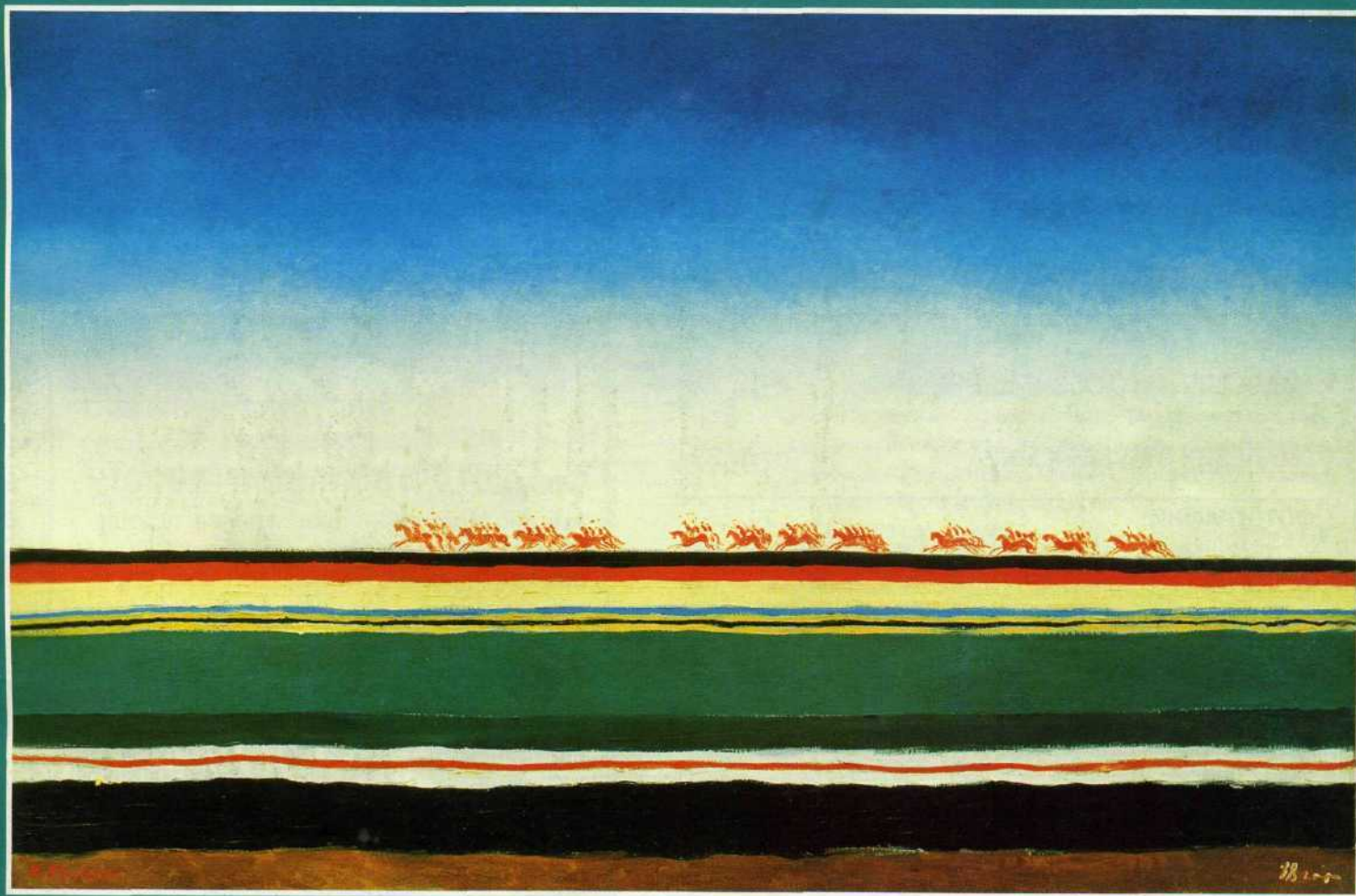


ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИХ ЖИЗНЬ, ВДОХНОВЕНИЕ И ТВОРЧЕСТВО



КАЗИМИР МАЛЕВИЧ Часть 101

ЦЕНА 6,00 ГРН

ИНДЕКС: 08780

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

Часть 101

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИЗНЬ МАЛЕВИЧА стр. 3

ТВОРЧЕСТВО стр. 8

- „Жатва“ — 1911 стр. 8
„Композиция с Моной Лизой“ — ок. 1914 стр. 10
„Черный крест“ — 1915, 1924 и 1927 стр. 12
„Черный квадрат“ — 1915, 1924 и 1929 стр. 14
„Супрематизм“ — ок. 1915 стр. 16
„Супремус № 58“ — 1916 стр. 18
„Голова крестьянина на красном кресте“
— 1928—1932 стр. 20
„Красная конница“ — 1928—1932 стр. 22
„Тяжелое предчувствие“ — 1928—1932 стр. 24
„Девушка с гребнем“ — 1932—1933 стр. 26

МАЛЕВИЧ И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ стр. 28

МАЛЕВИЧ В МУЗЕЯХ МИРА стр. 31

ФОТОГРАФИИ:

Обложка: АМК Париж; стр. 3: Художественная библиотека Бриджмен (далее ХББ); стр. 4: АМК Париж; стр. 5: верху: ХББ, по середине иверху: АМК Париж; стр. 6: ХББ; стр. 7 и 8: АМК Париж; стр. 9: Скала; стр. 10: АМК Париж; стр. 11: ХББ; стр. 12 до 15 и 17: АМК Париж; стр. 18 до 21: ХББ; стр. 22 и 23: АМК Париж; стр. 24: ХББ; стр. 25 АМК Париж; стр. 26 до 29 ХББ; стр. 30: верху АМК Париж, по середине и внизу: ХББ; стр. 31: ХББ; стр. 32: АМК Париж.

ИЗДАТЕЛЬСТВО:

Издатель и учредитель: ООО „Иглмосс Юкрейн“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Руководитель проекта: Арно ВЕРДОЙ.
Редакция и распространение: „Феникс-УМХ“.
Украина, 04080, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Директор: Вячеслав БЕЛОУСОВ.
Главный редактор: Алена ВИКТОРОВА.
Макетирование, графика, дизайн: Алексей ТРИГУБ.
Ответственный секретарь: Светлана ЛОЖНИКОВА.
Статьи: Сэмюэл Родари.
Технический редактор: Наталья КИРИЧЕНКО-МЕЛЕЦКАЯ.
Отдел сбыта: +38 (044) 205-43-14.
Адрес редакции: Украина, г. Киев, ул. Фрунзе 104, 6 этаж.
Номер отпечатан в типографии
ООО „Компания Юнивест Маркетинг“, Украина, 08500,
г. Фастов, ул. 1-го Мая, д. 2, кв. 17
Издание зарегистрировано в Государственном
комитете телевидения и радиовещания Украины.
Регистрационный номер КВ 7639 от 29.07.2003
Тираж 50000, заказ №
„Великие художники“ © Eagle Moss International Ltd. 2005

На обложке:
Красная конница

1928—1932; 91x140 см
Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

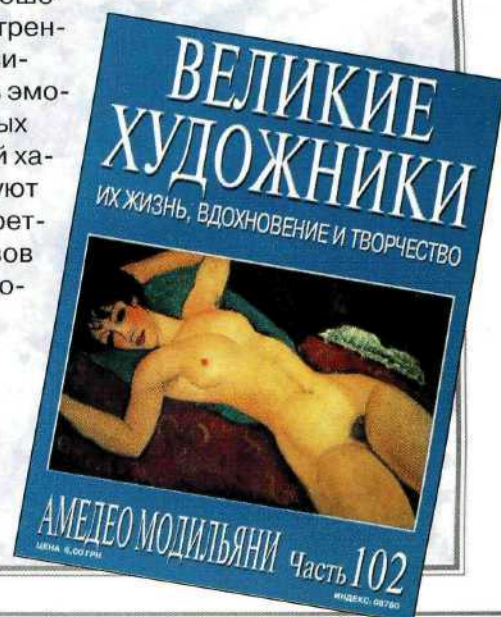
Коллекция „Великие художники“

Каждую неделю новая часть нашей коллекции представляет на 32 страницах живописца, который оставил значимый след в своей эпохе. В каждом журнале: качественные репродукции, биография, описания самых известных произведений и комментарии по истории их создания. Покупая наш журнал неделю за неделей, вы создадите настоящую энциклопедию живописи.

Коллекция охватывает главные направления в изобразительном искусстве — ренессанс, барокко, романтизм, импрессионизм и современность.

В следующей части: МОДИЛЬЯНИ (1884—1920)

Амедео Модильяни прославился, прежде всего, как выдающийся портретист. Грация удлинённых силуэтов, тончайшие цветовые отношения, обостренная выразительность эмоциональных состояний характеризуют мир портретных образов этого живописца.



Казимир Малевич

Казимир Малевич, русский художник польского происхождения, родился в Украине. В 1915 году его картина „Черный квадрат“ произвела настоящую сенсацию на выставке в Санкт-Петербурге (тогда — Петроград) и стала знаменем нового направления абстрактного искусства — супрематизма. Радикальный абстракционизм Малевича 20-х годов вызвал в Советской России шквал обвинений в реакционных тенденциях и, в конце концов, был подвергнут остракизму.



Казимир Северинович Малевич родился 11 (23) февраля 1878 года в Киеве. Его родители были поляками. Отец, Северин Антонович Малевич, был управляющим на сахароваренном заводе известного украинского промышленника Терещенко. Мать, Людвиг Александровна, занималась воспитанием девяти детей: Казимир был первенцем; помимо него в семье было еще четыре сына (Антон, Болеслав, Бронислав, Мечислав) и четыре дочери (Мария, Ванда, Северина, Виктория). Служба отца требовала частых перемещений, и детство будущего художника прошло в романтической атмосфере украинского села с его богатой природой и „открытыми, работающими и очень певучими людьми“.

МОЛОДОСТЬ В УКРАИНЕ

Первая встреча с настоящей живописью произошла в Киеве, куда отец взял сына на ежегодную ярмарку сахароваров. В витрине магазина мальчик увидел картину с изображением девушки, сидящей на лавке и чистящей картошку, — и это „оставило неизгладимое в памяти явление“... Первая встреча юного Малевича со „странными людьми, которые только то и делали, что рисовали красками на тряпочках“, произошла в городке Белополье Харьковской губернии, когда из Петербурга приехали „самые знаменитые художники для писания икон в соборе“.

„Это нас сильно взволновало, — вспоминал Малевич, — ибо мы еще никогда не видели живых художников“. Северин Антонович не разделял восторгов сына: он мечтал, чтобы его первенец получил „наследственную профессию“, то есть стал сахароваром. Опасаясь, как бы приезжие художники не свернули Казимира с верного пути, он поспешил отправить сына

▲ Автопортрет, эскиз к фреске

1907; 69,3x70 см
картон, темпера
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

Автопортрет двадцатидевятилетнего Малевича несколько утрирован: вздернутые пряди волос, борода и причудливый бант окаймляют лицо с полблещущими глазами

„получать настоящую специальность“ в село Пархомовка, близ Белополья, где тот благополучно окончил пятиклассное земское агрономическое училище...

В 1893 году отец получает новое назначение, и семья Малевичей переезжает из Харьковской губернии в предместье Киева. Казимир с удовольствием продолжает свои художественные опыты — к огромному неудовольствию отца и тихой радости матери. Людвиг Александровна была поэтически одаренной натурой и большой мастерицей: Казимиру так нравились ее вышивки, кружева и вязанье, что он обучился под ее руководством всем приемам женского рукоделия. Она не решалась открыто перечить мужу, но тайне от него поощряла увлечение старшего сына. В том же, 1893 году, будучи с ним в гостях у родственников в Киеве, Людвиг Александровна не поскупилась на дорогостоящее приобретение — ящик с полным набором красок. С тех пор, а именно с пятнадцати лет, ее первенец не расставался с кистью, в семнадцатилетнем возрасте какое-то время посещал Киевскую рисовальную школу, а к восемнадцати годам был одержим желанием сдать экзамены в Киевскую художественную академию.

Но преодолеть сопротивление отца оказалось тогда невозможно. Малевич-старший выхлопотал назначение в провинциальный

Курск („Подальше от всех этих академий!“), куда в конце 1896 года перебралась вся семья. Около 1901 года, в Курске, братья Малевичи женились на сестрах Зглейц, дочерях местного доктора: Казимир на Казимире, Мечислав на Марии.

Казимира Ивановна Зглейц унаследовала профессию своего отца и стала фельдшером. Со временем у Казимира и Казимире появилось двое детей — сын Анатолий и дочь Галина. Чтобы прокормить семью, Малевич вынужден был ус-

“ Когда я был маленьким мальчиком, механизмы всегда казались мне похожими на плотоядных животных, диких и непокорных бестий, которые только и ждут одного неверного движения своего укротителя, дабы раздавить его или покалечить ”

Казимир Малевич, 1933

троиться на службу в Управление Курско-Московской железной дороги. Однако в свободное время он продолжал занятия живописью и даже вместе с единомышленниками сумел организовать в Курске художественный кружок. И все же, по мнению исследователей, художник в его курском десятилетии „вполне соответствовал отшлифованному русской литературой образу мелкого чиновника, обремененного большой семьей и неудовлетворенного своей бескрытой жизнью“. Всепоглощающая страсть к живописи победила, и курский чиновник Малевич решился на крутые перемены.

ЗОВ МОСКВЫ

В 1904 году Малевич покидает свой провинциальный городок и направляется в Москву. Пятого августа следующего года он впервые подал прошение о приеме в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Однако среди принятых студентов фамилия курского жителя не значилась. Летом 1906 года он предпринял еще одну попытку поступить, и вновь неудачно. В следующем году прошение о допуске к испытательным экзаменам написал уже москвич Малевич — художник переселился в Первопрестольную из Курска вместе с семьей. Но фортуна упорствовала: он опять не поступил. С 1905 года Малевич периодически посещал занятия в школе-студии Федора Рерберга (1865—1938), который играл заметную роль в художественном мире Москвы, поскольку был одним из учредителей Московского товарищества художников, и многие посетители школы при его содействии участвовали в выставках общества. С 1907 по 1910 год там экспонируются и работы Малевича. Он возвращается в авангардистских кругах, посещает вечеринки и собрания, но денег это не приносит, и семья живет впроголодь. В 1909 году, сломленная нуждой и безысходностью, от художника уходит жена, оставив ему детей. Заботу о сыне и дочери Малевича возьмет на себя София Михайловна Рафалович — молодая очаровательная женщина, известная в те времена детская поэтесса и писательница, которая уже осенью того же года станет женой художника... Около 1910 года Малевич, наряду с М. Ларионовым (1881—1964), Н. Гончаровой (1891—1962) и В. Кандинским (1866—1944), становится членом авангардной группы „Бубновый валет“. В марте 1912 года он участвует в знаменитой выставке под названием „Ослиный хвост“, на которой демонстрирует свои первые кубофутуристические работы... На протяжении последующих двух лет Малевич ведет активную творческую деятельность: иллюстрирует книги, читает лекции, подписывает декларации, берется за режиссуру, проектирует костюмы и декорации для футуристической оперы „Победа над солнцем“. В его творчестве происходят коренные изменения.

С началом войны, в 1914 году, Малевич, как и многие другие художники, занимается, в основном, пропагандистскими плакатами — его новая манера оказалась для этого жанра наиболее подходящей. В это же время умирает от тифа его сын Анатолий. Эта потеря, и сама война, на которой погибли два его брата, стали для художника сильнейшими потрясениями, однако уже ничто не могло свернуть его с намеченного творческого пути.

**“ Я уничтожил
линию горизонта
и вошел в сферу
предметов ”**

Казимир Малевич



НЕДОСЯГАЕМЫЙ ПАРИЖ

В декабре 1915 года в Петрограде открывается экспозиция под названием „0,10“, задекларированная в каталоге как „последняя футуристическая выставка“. Именно там Малевич представляет тридцать девять своих абстракций, среди которых место в „крас-

◀ Портрет Ивана Клыона

1912—1913; 112x70 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

В школе Герберга Малевич познакомился со скульптором Иваном Клыоновым (1873—1943), известным в истории русского искусства под псевдонимом Клыон

▶ Нашим французским союзникам...

1914; 33x51 см
литография
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

Во время войны Малевич декларирует свой патриотизм, выполняя пропагандистские литографии



У союзниковъ французозъ
Битыхъ нѣмцевъ полный музозъ,

А у братцевъ англичанъ
Драныхъ нѣмцевъ цѣлый чанъ.

„ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ“

В театре „Луна-парк“ в Петербурге 3 и 5 декабря 1913 года проходят два представления футуристической оперы Крученых и Матюшина „Победа над солнцем“. Постановка была воспринята на ура, чему в немалой степени послужила режиссура Малевича, а также созданное им сценическое оформление. Спектакль финансировало творческое сообщество „Союз молодежи“, то есть фактически постановка осуществлялась на средства авторов проекта, которые были членами упомянутого общества. Львиную часть бюджета поглотила аренда театральной сцены. Поэтому костяк труппы составили студенты-аматоры, а оркестр заменило старенькое пианино.



8. Костюм, Новый!

ном углу“ досталось знаменитому „Черному квадрату“ — картине, положившей начало новому направлению беспредметного искусства — супрематизму. Это название в следующем году предложил сам Малевич в своей брошюре-манифесте „От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм“. Сочиненный им термин восходил к латинскому корню „супрем“, об-



◀ „Новый“ (театральный костюм)

1913; 27x21 см
бумага, уголь, акварель,
китайская тушь
Музей театра, Санкт-Петербург

Москва и Кремль, ок. 1900 ▶

фотография

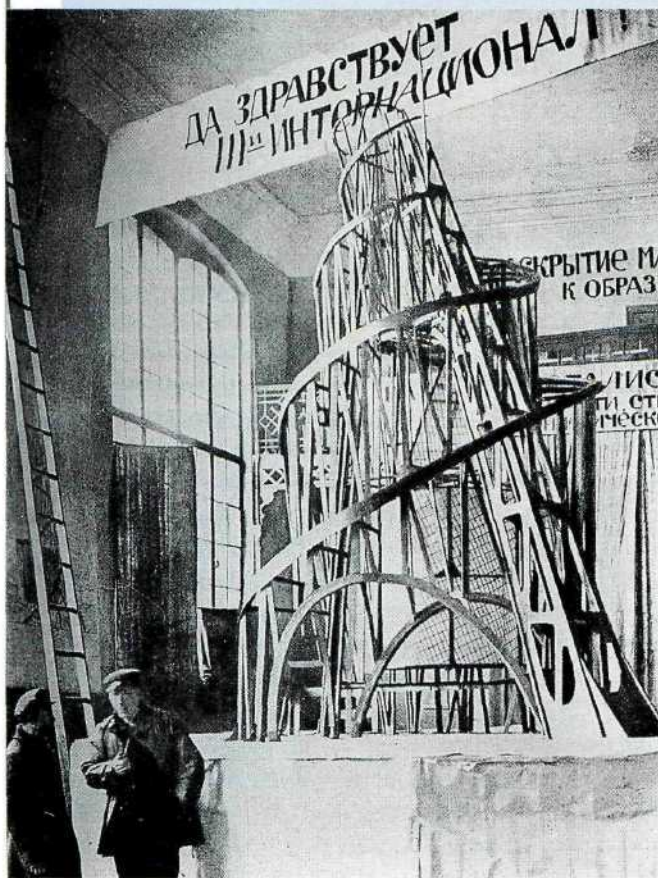
В 1904 году Малевич покидает провинцию и поселяется в Москве, где стремится получить художественное образование

разовавшему в родном языке художника, польском, слово „супремация“, что в переводе означало „превосходство“, „главенство“, „доминирование“. На первом этапе существования новой художественной системы Малевич этим словом стремился зафиксировать главенство, доминирование цвета над всеми остальными компонентами живописи, а в конце концов пришел к „супремации чистого ощущения в изобразительном искусстве“. Творчество Малевича вызывает огромный интерес у коллег художника, но критики и публика относились к нему настороженно.

Революцию 1917 года художник встречает с энтузиазмом, тем более что новая власть с самого начала заявила о своем либеральном отношении к современному искусству в целом и абстрактному в частности. В Петрограде, Москве и других городах возникают независимые художественные мастерские. В 1920 году, по приглашению Марка Шагала (1897—1985), тогдашнего комиссара по вопросам культуры в Витебске, Малевич приезжает в этот город и становится преподавателем Народного художественного училища. Он с энтузиазмом начинает претворять в жизнь свою преподавательскую методику, основанную на „вы-

В апреле и мае 1920 года происходят два важных события, вынудившие Малевича вернуться в Москву: рождение дочери и персональная выставка, на которой было представлено 153 полотна мастера. Общественность и артистическая среда постепенно начинают понимать и принимать творчество Малевича — в то время как советская власть относится к нему все более неприязненно. Живописец все чаще задумывается о том, чтобы выехать в Западную Европу и там искать новые возможности. Это стремление растет, когда в 1925 году умирает его жена. В начале 1926 года Малевич ходатайствует о поездке во Францию, мечтает о Париже. Разрешение на выезд получает лишь по прошествии года, но только в Польшу и в Германию. В Берлине, куда он приехал 29 марта, Малевичу был предоставлен зал на ежегодной Большой Берлинской художественной выставке, проходившей с 7 мая по 30 сентября. Творчество русского новатора было по достоинству оценено немецкой художественной общественностью. В одном из писем Малевич отмечал: „Немцы меня встретили лучше

Казимир Малевич и Владимир Татлин (1885—1953) подружились в Москве. Оба они были выходцами из Украины, оба пребывали в поиске авангардных средств изобразительной экспрессии и поначалу искренне восхищались друг другом. Но поскольку и один, и второй были целевыми, амбициозными личностями, борющимися за лидерство в авангардном искусстве, отношения между ними вскоре из дружеских переросли в конкурентные. Апофеозом противостояния стала „0,10“ („последняя футуристическая выставка“), экспозиция которой была разделена на две части: в одной разместились работы Малевича и его единомышленников, в другой — картины Татлина и его сторонников.



Ярко-красная ложечка
была символом русских
футуристов, с которыми
Малевич сблизился
незадолго до начала
первой мировой войны

1920
фотография
Частная коллекция



Принимая во внимание отзывы и все
содержимое и в целом работу по созданию
Среднеазиатского (Одесского района)
1919. Ноябрь. Тамбов

[illegible]



▲ Автопортрет

1933; 73х66 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

Этот автопортрет —
внепрямое
изображение живописца
в иератической позе —
Малевич создает в
возрасте пятидесяти
пяти лет

◀ Принципы живописи

1919; 34х24,8 см
бумага, карандаш,
акварель
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

Профессор Малевич
является автором многих
теоретических трудов,
разъясняющих и
популяризирующих
концепцию супрематизма

не придумаешь. Я страшно хотел бы, чтобы вы посмотрели все, какое ко мне отношение уже в другом государстве. Я думаю, что еще ни одному художнику не было оказано такого гостеприимства. С мнением моим считаются как с аксиомой. Одним словом, слава льется, как дворником улица метется. Художник планировал пробыть в Берлине до закрытия выставки, а затем повезти свои работы в Париж. Однако 5 июня, после получения некоего „официального письма“, ему пришлось срочно выехать в СССР. Недобрые предчувствия заставили его спешно написать завещание: „В случае смерти моей или безвыходного тюремного заключения и в случае, если владетель сих рукописей пожелает их издать, то для этого их нужно изучить и тогда перевести на иной язык, ибо, находясь в свое время под революционным влиянием, могут быть сильные противоречия с той формой защиты Искусства, которая есть у меня сейчас, то есть 1927 года. Эти положения считать настоящими. 30 мая 1927 года, Берлин“. По возвращении на родину Малевич, естественно, был арестован как „немецкий шпион“ и только благодаря заступничеству одного из его старинных друзей, „пламен-

ного партийца“, занимавшего высокий пост, обвинения были сняты. Но больше за границу Малевича не выпускали: Париж остался в его мечтах... После 1927 года Малевич работал в Государственном институте истории искусств в Петрограде, однако через два года апологеты соцреализма добились ликвидации его отдела. Непрочным было и положение его экспериментальной лаборатории в Русском музее. Поэтому Малевич охотно откликнулся на приглашение Киевского художественного института и с 1929 года ездил туда преподавать, проводя каждый месяц две недели в Киеве. Украинские авангардисты высоко чтили своего земляка

и продолжали печатать его труды даже тогда, когда все московские и ленинградские издания оказались закрытыми для художника...

Неизлечимая болезнь открылась осенью 1933 года, а уже в мае 1935 года по Невскому проспекту в Ленинграде проследовало траурное шествие: на открытой платформе грузовика с черным квадратом на капоте был установлен супрематический саркофаг, созданный по проекту самого Малевича: мастер превратил собственные похороны в последнюю творческую манифестацию.

КАЛЕНДАРЬ

1878 — 23 февраля в Киеве родился Казимир Северинович Малевич

1901 — Малевич вступает в брак с полькой Казимирой Зглейц

1905 — учится в школе-мастерской Федора Рерберга

1907 — представляет два полотна на выставке Московского товарищества художников

1909 — вступает во второй брак — с Софией Михайловной Рафалович

1910 — становится членом московского авангардного объединения „Бубновый валет“

1913 — проектирует декорации и костюмы для оперы „Победа над солнцем“

1915 — представляет свои полотна на выставке „0,10“ в Петрограде

1920 — персональная выставка в Москве

1927 — посещение Варшавы и Берлина

1935 — 15 мая, в Ленинграде, Казимир Малевич скончался от рака

**“ Был он среднего роста,
крепкий, лицо — в шрамах от оспы.
Говорил с акцентом белорусским, хотя
возможно — с польским.
Профессорская внешность, манера
говорить несколько сухая, но
приятная и очень убедительная —
все это производило впечатление
на собеседников ”**

Натан Эфрос, ученик Малевича, 1920

Жатва — 1911

Детство, отрочество и юность художник провел в украинских селениях, окруженных свекольными полями. Радостное многоцветие сельского быта, окрасившее детство будущего живописца, неизбежно вспоминается при знакомстве с полотнами его „крестьянской“ серии 1907—1912 годов. Эти работы свидетельствуют о живом интересе к примитивному, наивному народному творчеству — яркому, непосредственному, с присущими ему чистыми цветами и очень простыми формами, искусству, которое восхищало художника с малых лет точно так же, как написанные безымянными мастерами скромные иконы, не раз виденные им в крестьянских избах. Со временем Малевич пришел к выводу, что „икона — высшая ступень крестьянского искусства“. На полотнах „Жатва“ и „Крестьянка с ведрами и ребенком“ фигуры крестьян, занятых насущными заботами, занимают почти все поле картины, они примитивистски упрощены, преднамеренно укрупнены и деформированы во имя большей выразительности, но неизменно „иконописны“ по звучанию цвета и строго выдержанной плоскостности.

В „Крестьянке с ведрами и ребенком“ полностью лишённые эстетической утонченности фигуры кажутся приклеенными к плоскому фону. Впечатление тяжелой неторопливой работы усиливают тяжеловесные силуэты. Лишенные выражения, с неподвижными, грубыми чертами, лица персонажей выглядят как маски с отверстиями

для глаз, а деформированные конечности могли бы украсить разве что деревянную куклу с ярмарки... И лишь клюющий что-то петух, изображенный на заднем плане, вносит в смысловое пространство картины робкий комический штрих.

В кубофутуристической „Жатве“ наивная, примитивная красота уступает место все более чистым и простым геометрическим формам. Малевич отождествляет своих крестьян с некими механизмами: их фигуры словно составлены из выгнутых листов жесткого, с металлическим отливом материала. Однако при всей своей схематичности они, как видим, обладают узнаваемыми формами реальных мужских и женских фигур. Персонажи с грубо вырубленными головами и мощными телами, представленные в фас, профиль и со спины, впечатляют тяжеловесной застылостью черт. Крупные цветовые плоскости моделируют формы тел — овально-конические и цилиндрические, напоминающие „тубы“ французского художника Фернана Леже (1881—1955). Оба художника в одно и то же время и совершенно независимо достигли одинаковых результатов, хотя никогда не были знакомы и ничего не знали друг о друге.

Жатва ►

1911; 85х65,6 см
Третьяковская галерея,
Москва

▼ Крестьянка
с ведрами
и ребенком

1912; 73х73 см
Государственный музей,
Амстердам

“ Я во всем
подражал
крестьянам.
Натирал
чесноком краюху
хлеба, руками ел
сало, ходил
босиком ”

Казимир Малевич, 1933





Композиция с Моной Лизой — ок. 1914

С наступлением XX века в искусстве все с большей интенсивностью вершились грандиозные процессы рождения новой эпохи, равной по значимости Ренессансу. Идеи „сборного творчества“, культивируемые символистами, специфически преломились в среде художников-реформаторов, отвергавших символизм. Попытка их объединения была предпринята на Первой футуристической выставке „Трамвай В“, открывшейся в марте 1915 года в Петрограде, где Малевич представил шестнадцать работ с диковинными, загадочными изображениями, непонятными фразами, буквами, цифрами, в которых подспудно звучали отголоски декабрьских представлений оперы „Победа над солнцем“. Интересно, что в каталоге выставки напротив некото-

▼ **Женщина на трамвайной остановке**
1913; 88х88 см
Государственный музей, Амстердам

рых работ Малевича было вызывающе проставлено: „Содержание картины автору неизвестно“, что свидетельствовало об отрицании художником рационального аспекта искусства.

Возможно, что подобного „описания“ удостоилась и картина, известная сегодня как „Композиция с Моной Лизой“. Рождение супрематизма из алогичных полотен Малевича с наибольшей убедительностью проступило именно в ней. Здесь есть все, что совсем скоро назовут супрематизмом: белый фон, неопределенная перспектива, геометрические фигуры правильных очертаний. Словами „частичное затмение“ живописец дает понять, что искусство не является отображением мира, познаваемого исключительно разумом. Перечеркнутое изображение Джоконды,

помещенное над газетной вырезкой с фрагментом „передается квартира“, символизирует отвержение канонов фигуративного искусства.

Наследуя приемы французских кубистов, Малевич работает с ощущением полной творческой свободы. К числу его достижений того периода, без сомнений, принадлежат полотна с всеобразно размещенными формами — как, к примеру, представленная здесь „Женщина на трамвайной остановке“. В нагромождении форм единственным элементом, наводящим на мысль о трамвае, является изображенная в центре таблица с номерами рейсов. Рекламный плакат с бутылкой вина остроумно „вставлен“ в трамвайное окно, в котором виднеется голова мужчины в котелке.





ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Начиная с 1910 года, на протяжении нескольких лет периода кубистического творчества, Малевич игнорирует перспективу, расчленяет формы и накладывает друг на друга плоскости. Иногда применяет технику коллажа. Собирает разнообразные материалы — чаще всего, вырезки из газет и журналов — и наклеивает их на полотно. В этом случае он

использует грунт цвета чистых белил с целью придания целостности светлой тональности, затем строит композицию и накладывает красочные слои. И только потом наклеивает кусочки бумаги, равномерно распределяя их в соответствии с намеченными цветовыми плоскостями, погружая их в цветное и композиционное пространство картины.

Композиция с Моной Лизой ▲
(Частичное затмение с Моной Лизой)

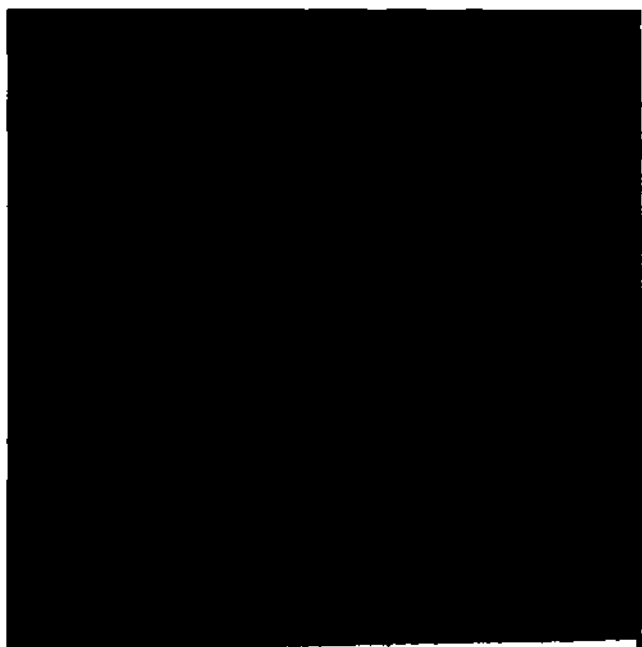
ок. 1914; 62,5х49,3 см
холст, масло, коллаж

Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

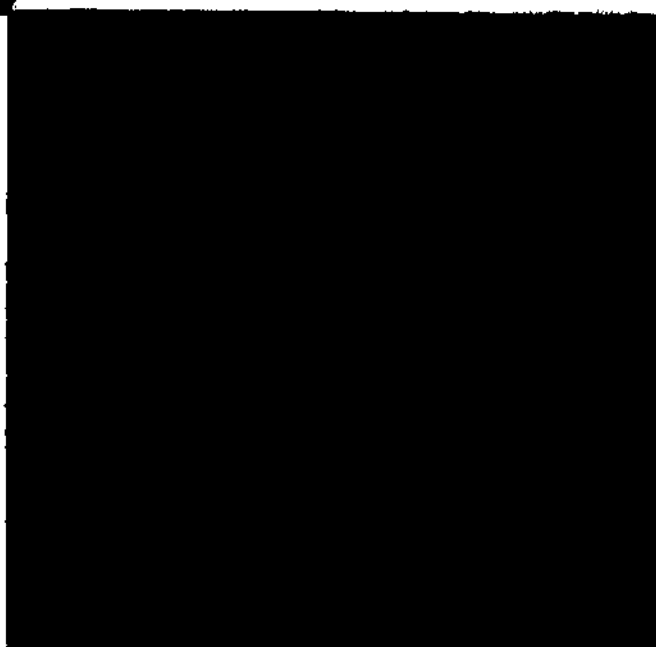
Черный крест — 1915, 1924 и 1927

На выставке „0,10“, состоявшейся в 1915 году в Петрограде, Малевич выставил тридцать восемь абстрактных произведений, впервые назвав их супрематическими. Публика и критика были шокированы этими работами. Художник стремительно вырвался, если можно так сказать, в авангард русского авангарда. Его „беспредметные“ композиции состоят из „минималистических“ геометрических форм: черных кругов, квадратов, прямоугольников и треугольников на белом фоне. По мнению художника, квадрат является основной формой (или „первофигурой“),

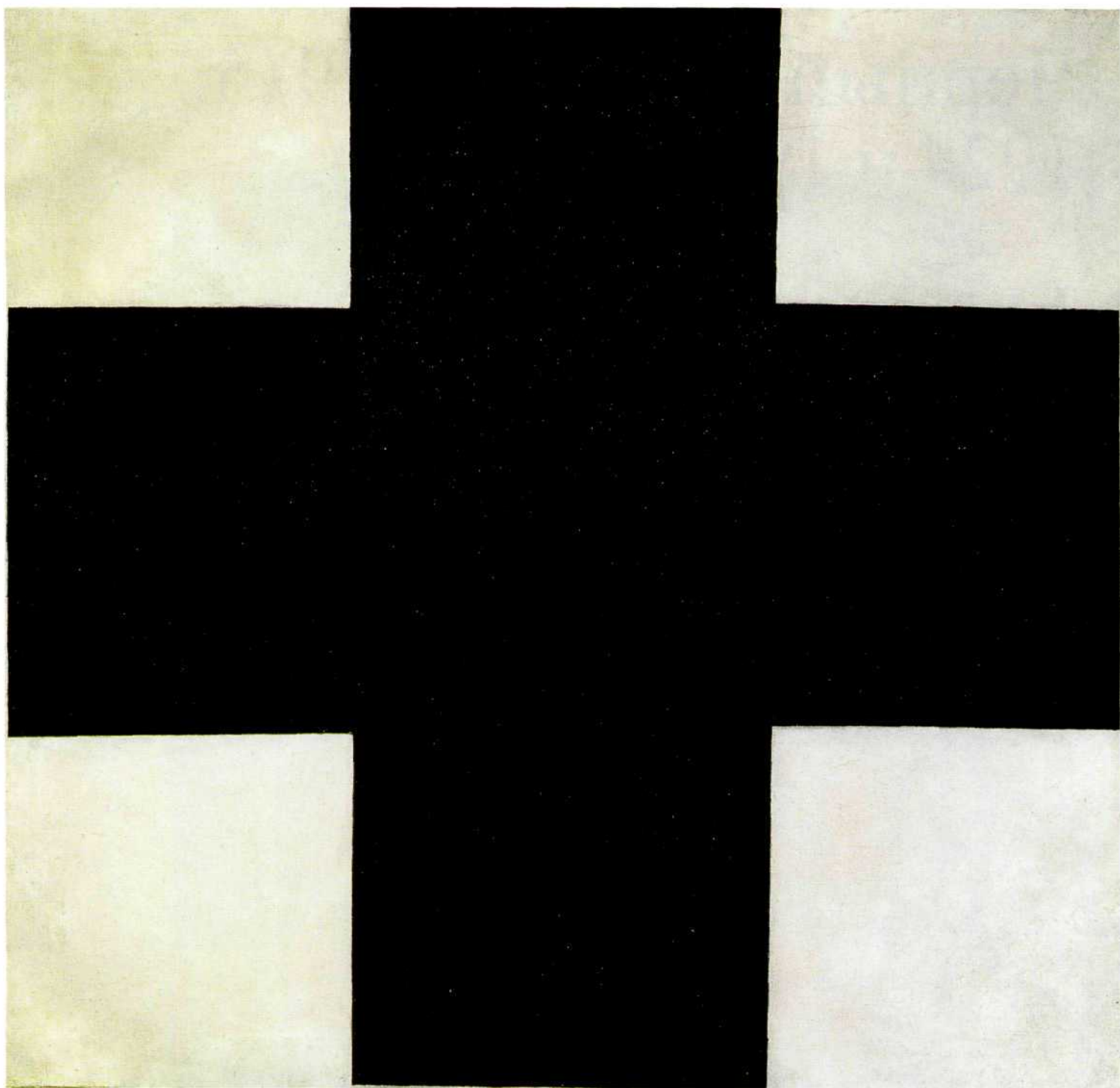
тогда как часто повторяющийся в его творчестве крест является носителем множества символов (смерти, равновесия, Христа и пр.). „Черный крест“ из собрания петербургского музея — одна из четырех версий этой темы, выполненных Малевичем в период с 1915 по 1927 год, но ни одна из них не похожа на другую. Представленный здесь „Черный крест“ имеет неравные стороны. По крайней мере, это не застывшая форма со строгими контурами, а два вытянутых черных прямоугольника, перпендикулярное пересечение которых создаст динамический эффект. Можно было бы ожидать статич-



◀ Черные
квадраты
на белом фоне
1915; 50х50 см
Национальный музей,
Саратов



Черный крест ▶
1924; 110х110 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



ности от другой представленной здесь работы — „Черные квадраты на белом фоне“, но, как и в случае с предыдущей картиной, поверхность здесь кажется вибрирующей, словно оживленной внутренней пульсацией. Черные квадраты буквально навязывают свое присутствие, доминируя над белым фоном. Гениальность этой работы заключается в том, что ее можно интерпретировать двояко: перед нами либо два черных квадрата на белом фоне (что следует из названия), либо два черных квадрата и два белых, тогда в первом случае имеем дело с двумя формами, а во втором — с четырьмя. Но в том-то и весь фокус: геометрические формы представлены в максимальном контрасте — черное на белом — что позволяет с уверенностью ут-

**“ Я ничего не выдумывал,
я только почувствовал в себе
ночь, а в ней заметил ту новую
вещь, которую назвал
супрематизмом ”**

Казимир Малевич, 1915

верждать: название картины оправданно, перед нами действительно два плоских черных квадрата. Это полотно — совершенное художественное произведение... Фоном супрематических композиций Малевича всегда явля-

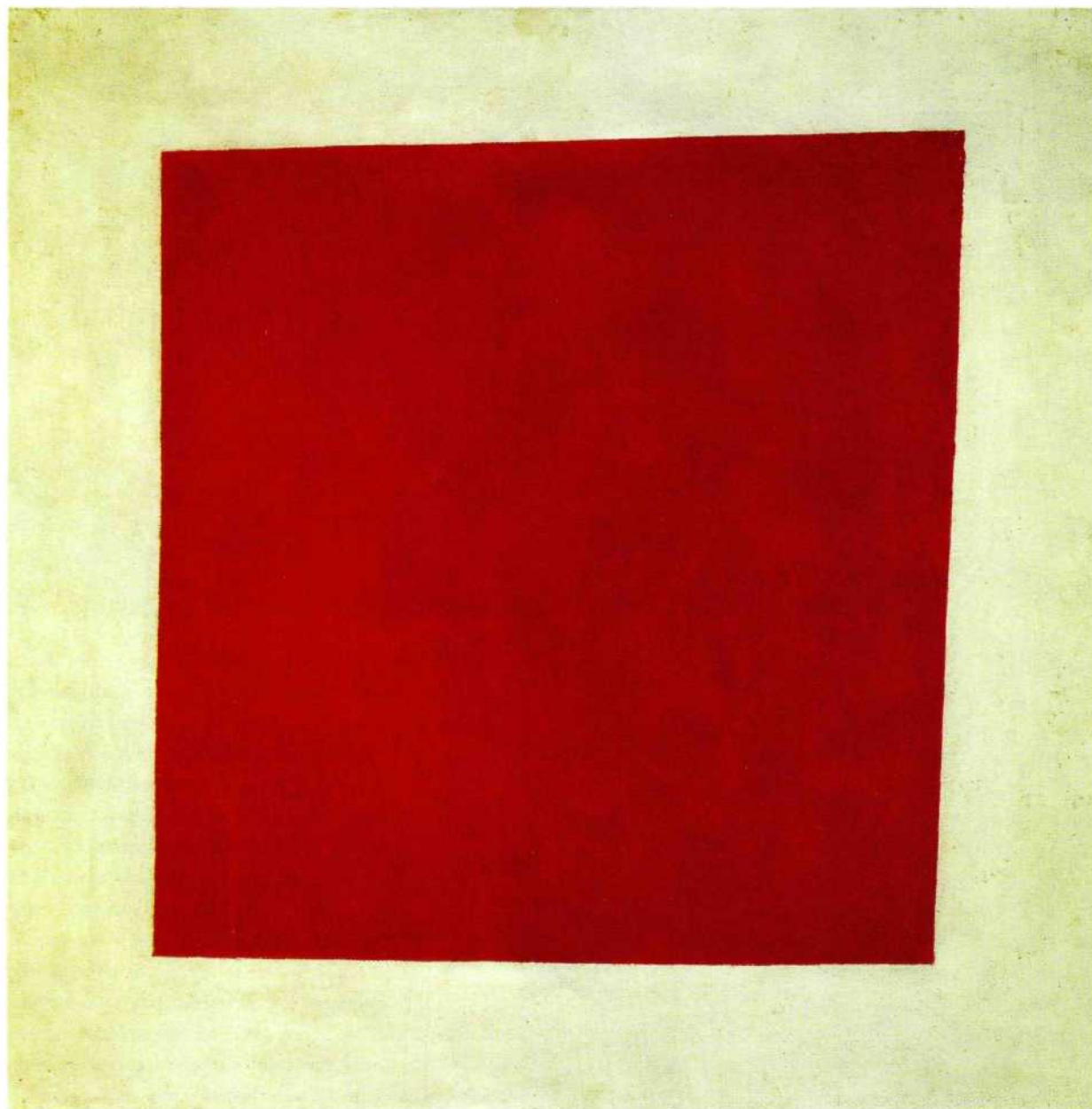
ется некая белая среда — ее глубина, ее емкость неуловимы, неопределимы, но явственны. „Повешенная плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства, — писал художник. — Меня переносит в бездонную пропасть, где ощущаешь творчески пункты

вселенной вокруг себя. Бестелесные геометрические элементы парят в бесцветном, безвестном космическом измерении, представляя собой чистое умозрение, явленное воочию“.

Черный квадрат — 1915, 1924 и 1929

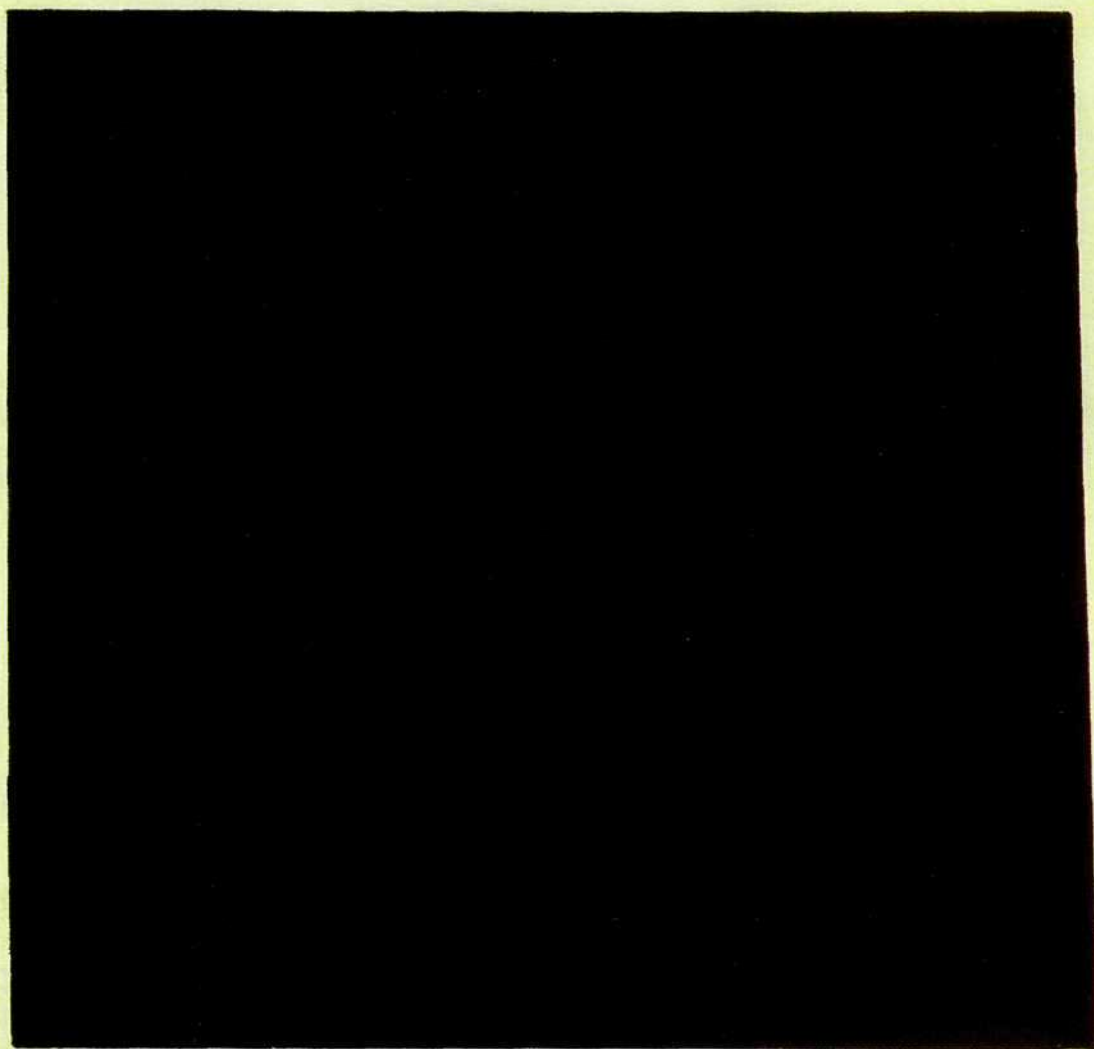
Малевич рассматривает черный квадрат как первичную форму, представляющую собой элементарную единицу в его супрематической системе, производными которой являются круг, треугольник или же крест. По признанию художника, свой „первый шаг к чистому художественному творчеству“ он сделал во время работы над сценографией оперы „Победа над солнцем“ (1913), когда придумал „затмить“ солнце черным квадратом. В качестве самостоятельного произведения „Черный квадрат“ возник по прошествии двух лет, — в 1915 году, во время работы над вторым (так и не осуществлен-

ным) изданием брошюры „Победа над солнцем“. Готовя рисунки в мае 1915 года, он сделал последний шаг на пути к беспредметности. Весомость этого самого радикального в своей жизни перелома он осознал тотчас и в полной мере. В письме к композитору Матюшину (одному из авторов „Победы...“), упоминая о „Черном квадрате“, художник заметил: „Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи. То, что было сделано бессознательно, теперь даст необычайные плоды“. Кстати, первоначально мастер назвал свою работу „Черный прямоугольник“, но со временем за ней закрепилось название „квадрат“, хотя это и



◀Красный квадрат

1915; 53х53 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



неверно с точки зрения геометрии... Существует три версии „Черного квадрата“ — 1915, 1924 и 1929 годов, каждая из которых отлична от других. Пропорции белого и черного не повторяются, ни один из „квадратов“ по-настоящему не является квадратным — стороны их не равны между собой. И, наконец, — ни одна из сторон „квадрата“ не параллельна краям картины.

„Красный квадрат“ (называемый также „Красным квадратом на белом фоне“) не ровнее „Черного квадрата“. Его неровность вытекает из изменений, внесенных после создания красного прямоугольника. Первичная фигура была увеличена — растянута вверх и вправо. Благодаря этим деформациям „Красный квадрат“ обретает жизнь, словно находясь в движении. Понятие „динамического покоя“, каким живописец часто оперирует на своих лекциях, в совершенстве передает впечатление зрителя от

ТЕХНИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ

Черный квадрат словно вобрал в себя все формы и все краски мира, сведя их к пластической формуле, где доминируют полнота черного (полное отсутствие цвета и света) и белого (одновременное присутствие всех цветов и света). Черная плоскость идеально выполнена, на ней не найти ни единого следа кисти, она безупречна и целостна. Для достижения такого совершенно гладкого эффекта необходимо было тщательно подготовить холст. Фон цвета топленого молока написан очень разнообразно. Малевич пишет отрывистыми мазками, создает живописную материю, перемежая корпусные и тонкие слои краски. Такое различное отношение к черному квадрату и белому фону создает эффект „вставки“ черного в белое.

▲ Черный квадрат

1924; 106x106 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

обозрения „Красного квадрата“... Наиболее удачное описание своих картин с „квадратами“ дал сам художник: „Квадрат — ощущение; белый фон — ничто, кроме этого ощущения“.

Супрематизм — ок. 1915

Итак, в 1915 году Казимир Малевич представляет первые супрематические произведения и провозглашает супрематизм „новым реализмом“. Он решительно отбрасывает принципы футуризма и кубизма — за исключением одного: приверженности к динамизму форм. После периода черно-белых композиций, в основе которых — простейшие геометрические фигуры, художник начинает экспериментировать с цветом и создаст целую серию динамичных цветных полотен.

Композиция „Супрематизм“ (называемая также „Красный крест на черном круге“), созданная, вероятно, в 1915 году, построена на сочетании и пересечении наклонных линий, что создает эффект движения. Формы и цветовые плоскости кажутся парящими в пространстве. Черный, красный и белый, несущие в себе богатую символику, для художника являются тремя основополагающими цветами.

Малевич здесь использует основные формы — крест и круг, соединяет их и накладывает друг на друга. Две красные полосы, определяющие крест, пересекаются на черном круге. Это создает впечатление, что крест отрывается от черноты круга и парит в пространстве. Впечатление движения усиливается также за счет различной длины крестовин. Красные формы внизу выделяются на фоне еще более резко, чем крест, поскольку либо обведены карандашом, либо „обрамлены“ пробелами холста.

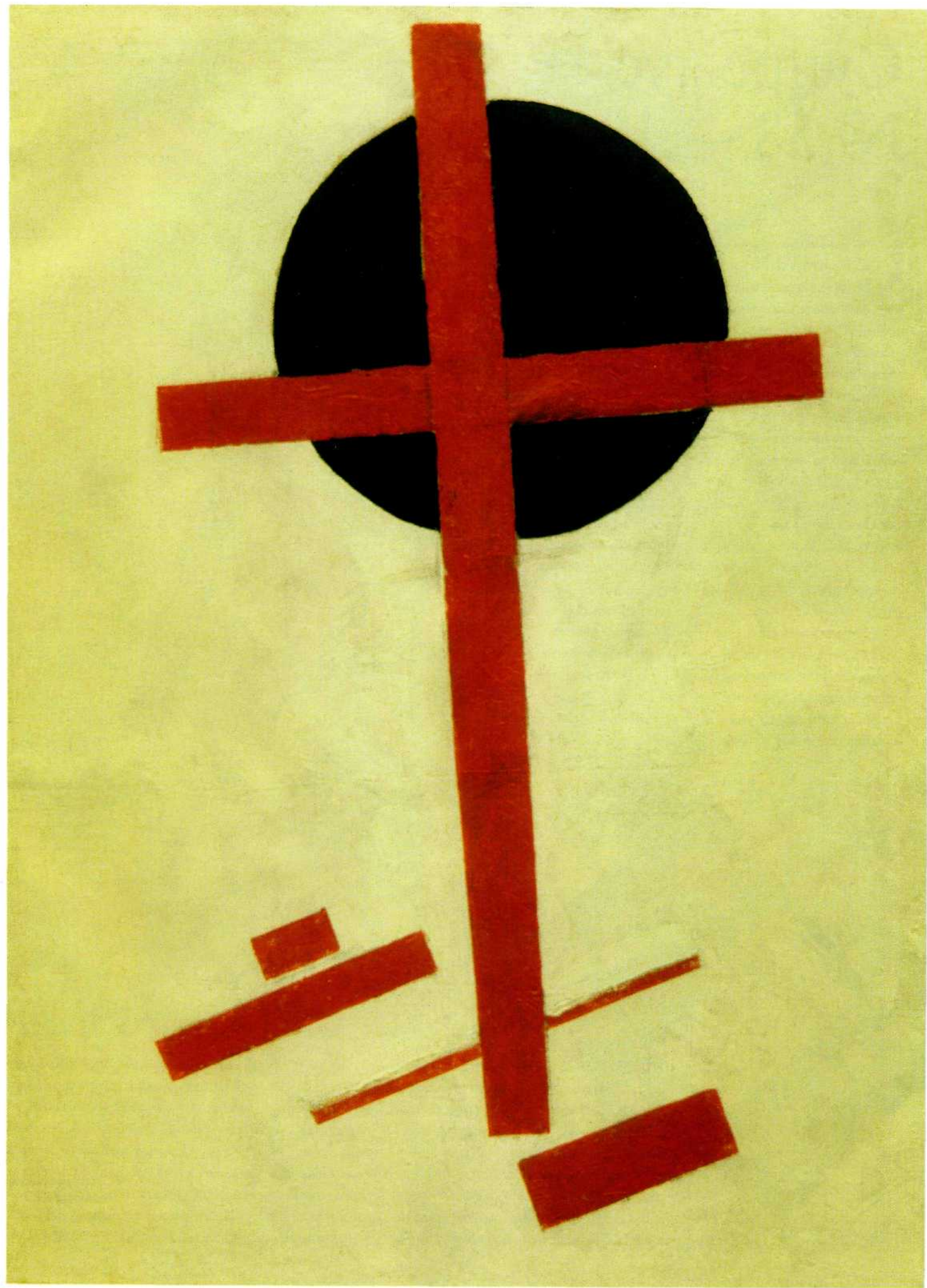
„О живописи в супрематизме не может быть речи. Живопись давно изжита, и сам художник — предрассудок прошлого“, — эпатарует Малевич публику и своих коллег-художников. — Построение супрематических форм цветного порядка ничуть не связано с эстетической необходимостью как цвета, так формы или фигуры“. Главными параметрами супрематизма на этом этапе ему представляются „экономическое начало“, энергетика цвета и формы. К примеру, красный у Малевича необычайно энергетичен — особенно, когда накладывается на кремово-белый фон грубой фактуры, как на представленной здесь картине. Цветовое мягко излучает спокойный, слегка приглушенный свет, не контрастирующий с темным. Фон, написанный пастозным слоем, сохраняет энергичные мазки кисти. Живописец стремится передать осязательную материальность цвета и краски, а в более широком понимании, — материальность отвлеченной фигуры.

**“ Отбросьте
любовь, отбросьте эстетику,
выкиньте тюки мудрости, в
новой цивилизации мудрость
не имеет значения. Я распутал
узы мудрости и освободил
сознание цвета ”**

Казимир Малевич, 1915

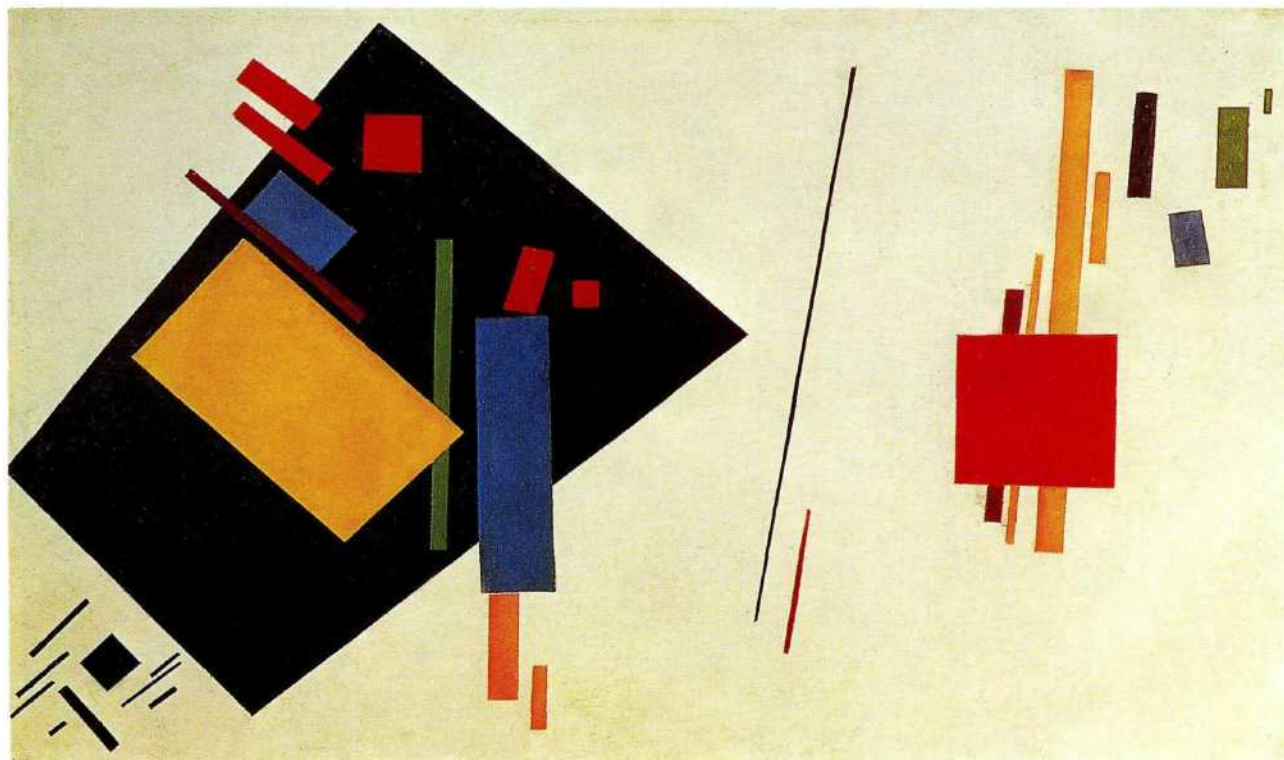
Супрематизм ►
(Красный крест на
черном круге)

ок. 1915; 72,5х51 см
Государственный музей, Амстердам



Супремус № 58 — 1916

Супрематические знаковые конструкции, заменившие, как утверждал Малевич, символы традиционного искусства, со временем превратились для него в самостоятельные „живые миры, готовые улечь в пространство“. Увлеченный этими перспективами, Малевич начинает конструировать пространственные „супремусы“ — архитекторы и планеты, как прообразы будущих космических станций, аппаратов, жилищ и т. п. Категорически отказавшись от одного, земного, утилитаризма, он под влиянием новейших физико-космических теорий приводит искусство к новому утилитаризму — уже космическому. Вот почему в супрематических работах Малевича обращает на себя особое внимание иллюзия отсутствия силы притяжения. Все формы находятся словно в невесомости. Понятие „верха“ и „низа“ отвергнуты. Собственно, на различных выставках одни и те же полотна Малевича демонстрировались по-разному — нередко, что называется, „вверх ногами“, но от этого не теряли своей выразительной силы... Начиная с 1916 года к геометрическим „первичным формам“ художник добавляет мотивы, подчеркивающие простоту этих форм. Ярким примером этого может стать полотно „Супремус № 58“, на котором диагональ центральной фигуры пересечена многочисленными простирающимися в различных направлениях прямоугольниками. Почти пастельная тональность этого серо-голубого мотива сильно контрастирует с чернотой, желтизной и голубизной прямоугольников, что, по

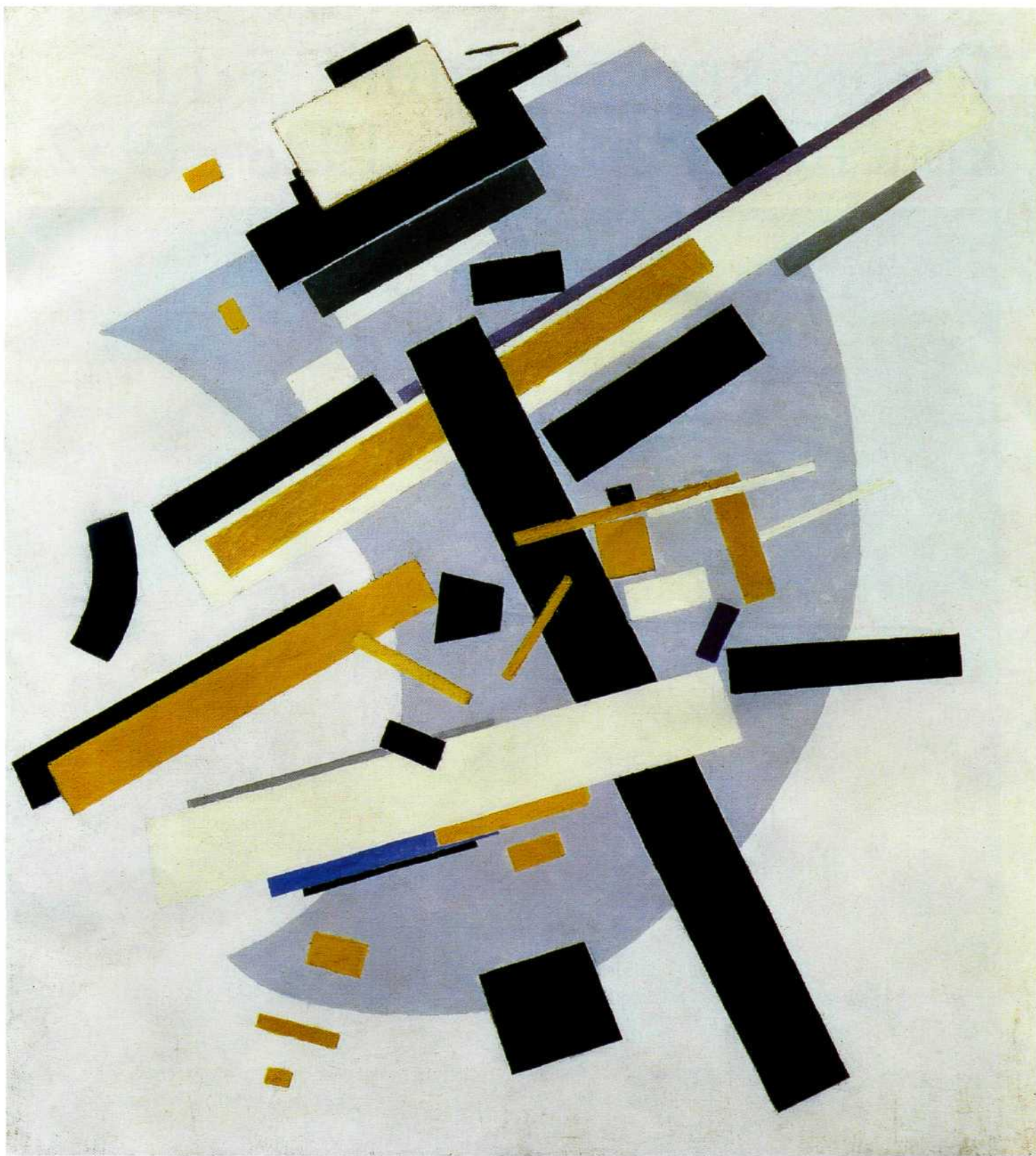


▲ Супрематическая структура

72x52 см
дерево, масло
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

◀ Супрематическая композиция

1915; 101,5x62 см
Государственный музей, Амстердам



мнению многих исследователей, придаст эмоциональному фону картины некоторую агрессивность... „Супрематическая структура“ из собрания петербургского Русского музея представляет еще более широкую цветовую гамму: черный и белый сочетаются с основными и дополнительными цветами. Длинный голубой прямоугольник пересекает желтый и зеленый; между двумя розовыми формами, которые — уже так привычно! — отрываются от белого фона, размещается красный квадратик. Все эти цветные прямоугольники взаимодействуют между собой и удерживаются в рав-

новесии благодаря какой-то неведомой силе. Красный квадрат — **▲ Супремус № 58** элементарная форма, так ценимая Малевичем, — занимает на полотне центральное место и, как магнит, притягивает другие прямоугольники, которые сверху накладываются друг на друга, а снизу — разделяются просветами фона... В „Супрематической композиции“ из Амстердама элементом, словно притягивающим все прочие цветовые планы, является широкая черная трапеция. Формы не только парят в пространстве, но и вращаются! Впечатление движения усиливают тонкие черные диагонали.

1916; 79,5x70,5 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

Голова крестьянина на красном кресте — 1928—1932



◀ **Голова
крестьянина на
красном кресте**

1928—1932; 55х69 см
дерево, масло
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

Приблизительно в 1930 году, после нескольких лет перерыва в творчестве, ранее весьма далеком от абстракции, Малевич возвращается к изобразительному искусству, да, к тому же, искусству фигуративному. Подобный демарш в очередной раз шокировал художественную общественность, уже начавшую было понимать и принимать супрематизм Малевича. И все же новый мир, воссоздаваемый живописцем в фигуративных произведениях того периода, по-прежнему стоит на принципах супрематизма.

Тогда же, как и в начале века, Малевич создает цикл картин, тематически связанных с деревней. Однако на этот раз тема трактуется мастером иначе. В представленном здесь „парадном портрете“ крестьянина мужская фигура выдвинута на первый план в нератически застылой позе. Лицо персонажа размещено на фоне красного креста, символизирующего одновременно религиозность русского народа и его извечное мученичество. Четкая симметрия, строгость горизонтальных и диагональных линий усиливают своей геометрической упорядоченностью состояние оцепенения, беспросветной неподвижности, исходящие от

**“ Мы все будем
распять. Я свой крест уже
приготовил. С уверенностью
узрел его на своих
картинах ”**

Малевич, из письма Натану Певзнеру, 1918

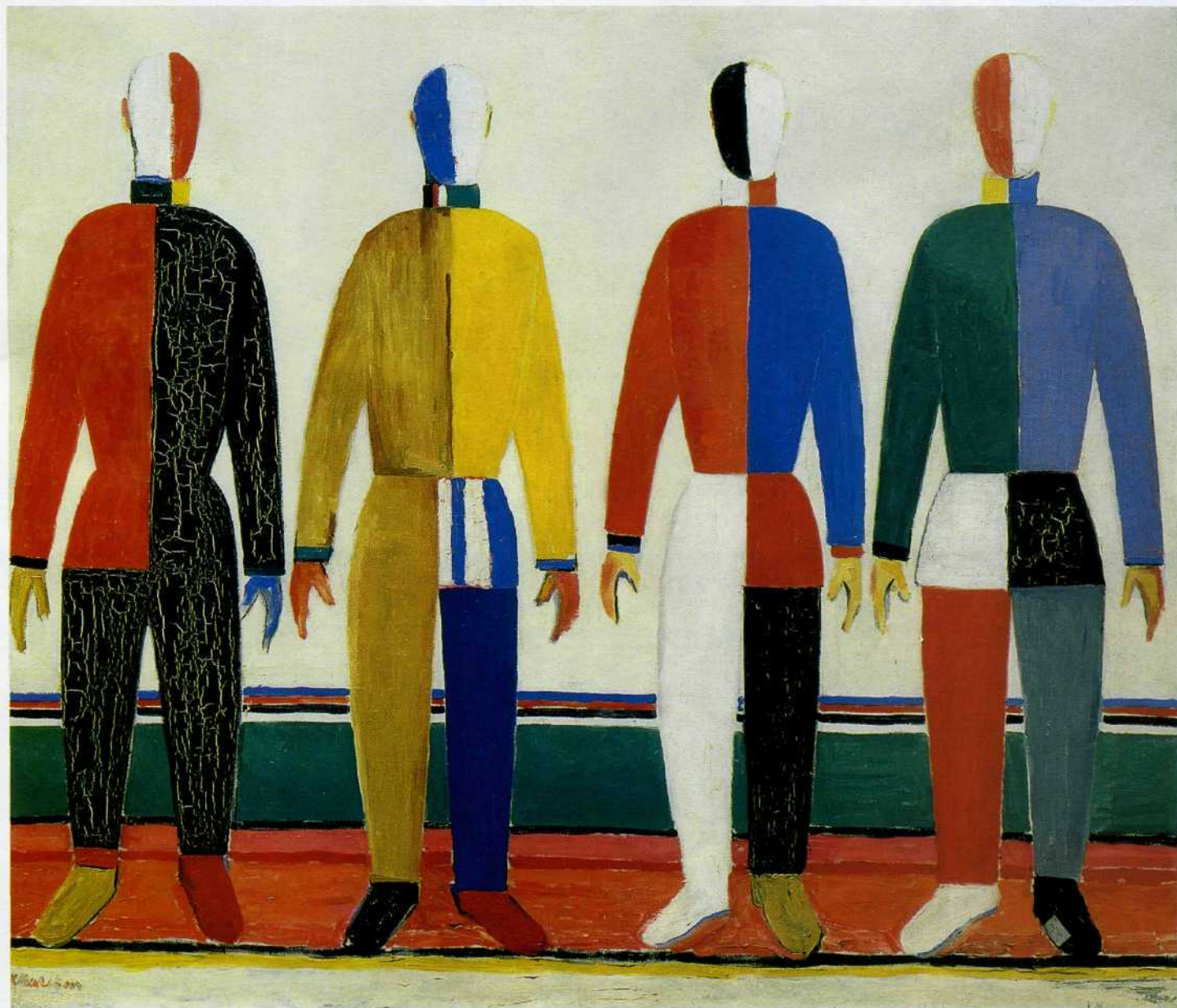
персонажа. Его лицо при всей гротескности и условности черт несет трагический отсвет, оно словно застыло в мучительной гримасе недоумения. Дух картины, ее образный строй внутренне увязаны с той безысходной общественной атмосферой, которую не мог не ощущать художник — на его глазах

происходило неумолимое истребление органичной деревенской жизни, которой он всегда восхищался. Следует отдать дань уважения мастеру: картина звучит как немой укор властям...

В картине „Спортсмены“ — со схематически отвлеченными фигурами, закомпонованными по принципу фриза, — главную роль, как и в супрематизме, играют форма и цвет, но экспрессивная образность придает этой постсупрематической работе другое, жизненно-эмоциональное, наполнение. Четыре фигуры этой композиции расположены фронтально, что вызывает впечатление монументальности и придает изображению торжественное звучание. Для достижения контраста Малевич использует чистые цвета и пишет их толстым слоем. Отказываясь от полутонов и светотени, он достигает повышенной декоративности образа.

▼ **Спортсмены**

1928—1930; 142х164 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



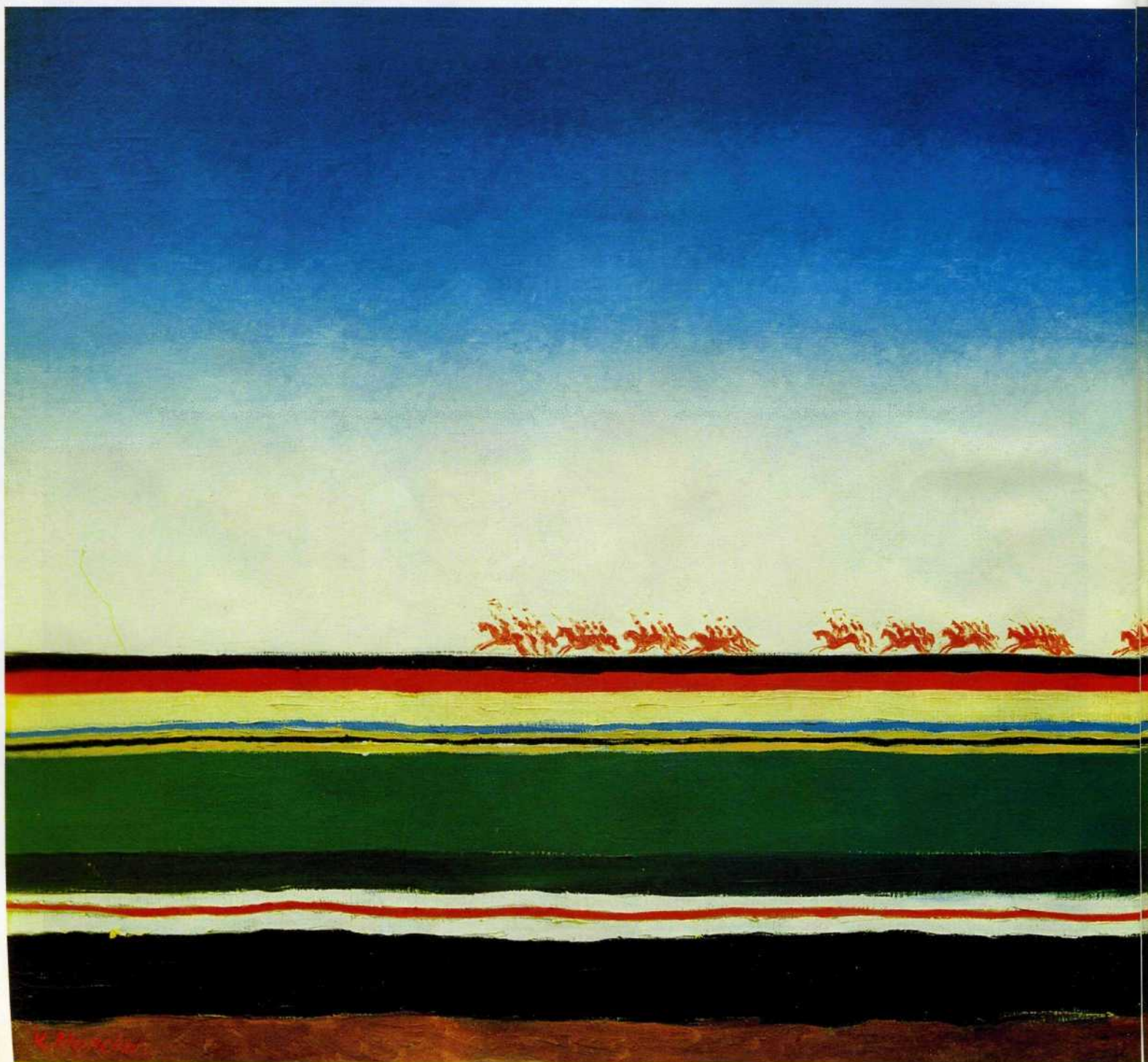
Красная конница — 1928—1932

„Красный дом“ Малевича представляет собой реальный элемент, погруженный в супрематическую среду. Живопись выполнена пастозными удлинёнными мазками, что рождает ощущение умиротворения. Выразительный красный прямоугольник (или квадрат?) дома, вертикально рассекающий линию горизонта и лишенный оконных

просмов, размещен на фоне, состоящем из горизонтальных полос натуральных оттенков. Как и в своих строго супрематических произведениях, Малевич стремится здесь передать равновесие и состояние „динамического покоя“. Исследователи сломали немало копий, пытаясь идентифицировать главный мотив. По одной из версий, этот красный дом — тюрьма, в которой Малевич

▼ **Красная конница**

1928—1932; 91x140 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



чу довелось провести какое-то время после прибытия из Берлина, по другой — дом „красного“ — представителя партии, который по поручению советской власти контролировал процесс коллективизации, по третьей (учитывая общую этимологию слов „красный“ и „красивый“ в русском языке) — просто самый красивый дом в деревне. Ни одна из версий не подтверждена...



Знаменитая картина Малевича, названная „Красная конница“, представляет собой разделенную на две части композицию. Нижняя часть состоит из узких и широких горизонтальных полос разных цветов. Верхняя часть, охватывающая почти две трети картинного пространства, представляет собой белую, с переходом в голубизну, плоскость, „пустую и эфирную“. На линии горизонта тонкой кистью намечены силуэты всадников.

Долгое время „Красная конница“ была единственной работой опального художника, признанной официальной историей советского искусства. Этому способствовало ее „правильное“ название, звучавшее в унисон с общепринятым восхвалением революции и Красной армии. Малевич преднамеренно закрепил этот пласт толкований датой „18 год“ в правом углу холста и надписью на обороте — столь банальной, что ее трудно не признать ироничной: „Скачет красная конница из октябрьской столицы на защиту советской границы“... Это едва ли не одна из самых опустошенно-трагических работ художника, и ее пафос далек от прославления реалий советской жизни. Между тем, на Западе долгое время считалось, что Малевич вынужден был дописать конницу на уже готовой супрематической картине, чтобы „задобрить“ власти. Найденные не так давно эскизы развенчивают эту версию: всадники и пейзаж были запроектированы одновременно. Тем не менее, кажется, что конница спешит не столько защищать границы, сколько атаковать воображаемого врага. Бескрайняя пустота поистине апокалиптического пейзажа наводит на мысль о конце света.

▲ Красный дом

1932; 63х55 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

Тяжелое предчувствие — 1928—1932

Образы крестьянской жизни, образы сельского труда, воплощенные художником в конце 1920-х годов, при общности тем и сюжетов с холстами начала 1910-х годов, отличаются от них пронзительной нотой драматизма, о котором Малевичу и в голову не приходило помышлять ранее. Одной из наиболее заметных черт его постсупрематической живописи стала близость людей; вместо лиц и голов их корпуса увенчаны красными, черными, белыми овалами.

Фигура крестьянина, облаченного в традиционную русскую косоворотку, на картине „Тяжелое предчувствие“ (известной также под другим, более прозаичным названием — „Торс в желтой рубашке“) выглядит как неподвижная кукла, манекен, выставленный на плоском фоне. Его упрощенно-йцеевидное лицо лишено глаз. Так же „слеп“ и дом, в котором нет ни одного окна. Об этой странной картине Мале-

“ Эти последние картины выбивались из его богатого и разнообразного творческого наследия как нечто аномальное, анахроничное и странное, как печальный завершающий аккорд карьеры художника ”

Шарлотта Дуглас, 1983

вич напишет: „Композиция возникла из явственного ощущения пустоты, чувства одиночества и осознания жизненного тупика“. Живописец не рисует лица, поскольку не способен показать лица человека будущего — особенно если речь идет о будущем русского крестьянина, реалиями первого десятилетия советской власти обреченного на депортацию или смерть. Изображение Малевичем

близкого крестьянина стало актом осуждения сталинской политики массовых переселений крестьян и коллективизации земли, протестом против уничтожения традиционной деревни. Работая над полотном, Малевич использует один из принципов „супрематической динамики“, основанный на передвижении различных планов композиции. Красный дом на втором плане горизонтально уравнивает композицию, тогда как фигура с первого плана расширяет пространство изображения в сторону зрителя. Художнику удалось до-

Тяжелое предчувствие (Торс в желтой рубашке)

1928—1932; 99х79 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Три женские фигуры

1828—1932; 47х33,5 см
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

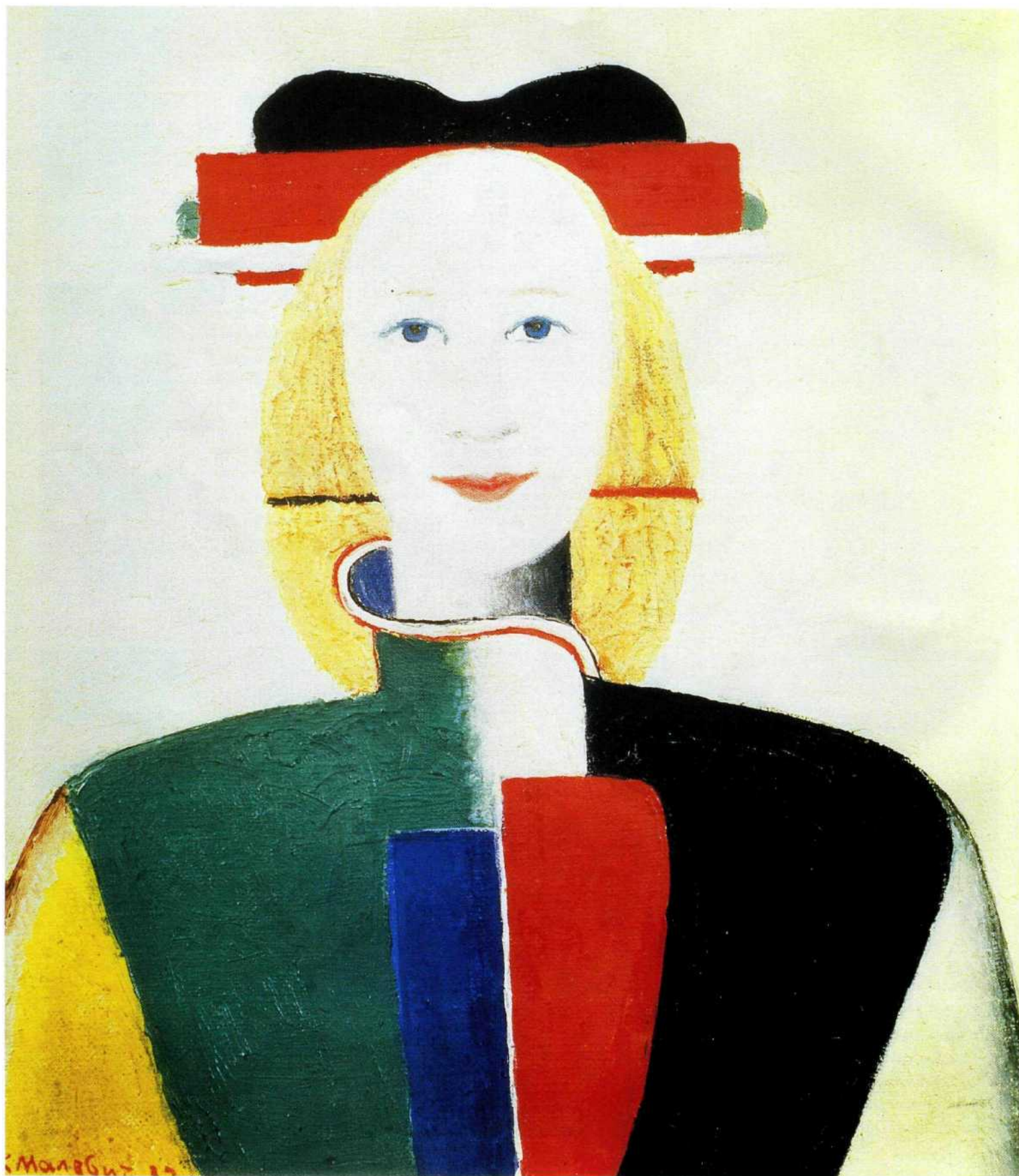


стичь эффекта отдаленности фигуры дома от фигуры первого плана, словно выходящей из картины.

Картина «Три женские фигуры», по мнению исследователей, также содержит выразительный намек на трагическое положение русской деревни. Изображенные в приглушенных и понурых тонах фигуры «вырезаны» на мрачном и монотонном

фоне. Головы — монохромные овальные формы, расположенные параллельно плоскости фона. Пустые и плоские лица не имеют ничего общего с холодным спокойствием супрематических цветовых планов. Этими неживыми формами Малевич словно предупреждает об опасности тотальной дегуманизации. Картина вызывает чувство тревоги и подавленности.

Девушка с гребнем — 1932—1933



◀ **Девушка
с гребнем**

1932—1933
35,5х30,1 см
Третьяковская галерея,
Москва

В последние годы жизни Малевич создает множество портретов, как реальных, так и вымышленных. „Девушка с гребнем“ — из числа последних. Изображенная на портрете молодая особа напоминает куклу. С легкой полуулыбкой она всматривается в зрителя, но при этом ее глаза холодного голубовато-фиолетового оттенка не выражают ровным счетом ничего. Эту чопорную фигуру с неподвижным взглядом Малевич увенчивает совершенно необычным и вычурным гребнем, исполненным в типично супрематической гамме: красный на черном, желтый, зеленый и зелено-голубой, соседствующий с красным. По сути, гребень является самостоятельной супрематической композицией. Да и гребнем-то это назвать трудно — это чистая форма, размещенная художником за головой реалистического персонажа. Точнее, Малевич представляет свою модель с определенной долей натурализма, но все же выходя за рамки традиционного портрета, используя супрематические цвета и формы. Работая над этим портретом, художник остается верен принципам своего художественного видения. Процесс восприятия данного произведения состоит из двух этапов: в первое мгновение зритель видит вполне реалистический портрет, а затем постепенно начинает понимать, что перед ним — супрематическая композиция.

▼ **Жницы**

ок. 1930; 71х103,2 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

В отличие от своего творчества супрематического периода, которое совершенно лишено фигуративности и какой-либо интерпретации предметного мира, в картине „Жницы“ Малевич воскрешает обе эти черты. После цикла безликих крестьян (ок. 1928 года) художник начинает новый цикл произведений, где воссоздает натуру максимально приближенно к действительности. Тематика остается прежней: жизнь крестьян как первооснова бытия традиционной России. Подобно „Жницам“, эти картины менее патетичны, чем работы предыдущего периода, а фигуры на них кажутся яркими и нарядными — словно сошедшими со старинных лубочных картинок. И все же, за этой более доступной для понимания, если не сказать — наивно-примитивной, формой кроется политический подтекст. Кому-то может показаться, что, вернувшись к фигуративному искусству, живописец пошел на компромисс с властями и вознамерился до конца своих дней служить на идеологическом фронте, неустанно прославляя „честный самоотверженный труд крестьян на благо социалистической родины“. Однако это не так. Малевич даже в создавшихся условиях остается верен своим принципам. Естественные, чистые цвета и формы живут в этом произведении сами по себе и для себя, словно в подтверждение творческого кредо мастера: супремация ощущения над явлениями предметной натуры.



Малевич, или Поиск абсолюта

Малевич является не только пионером абстрактного искусства, но и одним из самых могущественных умов XX столетия. Творческое наследие мастера неразрывно связано с его метафизической философией. Художник и теоретик, Малевич популяризирует провозглашенное им новое направление в искусстве — супрематизм, и одновременно активно участвует в творческой жизни революционной России.

Казимиру Севериновичу Малевичу исполнилось двадцать шесть лет, когда в 1904 году он приезжает в Москву, чтобы заняться своим художественным образованием. Несколько безуспешных попыток поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества не сломили молодого художника, а наоборот, стали мощным стимулом к самосовершенствованию, к поиску собственного художественного почерка, что, в конце концов, привело к созданию нового направления в абстрактном искусстве. Уже во время учебы в школе-студии Рерберга Малевич проявил себя как талантливый художник и неутомимый труженик. Его этюды и эскизы тех лет близки работам ве-

**Наталья
Гончарова:
Велосипедист**

1913; 78x105 см
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург

Гончарова и ее муж
Ларионов были
организаторами
выставки „Ослиный
хвост“ (1912)



**Поль Сезанн:
Пьеро и
Арлекин**

1888; 100x81 см
Музей им. Пушкина,
Москва

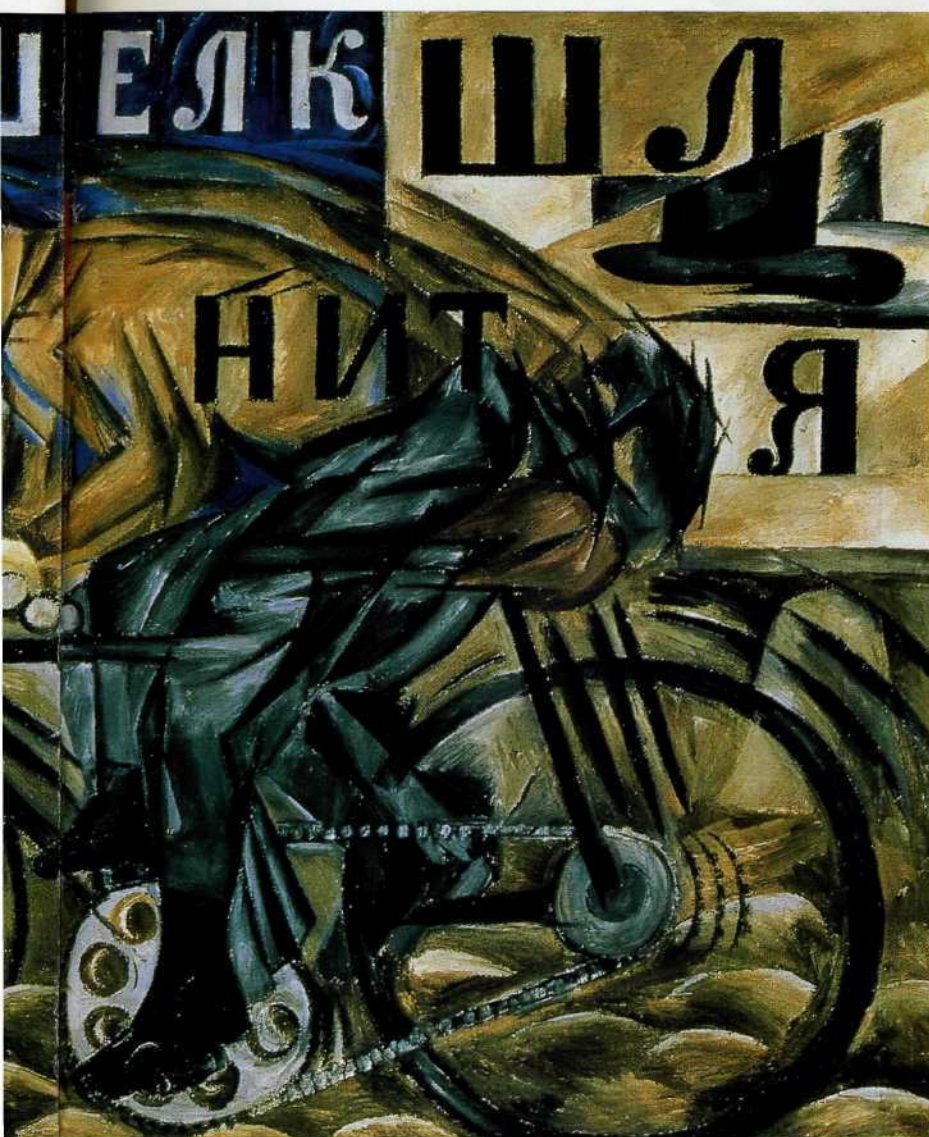
В русских собраниях
находятся
многочисленные
произведения Сезанна,
которые Малевич
усердно изучает



ликого русского художника-реалиста Ильи Ефимовича Репина (1844—1930), а также полотнам французских импрессионистов.

ОТ ИМПРЕССИОНИЗМА К КУБИЗМУ

Живописец пополняет свои знания, изучая богатейшие коллекции московских музеев и частных галерей. Культурная жизнь Москвы в первые годы XX столетия переживала свой расцвет. Среди вчерашних состоятельных, но порой полуграмотных купцов, а ныне представителей день ото дня крепнущей российской буржуазии делом престижа становится меценатство. Они с удовольствием скупают полотна импрессионистов и кубистов, среди которых — работы Сезанна, Матисса, Пикассо и Брака... Частные коллекции Третьякова, Морозова и Щукина открыты для широкой публики. Малевич часто посещает подобные экспозиции, и уже в 1907 году в его работах отчетливо проявляются черты манеры как Сезанна, так и Матисса. В 1907 году, на выставке Московского товарищества художников Малевич выставляет свои работы наряду с Василием Кандинским (1866—1944), Михаилом Ларионовым (1881—1964) и Натальей Гончаровой (1881—1962), которые являлись первыми российскими художниками-авангардистами. В этот период Малевич увлечен кубофутуризмом и, подобно своему французскому коллеге Фернану Ле-



“ Разум — это для художника
каторжные наручники, а потому всем
художникам я желаю утратить разум ”

Казимир Малевич, 1924



▲ Пабло Пикассо:
Музыкальные инструменты

1912; 100x81 см

Эрмитаж, Санкт-Петербург

В Москве Малевич имел возможность
познакомиться с кубистическими полотнами
Пикассо из частных собраний Щукина и
Морозова

Илья Репин: ▼
Не ждали

1884; 160,5x167 см

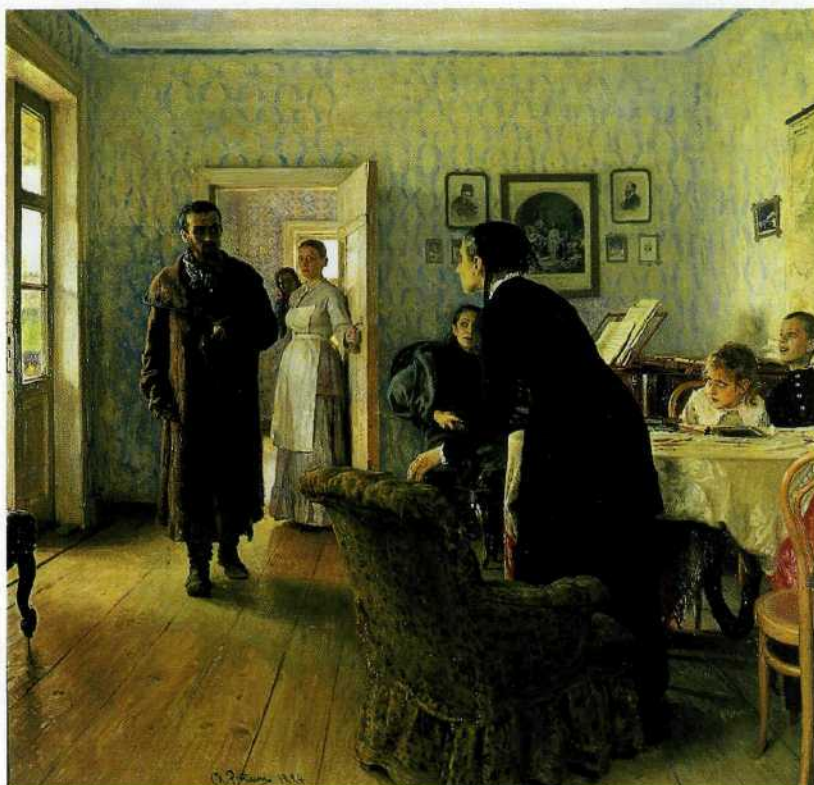
Третьяковская галерея, Москва

Реалистическое творчество Репина
является образцом типичного
академического искусства

же (1881—1955), трансформирует свои образы в овально-конусные и цилиндрические формы. По прошествии пяти лет, в 1912 году, пути Малевича и его ближайших друзей Ларионова и Гончаровой разошлись: Казимир Северинович, всегда скептически относившийся к их поискам в области так называемого „лучизма“, с гораздо большим энтузиазмом принял кубистическую концепцию Пикассо (1881—1973) и Брака (1882—1963), работы которых он видел в собраниях русских коллекционеров Щукина и Морозова. В своих работах того периода он расчленяет формы на составляющие, как кубисты, но в то же время сохраняет яркие, насыщенные цвета с металлическими отблесками, свойственные футуристам. Более того, в 1913 году он, как известно, взялся за режиссуру и сценическое оформление футуристической оперы „Победа над солнцем“, в процессе работы над которой у него и зародилась идея „Черного квадрата“, который затем станет символом супрематизма: в четвертом акте оперы огромный черный квадрат появляется как фрагмент декораций, закрывая солнце, представленное в трех предыдущих актах...

СУПРЕМАТИЗМ

В 1915 году Малевич пишет другу: „Констатируя тот факт, что кубофутуризм уже сыграл свою роль в моем творчестве, переходу к супрематизму — новому художественному реализму, к бес-



предметному искусству“. И так, после периода футуризма, кубизма и кубофутуризма, Малевич возвращается к творчеству, совершенно лишенному „балласта предметов“, обращенному к внутренним ощущениям и эмоциям. Он провозглашает „супрематцию (превосходство) чистого ощущения в изобразительном искусстве“, откуда и произошло название нового направления. На „последней футуристической выставке“ под названием „0,10“ („Ноль-десять“), открывшейся 17 декабря 1915 года, коллеги Малевича круто воспротивились тому, чтобы объявить супрематизм наследником футуризма и объединиться под его знаменем.

Собственно супрематизм подразделялся на три этапа, три периода: „Супрематизм в своем историческом развитии имел три ступени — черного, цветного и белого“, — писал художник в книге „Супрематизм. 34 рисунка“. „Черный“ этап начинался с трех форм — квадрата, креста, круга. Черный квадрат Малевич определял как „нуль форм“, базисный элемент мира и бытия. Черный квадрат был первофигурой, первоначальным элементом нового „реалистического“ творчества. Таким образом, черный квадрат, черный крест и черный круг были „тремя книгами“, на которых зиждилась система супрематизма в живописи, поскольку присущий им метафизический смысл во многом превосходил их зримое материальное воплощение. В ряду супрематических работ черные „первофигуры“ обладали программным значением, легшим в основу четко выстроенной пластической системы. Эти три картины, возникшие не ранее 1915 года, Малевич всегда датировал 1913-м — годом постановки „Победы над солнцем“, которая служила для него отправной точкой в возникновении супрематизма. На пятой московской выставке „Бубнового вала“, в ноябре 1916 года, художник представил шестьдесят картин, относящихся к первым двум этапам супрематизма, среди которых были как раз „Черный квадрат“, „Черный крест“ и „Черный круг“. „Цветной“ период начинался также с квадрата — его красный цвет служил, по мысли Малевича, знаком цветности вообще. Последние холсты цветной стадии отличались многофигурностью, прихотливой организацией, сложнейшими взаимоотношениями геометрических элементов



▲ **Михаил Ларионов:**
Лучизм
1913; 49х40 см
Частная коллекция
„Лучистый“ абстракционизм Ларионова окончательно отделяет от него Малевича



▲ **Фернан Леже: Контрасты форм**

1913; 100х81 см
Частная коллекция

В 1911—1912 годах в творчестве Малевича появляются геометрические цилиндрические формы — подобные можно увидеть на полотнах французского художника Фернана Леже

◀ **Василий Кандинский:**
В сумерках

1919; 129х176 см
Национальный музей современного искусства, Париж

Знакомство Малевича с Кандинским состоялось на выставке Московского товарищества художников в 1907 году, в которой они оба принимали участие





ПИОНЕР МОНОХРОМАТИЗМА

После смерти Малевича (май 1935 г.) решением советской власти все его наследие, находящееся в государственных музеях, было вынесено в запасники. Когда в 1958 году полотна будут вновь открыты для публичного просмотра, они окажут огромное влияние на творчество художников, связанных с течением „Нового реализма“, — таких как Ив Клейн (1928—1962) и Жан Тенгли (1925—1991). В семидесятых годах наследие Малевича станет источником вдохновения для создателей так называемого концептуального искусства и *minimal art* (минимализма) — в частности, американских художников Эда Рейнхарда (1913—1967) и Франка Стеллы (1936 г. р.). Своим „Красным квадратом“ живописец проложил дорогу монохроматизму, который в середине XX века станет очень популярным и чуть ли не самостоятельным направлением живописи — тот же Рейнхард писал выдержанные в монохроматической гамме полотна, лишённые какой-либо предметности.

▲ Франк Стелла:
Долина Красной
реки
1958; 230,5x200 см
Музей искусств Фогт,
Гарвард

— они словно скрепились неведомым могучим притяжением.

Своей последней стадией — „белой“ — супрематизм достиг в 1918 году. Малевич был мужественным художником, идущим до конца по выбранной стезе: на третьей ступени супрематизма из него ушел и цвет. В середине 1918 года появились полотна „белое на белом“, где в бездонной белизне словно таяли белые же формы...

СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ ПРОТИВ АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА

По убеждению Малевича, изобретательность художника не знает границ и способна с честью выйти из любого испытания.

МАЛЕВИЧ В МУЗЕЯХ МИРА

ФРАНЦИЯ

ПАРИЖ • Национальный музей современного искусства

ГОЛЛАНДИЯ

АМСТЕРДАМ • Государственный музей

ГЕРМАНИЯ

КЕЛЬН • Музей Людвиг
ЛЮДВИГХАФЕН • Музей Виллем Хаке

РОССИЯ

ГОРКИ • Музей искусств
КРАСНОДАР • Государственный музей
изобразительного искусства
МОСКВА • Третьяковская галерея — Музей
современного искусства
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • Государственный
Русский музей
САРАТОВ • Государственный музей искусств

США

НЬЮ-ХЕЙВЕН • Галерея искусств Йельского
университета
НЬЮ-ЙОРК • Музей современного искусства

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ

ЛОНДОН • Галерея Тейт

Нужно лишь бороться, дабы не позволить возвратиться „академическому порядку“, и с непоколебимой последовательностью подтверждать независимость живописца по отношению ко всем инстанциям, а также „выразительно обозначать собственное присутствие в мире

искусства“. Само же „искусство“ должно быть, по его мнению, „совершенно свободным от какой-либо общественной, политической или же идеологической зависимости“.

В 1924 году мастер публикует теоретическую работу „Супрематическое зеркало“, где высказывается против „идеологического нажима“ на современное русское искусство.

Дело в том, что после смерти Ленина (в том же, 1924-м), уже при диктатуре Сталина, средства массовой информации в России, а чуть позже — в новообразованном Советском Союзе — становятся инструментом идеологической борьбы. Художники оказываются не в лучшей ситуации: согласно последней политической доктрине, искусство обязано служить народу — и только ему. Абстрактное и авангардное искусство, как чуждое идеалам социалистического реализма, подвергается жестокой цензуре.

В такой атмосфере энтузиазм Малевича быстро уступает место разочарованию. Под давлением властей живописец возвращается к фигуративному искусству, а иначе и быть не могло: на последние годы его жизни уже пала зловещая тень эпохи политических репрессий. Похороны Малевича в мае 1935 года состоялись при огромном скоплении недовольных властями людей: по сути, это была одна из последних стихийных общественных манифестаций, направленных против тоталитарного режима — перед почти полувековым затишьем.

МАЛЕВИЧ (1872–1935)

Казимир Малевич, художник и теоретик, является одним из пионеров абстрактного искусства. Известен, прежде всего, как творец супрематизма — беспредметного искусства, которое определял как „превосходство (супремация) чистого ощущения в изобразительном искусстве“. В начале своей карьеры он работает в стиле примитивизма, затем создает кубофутуристические произведения. Первым, по-настоящему революционным, произведением Малевича стал выставленный

им в 1915 году „Черный квадрат на белом фоне“, явившийся своеобразной декларацией супрематической эстетики. В дальнейшем мастер на время оставляет живопись, посвящая себя преимущественно теоретическим изысканиям и педагогической работе. Когда под конец жизни он возвращается к фигуративной живописи, то наталкивается на стену непонимания публики и критики и недовольство советской власти — совсем как во время своей „супрематической“ молодости...



◀Супремус № 56

1916; 80,5x71 см

Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



9 771811 423005