

Tatiana Popova

Łódź

(Nie)spełniona podróż do Paryża. Kazimierz Malewicz wobec represji i polityki wykluczenia w ZSRR

An (un)fulfilled journey to Paris. Kazimir Malevich
in the face of repression and exclusionary policies in the USSR

Streszczenie. Artykuł dotyczy życia i twórczości Kazimierza Malewicza, ze szczególnym uwzględnieniem okoliczności jego powrotu do Związku Radzieckiego po wystawach w Warszawie i Berlinie w 1927 roku. Wydarzenie to umieszczono w szerokim kontekście politycznym, artystycznym i ideologicznym. Analizie poddano zarówno sytuację samego artysty, jak i przemiany w kulturze radzieckiej. Podkreślono ideologiczne napięcie między suprematyzmem Malewicza a konstruktywizmem i produktywizmem, które w realiach kształtującej się polityki kulturalnej ZSRR nabrało wymiaru ideologicznego konfliktu. Suprematyzm, postrzegany przez władze jako zbyt elitarny, uznano za nieprzydatny propagandowo, w przeciwieństwie do wywodzącego się z konstruktywizmu produktywizmu, który lepiej wpisywał się w oficjalne założenia ideologiczne. Artykuł ukazuje mechanizmy marginalizacji awangardy przez aparat władzy, rozwój doktryny realizmu socjalistycznego oraz narastające represje wobec artystów niepodporządkowujących się oficjalnej estetyce. Szczególną uwagę poświęcono okolicznościom dwukrotnego aresztowania Malewicza: w 1927 roku po powrocie z Europy Zachodniej oraz w 1930 roku. Jednym z kluczowych problemów badawczych jest kwestia powrotu Malewicza do Związku Radzieckiego w 1927 roku: czy decyzja ta była efektem politycznej presji, lojalności wobec polityki państwa, czy może wynikała z przyczyn osobistych, takich jak obecność rodziny w ZSRR? Kolejne pytanie brzmi: czy Malewicz planował pozostać na emigracji na stałe, czy raczej traktował swoją podróż jako tymczasową lub sposób na poprawienie sytuacji finansowej? W centrum refleksji znajduje się również pytanie o transformację formalną i powrót Malewicza do malarstwa figuratywnego pod koniec lat 20. XX wieku. Czy był to akt twórczej reinterpretacji własnego dziedzictwa, czy przemyślana strategia przystosowania się do wymogów ideologicznych? Tekst wskazuje także na wielowarstwowość polityki kulturalnej Rosji Radzieckiej, gdzie promocja artystów na arenie międzynarodowej kontrastowała z ich marginalizacją wewnątrz kraju. Przykład Malewicza uacznia ambiwalentny charakter relacji między twórcą a państwem totalitarnym.

Słowa kluczowe: Kazimierz Malewicz; awangarda; sztuka rosyjska; sztuka XX wieku

Abstract. The article focuses on the life and work of Kazimir Malevich, with particular emphasis on the circumstances surrounding his return to the Soviet Union after his exhibitions in Warsaw and Berlin in 1927. This event is situated within a broad political, artistic, and ideological context. The analysis addresses both the personal

situation of the artist and the boarder transformations within Soviet culture. Particular attention is paid to the ideological tensions between Malevich's Suprematism and the opposing currents of Constructivism and Productivism, which, in the context of the emerging cultural policy of the USSR, took on the form of ideological conflict. Suprematism, regarded by authorities as too elitist, was considered unsuitable for propaganda purposes, in contrast to Productivism, a movement rooted in Constructivist principles, which aligned more effectively with official ideological objectives. The article reveals the mechanisms through which the state apparatus marginalized the avant-garde, traces the development of the doctrine of Socialist Realism, and discusses the increasing repression of artists who did not conform to the officially sanctioned aesthetics. Particular attention is paid to the circumstances of Malevich's two arrests: first in 1927, upon his return from Berlin, and again in 1930. One of the central research questions concerns Malevich's decision to return to the Soviet Union in 1927. Was this decision the result of political pressure, loyalty to state policy, or personal circumstances such as the presence of his family in the USSR? The article attempts to analyze this decision through a historical and artistic lens. Another key question is whether Malevich intended to remain in exile permanently or viewed his trip as temporary or as a means of improving his financial situation. The article also reflects on Malevich's formal transformation and his return to figurative painting in late 1920s. Was this a creative reinterpretation of his own legacy or a form of adaptation to ideological demands? It illustrates the ambivalent relationship between Malevich and the totalitarian state. The text also highlights the multilayered nature of Soviet Russia's cultural policy, in which the international promotion of artists contrasted sharply with their marginalization within the country. The example of Malevich illustrates the ambivalent character of the relationship between the artist and the totalitarian state.

Keywords: Kazimir Malevich; avant-garde; Russian art; 20th-century art

Twórczość Kazimierza Malewicza doczekała się pogłębionej, wieloaspektowej analizy – szczegółowo opracowano zarówno jego życiorys, jak i dorobek artystyczny, z uwzględnieniem oddziaływania jego koncepcji na kształtowanie się dyskursu artystycznego XX i XXI wieku¹. W biografii artysty nadal jednak pozostają kwestie wymagające dalszych wyjaśnień. Niejasne są choćby

1 Powstała obszerna literatura poświęcona Malewiczowi, publikowana w wielu językach. Biografie artysty opracowały m.in. Ksenia Buksza, rosyjska pisarka i dziennikarka (BUKSHA 2013) oraz Aleksandra Szackich, rosyjska historyczka sztuki i badaczka rosyjskiej awangardy (SHATSKIKH 1996). Dużo uwagi Malewiczowi i rosyjskiej awangardzie poświęcił Andrzej Turowski (TUROWSKI 1981; TUROWSKI 2002). Obszerne badania twórczości artysty przeprowadziła Irina Wakar, historyczka sztuki i kuratorka, starsza pracowniczka Galerii Trietiakowskiej, która brała bezpośredni udział w pierwszej po 60-letniej przerwie wystawie Malewicza w Galerii Trietiakowskiej, zorganizowanej w 1988 r. (WAKAR/MIKHIYENKO 2004). Podczas tej wystawy Wakar uczestniczyła w selekcji dzieł i opracowywała katalog wystawy, w którym dokonała korekt chronologii późniejszych prac Malewicza. Znaną badaczką rosyjskiej awangardy, w tym twórczości Malewicza, jest również Łarissa Żadowa, historyczka oraz krytyczka sztuki i designu. To z jej inicjatywy w 1982 r. powstała pierwsza i do dziś jedyna monografia poświęcona suprematyzmowi, badająca nie tylko twórczość Malewicza, lecz także kontekst artystyczny lat 1910–1930, obejmując szeroką panoramę artystów tego nurtu, pt. *Malevich: suprematism and revolution in Russia art. 1910–1930*, New York 1982 (Ł.A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, tłum. J. Derwojed, J. Tasarski, Warszawa 1982).

powody jego powrotu do Związku Radzieckiego, mimo rosnącej rozpoznawalności i możliwości pozostania w Europie Zachodniej. Czy zadecydowały o tym względy ideologiczne, rodzinne, czy też naciski polityczne – to pytania, na które historycy sztuki wciąż poszukują odpowiedzi.

Celem niniejszego artykułu jest zbadanie okoliczności powrotu Malewicza do Związku Radzieckiego oraz próba określenia motywu tego wyboru i towarzyszącego mu zwrotu artysty ku malarstwu figuratywnemu, przypadającego mniej więcej na ten sam okres. Punktem wyjścia analizy stała się monografia prof. dr. hab. Andrzeja Turowskiego pt. *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcja i symulacja* (2004), stanowiąca istotny wkład w badania nad obecnością artysty w europejskim obiegu kulturowym. Lektura tej publikacji skłania do sformułowania zasadniczego pytania badawczego: czy Malewicz rzeczywiście rozważał możliwość osiedlenia się w Europie na stałe, czy też podróż z 1927 roku postrzegał przede wszystkim jako doraźną szansę na poprawę sytuacji ekonomicznej i wymianę idei z przedstawicielami zachodnich środowisk awangardowych?

W Związku Radzieckim artysta został niemal całkowicie wymazany z historii sztuki jeszcze przed swoją śmiercią, a zapomnienie to utrzymywało się przez ponad pół wieku. Ostatnią wystawą zorganizowaną za jego życia na terenie ZSRR była ekspozycja w Galerii Tretiakowskiej w 1929 roku, stanowiąca jedno z nielicznych instytucjonalnych uhonorowań jego dorobku w realiach radzieckiej polityki kulturalnej. Wydarzenie to symbolicznie zamknęło etap oficjalnej obecności Malewicza w rosyjskim dyskursie artystycznym. Rzeczywisty powrót malarza do rodzimego obiegu nastąpił dopiero w latach 1988–1989, kiedy zorganizowano wielką retrospektywę jego twórczości – prezentowaną kolejno w Petersburgu (ówczesnym Leningradzie), Moskwie oraz w amsterdamskim Stedelijk Museum². Oddźwięk tego wydarzenia był wyjątkowo silny zarówno w środowiskach artystycznych, jak i akademickich, co potwierdziło potrzebę ponownego zdefiniowania i reinterpretacji dziedzictwa rosyjskiej awangardy. Ekspozycja z lat 1988–1989 nie tylko przyczyniła się do wzrostu zainteresowania postacią Malewicza, lecz również zainicjowała nową falę badań nad jego życiem i myślą artystyczną.

Suprematyzm a konstruktywizm: spór o kierunek sztuki awangardowej w Rosji Radzieckiej

Na początku rozważań dotyczących losów Kazimierza Malewicza w porewolucyjnej Rosji warto przywołać fundamentalne napięcie ideowe, które zarysowało się wewnątrz rosyjskiej awangardy na początku XX wieku. Kluczowym

2 Kazimierz Malewicz 1878–1935 (ros. Казимир Северинович Малевич 1878–1935).

jego przejawem była rozbieżność między dwiema dominującymi orientacjami artystycznymi: suprematyzmem, reprezentowanym przez Malewicza oraz konstruktywizmem, którego czołowymi twórcami byli Władimir Tatlin, El Lissitzky i Aleksander Rodczenko. Tatlin w swojej praktyce artystycznej koncentrował się na analizie i wykorzystaniu właściwości fizycznych materii. W jego ujęciu rola artysty nie polegała na odsłanianiu wymiaru duchowego czy bezprzedmiotowego, jak postulował Malewicz, lecz na afirmacji konkretności i strukturalnych aspektów rzeczywistości materialnej. Suprematyzm z kolei stanowił koncepcję głęboko zakorzenioną w wymiarze metafizycznym, oderwaną od utylitarnych funkcji sztuki. W opozycji do tej postawy konstruktywizm – rozwijany przez Tatlina, Lissitzky’ego i Rodczenkę – od początku kładł silny nacisk na społeczny wymiar twórczości. W myśli konstruktywistycznej artysta był postrzegany jako inżynier nowego porządku społecznego, a dzieło sztuki pełniło funkcję narzędzia w procesie budowy społeczeństwa komunistycznego. Funkcja ta obejmowała zarówno działalność w przestrzeni przemysłowej, jak i aktywność dydaktyczną w ramach nowo powstałych instytucji edukacyjnych o profilu artystyczno-technicznym.

Znajomość Tatlina i Malewicza rozpoczęła się około 1913 roku. Artyści mieli okazję pracować obok siebie, będąc kluczowymi postaciami ruchu kubofuturystycznego w Cesarstwie Rosyjskim. Działali równolegle w najważniejszych instytucjach artystycznych Rosji lat 1918–1930. Obaj związani byli z IZO Narodowego Komisarjatu Oświaty, centralnym organem odpowiedzialnym za sztuki plastyczne. Ich drogi krzyżowały się także w moskiewskim Wchutiemasie³. Ponadto obaj wspólnie uczestniczyli w kilku wystawach. Na przykład w marcu 1915 roku wzięli udział w *Pierwszej wystawie futurystów Tramwaj V* w Piotrogradzie oraz *Ostatniej wystawie futurystów 0,10*, również zorganizowanej w tym mieście. Ponadto ich prace zaprezentowano podczas *Wystawy futurystów Sklep*, która odbyła się w Moskwie w marcu 1916 roku. Rok 1915 był niezwykle ważny zarówno dla Malewicza, jak i dla Tatlina. W tym czasie powstały dwa dzieła uznawane dziś za ikony rosyjskiej awangardy – *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza oraz *Centralny kontr-relief* Tatlina. Oba zaprezentowano podczas *Ostatniej wystawy futurystów 0,10*, co prawdopodobnie stało się źródłem napięć między twórcami i z czasem przybrało formę otwartej rywalizacji o prymat w rosyjskiej awangardzie.

Wraz z wybuchem I wojny światowej i rewolucją październikową rozpoczęła się w Rosji okres głębokich przemian artystycznych, które doprowadziły do narodzin nowatorskich tendencji i wyrazistych indywidualności twórczych. Rewolucja w sztuce stała się częścią procesu budowy nowego życia społecznego, w którym

3 Wchutiemas (Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne) – uczelnia artystyczna działająca w latach 1920–1930 w Moskwie.

artyści zaczęli aktywnie uczestniczyć. Młoda władza bolszewicka, świadoma propagandowego potencjału sztuki, sprzyjała eksperymentom formalnym i podejmowała współpracę z przedstawicielami różnych kierunków, w tym z Kazimierzem Malewiczem, który odegrał istotną rolę w kształtowaniu nowego języka wizualnego porewolucyjnej Rosji.

Artyści awangardowi współtworzyli instytucje edukacyjne⁴, takie jak Wchutemas czy UNOWIS, oraz teoretyczne zaplecze dla sztuki proletariackiej. Pierwszy etap kształtowania się nowego rozumienia sztuki w Rosji Radzieckiej doskonale oddają teksty publikowane w petersburskim tygodniku „Iskusstwo Kommuny”, wydawanym przez Oddział Sztuk Pięknych (IZO) Ludowego Komisariatu Oświaty w latach 1918–1919⁵. Wśród autorów tygodnika znaleźli się m.in. Osip Brik, Nikołaj Punin, Borys Kuszner, Kazimierz Malewicz, Władimir Majakowski, Iwan Puni. Na łamach pisma, w atmosferze ostrej krytyki dotychczasowej kultury carskiej Rosji, wybrzmiewały entuzjastyczne wezwania artystów do całkowitej przebudowy dotychczasowego porządku w sztuce na rzecz twórczości futurystycznej, a zatem proletariackiej i produktywistycznej (tzw. *proizwodstwiennoje iskusstwo*). W jednym z tekstów opublikowanych na łamach periodyku podkreślano, że futuryzm dąży do miana: „[...] jedynej słusznej ścieżki rozwoju sztuki ogólnoludzkiej [...]”⁶. Z kolei w numerze drugim „Iskusstwa Kommuny” z 15 grudnia 1918 roku czytamy: „Sztuka przyszłości to sztuka proletariacka. Sztuka będzie proletariacka albo nie będzie jej wcale. Ale kto ją stworzy?”⁷. Odpowiedź, jakiej udzieliła redakcja, była oczywista: „Tylko sztuka futurystyczna obecnie jest sztuką proletariatu [...]”⁸. Autorzy artykułów zamieszczanych w czasopiśmie sformułowali hasło: „Sztukę w produkcję”⁹, za pomocą którego pragnęli związać twórczość artystyczną „lewicowych” z rewolucją. W jednym z numerów z 1919 roku wyróżniano dwie zasadnicze ścieżki w ramach nowej sztuki proletariackiej: 1) Suprematyzm, malarstwo bezprzedmiotowe (artysta Malewicz i inni); 2) Prace z różnych materiałów (kontreliefy, metal, karton itd.; artysta Tatlin, Mituricz¹⁰

4 Przykładowo Aleksander Benois zajmował się Ermitażem, Igor Grabar kontynuował pracę kuratorską w Galerii Trietiakowskiej, Władimir Tatlin kierował moskiewskim Wydziałem Sztuk Wizualnych Ludowego Komisariatu Oświaty (IZO Narkompros), Kazimierz Malewicz został członkiem Kolegium Sztuki Narkomprosa, Komisji Ochrony Zabytków i Komisji Muzeów w Moskwie.

5 „Iskusstwo Kommuny” (ros. „Искусство Коммуны”) – artystyczny miesięcznik, wydawany przez Oddział Sztuk Pięknych (IZO) Ludowego Komisariatu Oświaty od 7 grudnia 1918 do 13 kwietnia 1919 r.

6 PUNIN 1918, s. 2. Wszystkie przytoczone w artykule cytaty są tłumaczeniami własnymi autorki.

7 BRIK 1918, s. 1.

8 ALTMAN 1918, s. 2.

9 BIRBAUM 1919, s. 2.

10 Piotr Mituricz (1887–1956) – rosyjski i radziecki malarz i grafik.

i inni)¹¹. Jednak postulaty rewolucyjne domagały się pełnego zjednoczenia treści artystycznych ze świadomością mas rewolucyjnych. W praktyce okazało się, że awangardowa malarska lewica nie była w stanie sprostać tym oczekiwaniom. Jej głównym środkiem wyrazu było bezprzedmiotowe malarstwo, które – choć rewolucyjne w swojej estetyce – nie potrafiło wyrazić nowej ideowej treści rewolucji.

Koncepcję sztuki produktywistycznej prezentowano również na łamach czasopisma „Proletarskaja Kultura”¹² oraz w pismach „LEF” i „Nowy LEF”¹³. W drukowanych tam tekstach widoczne jest utożsamianie sztuki produktywistycznej z ruchem konstruktywistycznym: „[...] twórczość formy artystycznej, będąc nierozdzielnie związana z twórczością praktyczną, nie może być żadną inną, jak tylko konstruktywną, znaczy praktyczno-celową [...]”¹⁴. W artykule pisarza i krytyka sztuki Osipa Brika dla „LEF-u”, pojawiła się krytyczna ocena twórców, którzy odchodzili od produktywizmu:

Są jednak artyści, którzy natychmiast przejęli żargon konstruktywizmu: zamiast „kompozycja” mówią „konstrukcja”, zamiast „malować” – „formować”, zamiast „tworzyć” – „budować”. Ale w praktyce wciąż robią: obrazki, pejzażyki, portreciki. Są też inni – choć nie malują obrazków, pracują w przemyśle, też mówią o materiale, fakturze, konstrukcji, a wychodzi im nadal dawne dekoratorstwo i użytkowość – koguciki, kwiatuszki, kółeczka i kreseczki. Są jeszcze tacy, którzy ani obrazków nie malują, ani w produkcji nie pracują, lecz „twórczo poznają” „wieczne prawa” koloru i formy. Dla nich realny świat rzeczy nie istnieje, nie obchodzi ich zupełnie. Z wysokości swoich mistycznych objawień patrzą z pogardą na każdego, kto profanuje „święte dogmaty” sztuki pracą w przemyśle lub innej dziedzinie kultury materialnej¹⁵.

Wcześniej, w 1922 roku, Boris Arwato, aktywny uczestnik LEF-u i jeden z twórców nurtu produktywizmu, na łamach pisma „Pieczęć i Rewolucja”¹⁶ opublikował recenzję książki Malewicza zatytułowaną *Bóg nie został obalony*¹⁷, w której zauważył:

11 *Sovremennyye gruppirovki* 1919, s. 2.

12 „Proletarskaja Kultura” (ros. „Пролетарская Культура”) – czasopismo wydawane w latach 1918–1921 przez Proletkult (Proletariackie organizacje kulturalno-oświatowe).

13 Czasopismo założono w 1923 r. przez ugrupowanie artystyczne LEF – Lewy Front Sztuki (ros. ЛЕФ – Левый фронт искусств); było wydawane do 1925 r., w latach 1927–1928 pod nazwą „Nowy LEF” (ros. „Новый Леф”).

14 ARVATOV 1920, s. 73.

15 BRIK 1923, s. 105.

16 „Pieczęć i Rewolucja” (ros. „Печать и Революция”) – czasopismo literacko-krytyczne wydawane w latach 1921–1930.

17 MALEVICH 1922.

Jeszcze zanim zapoznałem się z ideami Malewicza i jego sektą (suprematyści zawsze przypominali mi chłystów – mają swojego Chrystusa i Bogurodzice, swoje symbole i niemal zaklęcia), wielokrotnie podkreślałem, że suprematyzm jest najbardziej zacofaną reakcją pod sztandarem rewolucji, a więc reakcją podwójnie szkodliwą. Lewicowa sztuka, reprezentowana przez autentyczne rewolucyjne grupy (konstruktywizm), musi bezlitośnie zerwać nić, która wciąż łączy ją z suprematyzmem. Po otwartej ofensywie Malewicza nawet wątpiący i krótkowzroczni zdołają [...] dostrzec czarne oblicze starej sztuki. Malewicz nie ma nic wspólnego z lewicą, więc niech znajdzie sobie miejsce tam, gdzie z radością przyjmą go szeregi dogorywającego indywidualistycznego estetyzmu doprowadzonego do skrajnego solipsyzmu¹⁸.

Przywołane fragmenty tekstów ukazują zasadnicze rozbieżności między Malewiczem a konstruktywistami i produktywistami. Podczas gdy ci pierwsi dążyli do tego, by sztuka służyła nowemu ustrojowi jako narzędzie praktycznej transformacji społecznej, celem Malewicza było całkowite oderwanie formy od funkcji. Obie grupy usiłowały realizować swoje założenia w różnych dziedzinach – architekturze, wzornictwie przemysłowym, grafice – jednak konstruktywizm, ze względu na swój utylitarny charakter, łatwiej przenikał do projektowania przemysłowego. Malewicz krytykował konstruktywistów, podważając ich podejście jako pozbawione duchowego wymiaru, który według niego stanowi istotę sztuki. Jeszcze w 1919 roku, w tekście *O nowych systemach w sztuce. Statyka i prędkość*¹⁹, poruszył problem czysto użytkowego pojmowania sztuki: „Forma użytkowa nie powstaje bez udziału estetycznego działania [...]. Cały świat jest zbudowany przy udziale estetycznego działania malarskiego”²⁰.

Konflikt między suprematyzmem Kazimierza Malewicza a konstruktywistami, członkami Związku Nowoczesnych Architektów²¹, ujawnił się wyraźnie w dyskusji prowadzonej na łamach „Sowremiennoj Architektury”. W 1927 roku redakcja czasopisma „Krasnaia Now”²² opublikowała artykuł F. Szalawina i I. Łamcowa *O lewej frazie w architekturze*, będący usystematyzowaną krytyką nurtu konstruktywistycznego. Autorzy zarzucali konstruktywistom sprowadzenie formy budynku wyłącznie do kwestii technicznych, co, ich zdaniem, było sprzeczne z jego rolami społecznymi i estetycznymi. Wskazywali na brak spójnej wizji

18 ARVATOV 1922, s. 344.

19 MALEVICH 1919.

20 *Ibidem*, s. 1.

21 Związek Nowoczesnych Architektów (OSA) został utworzony w 1925 r. przez członków LEF-u. Działał pod hasłami konstruktywizmu i funkcjonalizmu. Organem OSA było czasopismo „Sowremiennoj Architektura” (ros. „Современная Архитектура”), wydawane w latach 1926–1930.

22 Czasopismo „Krasnaia Now” (ros. „Красная Новь”) ukazywało się w latach 1921–1941.

łączącej inżynierię, estetykę i ideologię, co prowadziło do powstania obiektów pozbawionych głębi. Szalawin i Łamcow podkreślali tendencję konstruktywizmu do oscylowania między subiektywnym idealizmem a mechanicznym materializmem, mimo deklarowanych ambicji oddziaływania na psychikę społeczności²³. W odpowiedzi, w 1928 roku „Sowriemiennaja Architektura” opublikowała artykuł Romana Higera *O kwestii ideologii konstruktywizmu we współczesnej architekturze*, broniący konstruktywizmu jako spójnego systemu ideowego, a nie jedynie zbioru formalnych eksperymentów. Higer zauważał: „Twierdzić zatem, że zadaniem architekta jest stworzenie obiektu, który »poza swoją utylitarną istotą posiada także zamysł artystyczny«, rozumiany jako coś »nieużytecznego«, odwołującego się do [...] »wyższej« natury człowieka, oznacza demonstrowanie albo własnej ignorancji, albo zatwardziałego dualizmu filozoficznego [...]»²⁴.

W kolejnym numerze czasopisma, będącym poniekąd odpowiedzią na artykuł Higera, zamieszczono list Kazimierza Malewicza oraz jego tekst *Forma, kolor i odczucie*. W piśmie skierowanym do redakcji Malewicz wyraził głębokie niezadowolenie z prezentowanego w periodyku podejścia do zagadnień architektury. Zarzucił autorom brak refleksji nad ideologicznymi podstawami architektury i sztuki, wskazując na poważne rozbieżności między treściami publikowanymi w czasopiśmie a aktualnymi kierunkami myślenia architektonicznego. Wobec braku prób wyjaśnienia tych fundamentalnych kwestii ogłosił rezygnację z formalnej współpracy z redakcją²⁵, jednocześnie deklarując: „Pragnę być w waszym czasopiśmie autorem przypadkowym, piszcie o moich pracach cokolwiek zechcecie [...] umieszczając moje prace suprematyczne, proszę opatrzyć je tytułem »suprematyczna sztuka konstruowania form przestrzennych« (porządek suprematyczny) rok 1923»²⁶. Redakcja dodała do listu komentarz, w którym podkreślono zasadniczy charakter rozbieżności między suprematystą a konstruktywistami, zaznaczając, że odwołanie do „odczucia” i metafizyki pozostaje poza obszarem naukowo uzasadnionego projektowania:

To, że Malewicz jest teologiem, mistykiem i artystą eklektycznie myślącym, można już pominąć. Sam autor artykułu dowodzi tego wystarczająco jasno. Wyraz „odczucie” odmieniany jest przez niego w całym tekście we wszystkich możliwych przypadkach, w zestawieniu z licznymi przymiotnikami. Można by uznać, że Kazimierz Malewicz wyznaje filozofię Schopenhauera.

23 SHALAVIN/LAMTSOV 1927, s. 226–239.

24 HIGER 1928, s. 9.

25 MALEVICH 1928, s. 156.

26 *Ibidem*.

Jednak gdy się czyta, że „świat jako odczucie stanowi niezmiennie zjawiska, wskutek czego powstaje harmonia świata bezprzedmiotowego”, staje się jasne, że wiatr wieje z innej strony²⁷.

Opozycja między zwolennikami dwóch nurtów nabierała szczególnego znaczenia w kontekście kształtującej się polityki kulturalnej Związku Radzieckiego. Na przykładzie omawianych stanowisk widać wyraźnie, że suprematyczne koncepcje Malewicza i jego zwolenników w połowie lat 20. zaczęto postrzegać jako zbyt abstrakcyjne, elitarne i trudne do zakomunikowania szerokim masom, a tym samym nieprzydatne z perspektywy propagandowej. Tymczasem konstruktywiści potrafili – przynajmniej czasowo – wpisać się w oficjalną narrację kulturalną państwa. Od połowy lat 20. władze radzieckie coraz wyraźniej opowiadały się za realizmem socjalistycznym jako stylem oficjalnym. Awangarda stopniowo traciła swoją pozycję, stając się nurtem marginalnym i obcym klasie robotniczej. Choć niektórzy twórcy pozostawali aktywni, ich obecność w przestrzeni publicznej była systematycznie ograniczana. Państwo proletariackie coraz silniej naciskało na podporządkowanie sztuki ideologii, wykluczając awangardystów z możliwości działania w instytucjach i życiu artystycznym.

Wobec doktryny socrealizmu i zarzutów o formalizm

W 1923 roku ukazała się książka Lwa Trockiego *Literatura i rewolucja*²⁸, w której autor krytykował formalizm we wszystkich dziedzinach życia społecznego: w sztuce, w prawie i gospodarce. Początkowo termin „formalizm” funkcjonował jako neutralna kategoria estetyczna, odnosząca się do sposobu kształtowania dzieła sztuki, którego wartość artystyczna opierała się przede wszystkim na jego cechach formalnych. Używano go głównie w analizie i ocenie struktury danego obiektu²⁹. Tekst Trockiego odegrał istotną rolę w rozszerzeniu pierwotnego znaczenia pojęcia – z czysto estetycznego na narzędzie walki ideologicznej. Trocki pisał o formalistycznym podejściu jako przejawie ideologicznej ślepoty, ahisterycznego idealizmu oraz metodologicznego błędu: „Szkoła formalna to uczone, lecz niedojrzały potworek idealizmu zastosowanego do zagadnień sztuki [...]”³⁰. W oficjalnym radzieckim dyskursie termin „formalizm” przekształcono w narzędzie demagogicznej krytyki, służące do piętnowania wszelkich form twórczości

27 *Otvet redaktsii* 1928, s. 156.

28 TROTSKIY 1923.

29 DZIEMIDOK 1993, s. 106.

30 TROTSKIY 1923, s. 131.

niezgodnych z założeniami doktryny realizmu socjalistycznego. W tym kontekście szczególnie ujawniła się ambiwalentna sytuacja, w jakiej znaleźli się przedstawiciele rosyjskiej awangardy. Z jednej strony twórcy związani z Lewym Frontem Sztuki – funkcjoniści i konstruktywiści – krytykowali Malewicza za rzekome oderwanie od realiów społecznych, z drugiej zaś sami LEF-owcy wkrótce stali się celem podobnych ideologicznych ataków. W 1927 roku Wiaczesław Połoński, redaktor naczelny czasopisma „Pечат’ i Rewolucja”, krytykując „Nowy LEF”, redagowany przez Majakowskiego, pisał: „Futuryzm, który powstał na gruncie rozkładu sztuki burżuazyjnej, wszystkimi swymi korzeniami tkwił właśnie w burżuazyjnej tradycji artystycznej [...]”³¹. 5 marca 1927 roku Majakowski, podczas posiedzenia redakcji „Nowego LEF-u”, bronił pisma przed marginalizacją i opowiedział się za autonomią twórczości, wolną od monopoli i logiki rynku³².

Proces politycznego wypierania awangardy rozpoczął się jednak znacznie wcześniej. Już 1 grudnia 1920 roku Komitet Centralny RKP(b) przyjął rezolucję „O Proletkultach”, krytykującą ich ideologiczną i organizacyjną samodzielność³³. Podkreślano obecność elementów burżuazyjnych w strukturach ruchu, szczególnie w środowiskach futurystów³⁴. Dokument zapowiadał podporządkowanie Proletkultów Ludowemu Komisariatowi Oświaty (Narkomprosu) oraz ich przekształcenie w zależne oddziały partyjne. Dla awangardy artystycznej oznaczało to koniec względnej autonomii, a w dłuższej perspektywie cenzurę i eliminację z życia kulturalnego. W 1921 roku przeciwko futuryzmowi jednoznacznie wypowiedział się sam Proletkult:

Uznając futuryzm [...] za ideologiczne nurty schyłkowego okresu burżuazyjnej kultury epoki imperializmu, plenum Komitetu Centralnego Wszechrosyjskiej Rady Proletkultu uznaje ten kierunek za wrogi klasie proletariackiej i stwierdza niedopuszczalność zatrudniania w studiach Proletkultu kierowników, instruktorów-specjalistów, jak również wykładowców osób deklarujących się w sztuce jako futuryści [...]”³⁵.

31 POLONSKIY 1927, s. 19.

32 MAYAKOVSKIY 1927, s. 39–46. W 1928 r. Połoński opublikował artykuł *Uwagi krytyczne. Blef nadal trwa*. Formalnie tekst stanowił odpowiedź Połońskiego na zarzuty wysunięte wobec niego przez Majakowskiego.

33 Proletkult (ros. Пролеткульт) – proletariacka organizacja kulturalno-oświatowa i literacko-artystyczna działająca przy Ludowym Komisariacie Oświaty w latach 1917–1932. Powstał jeszcze przed rewolucją październikową i przedstawiał się jako niezależna organizacja robotnicza, lecz w warunkach porewolucyjnych jego ideologiczna i organizacyjna niezależność zaczęła być oceniana przez partię jako przejaw odchylenia od linii marksistowskiej i od władzy radzieckiej.

34 Rezolucja Komitetu Centralnego RKP (b) *O Proletkultach od 1 grudnia 1920 roku*, „Prawda” 1920, nr 270, s. 313–315.

35 Rezolucja przyjęta na I sesji plenum Komitetu Centralnego Proletkultu 16–20 grudnia 1921 r., „Proletarskaja Kultura” 1920, nr 20–21, s. 32–34.

Tego rodzaju retoryka, oparta na ideologicznym odrzuceniu awangardy jako sztuki formalistycznej czy burżuazyjnej, skutecznie marginalizowała jej twórców, którzy przestali się wpisywać w model sztuki podporządkowanej interesom państwa. W jednym z zachowanych protokołów przesłuchania z 1930 roku Malewicz bronił się przed zarzutami formalizmu, wyjaśniając:

Mój pogląd na sztukę: sztuka powinna stworzyć nowoczesną architekturę [...] która odzwierciedla problemy społeczeństwa proletariackiego. Oskarżono mnie o formalizm – niesłusznie, ponieważ swoją twórczością udowadniam współczesne podejście do sztuki. Dążę do zbliżenia się do produkcji; moje nowe projekty naczyń cieszą się zainteresowaniem eksportowym, co przynosi korzyści ekonomiczne [...] a zarazem uznawane są na Zachodzie jako innowacyjne osiągnięcia artystyczne [...] ³⁶.

Proces wykluczania awangardy zakończył się w sposób głęboko dramatyczny – jej upadek, niezależnie od biografii i przekonań politycznych twórców, miał wymiar tragiczny, zarówno kulturowy, jak i historyczny. 10 czerwca 1926 roku w gazecie „Leningradskaja Prawda” (ros. „Ленинградская Правда”) ukazał się artykuł Gospodina Sierogo³⁷ pt. *Monaster na zaopatrzaniu państwowym* (ros. *Монастырь на госснабжении*). Był on reakcją na wydarzenia związane z wystawą w Państwowym Instytucie Kultury Artystycznej (GINChUK)³⁸, podczas której Paweł Mansurow³⁹ zaprezentował materiały ostro krytykujące politykę kulturalną państwa: „[...] efektem panującej filozofii politycznej było fizyczne wymazanie artysty, podobnie jak zniszczenie szkoły artystycznej [...] nasi bracia artyści, którzy znaleźli się w waszym raju miejskim, umierają z głodu lub wieszają się z tęsknoty [...]”⁴⁰. Takie poglądy, choć podzielane przez wielu artystów, były bardzo niebezpieczne. Ginger oskarżył całą instytucję, kierowaną przez Malewicza, o kontrrewolucyjną działalność: „Pod szyldem instytucji państwowej schronił się monastyrze z kilkoma nędznymi, którzy, być może nieświadomie, ale jawnie angażują się w kazania kontrrewolucyjne, oszukując nasze radzieckie organy

36 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, s. 552.

37 Pod pseudonimem „Szary” ukrywał się Grigorij Ginger – historyk sztuki, krytyk.

38 Państwowy Instytut Kultury Artystycznej (GINChUK) – organizacja naukowo-badawcza i stowarzyszenie twórcze zajmujące się kwestiami teorii i historii kultury artystycznej. Powstał w 1923 r. w Petersburgu i istniał do 1926 r.

39 Paweł Mansurow (1896–1983) – malarz, grafik, pochodzenia rosyjskiego, związany z ruchem awangardowym.

40 MATYUSHIN 1994, s. 98.

naukowe [...]”⁴¹. W rzeczywistości tekst stał się jednym z pierwszych przykładów publicznych donosów i spowodował zamknięcie GINChUK-u w Leningradzie oraz poważnie zachwiał pozycją Malewicza. Tymczasem w Moskwie, podczas otwarcia wystawy twórców ze Stowarzyszenia Artystów Rewolucyjnej Rosji⁴², Ewgenij Katzman⁴³ wystąpił z raportem „Niech odpowiedzą” (ros. Пусть ответят), w całości wymierzonym przeciwko awangardzie. Katzman nie wymieniał Malewicza wprost, jednak był on celem ataków w wielu innych publikacjach⁴⁴. Na przykład Wiktor Perelman⁴⁵ charakteryzował teorie artysty jako „urojenia paranoika” i „bezczelną kpinę ze zdrowego rozsądku”. Pisał: „[...] taką kontrrewolucyjną bzdurą karmiono artystyczną młodzież, okaleczano ją przez pięć lat, ofiarowano jej śmieci zamiast żywej wody prawdziwej sztuki masowej [...]”⁴⁶. Członkowie AChRR-u, mając dostęp do prasy i władzy, eskalowali napięcia i przedstawiali awangardę jako zagrożenie dla ustroju państwowego.

W latach 1922–1937, w wyniku polityki władz ZSRR, wielu wybitnych twórców wyemigrowało za granicę, m.in. Mark Chagall, Wassily Kandinsky, Dawid Burluk, Naum Gabo, Aleksandra Ekster, Paweł Mansurow, Ksenia Bogusławska, Iwan Puni i wielu innych. Ci, którzy pozostali, zmagali się z ostracyzmem i brakiem możliwości prezentowania swojej sztuki, a co za tym idzie – również ograniczonymi źródłami dochodu. Sam Malewicz mówił o sobie: „[...] jestem strachem na wróble w świecie sztuki, zwłaszcza w Rosji [...]”⁴⁷. Próby współpracy międzynarodowej stały się dla awangardystów ostatnią nadzieją, jednak kontrola emigracji była bardzo restrykcyjna. Wizy wyjazdowe stanowiły istotne narzędzie bolszewickiej polityki przemocy. Anatolij Łunaczarski, kierujący Ludowym Komisarjatem Oświaty w latach 1917–1929, dostrzegał strategiczne znaczenie obecności rosyjskiej awangardy na arenie międzynarodowej. Zdawał sobie sprawę, że mimo narastającej niechęci wobec awangardystów w kraju, ich twórczość stanowiła ważny element kulturalnej reprezentacji państwa radzieckiego za granicą. Poprzez wspieranie ich działalności promował pozytywny wizerunek ZSRR jako nowoczesnego i otwartego na eksperyment artystyczny państwa. Ta dwoistość – represje wobec awangardy w kraju i jej promocja na Zachodzie – pogłębiała rozdźwięk między realną polityką kulturalną a propagandowym wizerunkiem radzieckiej

41 SERYY 1926.

42 Stowarzyszenie Artystów Rewolucyjnej Rosji (AChRR) – stowarzyszenie rosyjskich artystów, założone w 1922 r. W 1928 r. zmieniło nazwę na Stowarzyszenie Artystów Rewolucji (AChR).

43 Evgeny Katzman (1890–1976) – malarz i grafik, jeden z założycieli AChRR.

44 SCHEIJEN 2019, s. 339.

45 Wiktor Perelman (1892–1967) – malarz, autor prac z zakresu teorii i praktyki sztuki wizualnej, jeden z założycieli AChRR.

46 PERELMAN/LESYUK 1935, s. 73.

47 SCHEIJEN 2019, s. 340.

sztuki. Ataki na awangardystów nasiliły się na początku lat 30. XX wieku. 23 kwietnia 1932 roku KC WKP(b) przyjął nową politykę kulturalną. Poprzez uchwałę „O rekonstrukcji organizacji literacko-artystycznych”⁴⁸ państwo oficjalnie ogłosiło politykę jednego obowiązującego stylu: socrealizmu, który miał służyć reżimowi. Państwo radzieckie oferowało artystom wyraźny kompromis: lojalność wobec nowej doktryny w zamian za finansową stabilność, zawodowe uznanie i widoczność w przestrzeni publicznej. Dla każdej dziedziny sztuki powołano jeden wspólny państwowy związek artystyczny i tylko członkowie takiego związku mieli prawo do udziału w wystawach i otrzymywania zamówień publicznych. Wszystkie inne stowarzyszenia i grupy artystyczne podlegały likwidacji. Do nowych struktur przystąpili niemal wszyscy – także Malewicz, Tatlin, Rodczenko, ich koledzy oraz studenci – choć nie z przekonania, a raczej z konieczności.

W 1932 roku zorganizowano wystawę *Artyści RFSRR w piętnastoleciu 1917–1932*, której ekspozycja miała pełnić funkcję propagandową: gloryfikować estetykę socrealistyczną jako jedyną słuszną formę sztuki radzieckiej, a zarazem marginalizować twórczość awangardową, przedstawiając ją jako anachroniczną i sprzeczną z ideologią państwową. Wystawa została zaprezentowana dwukrotnie: w Leningradzie otwarto ją 13 listopada 1932 roku, a w Moskwie 27 czerwca 1933. Prace Pawła Fiłonowa⁴⁹, Kazimierza Malewicza i jego uczniów: Wiery Jermolajewej i Nikołaja Suetina, celowo umieszczono w ciemnych, odizolowanych salach. Większość eksponatów stanowiły obrazy artystów AChRR, z ich dużymi portretami Lenina, Stalina i Kamieniewa. Organizacją moskiewskiej odsłony wystawy zajmowali się wyłącznie członkowie AChRR. Jak pisał Evgeni Katzman:

Komisja Bubnowa⁵⁰ skutecznie zniszczyła formalizm, rozpędzając całą tę „europejską zgniliznę” [...] o mój Boże! Komisja Bubnowa bije formalistów na śmierć! Ja przez piętnaście lat walczyłem z tą szumowiną, która szkodziła sowieckiej sztuce [...] ale dlaczego AChRR wygrywa? Dlatego, że AChRR połączył się z partią, rządem, z tą czysto sowiecką wystawą, a władza radziecka w tym czasie zaczyna swój bieg – kwitnie i rośnie w siłę⁵¹.

48 Postanovleniye Politbyuro 1932.

49 Paweł Fiłonow (1883–1941) – malarz i grafik, twórca kierunku sztuka analityczna i założyciel wraz z uczniami grupy Mistrzowie Sztuki Analitycznej.

50 Andriej Bubnow (1884–1938) – socjaldemokratyczny i komunistyczny polityk rosyjski, od 1929 r. Ludowy Komisarz Oświaty RFSRR.

51 PERELMAN/LESYUK 1935, s. 72–73.

Przy wejściu do sali awangardowej umieszczono cytaty Lenina: „[...] nie mogę docenić prac ekspresjonizmu, futuryzmu, kubizmu i innych *izmów* jako najwyższy wyraz artystycznego geniuszu. Nie rozumiem ich. Nie dają mi przyjemności [...]”⁵². Miał on pełnić funkcję ideologicznego drogowskazu, który z góry narzucał widzowi negatywną interpretację prezentowanych dzieł, podważając ich wartość artystyczną i sugerując, że są one niezrozumiałe, elitarne i nieprzydatne dla społeczeństwa radzieckiego. Oto co napisał sam Malewicz o ekspozycji w Leningradzie w liście do poety Grigorija Pietnikowa: „Na wystawie naszego brata odizolowano jako dzikich formalistów, jako wrogów, jako przeżytek sztuki burżuazyjnej, jako nasz koniec [...]”⁵³.

W połowie lat 30. w prasie partyjnej rozpoczęła się nasilona kampania antyformalistyczna. Apogeum stalinowskich represji, zwanych wielkim terrorem, przypadło na lata 1937–1938, jednak pierwsza fala masowych aresztowań, w tym artystów, miała miejsce już w latach 1931–1933. Malewicz dwukrotnie trafił do aresztu: w 1927 roku, zaraz po powrocie z Europy, i w 1930. Jego późniejsze wypowiedzi świadczyły o głębokim rozczarowaniu komunizmem: „Komunizm jest ciągłą wrogością i naruszeniem spokoju, ponieważ stara się podporządkować sobie każdą myśl i ją zniszczyć. Jeszcze żadne niewolnictwo nie znało niewolnictwa, jakie niesie komunizm [...]”⁵⁴.

Przerwana podróż. Warszawa – Berlin...

W 1927 roku Kazimierz Malewicz odwiedził Polskę, jednak jego pobyt pozostaje słabo udokumentowany. Jedynym szczegółowym opracowaniem tego wydarzenia pozostaje książka Andrzeja Turowskiego *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcja i symulacja*. W literaturze rosyjskojęzycznej temat ten pojawia się rzadko. O pobycie nad Wisłą krótko wspominali w swoich pracach Sjeng Scheijen⁵⁵, Aleksandra Szackich⁵⁶ i Irina Vakar⁵⁷. Turowski formułuje istotne pytanie dotyczące okoliczności pobytu Kazimierza Malewicza w Polsce w 1927 roku: czy artysta miał realną możliwość pozostania poza granicami Związku Radzieckiego i kontynuowania swojej działalności twórczej na emigracji? Analiza kontekstu politycznego tego okresu nie pozostawia jednak złudzeń – sytuacja była bardzo

52 PIOTROWSKI 1993, s. 23.

53 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, s. 239.

54 SARAB'YANOV/SHATSKIKH 1993, s. 363.

55 SCHEIJEN 2019.

56 SHATSKIKH 1996.

57 VAKAR/MIKHIYENKO 2004.

napięta zarówno w ZSRR, jak i w Europie Środkowo-Wschodniej. Komunistyczna propaganda nasilała się, a państwo polskie wprowadziło restrykcyjną politykę wobec obywateli radzieckich przebywających na jego terytorium. Malewicz, który odegrał istotną rolę w kształtowaniu porewolucyjnej polityki kulturalnej Rosji Radzieckiej, budził zrozumiałą nieufność. W zachodnich kręgach artystycznych i intelektualnych jego powiązania z instytucjami radzieckimi mogły być interpretowane ambiwalentnie – z jednej strony jako świadectwo awangardowego zaangażowania, z drugiej jako potencjalne obciążenie polityczne. Wydaje się, że na Zachodzie nie istniała pełna świadomość zagrożeń, na jakie Malewicz był narażony już od 1927 roku. Z perspektywy analizy realiów politycznych, racjonalną decyzją byłoby pozostanie w Europie Zachodniej, gdzie twórca mógłby liczyć na większą swobodę artystyczną i bezpieczeństwo osobiste. Taki scenariusz nie był jednak dla niego realny z przyczyn natury osobistej – w Rosji pozostały jego matka i córka, co w oczywisty sposób ograniczało możliwość zerwania z ojczyzną. Dodatkowo ewentualność osiedlenia się w Polsce wymagałaby nie tylko woli samego artysty, ale również konkretnego wsparcia ze strony instytucji kulturalnych: oferty zatrudnienia, zaplecza finansowego. Takiego wsparcia Malewicz jednak nie otrzymał – żadna z polskich instytucji nie była w stanie przedstawić mu propozycji, która mogłaby stanowić realną alternatywę dla powrotu do ZSRR.

W Polsce artysta utrzymywał najbliższe kontakty z członkami Praesensu, zwłaszcza z Henrykiem Stażewskim oraz Heleną i Szymonem Syrkusami, dzięki czemu udało się zorganizować wystawę jego prac w stołecznym hotelu Polonia przy Al. Jerozolimskich, w którym znajdowała się siedziba Polskiego Klubu Artystycznego. Reprezentowane w 1927 roku obrazy zawieszono gęsto, w dwóch rzędach, bez blejtramów, przytwierdzone gwoździami bezpośrednio do ściany. Oprócz nich Malewicz pokazał graficzne wykresy z fotomontażami, które miały obrazować problem formy w malarstwie. Wystawa była skromna, liczyła zaledwie 30 obrazów. Artysta sam, z wyjątkową starannością dobierał prezentowane dzieła oraz w przemyślany sposób rozplanował ich układ w przestrzeni, eksponując zasadnicze nurty swojej twórczości: neoprymitywizm, kubofuturyzm, kubizm i suprematyzm. Taka konstrukcja ekspozycji odzwierciedlała problemy formalne i plastyczne podejmowane przez twórcę w różnych fazach jego działalności. Opisane działania są spójne z całościową praktyką wystawienniczą Malewicza, który postrzegał ekspozycję nie tylko jako miejsce prezentacji dzieł, lecz także jako przestrzeń aktywnego przekazu idei estetycznych i filozoficznych. W tym ujęciu wystawa stawała się nieodłącznym elementem strategii artystycznej – formą kontynuacji i dopełnienia dzieła. W wydawanym w Warszawie artystyczno-

-literackim miesięczniku „Dźwignia” ukazała się krótka recenzja pióra ówczesnego redaktora pisma, Mieczysława Szczuki. Autor, podkreślając znaczenie Malewicza dla awangardy, stwierdza, że nie umie on komponować obrazów, „w literackości i mętnej metafizyce znajduje materiał, z pomocą którego lepi całość [...]”⁵⁸. Według Szczuki suprematyzm się skończył a sama wystawa nie wносиła do polskiej sztuki nic odkrywczego⁵⁹. Należy pamiętać, że w czasie, gdy powstawał tekst, jego autor był skonfliktowany ze środowiskiem awangardy i zaangażowany w działalność partii komunistycznej. W przeciwieństwie do Malewicza, który w swojej supremacji czystych form dążył do duchowego, niematerialnego absolutu, Szczuka traktował sztukę jako narzędzie społecznej przemiany. Dla niego konstruktywizm miał mieć wymiar użytkowy i społeczny, a nie metafizyczny.

29 marca 1927 roku Malewicz wyjechał z Warszawy do Berlina, gdzie dzięki kontaktom z architektem Hugo Häringiem jego prace zostały zaprezentowane na Wielkiej Berlińskiej Wystawie Sztuki, odbywającej się od 7 maja do 30 września 1927 roku⁶⁰. Tym razem publiczność miała okazję obejrzeć więcej dzieł malarza. Obrazy zostały rozmieszczone nie chronologicznie, lecz w grupach podkreślających formy, symetrię i kolory. Pod koniec maja Malewicz otrzymał z Leningradu list, którego dokładna treść pozostaje nieznana, jednak zawierał on rozkaz natychmiastowego powrotu do Rosji. Na podstawie fragmentów korespondencji artysty z żoną można przypuszczać, że jego autorem mógł być Michaił Kristi⁶¹. Malewicz pisał: „[...] jeszcze nie mam żadnych informacji z Głównauki – skąd ta pogłoska, że Kristi chce mnie odwołać? [...] Kristi wysłał jeszcze jedno pismo w sprawie przedłużenia wizy, odpowiedź również ma być 15-go [...] Jeśli nie będzie, to wkrótce policja mnie wyrzuci [...]”⁶². Cytowany list, odebrany w Berlinie, datowany jest na 12 maja 1927 roku, zatem Malewicz oczekiwał odpowiedzi od Michaiła Kristiego najpóźniej do 15 maja. Nie wiadomo, czy otrzymał list we wskazanym terminie, czy też jedyną wiadomością, jaką rzeczywiście dostał, było pismo z końca maja, po którym zmuszony był przerwać swoją podróż. Bez względu na treść listu artysta nie odważył się go zignorować, pozostawał jednak pełen obaw o swoją przyszłość.

58 SZCZUKA 1927, s. 35.

59 *Ibidem*.

60 Berlińska wystawa nie była pierwszą prezentacją twórczości Malewicza w Niemczech. Pięć obrazów artysty pokazano na wystawie sztuki radzieckiej w Galerii van Diemena na Unter den Linden w Berlinie w 1922 r.

61 Michaił Kristi – dziennikarz, radziecki działacz państwowy. W 1926 r. został mianowany zastępcą kierownika Głównego Zarządu Nauki (Głównauka) przy Ludowym Komisariacie Oświaty ZSRR (Narkompos).

62 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 257.

Paryż – niespełnione marzenie

Po Berlinie Kazimierz Malewicz planował dalszą podróż do Paryża⁶³, gdzie silną grupę stanowili emigranci z Rosji, w tym Marc Chagall, Michał Łarionow i Natalia Gonczarowa, którzy odnieśli międzynarodowy sukces⁶⁴. Fakt, że pragnął odwiedzić francuską stolicę, poświadcza prośba artysty skierowana do władz radzieckich: „[...] zwracam się do Głównauki z prośbą o wsparcie w uzyskaniu wiz oraz mandatu umożliwiającego mi odbycie pieszej podróży do Francji przez Warszawę i Niemcy. Planuję wyruszyć 15 maja i dotrzeć do Paryża 1 listopada, z zamiarem powrotu pociągiem 1 grudnia”⁶⁵. W liście Malewicz zwraca się również z prośbą o wsparcie finansowe dla organizacji naukowo-artystycznej wystawy za granicą – w Niemczech, Francji i Stanach Zjednoczonych. Potrzebę zorganizowania takiej ekspozycji uzasadniał tym, że w odróżnieniu od wcześniejszych prezentacji miała się ona koncentrować na badaniach estetycznych i teoretycznych, które – jego zdaniem – budziły wówczas większe zainteresowanie w krajach Europy Zachodniej⁶⁶. Wniosek datowany był na 9 grudnia 1925 roku. Siedem miesięcy później, 7 lipca 1926 roku, Kazimierz Malewicz złożył deklarację wizową, w której przedstawił następujące dane: narodowość: Polak; zawód: artysta malarz; cel wyjazdu: zapoznanie ze współczesną sztuką francuską, muzeami, wystawami, współczesnymi artystami; deklarowana długość pobytu: trzy miesiące; miejsce docelowe: Paryż; osoba kontaktowa w Paryżu: Michaił Łarionow. W liście z 17 lipca, napisanym przez Werę Jermolajewą do Michaiła Łarionowa, Malewicz za jej pośrednictwem prosił o przesłanie zaproszenia⁶⁷. O okolicznościach wyjazdu z ZSRR i planach wystawy w Paryżu zeznawał podczas przesłuchania przez NKWD⁶⁸ 25 września 1930 roku: „Zorganizowałem w Warszawie

63 Pomysł podróży do Paryża narodził się dużo wcześniej. Potwierdza to list artysty do malarza i grafika Konstantina Kandaurowa, datowany na lipiec 1909 r., w którym wspomina o planowanym wyjeździe 15 września 1909. Przypuszcza się, że Malewicz zamierzał udać się do Paryża na zaproszenie rzeźbiarza Aleksandra Archipenki, który w tym czasie przebywał już we Francji. Językoznawca Roman Jakobson wspominał o spotkaniu z Malewiczem w 1913 r. Artysta proponował mu wówczas wspólny wyjazd do Paryża w celu zorganizowania wystawy swoich prac, której towarzyszyłyby wykłady. Zob. VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 47, 127.

64 Malewicz z pewnością wiedział też o sukcesie Rodczenki podczas Międzynarodowej Wystawy Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu w 1925 r. Choć nie zachowały się jednoznaczne dowody na to, że zapoznał się z jego korespondencją z Warwarą Stiepanową, można z dużym prawdopodobieństwem założyć, że była mu ona znana. Korespondencja ta została częściowo opublikowana na łamach „Nowego LEF-u” (1927, nr 2, s. 9–21). W tym samym roku przetłumaczone na język polski listy Rodczenki zostały wydane przez „Dźwignię” (1927, nr 2–3, s. 16–25).

65 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 502.

66 *Ibidem*, s. 501.

67 *Ibidem*, s. 263.

68 NKWD (ros. НКВД СССР) – Ludowy Komisariat Spraw Wewnętrznych ZSRR.

wystawę. Po trzech tygodniach wyjechałem do Berlina. Z Berlina miałem udać się do Paryża, jednak z powodu wygaśnięcia ważności paszportu byłem zmuszony wrócić do ZSRR. Więcej za granicę nie wyjeżdżałem⁶⁹. Jako powód decyzji o powrocie do kraju artysta wskazał brak odpowiednich dokumentów, jednak jeśli zamierzał spędzić za granicą trzy miesiące i wrócić 1 grudnia do Związku Radzieckiego, a wezwanie do powrotu otrzymał pod koniec maja, to w jaki sposób mógł opuścić kraj, nie sprawdzając wcześniej terminu ważności? Bez wątpienia, po wcześniejszym exodusie rosyjskich artystów na Zachód władze obawiały się, że Malewicz może planować ucieczkę z kraju, stąd problemy najpierw z uzyskaniem wizy wyjazdowej, następnie wezwanie do powrotu. Zaraz po przybyciu do Związku Radzieckiego z Niemiec artysta po raz pierwszy został zatrzymany. Brak wzmianki o tym zdarzeniu w dokumentacji z późniejszego aresztowania w 1930 roku sugeruje, że miało ono charakter bardziej nieformalny. Według relacji asystentki Malewicza, Anny Leporskiej, artystę dwukrotnie przesłuchiwano⁷⁰. Choć zatrzymanie przeważnie wiązało się z utratą pracy i dochodów, Malewiczowi udało się uniknąć tych konsekwencji. Paradoksalnie, niedługo po zwolnieniu zaproponowano mu wstąpienie do partii komunistycznej, co samo w sobie było postrzegane jako przywilej. Artysta jednak odmówił, argumentując, że choć całkowicie wspiera idee komunizmu, członkostwo w partii uniemożliwiłoby mu wolność twórczą⁷¹.

Powrót do figuracji

Podróż do Europy skłoniła Malewicza do ponownej oceny własnych zasad teoretycznych: do jego obrazów powróciły postacie ludzkie i krajobrazy, a także motywy życia chłopskiego, charakterystyczne dla malarstwa artysty lat 1911–1913⁷². Malewicz nigdy nie wytłumaczył przyczyn tej zmiany. Powrót do figuratywności nastąpił już w trakcie przygotowań do wystaw w Warszawie i Berlinie. W tym czasie wykonał kopie wielu swoich przedwojennych płócien⁷³. Być może decyzję podjął pod wpływem refleksji nad własną twórczością, możliwe też, że wpływ na nią miała krytyka suprematyzmu i odchodzenie młodych twórców od bezprzedmiotowości. W liście do Wsiewołoda Meyerholda Malewicz pisał, że w okresie budowy socjalizmu sztuka znów musi stać się figuratywna, by uczestniczyć w wielkim projekcie rewolucji:

69 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 551–552.

70 *Ibidem*, s. 188.

71 SCHEIJEN 2019, s. 362.

72 *Ibidem*, s. 364.

73 *Ibidem*.

Malarstwo ze swojej bezprzedmiotowej drogi powróciło do obrazu, a jego ruch cofnął się do figuratywnego odcinka przebytej drogi, na której wcześniej obraz został zniszczony. Jednak wracając, napotkało nowy obraz, wysunięty przez rewolucję proletariacką [...] ⁷⁴.

Powrót do przedmiotowości może być odczytywany nie tylko jako gest artystyczny, lecz również jako egzystencjalna próba rekonstrukcji i nadania nowego sensu własnej drodze twórczej. Malewicz traktował wypracowane wcześniej formy – takie jak kwadrat, koło, krzyż czy czworobok – jako elementarne jednostki języka wizualnego, z których budował nowe układy kompozycyjne. Owa nowa figuratywność, choć przyjmująca postać rozpoznawalnych motywów, nie miała nic wspólnego z narzucanym przez władzę realizmem socjalistycznym. Była głęboko przekształcona przez doświadczenie suprematyzmu i wynikała z konsekwentnej kontynuacji badań nad formą oraz duchowością obrazu ⁷⁵. Wyrazistym przykładem tej postawy twórczej jest tzw. drugi cykl chłopski, datowany na lata 1927–1928. Monumentalne przedstawienia postaci chłopskich, choć osadzone w kontekście rosyjskiej wsi, cechują się formalnym uproszczeniem, geometryzacją i stonowaną kolorystyką. Figury pozbawione są indywidualnych rysów, co nadaje im uniwersalny, niemal archetypiczny charakter. Stylizowana forma, wynikająca z suprematystycznych przekształceń, podkreśla autonomię wizualnego języka artysty wobec dominujących ideologii i estetyk epoki.

Powrót Malewicza do malarstwa przedstawiającego mógł wynikać również z sytuacji, w jakiej artysta znalazł się po wystawach w Warszawie i Berlinie w 1927 roku, kiedy większość jego obrazów pozostała w Niemczech. Jego aktywność artystyczna pod koniec lat 20. mogła być także motywowana perspektywą nowych wystaw. W październiku 1929 roku, z okazji 30-lecia twórczości artysty, w moskiewskiej Galerii Tretiakowskiej zorganizowano jego indywidualną wystawę. Ze względu na stalinowską cenzurę ekspozycja nie była promowana publicznie ⁷⁶. Mimo to cieszyła się tak dużym zainteresowaniem, że dyrekcja muzeum celowo zaniżała liczbę odwiedzających ⁷⁷. Na temat wystawy i datowania prezentowanych na niej dzieł powstał artykuł autorstwa historyczki sztuki i kuratorki Iriny Vakar ⁷⁸.

74 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 231.

75 Na temat zwrotu ku figuracji pisał sam Malewicz w tekstach o malarstwie przedstawiającym, opublikowanych w kijowskim czasopiśmie „Nova generatsiia” 1929, nr 5, przedrukowanych w: Kazimir 2016, *passim*. Zagadnienie to omawiają także Iwona Luba (LUBA 2019, *passim*) i Jean-Claude Marcadé (MARCADÉ 2019, *passim*).

76 SCHEIJEN 2019, s. 368.

77 *Ibidem*.

78 VAKAR 2022.

Autorka koncentruje się na próbie odtworzenia ekspozycji oraz analizie jej politycznego i instytucjonalnego znaczenia. Zwraca uwagę na niepełność źródeł – brak dokładnej dokumentacji fotograficznej, planu sal i listy eksponowanych dzieł⁷⁹. Aleksandra Szackich przedstawia tę wystawę Malewicza jako świadomie skonstruowany projekt artystyczno-biograficzny. W jej ujęciu ekspozycja nie była jedynie zestawieniem dzieł z różnych okresów, lecz precyzyjnie zaplanowaną narracją, w której artysta, za pomocą datowania dzieł i komentarzy do obrazów, budował własną legendę twórczą.

Można by zadać pytanie, w jaki sposób wystawa mogła się odbyć, biorąc pod uwagę status samego Malewicza w tym okresie. Prawdopodobnie jej organizacja była podyktowana zasadami, które nowe warunki instytucjonalne narzuciły Galerii Tretiakowskiej. Wystawa miała wypełnić lukę w narracji rewolucyjnej i przedstawić sztukę nowoczesną jako zgodną z wymogami formalnymi epoki⁸⁰. W tym kontekście Malewicz okazał się użyteczny jako figura artysty rewolucyjnego, który przeszedł długą drogę formalną. Można przypuszczać, że Michaił Kristi, ówczesny dyrektor Galerii Tretiakowskiej, pragnął ukazać powrót artysty do figuralności jako zwrot w stronę ścieżek w sztuce odpowiadających nowym oczekiwaniom ideologicznym. Irina Vakar sugeruje, że pomimo narastającej presji ideologicznej i odwrotu państwa radzieckiego od artystów awangardowych, w odniesieniu do Kazimierza Malewicza można zaobserwować złożony i ambiwalentny stosunek niektórych urzędników. Postrzegali go oni nie tylko jako kontrowersyjnego awangardystę, lecz również artystę o dorobku trudnym do zignorowania w kontekście tworzenia nowej, narodowo-radzieckiej narracji artystycznej⁸¹. Przykładem tego może być właśnie wystawa z 1929 w jednej z najważniejszych galerii ówczesnej Rosji Radzieckiej. W przeciwnym razie trudno bowiem wyjaśnić, dlaczego odbyła się tak duża ekspozycja artysty, który zaledwie dwa lata wcześniej został aresztowany. Z jednej strony mogła ona stanowić uznanie dorobku artysty, z drugiej – wydarzenia poprzedzające i następujące po niej ukazują kruchość jego pozycji. Figuralny zwrot Malewicza spotkał się jednak ze zrozumieniem jego uczniów. Lew Yudin zauważał: „[...] chcę przemalować i zrozumieć stare prace i rysunki w nowy sposób. Oto dziwny stan. Wydaje mi się, że dopiero wtedy będę mógł ruszyć dalej. Jak K.S. (Kazimierz Sewerynowicz Malewicz) przerobić przeszłość zgodnie z obecnym zrozumieniem [...]”⁸².

79 *Ibidem*, s. 185.

80 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 611.

81 *Ibidem*, s. 613.

82 YUDIN 2017, s. 341.

Warto zaznaczyć, że już przed wystawą w Warszawie Malewicz celowo antydatował swoje prace, zwłaszcza te figuratywne, co być może miało podkreślić, że wyrastają z suprematyzmu. Data „1913”, umieszczona się na niektórych przedstawieniach chłopów z tzw. drugiego cyklu chłopskiego (powstałych rzeczywiście ok. 1928 r.), symbolicznie odsyła odbiorcę do momentu, gdy podczas prac nad scenografią do futurystycznej opery *Zwycięstwo nad Słońcem* w projekcie kurtyny pojawił się czarny kwadrat – figura przeciwstawna jasnej, okrągłej tarczy słonecznej. Przeniesienie chronologii sugerowało także przynależność dzieła do wcześniejszego etapu twórczości, a tym samym mogło chronić artystę przed oskarżeniami o formalizm i sprzyjanie „dekadenckim” tendencjom Zachodu. Jednocześnie było to działanie świadome, wpisujące się w mitotwórczą strategię Malewicza, który konsekwentnie budował narrację o ciągłości i niezależności swojego języka artystycznego.

W 1930 roku Malewicz planował kolejną wystawę w Warszawie, o czym 11 listopada pisał Władysław Strzemiński do Wojciecha Jastrzębowskiego, dyrektora Instytutu Propagandy Sztuki⁸³:

Otrzymałem list od Malewicza, w którym proponuje on urządzenie swej wystawy w Warszawie [...]. Rzecz w tym, że Malewicz w sztuce abstrakcyjnej jest jej pierwszym (chronologicznie) inicjatorem, że wywarł duży wpływ na sztukę abstrakcyjną we Francji, w Niemczech i w Holandii. Ponieważ we wszystkich swych wystąpieniach występuje wyraźnie jako Polak, przez to daje wyraźny atut propagandowy na rzecz sztuki polskiej (pomimo że mieszka w Rosji). Niezależnie od wysokiego poziomu jego wystawy, byłaby ona pożądana z tego względu, że obecnie w Łodzi przy galerii miejskiej nasza grupa tworzy muzeum sztuki nowoczesnej [...]. Ponieważ wiem, jak Malewiczowi chodzi o to, by chociażby obrazy jego były w Polsce (o ile on sam już nie może), przez to liczę na to, że ich poważną liczbę od niego dostanę dla muzeum w związku z jego wystawą⁸⁴.

List datowany jest na 11 listopada 1930 roku, natomiast Malewicz został aresztowany 20 września tego samego roku, i przebywał w więzieniu do 6 grudnia. Najprawdopodobniej w Polsce nikt wtedy o tym nie wiedział. Aresztowanie z 1930 roku różniło się od wcześniejszego zatrzymania. Tym razem przeprowadzono rewizję, konfiskując maszynę do pisania, korespondencję i rękopisy⁸⁵.

83 TUROWSKI 2002, s. 138.

84 *Ibidem*.

85 SCHEIJEN 2019, s. 370.

Malewicz był przetrzymywany w więzieniu wojskowym OGPU⁸⁶ w Leningradzie przez ponad dwa miesiące. Próbowano go oskarżyć o szpiegostwo na podstawie art. 58.6 radzieckiego kodeksu karnego. Groziło mu pozbawienie wolności na okres co najmniej trzech lat z konfiskatą całości lub części majątku, a w niektórych przypadkach (gdyby uznano, że szpiegostwo było szczególnie szkodliwe dla interesów ZSRR) – kara śmierci przez rozstrzelanie. Pobyt w więzieniu był dla artysty traumatyczny. Artykuł kodeksu karnego, na podstawie którego oskarżono Malewicza, należał do najcięższych, co sugeruje możliwość stosowania brutalnych metod przesłuchań. Czy artysta ich doświadczył – nie wiadomo. Aresztowanie mogło mieć na celu jedynie zastraszenie⁸⁷. Przebywając w więzieniu, w listach do żony i córki pisał o złym stanie zdrowia, tęsknocie, a także prosił o kontakt z Muzeum Kijowskim w sprawie sprzedaży obrazów, podkreślając ich wartość: „Jeśli nie masz pieniędzy na [fragment nieczytelny] spraw, to napisz do Muzeum Kijowskiego, aby zatrzymali obrazy do mojego wyjścia, jeśli kupią, to jaką kwotę dają, moje obrazy są cenne. Całuję Cię, twój kochający Cię Kazik⁸⁸”.

Malewicz został zwolniony 6 grudnia 1930 roku. Od tego momentu unikał wszelkich kontaktów z zagranicą, nie zachowała się żadna korespondencja z artystami niemieckimi czy polskimi. W 1933 roku, oprócz fatalnej sytuacji finansowej, pogorszył się stan jego zdrowia. Przyczyną mogło być więzienie i warunki przetrzymywania. Pod koniec roku zdiagnozowano u niego nowotwór gruczołu krokowego. Na początku 1934 roku przyjmował jeszcze uczniów, ale latem jego stan gwałtownie się pogorszył. W 1935 roku napisał list do Andrieja Bubnowa z prośbą o zgodę na wyjazd za granicę na leczenie. Bliscy i przyjaciele Malewicza również apelowali o pomoc, a nawet liczyli na to, że zostanie wypuszczony do Paryża – bez skutku.

Śmierć i zapomnienie

Malewicz zmarł 15 maja 1935 roku w Leningradzie. W testamencie sporządzonym 1 grudnia 1933 roku wyraził wolę, by jego ciało zostało poddane kremacji⁸⁹. We wspomnieniach Iwana Kluna znajduje się informacja o testamencie, w którym artysta zażyczył sobie, by jego trumna miała kształt krzyża. On sam miał w niej

86 OGPU (ros. Объединённое государственное политическое управление) – Zjednoczony Państwowy Zarząd Polityczny.

87 Od 1934 r. zaczęto represjonować uczniów Malewicza. Np. Wera Jermolajewa została w 1935 r. zesłana na mocy artykułów 58.10 i 58.11, a w 1937 r. ponownie skazana i rozstrzelana w obozie w pobliżu Karagandy w Kazachstanie. Zob. BUKSHA 2013, s. 211.

88 SCHEIJEN 2019, s. 371.

89 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 573.

leżeć z rozpostartymi na boki ramionami. Ostatecznie zrezygnowano z tego pomysłu jako nieodpowiadającego „duchowi czasów”⁹⁰. Nikołaj Suetin zaprojektował trumnę w formie powalonego architektonu, pomalowaną na biało, zielono i czarno. U wezłowania umieszczono czarny kwadrat, a w miejscu nóg – czerwone koło. Suetin wykonał też maskę pośmiertną i odlew ręki artysty. Ze względu na zasługi Malewicza dla sztuki radzieckiej, koszty pogrzebu pokryto z budżetu Rady Leningradzkiej⁹¹. Nabożeństwa żałobne opłacono dzięki akcji zbierania funduszy zorganizowanej przez Suetina i Kluna. Odbyły się dwie uroczystości: jedna w mieszkaniu Malewicza, druga w Domu Artysty w Leningradzie. Podczas pierwszej trumna z ciałem stała w pokoju, którego ściany zdobiły obrazy Malewicza z różnych lat; w centrum umieszczono *Czarny kwadrat na białym tle*, po lewej autoportret zmarłego, a po prawej – portret jego ukochanej córki Uny. Drugie nabożeństwo zgromadziło wiele osób pragnących oddać zmarłemu ostatni hołd. Trumnę, udekorowaną *Czarnym kwadratem*, przetransportowano samochodem ciężarowym na dworzec, gdzie obraz zdjęto i umieszczono na *drzwach* wagonu. Kremacja odbyła się w moskiewskim stauropigialnym Monasterze Dońskim w obecności najbliższej rodziny oraz przedstawicieli środowiska artystycznego, w tym Dawida Sterenberga, Nadieždy Udalcowej, Aleksandra Driewina, dyrektora Galerii Trietiakowskiej Michaiła Kristiego, a także Borisa Endera i Mikołaja Chardżiewa⁹². 21 maja 1935 roku urnę z prochami pochowano pod dębem w podmoskiewskiej wsi Niemczynówka, zgodnie z wolą Malewicza. Na grobie wzniesiono tymczasowy drewniany pomnik w postaci sześcianu z *Czarnym Kwadratem na białym tle*. W czasach wielkiego terroru i II wojny światowej nikt nie opiekował się grobem, ponieważ nazwisko artysty kojarzono z wysuwanymi wobec niego w latach 30. oskarżeniami o działalność kontrrewolucyjną i szpiegowską. W latach 50. XX wieku pomnik zniknął, a jego lokalizacja została zapomniana. W 1988 roku, około 2 kilometrów od właściwego grobu, na terenie wsi zainstalowano biały betonowy sześcian z czerwonym kwadratem na jednej ze stron. Dopiero w 2000 roku członkowie niekomercyjnego partnerstwa Niemczynówka i Malewicz – zrzeszającego krewnych artysty oraz miłośników jego twórczości – odnaleźli przy pomocy georadaru przypuszczalne miejsce pochówku malarza. Analiza próbek gleby potwierdziła, że niegdyś rosło tam drzewo, pod którym złożono urnę z prochami Malewicza. Jednak na miejscu nie zachowały się żadne ślady materialne: ani urna, ani tabliczka, ani dąb. Plan stworzenia symbolicznego miejsca pamięci – z kwietnikiem w formie czarnego

90 *Ibidem*, t. 2, s. 88.

91 *Ibidem*, t. 1, s. 574.

92 SCHEIJEN 2019, s. 409.

kwadratu i dębowym gajem – nie został zrealizowany. Teren przekazano pod zabudowę mieszkaniową i zabetonowano.

W końcu, 22 lata po śmierci, Kazimierz Malewicz trafił do Paryża, gdzie 22 listopada 1957 roku w galerii Denise René, na niewielkiej wystawie: *Précurseurs de l'art abstrait en Pologne: Malewicz, Kobra, Strzemiński, Berlewi, Stażewski*, zaprezentowano jego prace obok dzieł polskich artystów awangardowych⁹³. Wystawie towarzyszył katalog z tekstami Henryka Berlewiego i Juliana Przybosia, komisarza wystawy, który pisał o Malewiczu jako o artyście polskim, powiązanim z kulturą rosyjską. Dwa obrazy artysty pokazane w Paryżu zostały wypożyczone z amsterdamskiego Stedelijk Museum⁹⁴.

Powrót do Rosji

W latach 60., w okresie tzw. odwilży chruszczowowskiej – przełomowego momentu w dziejach ZSRR – stopniowa liberalizacja systemu, złagodzenie cenzury oraz rehabilitacja części twórców represjonowanych w czasach stalinowskich stworzyły przestrzeń dla ujawnienia się głębszych, dotąd tłumionych potrzeb kulturowych i tożsamościowych społeczeństwa radzieckiego. W tym stosunkowo otwartym klimacie wzrosło zainteresowanie sztuką nowoczesną, zarówno rosyjską, jak i zachodnią. Zaczęto na nowo odkrywać dorobek awangardy lat 1910–1920, w tym twórczość Kazimierza Malewicza, której znaczenie przez lata pozostawało przemilczane lub było poddawane otwartej krytyce. Powrót do estetyki i idei awangardowych – choć nadal ograniczany przez ideologiczne ramy narzucane przez partię – nabrał siły jako wyraz sprzeciwu wobec zrutyinizowanego realizmu socjalistycznego oraz próba artystycznego samookreślenia w nowej rzeczywistości. Być może był to proces nieunikniony – wynikający zarówno z potrzeby powrotu do korzeni, jak i z narastającej frustracji artystów, dla których oficjalna kultura nie stanowiła adekwatnego języka wyrazu. W rezultacie na przełomie lat 50. i 60. w środowisku artystycznym ZSRR zaczęła się wyłaniać tzw. druga awangarda – ruch twórców poszukujących nowoczesnego, często niezależnego wobec państwa języka plastycznego, nawiązującego do dziedzictwa pierwszej awangardy, ale przetworzonego w duchu osobistego i egzystencjalnego doświadczenia. O tym, że sztuka wykraczająca poza ramy oficjalnego kanonu w ZSRR w latach 60. wciąż spotykała się z krytyką władz, świadczy artykuł opublikowany w gazecie „Prawda” (ros. „Правда”) z 2 grudnia 1962 roku:

⁹³ Więcej na temat wystawy zob. LUBA 2016, s. 157–166.

⁹⁴ Obrazy te stanowiły część kolekcji pozostawionej przez artystę w Niemczech w 1927 roku, zakupionej przez Willema Sandberga dla Stedelijk Museum w Amsterdamie.

Wśród artystów zdarzają się i tacy, w których twórczości można dostrzec błędne tendencje. Tworzą oni obrazy [...] pozbawione miłości i szacunku do człowieka [...] naśladowujące formalistyczne wzorce w malarstwie i rzeźbie [...]. Tego samego dnia kierownictwo partii i rządu obejrzało prace niektórych tak zwanych abstrakcjonistów [...]. Nie sposób patrzeć bez uczucia konsternacji i oburzenia na bohomyzy na płótnach, pozbawione sensu, treści i formy. Te patologiczne wynaturzenia stanowią żalosne naśladownictwo zdegenerowanej sztuki formalistycznej [...]⁹⁵.

Tekst był reakcją na wystawę otwartą w moskiewskim Maneżu z okazji 30-lecia Moskiewskiego Oddziału Związku Artystów Plastyków oraz towarzyszącą jej niewielką ekspozycję młodych artystów awangardowych. Ekspozycję odwiedził 1 grudnia 1962 roku Nikita Chruszczow, który wyraził swoją dezaprobatę wobec zaprezentowanych na niej eksperymentów formalnych. Przez artystów i krytyków wydarzenie zostało uznane za „jeden z najbardziej dramatycznych momentów konfrontacji między sztuką a władzą w okresie odwilży [...]⁹⁶. Wystawa i towarzyszące jej kontrowersje przyczyniły się do radykalizacji pokolenia artystów, którzy wcześniej próbowali działać w ramach obowiązującego systemu. Po ekspozycji w Maneżu coraz więcej z nich odwracało się od instytucji i zaczynało tworzyć niezależnie, poza oficjalnym obiegiem sztuki. Gest odcięcia się od socrealistycznych struktur i kontrolowanego życia artystycznego stał się fundamentem tzw. drugiej awangardy.

Pojęcie to w 1988 roku zaproponował Michaił Grobman – urodzony w 1939 roku w Rosji żydowski artysta i teoretyk sztuki – jako tytuł wystawy własnej kolekcji dzieł w Muzeum Sztuki w Tel Awiwie⁹⁷. Zazwyczaj odnosi się ono do nurtów eksperymentalnych rozwijających się w 2. połowie XX wieku – od okresu odwilży chruszczowowskiej aż po rozpad Związku Radzieckiego. W ujęciu Grobmana termin ten miał na celu wpisanie działalności artystów funkcjonujących poza oficjalnym nurtem w ciągłość tradycji awangardowej. Jednocześnie pozwalał wyodrębnić szczególną grupę twórców, którzy nie ograniczali się do naśladowania zachodnich tendencji przenikających do ZSRR, lecz dążyli do ukształtowania autonomicznej sztuki wizualnej i stworzenia własnego języka znaków⁹⁸. Jak zauważył Grobman:

⁹⁵ *Vysokoye prizvaniye* 1962, s. 1.

⁹⁶ GERCHUK 2008, s. 101.

⁹⁷ Chodzi o wystawę *Avant-garde-Revolution-Avant-garde. Russian Art. From the Michail Grobman Collection*, Tel Aviv Museum of Art 1988.

⁹⁸ KANTOR-KAZOVSKAYA 2014, s. 14.

Awangardę rosyjską z lat 1910–1920 odtąd i na zawsze będziemy nazywać „klasyczną rosyjską awangardą”. Po „klasycznej awangardzie” nastąpiła era wypalonej ziemi, która zakończyła się wraz ze śmiercią Stalina. Druga rosyjska awangarda istniała przez trzydzieści lat i zakończyła się równocześnie z upadkiem władzy sowieckiej [...] wskaźmy konkretną datę – 1987 rok. Był to rok agonii „imperium zła” [...]”⁹⁹.

Dla artystów związanych z tym ruchem artystycznym Kazimierz Malewicz stał się ważnym punktem odniesienia nie tylko jako twórca suprematyzmu i formalny wzorzec do naśladowania, lecz także jako duchowy przewodnik, inicjator poszukiwań „czystego obrazu”, nieodnoszącego się do rzeczywistości. Grobman w jednym ze swoich tekstów ukazuje Malewicza jako twórcę bardziej radykalnego i niebezpiecznego dla sowieckiego systemu niż konstruktywści:

Tam, gdzie konstruktywści się zatrzymują, dokonawszy olbrzymiej pracy – Malewicz kontynuuje swoją drogę, nie zatrzymując się ani na chwilę. Konstruktywizm to czyste marzenie i wysiłek młodości, suprematyzm zaś – dojrzały, mistyczny program doskonalenia [...]. Malewicz nie został uznany w Rosji, mimo totalnej rehabilitacji całych nurtów artystycznych lat 20., ponieważ władze partyjne dostrzegały w nim rewolucyjnego filozofa mistycznego, szkodliwego dla nich ideologicznie i niebezpiecznego [...] problemy Malewicza to problemy filozofa religijnego, a nie społecznego działacza [...]”¹⁰⁰.

Ten napisany w latach 80. tekst świadczy o tym, że niemal pół wieku po śmierci Malewicza – twórcy suprematyzmu i jednej z najważniejszych postaci rosyjskiej awangardy – jego imię wciąż pozostawało w Związku Radzieckim objęte milczeniem i obłożone ideologicznym zakazem.

Na odrodzenie zainteresowania awangardą w Rosji wpłynęły wystawy organizowane w krajach Europy Zachodniej oraz Stanach Zjednoczonych w latach 70. i 80. XX wieku. W 1980 roku w Kunsthalle Düsseldorf otwarto ekspozycję zatytułowaną *Kasimir Malevitsch: Werke aus sowjetischen Sammlungen* pod opieką kuratorską niemieckiego historyka sztuki Jürgena Hartena. Zaprezentowano na niej m.in. dzieła Kazimierza Malewicza z kolekcji Państwowego Muzeum Rosyjskiego w Leningradzie oraz Galerii Tretiakowskiej w Moskwie. Wydarzenie to miało wymiar nie tylko artystyczny, lecz także symboliczny – stanowiło jeden

⁹⁹ GROBMAN 2007, s. 203.

¹⁰⁰ GROBMAN 1980, s. 186.

z pierwszych przypadków, gdy zachodnia instytucja uzyskała dostęp do zbiorów radzieckich muzeów. Nie obyło się bez skandalu. Pod koniec wystawy Ministerstwo Kultury ZSRR zażądało natychmiastowego zwrócenia eksponatów do Moskwy. Wpływ na tę decyzję miał artykuł Michaiła Susłowa, polityka i partyjnego ideologa, krytykujący Kazimierza Malewicza i awangardę na łamach „Prawdy”¹⁰¹. W 1981 roku paryskie Centrum Pompidou, pod kierownictwem Pontusa Hulténa, otworzyło wystawę *Paryż–Moskwa 1900–1930*. W 1992 roku w nowojorskim Muzeum Guggenheima urządzono ekspozycję *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932*, która do dziś stanowi największą i być może najbardziej wpływową prezentację sowieckiej awangardy poza granicami Rosji.

Kluczową rolę w procesie rewaluacji dziedzictwa artystycznego Malewicza odegrały instytucje i środowiska naukowe Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, które dzięki wystawom w Düsseldorfie, Paryżu i Nowym Jorku przyczyniły się do ponownego włączenia rosyjskiej awangardy do międzynarodowego obiegu sztuki¹⁰².

Pod koniec lat 80. XX wieku w Rosji nastąpił przełomowy moment w refleksji nad dziedzictwem artystycznym pierwszych lat istnienia państwa radzieckiego. Od narodzin nowego mitu rosyjskiej awangardy do jego upadku minęło niewiele ponad dekadę. Na jej odrodzenie trzeba było czekać znacznie dłużej. W 1989 roku w Galerii Tretiakowskiej zaprezentowano projekt *Sztuka radziecka lat 20. i 30.*, który po raz pierwszy w kompleksowy sposób ukazał bogactwo i różnorodność radzieckiego modernizmu. Tę wystawę można uznać za symboliczny akt rehabilitacji nurtów i twórców, którzy od 2. połowy lat 20. byli w różny sposób systematycznie eliminowani z życia artystycznego. Powrót artystów, takich jak Malewicz, do dyskursu naukowego i przestrzeni ekspozycyjnej stanowił istotny etap procesu rewizji kanonu radzieckiej historii sztuki. Warto zaznaczyć, że obejmował on nie tylko awangardystów, ale także socrealistów, których twórczość po XX Zjeździe KPZR w 1956 roku została uznana za element kultu jednostki Stalina i usunięta z wystaw stałych. W ten sposób koniec lat 80. przyniósł nie tylko symboliczne przywrócenie awangardy, ale również szerszej zakrojoną próbę ponownej oceny dziedzictwa artystycznego XX wieku w Związku Radzieckim.

101 GASSNER 2021, s. 120.

102 W 1977 r. w Niemczech odbyły się trzy przełomowe wystawy: *Kunst aus der Revolution: Sovietische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung, 1927–1933* w Berlinie, *Russische Malerei 1890–1917* we Frankfurcie nad Menem oraz düsseldorfską wystawą dzieł z prywatnej kolekcji Georgija Kostakiego, jednego z najważniejszych kolekcjonerów rosyjskiej awangardy. Lata 80. i 90. XX w. przyniosły kolejne wystawy: w 1982 r. Aleksandra Dejneki w Düsseldorfie oraz retrospektywa Aleksandra Rodczeki w Lehmbruck Museum w Duisburgu; w 1989 r. w Kunsthalle Düsseldorf odbyło się międzynarodowe sympozjum poświęcone Władimirowi Tatlinowi, a w 1990 w Düsseldorfie zorganizowano wystawę Pawła FILONOWA.

Podsumowanie

Biografia Kazimierza Malewicza stanowi przykład skomplikowanego splotu wyborów artystycznych, ideowych i egzystencjalnych, podejmowanych w warunkach nasilającego się totalitaryzmu. Analiza decyzji artysty o powrocie do Związku Radzieckiego w 1927 roku – pomimo realnej możliwości pozostania w Europie Zachodniej – ukazuje złożoność czynników wpływających na jego postawę. Nie sposób wykluczyć, że Malewicz nie dostrzegał jeszcze w pełni skali nadchodzących represji, a jego percepcja sytuacji politycznej w ZSRR była ograniczona lub częściowo wypierana. Zachowana korespondencja z Hansem Richterem oraz von Riesenem z lat 1928–1930 potwierdza, że pomimo aresztowania, Malewicz nie zerwał wówczas kontaktów z zachodnioeuropejskimi środowiskami artystycznymi, a nawet planował kolejne wystawy w Niemczech i we Francji¹⁰³. W świetle dostępnych źródeł, takich jak korespondencja, wspomnienia współczesnych oraz archiwalne relacje, jego decyzja nie może być sprowadzona wyłącznie do aktu politycznej lojalności, niewiedzy czy ideologicznej uległości. Postawa i dylematy Malewicza wskazują raczej na dominującą rolę osobistych więzi – z rodziną, a zwłaszcza z córką Uną, oraz z uczniami i środowiskiem artystycznym – jako istotnych determinant jego decyzji. Nie istnieją jednoznaczne dowody na to, że artysta rozważał możliwość osiedlenia się w Polsce, mimo że jego związki rodzinne i kulturowe z tym krajem dawałyby ku temu podstawy. Polska awangarda (Blok, Praesens, a potem a.r.) była prężna, ale niedoinwestowana i pozbawiona silnych struktur. Dla Malewicza – profesora, teoretyka, lidera – brak stabilnego zaplecza akademickiego i wydawniczego mógł stanowić poważną przeszkodę. Jednocześnie, jako artysta przybyły z Rosji i zaangażowany wcześniej w rewolucję, budził nieufność władz. Jeżeli rzeczywiście planował emigrację, Polska pełniła raczej funkcję przystanku w drodze na Zachód, niż miejsca stałego osiedlenia. To Paryż jawił się jako szczególnie atrakcyjny kierunek emigracji artystycznej – nie tylko ze względu na prestiż stolicy Francji jako głównego ośrodka nowoczesnej sztuki, lecz także z powodu obecności tam licznej grupy rosyjskich twórców i mecenasów. Od początku XX wieku miasto pełniło funkcję międzynarodowego centrum awangardy, stanowiąc nie tylko przestrzeń ekspozycyjną, ale również intelektualną scenę, na której Malewicz mógł prezentować swoją twórczość i koncepcje teoretyczne związane z suprematyzmem. Dla artysty, którego pozycja w Związku Radzieckim ulegała stopniowej marginalizacji, Paryż symbolizował względną wolność artystyczną oraz szansę włączenia się w międzynarodowy dyskurs estetyczny.

103 VAKAR/MIKHIYENKO 2004, t. 1, s. 199, 209.

Czy jednak suprematystyczna estetyka pod koniec lat 20. miała szansę tam zaistnieć? Francuski świat sztuki zdominowany był w tym czasie przez surrealizm – nurt oparty na mechanizmach podświadomości i swobodnym kojarzeniu obrazów. Twórczość Malewicza, radykalnie abstrakcyjna, zorientowana na transcendencję i duchowość formy, nie wpisywała się w ten idiom. Suprematyzm, ze swoim postulatem „czystego odczucia” i geometrycznej redukcji, jawił się jako język obcy wobec potrzeby obrazowania podświadomości i cielesnej ekspresji. Dodatkowo francuska tradycja malarska wykazywała silne przywiązanie do materii obrazu – jego faktury, zmysłowości i gestu. Kompozycje Malewicza, skonstruowane wokół form elementarnych i chromatycznej ascezy, mogły być odbierane jako intelektualne, pozbawione emocjonalnego rezonansu. Po rewolucyjnych eksperymentach pierwszych dwóch dekad XX wieku paryska publiczność wykazywała rosnące zainteresowanie figuracją, narracją, a nawet klasycyzującą estetyką *retour à l'ordre*. Malewicz jawił się raczej jako spóźniony prorok innej rewolucji – radykalnej, bezkompromisowej, lecz wyobcowanej. Czy artysta zdawał sobie z tego sprawę? Nie wiadomo.

Decyzja o przerwaniu podróży i powrocie do Związku Radzieckiego wynikała raczej z lęku przed aparatem państwowym i daleko idącymi konsekwencjami emigracji – przede wszystkim dla rodziny i przyjaciół, którzy pozostali w kraju. Jednocześnie Malewicz miał świadomość, że postępująca represyjna reorientacja sowieckiej polityki kulturalnej wiedzie do marginalizacji awangardy, wcześniej traktowanej jako nośnik rewolucyjnych wartości. Choć początkowo starał się utrzymać twórczą autonomię i kontynuować dialog z Zachodem, coraz wyraźniej doświadczał inwigilacji, presji instytucjonalnej oraz izolacji.

W tym kontekście istotny wydaje się jego powrót do malarstwa figuratywnego, który nie oznaczał rezygnacji z awangardowych idei, lecz stanowił próbę redefinicji artystycznej tożsamości w ramach narzuconych realiów. W jednym z częściej cytowanych rosyjskojęzycznych świadectw epoki El Lissitzky w liście do żony z 19 lipca 1930 roku pisał o Malewiczu: „Starzeje się i stawia się w sytuacji strasznie głupiej. Jesienią wyjeżdża za granicę i maluje, cały czas maluje obrazy, które zamierza wystawić, podpisując je 1910 rokiem. Traktuje to bardzo poważnie i wierzy, że oszukuje głupców”¹⁰⁴. Świadectwa uczniów oraz analiza późnych prac sugerują głęboki, refleksyjny zwrot ku przeszłości – nie jako akt eskapizmu, lecz jako egzystencjalną odpowiedź na dramatyczne ograniczenie twórczej wolności.

Przypadek Malewicza należy zatem odczytywać nie tylko w kontekście historii sztuki, lecz także jako studium napięć między jednostką a systemem, między ideą a przemocą symboliczną stosowaną przez aparat władzy wobec artystów.

104 *Poeziya i zhivopis'* 2000, s. 187.

Jego decyzje – podejmowane w warunkach ograniczonej sprawczości, niedostatecznego rozpoznania sytuacji i rosnącego nadzoru – nie dają się jednoznacznie ocenić. Są natomiast kluczem do zrozumienia dramatycznych wyborów twórców funkcjonujących w przestrzeni politycznego przymusu i kontroli.

Bibliografia

- ALTMAN 1918 – Natan Altman, „Futurizm” i proletarskoye iskusstvo, „Iskusstvo Komunny” 1918, nr 2, s. 2.
- ARVATOV 1920 – Boris Arvatov, *Puti proletariata v izobrazitelnom iskusstve*, „Proletarskaya Kultura” 1920, nr 13–14, s. 67–77.
- ARVATOV 1922 – Boris Arvatov, *Bog ne skinut (Iskusstvo. Tserkov'. Fabrika)*. Izd. Unovis. *Vitebsk 1922*, „Pechat' i revolyutsiya” 1922, nr 7, s. 343–344.
- BIRBAUM 1919 – Frants Birbaum, *K voprosu „Iskusstvo v proizvodstvo”*, „Iskusstvo Komunny” 1919, nr 8, s. 2.
- BRIK 1918 – Osip Brik, *Khudozhnik-proletariy*, „Iskusstvo Komunny” 1918, nr 2, s. 1.
- BRIK 1923 – Osip Brik, *V proizvodstvo*, „LEF” 1923, nr 1, s. 105–108.
- BUKSHA 2013 – Kseniya Buksha, *Malevich*, Moskva 2013.
- CHUZHAK 1923 – Nikolay Chuzhak, *Pod znakom zhiznrstroyeniya*, „LEF” 1923, nr 1, s. 12–39.
- DZIEMIDOK 1993 – Bohdan Dziemidok, *Osiagnięcia i słabości formalizmu artystycznego*, „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 6, s. 108–126.
- FILONOV 2000 – Pavel Filonov, *Dnevnik*, red. Yevgeniy Kovtun, Sankt-Peterburg 2000.
- GASSNER 2021 – Khubertus Gassner, *Rodstvo dush: Russkiy awangard v zerkale vystavok Germanii*, „Tret'ykovskaya Galereya” 2021, nr 1 (70), s. 94–125.
- GERCHUK 2008 – Yuriy Gerchuk, *„Krovizliyanie v MOSKH” ili Khrushchev v Manezhe*, Moskva 2008.
- GROBMAN 1980 – Mikhail Grobman, *Bibleyskoye stroyeniye kvadrata*, [w:] *Grobman/ Grobman*, red. L. Kantor-Kazovskaya, Moskva 2014, s. 183–189.
- GROBMAN 2007 – Mikhail Grobman, *Vtoroy russkiy awangard*, „Zerkalo” 2007, nr 29, s. 52–57.
- HIGER 1928 – Roman Higer, *K voprosu ob ideologii konstruktivizma v sovremennoy arkhitekture*, „Sovremennaya Arkhitektura” 1928, nr 3, s. 92–102.
- KANTOR-KAZOVSKAYA 2014 – Lelya Kantor-Kazovskaya, *Grobman/ Grobman*, Moskva 2014.
- KAZIMIR 2016 – Kazimir Malevich. *Kyivskiy period 1928–1930*, red. Tetyana Filevska, Kyiv 2016.
- Khudozhniki RSFSR za 15 let. Yubileynaya vystavka*, „Izvestiya” 1933, nr 158, s. 3.
- KLYUN 1999 – Ivan Klyun, *Moy put' v iskusstvie. Vospominaniya, stat'i, dnevnik*, Moskva 1999.
- LAZAREV 1992 – Mikhail Lazarev, *David Shterenberg*, Moskva 1992.
- LUBA 2016 – Iwona Luba, *Kobro and Strzemiński: Łódź – Warsaw – Paris (1956–1957)*, „Ikonotheka” 2016, nr 26, s. 137–166.

- LUBA 2019 – Iwona Lub, *A Return to the Past, a Return to the Present: Kazimir Malevich in Kyiv*, [w:] *Kazimir Malevich: Kyiv Aspect*, red. Tetyana Filevska, Kyiv 2019, s. 18–31.
- MALEVICH 1919 – Kazimir Malevich, *O novykh sistemakh v iskusstve. Statika i skorosť. Ustanovleniye A.*, Vitebsk 1922.
- MALEVICH 1922 – Kazimir Malevich, *Bogn e skinut: Iskusstvo, tserkov', fabrika*, Vitebsk 1922.
- MALEVICH 1928 – Kazimir Malevich, *Pis'mo v redaktsiyu, „Sovremennaya Arkhitektura” 1928*, nr 5, s. 156.
- MALEVICH 1995 – Kazimir Malevich, *Deklaratsiya prav khudozhnika*, [w:] *Kazimir Malevich, Sobraniye sochinenii v 5-ti tomach*, t. 1, Moskva 1995.
- MARCADÉ 2019 – Jean-Claude Marcadé, *Malevich and His Ukrainian Articles*, [w:] *Kazimir Malevich: Kyiv Aspect*, Kyiv 2019, s. 113–125.
- MATYUSHIN 1994 – Mikhail Matyushin, *Vospominaniya futurista*, Saratov 1994.
- MAYAKOVSKIY 1927 – Vladimir Mayakovskiy, *Protokol o Polonkom, „Novyy LEF” 1927*, nr 3, s. 39–46.
- Otvet redaktsii 1928 – Otvet redaktsii na pis'mo K. Malevicha, „Sovremennaya Arkhitektura” 1928*, nr 5, s. 156.
- PERELMAN/LESYUK 1935 – Viktor Perelman, A.M. Lesyuk, *Yevgeniy Aleksandrovich Katsman*, Moskva 1935.
- Pervaya sessiya plenuma 1921 – Pervaya sessiya plenuma Tsentral'nogo Komiteta Vserossiyskogo Soveta Proletkul'ta, 16–20 dekabrya 1921 goda.
- PIOTROWSKI 1993 – Piotr Piotrowski, *Artysta między rewolucja i reakcja*, Poznań 1993.
- Poeziya i zhivopis' 2000 – Poeziya i zhivopis': Sbornik trudov pamyati N.I. Khardzhiyeva*, red. Mikhail Meylakh, Dmitriy Sarab'yanov, Moskva 2000.
- POLONSKIY 1927 – Vyacheslav Polonskiy, *Zametki zhurnalista. Le fili Blef, „Izvestiya” 1927*, nr 46, s. 5.
- Postanovleniye Politbyuro 1932 – Postanovleniye Politbyuro TSK VKP(b) „O perestroyke literaturno-khudozhestvennykh organizatsiy” ot 23 aprelya 1932 goda.
- PUNIN 1918 – Nikolay Punin, *Futurizm-gosudarstvennoye iskusstvo, „Iskusstvo Komunny” 1918*, nr 4, s. 2.
- Rezolyutsiya 1920 – Rezolyutsiya TSL RKP(b) o Proletkul'takh ot 1 dekabrya 1920 goda.
- SARAB'YANOV/SHATSKIKH 1993 – Dmitriy Sarab'yanov, Aleksandra Shatskikh, *Kazimir Malevich: zhivopis', teoriya*, Moskva 1993.
- SCHEIJEN 2019 – Sjeng Scheijen, *Avangardisty: Russkaya revolyutsiya v iskusstve 1917–1935*, per. E. Asoyan, Moskva 2019.
- SERYY 1926 – Gospodin Seryy, *Monastyr' na gossnabzhenii, „Leningradskaya Pravda” 1926*, nr 132, s. 6.
- SHALAVIN/LAMTSOV 1927 – Fedor Shalavin, Iven Lamtsov, *O levii fraze v arkhitekture. K voprosu od ideologii konstruktivizma, „Krasnaya Nov” 1927*, nr 8, s. 226–238.
- Sovremennyye gruppirovki 1919 – Sovremennyye gruppirovki v russkom iskusstve, „Iskusstvo Komunny” 1918*, nr 19, s. 2.
- SVETLOV 2019 – Igor' Svetlov, *Tvorcheskoye obnoveniye iskusstva 1960, „Izobrazitel'noye iskusstvo i kino 1960–1970: stilistiki i napravleniya” 2019*, nr 4, s. 158–185.
- TROTSKIY 1923 – Lev Trotskiy, *Literatura i revolyutsiya*, Moskva 1923.

- TUROWSKI 1981 – Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1921–1934)*, Wrocław 1981.
- TUROWSKI 2002 – Andrzej Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków 2002.
- VAKAR 2022 – Irina Vakar, *Lyudi i izmy. K istorii avangarda*, Moskva 2022.
- VAKAR/MIKHIYENKO 2004 – Irina Vakar, Tat'yana Mikhiyenko, *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche*, t. 1–2, Moskva 2004.
- Vysokoye prizvaniye 1962 – *Vysokoye prizvaniye sovetskogo iskusstva – sluzhit' narodu, delu kommunizma*, „Pravda” 1962, nr 336 (2 dekabrya), s. 1.
- YUDIN 2017 – Lev Yudin, *Skazat' – svoye... Dnevnik. Dokumenty. Pis'ma. Svidetel'stva sovremennikov*, Sankt-Peterburg 2017.

Received: 23.06.2025. Verified: 22.09.2025. Accepted: 05.10.2025.

Funding information: Not applicable.

Conflicts of interests: None.

Ethical considerations: The Authors assure of no violations of publication ethics and take full responsibility for the content of the publication.

The percentage share of the author in the preparation of the work is: TP 100%

Declaration regarding the use of GAI tools: not used