

**Трибуна молодого ученого**

УДК 75.03

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-167-176

Вэнь Цун

**ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ И ПРЕДПОСЫЛКИ  
ВОЗНИКНОВЕНИЯ СУПРЕМАТИЗМА**

*Анализ генезиса стиля имеет большое значение для исследования его художественной специфики. В статье охарактеризованы контекст и условия появления супрематизма К.С. Малевича. Используя метод искусствоведческой интерпретации, а также историко-генетический и синхронистический методы исследования, автор статьи выявляет предпосылки возникновения супрематизма в России в 1910-е гг. В статье сделан вывод о том, что развитие беспредметных форм искусства в начале XX века, общий ландшафт русской культуры и мышления, а также раннее творчество К.С. Малевича в совокупности составили идеологические и эстетические предпосылки возникновения супрематизма.*

Ключевые слова: супрематизм, авангард, беспредметное искусство, модернизм, кубофутуризм.

*Актуальность темы исследования.* Супрематизм сформировался под влиянием множества факторов. В статье охарактеризован исторический контекст и основные предпосылки возникновения супрематизма. С одной стороны, рассмотрены процесс развития западного модернистского искусства конца XIX – начала XX вв. и эволюция концепции абстрактного искусства. С другой стороны, исследован сложный социокультурный, художественный и философский фон России начала XX века. Именно эти факторы способствовали оформлению супрематизма в творческом методе К.С. Малевича. Для характеристики художественной специфики направления необходимо знать историю его возникновения, чем и обуславливается актуальность темы исследования данной статьи.

*Степень научной разработанности проблемы.* Л.А. Жадова [1], Е.Ф. Ковтун [2; 3], Е.В. Баснер [4], Ш. Дуглас [5; 6] и А.Б. Након [7] исследовали развитие русского абстрактного искусства, истоки супрематизма и раннюю живопись К.С. Малевича. Однако предпосылки становления супрематизма как авангардного художественного стиля до сих пор не были охарактеризованы.

*Цели, задачи и предмет исследования.* Целью данного исследования является выявление исторического контекста и предпосылок возникновения супрематизма в России 1910-х гг. Задачи работы заключаются в следующем: проанализировать эволюцию беспредметного искусства в рамках развития западного модернизма; охарактеризовать идейные течения, существовавшие в России в начале XX века, повлиявшие на художественное творчество К.С. Малевича; проследить эволюцию раннего творческого стиля художника; обобщить предпосылки возникновения супрематизма. Предметом данного исследования являются предпосылки и контекст возникновения супрематизма.

*Научная новизна данного исследования* заключается в системном анализе предпосылок возникновения супрематизма в России 1910-х гг.

*Методология и методы исследования.* Методология работы основана на принципах историзма, объективности и системности и включает историко-генетический

и синхронистический методы исследования, а также метод искусствоведческой интерпретации.

*Источниковая / эмпирическая база исследования.* Эмпирическую базу исследования составляют современные произведения искусства с беспредметными характеристиками и ранние работы К.С. Малевича.

*Основная часть.* В 1915 году на выставке «0,10. Последняя футуристическая выставка картин» произведения супрематистов были представлены публике как мощная декларация, сделавшая это направление и стиль не только ключевым явлением истории русского искусства, но и неотъемлемой частью мирового художественного процесса. Супрематизм с помощью предельной геометрической абстракции поднял искусство начала XX века на вершину беспредметности.

До появления супрематизма европейское искусство давно вело поиски в направлении беспредметности. Начиная с постимпрессионизма, художественное творчество постепенно смещалось от воспроизведения внешнего объективного мира к выражению субъективной истины и внутреннего переживания. Этот сдвиг в мотивации и тематике неизбежно привел к обновлению художественных форм и живописного языка. Традиционные правила классицизма и реализма были нарушены, перспектива постепенно утратила свое абсолютное господство, а форма и цвет, освободившись от необходимости копировать реальность, стали воплощать творческий замысел и эмоциональное состояние мастера. В этом процессе художественный язык постоянно переосмысливался и трансформировался, а функция геометрических элементов в искусстве эволюционировала от первоначально декоративных знаков к конституирующему структурному принципу.

На этом пути к беспредметности П. Сезанн, без сомнения, был наиболее значимым первопроходцем. Хотя объектом его живописи продолжали оставаться зримые предметы природы, его художественные идеи и приемы выражения радикально подорвали традиционные представления о перспективе и пространстве. П. Сезанн выступал против импрессионистического пренебрежения устойчивой формой предмета, и, чтобы передать структурность объекта и подлинное состояние природы, он воссоздавал видимое глазом с помощью геометрических форм и выражал пространственные отношения через соотношение теплых и холодных тонов. «В истории живописи в лице Сезанна мы имеем апогей ее развития, – отмечал К.С. Малевич. – Сезанн – выпуклый и сознательный индивидуум – осознал причину геометризации и не подсознательно указал нам на конус, куб и шар как на характерные разновидности, на принципах коих нужно было строить природу, то есть приводить предмет к геометрическим простым выражениям» [8. С. 316, 164]. В художественной практике П. Сезанна геометрия была не только формальным приемом, но и способом мышления, позволяющим художнику деконструировать предметы природы. Его поиски абстрагирования и геометризации открыли путь к развитию беспредметного искусства и послужили методологическим ориентиром для последующего кубизма, футуризма и, в конечном счете, супрематизма.

Другой путь к беспредметному искусству был открыт В.В. ван Гогом, П. Гогеном и художниками группы «Наби». Их творчество порвало с оковами натурализма, сознательно отступило от традиционных приемов реалистического письма и вышло за пределы зависимости от локального цвета и формы предмета. В.В. ван Гог исходил из того, что подлинный живописец, изображая предмет, руководствуется не объективной реальностью, а собственными ощущениями. В его произведениях цвет перестает быть лишь атрибутом объекта и наделяется символично-эмоциональной функцией, становясь самостоятельной эстетической ценностью. Форма также освобождается от застывшей неподвижности, обретает свободный и живой ритм, насыщенный эмоцией и энергией. Все эти элементы вместе становятся внешним выражением внутреннего мира художника, обеспечивая глубокое слияние искусства и чувства.

Продолжая путь, проложенный П. Сезанном, кубисты устремились в сторону беспредметного искусства. В своих приемах они унаследовали и развили поздней-

сезанновский метод абстрактного зрительного анализа, расчленяя предмет на геометрические элементы и вновь соединяя их в единую композицию. В результате возникал все более субъективированный, плоскостной и абстрактный художественный язык. В произведениях П. Пикассо и Ж. Брака пространственная перспектива подвергается дальнейшему разрушению: предметы превращаются в пересекающиеся геометрические формы и включаются в полуабстрактные структуры. Геометрия становится не только инструментом деконструкции и реконструкции натуры, но и самостоятельным источником художественной выразительности. Хотя в аналитическом кубизме сохраняются узнаваемые элементы реальности, они подвергаются полной деконструкции и преобразованию, а форма, обладающая собственной эстетической ценностью, выходит за пределы предметного мира и превращается в основной носитель художественного смысла. Таким образом, кубизм выступает ключевым посредником на пути к абстракции и становится самым непосредственным формальным источником супрематизма.

В 1912–1914-х гг. кубизм вступает в фазу синтетического кубизма. Художники начинают включать в живописную плоскость реальные предметы: газеты, дерево, нити и другие материалы. При этом геометрическая композиция чаще всего предшествует изображенному объекту, а последний выступает лишь ее дополнением. Геометрические формы постепенно утрачивают функцию разложения и реконструкции натуры и обретают самостоятельное существование в качестве новой декоративной, символической и эстетической знаковой системы.

Другой путь, отошедший от предметного анализа, в позднем кубизме привел к возникновению орфизма. Французский поэт и художественный критик Г. Аполлинер дал этому направлению классическое определение: «Искусство живописи новых целостностей с элементами, которые художник заимствует не из зрительной реальности, а создает полностью самостоятельно» [9. С. 25]. Яркий представитель этого течения Р. Делоне уже в 1910–1911-х гг. в картине «Окно в город, № 4» использовал геометрические формы для выражения ритма света и цвета, демонстрируя высокий уровень абстракции. А в 1912–1913-х гг. в серии работ с круговой композицией он еще полнее раскрыл потенциал цвета и геометрии, создавая живописные структуры, наполненные сияющей ритмической гармонией, подобной световым ореолам.

Прежде чем появились синтетический кубизм и орфизм, В.В. Кандинский, продолжая поиски В.В. ван Гога и А. Матисса в области духовного и эмоционального выражения, первым пришел к чистому абстрактному искусству. В 1910 году он создал в Мюнхене первую полностью абстрактную акварель, построенную исключительно на взаимодействии цвета и линий, а в 1911 году написал трактат «О духовном в искусстве». «Дух (душа) – утверждал В.В. Кандинский, – источник мира, материя же лишь покрывает истинный мир завесой, и лишь через эту завесу можно увидеть сияющий дух» [10]. В его произведениях уже невозможно было различить конкретные объекты; с помощью точек, линий, плоскостей и цвета он выражал ритм музыки, эмоции и духовное содержание.

В 1911 году П. Мондриан начал геометризировать и подвергать декомпозиции и реконструкции формы деревьев, часто встречавшиеся в его ранних работах, постепенно осваивая язык и методы кубизма, а также сочетая их с экспрессионистской цветовой гаммой и манерой письма, исследуя выразительные возможности геометрии. С 1914 года П. Мондриан начал упрощать формы деревьев до систем пересекающихся горизонтальных и вертикальных линий, закладывая основы будущего движения «De Stijl». Под влиянием В.В. Кандинского в 1913 году Т. ван Дусбург также обратился к абстрактному искусству. В 1915 году он совместно с П. Мондрианом стал одним из инициаторов голландского движения «De Stijl», а в 1917 году основал журнал «De Stijl», в котором пропагандировалось использование геометрии и цвета в качестве художе-

ственного языка, а также применение основных цветов, черного и белого, в композициях на основе сетки для создания ритма и гармонии.

В 1910-е гг. развитие современного искусства подтолкнуло таких художников, как В.В. Кандинский, К.С. Малевич и П. Мондриан, к движению в сферу чистой абстракции. Эти мастера черпали вдохновение из постимпрессионизма, фовизма, кубизма и других художественных направлений, постоянно расширяя творческие горизонты и создавая уникальные абстрактные произведения. Одновременно они искали и формулировали собственные концепции абстрактного искусства, обеспечивая теоретический фундамент своими творческими подходами; художественный стиль и идейное содержание взаимно переплетались и развивались в их работах. В эпоху стремительной смены художественных течений проблема первенства в создании стиля и уникальности концепции имела особую важность для каждого художника. В области геометрической абстракции геометрические работы В.В. Кандинского и опыты П. Мондриана с первичными цветами появились значительно позже супрематизма К.С. Малевича. Он непосредственно помещал геометрию в центр произведения; в его системе геометрия перестала быть инструментом деконструкции образов, нотой в ритмической партитуре или каркасом для цвета – в супрематических работах геометрия сама по себе стала и эстетическим образом, и философским символом.

Рождение супрематизма знаменует собой ключевой шаг в развитии искусства на пути к абстракции. Этот шаг не был случайным, он базировался на исторической эволюции западного искусства, постепенно отводившего от репрезентации и стремившегося к абстракции; поэтому понимание общего фона эволюции западного искусства является первоочередным условием для изучения возникновения супрематизма. Вместе с тем нельзя игнорировать и уникальный социально-культурный контекст России начала XX века и личные художественные поиски К.С. Малевича, которые вместе составили решающие факторы, способствовавшие рождению супрематизма.

Супрематизм не является изолированным формальным экспериментом, но представляет собой авангардную художественную идею и визуальный язык, глубоко укорененные в духовном ландшафте России начала XX века. Историки искусства правомерно отмечали, что рождение супрематизма было обусловлено не только концептуальными новациями западного искусства конца XIX – начала XX века, но и российскими социальными, религиозными и философскими традициями [7]. Супрематизм возник в годы Первой мировой войны, накануне Октябрьской революции 1917 года, став продуктом взаимодействия множества исторических противоречий. С развитием индустриальной цивилизации постепенно формировались новые социально-производственные структуры, а социальные противоречия в России и во всей Европе обострились до предела. Россия того времени стала своего рода лабораторией утопий: в атмосфере небывалой свободы мысли, сосуществовавшей с политическими и культурными конфликтами, старый мир рушился, а революционные идеи требовали появления новых художественных голосов.

В этот период русская литература, искусство и философия находились в состоянии тесного взаимодействия: символизм, мистицизм и религиозное возрождение переплетались, формируя культуру Серебряного века. Философы В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков, П.А. Флоренский утверждали превосходство духовного начала и стремились к выходу за пределы рационального, к целостному космическому мировоззрению. Символистские поэты и писатели, включая В.Я. Брюсова, А.А. Блока, А. Белого, пытались посредством образного языка раскрыть духовную реальность, скрытую под покровом действительности. Эта идейная атмосфера непосредственно повлияла на мировоззрение К.С. Малевича: в его поисках геометрической абстракции живопись постепенно превращалась в канал, ведущий к «чистому восприятию». Мистические учения, в особенности размышления П.Д. Успенского о «четвертом измерении»,

стимулировали интерес К.С. Малевича к космическому пространству, геометрическому порядку и духовным измерениям. Супрематизм стал метафизической практикой приближения к «абсолютному», «ничто» и «бесконечному». Можно сказать, что культура и философия Серебряного века наполнили супрематизм трансцендентной глубиной: геометрические формы К.С. Малевича обрели не только значение формальной новации, но и стали мистическим символом, несущим богатый философский смысл.

Русское искусство начала XX века представляло собой многослойное переплетение традиционного и авангардного начал. Радикально настроенные художники постепенно расходились с академической школой и передвижниками; противостояние между «старыми настроениями» и «новыми течениями» становилось важнейшей движущей силой эволюции художественных идей и стилей. Благодаря буферной роли символизма авангардные художники, откликаясь на призыв времени, под влиянием западно-европейских модернистских направлений искали новые художественные языки и стремились построить революционную утопию в искусстве, что значительно ускорило развитие русского искусства.

Коллекции С.И. Щукина и И.А. Морозова позволили русским художникам напрямую ознакомиться с ключевыми произведениями П. Сезанна, А. Матисса, П. Пикассо, Р. Делоне и других западноевропейских мастеров модернизма, тем самым обеспечив им доступ к новейшим художественным тенденциям Европы. Первоначально авангардисты осуществляли своеобразный «русифицированный перевод» европейского модернистского искусства: они черпали вдохновение у П. Сезанна, фовистов, кубистов и других направлений, пройдя за несколько лет путь, на который в Европе потребовались десятилетия. В этой культурной и художественной среде постепенно формировался супрематизм К.С. Малевича, чья геометрическая и философская система складывалась на пересечении радикального авангарда и передовых идей культурных течений.

Как отмечает И.А. Вакар, в 1910 году А.Н. Бенуа, рецензируя выставку Союза русских художников, разделил участников на «авангард», «центр» и «арьергард». Художники, активно отвергавшие традиционные нормы и группировавшиеся вокруг М.Ф. Ларионова, рассматривались им как ядро авангардного лагеря [11]. Следует отметить, что термин «авангард» получил широкое распространение лишь позднее; в то время критики чаще использовали определение «левые художники». На самом деле русский авангард не был изолированным художественным движением: он представлял собой междисциплинарный культурный эксперимент, охватывавший искусство, литературу, философию и мистицизм. Его главная цель заключалась в исследовании будущих путей развития человеческого духа. В этом многогранном поле взаимодействия философия предлагала новые идеи и мировоззрение, литература способствовала освобождению языка и структуры, а изобразительное искусство под влиянием нового духовного импульса разворачивало разнообразные стилистические эксперименты и революционизировало художественный язык.

В декабре 1910 года в Москве состоялась первая выставка объединения «Бубновый валет», которая вызвала широкий резонанс в творческой среде. В следующем году П.П. Кончаловский, И.И. Машков официально учредили в Москве общество художников «Бубновый валет», решительно порвавшее с академическими и реалистическими традициями живописи XIX века и обратившееся к художественным методам западноевропейского модернизма. Однако их ориентация преимущественно на французское современное искусство вызвала недовольство М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой. Художники вскоре порвали с группой и, в качестве альтернативы и оппозиции ей, основали объединение «Ослиный хвост». В отличие от «Бубнового валета», поглощенного французскими художественными стилями, представители «Ослиного хвоста» выступали за формирование нового мировоззрения через постижение сущности вещей и явлений. Они стремились соединить новейшие достижения европейского искусства с русским

народным творчеством, примитивной крестьянской живописью и традиционной иконописью, тем самым возвращая искусству ориентацию на национальные и восточные культурные традиции.

В сфере поисков абстрактного искусства важную роль сыграло участие В.В. Кандинского в выставках «Бубнового валета» 1910 и 1912 гг., где его нефигуративные произведения из серии «Импровизации» впервые предстали перед российской аудиторией. В 1912–1913-х гг. М.Ф. Ларионов создал свои лучистские произведения, которые стали одним из первых отечественных экспериментов в области абстракции и быстро привлекли внимание широкой художественной общественности. Эти эксперименты и сопутствующие им дискуссии не только подготовили почву и стали ориентиром для супрематизма К.С. Малевича, но и создали исторические и идейные предпосылки для зарождения геометрической абстракции.

Будучи ключевой фигурой русского авангарда начала XX века, К.С. Малевич, прибыв в Москву, активно участвовал в первой выставке «Бубнового валета» (1910) и в выставке «Ослиный хвост» (1912), постоянно поддерживая тесные связи со многими представителями авангарда и совместно с ними исследуя новые пути развития современного искусства.

Ярко выраженный импрессионистический стиль К.С. Малевича сложился еще до его приезда в Москву. В курский период своего импрессионизма К.С. Малевич постепенно осознал: «Не в том суть в импрессионизме, чтобы тюльетка в тюльтку написать явления или предметы, но все дело заключается в чистой живописной фактуре, в чистом отношении всей моей энергии к явлениям, к одному только живописному их качеству, которое они носили или содержали» [12. С. 31]. Он стремился освободить живописные элементы от жестких контуров, присущих природным формам, и пытался найти новую форму живописи, которая могла бы вместить это «освобожденное» художественное выражение [12. С. 32–33]. В ходе таких поисков К.С. Малевич постепенно отдалялся от натуралистических изысканий академической школы и обращался к иконописи в поисках духовности и особого реализма.

В 1907 году К.С. Малевич приехал в Москву, поступил в мастерскую Ф.И. Рерберга и в том же году участвовал в XIV выставке Московского товарищества художников. Там же он познакомился с М.Ф. Ларионовым, носителем радикальных идей и новаторского духа, под влиянием которого еще более решительно примкнул к авангардным течениям современного искусства. В это время французские художественные веяния, подобно урагану, пронесли по Москве и стали для К.С. Малевича богатым источником питательной почвы и вдохновения для его формальных экспериментов.

К 1911 году творчество К.С. Малевича уже завершило переход от импрессионизма к современным художественным стилям: сезаннизму, кубизму, фовизму. В 1909–1910-х гг. хотя колорит его произведений изменился, освободившись от яркости раннеимпрессионистической палитры, мазок по-прежнему обладал нежностью импрессионизма, фигуры людей сохраняли нормальные пропорции и естественные движения, композиция отличалась явной предметностью и повествовательностью, а светотень и перспектива подчинялись законам природы.

Однако к 1911 году произведения К.С. Малевича уже впитали художественный язык и стиль П. Сезанна, П. Гогена, А. Матисса, П. Пикассо, Ж. Брака и других западноевропейских модернистов. В это время очертания фигур начинают подвергаться гиперболизированной деформации, цветовая гамма становится более сдержанной, мазок более экспрессивным, а контуры предметов очерчиваются черными линиями. В целом работы этого периода демонстрируют как активное усвоение К.С. Малевичем европейских модернистских стилей, так и начало формирования его собственного своеобразного неопримитивистского стиля.

Художественная ориентация К.С. Малевича совпадала с установками группы «Ослиный хвост», также тяготевшей к восточному искусству и подчеркивавшей национальную специфику русского художественного творчества. На выставке «Ослиного хвоста» в 1912 году К.С. Малевич представил более двадцати произведений в стиле неопримитивизма. Будучи одним из ключевых участников этой группы, он вместе с другими художниками часто вел углубленные дискуссии на темы иконописи, древнего искусства и крестьянского творчества. По их мнению, западноевропейские художественные приемы и стилистическая обработка, безусловно, были важны, но главным оставались внутренняя мысль и духовное содержание, а не внешняя форма искусства.

Фактически К.С. Малевич обратился к теме крестьян и иконописи еще в своих ранних работах. В детстве он питал особое пристрастие к крестьянскому творчеству и испытал сильное художественное впечатление от московских икон. В мемуарах К.С. Малевич писал: «На меня, несмотря на натуралистическое воспитание моих чувств к природе, сильное впечатление произвели иконы. Я в них почувствовал что-то родное и замечательное. В них мне показался весь русский народ со всем его эмоциональным творчеством... Я учуял какую-то связь крестьянского искусства с иконным: иконописное искусство – формы высшей культуры крестьянского искусства» [12. С. 28].

В иконописи образ стремится не к внешнему сходству, а к передаче внутреннего, духовного подобия, символизируя иное, духовное измерение. Задачей иконы является пробуждение духовности: она не просто изображает видимую реальность, а становится окном в мир духа и души. Иконография бросила вызов присущей К.С. Малевичу приверженности натурализму, анатомии и перспективе. Он отмечал: «Все точки зрения на натуру и натурализм передвижников были опрокинуты тем, что иконописцы, достигшие большого мастерства техники, передавали содержание в антианатомической правде, вне перспективы воздушной и линейной» [12. С. 28]. Обращение к московской иконописи позволило К.С. Малевичу глубже понять эмоциональную выразительность крестьянского искусства. Его обращенность к духовному измерению в искусстве стала одной из ключевых предпосылок создания супрематизма как художественной системы. Размышления об иконе указали К.С. Малевичу направление как в творчестве, так и в философской мысли, заложив уникальную основу супрематизма. В отличие от других направлений абстрактного искусства, геометрическая абстракция К.С. Малевича обязана своим происхождением не только эстетическим поискам европейского искусства на пути к беспредметности, но и глубоко укорена в символическом начале традиционной русской православной иконописи. Благодаря такому синтезу его искусство осуществляет не только формальное новаторство, но и обретает более глубокое духовное и символическое значение.

Благодаря своему гениальному художественному чутью и новаторским способностям, К.С. Малевич в кратчайшие сроки прошел через стремительные стилистические метафоры – от фовизма к кубизму и другим направлениям. Однако он не задержался на внешних формах французского искусства, а, используя новые живописные приемы и опираясь на эмоциональность и духовность крестьянского искусства и иконописи, наделил свои произведения особой выразительной силой. Одновременно К.С. Малевич искал новый изобразительный язык в рамках национального искусства. В работах на крестьянскую тематику 1912 года он свел образы персонажей к элементарным геометрическим формам, а цветовое решение выстроил по принципу иконописного плавного перехода – от яркого тона к белому. Такой новый художественный прием не только отличал его творчество от западноевропейских стилей, но и придавал произведениям искреннюю эмоциональность и религиозную возвышенность. Эти опыты с цветовым градиентом в геометрических формах заложили основы художественного языка для формирования стиля кубофутуризма.

Появление русского футуризма и кубофутуризма ознаменовало достижение критической точки в процессе локализации модернистского искусства в России. Футуризм и кубофутуризм, неразрывно связанные с революционными идеями, воспламенили фитиль, приведший к расцвету авангардной утопии. С этого момента русское авангардное искусство вступило в эпоху мощной вспышки множества оригинальных художественных стилей.

В 1909 году итальянский поэт Ф.Т. Маринетти опубликовал «Манифест футуризма». Итальянский футуризм отвергал традицию, воспевал будущее, прославлял скорость и призывал к переменам. Д. Балл, У. Боччони и другие художники в своих произведениях передавали динамику движения предметов и ощущение времени. Русский футуризм также стремительно заявил о себе в литературе и искусстве, сопровождаясь радикальными манифестами. В декабре 1912 года В.В. Маяковский, В. Хлебников, А.Е. Крученых, Д.Д. Бурлюк и другие участники поэтического объединения «Гилея» опубликовали манифест «Пощечина общественному вкусу», который провозглашал право поэта на свободное творчество. Они стремились, разрушая традиционную языковую систему, противопоставить рациональности и условности новый ритм языка и необычные словесные структуры. Поиски К.С. Малевича в живописи, направленные на решение задачи «как преодолеть живопись», перекликались с этими литературными экспериментами «как преодолеть язык», демонстрируя сходство их творческих подходов.

В 1913 году совместно с М.В. Матюшиным и А.Е. Крученых он создал футуристическую оперу «Победа над Солнцем», для которой разработал костюмы и декорации, впервые смело применив в эскизах множество абстрактных геометрических фигур и цветовых плоскостей. Примечательно, что именно в этой опере впервые появился образ «Черного квадрата», ставший впоследствии классическим символом супрематизма. Сам К.С. Малевич называл этот год отправной точкой супрематизма. Как отмечает Е.Ф. Ковтун, супрематические произведения еще не были созданы, но художник уже начал освобождать форму от изобразительности и двигаться в сторону чистой геометрической абстракции [2]. «Победа над Солнцем» стала источником вдохновения для супрематизма и первой пробой его форм, сыграв решающую роль в становлении супрематизма.

В 1913–1914-м гг. произведения К.С. Малевича сочетали в себе черты кубизма и футуризма. Он применял кубистический прием деконструкции предметного мира посредством геометрических форм и одновременно использовал динамические линии футуризма для рассечения предметных изображений. Так возникла уникальная серия кубофутуристических композиций.

В этот переходный к супрематизму период произведения К.С. Малевича постепенно освобождаются от конкретных образов: плоские геометрические фигуры перестают быть элементами предметных изображений и начинают функционировать как самостоятельные художественные единицы. Плоскостная композиция постепенно вытеснила традиционные пространственные отношения, а геометрические элементы приобрели независимость, и все более отчетливо проявили собственную выразительность, становясь основой художественного языка К.С. Малевича. Этот этап был своеобразным полигоном для геометрических экспериментов художника, которые вели его ко все более радикальной абстракции.

Таким образом, супрематизм не был случайным явлением; он явился закономерным продуктом поступательного развития всего модернистского искусства, движущегося в направлении беспредметности. На рубеже XIX–XX вв. художественные представления и стили западного модернизма претерпели фундаментальные изменения: абстрактное мышление и геометрическая форма постепенно утвердились в практике современного искусства, что заложило идейные и формальные предпосылки для возникновения супрематизма. В то же время социальные потрясения и интеллектуальные

искания в России начала XX века создали для авангарда высоконапряженную культурную среду. В этих условиях К.С. Малевич, экспериментируя с такими направлениями, как импрессионизм, символизм, кубизм и футуризм, неуклонно двигался с сторону трансформации собственного стиля. Его личные художественные поиски в определенный критический момент совпали с запросами эпохи, что в конечном итоге и привело к рождению супрематизма.

### Литература

1. Жадова Л.А. Поиск и эксперимент. Русское и советское искусство 1910–1930 годов. Дрезден: Издательство «Искусство Дрездена», 1978. 371 с. (На нем. яз.).
2. Ковтун Е.Ф. Из истории русского авангарда // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л.: Наука, 1979. С. 216–235.
3. Казимир Малевич, 1878–1935: Каталог выставок / предисл. Ю. Королев, Е. Петрова. Амстердам: Изд-во «Стеделик Музеум», 1988. 280 с.
4. Баснер Е.В. Живопись Малевича из собрания Русского музея (проблемы творческой эволюции художника) // Казимир Малевич в Русском музее. СПб.: Palace Editions, 2000. С. 15–27.
5. Douglas C. Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1980. 147 p.
6. Дуглас Ш. К вопросу о философских истоках беспредметного искусства // Малевич. Художник и теоретик. М.: Советский художник, 1990. С. 56–60.
7. Nakov A. Malevich: Painting the Absolute. London: Lund Humphries, 2010. 1596 p.
8. Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 тт. Т. 1. М.: Гилея, 1995. 394 с.
9. Аполлинер Г. Художники-кубисты: эстетические размышления. Париж: Издатель Эжен Фигьер, 1913. 84 стр. (На фр. яз.).
10. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1967. 159 с.
11. Вакар И.А. Первое объединение раннего авангарда. URL: <https://clck.ru/3RyNRL> (дата обращения: 22.02.2026).
12. Малевич о себе. Современники о Малевиче: в 2 тт. / сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. Т. 1. М.: RA, 2004. 582 с.

#### **The historical context and prerequisites of the emergence of Suprematism**

*Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 2 (101), DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-00-00*

*Wen Cong, Saint Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: cunven55@gmail.com*

**Keywords:** Suprematism, avant-garde, non-objective art, modernism, Cubo-Futurism.

This paper explores the historical context and preconditions for the emergence of K.S. Malevich's Suprematism in the 1910s. The research objectives include: to elucidate the evolutionary trajectory of non-objective art within the development of Western modernism; analyzing the intellectual trends in early 20th-century Russia that influenced Malevich's artistic creation; tracing the evolution of K.S. Malevich's early artistic style; and finally analyzing and summarizing the historical context of Suprematism's emergence, as well as the preconditions that gave rise to it within this context. The research materials primarily consist of articles and works by Russian and foreign art historians, with empirical evidence based on non-objective modern artworks and K.S. Malevich's early works. The research methodology is based on the principles of historicity, objectivity, and systematicity, employing methods such as art historical interpretation, systematic analysis, and image analysis. The

paper's novelty lies in exploring the historical context and preconditions for Suprematism from three perspectives: the development of Western modernist art, the early 20th-century Russian cultural environment, and the artist's personal artistic practice. The conclusion is that the development of non-objective art forms in the early 20th century, the overall landscape of Russian cultural thought, and K.S. Malevich's early artistic explorations collectively constituted the formal source, ideological premise, and practical foundation for the birth of Suprematism.

### References

1. Zhadova, L.A. (1978) *Poisk i eksperiment. Russkoye i sovetskoye iskusstvo 1910–1930 godov*. [Search and Experiment: Russian and Soviet Art, 1910–1930]. Dresden: Dresden Art Publishing House. (In German).
2. Kovtun, E.F. (1979) Iz istorii russkogo avangarda [From the history of the Russian avant-garde]. *Yezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma na 1977 goda – Yearbook of the Manuscript Department of the Pushkin House for 1977 years*. pp. 216–235.
3. Korolev, Yu. & Petrova, E. (eds.) (1988) *Kazimir Malevich, 1878–1935: Katalog vystavok* [Kazimir Malevich, 1878–1935: Exhibition Catalogue]. Amsterdam: Stedelijk Museum Publishing House.
4. Basner E.V. (2000) Zhivopis' Malevicha iz sobraniya Russkogo muzeya (problemy tvorcheskoy ekolyutsii khudozhnika) [Malevich's paintings from the collection of the Russian Museum (Problems of the artist's creative evolution)]. In: *Kazimir Malevich v Russkom muzeye* [Kazimir Malevich in the Russian Museum]. St. Petersburg: Palace Editions. pp. 15–27.
5. Douglas, C. (1980) *Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia*. Ann Arbor: University of Michigan Press. Ann Arbor: University of Michigan Press.
6. Douglas, C. (1990) K voprosu o filosofskikh istokakh bespredmetnogo iskusstva [On the Question of the Philosophical Origins of Non-Objective Art]. In: *Malevich. Khudozhnik i teoretik* [Malevich. Artist and theorist]. Moscow: Soviet Artist. pp. 56–60.
7. Nakov, A. (2010) *Malevich: Painting the Absolute*. London: Lund Humphries.
8. Malevich, K.S. (1995) *Sobraniye sochineniy: v 5 tt.* [Collected Works: in 5 volumes]. Vol. 1. Moscow: Hylea.
9. Apollinaire, G. (1913) *Khudozhniki-kubisty: esteticheskiye razmyshleniya* [The Cubist Painters: Aesthetic Meditations]. Paris: Publisher Eugene Figuiere. (In French).
10. Kandinsky, V.V. (1967) *O dukhovnom v iskusstve* [Concerning the Spiritual in Art]. New York: International Literary Fellowship.
11. Vakar, I.A. (2013) *Pervoye ob"yedineniye rannego avangarda* [The first association of the early avant-garde]. [Online] Available from : <https://clck.ru/3RyNRL> (Accessed: 22.02.2026).
12. Vakar, I.A. & Mikhiyenko, T.N. (eds.) (2004) *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche: v 2 tt.* [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich: in 2 volumes]. Vol. 1. Moscow: RA.

