально-теоретического отделения Петроградского Музея художественной культуры, затем созданного на основе музея Государственного института художественной культуры (Гинхука), где работает под руководством Малевича.

1924–1928

Работает в качестве художественного инструктора в рабочих клубах.

1925

С 1 ноября до января 1927 года состоит научным сотрудником Государственного Декоративного института в Ленинграде.

1927

С 1 апреля до марта 1929 года состоит научным сотрудником, потом лаборантом Комитета Художественной промышленности ИЗО отдела Государственного института истории искусства.

1927–1928

Вместе с Н.М.Суетиным работает как художник-полихромист по раскраске зданий, спроектированных в архитектурной мастерской А.С.Никольского.

1928

Осень – тяжелая болезнь.

1929

Умер в ночь на 4 марта.