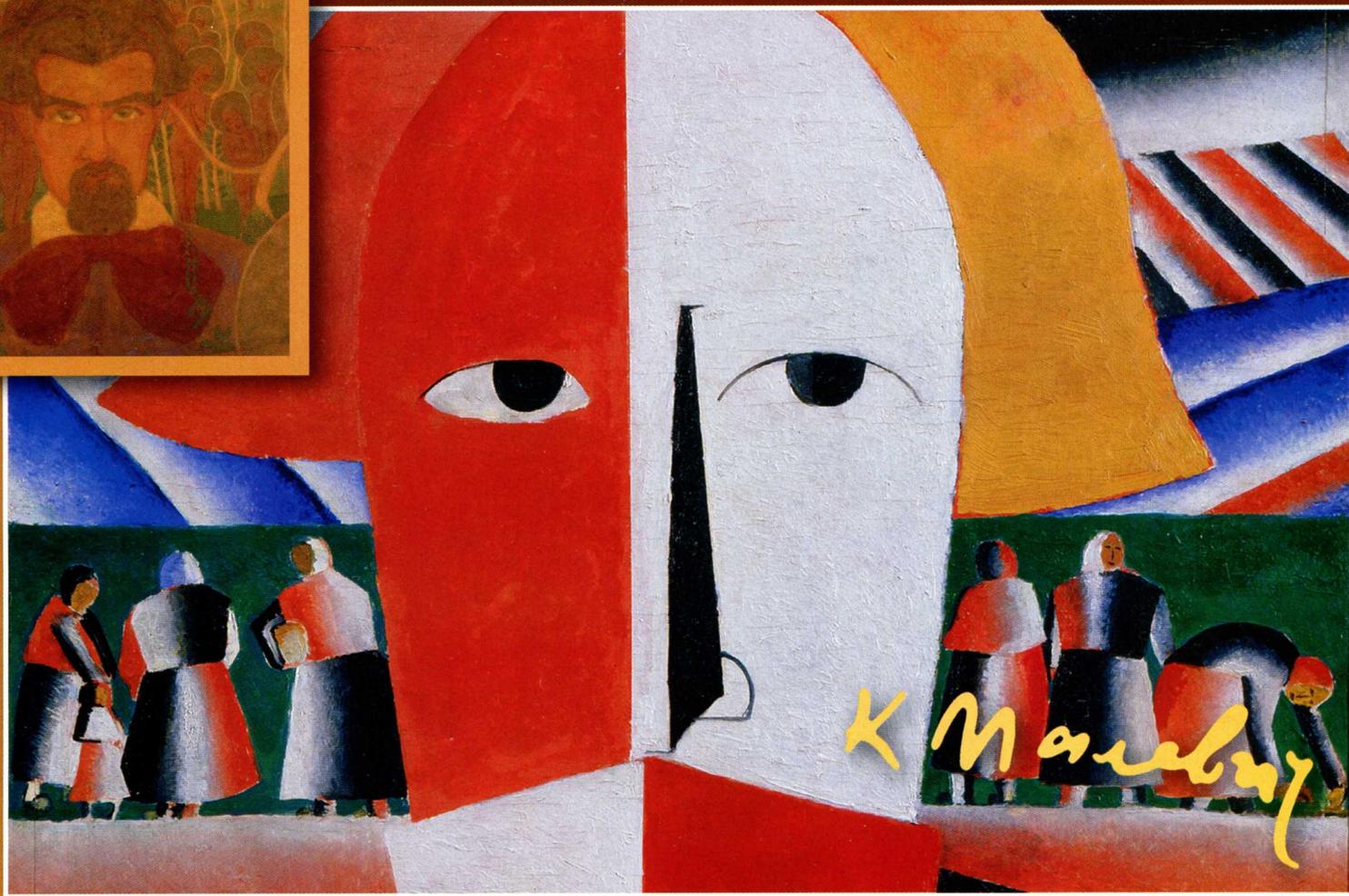
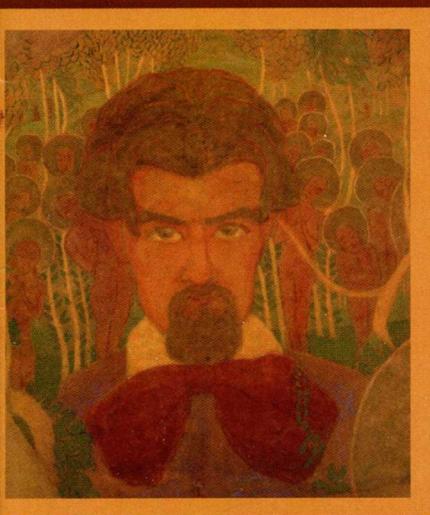


50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Малевич

25



Шедевр «Голова крестьянина» — в деталях

Малевич стоял у истоков русского авангарда

Художник замышлял переустроить Вселенную

В 1927 году он оставил часть своих работ в Берлине

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №25, 2011

Выходит раз в неделю

РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия
Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова,
д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

www.deagostini.ru

Генеральный директор: Николаос Скилакс
Главный редактор: Анастасия Жаркова
Финансовый директор: Наталия Василенко
Коммерческий директор: Александр Якутов
Менеджер по маркетингу: Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в
Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ
№ ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в России:

☎ 8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт,
а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для
обратной связи (телефон или e-mail).

Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Паблшинг», Украина
Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Сакаганского,
д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону
бесплатной «горячей линии» в Украине:

☎ 8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»
Україна, 01033, м. Київ, а/с «Де Агостіні»

БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибутор в РБ:
ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,
тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,
а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,
«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КТП «Бурда-Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 12,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить
рекомендуемую цену выпусков.
Издатель оставляет за собой право изменять
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 220 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2011

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 10.03.2011

В НОМЕРЕ

Жизнь и эпоха	3
Знаменитые работы	6
ПОЛОТЕРЫ (1911—12)	
ПОРТРЕТ М. В. МАТЮШИНА (1913)	
ЧЕРНЫЙ СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ КВАДРАТ (1915)	
АВТОПОРТРЕТ (1933)	
Шедевр	14
ГОЛОВА КРЕСТЬЯНИНА (1928—29)	
Стиль и техника	20
Картинная галерея	26
АНГЛИЧАНИН В МОСКВЕ (1914)	
СУПРЕМАТИЗМ (ЧЕРНЫЙ КРЕСТ НА КРАСНОМ ОВАЛЕ) (1920-е)	
СЛОЖНОЕ ПРЕДЧУВСТВИЕ (ТОРС В ЖЕЛТОЙ РУБАШКЕ) (ок. 1932)	
КРАСНАЯ КОННИЦА (ок. 1932)	
Музеи мира	30

Иллюстрации предоставлены:

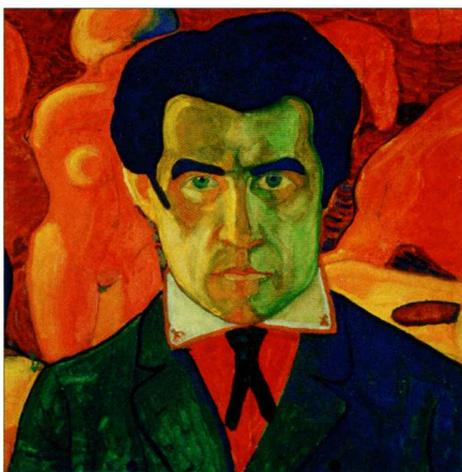
Передняя обложка: (основная) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (врезка) © К. Малевич. Эскиз фресковой живописи. Автопортрет. 1907. Картон, масло. 69,3x70. Ж-9413. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 2011; 3: (центр) К. Малевич. Автопортрет. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) В. Орловский. Украинский пейзаж с ветряной мельницей. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 4: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (низ) Архив изображений DeA; 5: (верх) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (низ) AKG/EastNews; 6/7: Bridgeman/Fotobank.ru; 8/9: К. Малевич. Портрет М. В. Матюшина. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 10/11: К. Малевич. Черный супрематический квадрат. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13: Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 14: (центр) Архив изображений DeA/DACS, London, 2011, (низ) Bridgeman/Fotobank.ru/©Наследники Пикассо/DACS, London, 2011; 15/17 и 19/20: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 21: (верх) AKG/EastNews, (центр) К. Малевич. На сенокосе. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 22: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 23: (все) AKG/EastNews; 24/25: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 26: Bridgeman/Fotobank.ru; 27: AKG/EastNews; 28/29: (все) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 30: Городской музей, Амстердам; 31: (верх, лев) Bridgeman/Fotobank.ru, (верх, прав) Городской музей, Амстердам, (низ) AKG/EastNews.

Творец новых смыслов

Творчество и судьба ныне известного далеко за пределами России Казимира Малевича стали символом русского авангарда. Художник был великим мечтателем-идеалистом, замыслившим переустроить Вселенную по законам нового искусства.

Казимир Малевич родился 11 февраля (23 февраля по новому стилю) 1878 года в Киеве в польской семье Северина Антоновича и Людвиги Александровны Малевичей. Он был первенцем, вслед за ним у четы Малевичей появилось еще тринадцать детей, пятеро из которых умерли в младенчестве. Отец будущего художника служил управляющим на сахарных заводах крупного промышленника и известного мецената Терещенко. «Обстоятельства, в которых протекала моя жизнь в детстве, — вспоминал позже Малевич, — были таковы: отец мой работал на сахароваренных заводах, которые по обыкновению строятся в глубокой глуши, в отдалении от больших и малых городов». Любовь к украинскому пейзажу и обживавшему его крестьянскому люду наш герой сохранил на всю жизнь. Где-то здесь следует искать истоки его интереса к художественному творчеству. Анализируя различия пролетариата и крестьянства и попутно объясняя свой интерес к последнему, Малевич писал в автобиографии: «Деревня занималась искусством. Говоря более точно, крестьяне создавали предметы, которые я любил. Именно в этих предметах таится секрет моей симпатии к ним».

Отец видел в сыне продолжателя своего дела — именно по его настоянию маленький Казимир поступил в



Этот «Автопортрет» создан Малевичем в 1910 году, в пору его активного вхождения в столичную художественную жизнь.

1887 году в агрономическое училище в селе Пархомовка неподалеку от Белополя Харьковской губернии. Спустя пять лет подросток получил документ об успешном окончании пятилетнего курса, оставшийся единственным свидетельством о каком-либо образовании, полученном Малевичем! Между тем, он давно уже грезил о живописи — с тех самых пор, как увидел «настоящую» картину в витрине киевского магазина. Мать, зная об увлечении сына, купила ему в 1894 году ящик с набором красок и кистей. Это было «роковое» событие — взяв в шестнадцатилетнем возрасте кисть в руки, Малевич уже не расставался с ней до конца жизни.

В 1896 году семья Малевичей переехала на жительство в Курск. Наш герой поступил на работу — чертежником в Управление Московско-Курской железной дороги. Началось рутинное провинциальное существование. Малевич рано женился — в 1899 году, его избранницей стала полячка Казимира Зглейтс, родившая ему двоих детей (в 1901 году — сына, а в 1905 году — дочь). Семью требовалось кормить, средств катастрофически не хватало. Служба была ненавистной, молодого человека манила Москва: «Денег не было, а вся загадка была в Москве, — писал он позже, — природа была всюду, а средства, как написать ее, были в Москве, где жили знаменитые художники...»

Успешному «броску» в Москву мешала и еще одна преграда — практичный отец Малевича очень неодобрительно относился к «фантазиям» сына. Но в 1902 году Северин Антонович умер, спустя некоторое время набралась необходимая сумма денег, и осенью 1904 года Малевич

«Украинский пейзаж с ветряной мельницей» (1882) кисти В. Орловского. Украинские крестьяне, среди которых Малевич провел свои детские годы, многому научили его. «Я помогал им, — вспоминал художник, — вымазывать глиной полы хаты и делать узоры на печке...»





© К. Малевич. Усовершенствованный портрет И. В. Ключа. 1913. Холст, масло. 111,5x70,5. ЖБ-1469. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

«Моделью» для этого созданного Малевичем в кубофутуристической стилистике «Усовершенствованного портрета строителя» (1913) был его друг и единомышленник Иван Ключ (Ключков).

имелась дача под Москвой, в Немчиновке. Влюбившись в эти места, Малевич с тех пор свободное время предпочитал проводить там. В художественном отношении он развивался очень быстро — с конца 1900-х годов мастер выдвигается на ведущие роли в сообществе левых художников. В 1910-е годы он — неперемный экспонент всех левых выставок («Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Синий всадник», Союза молодежи и пр.). С 1915 года Малевич выступал как теоретик искусства — его первая теоретическая брошюра «От кубизма к супрематизму» распространялась на так называемой Последней футуристической выставке «0,10» в Петрограде — той самой, на которой художник в числе 39-ти своих работ показал и легендарную картину «Черный квадрат».

Революцию Малевич, подобно большинству левых художников, встретил восторженно. С большевиками он стал сотрудничать сразу же после октябрьского переворота. Уже в ноябре 1917 года московский Военно-революционный комитет назначил Малевича комиссаром по охране памятников старины, поручив ему охрану кремлевских художественных сокровищ. В 1919 году в Москве прошла первая персональная выставка художника. Но в столице царил разруха, жить было невероятно трудно, жена носила долгожданного ребенка, и осенью того же года наш герой, увлеченный рассказами Эль Лисицкого, переехал в Витебск — преподавать в Народной художественной школе Марка Шагала.

В апреле 1920 года у Малевича родилась дочь, названная им Уной (крестили ее как Анну) — в честь группы УНОВИС (Утвердители нового искусства), созданной художником в Витебске.

Картина Ольги Розановой «Город» (1913–14). Малевич высоко ценил работы рано умершей (в возрасте 32-х лет, в 1918 году) художницы. Розанова была активным участником созданного им художественного общества «Супремус», выполняя функции секретаря одноименного журнала.



отправился в первопрестольную. Увиденные там картины Клода Моне потрясли его. Желание стать художником после этого только укрепилось. Спустя год он предпринял безуспешную попытку поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Эти попытки начинающий живописец повторял еще дважды, но столь же безуспешно. К слову, в прошении, поданном в 1907 году, он уже числился москвичом. К тому времени Малевич третий год занимался в частной художественной школе Федора Рерберга, одного из основателей Московского товарищества художников. В студии он сблизился с Иваном Ключковым (псевдоним — Ключ). Перевезя свою семью в Москву, наш герой обосновался именно у своего приятеля. Впрочем, семья вскоре дала трещину и развалилась — если верить некоторым свидетельствам, причиной тому была измена жены.

Оформив развод с ней, в 1909 году Малевич вновь женился — на детской писательнице Софье Рафалович. У отца Софьи, преуспевающего московского врача-психиатра,



На «Портрете жены художника», написанном Малевичем в 1933 году, мы видим его третью жену, Наталию (в девичестве — Манченко).

Придуманый им супрематизм нашел в Витебске преданных последователей — именно здесь у Малевича наконец-то появилась своя «школа», из которой вышли виднейшие деятели русского авангарда Е. Магарил, Л. Хидекель, Н. Суетин, И. Чашник. Провинци-

маячил социалистический реализм. В 1926 году ГИНХУК был разгромлен. Малевич не опускал рук — в последующие годы он работал в Институте истории искусств, руководил экспериментальной лабораторией в Русском музее, «вахтовым способом» преподавал в Киевском художественном институте. При этом он, кажется, понимал, что атмосфера сгущается.

В марте 1927 года, по рекомендации Луначарского, Малевич впервые в жизни выехал за границу. Проведя три недели в Варшаве, он перебрался в Берлин, где его ожидал необыкновенно теплый прием. На Большой Берлинской выставке работы мастера заняли целый зал. «С мнением моим считаются как с аксиомой, — сообщал он Л. Юдину. — Одним словом, слава льется, как дворником улица метется». Художник предполагал продолжить выступления в Париже, но в июне последовал неожиданный приказ возвращаться в СССР. Уезжая из Германии, встревоженный живописец наспех составил завещание. На родине его ждал первый арест. Спустя три года Малевич вновь на несколько недель оказался за решеткой.

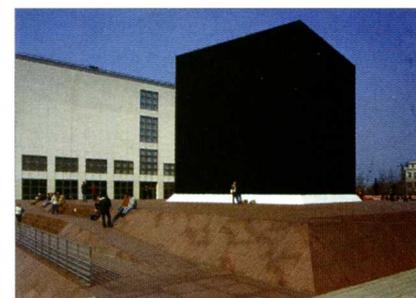
В 1930-е годы художник, объявленный в своей стране «чуждым», по сути, доживал жизнь. В 1933 году у него обнаружили рак. 15 мая 1935 года Малевича не стало. Похоронили его, согласно последней воле, в любимой им Немчиновке. Похороны были «супрематическими» — тело несли в супрематическом гробу, сконструированном Суетиным, а на могиле установили белый куб с черным квадратом. Позже эта могила была утеряна.

альный Витебск на два года превратился в мировую столицу супрематизма — фасады местных зданий украшались супрематическими панно, жители покупали супрематические ткани и супрематическую посуду, на первомайских демонстрациях демонстранты несли супрематические знамена. В витебскую свою бытность художник написал и все свои основные теоретические трактаты (в том числе и знаменитую книгу «Мир как беспредметность»).

Возвратившись в 1922 году в Петроград, Малевич занялся организацией Института художественной культуры, при регистрации в 1924 году получившего статус «государственного» (ГИНХУК). В семейной его жизни произошел новый поворот. В 1925 году от скоротечной чахотки умерла С. Рафалович, и вскоре после этого художник женился на Наталии Манченко, которая была моложе его на 23 года.

Впрочем, времена для левого искусства наступали неуютные, укреплявшееся государство вырабатывало жесткую художественную идеологию, на горизонте смутно

Дело Малевича живет и побеждает! На фотографии, сделанной в 2007 году в Гамбурге, — инсталляция Грегора Шнейдера «Черный квадрат».



ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- | | |
|--|---|
| <p>1878 Родился в Киеве в семье управляющего сахарными заводами.</p> <p>1892 Оканчивает пятиклассное агрономическое училище.</p> <p>1896 Семья Малевичей переезжает в Курск. Начинает работать чертежником в Управлении Московско-Курской железной дороги.</p> <p>1899 Женился на Казимире Зглейтс.</p> <p>1901 Рождение сына Анатолия.</p> <p>1905 Безуспешно пытается поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Занимается в Школе-студии Ф. Рерберга. Рождение дочери Галины.</p> <p>1909 Женился на детской писательнице Софье Рафалович.</p> <p>1912 Сближается с футуристами.</p> <p>1913 Вместе с А. Крученых и М. Матюшиным работает над оперой «Победа над Солнцем».</p> <p>1915 Смерть сына. На Последней футуристической выставке «0,10» в Петрограде показывает картину «Черный квадрат».</p> | <p>1916 Иницирует создание общества «Супремус».</p> <p>1919 Первая персональная выставка (в Москве). Переезжает в Витебск. Начинает работать в возглавляемой М. Шагалом Народной художественной школе.</p> <p>1920 Создает группу УНОВИС (Утвердители нового искусства). Рождение дочери Уны.</p> <p>1922 Возвращается в Петроград.</p> <p>1925 Смерть С. Рафалович. Женился на Наталии Манченко.</p> <p>1927 Впервые в жизни выезжает за границу (Варшава, Берлин). На Большой Берлинской выставке работы художника занимают целый зал. Первый арест.</p> <p>1930 Второй арест.</p> <p>1933 Заболевает раком.</p> <p>1935 Умер в Ленинграде. Похоронен близ Немчиновки в Подмосковье.</p> |
|--|---|

Полотеры

(1911—12)

77,7 x 71 см

Городской музей, Амстердам

В апреле 1908 года в Москве открылась первая выставка «Салон "Золотое руно"», организованная одноименным журналом и ставшая объединенным смотром европейского живописного модернизма. Всего публике показали около трехсот полотен, из них около сотни являлись творениями русских живописцев, остальные — прибыли из Парижа. Французская часть представляла творчество Сезанна, Гогена, Ренуара, Дега, Писсарро, Ван Гога, мастеров группы «Наби» (Дени, Боннар, Серюзе) и фовистов (Матисс, Дерен, Марке). Разумеется, Малевич посетил эту выставку, после чего в его работах обо-

значились четкие примитивистские тенденции (не без фовистической прививки — в том, что касалось цвета). Полные веселой экспрессии «Полотеры» — одна из таких картин. Отметим, что увлечение примитивом воспринималось русскими художниками, в отличие от их французских коллег, как совершенно органичное. Если во Франции оно шло от примитивных культур Африки и Полинезии, то есть было в чем-то «заемным», то русские мастера ощущали себя полноправными наследниками народного искусства, одним из основных жанров которого являлся лубок.

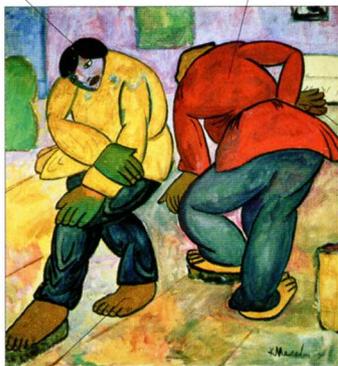
Образец примитивизма



Лицо этого полотера изображено максимально условно — в традициях примитива (два стилизованных глаза, искаженная черточка носа, «нашлепка» губ). Малевич не стремится к анатомической похожежности, ему важно лишь показать атмосферу «трудового усилия».



Малевич пишет яркими пятнами чистого цвета, следуя, с одной стороны, традициям русского лубка, а с другой, повторяя колористические приемы тех же фовистов.



Работа полотеров напоминает яростный танец. Сравните эту картину со знаменитым «Танцем» Матисса, чтобы убедиться в том, насколько очаровало Малевича тогдашнее творчество фовистов.



Полотеры написаны в самых немислимых позах — с неестественно выгнутыми руками и ногами. Отход от заповедей плоского реализма здесь очевиден: автора не интересует «верность натуре», его ведет в этой работе, прежде всего, цвет.





Портрет М. В. Матюшина

(1913)

106,5 x 106,7 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Летом 1913 года К. Малевич, М. Матюшин и А. Крученых на матюшинской даче в Финляндии работали над футуристической оперой «Победа над Солнцем» (подробнее об этом эпизоде жизни Малевича читайте в разделе «Стиль и техника»). Вероятнее всего, тогда же был написан и этот кубистический портрет. То, что в его герои попал именно Михаил Матюшин, переводчик знаменитой книги А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме», глубоко символично. М. Матюшин (1861—1934) был универсалом в искусстве. В молодости он учился в Московской консерватории, после чего более двадцати лет (до 1913 года) служил скрипачом Придворного оркестра. С юных лет он увлекался

живописью и скульптурой, в конце 1900-х годов стал одним из деятельнейших участников нарождавшегося футуризма. Сочинил музыку двух футуристических опер, смело вводя в нее «живой» звук: артиллерийскую канонаду, шум автомобильного мотора и т. п. Сконструировал новый тип скрипки. Живо интересовался математикой (в частности, неевклидовой геометрией Римана и Лобачевского) и эзотерикой. Судя по всему, идею «четвертого измерения», ставшую краеугольным камнем теоретических работ Малевича, наш герой усвоил именно в пересказах Матюшина. Основной принцип этого портрета — проектирование «внутренних ощущений» автора.

Симфония внутренних ощущений



Малевич разворачивает под разными углами геометрические плоскости, «переустройвая» тем самым пространство и эксплуатируя основной метод отцов кубизма Брака и Пикассо. Единственное отличие — французы работали почти в монохроме, Малевич же здесь свободно, не слишком оглядываясь на мэтров, оперирует цветом.



Фрагмент головы с прибором — единственный собственно «портретный» элемент этого «портрета». Он абсолютно точно повторяет прическу, которую носил Матюшин.

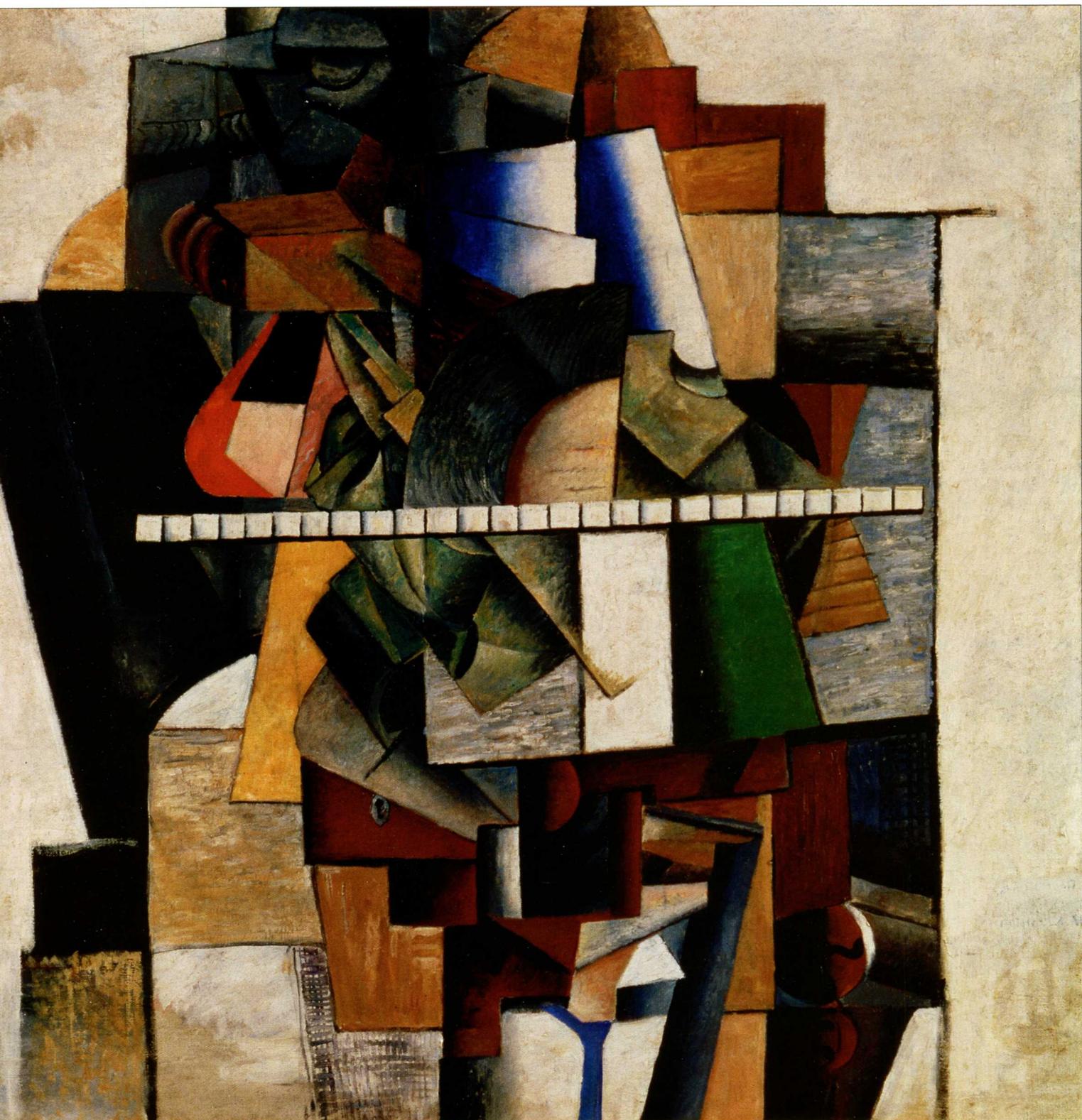


Реалистические детали (не без символической составляющей) во множестве рассыпаны в этой композиции. Так, замочная скважина с вынутым ключом указывает, по мнению некоторых исследователей, на закрытый характер Матюшина.



Клавиатура, разделяющая картину по горизонтали на две части, передает авторское «ощущение» музыкальной одаренности героя этого полотна.





Черный супрематический квадрат

(1915)

79,5 x 79,5 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

«Черный квадрат» — самое знаменитое полотно Малевича. Его идея посетила художника во время работы над оперой «Победа над Солнцем» в 1913 году. Спустя два года появилась и сама картина. Она, в числе 39-ти супрематических работ Малевича, экспонировалась на Последней футуристической выставке «0,10», состоявшейся в конце 1915 года. Автор поместил ее в «красном углу», тем самым настаивая на «сакральном» характере» этого произведения. Картина вызвала шумные толки. Мирискусник А. Бенуа возмущался: «Несомненно, это и есть та икона, которую господа футуристы ставят взамен Мадонны... Черный квадрат в белом окладе — это один из актов са-

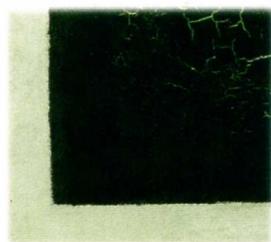
моутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения...» Малевич отвечал ему: «Вы — тот, кто привык "разогреться" перед хорошенькими, милыми личиками, — понимаете, как трудно извлечь какое-либо тепло из лица "квадрата"... Секрет состоит в самом акте творчества». Чуть позже он сообщал М. Гершензону: «Это форма какого-то нового живого организма. Квадрат сделался живым, дающим новый мир совершенством... Мне пришло в голову, что, если человечество нарисовало образ Божества по своему образу, то, может быть, квадрат черный и есть образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала».

Евангелие от Казимира

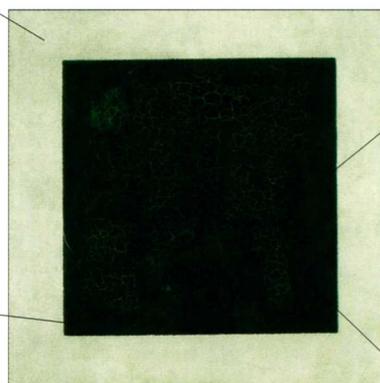
Плоский белый фон обозначает бесконечность космического пространства, в котором нет ни перспективы, ни тяготения. Сам белый цвет содержит в себе спектр всех земных цветов — в определенном смысле, перед нами «потенция», в любой момент способная развернуться в яркую «многокрасочность».



В данном контексте квадратная форма может оказаться как «черной дырой», по кратчайшему пути ведущей в иные миры, так и первичным телом, плывущим в бесконечности. В любом случае, это вестник «иного».

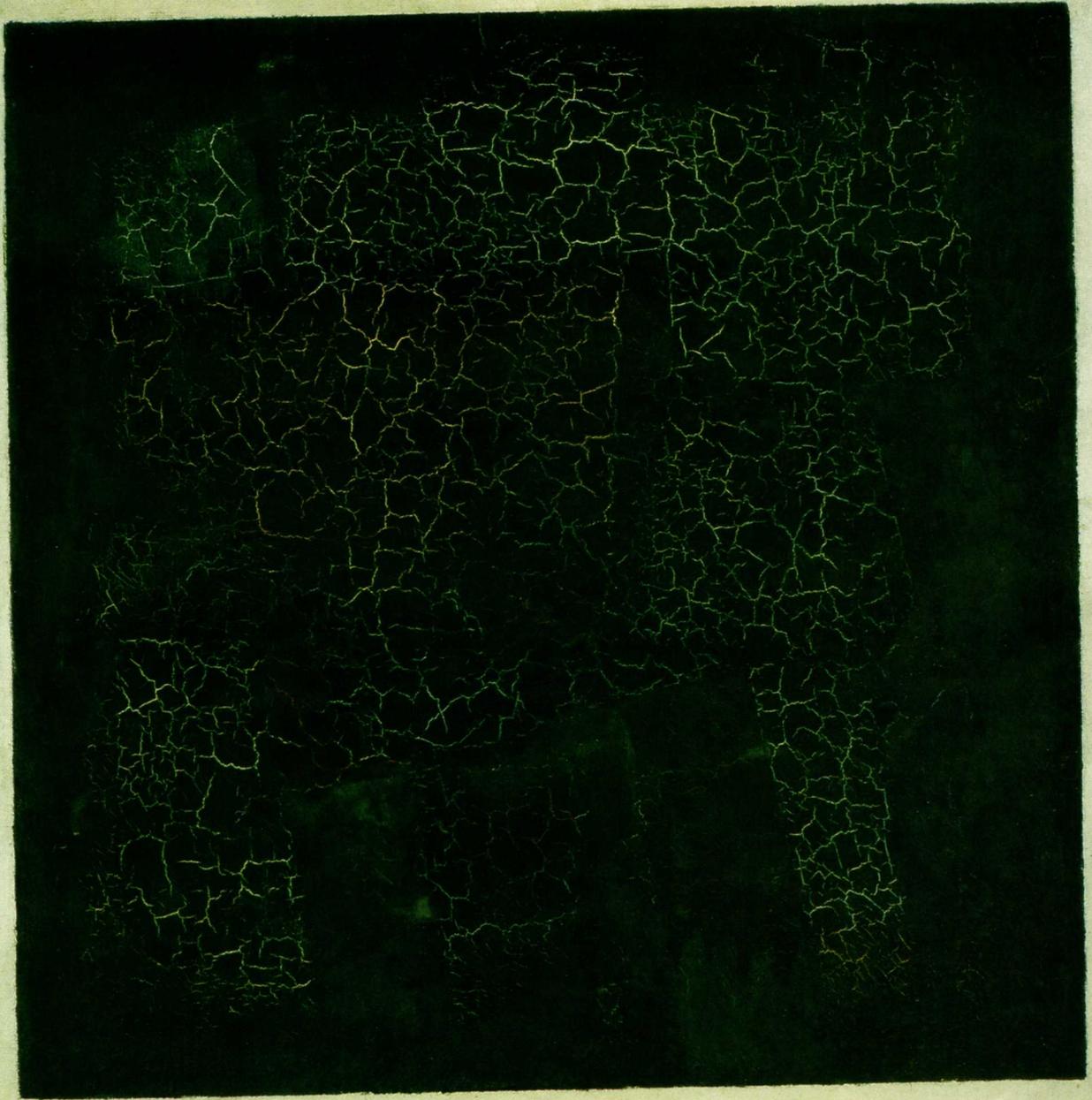


Квадрат — это первоформа, из которой рождается абсолютно все. На картинах Малевича мы найдем и другие основные формы (круг, крест), но они уже не первичны, являясь производными квадрата, которые выделяются из него посредством определенных манипуляций.



Трещинки, появившиеся со временем в красочном слое, подсказывают, что Малевич не сразу пришел к черному цвету, — они открывают другие цвета, от которых художник в конце концов отказался. Сам характер небрежного мазка и «неидеальность» фигуры говорят о том, что автор не стремился к созданию правильной геометрической формы; он писал не собственно «квадрат», а философский «принцип квадрата»





Автопортрет

(1933)

73 x 66 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Этот неожиданный реалистический «Автопортрет», созданный в 1933 году, стал творческим завещанием великого русского авангардиста. К тому времени у него уже обнаружилась страшная болезнь, жить оставалось немного. К слову, некоторые исследователи утверждают, что развитие рака предстательной железы спровоцировали специфические методы воздействия, применявшиеся к Малевичу на допросах 1930 года. Как бы то ни было, мастер уходил несломленным. И этот портрет, явным образом ориентированный на высокие ренессансные образцы, неопровержимо доказывает это. Малевич ни от чего не от-

казывается (один супрематический фон картины чего стоит!), утверждая право художника на свободное творчество, которое было запрещено в тоталитарном государстве, озабочившемся устройством земного рая. Сама гранитная статуарность позы, сам торжественный жест — все это свидетельства того, что и на краю смерти Малевич не отрекается от своей миссии переустроителя земной жизни. Он, отчаявшись дожидаться понимания от современников, обращается через их головы к потомкам, твердо веря в то, что его слова будут услышаны, а картины — наконец-то «увидены». Кажется, в этом художник не ошибался.

Эхо Ренессанса

Гордо приподнятая голова, серьезный взгляд, мощная лепка лица — перед нами символ твердости и несокрушимости духа. Символ, выполненный в реалистической манере (но и сама манера, впрочем, заставляет вспомнить титанов Возрождения).



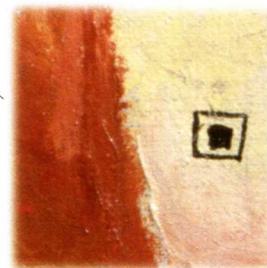
Костюм венецианского дожа несет двойную смысловую нагрузку: во-первых, он отсылает зрителя к ренессансной эпохе, а во-вторых, подчеркивает реформаторско-революционный характер творчества художника.



Жест Малевича странный, его объясняют по-разному. Но, как знать, не держит ли в руке художник воображаемый «черный квадрат», которым за восемнадцать лет до этого он возвестил о рождении абсолютно нового искусства.



В правом нижнем углу картины, где обычно стоят автографы авторов, мы видим монограмму с изображением черного квадрата.





© К. Малевич. Автопортрет («Художник»), 1933. Холст, масло. 73x66. ЖБ-1516. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

Голова крестьянина

(1928—29)

71,7 x 53,8 см

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Еще в 1919 году, когда супрематизм Малевича достиг своей третьей (и последней) фазы, художник заявил, что «теперь не надо больше и писать, а только проповедовать». Такой проповедью он и занимался на протяжении 1920-х годов, но к концу десятилетия стало ясно, что эта проповедь вступает в противоречие с художественной политикой государства. Это было чревато неприятными последствиями. После разгрома ГИНХУКа Малевич лишился последней кафедры, с которой еще можно было проповедовать. И тогда он вернулся к живописи. Готовясь к обзорной выставке своего творчества, которая прошла в Третьяковской галерее в 1929 году, художник занялся идеализацией и «логизацией» собственного творческого пути. В это время он создал ряд новых картин, которые датировал 1910-ми годами (представленные на следующей странице «Девушки в поле» датированы, например, 1912 годом). И — неожиданно набрел на новые «крестьянские» образы, кардинально отличавшиеся от его «уютных» крестьян первой крестьянской серии. Одно из лучших полотен этого ряда — картина «Голова крестьянина», представленная в этом разделе.



Картина Пикассо «Женщина в шляпе» (1935) демонстрирует умение автора передать эмоциональное состояние с помощью простых геометрических фигур.

Расчеловеченный человек

Из новейшей живописи XX века исчез тот человек, прославлению красоты которого изобразительное искусство служило начиная с эпохи Возрождения.

Что-то произошло с художниками в начале XX века. Живописцев больше не прельщала красота человеческого лица и тела; в них они увидели бездушную «внешность», за которой попытались рассмотреть истинный лик жителя Земли. Там, за этой тонкой скорлупой, им чудились тайна, бездна, пустота, божество (каждый выбирал из этого перечня — далеко неполного — наиболее близкое). Уже кубисты расчленили человеческое тело на ряд отдельных форм, komponуя их в самом невообразимом порядке. Один из отцов кубизма, Пабло Пикассо, продолжал эти опыты и позже — доказательством может служить, например, его картина 1935 года «Женщина в шляпе».

Кубистам наследовали «метафизические» живописцы (прежде всего, Джорджо де Кирико), заменившие живого человека безликим манекеном, «действующим» в совершенно фантастических декорациях. Мир того же де Кирико неподвижен, насыщен пустотами и безликими фигурами. Это мир сновидений. Подобные полотна были полны болезненной тревоги, а присутствующий на них «суррогат» человека напоминал зрителю о том, что человек является лишь игрушкой в руках рока, не способной самостоятельно вершить собственную судьбу. А там уж было рукой подать до сюрреалистов с их преклонением перед бессознательным.

Своим предтечей они, кстати, называли «метафизика» де Кирико.



«Археологи» (1925) кисти Джорджо де Кирико. Мир, созданный этим художником, неподвижен, насыщен пустотами и безликими фигурами.

Воссоздаем работу Малевича

Числя свои поздние крестьянские полотна, подобные «Голове крестьянина», по разряду придуманного им «супранатурализма», Малевич как бы настаивал на том, что достиг «постсупрематического» постижения реальности, которое вобрало в себя многообразный опыт традиционного реализма, символизма и супрематизма. «Я подумываю о возвращении к живописи с целью писать символические картины, — сообщал он одному из своих корреспондентов на рубеже 1920—30-х годов. — Я хочу создать образ, который был бы действенным». Вряд ли он не понимал, что его символизм сильно не соответствует идеологическим запросам государства, вводившего в это время в общее употребление принципиально иную эстетику. И если раньше художник недоумевал, восклицая: «Самые образованные социалисты требуют от искусства того же, что лавочник требует от маляра, расписывающего вывеску», — то теперь, похоже, он осознал, что эти требования были вполне мотивированными — их диктовал своеобразный социалистический «регламент». И Малевич, разрешив себе не обращать внимания на «социальный заказ», оказался в пространстве абсолютной свободы. В сущности, «Голова крестьянина» (как и вся его вторая крестьянская серия) стала манифестом этой свободы. Эту картину принято трактовать социологически, находя в ней «про-



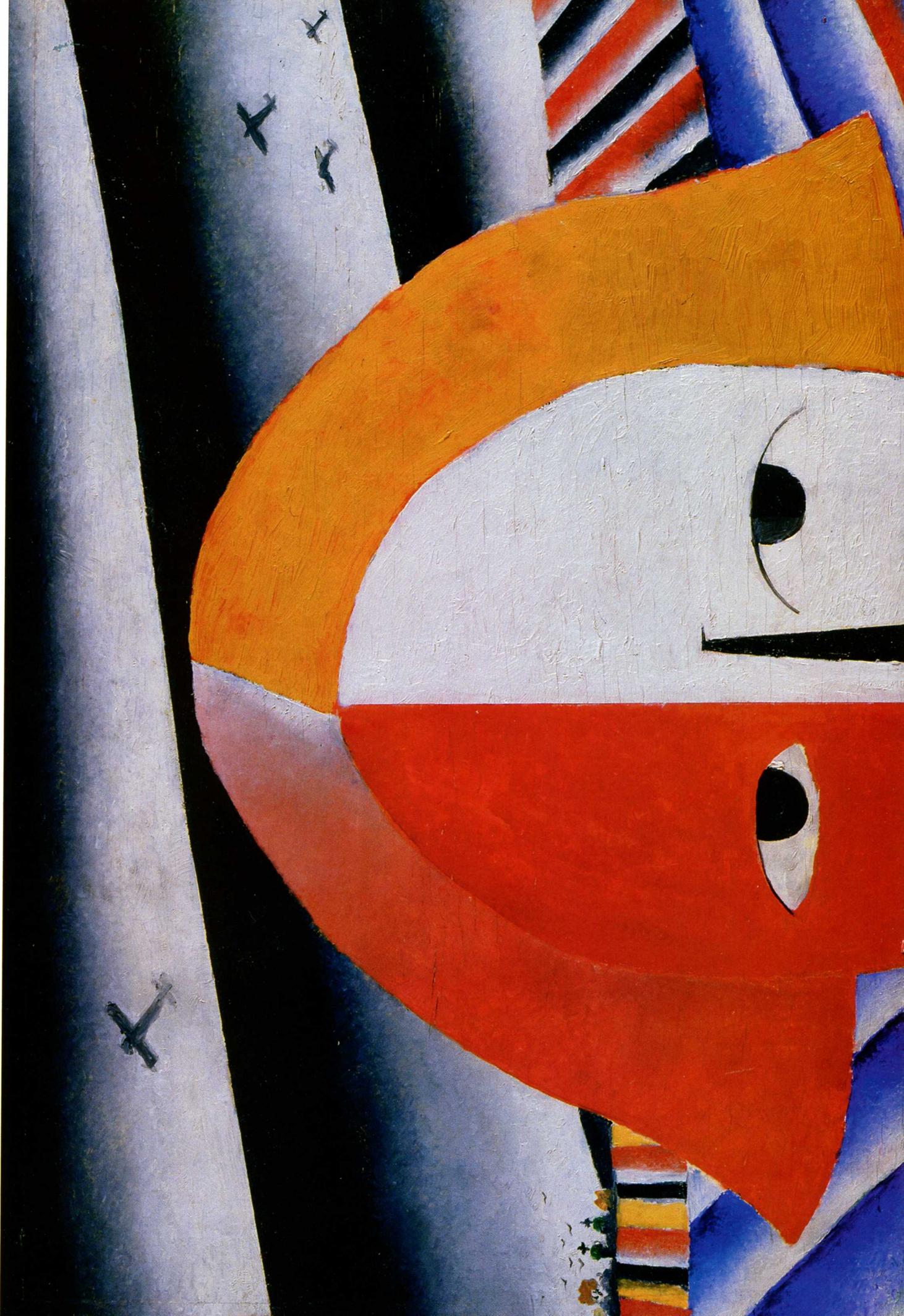
Один из вариантов «Головы крестьянина».



© К. Малевич. Девушки в поле. 1928—1929. Холст, масло. 106x125. Ж-9433. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

тестно»-сатирические элементы, но это слишком автоматические трактовки. Она явилась последним выражением художественного мироощущения художника, которого менее всего интересовала «политика». Его влекли только новые — вообще говоря, «метафизические» — смыслы. Именно поэтому столь очевидны в этой работе «иконописные» переключки. У Малевича, человека в традиционном смысле нерелигиозного, была, тем не менее, очень своеобразная иерархия мировых ценностей: «Категории искусства, — писал он, — стоят первой ступенью после религии... Техника — третья ступень, она выражает рациональную телесную заботу... Отсюда рассматриваю религию как высшую ступень легкости, как состояние, вне материи существующее, где материя исчезает в духе, душе, образе. Это последнее техническое явление перед беспредметностью...»

«Девушки в поле» (1928—29) — еще одна работа второй крестьянской серии Малевича. На подрамнике этого полотна появляется новый термин — «супранатурализм».





© К. Малевич. Голова крестьянина. 1928–1929. Холст, масло. 71,7x53,8. Ж. 9488. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



1. ПОДМАЛЕВОК

На первом этапе наш художник закрасил основные цветовые области. «Лицевой» участок был написан белилами с добавлением небольшого количества берлинской лазури; нижний красный фрагмент — смесью ярко-красной краски, среднего красного кадмия, натуральной тердисиены и белил; верхний — смесью среднего красного кадмия, среднего желтого кадмия, натуральной тердисиены и белил. Синий цвет заднего плана был получен путем смешивания синего кобальта, берлинской лазури и белил, а зеленый — изумрудной зелени, берлинской лазури и желтой охры. Женские фигуры наш художник наметил черной краской.



2. УТОЧНЕНИЕ ЦВЕТА

Далее уточнялись цветопереходы — от белил к каждому «плащечному» цвету. На зеленое поле белила наносились длинными мазками плоской кисти средней жесткости параллельно «полосе» цветоперехода; на фигуры крестьянок — более короткими мазками круглой кисти. При этом краска как бы подмешивалась к «плащечному» цвету у границы цветоперехода.



3. ДЕТАЛИ

На последнем этапе наш художник прописал черной краской лицо крестьянина. Линию верхнего века он показал одним мазком тонкой жесткой кисти, точно так же были изображены ноздри. Перейдя на более мягкую и широкую кисть, художник закрасил нос и зрачок, осветлив левую часть последнего «фоновыми» белилами. Смесью желтой охры, натуральной тердисиены и белил он обозначил лица крестьянок. Детали лиц были уточнены тонкой кистью, загруженной обожженной тердисиеной. Наконец, волосы крестьянина наш художник написал приготовленной на первом этапе смесью среднего красного кадмия, среднего желтого кадмия, натуральной тердисиены и белил — с увеличением в ней доли желтого среднего кадмия и уменьшением доли красного кадмия.

Современная икона

Старая деревня

На заднем плане мы видим контуры церквей с крестами и реющую над ними стаю птиц. Вкупе с левой группой крестьянок (ребенок, караван хлеба, зеленое поле), они образуют символ патриархальной деревни, которая в начале 1930-х годов подверглась жестокому уничтожению.



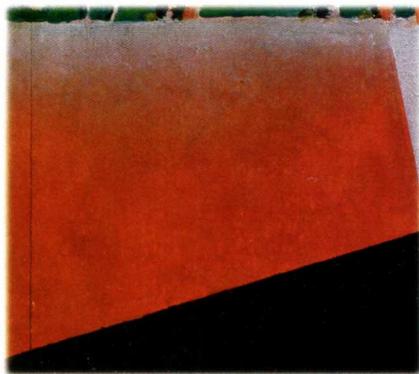
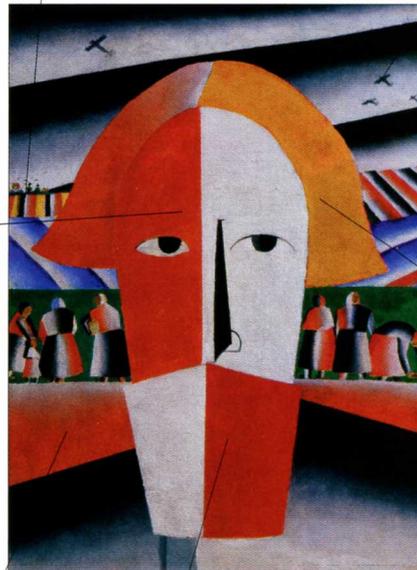
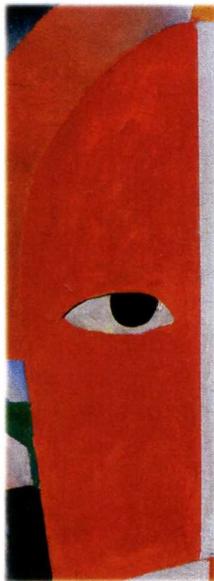
Символ технической цивилизации

Над словно тающими вдалеке живыми птицами (левая часть композиции) нависают хищные аэропланы. Глаза крестьянина, повернутого к ним спиной, глядят на зрителя вопросительно и скорбно — ничего хорошего от наступления цивилизации машин он, похоже, не ждет.



Безликость

Безликость поздних крестьян Малевича — это принцип. Сам художник объяснял отсутствие лиц на картинах этого ряда тем, что «не видит будущего человека». Но, вообще говоря, лишая своих героев лиц, он лишь доводит до логического результата иконописную традицию, для которой всегда было важно не собственно изображение, а то, что оно собой одновременно «прикрывает» и «проявляет».



Супрематические элементы

Рецидивы беспредметного супрематизма тут налицо. Вся композиция представляет собой набор супрематических плоских фигур, окрашенных в стилистику «цветного» периода супрематизма. Исчезает лишь белый фон, обозначавший бесконечность, — ему на смену приходит «сюжетный» контекст.

Борода

Два четырехугольника бороды некоторые исследователи сближают с лезвиями плуга. Любопытно, что в самых поздних работах второй крестьянской серии Малевич лишает своих героев бороды, оставляя им лишь пустые овалы голов, — тем самым производится операция окончательного «раскрестьянивания» «земляного человека».

Цвет волос

Если мы начнем перечислять все интерпретации этой картины, то окончательно запутаемся, — все они противоречат друг другу. Но, видимо, Малевич и стремился к чисто субъективному восприятию, предполагающему «личное понимание» картины. Так, пшеничный цвет волос героя полотна, плавно переходящий в тревожно-красный, просто-таки провоцирует зрителя на «социальные» интерпретации.

МОГИЛЬЩИК ЖИВОПИСИ

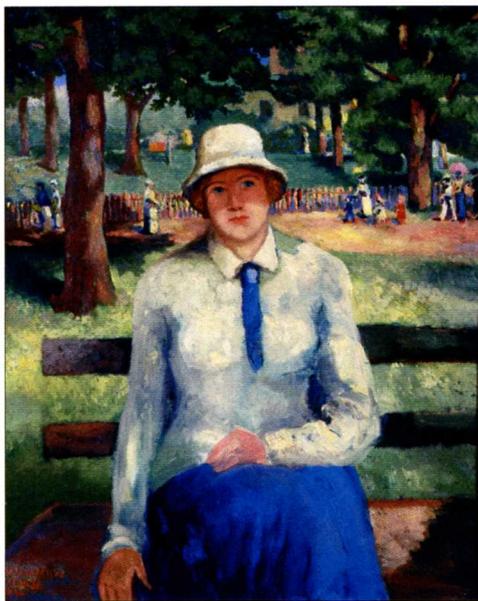
Малевич отличался потрясающей «переимчивостью», на протяжении десяти предреволюционных лет сумев «отметиться» практически во всех направлениях левой русской живописи. Последовательно изживая из своих работ живописные формы, он, по собственному убеждению, «закрыв» изобразительное искусство.

Малевич представляет собой уникальный пример рядового художника-любителя, ставшего одним из символов новейшего искусства. Причем более или менее профессионально заниматься живописью он начал очень поздно — было ему в ту пору 27 лет. Не обремененный, по свидетельству современников, «общей культурой» (это доказывает и знакомство с его манифестами), художник, тем не менее, отличался потрясающей «переимчивостью» и острым ощущением актуальной «новизны». Всякое новое потрясение от увиденного (будь то Сезанн, Матисс

или Брак) подвигало его к осмыслению, анализу и развитию чужого метода, который, в результате, претворялся в нечто совершенно самобытное. При этом всякий свой новый поворот Малевич пытался объяснить «теоретически», тщательно растолковывая в специальных манифестах, что и зачем он делает. Дошло до того, что, когда наш герой вернулся к живописи в 1920-х годах, он принялся ставить на свои новые картины неверные (более ранние) датировки, тем самым заполняя «лакуны» в собственном предреволюционном пути и кропотливо подправляя

Импрессионизм

«Пейзаж с желтым домом (Зимний пейзаж)», ок. 1906 (справа) — типичная картина для раннего импрессионистического периода Малевича. Все тут отдает Клодом Моне — композиция, характер мазка, колорит, сам способ решения художественной задачи. Объясняя в 1918 году, как повлиял на него Моне, Малевич писал: «Главной его целью было не изображение теней и света, а создание картины, состоящей из теней и света... Мы должны сосредоточить свое внимание на чисто художествен-



© К. Малевич. Девушка без службы. Около 1930. Холст, масло. 80x66 (в высоту). Ж-9462. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

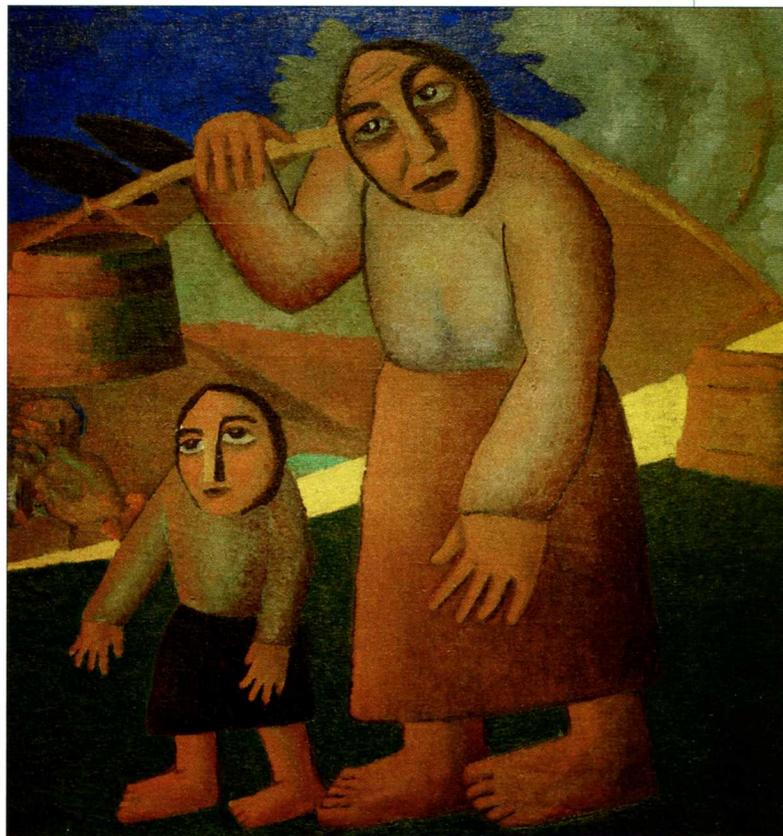


© К. Малевич. Пейзаж с желтым домом (Зимний пейзаж). Около 1906. Картон, темпера. 19,2x29,5. Ж-9411. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

ном аспекте, а не на самоваре, соборе, тыкке или Джоконде». Как видим, Малевич довольно своеобразно трактовал метод великого импрессиониста, всю свою жизнь пытавшегося запечатлеть самую «реальную» реальность — «здесь и сейчас». Наш герой высокомерно абстрагируется от природы, говоря лишь о «художественном аспекте». При таком, почти постмодернистском, подходе живопись становится производным не природы, а «другой» живописи. В 1920—30-е годы художник вернулся к импрессионизму, но мистифицировал публику, датируя новые картины предреволюционными годами. Одна из них — «Девушка без службы», ок. 1930 (слева).

Крестьянская тема

У Малевича есть две серии крестьянских работ — одна из них относится к началу 1910-х, другая — к рубежу 1920—30-х годов, когда художник, оставив свои занятия дизайном, возвратился к живописи. Различия между ними просто-таки бросаются в глаза. В ранних крестьянских вещах, помимо ваноговского и сезанновского следов, еще отчетливо слышен отзвук «иконописных» увлечений Малевича — они звучат в самой композиции, в лепке лиц героев и героинь, в характерных примитивистских тенденциях. «Крестьянка с ведрами и ребенком», ок. 1912 (справа) — одна из таких картин. Не то мы видим на поздних крестьянских полотнах — таких, как «На сенокосе», 1929 (внизу). Они, скорее, представляют собой рецидив супрематизма (разумеется, сильно деформированного), нежели «обращение к истокам». На супрематизм указывает и выбор красного цвета в качестве «основного», и введение в компози-



цию геометрических конструкций. Более того, по сравнению с «уютными» по настроению ранними крестьянскими образами, нынешние пронизаны тревогой, в них человек превращается в неодоушевленного робота.

его логику. А логика в нем действительно была — Малевич, быть может, являлся самым последовательным из всех русских авангардистов. Он выстрадал собственный супрематизм, который, как считал мастер, стал торжественным финалом не только авангардистских исканий, но и всей истории мирового изобразительного искусства.

В том, что в случае с Малевичем все произошло так, как произошло, «повинны» и особенности его характера. Чтобы вести за собой людей, требуется страшная уверенность в собственной правоте. И ее у Малевича было в

избытке. Он являлся прирожденным «идеологом», отличавшимся беспепелляционностью мнений, почти генеральской авторитарностью, грубостью в полемике и презрением к «непонимающим». Впрочем, без этих черт, видимо, и не бывает истинных революционеров; почти все лидеры русской левой живописи начала XX века — будь то Петров-Водкин, Кандинский, Филонов, Ларионов, Бурлюк или кто-либо другой — смотрятся психологическими «близнецами» нашего героя.

Никакого основательного (да и неосновательного тоже) образования Малевич не имел. В юности он посещал провинциальную художественную школу Н. Мурашко в Киеве и увлекался передвижниками. В свою курскую бытность организовал художественный кружок, где вместе с такими же, как он, дилетантами рисовал гипсы. Около пяти лет занимался в московской студии Ф. Рерберга, которая наконец-то дала ему среду. О самом Рерберге — даровитом, но ничем особым не прославившемся живописце — сегодня вспоминают разве что как об одном из

АЛОГИЗМ

Для малевичевского алогизма характерен футуристический язык, в литературе получивший название «заумного». С помощью этого языка он повел яростное наступление на обветшавшие, на его взгляд, догмы старого искусства, отображающего мир как набор банальных узнаваемых связей. В основе его метода лежал эпатажный прием — похожий на те приемы, которыми пользовались основатели кубизма Брак и Пикассо. Серию «алогических» произведений Малевича открыла картина «Корова и скрипка», 1913 (в центре внизу). Ее смысл автор раскрывал надписью, сделанной на обороте, которая гласила: «Алогическое сопоставление двух форм — "корова и скрипка" — как момент борьбы с логизмом, естественностью, мецанским смыслом и предрассудками». Кстати, сам материал, на котором выполнена картина, — «дерево» — подсказывает нам, как в то время жил художник. Это «дерево» появилось не от хорошей жизни. Малевич обитал тогда в Кунцево и сильно бедствовал. Денег иногда не хватало даже на покупку холста. Изворачивался как мог — «дерево» «Коровы и скрипки» было полкой разломанной этажерки, на что указывают хорошо заметные отверстия по краям, через которые проходили стойки. «Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве)», 1914 (справа) и «Авиатор», 1914 (слева внизу) — еще два примера «алогизма» Малевича.



© К. Малевич. Композиция с Джокондой («Частичное затмение»), 1914. Холст, бумага (коллаж), масло, графитный карандаш. 62,5x49,3. ЖБ-440. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



© К. Малевич. Авиатор. 1914. Холст, масло. 125x65. ЖБ-1348. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



© К. Малевич. Корова и скрипка. 1913. Дерево, масло. 48,7x25,7. ЖБ-1550. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

«Ослиный хвост» и абстракционизм. Таким декорациям следовало «соответствовать», что изо всех сил и пытался делать Малевич, хотя до поры до времени заметно отставал в своих дерзаниях. На опережение он стал работать лишь в 1910-х годах.

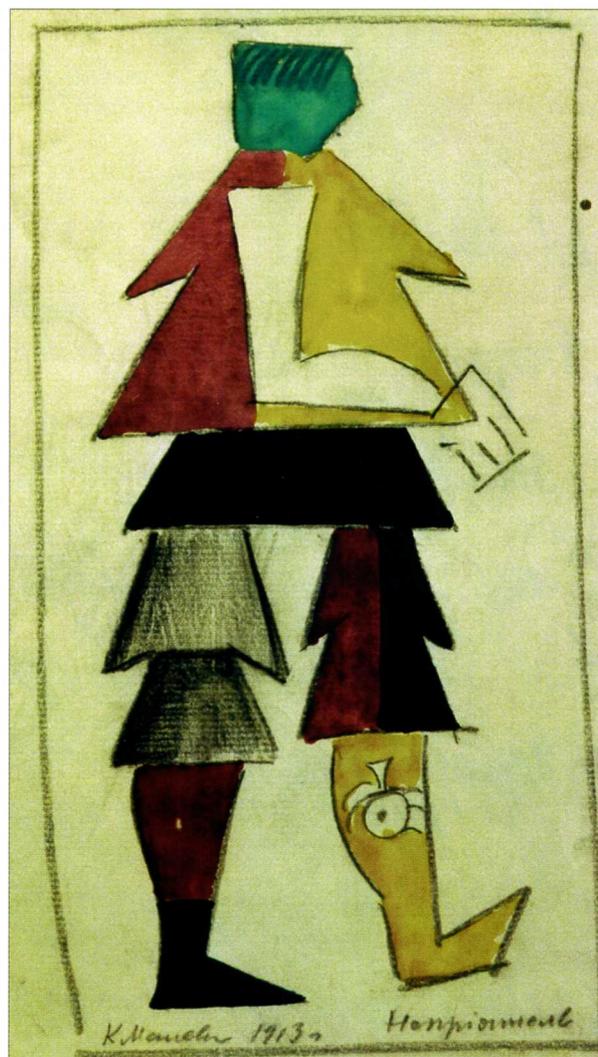
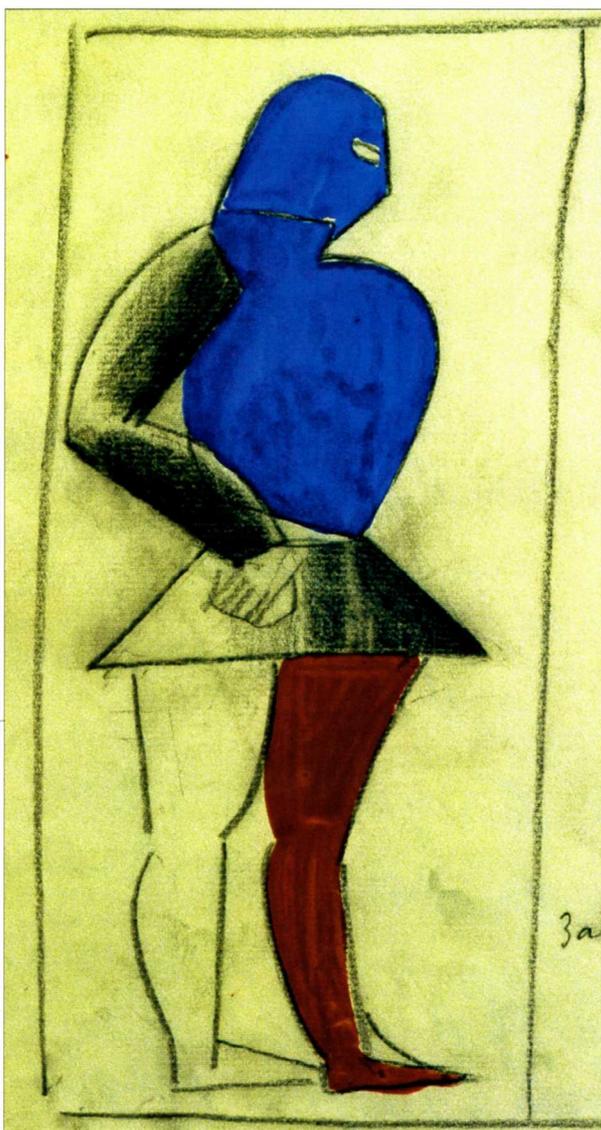
Пока же — старательно повторял других. Самое раннее его сознательное очарование — импрессионизм. Впервые попав в Москву в 1904 году, Малевич в знаменитом щукинском собрании увидел полотна Клода Моне с видами Руанского собора. Этот момент, названный им «великим событием», он никогда не забывал. «Впервые я увидел светящиеся отражения голубого неба, — вспоминал он, — написанные чистыми сочными тонами. После этого я стал

организаторов Московского товарищества художников, на выставке которого Малевич впервые (в 1907 году) показал свои работы. Важно — с кем вместе он выступал на подобных выставках. «Контекст» был говорящий — рядом с его картинами экспонировались первые произведения Бурлюка, Ларионова, Гончаровой и Кандинского. А эти имена — символы сразу трех новейших художественных направлений; мы имеем в виду кубофутуризм, группу

импрессионистом». Уже 1906 годом датируется следующее «постижение» — в творчестве Малевича начался кратковременный этап «символизма», в духе объединения «Голубая роза». Типичную работу той поры — «Эскиз фресковой живописи (Автопортрет)» (1907) — читатель может увидеть на передней обложке этого выпуска. Где-то параллельно зарождается «крестьянская тема» — быть может, именно эта связь и определяет ценность

«Победа над Солнцем»

Летом 1913 года в Финляндию, где у М. Матюшина была дача, приехали в гости А. Крученых и К. Малевич. Свою встречу они окрестили «Первым всероссийским съездом футуристов», ознаменовав ее созданием оперы «Победа над Солнцем». Автором либретто был Крученых, музыки — Матюшин, эскизов декораций и костюмов — Малевич. Пролог впоследствии написал Хлебников. В конце ноября в петербургских газетах появились объявления, гласящие, что 2, 3, 4 и 5 декабря в Луна-парке состоятся «первые в мире четыре постановки футуристов театра»: в четные дни — трагедия «Владимир Маяковский», в нечетные — опера Матюшина «Победа над Солнцем». Все представления прошли при анилагах. Говоря об опере, рецензент писал: «Скоро в театре сделалось два представления вместо одного, одно — на сцене, другое — в публике. Редкую музыку заменял свист, очень гармонизировавший с тем бредом, который раздавался со сцены». «Бред» касался сражения героев против мира живой природы (сюжет — чрезвычайно характерный для футуристов),



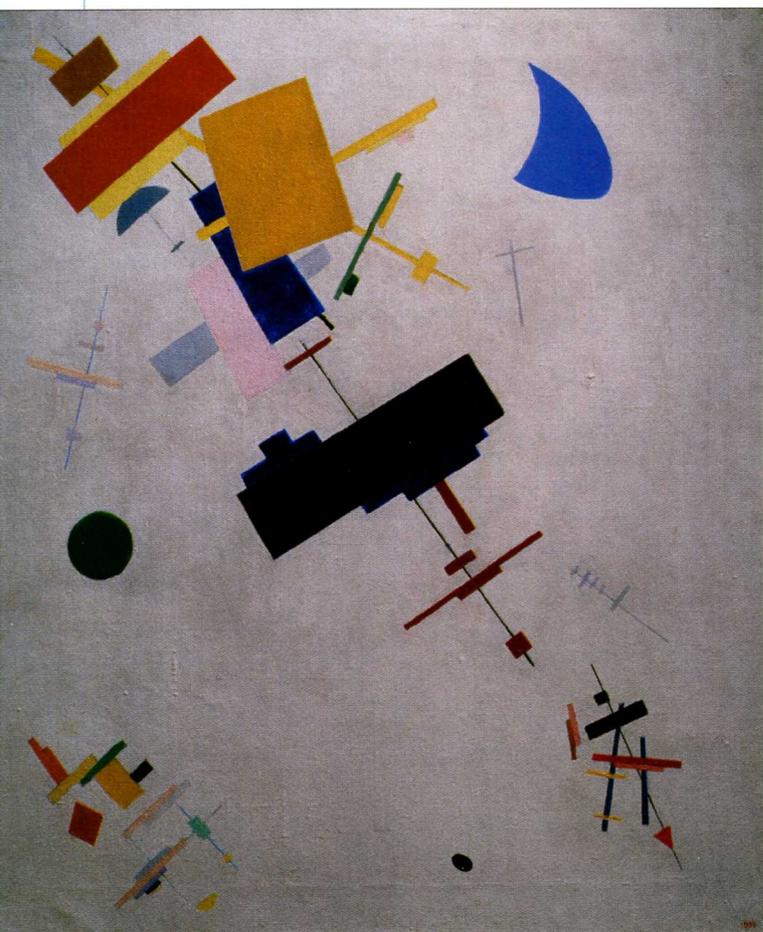
завершившегося заколачиванием Солнца в бетонный куб. «Малевич, — вспоминал в «Полутораглазом стрельце» Б. Лившиц, — получил возможность оперировать кубом и шаром и с беспощадностью Савонаролы принялся истреблять все, что ложилось мимо намеченных ими осей». На этой странице мы представляем эскизы костюмов, придуманных Малевичем для этой оперы: Забияки (слева) и Неприятеля (вверху).

«символизма» Малевича, в котором настоящего (будущего) Малевича еще нет. А в «крестьянской теме» — он уже есть. Вот ценнейшее признание художника («теоретически», впрочем, очень уязвимое — как все его декларации): «Я уловил связь между крестьянским искусством и искусством иконописи: искусство иконописи является высшей формой крестьянского искусства. В иконах я обнаружил весь духовный мир крестьянской эпохи. Я понял крестьян через икону, понял их лик не как святых, а как простых людей... Знание иконы убедило

Супрематизм

Формально определить супрематизм Малевича можно так: это набор геометрических фигур, написанных локальными цветами и скомпонованных на белом фоне по законам динамики и статики. Сам термин происходит от латинского слова «supremus», что значит «высший». «Супрематизм в своем историческом развитии, — свидетельствовал Малевич, — имел три ступени черного, цветного и белого». Надо сказать, что соратники нашего героя, предложившего в 1915 году на Последнюю футуристическую выставку «0,10» 39 супрематических композиций, не согласились с ним в том, что супрематизм является закономерным венцом авангардистских исканий, и попросили исключить термин «супрематизм» из названий работ. В вариантах названий, предложенных Малевичем, чаще всего встречалась формула «красочные мас-

© К. Малевич. Супрематизм (Supremus № 56). 1916. Холст, масло. 80,5x71. ЖБ-1421. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



© К. Малевич. Супрематизм. 1915–1916. Холст, масло. 80,5x81. ЖБ-1408. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

сы в четвертом измерении», то есть речь шла о выходе за пределы привычного трехмерного мира. «Земля брошена как дом, изведенный шашлями, — писал художник Матюшину в 1916 году. — И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара Земли». А в письме к тому же адресату, датированном 1917 годом, читаем: «Я видел самого себя в космосе, где меня скрывали точки и раскрашенные полосы... Этим летом я провозгласил себя президентом космического пространства». На этой странице мы представляем картины «Супрематизм», 1915–16 (вверху) и «Супрематизм (Supremus №56)», 1916 (слева).

венному произволению переустраивающий жизнь на Земле. Реалистические положения превращаются в своих перевертышей: «Наша современность должна понять, — манифестирует Малевич, — что не жизнь будет содержанием искусства, а искусство должно стать содержанием жизни, так как только при этом условии жизнь может быть прекрасна».

Далее все было очень логично. Поставив себе задачу «передавать природу во всей ее истине» и понимая «истину» чрезвычайно субъективно, Малевич все дальше уходил от реальности. В 1909 году он открыл для себя творения фовистов и кубистические опыты Жоржа Брака, экспонировавшиеся на второй выставке «Салон "Золотое руно"». После этого пятна чистого цвета в его произведениях, до того складывавшиеся в узнаваемые — пусть и совершенно примитивистские — человеческие фигуры, стали стремительно «развоплощаться». Вхождение в футуристическую среду довершило дело — с этих пор Малевич воспринимал реальность в виде набора отдельных геометрических плоскостей, выстраиваемых на основе какого-либо динамиче-

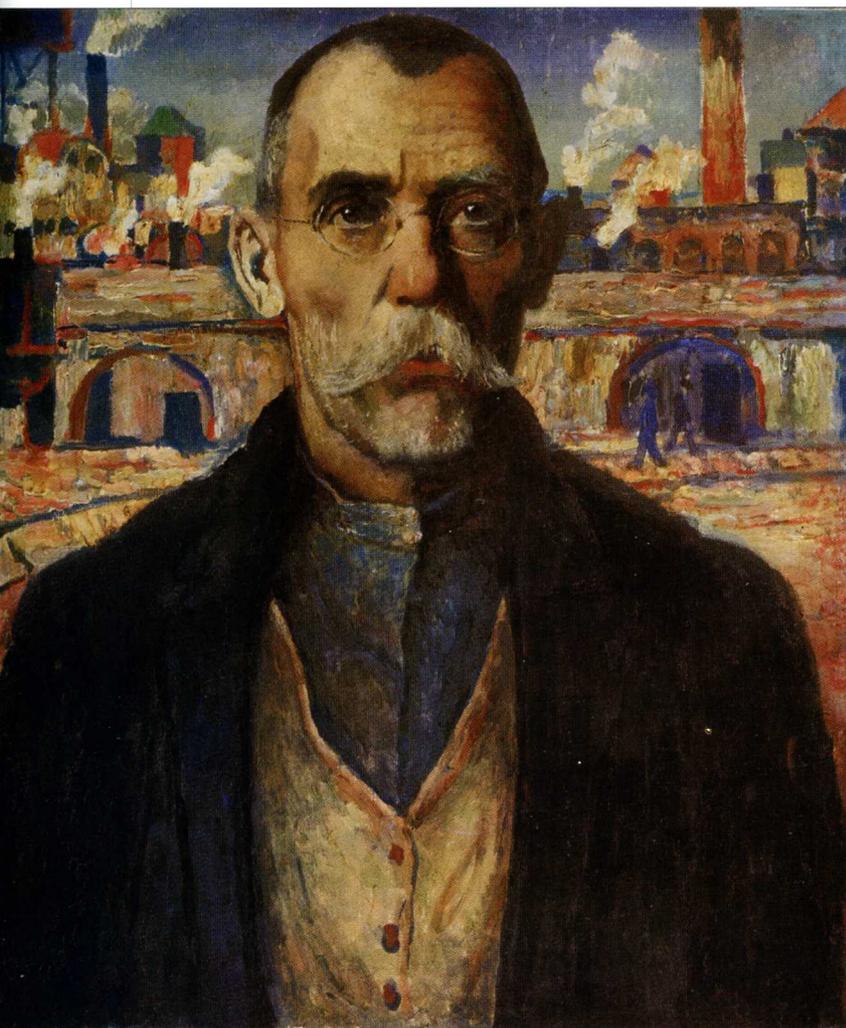
меня в том, что самое главное — не постигать анатомию и перспективу, не передавать природу во всей ее истине, однако обрести интуицию природы искусства и артистического реализма». «Артистический реализм» — хитрый термин; во всяком случае, от эстетики передвижников, которыми Малевич бредил еще совсем недавно, он теперь явно отказывается. Художник у него выступает как демиург, по собст-

Поздние портреты

Свой творческий путь Малевич завершил серией портретов, знаменовавших его возвращение к традиционно-реалистической живописи. Впрочем, «возвращение» — не то слово; в традиционно-реалистической манере художник никогда до этого не работал. Среди причин такого поворота чаще всего называют сгустившиеся обстоятельства жизни, которые заставили художника принять правила игры, предложенные тогдашними хозяевами страны. Возможно. Но если и так, то это лишь одна из причин. Потому что «реалистические» портреты людей труда (к слову, в самой тематике никакого соглашения не было — с изображений людей труда Малевич, собственно, и начал свой путь в искусстве) не вполне, что ли, реалистичны. Что-то в них всякий раз есть такое, что заставляет искать второй план, подтекст. Например, при взгляде на «Работницу», 1933 (справа) тут же возникает вопрос: что у нее с руками? Некоторые искусствоведы утверждают, что «генеалогическими» предками этой картины были иконы Богоматери; при этом автор лишь вынул из рук женщины Младенца. Еще одна работа этого ряда, представленная на этой странице, — «Портрет ударника (Краснознаменец Жарновский)», 1932 (внизу). Обратите внимание на производственный фон этой картины, выполненный в почти абстракционистской манере.



© К. Малевич. Работница. 1933. Холст, масло. 70x58. Ж. 9494. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



© К. Малевич. Портрет ударника (Краснознаменец Жарновский). 1932. Холст, масло. 64x55. Ж. 9402. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

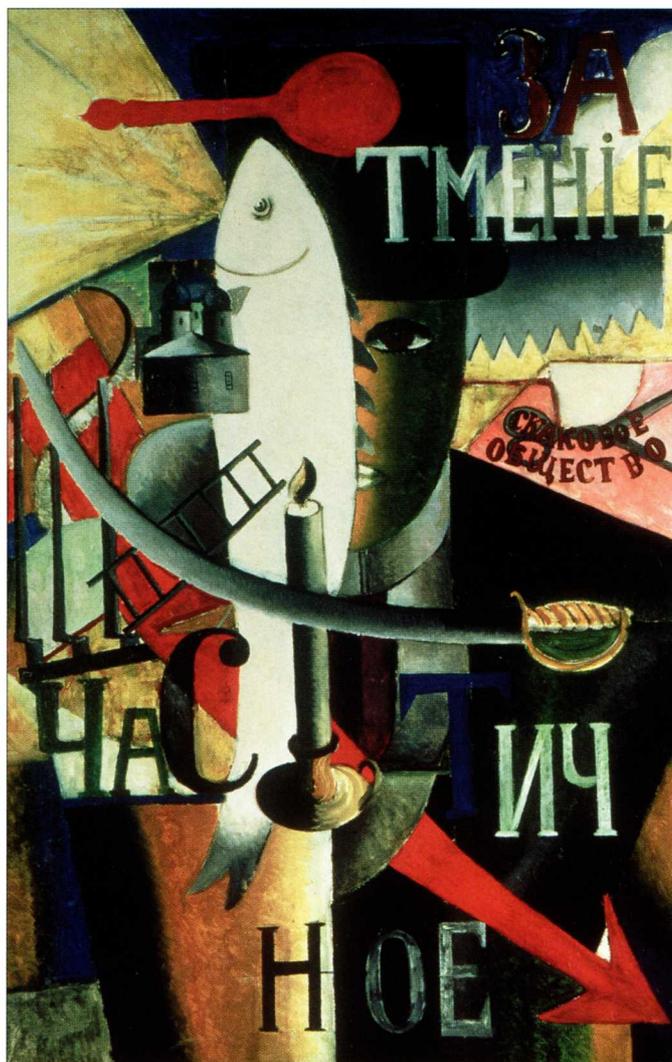
ского вектора. В 1913 году, во время работы над оперой «Победа над Солнцем», в одном из эскизов декораций впервые появился квадрат (пока еще черно-белый) — с этим моментом Малевич всегда и связывал рождение супрематизма. 39 супрематических полотен «во главе» с «Черным квадратом», показанные на Последней футуристической выставке «0,10» в 1915 году, утверждали супрематизм как высшее и «последнее» достижение мирового изобразительного искусства. Их автор самими «дублирующими» названиями картин настойчиво убеждал всех последовать за ним в открытое им «четвертое измерение». Пройдя быструю эволюцию, супрематизм в серии работ «Белое на белом», где светлые геометрические формы терялись в белизне фона, «закрыв» живопись.

В 1919 году Н. Пунин назвал Малевича «снарядом, посланным человеческим духом в небытие, в чистую пустыню интуиции, где единственными реальностями являются отношения и связи». Остаток жизни наш герой, по сути, лишь классифицировал свой путь (это касается и его новых живописных работ 1920—30-х годов), абсолютизируя ту логику, что привела его к исчезновению цвета и формы в живописи. «Плывите! — обратился он к современникам. — Белая свободная бездна, бесконечность перед вами».

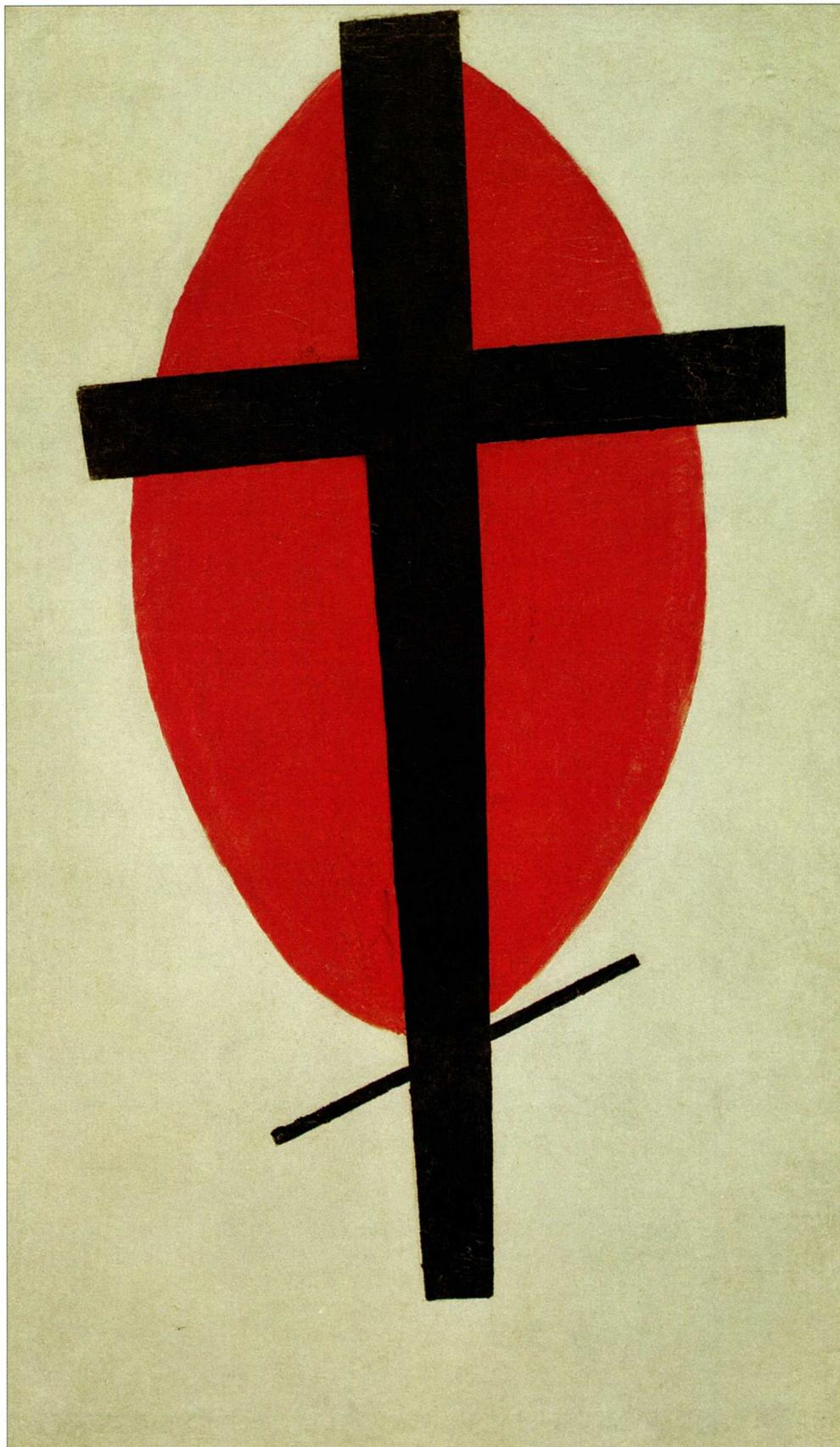
Смысл о Космосе

Странное впечатление производит чтение манифестов Малевича эпохи «бури и натиска» супрематизма. Яростное вдалбливание в головы читателей новых истин вызывает невольный протест — как вызывает протест сам неказистый стиль этих «посланий в вечность». Вслушайтесь: «Новым своим бытием я прекращаю расточительность энергии разумной силы и прекращаю жизнь зеленого животного мира. Все будет направлено к единству черепа человечества как совершенному орудию культуры природы. Преображая мир, я иду к своему преобразению, и, может быть, в последний день моего переустройства я

перейду в новую форму, оставив свой нынешний образ в угасающем зеленом животном мире. Наше изобретение — новый мир, мне принадлежащий». И как все знакомо! Хлебников объявлял себя «председателем Земшара», на ту же должность претендовал Татлин. Н. Пунин вспоминал о соперничестве Татлина и Малевича: «Они всегда занимались переделом мира, устанавливая свои собственные сферы влияния на Земле, в небесах и в межпланетном пространстве». Малевич, отвергая функциональный конструктивизм своего бывшего соратника, мыслил, прежде всего, о Космосе.



АНГЛИЧАНИН В МОСКВЕ (1914). Одна из лучших картин «алогической» серии Малевича. Абсурдизация, разрыв всех логических связей здесь доведены до крайности. По собственному признанию художника, его в это время больше всего интересовал «запредельный разум». «Посредством кубизма, — писал он Матюшину, — этот разум может передавать естество предметов».



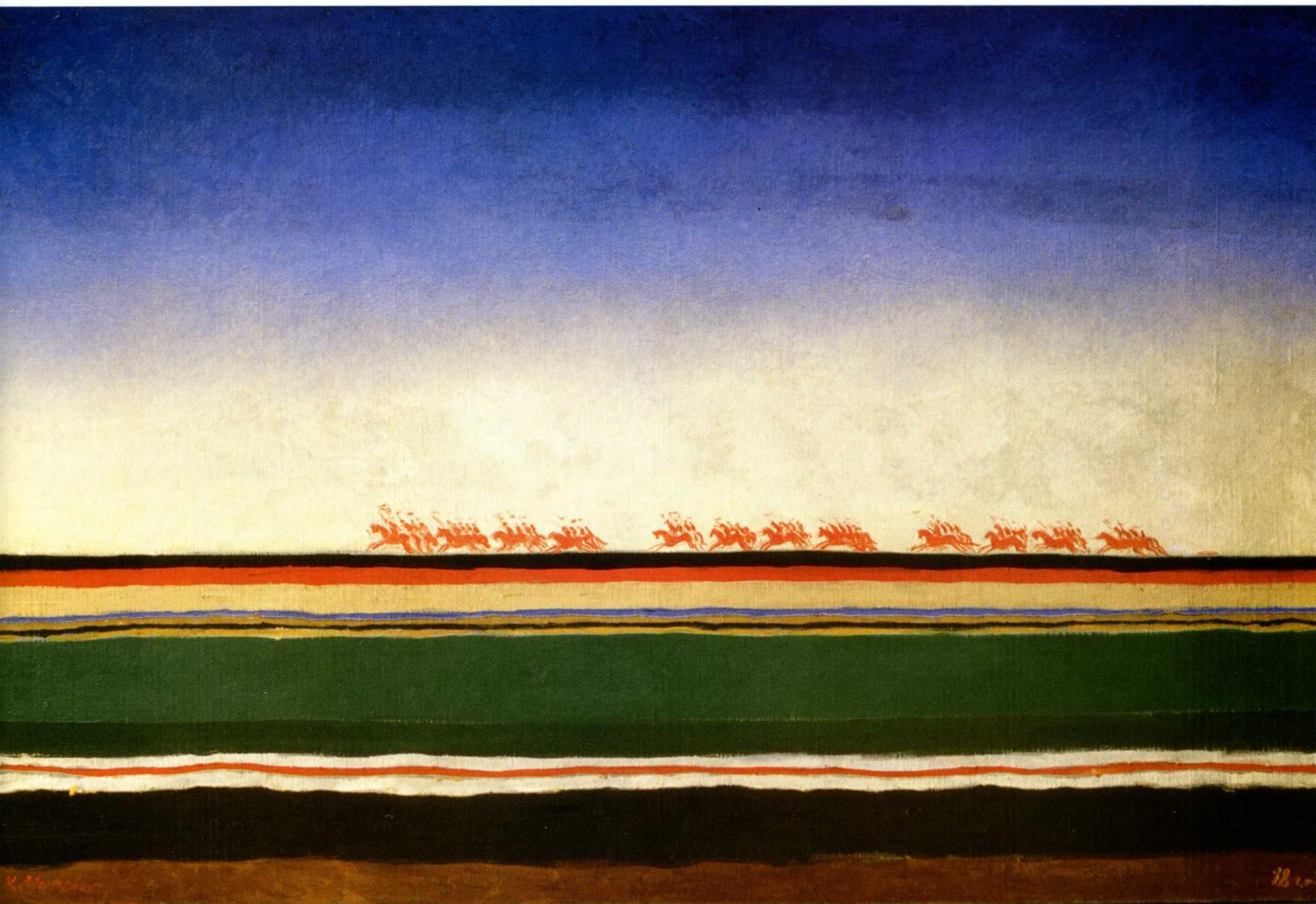
СУПРЕМАТИЗМ (ЧЕРНЫЙ КРЕСТ НА КРАСНОМ ОВАЛЕ) (1920-е). Эта картина, построенная на «первоформах» (крест, овал, прямоугольник), представляет собой яркий пример «цветного супрематизма» Малевича. Крайний лаконизм художественного языка не помешал автору выстроить чрезвычайно гармоничную, уравновешенную композицию.



© К. Малевич. Сложное предчувствие (Торс в желтой рубашке). Около 1932. Холст, масло. 98,5x78,5. Ж. 9477. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

СЛОЖНОЕ ПРЕДЧУВСТВИЕ (ТОРС В ЖЕЛТОЙ РУБАШКЕ) (ок. 1932). Трудно, пожалуй, найти в творчестве Малевича более безнадежную картину. Она чем-то напоминает полотна де Кирико «метафизического» периода. На обороте холста есть надпись, сделанная рукой художника: «Композиция сложилась из элементов, ощущения пустоты, одиночества, безвыходности жизни 1913 г. Кунцево». Как видим, «поздний» Малевич, «путая следы», и в этой работе вновь «апеллирует» к предреволюционному десятилетию.

© К. Малевич. Красная конница. Около 1932. Холст, масло. 91x140. Ж-9435. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



КРАСНАЯ КОННИЦА (ок. 1932). «Скачет красная конница из октябрьской столицы на защиту советской границы», — читаем в правом углу холста. В советские времена, говоря об искусстве Малевича и отпустив на его долю привычное количество идеологических туманов, этой картиной обычно как бы оправдывали его. Вот, мол, мог же человек писать правильно, но не хотел этого делать! Между тем, это полотно вряд ли свидетельствовало о том, что Малевич «перевоспитался». К социалистическому реализму оно не имеет никакого отношения. Живопись тут предельно абстрактна и, скажем так, «неоптимистична». Есть, кстати, в этой работе и легкая переключка с патриотическими лубками, которые Малевич (на пару с Маяковским) во множестве изготавливал в годы Первой мировой войны.

Городской (Стеделик) музей, Амстердам

В Городском музее Амстердама хранится крупнейшая за пределами России коллекция работ Казимира Малевича.

Наряду с Музеем Ван Гога и Государственным музеем, Городской музей — один из самых популярных в Амстердаме. Он находится на улице, носящей имя Паулюса Поттера, замечательного голландского художника XVII века, — к сожалению, забытого везде, кроме как у себя на родине.

Увидев здание музея снаружи, неопытный турист ни за что не догадается, что сокрыто в его стенах. Ранее в этом респектабельном, построенном в 1895 году доме находилась коллекция антиквариата, принадлежавшая Софии Августе де Брейн. Но серебряные столовые приборы, статуэтки, ковры и прочие милые штучки недолго радовали амстердамских буржуа, приходивших в Городской музей семьями. Очень скоро из Государственного музея сюда переехала молодая и амбициозная Ассоциация по формированию публичной коллекции современного искусства. Деятельность этой организации с длинным названием в первое время нельзя было назвать упорядоченной. Только к 1970-м годам коллекция музея обрела, наконец, свое лицо, известное в наши дни всему миру.

Экспозиция Городского музея охватывает период с середины XIX века до наших дней. Наиболее активно музейная коллекция формировалась в 1940—50-е годы, когда директором музея являлся Виллем Сандберг. Очень многое после Второй мировой войны пришлось начинать заново: пять лет фашистской оккупации не прошли даром — Нидерланды были фактически изолированы от свободного мира и не участвовали в мировом культурном процессе. Многим «дегенеративным» художникам пришлось уйти в подполье, полуправильное существование вели и те, кто коллекционировал их произведения. В целом, ситуация с современным искусством обстояла здесь не лучше, чем в самой Германии, где работы кубистов, экспрессионистов, абстракционистов, дадаистов и сюрреалистов уничтожались, гнили в подвалах и пылились на чердаках.

Одним из важнейших музейных событий послевоенных лет стала покупка шестидесяти восьми картин Казимира Ма-



На этой ретро-фотографии, сделанной во второй половине XX века, мы видим здание музея, выдержанное в стилистике Нидерландского Возрождения.

левича. В 1927 году, когда художник вынужден был спешно вернуться в СССР, он оставил свои полотна на хранение архитектору Гуго Херингу. Херинг долгие годы берег эти картины, надеясь на то, что их можно будет вернуть наследникам, но в 1957 году, незадолго до своей смерти, продал их амстердамскому Городскому музею. Теперь музей обладает самым значительным собранием Малевича за пределами России. Впрочем, с этим связаны и серьезные проблемы: наследники художника считают сделку Херинга и музея незаконной, поскольку Херинг не был собственником картин и, следовательно, не имел права их продавать. Еще в 1970-е годы дочь Малевича, Уна-Анна Уриман-Малевич (1920—1989), предпринимала попытки вернуть осевшие в Амстердаме работы отца на родину. В 1991 году с требованием вернуть картины к Нидерландам обращалось Министерство культуры СССР, но в силу нестабильной ситуации в стране достаточной твердости в этом вопросе тогда проявлено не было. В 2000 году наследники мастера вновь «наесли» на Городской музей, обратившись по поводу возвращения картин к муниципалитету Амстердама. Муниципалитет не удовлетворил запрос наследников, и за несколько прошедших лет «дело Малевича» превратилось в вялотекущий судебный процесс.

Понять можно обе стороны. С одной стороны, правы наследники, требующие возвращения причитающегося им

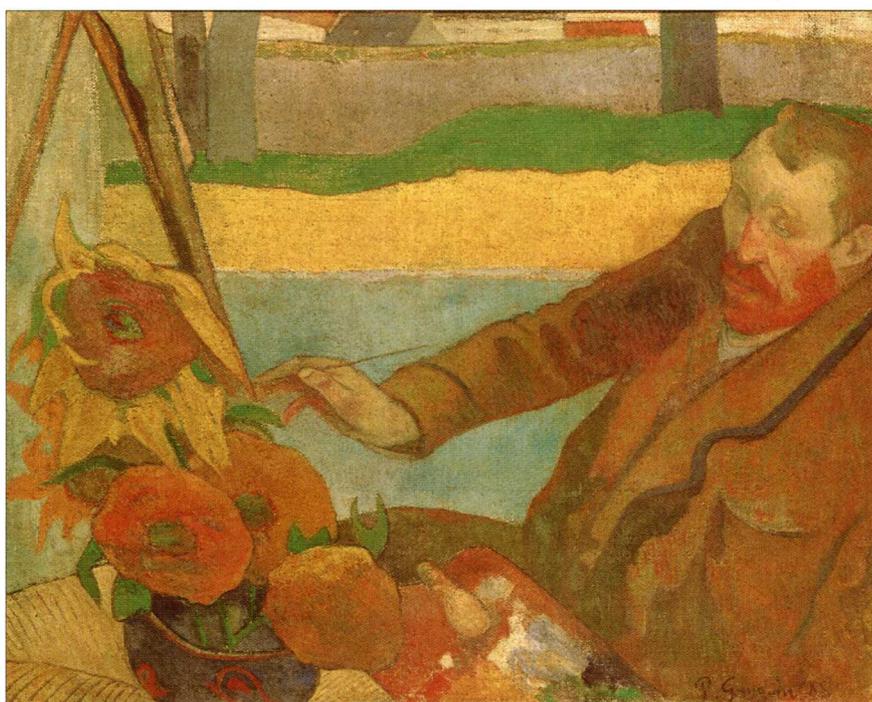


«Купальщик» (1911) — одна из многих работ Казимира Малевича, хранящихся в музее.

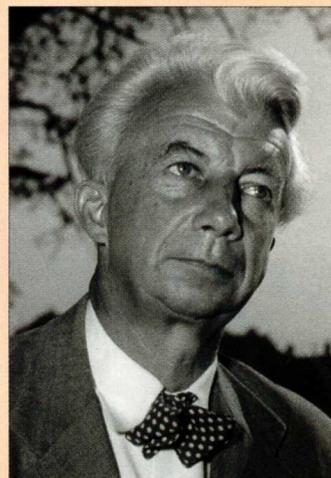
по закону «имущества». С другой стороны, вполне оправдано и сопротивление амстердамского музея — возврат работ Малевича наследникам разобьет бесценное собрание, работы неминуемо «расплывутся» по многим частным собраниям, и широкой публике доступ к ним окажется закрыт.

Экспозиция, посвященная Малевичу, — одна из немногих постоянных экспозиций в Городском музее. Такой чести удостоиваются здесь лишь избранные мастера современного искусства. Связано это, прежде всего, с теснотой: музей испытывает постоянный дефицит выставочных площадей, поэтому музейным работникам приходится периодически обновлять экспозиции.

Недостаточность имеющихся помещений стала очевидна уже в 1930-е годы, но только после 1945 года стало возможным кардинально обновить и расширить здание. В 1950-е годы Городской музей Амстердама получил библиотеку, читальный зал, гравюрный кабинет, ресторан и сувенирный магазин. Выставочные площади увеличились на 1500 м² благодаря пристройке нового крыла. Но к началу нового тысячелетия и этого оказалось мало. Некоторое время назад музей вновь закрыли на реконструкцию. Открытие ожидается в конце 2011 года.



«Портрет Ван Гога, пишущего "Подсолнухи"» кисти Гогена из собрания амстердамского Городского музея.



Виллем Сандберг

Виллем Сандберг (1897—1984) был одним из самых ярких директоров Городского музея Амстердама. В этой должности он находился с 1945-го по 1963 год. С его деятельностью связано приобретение многих ценнейших произведений искусства (в том числе и полотен Малевича). Уделяя особенное внимание искусству 1920-х годов, Сандберг собрал в музее обширную коллекцию работ экспрессионистов. Были в его музейной деятельности и неудачи: так, он упустил время, когда можно было достаточно выгодно купить картины кубистов — через несколько лет после Второй мировой войны цены на них уже взлетели до небес, и Городскому музею Амстердама осталось только кусать локти. Впрочем, известность Сандбергу принесло не руководство музеем. С конца 1920-х годов он был признанным в Голландии авторитетом в области графического дизайна. Именно он «придумал» «рваные» фигуры и буквы, столь широко используемые сейчас дизайнерами. В 1969—70 годах Сандберг прочитал курс лекций по дизайну в Гарвардском университете.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

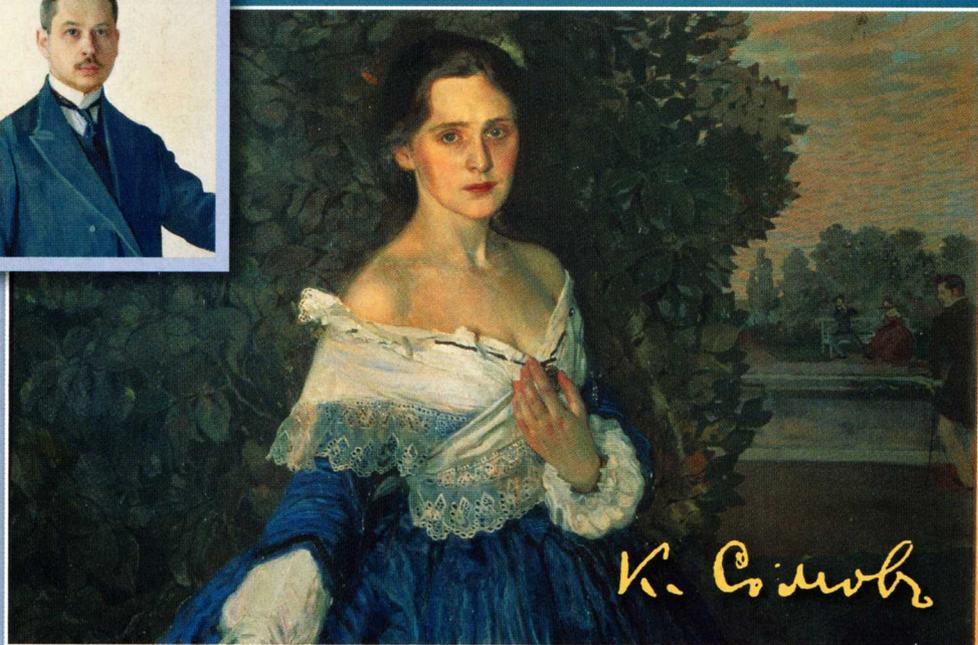
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 12,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

СОМОВ

26



Шедевр «Дама в голубом» (1897—1900) — в деталях

Отец Сомова служил хранителем коллекций Эрмитажа

Художник стоял у истоков объединения «Мир искусства»

Он совершенно искренне называл себя «бездарностью»

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



DeAGOSTINI