

**THEY WILL UNDERSTAND
US IN 100 YEARS**

**LAZAR
KHIDEKEL**

НАС ПОЙМУТ
ЧЕРЕЗ 100 ЛЕТ
ЛАЗАРЬ ХИДЕКЕЛЬ

THEY WILL UNDERSTAND US IN 100 YEARS
LAZAR KHIDEKEL

НАС ПОЙМУТ ЧЕРЕЗ 100 ЛЕТ
ЛАЗАРЬ ХИДЕКЕЛЬ

EN

RU

**THEY WILL UNDERSTAND
US IN 100 YEARS**

**LAZAR
KHIDEKEL**

НАС ПОЙМУТ
ЧЕРЕЗ 100 ЛЕТ
ЛАЗАРЬ ХИДЕКЕЛЬ



Edited by **Regina Khidekel**

Под редакцией **Регины Хидекель**

Exhibition Catalog

They Will Understand Us in 100 Years. **Lazar Khidekel**

National Art Museum of the Republic of Belarus.

February 15 – April 15, 2020

Project **#UNOVIS100**

Belarusian-Jewish Cultural Heritage Center,
National Art Museum of the Republic of Belarus,
Lazar Khidekel Society,
supported by A1 company

Catalog publication supported by the Malevich Society of New York

Design: Katerina Khrolovich

Cover: Vladimir Gorz

Translations: Regina Khidekel

Lazar Khidekel artworks and archival material, unless otherwise indicated

© The Lazar Khidekel Family Archive and Collection

All rights reserved.

No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopy, recording, or any other information storage and retrieval system, or otherwise without written permission from the Lazar Khidekel Society.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

They Will Understand Us in 100 Years. Lazar Khidekel / Edited by Regina Khidekel

ISBN 978-1-7355155-0-2 (hardback)

1. Khidekel, Lazar Markovich 1904-1986 – criticism and interpretation. 2. Suprematism in art and architecture. 3. Kazimir Malevich, Marc Chagall, El Lissitzky. 4. Aero-cities, ecology, urban society, and the world scale. I. Khidekel, Regina, editor and contributor. II. Maria Kokkori, Alexander Buras. III. Roi Salgueiro Barrio.

Throughout the book, unless indicated otherwise in captions, all artworks are by Lazar Khidekel and reside in the collection of the Lazar Khidekel Family Archive. Images provided courtesy of the Lazar Khidekel Family Archive, otherwise is indicated.

Каталог выставки

Нас поймут через 100 лет. **Лазарь Хидекель**

Национальный художественный музей Республики Беларусь.

15 февраля – 15 апреля, 2020

Проект **#UNOVIS100**

Центр белорусско-еврейского культурного наследия,
Национальный художественный музей Республики Беларусь,
Общество Лазаря Хидекеля, при поддержке компании A1

Каталог издан при поддержке Общества Малевича, Нью-Йорк.

Дизайн: Катерина Хролович

Обложка: Владимир Горз

Перевод: Регина Хидекель

Работы Лазаря Хидекеля, представленные на выставке и в каталоге,
если не указано иначе

© Архив и коллекция семьи Лазаря Хидекеля

Все права защищены.

Никакая часть этой книги не может быть воспроизведена или передана в какой-либо форме или любыми средствами, электронными или механическими, включая фотокопию, запись или любую другую систему хранения и поиска информации, или иным образом без письменного разрешения Общества Лазаря Хидекеля.

Front cover:

Intersecting Lines, 1920

16 x 12 cm

India ink on paper

Back cover:

Suprematist Structure in Cosmos, 1922

8.9 x 12.2 cm

India ink and gouache on paper

Both images courtesy of
the Lazar Khidekel Family Archive
and Collection.

На обложке:

Пересекающиеся линии, 1920

16 x 12 см

Бумага, тушь

На задней обложке:

Супрематическая структура

в космосе, 1922

8.9 x 12.2 см

Бумага, тушь, гуашь

Оба изображения предоставлены
архивом и коллекцией семьи
Лазаря Хидекеля.

CONTENTS

7	Native Land: “Architecture on a scale of nature and with nature...” Regina Khidekel
25	On UNOVIS and Creativity: Lazar Khidekel’s AERO Alexander Bouras and Maria Kokkori
39	Avant-garde Texts in the Practice of the Vitebsk UNOVIS Valeriy Shishanov
53	Lazar Khidekel’s Aero-Cities and the Investigation of an Architecture on the World Scale Roi Salgueiro Barrio
65	Vitebsk Space/Time Tatyana Kotovich
81	Plates
189	Chronology
198	Selected Bibliography
200	Acknowledgments

СОДЕРЖАНИЕ

17	Родные края: «Архитектура в масштабе природы и с природой...» Регина Хидекель
33	УНОВИС и творчество: журнал «АЭРО» Л. Хидекеля Александр Бурас, Мария Коккори
47	Авангардистские тексты в практике витебского УНОВИСа Валерий Шишанов
59	Аэрогорода Лазаря Хидекеля и исследование архитектуры мирового масштаба Рой Салгейру Баррио
73	Витебское пространство/время Татьяна Котович
81	Каталог
193	Хронология
198	Избранная библиография
201	Благодарности



РОДНЫЕ КРАЯ: «АРХИТЕКТУРА В МАСШТАБЕ ПРИРОДЫ И С ПРИРОДОЙ...»



Регина Хидекель

Наследие Лазаря Хидекеля впервые представлено в Беларуси, стране, где он родился и его предки жили, вероятно, несколько сотен лет.

Род Хидекелей обитал в районе Полоцка, расположенном на реке Западная Двина у ее впадения в реку Полота, которая дала название городу, как это принято в Беларуси. Первые евреи поселились там к концу XV века. Фамилию Хидекель, которая является библейским названием реки Тигр в Месопотамии, одной из четырех рек, берущих свое начало в Эдемском саду, носили многие родственные семьи, жившие в этом районе. В результате исторических потрясений: погромов, эмиграции и принудительных переселений до и во время Первой мировой войны, революционных потрясений, сопровождаемых насилием против еврейского населения, – они оказались разбросанными по всему миру, а те, кто оставался, полностью исчезли во время нацистского вторжения.

У семьи Хидекелей был давнишний обычай бережно хранить документы, которые сейчас находятся в архиве и коллекции Лазаря Хидекеля. Среди драгоценных предметов, начиная с 19 века, есть свидетельство о явке к исполнению воинской повинности отца его, Мордуха Хидекеля, при призыве 1888 года, удостоверение личности Лазаря, выданное Витебским общественным раввином, соглашение о покупке дома (где Мордух подписался за обоих, себя и Масю), страховые полисы, а также все виды платежей и подписанных квитанций с марками.

Документы рассказывают историю семьи Лазаря Хидекеля, которая началась с того, что молодая пара – Мордух Аронов (1867–1932) и Мася Аронова Хидекель (1871–1954) – в середине 1890-х годов покинула родной Полоцк и переехала в Витебск, столицу провинции, около 100 км на восток. В 1894 году у них родился первый сын Владимир, а в 1895 году был куплен дом на Ново-Монастырской улице, 7, в 3-й части Витебска, 190-й квартал. Согласно архивным документам, дом был куплен за 500 рублей серебром, но земля под домом принадлежала дворянке Леонтине Альбиновне Жабо, которой Хидекели платили арендную плату, а после ее смерти – ее дочери, Стефании

Иосифовне Гофман. 21 августа 1908 года было получено разрешение на расширение дома с двумя входными дверями (пристройка двух парадных входов) в существующий деревянный одноэтажный дом, а в дальнейшем деревянный дом был перестроен в каменный. Всего на 1912 год было 345 кв. м. (рис. 1). 19 августа 1913 года Хидекели внесли предоплату в 100 рублей за участок землевладелице Стефании Гофман, а последний платеж был произведен весной 1917 года, и тогда Хидекели стали полноправными владельцами земли, дома и хозяйственных построек на заднем дворе: сарая, флигеля, заборов и ворот. Это были сомнительные инвестиции, потому что Октябрьская революция, которая произойдет через несколько месяцев, отменит закон о собственности на землю, и категория домовладельцев станет одной из наиболее притесняемых. Документы, включая квитанции, доташные формы декларации доходов и анкеты с вопросами о владении недвижимостью, о дореволюционном и текущем гражданском статусе, отражают многие из послереволюционных проблем с новыми властями, профсоюзом рабочих, биржей труда и т.д.

Пара приехала в провинциальную столицу с мечтами об успехе, и усердная работа позволила их амбициозным планам сбыться: Мордух Аронов стал мастером-каменщиком и лучшим печником в городе, а Маса Аронова – портнихой, которая обшивала городских матрон и специализировалась на театральных костюмах. Они вели достойную трудовую жизнь и воспитали пятерых детей в счастливом доме. Лазарь был четвертым ребенком в семье (рис. 2). Из-за проблем со здоровьем он пользовался особым вниманием родителей. Он был любознательным и с раннего детства увлекался рисованием под присмотром своего старшего брата Владимира. Лазарь был любимцем матери, которая после переезда в Ленинград в 1930-е годы жила с его семьей.

Обучение было приоритетом в семье Хидекелей, и все дети получили высшее образование. Лазарю были предоставлены лучшие возможности обучения: он единственный ребенок в семье, который посещал гимназию Александра I. Он учился там шесть лет. Из языков, которые он знал, он выделял русский и идиш («еврейский»)¹. Помимо учебы в гимназии, он посещал еврейскую школу – хедер, которая воспитывала религиозные и культурные ценности посредством изучения Торы. Обучение в обеих школах расширило интеллектуальные и когнитивные способности Лазаря, чья прочная образовательная база позволила ему не только быстро освоить принципы абстрактного искусства как отражения универсальной модели мироздания, но и с ранней юности

стимулировала его склонность к теоретическим и философским размышлениям, которые были изложены в его статьях, отличных от статей его сверстников-уновисовцев.

Он был самым молодым членом УНОВИСа и, согласно анкетам, всегда стремился увеличить свой возраст. Конечно, он выглядел старше, что могло быть связано как с его состоянием здоровья, так и с быстрым взрослением думающего художника. Кроме того, это был период, когда дети претерпевали такие изменения в обществе, которые делали их взрослыми раньше времени. Лазарь был одним из самых продвинутых людей в своем поколении и гордым сыном своей родины, которая дала столько гениев во всех областях: искусстве, литературе, науке и политике.

Семья Хидекелей жила в непосредственной близости от железнодорожного вокзала. У жителей Витебска был обычай идти пешком до станции, встречать и провожать поезда. От Ново-Монастырской, через виадук над железными дорогами за станцией, через Вокзальную улицу, Лазарь ходил в Художественную школу, куда его лично принял Марк Шагал летом 1918 года. Шагал брал его на пленэр на дальние холмы и потом приглашал домой, где их угощала Белла. Эта связь родного ландшафта с Шагалом навсегда осталась в его памяти и, вероятно, пробудила любовь и особое отношение Лазаря к природе. Как и Шагал, Лазарь никогда не возвращался в Витебск после Второй мировой войны. Во время нашей встречи с Шагалом в Ленинграде в 1973 году он поделился мучившими его сомнениями о поездке в Витебск. Город был разрушен, и он боялся, что не узнает свой город и его сердце не выдержит. Но позже оказалось, что по счастливой случайности дом Шагала уцелел среди нескольких старых домов в его районе. Дом Лазаря и даже его улица были полностью разрушены и снесены.

Лев Хидекель, брат Лазаря, также архитектор, который посетил Витебск в октябре 1956 года, в своем письме описал плачевное состояние города. Он все еще находится в руинах, хотя некоторые реставрационные работы начались, по-видимому, в 1954 году. Мост через Западную Двину был восстановлен, улица Вокзальная перестраивалась с обеих сторон с центральным бульваром. Новый и хороший вокзал был построен. Но, как пишет Лев: «Самое безрадостное это в нашем р-не. Ж/д виадук еще не восстановлен, все деревянное, что было уничтожено... С большим трудом смог установить место нашего дома – т.е. наш участок. В нашем районе сохранился 2-этажный дом, где жил Ильяша Чашник, и дом Борзинцова. Ходил по всей нашей и прилегающим улицам и узна-

вал, кто живет из прежних довоенных витеблян, но только с трудом нашел дочь кондуктора Рыбакова. Все остальные новые люди, то же и во всем городе. За два дня пребывания в городе с трудом встретил троих человек, кого знал... Тем не менее, хоть и с тяжелыми впечатлениями, но поездкой и заездом в родные края доволен».²

Этот осторожный подход к Витебску как к священной земле и опустошенному пространству разрушенной истории был в то же время передан нам, но однажды, в 2016 году, мы решили впервые посетить Витебск. Мы благодарны Александру Лисову, который был нашим главным контактом в Витебске и помог в короткий срок посетить места и встретиться с людьми, наиболее важными для истории Лазаря Хидекеля. Миновав безликие послевоенные сооружения, растянутые вдоль широкой магистрали, не связанные с историческим контекстом и природным ландшафтом, мы поднялись на Успенскую Горку с сохранившимися старыми постройками, знакомую нам по сделанным по памяти рисункам Лазаря. Затем мы оказались в открытом пространстве на мосту через Западную Двину, где Белла Розенфельд, в ближайшем будущем Белла Шагал, когда-то подпрыгнула, пытаясь взлететь, и по которому Лазарь каждый день проходил по дороге в школу, думая о безграничном пространстве супрематизма. Здесь, на этом мосту, космическое чувство людей, живущих в тесном замкнутом пространстве черты оседлости, вырывалось изнутри и поднимало в небо. Вероятно, импульс был настолько сильным, что в воображении подростка возникали образы летающих городов. Уже в середине 1920-х он собрал воедино все элементы, которые предписывал для этих проектов: небо, воду, зелень, открытое пространство, современные индустриальные конструкции и «светлый день»³ (рис. 3). Он любил бродить по городу и смотреть на небо. Эта привычка у него сохранилась до конца жизни. Он хотел, чтобы люди, которые будут жить в его городах будущего, видели небо не поднимая головы, потому что они будут жить в небе.

Это было вдохновляющее путешествие. Хорошие люди, которых мы повсюду встречали, были подарком. Глядя на красивую местность, пышную зелень и холмистые равнины, мы стали ощущать связь Лазаря Хидекеля с местом, где он родился. Теперь мы могли представить, где проходили эпизоды из его жизни, о которых он нам рассказывал. И если жизнь идет кругами, она переходит к следующему этапу.

Сегодня Беларусь находится в процессе открытия забытых страниц своей истории, и не случайно пора открывать для себя супрематизм и Лазаря Хидекеля пришла в то время, когда новые информа-

ционные технологии стали приоритетными для развития белорусского общества. Супрематизм, основанный на искусстве, науке и философии и широко признанный в мире, является даром, который, если бы он не был частью культурного достояния его родины, пришлось бы изобрести. И работы Лазаря Хидекеля, провидца, который успешно сочетает в себе качества художника и архитектора, как подчеркивал еще Александр Никольский в 1927 году, теоретика и инженера, чьи идеи городов будущего сегодня актуальны, как никогда прежде, могут стать символом и стимулом возвращения супрематизма в дискурс о настоящем и будущем родной страны. Это совпадает с тем, что благодаря инновационным подходам к решению экологических проблем, городскому планированию, новым технологиям и футуристическим решениям в мире интерес к Лазарю Хидекелю стремительно растет. В Беларуси, южная территория которой вокруг реки Припять на 30% занята низменной болотистой равниной, его футуристические решения городов, приподнятых на сваях, актуальны и сейчас. В своих поздних заметках Лазарь Хидекель писал: «Когда... придут не только новые задачи, но и новые масштабы (города – вычеркнуто). Архитектура в масштабе природы и с природой – последняя родит Хидекеля...».⁴

Изучение наследия Лазаря Хидекеля началось во второй половине 20 века в процессе возвращения в научный дискурс искусства авангарда и супрематизма. Новый сдвиг в более широком и глубинном понимании актуальности наследия Лазаря Хидекеля начался в 2000-х годах.

Признание росло вокруг Хидекеля как настоящего «революционного супрематиста»⁵ и его ранних работ, в которых он создал минималистский словарь для выражения своих супрематических решений, представляют собой новую эру в истории искусства и архитектуры. Исследуя новое видение пространства, формы, текстуры и цвета, заряженный метафорическим взлетом Шагала и супрематической космологией, Хидекель сыграл ключевую роль в выходе супрематизма из живописной в архитектурную форму, которая может быть интегрирована в его визионерские урбанистические концепции. Его роль в развитии супрематизма также помогает объяснить, почему супрематизм стал основой визуальной культуры 20 и 21 веков.

По этой причине молодые архитекторы и урбанисты, аналитические центры, кураторы и исследователи архитектуры открывают для себя Хидекеля, чьи работы являются для них мощнейшим импульсом в их собственных исканиях новых подходов к проблемам экологии, климата, урбанизма и, более

того, роли архитектора и архитектуры в современном мире. Круз Гарсия и Натали Франковски из WAI Architecture Think Tank открыли для себя работы Лазаря Хидекеля в середине 2000-х и с тех пор исследуют его идеи в теоретических очерках, блогах, обучают на примерах его работ в архитектурных школах, экспонируют и аранжируют их в различных жанрах и медиа. Для них самих было важно определить различие между конструктивизмом и супрематизмом, как «между архитектурой революции и революционной архитектурой». Конструктивизм как исторический стиль послереволюционной эпохи вставания социалистических идей в сталинское бюрократическое государство и супрематизм как загадочная тенденция, отвергнутая властями и изъятая из основного нарратива на десятилетия.⁶

Гарсия и Франковски выразительно выдвигают теорию о непреходящем значении супрематизма: «Как и темную материю, по-настоящему радикальные проекты можно изучать только по их влиянию на другие проекты. Их постоянное удаление из коллективной памяти – невыполнимая задача, генеалогическое несоответствие, развал истории».⁷

Пространственные и городские структуры Хидекеля демонстративно свободны от социального контекста и оптимизируют способность людей объединять силы с природой в решении насущных проблем человеческого существования – он любил цитировать Малевича, который считал, что человеку не нужно побеждать природу, потому что человек – это природа. Новые поселения будут парить в воздухе, а их жители будут жить в условиях, которые лучше и безопаснее для их физического и духовного здоровья.

В этом контексте «превосходство» супрематизма над модернизмом неоспоримо. С этой целью Круз и Франковски продолжают: «Модернизм фрагментирует проект (жизни и искусства), чтобы раскрыть его компоненты. Супрематизм реаранжирует их в композиции возвышенного очищения. Супрематизм и в живописи, и в архитектуре достигает абсолютного нуля. Большой взрыв. Новое начало (...) Супрематизм – это параллельный апофеоз модернизма».⁸

По их утверждению, работы Лазаря Хидекеля, в отличие от произведений конструктивистов, всегда смотрят в будущее, подтверждая, что эффект супрематизма неизмерим и неисчерпаем, постоянно открывает новые горизонты: «Столетие неверного толкования супрематизма породило бесконечное факсимиле. Близкие визуальные приближения минус концептуальный состав. Копии «Черного квадрата»... Архитектура минималистского стиля. Второй взгляд

на историю 20 века с учетом супрематизма показывает, что без «Черного квадрата» нет ни Келли, ни Ньюмена, ни Ротко, ни Палермо. Но супрематизм существует безразлично к живописи цветного поля или Хард Эджа. Точно так же Колхаас и Хадид нуждаются в вызовах футуристических городов и вертикальном безразличии архитекторов, чтобы придать форму их практике. Супрематизм может очень хорошо обходиться без неолиберальных деформаций. Супрематизм может существовать без современного искусства и архитектуры. Но современное культурное производство не может существовать без супрематизма».⁹

Гарсия и Франковски подчеркивают роль природы на протяжении всей архитектурной деятельности Хидекеля. Для них его супрематические городские структуры являются «тотемами без качеств», природными явлениями, безразличными к любому политическому подтексту: «В некоторых супрематических ландшафтах Лазаря Хидекеля тонкие объемы парят над поверхностью Земли, как бездождевые облака... расслаиваются, чтобы раскрыть места обитания в космосе. В этих изображениях неотложной необходимости безмятежное спокойствие окутывает архитектуру. Вдали от ностальгии машинистов и ретроградных представлений о посткапиталистическом апокалипсисе мощь этих образов оставлена пустоте или движению тектонических плит.

В их радикальном безразличии эти «тотемы без качеств» позволяют переосмыслить способы взаимодействия людей с другими компонентами природы и космоса».¹⁰

Хидекель часто работал в смешанной технике, используя карандаш, тушь, акварель и гуашь, чтобы создать плотную непрозрачную текстуру. Эффект его техники состоял в том, чтобы превратить геометрическую фигуру в метафизическую субстанцию, а плотная непроницаемая фактура придавала его работам на бумаге живописное качество. В некоторых работах он использует сложные смеси различных материалов, в том числе с примесью зубного порошка, для создания рельефных слоев, которые он относил к рецептам Малевича. Его концентрация на ограниченном количестве элементов и понимание выразительной силы фактуры указывает на то, что экономия геометрического выражения стала основой его стиля, который определил его как предшественника минимализма (*avant la lettre*). Неслучайно у критиков его работы вызывают ассоциации с работами художников-минималистов, таких как Кеннет Ноланд и Ричард Серра. Эдвин Хиткот недавно прокомментировал в *Financial Times*, что «искусное наращивание окрашенной поверхности... в работах из

серии «Черный супрематизм» (1920) предвосхищает смелые, минималистские работы Ричарда Серра полвека спустя».¹¹

Гарсия и Франковски также отмечают, что футуристические решения Хидекеля предшествовали радикальным проектам европейского и японского послевоенного авангарда. «В каком-то футуристическом предчувствии эти супрематические города заняли небеса задолго до того, как Новый Вавилон поднял homo ludens над разрушенной войной городской тканью Европы. До того как мобильные архитектуры начали парить над пустынными рисовыми и фермерскими полями.

Каждый архитектор, будь то вертикальный, горизонтальный, закрепленный на сваях или спроецированный на пространство, плавает с антигравитационным притяжением композиции, которая покинула холст, чтобы никогда больше не вернуться. Изначально разработанный как плоское окно, в котором можно было видеть сны о динамическом пространстве, история супрематизма раскрывает в своей эволюции еще одно стремление к самосовершенствованию. Стремясь освободить живопись от балласта репрезентативности, Казимир Малевич создал супрематизм из чистого ощущения. В архитектуре Лазарь Хидекель обещает найти форму освобождения человека, что сегодня больше, чем когда-либо, может поднять человечество над обветшалыми понятиями об окружающей среде, обществе и политике и создать чистую среду обитания в радикальных отношениях с ландшафтами, будь то на Земле или в космосе».¹²

Понимание архитектуры Лазаря Хидекеля как органического, бесконечного расширения природы подтверждает утверждение Малевича о том, что только абстрактные формы предоставляют средства и предпосылки для создания архитектуры, обладающей органической способностью саморазвития, присущей природе. Голос Малевича откликается в размышлениях подростка Лазаря:

«Нет. Цели нет действительно, ибо цель есть конечность, а мир есть бесконечность. Этим принципам, принципам бесконечности, т.е. вечного соединения, вечного распыления за счет будущего соединения и опять распыления. Возможно, логика, строившаяся на цели, смысле и ясности, не может согласиться с тем, что мир не имеет цели, но человеческая мысль из века в век задавалась целью выяснить, дать определение этому бесцелью. Да, но здесь мы невольно сталкиваемся с тем вопросом, существует ли вообще цель и даже есть ли цель нечто реальное, не есть ли цель то, что нас удаляет от нее...».¹³

От Малевича исходит это стремление к анализу и постоянной корреляции природных явлений и творческих процессов, которые можно найти в рукописях подростка Хидекеля. Лазарь стремился выявить связи между человеческим восприятием, ритмом вселенной и человеческим ритмом, способностью видеть, чувствовать и создавать. Забегая вперед, скажем, что это натурфилософское понимание единства эмоционального, чувственного мира и законов природы позволило Хидекелю осмыслить экологический подход к архитектурному планированию на уровне, который будет понят только спустя десятилетия. Для него архитектура – не объект, а средство создания городской среды, органически связанной с природой. Это понимание привело к концепции города как процесса, как открытой системы. Как позже писал Хидекель: «Для меня природа – это среда».

Уже в своих студенческих заметках 1920–1921 годов Хидекель занимался этими вопросами:

«Ритм машины
Человеческого сердца

Ритм вселенной (который не может слышать, потому что звуки ритма вселенной имеют большую молекулу, которая разделяет и достигает человеческого слуха, или восприятие не может быть воспринято). Вот почему объекты, удаленные от нас, не дают нам четких колебаний».¹⁴

«Чувство вылить ритм человека в форму есть основное стремление человека к творчеству, что и определено жизнью. Стремление человека выявить внутренний ритм и форму есть то, что двигает прогресс человека. Искусство есть момент согласования внутреннего ритма с формой в тождество. Колебание ритма человека согласовано с известной согласованностью в формах самой природы. Как Вселенная, разбиваясь на бесконечное количество частей, составляет одну согласованную такую массу в своем бесконечном росте по стремлению в ничто, так и человек... (оставляя) отпечатки своего ритма – растим себя на бесконечное число частей... живыми кристаллами всегда колеблющегося человека. Человек привязан к земле, как планета к Солнцу, не только физически – творчески».¹⁵

Эти размышления 15-16-летнего подростка, которые могут показаться наивными, фактически станут фундаментальными в философии архитектуры Хидекеля, основанной на органической взаимосвязи между законами природы, творчества и задачи создания новой архитектуры.

В начале 1930-х годов Хидекелю был поручен проект в рамках долгосрочного экономического плана ГОЭЛРО, целью которого было обеспечить электрификацию во всех регионах Советской России (рис. 4, 5, 6). Подходя к проектированию электростанции и близлежащих жилых домов для инженеров и рабочих, Хидекель безоговорочно отдает предпочтение нуждам человека перед нуждами государства, более того, учитывая не только практические, но и духовные потребности человека. В своих текстах и комментариях к схемам для проектирования первого социалистического города (соцгородок) и электростанции под названием Невдубстрой (1931–1933) Хидекель утверждал: «привязывать человека к заводу и видеть в нем самоцель является устаревшей формой производства товаров. Жизнедеятельность человека может быть разделена на физиологическую функцию, строго индивидуалистическую и коллективную форму, как работа и рекреационная деятельность, но также должны учитываться случаи, требующие сугубо индивидуальной формы, такие как творчество, изобретательность, когда человек вступает в общение с вопросами более высокого порядка».¹⁶

Он создал инфраструктуру города, обозначив жилой массив, обслуживающие и рекреационные структуры, включая дом культуры, который вместе с административным зданием должны были образовать многоуровневую центральную площадь с воздушными переходами, открытыми площадками между блоками домов и подземным уровнем для гаражей и транспорта, откуда также по лестницам поднимались пешеходы. Жилая часть состояла из отдельных квартир и зон коллективного пользования, включая столовую, библиотеку и игровую комнату. Баланс между частными и коллективными формами жизни, сочетание городских решений с включением природного ландшафта были отличительной чертой его архитектуры, измерением которой был человек.

Самое поразительное, что этот соцгородок был реализован местными силами и материалами и сдан в двухлетний рекордный срок. В соцгородке были воплощены некоторые идеи вертикального многоуровневого пространства, которые в середине 1920-х годов разрабатывались в его радикальных идеях городов будущего.

Тот факт, что «летающие над землей города (Лазаря Хидекеля), бросающие вызов гравитации и создающие беспрецедентный ландшафт», не являются «утопическими мечтами о невозможных мирах», особенно привлекателен для современных исследователей и практикующих архитекторов – как,

например, для испанского архитектора и теоретика Гинеса Гарридо.¹⁷

Прежде чем перейти к плавающим городам будущего, которые осуществляются в органическом единстве с природными явлениями, мы должны упомянуть работы космической серии Хидекеля 1920–1921 годов. Одна из них, по мнению молодого исследователя Эмили Леон, представляет модель освоения космоса. В исследовании этой темы Леон ссылается на статью Шарлотт Дуглас «Аэро-Арт: Казимир Малевич и Лазарь Хидекель». «Несмотря на интенсивный интерес к полету, самым важным, что Малевич привез в Витебск, был супрематизм. Его абстрактный универсальный стиль дал начинающим художникам УНОВИСа идеальный визуальный словарь для неизведанных перспектив космического пространства. Супрематические формы, лишённые всякого намека на технологические детали, прекрасно выражают сущность космического мира, который обычно описывается в абстрактных терминах – «тела», «массы» и «силы» физических законов, управляющих астрономией и физикой».¹⁸

Эмили Леон продолжает эту линию исследования, рассматривая «Космизм: супрематические композиции» (1921) (рис. 7) Хидекеля как модель эволюции человека в космосе. Леон задается вопросом, помогает ли критическое взаимодействие с абстрактной формой представить новые миры, свое время и пространство. Она утверждает, что модель не будет эффективно работать вне геометрических форм в своей способности подняться над историей, предполагая, что модель космического города Хидекеля могла бы функционировать как план реконструкции мира.

Более того, эволюция понимается с точки зрения процесса человеческого познания благодаря универсальной природе геометрической формы и художественной философии супрематизма. Это также было связано с русским космизмом, который фокусируется на изучении физической вселенной и потенциала эволюции человечества в космосе. Леон проводит связь между этим, абсолютным уровнем абстракции, достигнутой Хидекелем в его работе, и универсальным характером его космической модели, которая функционирует как инструмент для дальнейшего исследования нашего мира.

«...Космическая модель Хидекеля в космосе подчеркивает важность космической пустоты как возможности трансформировать мир, увеличивая долголетие человечества и сохраняя нашу экосистему. Человечество и сохранение нашей планеты являются эталонами космической модели города Хидекеля. Его модель идеальна, поскольку она помогает нам пере-

осмыслить архетип геометрических форм как нечто большее, чем беспредметные формы, а скорее как формы, которые определяют свои функции обучения, постоянного обновления и требования знания о том, как действовать во вселенной».

«Хидекель смог достичь революционного уровня абстракции, который превзошел период, когда это было создано. Его модель существует в прошлом и будущем. Воображая и изобретая будущие возможности, предполагается, что модель Хидекеля коренится в универсальных концепциях, так как в основе ее – сущность бытия человека. Мы все надеемся на лучшее будущее. Будущее, которое почти всегда связано с утопическими устремлениями человечества и интересом к изменению мира».¹⁹

Космический период Хидекеля оставил неизгладимый след в его искусстве и мышлении. Как утверждает Дуглас, «у него было истинное и пожизненное понимание природы вселенной. Его более поздние архитектурные проекты делают все возможное, чтобы убежать от земли и когтей ее притяжения: его структуры плавают среди облаков, балансируют на самой тонкой опоре, прячутся над прозрачной водой, как неопознанный объект, поднимаются еще выше и становятся невесомыми из-за прозрачной глубины озера внизу. Но они всегда находятся в равновесии со своим окружением, сдержанные участники в мире природы, современные, но в конечном итоге загадочные».²⁰

Отмечая эти качества «антигравитационного урбанистического видения» Хидекеля, Гинес Гарридо сравнивает проекты городов будущего Хидекеля середины 1920-х и его современников, которые, по его мнению, были более или менее фантазиями или научными выдумками, как у Крутикова, Лавинского, даже Лисицкого, чьи работы «являются пространственными экспериментами на полпути между протоархитектурой, которая, кажется, плывет в невесомом пространстве, и абстрактными изобразительными композициями», в то время как «летающие города Хидекеля имеют дело с проблемами специфически урбанистического значения». «Они предлагают создание ландшафта, в котором устанавливаются новые связи между архитектурно-художественным объектом и окружающей природой, где они настраивают и дополняют друг друга, что приводит к переосмыслению города-сада, где природный ландшафт интегрирован в город и представляет один из наиболее оригинальных советских дезурбанистических подходов, при котором город может перемежаться с сельскими районами, ослабляя контраст между городом и деревней»²¹ (рис. 8). Интересно, что Гарридо упомянул об урбанизме

и дезурбанизме 1920-х годов, двух конкурирующих направлений в идеологии советского градостроительства. Участие Лазаря Хидекеля в этих дискуссиях документировано в серии его рисунков с текстами, которые он хранил в папке под названием «Институт сооружений, 1929 г.». Позиция Лазаря ясна: «Город сливается с деревней, промышленность сливается с сельским хозяйством. Хорошая здоровая сторона сельской жизни сливается со здоровым населением городской жизни. Конец города и деревни». Но на стороне – постскриптом: «Население, тем не менее, не должно и не может распространяться по всему району, все же должны быть жилые центры»²², что говорит о нем как об ответственном градостроителе, а не утопическом теоретике.

Это качество экспериментальных проектов Лазаря Хидекеля делает их актуальными и перспективными во многих аспектах прогрессивного мышления сегодня.

Итальянско-британский архитектор Робин Монотти Грациадей обнаруживает родство Хидекеля с последними идеями городского планирования, использования поднятых над землей структур для сохранения природных участков в зонах повышенной плотности. В качестве примера он приводит проект Министерства дорожного строительства, который был завершен в Тбилиси в 1974 году. Он возглавлялся грузинским архитектором Георгием Чахава, который изобрел термин «пространственный город» для определения своей концепции и расположения многоэтажного административного здания в условиях сохранения природных особенностей местности – на обрыве высокого берега над рекой Курой. В 2015 году в Сингапуре награду World Building of the Year получил проект под названием «Interlace», в дизайне которого используются некоторые идеи, которые ранее были представлены в методе «пространственного города», и, как продолжает Монотти, корни которого восходят к работам Эль Лисицкого, а также одного из первых архитекторов супрематистов – Лазаря Хидекеля. «Пока Эль Лисицкий работал над своими горизонтальными «облаками»-небоскребами «*Wolkenbügel*» над Москвой, еще один советский архитектор разрабатывал подобные идеи для более естественных условий: звали его Лазарь Хидекель»²³ и пересмотр его идей «может играть роль в современном мегаполисе при попытке достижения баланса между городским и сельским населением».²⁴

Основным принципом организации «Аэрогорода» и «Пространственного города» является кажущееся невозможным сосуществование городской реальности наверху и сельской фантазии внизу. Бросая вызов

экологическому варианту традиционного урбанизма, создается работоспособная модель нового урбанизма, который не хочет отказываться ни от городского пространства, ни от особенностей ландшафта, но хочет объединить их в создании проницаемой, но плотной метрополии. Что еще более важно, именно возвращение масштаба деревни в город современным способом: это видение нового урбанизма, интегрированного с экологией, которое предложили методы «Аэрогорода» и «Пространственного города» много лет назад, и сегодня это снова становится осуществимой реальностью».²⁵

Дженнифер Йос и Винсент Джеймс проследили «многоуровневый пешеходный урбанизм», главной особенностью которого является «свободное пространство», которое меняется и переосмысливается в истории, но всегда кажется новым и радикальным.

В этом, по сути энциклопедическом, исследовании темы место «Аэрогорода» Хидекеля весьма примечательно: «Радикально экспериментальные проекты, такие как «Летающий город» Георгия Крутикова (1928) или «Аэрогород» художника-супрематиста и архитектора Лазаря Хидекеля (1928), буквально подняли социальное пространство и физическую форму города, создав и общедоступное пространство, обеспечивающее социальную справедливость. Социально-пространственное значение этого явления заключается в том, что абстрактные и утопические формы стали аналогом опыта света, скорости и легкости. Его эволюция согласуется с желанием сделать архитектуру невесомой и плавучей».²⁶

Эта тема продолжена в новой книге «Мир как архитектурный проект», которая будет представлена на Венецианской Биеннале-2020 ее главным куратором Хашимом Саркисом, который также является одним из авторов. «Аэрогорода» Хидекеля заявлены среди 50 проектов, «которые показывают, как более века архитекторы представляли будущее планеты в проектах мирового масштаба. Отказываясь от клише мании величайшего архитектора, это исследование представляет дисциплину, отражающую ее собственные обязанности».²⁷ Это описание как нельзя лучше говорит о видении Лазаря Хидекеля – «Архитектура в масштабе природы и с природой» – и том сдвиге в науке о супрематизме, который в этих провидческих проектах демонстрирует свое влияние на решение глобальных проблем.

Примечания

1. Регистрационный Листок. 14 мая 1920. Витебск, ГАВТ. Ф. 101, оп. 1, д. 76. Л. 163.
2. Письмо Льва Хидекеля Лазарю Хидекелю, Витебск, 15 октября 1956 г. Архив семьи Лазаря Хидекеля.
3. Хидекель Л. Надпись на недатированном рисунке. Архив Хидекеля.
4. Хидекель Л. Недатированная рукопись. Архив Хидекеля.
5. Письмо Ильи Чашника Лазарю Хидекелю, 22 марта 1922 г. С. 2. Архив Хидекеля.
6. WAI Architecture Think Tank. "Discovering Khidekel" (Открывая Хидекеля) // Archinect. 18 июля 2012. <http://archinect.com/news/article/53722256/discoveringkhidekel>.
7. Гарсия К., Франковски Н. «О Лазаре Хидекеле и эволюции супрематизма» // Лазарь Хидекель. 1904-1986 (СПб.: Palace Editions, 2018), С. 29.
8. Там же.
9. Там же.
10. Garcia, C., Frankowski, N. "Landscapes of Lazar Khidekel at the End of the World" (Пейзажи Лазаря Хидекеля в конце света) // *Climates: Architecture and the Planetary Imagination*, под ред. James Graham, Caitlin Blanchfield, Alissa Anderson, Jordan Carver, and Jacob Moore (Columbia Books on Architecture and the City; Lars Muller Publishers, 2016), С. 274.
11. Edwin Heathcote. "Lazar Khidekel at Pushkin House, London" (Лазарь Хидекель в Пушкинском Доме, Лондон), *Financial Times*, 18 июля 2014.
12. Гарсия К., Франковски Н. «О Лазаре Хидекеле и эволюции супрематизма» // Лазарь Хидекель. 1904-1986 (СПб.: Palace Editions, 2018), С. 29.
13. Хидекель Л. Одна точка есть точка... Недатированный манускрипт. Архив Хидекеля.
14. Хидекель Л. Ритм машины... Недатированный манускрипт. Архив Хидекеля.
15. Хидекель Л. Чувство. Недатированный манускрипт. Архив Хидекеля.
16. Хидекель Л. Соцгород. Манускрипт. 1930. Архив Хидекеля.
17. Garrido, Gines. *Anti-Gravity Urban Visions for a New World* (Антигравитационные городские видения для Нового мира), // *Floating Worlds and Future Cities: The Genius of Lazar Khidekel, Suprematism and the Russian Avant-Garde* (New York: YIVO, Lazar Khidekel Society, 2013), С. 25.
18. Douglas, Charlotte. "Aero-Art: Kazimir Malevich and Lazar Khidekel" (Аэро-Арт: Казимир Малевич и Лазарь Хидекель) // *Lazar Khidekel and Suprematism* (Мюнхен, Лондон, Нью-Йорк: Prestel Publishing 2014), С. 28.
19. Leon, Emily. *Inventing Possibility: Models of the Cosmic City by Suprematist Architect Lazar Markovich Khidekel* (Открывая возможности: модели космического города архитектора супрематиста Лазаря Марковича Хидекеля). <http://desertsuprematism.com/index.php/issue-4/>.
20. Douglas, C. С. 32
21. Garrido, G. С. 25
22. Хидекель Л. Урбанизм-Дезурбанизм. Манускрипт 1929. Архив Хидекеля.
23. Monotti Graziadei, Robin. "The Space City Method" (Метод пространственного города) *Journal of Biourbanism* 4, nos. 1-(2016): 63, 64.
24. Там же. С. 60.
25. Там же. С. 64.
26. Йос Дж., Джеймс В. Города-призраки / Головокружительный мегаполис // *Параллельные города: многоуровневый мегаполис*. Каталог выставки / Под ред. Э. Блавелта. Миннеаполис: Walker Art Center, 2016. С. 35.
27. Саркис Х., Баррио Р. С., Козловски Г. Мир как архитектурный проект. Кембридж: MIT Press, 2020.



ЛАЗАРЬ ХИДЕКЕЛЬ: ВИТЕБСКОЕ ПРОСТРАНСТВО/ ВРЕМЯ



Татьяна Котович

Член УНОВИСа

В самом начале 1920 года Лазарь Хидекель вошел в состав ЦК УНОВИСа вместе с Малевичем, Лисицким, Ермолаевой, Чашником и Коган. Малевичу уже за сорок, Лисицкому – двадцать девять, Ермолаевой – двадцать шесть, Чашнику – восемнадцать, Коган – двадцать один. Лазарю Хидекелю только-только исполнилось 15 лет, а он стал и председателем Творкома УНОВИСа, и участником выставок, конференций, создателем профессиональных текстов о супрематизме (рис. 24).

В своем анкетном листе Хидекель подчеркивал, что он занимается на архитектурно-техническом отделении и область деятельности и науки, в которой он готовится работать, – строительство.¹ К началу апреля 1920 г. вместе с Малевичем, Ермолаевой, Коган, Лисицким, Якерсоном входил в состав 1-й Государственной трудовой декоративной мастерской, позже реорганизованной в трудовую артель (рис. 25).

Он – сотрудник Малевича, истинный со/трудник: не просто внимающий «у ног Учителя» и трансформирующий/транслирующий его концептуальные схемы в некий собственный вербальный порядок, но –

- отчаянно и нисколько не отрочески материализующий схваченную энергию малевичской художественной/учительской мысли в индивидуальную прочувственную мысле-схему: «Мы сейчас не копируем Рубенса и не подражаем Пикассо, а изучаем кубизм, футуризм и супрематизм – все эти этапы живописи, которые исчерпывают все достижения полотна, ведущие к творчеству сооружения нового мира, что и будет нашим усовершенствованием современности»;²
- действующий в согласии с другими сотрудниками ближнего малевичского круга, усиленно и последовательно создающими метафизическое витебское (а потом петроградское/ленинградское) пространство, мало понятное и в окружающем тогдашнем социуме безнадежное, однако напряженное и пронзительное, протуберанцем метнувшееся через время: «Творческое усилие

left: UNOVIS Creative Committee. September, 1921
From right to left, standing, are Kazimir Malevich,
Lazar Khidekel, Ilya Chashnik

слева: Творком УНОВИСа. Сентябрь, 1921
Справа налево, стоят: Казимир Малевич, Лазарь
Хидекель, Илья Чашник

создает новую форму, извлекая новую остроту в сложении основных элементов. УНОВИС осознал творческое развитие в живописи, постиг новую систему построения элементов и пришел к созданию форм в пространстве или архитектуры супрематизма».³ Все вместе – коротко в хронологическом витебском сюжете, но спрессовано в смысловом состоянии, – со/трудники (и очень активно Хидекель) трудились у самого начала нового мира, конечно, сознавая это состояние как первые дни творения. Это была достаточно герметичная структура объединения (при всей ее внешней видимой открытости) мистов, которым было позволено дотронуться до математических глубинных основ реальности как таковой;

- очень ранним попавший «в высшую лигу» мастеров/начинателей, в когорту избранных/произвестников, он разворачивающимися еще детскими легкими глотнул этого малевичского кислорода – редкостная, трагическая (по тем временам) удача провинциального мальчика оказаться сразу же на взлетной полосе. В этом всем присутствовал обязательный романтизм и возраста, и эпохи, и витебской начальной ситуации школы (до лета 1922 года), однако фото-портреты Хидекеля превосходят это, на них он взрослый человек с не юношеским видением профессии и мира;
- вышедший за предел малевичской плоскости в архитектурный объем, что свидетельствовало о творческом освоении ступеней ученичества и тут же о творческом освоении ступеней движения шаг в шаг с учителем/коллегой. Хидекель продышал супрематизм, его концепт, его плоть и его энергию; именно продышал, чтобы выйти в свой собственный концепт в супрематизме.

Ученик

Структуры произведения определяются миропониманием художника, и тип мышления определен именно миропониманием – именно обучение структурам у Малевича было основано на формировании у учеников супрематического миропонимания.

Лазарь Хидекель – супрематический ученик. И в основании его обучения, мышления и практик заложен малевичский принцип миростроения. Как подчеркивает С. Хан-Магомедов, Хидекель «осваивал стилистику супрематизма и одновременно вместе с соучениками по витебскому училищу структурно видоизменял супрематические композиции, не всегда даже осознавая это».⁴ И действительно, малевичские высказывания

и собственно хидекелевские высказывания двоятся в работах витебского периода и равнозначны. Цикл «Черный супрематизм» 1920 года, состоящий из четырех работ: «Революция», «Баланс», «Мир» и «Движение», плоскостных с решением проблем статики и динамики, внутреннего покоя и внутреннего напряжения; не значительного передвижения, от которого мгновенно менялся весь знаковый ряд и визуальный смысл сопоставимых произведений – цикл этот является продолжением и собственной расшифровкой 34 супрематических плоскостных вариантов малевичского витебского контента. Общий и детальный сравнительный анализ позволяет выявить ядро малевичского предположения в хидекелевских композициях. И в оговоренном цикле, и в работах: «Рассечение черного квадрата» 1920 года, «Черный супрематизм: движение» 1920 года, «Черный и белый супрематизм: плавающие формы» 1921 года, «Цветной супрематизм. Парящие супрематические формы» 1921 года, «Цветной супрематизм. Композиция» 1921 года, «Супрематическая композиция с синим квадратом» 1921 года, варианты «Парящих супрематических форм» 1921 года.⁵

Варианты работы «Кинетические элементы супрематизма» 1920 года, «Динамический баланс» 1921 года позволяют осознать, как плоскостной супрематизм постепенно трансформируется в собственный слоистый супрематизм 1921 года.

Малевичское формообразование – одна ступень, она должна была быть преодолена собственным формообразованием. От квадрата к кресту («Супрематический крест: белое на белом», «Желтый крест» 1922 года, «Черный крест в квадратной структуре» 1920 года), от квадрата к широким полосам («Супрематический пейзаж» 1921 года, «Динамика горизонтальных уровней» 1923 года), от квадрата и креста к эллипсам и кольцам («Пространственное образование» 1922 года, «Супрематическая структура в космосе» 1921 года, «Космизм: супрематические композиции в пространстве» 1921 года), от квадрата к длинным прямоугольникам и скоплениям прямоугольников («Супрематическая топография: сетка» 1922 года, «Горизонтальный супрематизм» 1921 года), разделение структур на срезы/плоскости в глубину холста («Слоистая супрематическая структура» 1923–1924 гг., «Слоистая супрематическая композиция» 1923–1924 гг., «Дизайн горизонтальной структуры над водой» 1926 года) и, наконец, графические проекты архитекторов (акварели и гуаши 1927 года, графика горизонтальных супрематических архитекторов 1922 года) – таковы направления расслоений и визуальных соединений/соположений форм.

Итак, при единстве типов мышления мы наблюдаем варианты формообразования с разной внутренней структурой произведения. Это позволяет понять гибкость супрематической концепции, многомерность ее формулы, возможность ее применимости в разных контекстах. И в результате вообще возможность выхода в иные проекции и структуры при сохранении основного исходного ядра. На хидекелевском примере очевидно не только то, как это ядро трансформировано явно и как это ядро скрыто, но и как именно это супрематическое изначальное ядро работает, как оно подспудно формирует всю внутреннюю структуру произведения, от малевичской отличную и малевичской же инспирированную. Смыслы, визуальные и самые глубинные, у Хидекеля и Малевича разные, однако в самой латентной основе ложе их расположения одно.

Канон

Лазарь Хидекель идет от малевичского супрематического канона в архитектурный супрематизм: его знаменитый проект Рабочего клуба (первый супрематический проект) был плотно спаян с идеями самого Казимира Малевича. Даже авторство приписывалось и одному, и другому. Для нас в подобном взаимодействии важно понимание того, как трансформировался канон у самого его создателя и как расширялся его диапазон в рамках жесткого свода правил и формул.

В творчестве этого ученика Малевича, особенно во второй половине 1920-х гг., эта многомерная поверхность вырастает в виде своеобразного кристалла из супрематических модулей. Как отмечают Р. и М. Хидекели, «Малевич не ошибся, направляя Хидекеля в архитектуру с целью расширения сферы супрематизма».⁶

По направлению развития в границах супрематического канона эта линия определена внутри суперкуба как супрематического объекта: Лисицкий с ПРОУНами – Малевич с архитекторами – Хидекель с архитектурными проектами.

С. Хан-Магомедов отмечал, что видеть супрематические композиции как ортогональный план Л. Хидекеля учил Лазарь Лисицкий: в Витебске аксонометрические построения всегда сопрягали с супрематическими прямоугольниками, «на ортогональных планах строились практически и все проуны Лисицкого, которые были базой объемного супрематизма и безусловно влияли на аксонометрические построения студентов в Витебске».⁷

Первая архитектурная супрематическая композиция – Аэроклуб: в 1922 году супрематизм сделал

шаг в архитектуру следом за ПРОУНами Л. Лисицкого.

И это – собственный шаг Лазаря Хидекеля, принципиально иное решение, чем только объемный лисицкий плотный супрематизм.

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

- Произведение – свидетельство развития художника как конструктора картины.
- Картина равно конструкция, она состоит из элементов. Соотношение и согласование элементов есть показатель движения живописи и конструкции.
- В этом смысле именно кубизм является наиболее серьезным показателем живописного конструирования.
- Сама жизнь представляет собой конструкцию. Тот, кто понимает конструкцию живописи, чувствует это и в жизни, т.е. ясно видит силовые линии в хаосе мира.
- В жизни все пребывает в раздробленности, а нужно почувствовать соотношение элементов, силовых ощущений в природе. Целью анализа является скрытая сила в жизни, а направлением анализа – внешнее, внутреннее и свойства объектов мира.
- Предмет является отдельным мирком, он скрыт, но его необходимо вскрыть, выявить и понять его связь с миром других предметов.
- Задача художника – выявление не только свойств предметов мира, но и выявление скрытых силовых энергий. Цель подобного действия состоит в том, чтобы выйти за картину в живопись жизни, т.к. наступает эпоха движения вселенной и формы меняются, возникает потребность в новых конструкциях.
- Конструкция + сила материала + сила фактур + максимальный динамизм составляют предельную экономию, жесткость формы. В этом и заключается принцип, преодолевающий хаос мира.
- Задача художника – выявить силовые ощущения самой конструкции как ядра целостности.

- Конструкция должна быть раскрыта, как раскрыт предмет: тот с его силовыми ощущениями и конструкция по такому же пути. Цель подобного действия – выявить, как предмет действует в мире; так же будет действовать конструкция в мире конструкций.
- Однако в мире предметов природных царит хаос, а в творчестве любая сила включена в единое действие.
- Задача художника – перенести принцип конструкции в жизнь, преодолеть хаос конструкцией, образовать единство жизни и творчества.
- В этом случае творчество не тратит энергию в хаосе попусту среди предметов мира, а оккупирует пространство.
- В результате все отрасли мира сливаются в единство, мир становится единой конструкцией без всяких противоречий. Противоречия мира преодолены, и цивилизация приобретает жесткие логические формы.

Архитектура

Мир видимый представлен в витебском малевичском контенте как производное от базовых математических/супрематических структур. То есть, когда Малевич подчеркивает, что будущие объемные тела (в данном контексте имеются в виду архитектурные построения) и любые утилитарные объекты соотносятся с пространством масс планетной системы как осуществление плана построения объема вообще, – мы понимаем, что плоскостный супрематизм и есть этот самый план, базовая математическая структура – то, с чего информация считывается. Эта часть малевичской матрицы мира: супрематический проект – чертеж архитектуры: число затем воплощается в материю.

Объемные формы, появившиеся в творчестве Лисицкого витебского времени, представляли собой супркул. Проект выдвигания куба из плоскости, движение куба и трансформации куба внутри и поверх супрематической плоскости являются переходом от малевичской идеи беспредметности к проникновению объемного объекта за плоскость в глубину и к выпадению объемного объекта вперед из плоскости. Малевич затем вывел лисицкий супркул в сталагмитные/сталагнатные структуры архитекторов, в которых художественная вселенская конструкция напрямую соотносена с естественноприродными силовыми ощущениями соляных пещерных образований.

В отличие от архитекторов Малевича, в основе конструкции которого находится супркул, у архитекторов Хидекеля очевидной является супрслоистость

(рис. 26, 27). Принцип супркуба Лисицкого, воплощенный, к примеру, в его проекте горизонтальных небоскребов, у Хидекеля преобразен в супрслоистость его проектов городов (рис. 28).

Хидекель, ученик Эль Лисицкого, воспринял идею учителя о городах близкого (в мечтах о революции искусства) будущего: «В восторге революции мы ждали, что завтра же, без родов, сразу, вдруг, взрослым родится новый мир. <...> я хотел создать архитектуру, которая оторвалась от фундамента и парит в воздухе, преодолев силу тяжести».⁸ Хидекель предложил собственный проект на основании лисицкого и малевичского художественных высказываний, проект навесного/летающего города/объекта, располагающегося внутри собственно природного мира и вне/поверх природного мира. Это – супрслоистость, однако сочетающая в себе и супркул, и супрсталагмит, которые включены как элементы общей конструкции и одновременно использованы как метод достижения этой общей, но уже и абсолютно новой конструкции. Этот новый проект не был осуществлен, в отличие от сталагнатных проектов Малевича, трансформация которых воплощена в современной архитектуре мегаполисов, или супркубов Лисицкого, ставших не просто «пересадочной станцией от живописи к архитектуре», но и реализованных как объекты в городской среде (к примеру, Национальная библиотека в Минске).

Однако сила хидекелевского проекта как проекта будущего очевидна не только из-за смены визуального восприятия пространства, но и благодаря практическому принципу архитектурного предложения в новом понимании/осознании дальнейшего урбанистического развития в природной среде.

Подвесные магистрали, сваи, опоры как соединение вертикалей (анalogии: аэроидеи Хидекеля витебского периода, его взлетные плоскостные проекты) со скрещенными горизонталями как линиями движения и точками пересечения для параллелепипедов жилищ – уже не кажутся утопией супрематиста, они предстают как проекты реального совмещения природной среды с наложением/внедрением/вмонтированием строгих супрематических форм/моделей. Такого рода монтаж видится актуальным с точки зрения использования современных строительных конструкций, с точки зрения сохранения природы, с точки зрения совмещения/сопоставления художественных форм.

Художественными особенностями проектов Хидекеля является сопоставление/соотнесение математической формулы супрематизма с живым динамизмом живого окружения. Художник предлагает несколько ракурсов:

- сверху, когда конструкция/формула возвышается над поверхностью земли, где сваи врубаются в поверхность, а горизонтальные части объекта выглядят извергнутыми из недр земли;
- снизу, когда конструкция/формула взлетает над поверхностью земли, от поверхности отслаивается и выглядит слоистой и прозрачной решеткой;
- сверху, когда конструкция/формула поднята в самую стратосферу и представляет собой вариант космического объекта;
- сбоку, когда конструкция/формула располагается на разных уровнях ландшафта сополагающимися платформами;
- сверху/сбоку, когда конструкция/формула с несколькими несвязанными элементами летит над поверхностью как эскадрилья.

Кроме того:

- проект предполагает возникновение новых материалов и технологий, чем всегда определяются возможности архитектуры;
- форма проекта определяется самой конструкцией, как это подчеркивал в свое время Лисицкий;
- сам проект представляет собой не частичное решение конкретного объекта, а решение всего города;
- при визуальной жесткости всей конструкции, предложенной Хидекем, она достаточно пластична и подвижна в смысле компоновки в зависимости от необходимости, она вариативна и не ограничена в пространстве, она способна развиваться по горизонтали и в высоту;
- проект выглядит как чистая формула или как жесткая сетка, при реализации способная видоизменяться, сополагать различные объемы и структурные элементы, выделять платформы и гибкие ячейки, а также наполнять их своеобразным цветом, свойствами и собственной динамикой;
- предложение Хидекеля предметно осязаемо, форма рассматривается в пространстве и представляет собой синтез пластики, живописи и архитектуры;
- задачи, решаемые автором проекта, – и формальные, и символические одновременно, с открытой системой опор и решетчатыми «окнами» в небо/космос;
- конструкции решены исходя из принципа экономии, когда ее соединительные элементы позволяют создавать бесконечные сквозные

«коридоры» и «лифты», соединяющие большие и малые объемы с общими коммуникациями, которые превращают аэрогород в подобие общего коммунального перекрестно связанного объекта;

- конструкция предполагает создание города нового типа и принципиально нового градостроительства/градообразования;
- конструкция не зависима от местности, хотя и соотносится с ее форматом и с ней как с фундаментом, что в результате позволяет обоим пространствам существовать самостоятельно и быть самоценными;
- конструкция обретает новый совокупный смысл благодаря своим функциональным особенностям и взаимности внутреннего и внешнего пространств.

Художественная концепция аэрогородов Хидекеля дополняет принцип супрслоистости еще двумя супрслоями: при нескольких соотнесенных плоскостях в крестообразных городских структурах возникает слой самой природы Земли и небесный свод.

Таким образом, из данных слагаемых сопрягается визуальный образ ноосферы, где природа и социум вступают во взаимодействие и геологическая составляющая пересекается с космической, а человек становится воле/решающим организатором/архитектором всей совокупной среды обитания. Аэрогорода Хидекеля представляют мыслящую оболочку (трактовка ноосферы Эдуарда Леруа).

Этот проект соотносится с трактовкой ноосферы Владимира Вернадского как «разумного преобразования первичной природы Земли с целью сделать ее способной удовлетворять все материальные, эстетические и духовные потребности численно возрастающего населения». Человек с возрастающей силой разума превращает биосферу в некое принципиально иное состояние, живое, экологически чистое, и подобная гуманистическая идея, безусловно, находится в ядре проекта Лазаря Хидекеля.

Отличительной особенностью проектов Хидекеля является не просто соотношение органической природы и жесткой настройки/включения в нее супрематической конструкции. Главным элементом всей совокупности является ее эстетический элемент, т.е. художественная рефлексия: по мысли художника, архитектор не только меняет природную среду, он перестраивает ее и вместе с тем перестраивает и себя, и всю свою деятельность. Это проект, взывающий новой личности с новыми убеждениями.

Сама мысль, по философии Малевича, сформулированной в Витебске и отрефлексированной с его учениками, является инструментом перевода потока сознания в реальное действие. И именно эта позиция также проявлена в хидекелевском проекте аэрогородов: мысль создает среду и преобразует своего носителя. Хидекель включает мыслимую структуру в свой проект как клетку (конструкции и органической жизни), отчего вся предложенная визуализированная идея осознается в качестве глобальной трансформации мира.

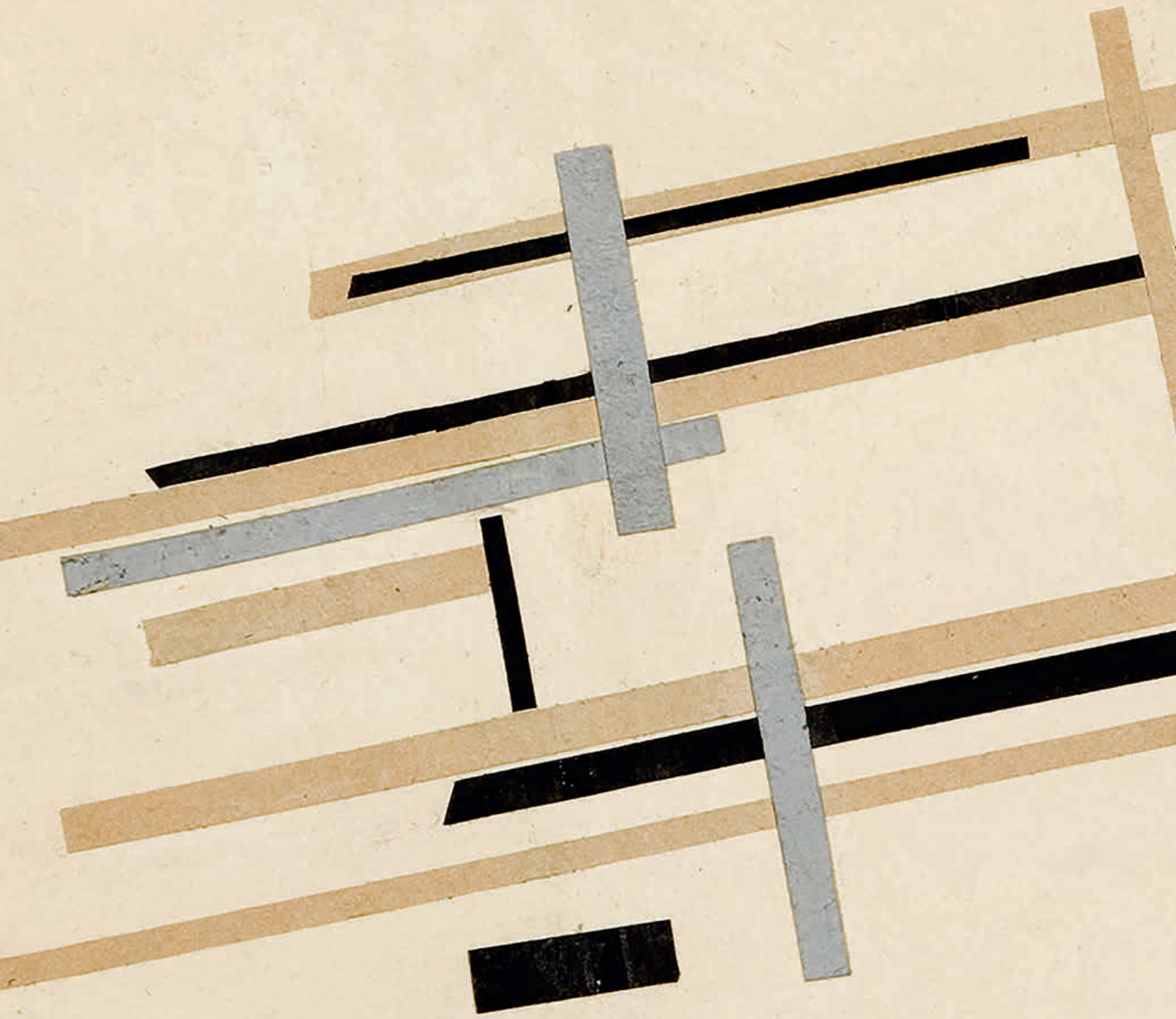
Примечания

1. Анкетный лист Хидекеля. ГАВТ, Ф. 837, оп. 1, д. 58, л. 142.
2. Листок Витебского Творкома № 1. 20.11.1920.
3. Листок Витебского Творкома № 1. 20.11.1920.
4. Хан-Магомедов С. О. Лазарь Хидекель. М., 2008. С. 39-40.
5. Там же.
6. Хидекель Р., Хидекель М. Лазарь Маркович Хидекель // В круге Малевича. С. 208.
7. Хан-Магомедов С. Супрематическая архитектура Хидекеля // Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996. С. 535.
8. Лисицкий Л. Автобиография. 1932. Отдел рукописей Музея Маяковского, р. 5356, л. 2.

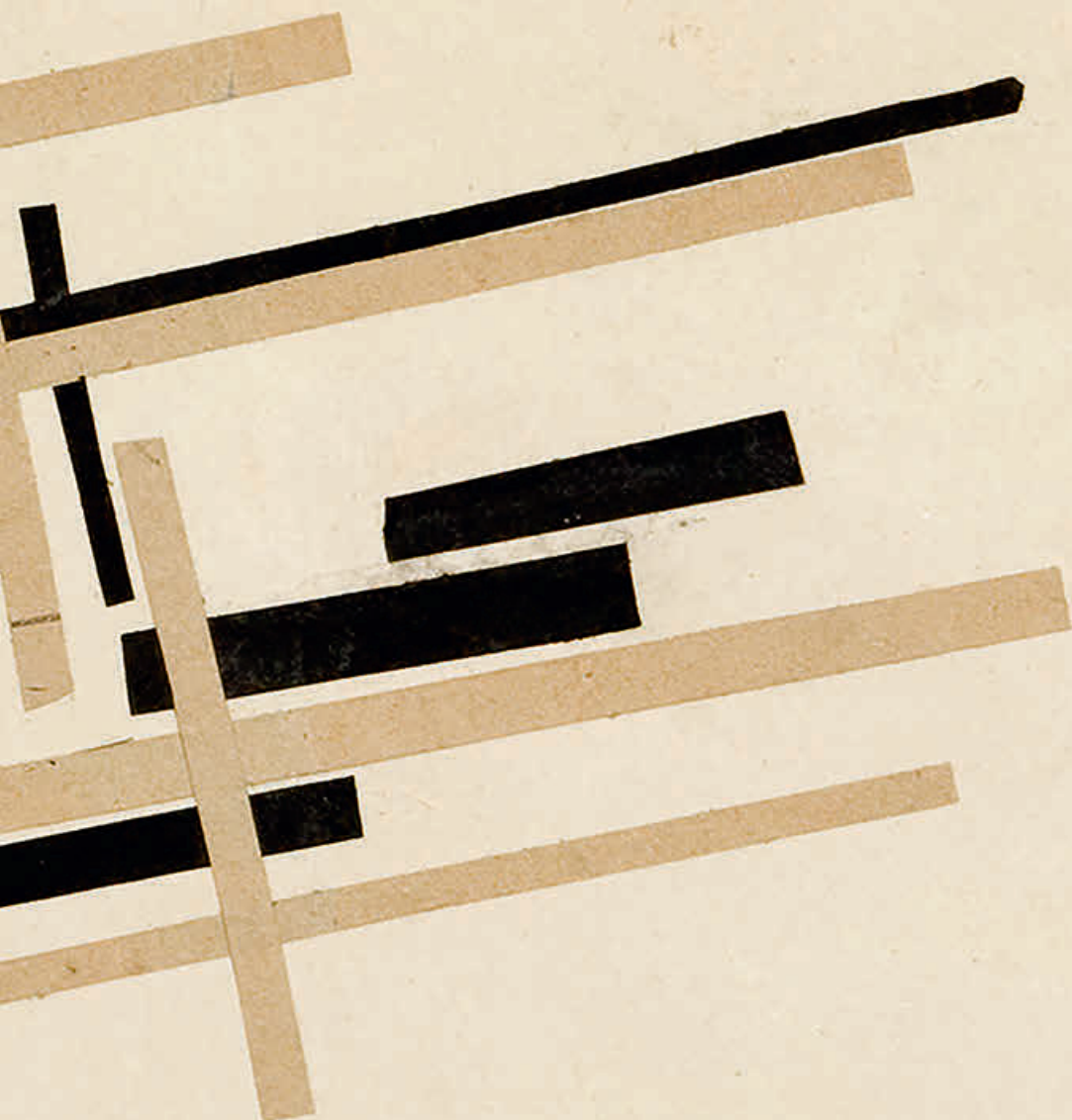
right: Lazar Khidekel at his easel. Vitebsk, 1921
Daguerreotype

справа: Лазарь Хидекель за мольбертом. Витебск, 1921
Дагерротип





PLATES
ΚΑΤΑΛΟΓ





VITEBSK. EARLY WORKS

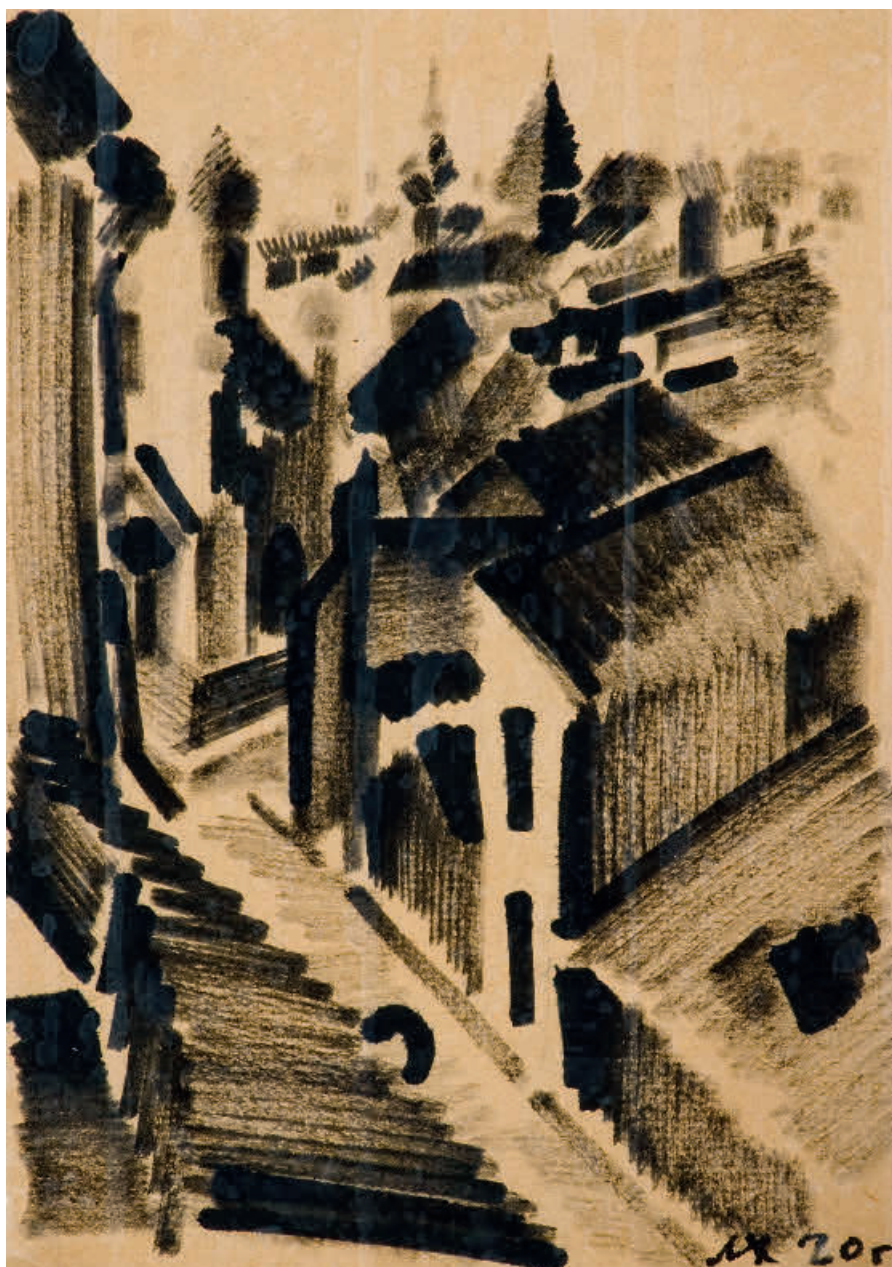
ВИТЕБСК. РАННИЕ РАБОТЫ

left: **Backyard in Vitebsk**, 1919
17.8 x 24.2 cm
Gouache on cardboard

слева: **Двор в Витебске**, 1919
17.8 x 24.2 см
Картон, гуашь

Vitebsk Street, 1920
21.8 x 15.1 cm
Dry brush on cardboard

Улица в Витебске, 1920
21.8 x 15.1 см
Картон, сухая кисть



Vitebsk Rooftops, 1920

21.8 x 15.1 cm

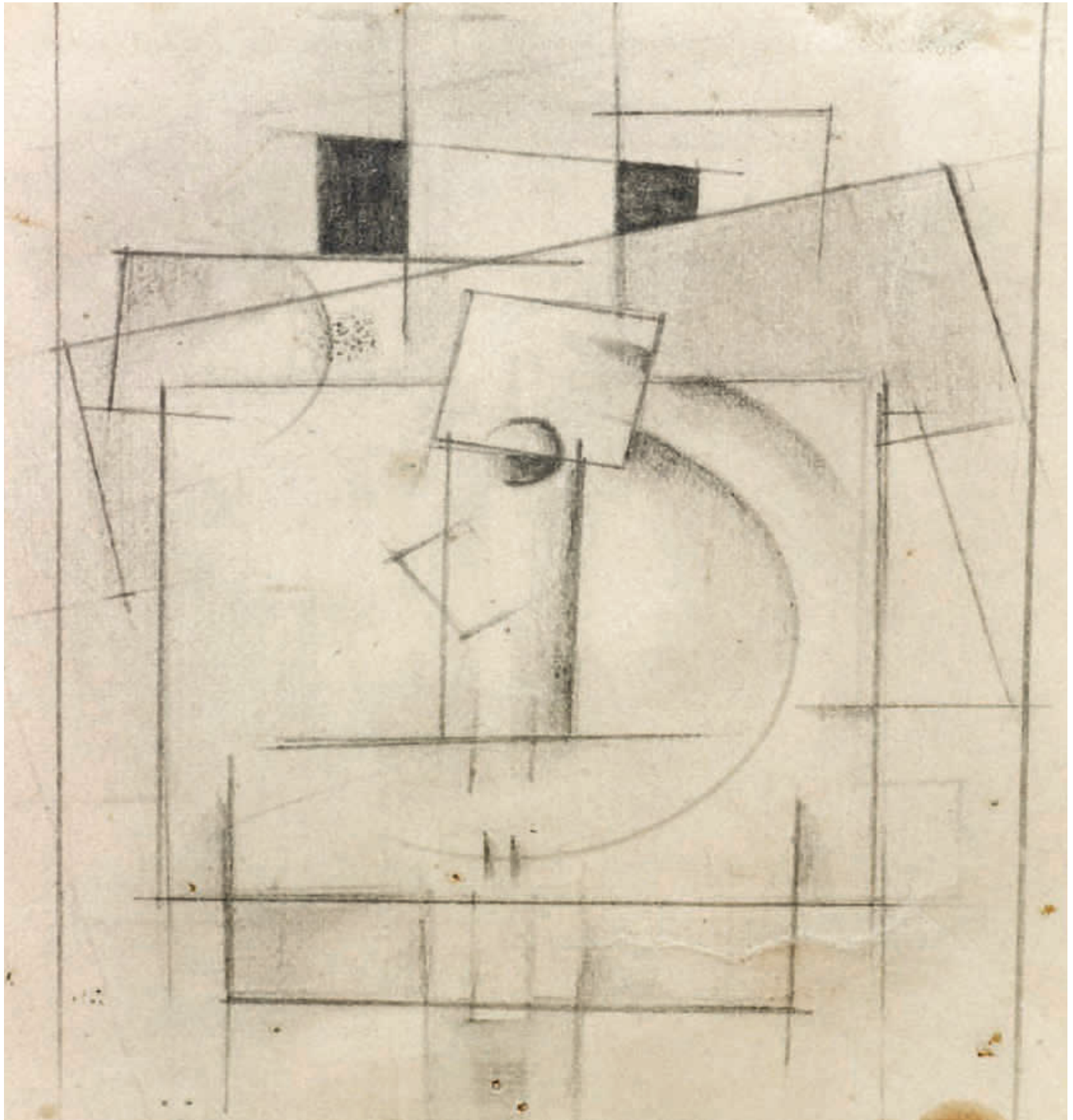
Dry brush on cardboard

Крыши Витебска, 1920

21.8 x 15.1 cm

Картон, сухая кисть





CHRONOLOGY

I was reflecting on my works and fantasies of the 1920s a lot. Why have I dwelled on the idea of cities that float in the air, sail through the water, came up with cosmic structures of any kind along with designing schools and houses?

Finally, I realized that emerging forms I handled are rooted in the absolute past. They've made their circle and now can do only for the objects of the distant future.

Lazar Khidekel
21.06.1972

left: Group photo of teachers and students of the Vitebsk People's Art School, 1920
On the floor, from left to right: Z. Rivinson, unknown, A. Rivinson, I. Baitin, unknown, L. Yudin, L. Zevin, three unknowns, O. Bernstein.
In the second row, from left to right: unknown, D. Yakerson, Y. Pen, M. Chagall, K. Malevich, V. Ermolaeva, R. Rosenfeld, Itigin.
In the third row, from left to right: M. Kunin, S. Rivinson, unknown, I. Beskin, unknown, F. Belostotskaya, E. Magaril, E. Kabischer, B. Zeitlin, L. Zuperman, unknown, S. Yudovin, T. Meerson. In the fourth row, from left to right: Khabas, unknown, A. Girutskaya, D. Morachev, E. Minin, unknown, H. Kagan, A. Volkhonsky, L. Khidekel

слева: Общая фотография педагогов и учеников Витебского народного художественного училища, 1920
На полу, слева направо: З. Ривинсон, неизвестный, А. Ривинсон, И. Байтин, неизвестный, Л. Юдин, Л. Зевин, трое неизвестных, О. Бернштейн.
Во втором ряду, сидят слева направо: неизвестный, Д. Якерсон, Ю. Пэн, М. Шагал, К. Малевич, В. Ермолаева, Р. Розенфельд, Итигин. В третьем ряду, стоят слева направо: М. Кунин, С. Ривинсон, неизвестный, И. Бескин, неизвестный, Ф. Белостоцкая, Е. Магарил, Е. Кабищер, Б. Цейтлин, Л. Зуперман, неизвестный, С. Юдовин, Т. Меерсон. В четвертом ряду, стоят слева направо: Хабас, неизвестный, А. Гируцкая, Д. Морачев, Е. Минин, неизвестный, Х. Каган, А. Волхонский, Л. Хидекель

1904

Lazar Khidekel is born on February 29th (old style) in Vitebsk (Khidekel is the biblical name of the river Tigris in Mesopotamia. The Tigris is one of the four rivers that stem from the Garden of Eden). The future painter is the third son – in a family with five children – of renowned stove-maker and bricklayer Mordukh and theatrical dressmaker Masya Khidekel. Documented records of Lazar's life include an identity certificate from the family archive issued by the Public Rabbi in Vitebsk.

1911

At the age of 7, Lazar enrolls at the Vitebsk Alexandrovskaya Boys' Gymnasium and studies there for 6 years. At the same time he takes classes in a heder, a traditional Jewish elementary school.

1918–19

In autumn 1918, Marc Chagall starts forming Vitebsk People's Art School. The young Khidekel is only 14 when he enrolls in the school; an exception to the age requirement is made to allow him to enroll. The grand opening is on January 28th, 1919. During the first academic year, Lazar takes drawing and watercolor classes taught by Mstislav Dobuzhinsky, who is a director of the establishment. After Dobuzhinsky leaves in spring 1919, Khidekel transfers into Marc Chagall's painting studio, then continues his education in El Lissitzky's architecture studio.

The young Khidekel's talent declares itself early: he already has his works on display in his freshman year. In June/July he takes part in the First Examinational Exhibition and wins first prize in the painting category. In December, he shows his works at the First State Art Exhibition

of Local and Moscow Artists organized by M. Chagall along with works by M. Chagall, L. Lissitzky, K. Malevich, O. Rozanova, A. Rodchenko, A. Ekster and others. November 5, 1919, Kazimir Malevich arrives in Vitebsk.

1920

Khidekel is one of the founders of the artistic group led by Malevich UNOVIS (Affirmers of New Art) and takes active part in the organizational and creative aspects. Lazar Khidekel – the leader of UNOVIS creative committee, has many articles published in the UNOVIS print media, such as “The New Realism: Our Present” and “On the Struggle against Aesthetics”, “UNOVIS in the Studios”.

He takes part in the All-Russian Conference of Art Teachers and Students (June 2nd-9th, 1920) and the related exhibition in Moscow; on October 17th, as a member of the Central Creative Committee he goes to Smolensk to the UNOVIS Regional Conference (a group of Malevich, Lissitzky, Khidekel, Kogan and Chashnik); publishes lithographed magazine “AERO. Articles and projects” in collaboration with Ilya Chashnik, which is considered to be the first environmental manifesto in history of modern art; produces the series of works “Black Suprematism”; he also works at the 1st State Labor Decorative Workshop.

1921

After El Lissitzky leaves for Moscow, Ilya Chashnik and Khidekel take charge of the UNOVIS architecture studio. Lazar continues to participate in the exhibitions, editorial and academic activity of the group. He participates in a collective exhibition in the Institute of Artistic Culture in Moscow, plans to release the second issue of “AERO” journal and writes the article “The Way of UNOVIS” for it (now in Khidekel archive).

Is accepted to the Higher Art and Technical Studios (VKHUTEMAS) in Moscow, but chooses to return to Vitebsk.

1922

On May 4th, Lazar Khidekel gets certified at the Vitebsk Practical Art Institute as a “free artist and master-instructor, qualified to teach in art schools”. Simultaneously, he completes an adult two-year course to satisfy high-school graduation requirements. He departs for Petrograd with K. Malevich and other UNOVIS members, and enrolls in the architecture faculty of the Petrograd Institute of Civil Engineers (PIGI), where V. Pokrovsky, L. Benois, A. Nikolsky are professors. From now on, Khidekel pursues such work priorities as core knowledge on architecture and Suprematist experiments.

In the fall, exhibits as part of the UNOVIS group at the First Russian Art Exhibition in Berlin.

1923–25

Contributes to the collective UNOVIS entry at the exhibition Works by Petrograd Artists of ALL Trends. 1918–1923”. Continues to work with Malevich at GINKhUK (State Institute of Artistic Culture. 1923–1926) as a chief of the architectural laboratory and GIII (State Institute of History of Art, 1927–1929). Develops Architectons (Suprematist three-dimensional models), makes sketches for ceramic plates, writes articles on reform in higher-education art schools and on modern architecture, delivers lectures on Suprematism at PIGI and the Academy of Fine Arts, and guides tours of new paintings in the Russian Museum and Museum of Painterly Culture. Designs the scenic portal for the club of the “Krasny Putilovets” factory (1924). Makes first sketches for futuristic cities (1925–1932).

1926

In the spring exhibition of students’ works at PIGI, displays his project “The Worker’s Club,” which becomes the first project of Suprematist architecture, a dynamic and asymmetrical composition with several floating volumes with ribbon style fenestration. The innovative project is rejected by conservative professors but is soon recommended to the Museum Fund of the Institute. Kazimir Malevich considers “The Workers’ Club” an example of dynamic architecture, and publishes it as his own work in the German magazine Wasmuts Monatshefte fur Baukunst (Berlin, 1927, № 10 p. 413) (in the next issue of the magazine, he apologizes and credits Khidekel as the author). The project receives attention in foreign architectural magazines, including L’Architecture Vivant, and results in wide recognition of the author’s name in the Western context, as well as it was shown at the First Exhibition of Contemporary Architecture (SA) and published in the exhibition catalog and magazine Sovremennaya Architectura (Contemporary Architecture).

1927

The “Collective Housing” – a fourth year project – continues to search for a Suprematist style in relation to a new type of housing solution, in which the elements of a communal house and a single-family cottage coexist. At the same time, he continues develop futuristic projects such as Aero-City, Garden City, Cities on Poles and over Water, suggesting a humane path of development, where caring for the individual and nature are equally important. These forward-thinking projects proclaim the phenomenon of “green”

architecture and a new ecological dimension in architectural industry, decades ahead of the environmental concern of new urbanism.

Among the implemented projects are the Metalist Stadium (together with A. Nikolsky) and a school for 1200 students on Tkacheva Street (together with G. Simonov), built in a Suprematist style under the influence of Khidekel's "Worker's Club".

As a student, Khidekel introduces to Suprematism and collaborates with his professors, which leads to the emergence of a distinctive architectural style described as "Suprematist Constructivism", which characterizes Leningrad avant-garde architecture and secures Khidekel's position as one of four "key figures of the Leningrad school" along with Nikolsky, Simonov, and Noi Trotskii (Boris Kirikov, "The Leningrad Avant-Garde and Its Legacy", *Future Anterior* 5, no. 1 (Summer 2008): 16–26; <http://muse.jhu.edu/article/246736>.) The influence of the "Worker's Club" on Western architecture, including Alvar Aalto during his work on the library project in Vyborg in 1927–1928, is indicated by a Finnish researcher (Solokorpi A. *Modern Architecture in Finland*. London, 1970. P. 23–24).

1928

Participates in the first All-Union Conference of Modern Architects in Moscow. Due to the serious illness, Lazar Khidekel postpones the defense of the graduate project. He passes a part of the year in Crimea and produces several series of drawings and watercolors. His individual projects of Radio-theater and Pumping Station on Vasilyevsky Island in Leningrad start their realization.

1929

Graduates from Leningrad Civil Engineering and Construction Institute (LISI). Participates in the First Congress of Modern Architects in Moscow. Designs the building of Higher Cooperative Institute together with A. Nikolsky.

1930–32

Works at the Leningrad Institute of Urban Planning and teaches architecture at LISI (until 1985). He designs Dubrovskaya power station and the experimental residential cluster (sots-gorodok) Nevdubstroy. For the latter, residential buildings, a bathhouse and a shop realized; a stadium and cultural center also designed. Designs residential complex "Kondopoga" with elements of his futuristic project Garden City.

1933–36

Participates in the contest for the general plan of Leningrad, designs the new academic building of the Leningrad Institute of Civil Engineering and Construction (LISI) on 3rd Krasnoarmeyskaya Street and school on Gorokhovaya Street. Starts work on the design of the cinema "Moscow".

1937–40

In 1937, Lazar Khidekel receives government commission to design a café for the Soviet Pavilion of the World Exhibition in Paris. The design is initially approved, but is it rejected by Stalin, who did not want to "treat the White Guards with black caviar."

In the 1930s, faced with the Stalinist trend of classicism and socialist realism, he created an architectural style, which he called "simplified classics", using the principles and forms of Suprematism in the plans and in the formation of the architectural volume, which is emphasized by the introduction of flat pilasters in the processing of the facade.

In this organic synthesis of methods, he develops and implements in Leningrad a number of important projects, such as first in the USSR three-hall cinema "Moscow", which during Khidekel's lifetime was awarded heritage status; the Institute of Jurisprudence on the right bank of the Neva (later reorganized into the Leningrad Hydrometeorological Institute), different types of school buildings; the towered residential building on Moskovsky Prospect (together with his brother Lev Khidekel).

1941–53

During World War II, as chief architect of the State Institute for the Design of Metallurgical Plants (Gipromez) that was relocated to Sverdlovsk in the Urals, he develops new technical methods for immediate assembly of manufacturing facilities, designing dozens defense-industry plants throughout the USSR.

In 1943–1944, he also envisions Victory monuments. His blue renderings of figural and architectural monuments, which resonate with the development of Suprematist monochromy, appear to anticipate Yves Klein's famous blue sculptures of the late 1950s that marked the emergence of conceptual art.

In 1944, immediately after the lifting of the blockade, Khidekel returns to Leningrad and reestablishing the architectural department at LISI, where he serves as dean through 1949. He continues the development of architectural projects such as the Institute of Jurisprudence (completed 1952), residential complex at Moskovskoe Shosse, restoration of Izhorsky plant with addition of a WWII memorial and a square.

1954–59

Khidekel is invited to participate in a state competition for Stalin's Pantheon in Moscow. His concepts redefine the organic connection between the building and the landscape, marking a new beginning in his work. In the late 1950s he begins designing his country house near Leningrad, a project that encompasses the architecture, interior and furniture design, and landscaping.

1960–85

Khidekel develops design for a competition for a museum honoring Konstantin Tsiolkovsky, the founder of cosmonautics. Reflection on cosmic themes that he worked on in his Suprematist drawings in the early 1920s inspires a post-Suprematist period in Khidekel's painting and experimental design. He participates in an international competition for the National Theater in Budapest (1965) that leads to a series of abstract painterly-spatial fantasies envisaged as large-scale murals suitable for contemporary architecture. In 1973, he is reunited with his former teacher Chagall during a visit to Leningrad.

Khidekel serves as a consultant at several design institutions helping to set a tone for the country's industrial architecture. Creates a series of ecological landscapes, painterly-spatial fantasies and graphic works searching for a new architectural language. By this time, his architectural portfolio comprises buildings of all typological groups: residential and community buildings, theater and art-related buildings, and industrial and technological facilities. He continues teaching at LISI, educating several generations of students who proudly identify themselves as architects of the "Khidekel School." He begins to dream of a retrospective of his work, compiles and organizes the material, designs the exhibition installation, and creates a file called "To My Exhibition". Researchers and specialists begin to publish studies of his works in the field of art, architecture and design in the Soviet Union and abroad that increases dramatically in subsequent years with a deeper understanding and appreciation of his heritage.

1986

Lazar Khidekel dies on November 22, 1986, and is buried at Komarovo cemetery near Leningrad.

UNOVIS. Vitebsk, June, 1922

Standing, from left to right: I. Chervinko, K. Malevich, E. Royak, A. Kagan,
N. Suetin, L. Yudin, E. Magaril.

Sitting, from left to right: M. Veksler, V. Ermolaeva, I. Chashnik, L. Khidekel

УНОВИС. Витебск, июнь, 1922

Стоят, слева направо: И. Червинко, К. Малевич, Е. Рояк, А. Каган,
Н. Суетин, Л. Юдин, Е. Магарил.

Сидят, слева направо: М. Векслер, В. Ермолаева, И. Чашник, Л. Хидекель



SELECTED BIBLIOGRAPHY

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Первая государственная выставка картин местных и московских художников, клуб имени Д. Б. Борохова. Витебск, 1919 (First State Exhibition of Paintings by Local and Moscow Artists, Borokhov Club. Vitebsk, 1919)

Die erste russische Kunstausstellung. Berlin: Galerie van Diemen & Co., 1922 (Первая русская художественная выставка. Берлин: Galerie van Diemen & Co., 1922; First Russian Art Exhibition. Berlin: Galerie Van Diemen & Co., 1922)

Выставка картин художников Петрограда всех направлений, 1918–1923. Петроград: Академия художеств, 1923 (Exhibition of Paintings by Petrograd Artists of All Trends, 1918–1923. Petrograd: Academy of Fine Arts, Petrograd, 1923)

Первая отчетная выставка, Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК). Петроград, 1924 (First Summary Exhibition, State Institute of Artistic Culture (GINKhUK), Petrograd, 1924)

Хидекель Л. О реформах в школах искусств // Вулкан (Петроградский университет) 3 (1923): 43–45 (Khidekel, Lazar. "On reforms at art schools." Vulkan (Petrograd University) 3 (1923): 43–45)

Хидекель Л. Плоские крыши // Наука и техника (Ленинград), 18 (1928): 3–4 (Khidekel, Lazar. "Flat Roofs." Nauka i tekhnika (Leningrad), 18 (1928): 3–4.)

Malewitsch, K. "Suprematistische Architektur," Wasmuths Monatshefte fur Baukunst (Berlin) 10 (1927): 413 (Малевиц К. Супрематическая архитектура. Wasmuths Monatshefte fur Baukunst (Berlin) 10 (1927): 413)

Malewitsch, K. Wasmuths Monatshefte fur Baukunst (Berlin) 12 (1927): 484. (Малевиц К. Wasmuths Monatshefte fur Baukunst (Berlin) 12 (1927): 484)

L'Architecture Vivant (Paris) 2 (1928): 46

Современная Архитектура (Москва) 6 (1927): 188 (Contemporary Architecture (Moscow) 6 (1927): 188)

Каталог Первой выставки Современной Архитектуры РСФСР. Москва, 1927 (Catalog of the First Exhibition of Contemporary Architecture of the RSFSR. Moscow, 1927)

Zhadowa, Larissa A. Sucher und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1978 (Жадова Л. А. Поиск и эксперимент. Русское и советское искусство 1910–1930, Дрезден: VEB Verlag der Kunst, 1978)

Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932. Нью-Йорк: Solomon Guggenheim Museum, 1992 (The Great

Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde 1915–1932. New York: Solomon Guggenheim Museum, 1992)

Europa, Europa: das Jahrhundert der Avantgarde in Mittelund Osteuropa. Bonn: Ostfildern Hatje Cantz Verlag, 1994 (Европа, Европа: Век авангарда в Центральной и Восточной Европе. Бонн: Ostfildern Hatje Cantz Verlag, 1994)

Lazar Markovich Khidekel: Suprematism and Architecture. New York: Leonard Hutton Galleries, 1995 (Лазарь Маркович Хидекель: супрематизм и архитектура. Нью-Йорк: Leonard Hutton Galleries, 1995)

Kasimir Malewitsch: Werk und Wirkung. Cologne: DuMont, 1995 (Казимир Малевич: работа и результат. Кельн: DuMont, 1995)

Russian Jewish Artists in a Century of Change, 1890–1990. New York: Jewish Museum, 1996 (Русские еврейские художники в век перемен, 1890–1990. Нью-Йорк: Jewish Museum, 1996)

В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х. Санкт-Петербург: Государственный Русский музей, 2000 (In Malevich's Circle: Confederates, Students, Followers in Russia 1920–1950s. St. Petersburg: State Russian Museum, 2000)

Russian Revolutions: Generations of Russian Jewish Avant-Garde Artists. Denver: Singer Gallery, Mizel Center for Arts and Culture, 2002 (Русские революции: поколения русских еврейских художников-авангардистов, галерея Зингера. Денвер: Singer Gallery, Mizel Center for Arts and Culture, 2002)

Surviving Suprematism: Lazar Khidekel. Berkeley: Judah L. Magnes Museum, 2004 (Оставшийся в живых супрематизм: Лазарь Хидекель. Беркли: Judah L. Magnes Museum, 2004)

Хан-Магомедов С. О. Сто шедевров советского архитектурного авангарда / Las cien mejores obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético. Москва: Editorial URSS, 2005 (Khan-Magomedov, Selim Omarovich. One Hundred Masterpieces of the Soviet Architectural Avant-garde. Moscow: Editorial URSS, 2005)

Rosenfeld, Alla. A World of Stage: Russian Designs for Theater, Opera, and Dance. Kyoto: National Museum of Modern Art, 2007 (Розенфельд, Алла. Мир сцены: русское театральное-декорационное искусство; Театр, опера, балет. Киото: Национальный музей современного искусства, 2007)

Хан-Магомедов С. О. Лазарь Хидекель. Творцы авангарда. Москва: Фонд «Русский авангард», 2008 (Khan-Magomedov, Selim Omarovich. Lazar Khidekel. Makers of Avant-Garde. Moscow: S. Gordeev, 2011)

Khidekel, Regina. *Homage to Diaghilev's Enduring Legacy*. Columbia University, New York, 2009 (Хидекель Р. Дань наследию Дягилева. Колумбийский университет, Нью-Йорк, 2009)

Lazar Markovich Khidekel: *The Rediscovered Suprematist*. Zurich: Haus Konstruktiv, 2010 (Лазарь Маркович Хидекель: заново открытый супрематист. Цюрих: Haus Konstruktiv, 2010)

Robbiani, Ettore Gualtiero. "A Utopian Vision. Lazar Khidekel – the Rediscovered Suprematist." *AHEAD (Zurich)* 3 (2011): 38–39 (Гуальтьеро Р. Э. Утопическое видение. Лазарь Хидекель – заново открытый Супрематист. // *AHEAD (Цюрих)*, 3 (2011): 38–39)

Хидекель Р. Траектория супрематизма – между небом и землей // Полеты во сне и наяву, Галерея Проун, Московская биеннале, 2011 (Khidekel, Regina. Lazar Khidekel. Trajectory of Suprematism. Between Sky and Earth, in Flights in Dream and Reality, Proun Gallery, Moscow Biennial, 2011)

Lazar Markovich Khidekel: *The Rediscovered Suprematist-2*, Leuenhof, Zurich, 2012 (Лазарь Маркович Хидекель: заново открытый Супрематист-2. Цюрих: музей Хаус Конструктив, 2012)

Карасик М. Омаж Хидекелю – литографские этюды. Санкт-Петербург: Издательство М.К., 2012 (Karasik, Mikhail. Homage to Khidekel–Lithographic Studies. St. Petersburg: Publisher M.K., 2012)

WAI Architecture Think Tank. "Discovering Khidekel." *Archinect News*, July 18, 2012. <http://archinect.com/news/article/53722256/discovering-khidekel>. (WAI Архитектурный мозговой центр. Открывая Хидекеля // *Новости Archinect*, 18 июля 2012. <http://archinect.com/news/article/53722256/discovering-khidekel>)

Floating Worlds and Future Cities: The Genius of Lazar Khidekel, Suprematism, and the Russian Avant-Garde. New York: YIVO Institute for Jewish Research, 2013 (Плавающие миры и города будущего: гений Лазаря Хидекеля, Супрематизм и русский авангард. Нью-Йорк: YIVO Institute for Jewish Research, 2013)

Celebration of the 110th Anniversary of Lazar Khidekel: An Artist, Visionary Architect, Designer, Theoretician, and Pioneer of Environmentalism. Conferences, exhibits, reviews, presentation of the Lazar Khidekel Prize, Center for Architecture, New York; State University of Architecture and Construction, St. Petersburg; Columbia University, 2014 (Празднование 110-летия Лазаря Хидекеля: художника, провидца-архитектора, дизайнера, теоретика и пионера экологии; конференции, выставки, обзоры, вручение премии им. Лазаря Хидекеля. Центр архитектуры, Нью-Йорк; Государственный университет архитектуры и строительства, Санкт-Петербург; Колумбийский университет, 2014)

Building Drawings, Drawing Buildings: Lazar Khidekel, Suprematism and the Russian Avant-Garde, Pushkin House, London, 2014 (Строя рисунки, рисуя здания: Лазарь Хидекель, Супрематизм и русский авангард, Пушкинский Дом, Лондон, 2014)

"Khidekel Element–Suprematism for Humanity" in *Fair Enough, Pavilion of the Russian Federation at the 14th International Architecture Exhibition – la Biennale di Venezia* (2014): 13, 88–92 (Элемент Хидекеля – супрематизм для человечества / Достаточно справедливо, Павильон Российской Федерации на 14-й Международной

архитектурной выставке – Венецианская биеннале (2014): 13, 88–92)

Khidekel, Regina, ed. *Lazar Khidekel and Suprematism*. Munich, London, and New York: Prestel, 2014 (Хидекель Р., ред. Лазарь Хидекель и Супрематизм. Мюнхен, Лондон и Нью-Йорк: Prestel, 2014)

Byrne, Bryony. "Lazar Khidekel and Suprematism." <https://www.aestheticamagazine.com/lazar-khidekel-suprematism/>. (Бирн, Бриони. Лазарь Хидекель и супрематизм. <https://www.aestheticamagazine.com/lazar-khidekel-suprematism/>)

Brumfield, W. C. "Lazar Khidekel and Suprematism." *CHOICE Magazine*, Tulane University, April 1, 201 (Брамфилд В. С. Лазарь Хидекель и Супрематизм. // *Выбор* 1 апреля 2015 г., Мидлтоун, КТ: 3, 050)

Lodder, Christina. Review of *Lazar Khidekel and Suprematism*. *Burlington Magazine* (January 2017): 5. (Лоддер К. Рецензия на книгу Лазарь Хидекель и супрематизм // *Журнал Burlington* (Январь 2017): 50)

Ефимов А. Цвет + Форма. Искусство 20 – 21 веков. Москва: БуксМАрт, 2014. (Efimov, Andrey. Color + Form. Art of the–21st Centuries. Moscow: BuksMArt, 2014)

Garcia, Cruz, and Frankowski, Nathalie. *WAI Think Tank. "Lazar Khidekel's Landscapes at the End of the World." Climates. The Avery Review*. New York: Columbia GSAPP Books on Architecture, 2016 (Гарсия К, Франковски Н. WAI Think Tank. Пейзажи Лазаря Хидекеля в конце света // *Климаты. The Avery Review*. New York: Columbia GSAPP Books on Architecture, 2016)

Graziadei, Robin Omarovich. "The Space City Method." *Journal of Biourbanism* 4, nos. 1–2 (2015) (Грациадеи Р. М. Метод космического города // *Журнал Биоурбанизм*, № 1–2 (2015)

Chagall, Lissitzky, Malevich: *The Russian Avant-Garde in Vitebsk, 1918–1922*. Munich, London, and New York: Prestel, 2018 (Шагал, Лисицкий, Малевич. Русский авангард в Витебске, 1918–1922. Мюнхен, Лондон и Нью-Йорк: Prestel, 2018)

Лазарь Хидекель. 1904–1986. Санкт-Петербург: Государственный Русский музей, 2018 (English edition: *Lazar Khidekel. 1904–1986*. St. Petersburg: State Russian Museum, 2018)

125 лет Русскому Музею. Художники и коллекционеры – Русскому музею Дары. 1898–2019. Том I, Избранное. Иконы, живопись, графика, скульптура конца XV – первой половины XX века. Том 2, Живопись, графика, скульптура второй половины XX – начала XXI века. Вып. 581. СПб: Palace Editions (2020), Т. 1, С.3 19 (557); Т. 2, С. 152 (313) (125 Years of the Russian Museum: Artists and Collectors – Gifts to the Russian Museum, 1898–2019. Highlights. Vol. 1, Icons, Paintings, Works on Paper, Sculpture of the Late 15th Century–First Half of the 20th Century. Vol. 2, Painting, Works on Paper, Sculpture of the Second Half of the XX Century–Early XXI Century. Issue no. 581. Saint Petersburg: Palace Editions (2020): vol. 1, p. 319 (557); vol. 2, p. 152 (313)

Roman Khidekel

Selected 3D artworks inspired by the cosmic themes of Lazar Khidekel presented at the exhibition 2018–2019

Роман Хидекель

Избранные 3D-произведения, вдохновленные космическими темами Лазаря Хидекеля, представленные в рамках выставки. 2018–2019



