

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
"Пензенский государственный университет
архитектуры и строительства"
(ПГУАС)

**СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ
У СТУДЕНТОВ-АРХИТЕКТОРОВ
НА ЗАНЯТИЯХ ПО АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ**

Пенза 2014

УДК 378.016:811.111 (035.3)

ББК 74.58

С73

Рецензенты: кандидат педагогических наук, зав. кафедрой иностранных языков И.Л. Сергиевская (ПАИИ); кандидат филологических наук, доцент О.С. Милотаева (ПГУАС)

С73 Способы формирования профессиональных компетенций у студентов-архитекторов на занятиях по английскому языку: моногр. / С.В. Сботова [и др.]. – Пенза: ПГУАС, 2014. – 168 с.
ISBN 978-5-9282-1166-0

В монографии рассматривается стиль, возникший на рубеже XIX-XX вв., затронувший все пластические искусства, начиная с архитектуры и кончая графикой, получивший название стиля «модерн». Этот стиль явился новым этапом в синтезе архитектуры, живописи, декоративных искусств.

Монография подготовлена на кафедре «Иностранные языки» и предназначена для студентов, обучающихся по направлениям 07.04.01 «Архитектура» и 54.03.01 «Дизайн». Рекомендуются к использованию для аудиторных и самостоятельных работ.

ISBN 978-5-9282-1166-0

© Пензенский государственный университет архитектуры и строительства, 2014

© Сботова С.В., Гринцова О.В., Горбунова В.С., Куляева Е.Ю., 2014

ВВЕДЕНИЕ

Конец XIX – начало XX столетия – переломная эпоха во всех сферах социальной, политической и духовной жизни России. Сложные жизненные процессы обусловили многообразие форм художественных произведений этих лет. Все виды искусства – живопись, театр, музыка, архитектура – выступили за обновление художественного языка.

На рубеже веков сложился стиль, затронувший все пластические искусства, начиная с архитектуры, в которой долго господствовала эклектика, и кончая графикой, получившей название стиля «модерн». Этот стиль явился новым этапом в синтезе архитектуры, живописи, декоративных искусств.

В конце XIX и начале XX столетия многие художники внесли заметный вклад в развитие русского прикладного искусства. В этот период возрождаются элементы народного творчества, в котором авторы видели воплощение основных традиций национальной культуры.

Большую роль в популяризации отечественного и западноевропейского искусства играли художники объединения «Мир искусства» (1898-1924), «Союз русских художников» (1903-1923). В начале XX в. в русское искусство проникают новейшие тенденции Запада – символизм, примитивизм, различные направления модернистского искусства. На почве России вырастают авангардные объединения художников – «Голубая роза», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», распространяется кубофутуризм и абстракционизм.

«Мир искусства» явился крупным эстетическим движением рубежа веков, переоценившим всю современную художественную культуру, утвердившим новые вкусы и проблематику, вернувшем искусству утраченные формы книжной графики и театрально-декорационной живописи, приобретенными их усилиями европейское признание, создавшим новую художественную критику, пропагандировавшим русское искусство за рубежом.

В 1903 г. возникло одно из самых выставочных объединений начала века «Союз русских художников». В него вошли на первых порах почти все видные деятели «Мира искусства»: Александр Николаевич Бенуа (1870-1960), Лев Самойлович Бакст (1866-1924), Константин Андреевич Сомов (1869-1939), Мстислав Валерианович Добужинский (1875-1957), Валентин Александрович Серов (1820-1871), участниками первых выставок были Михаил Александрович Врубель (1856-1910), Виктор Эльпидифорович, Борисов-Мусатов (1870-1905). Лицо «Союза» определили преимущественно московские живописцы направления передвижников, ученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества, наследники

Алексея Кондратьевича Саврасова (1830-1897), ученики В.А. Серова и Константина Алексеевича Коровина (1861-1939) – лидера «Союза».

Национальный пейзаж, любовно написанные картины крестьянской России – один из основных жанров художников «Союза», в котором своеобразно выразил себя «русский импрессионизм». Особо примечательны в этом отношении пейзажи Игоря Эммануиловича Грабаря (1871-1960), Константина Федоровича Юона (1875-1958), Станислава Юлиановича Жуковского (1873-1944).

В целом члены «Союза» тяготели не только к пленэрному этюду, но и к монументальным картинным формам. К 1910 г., времени раскола и вторичного образования «Мира искусства», на выставках «Союза» можно было увидеть интимный пейзаж (Сергей Арсеньевич Виноградов (1869–1938), Петр Иванович Петровичев (1874-1947), К.Ф. Юон и др.), живопись, близкую к французскому дивизионизму (И.Э. Грабарь, Михаил Федорович Ларионов (1881-1964)) или близкую символизму (Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878-1968), Николай Николаевич Сапунов (1880-1912), Сергей Юрьевич Судейкин (1882-1946)). В них участвовали и художники «Мира искусства»: А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, Л.С. Бакст, Евгений Александрович Лансере (1848-1886), М.В. Добужинский.

«Союз русских художников», с его твердыми реалистическими основами, сыгравший значительную роль в отечественном изобразительном искусстве, имел определенное воздействие на формирование советской живописной школы, просуществовав до 1923 г.

В 1907 г. в Москве журналом «Золотое руно» была устроена единственная выставка художников – последователей В.Э. Борисова-Мусатова, получившая название «Голубая роза» (Мартирос Сергеевич Сарьян (1880-1972), Н.Н. Сапунов, С.Ю. Судейкин, Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878-1939), Артур Владимирович Фонвизин (1883-1973), скульптор Александр Терентьевич Матвеев (1878-1960) и др.). Всем этим художникам в определенной мере были присущи символистские тенденции: зыбкость настроений, утонченность цветовых соотношений. Ведущим художником «Голубой розы» стал П.В. Кузнецов. Эстетическая платформа участников выставки стало нарицательным для целого направления в искусстве второй половины 1900-х гг. Представители «Голубой розы» много и плодотворно работали в театре, где тесно соприкоснулись с драматургией символизма.

В 1910 г. ряд молодых художников – Петр Петрович Кончаловский (1876-1956), Иван Павлович Машков (1867-1945), Аристарх Васильевич Лентулов (1882-1943), Роберт Рафаилович Фальк (1886-1958), Александр Васильевич Куприн (1880-1960) и другие объединились в организацию «Бубновый валет», просуществовавшую до 1917 г. «Бубновый валет» имел свой устав, устраивал выставки и издавал собственные сборники статей. Члены этой организации увлекались материальностью, «вещностью» мира,

исповедовали четкую конструкцию картины, подчеркнутую предметность формы, интенсивность, полноту цвета. Не случайно натюрморт становится их излюбленным жанром.

Новейшие направления западного искусства заставляли русских художников продолжать поиски, стремиться к открытию радикальных выразительных средств. В 1912 г. многие из художников «Бубнового вале-та» вошли в новую, более радикальную группу «Ослиный хвост». Идейным лидером группы «Ослиный хвост» был М.В. Ларионов. Значительное место в его творческой концепции того времени играл примитивизм. Средства художественной выразительности Ларионов искал в народных картинках разных стран, уличных вывесках и т.п. Позже Ларионов разработал теорию «лучизма», которую разделяла его жена, художница Наталья Сергеевна Гончарова (1881-1962).

Многие из названных выше мастеров входили в петербургскую организацию «Союз молодежи», сложившуюся почти одновременно с «Бубновым валетом» (1909). Эта организация на своих выставках представляла работы художников-авангардистов – Марка Захаровича Шагала (1887-1985), Павла Николаевича Филонова (1883-1941), Каземира Севериновича Малевича (1878-1935), Владимира Евграфовича Татлина (1885-1953), Юрия Павловича Анненкова (1889-1974), Натана Исаевича Альтмана (1889-1970), Давида Давидовича Бурлюка (1882–1967), Александры Александровны Экстер (1882-1949) и др. «Союз молодежи» не имел определенной программы, проповедуя и символизм, и кубизм, и футуризм, и «беспредметничество», но каждый из художников имел собственное творческое лицо.

Тема данной монографии обусловлена: растущей тенденцией осмысления российской интеллигенцией собственного культурного и духовного наследия в контексте процессов глобализации; необходимостью поддержания преемственности развития искусства и культуры; потребностью переосмысления истории отечественной культуры и искусства, освобождения ее от многих клише советского периода; особой значимостью культурологического подхода к анализу художественной культуры.

В качестве источников авторы использовали: художественные произведения его центральных персоналий: оригиналы, представленные в музеях Москвы, Пензы, а также опубликованные репродукции их работ; мемуарное, эпистолярное, публицистическое наследие мастеров: автобиографические заметки, воспоминания, переписку; литературу, посвященную художникам (мемуарную, художественно-публицистическую, научную).

Предложена новая интерпретация их творчества, переосмысленного в соответствии с современным пониманием культурных процессов в России. Вскрыты основные константы художественной и культурной деятельности

художников. Новизна работы определяется также тем, что она выполнена на стыке двух предметных областей: культурологии и искусствознания.

Авторы использовали также следующие методы гуманитарных наук:

сравнительно-исторический (сопоставление биографии и творчества художников на фоне художественных и общекультурных процессов эпохи); интерпретации (собственная трактовка художественных произведений, эпистолярно-мемуарного материала); исторической и логической реконструкции (выявление особенностей биографии и творчества художников в различных культурно-исторических ситуациях); биографический (выявление влияния биографических факторов на художественное творчество).

Актуальность темы позволяет использовать материалы монографии в работах по истории культуры, при подготовке специальных курсов по истории культуры, краеведению, искусствоведческим дисциплинам.

1. АВАНГАРДИЗМ КАК ЗАПАДНОЕ ТЕЧЕНИЕ, ОКАЗАВШЕЕ ВЛИЯНИЕ НА РУССКУЮ КУЛЬТУРУ

Слово французского происхождения «авангард» первоначально относилось исключительно к военной терминологии и означало отряд, выдвигающийся вперед по движению войска; передовой отряд. В годы Французской революции это слово стало революционной метафорой и в 1794 г. вошло в название якобинского журнала. С тех пор политический смысл начал вытеснять военный.

Термин в его фигуральном значении использовался в работах французских социалистических утопистов. В их же работах термин впервые получил художественный смысл. Основатель школы утопического социализма Анри Сен-Симон (1760-1825) в статье «Художник, ученый и рабочий», вышедшей в год его смерти в 1825 г., в союзе художника, ученого и рабочего ведущую роль отвел художнику. Художник, по Сен-Симону, наделен воображением и должен воспользоваться силой искусства для пропаганды передовых идей: «Это мы, художники, будем служить вам авангардом».

Термин «авангард» долго сохранял свое политическое значение, и художник наделялся особой политической миссией. В этом значении термин начал усваиваться во многих европейских языках. Так, в английском языке слово «vanguard» в его фигуральном значении впервые появилось в работах британского историка Томаса Карлейля (1795-1881).

Последователи Сен-Симона, продолжая вслед за ним акцентировать ведущую роль художника в политических процессах, фактически оставляли в стороне социальные цели искусства, обязывающие его быть утилитарным, дидактическим, понятным широким массам, и тем самым парадоксально сближали политический авангард с «искусством для искусства» (фр. *L'art pour l'art*) как революционной идеей.

В последние десятилетия XIX в. термин «авангард» в его милитаристском значении получил широкое распространение в Европе благодаря популярности анархических идей Михаила Александровича Бакунина (1814-1876) и Петра Алексеевича Кропоткина (1842-1921). Кропоткиным восхищались - Оскар Уайльд (1854-1900) и Уильям Батлер Йейтс (1865-1939). Большое влияние Кропоткин оказал на Герберта Рида (1893-1968). Бакунин и Кропоткин не только использовали термин в своих работах, но в 1878 г. дали название «*L'Avant-Garde*» своему журналу.

Последователи Бакунина начали применять название журнала к искусству, а в 1885 г. Теодор Дюре перенес термин «авангард» из области политики в область художественной критики. Интересно, что еще раньше, в 1871 г., семнадцатилетний французский поэт Артюр Рембо (1854-1891) в частной переписке, ставшей публичной значительно позже, писал, что

поэзия должна создать совершенно новый язык, объединяющий задачи политического и художественного авангарда; именно это позволит ей быть впереди.

Таким образом, термин «авангард» в его художественном значении полностью вышел из утопических и анархических идей, и в начале XX в. был тесно связан с политикой. Присущий художественному авангарду уже как историческому явлению (первая треть XX в.) политический радикализм был ему свойствен вплоть до 1930-х гг.

Общекультурными предпосылками становления авангардизма выступают:

а) философские идеи Артура Шопенгауэра (1788-1860, Германия), Фридрих Ницше (1844-1900, Германия), Серена Кьеркегора (1813-1855, Дания), Анри Бергсона (1859-1941, Франция), Мартина Хайдеггера (1889-1976, Германия), Жана-Поля Сартра (1905-1980, Франция);

б) конституирование лингвистики в качестве дисциплины, имеющей выраженную философскую размерность;

в) обращение психологии к фрейдизму;

г) отход от европоцентризма и повышенное внимание к восточным культурам;

д) возникновение в культуре такого феномена, как антропософия.

В качестве непосредственных предтеч «авангардизма» могут рассматриваться эстетика романтизма, разработавшая концепцию антиимитационной (так называемой «музыкальной») живописи и обозначившая вектор внимания художественного творчества к феноменам подсознания, а также импрессионизм, заложивший такие тенденции (оказавшиеся чрезвычайно важными для развития авангардизма.), как массовый индивидуальный характер героя и весьма индивидуальная, личная точка зрения самого художника.

Как историческое явление авангард появился только в начале XX в., но ни одно движение, группа или школа не включали термин «авангард» в свое название, а главное - этим термином не оперировала критика. Термин «авангард» не был для группировок самоназванием, а начал употребляться, когда сами группировки уже распались, и то, что их связывало, завершалось или уже стало историей. Потребность в обобщенном терминологическом закреплении деятельности многочисленных групп возникла в 1920-х гг., и английский поэт Роберт Грейвз (1895-1985) в 1927г. ротивопоставил модернистскую поэзию викторианской.

В 1929 г. французский поэт, один из основателей сюрреализма, к этому времени ставший коммунистом, Луи Арагон (1897-1982), имея в виду слова самого «авангардистского» символиста Артюра Рембо (1854-1891) «Il faut etre absolument moderne» («Надо быть абсолютно современными»), ввел объединяющий термин «модернизм». «Авангард» («авангардизм») в

роли аналогичного объединяющего термина появился позже. Наиболее активно «авангард» как литературно-художественное движение стал обсуждаться в ретроспекции после Второй мировой войны.

Спустя столетие с лишним после появления «авангарда» как исторического явления, теории и типологии «авангарда» (так же, впрочем, как и теории и типологии «модернизма») не существует. Кристофер Иннес в предисловии к своей книге «Театр авангарда» (1993) предупреждает, что термин «авангард» - «стал вездесущим ярлыком, эклектически прикрепляемым к любому виду искусства, лишь бы оно было антитрадиционным по форме. Иногда этот термин упрощенно используют для определения нового в любой данный момент, которое устаревает с каждым новым шагом вперед».

Из-за того, что до сих пор не существует теорий и типологии «модернизма» и «авангарда» («авангардизма») как литературно-художественных явлений, разброс мнений о соотношении двух этих понятий варьируется от их полного противопоставления до полной взаимозаменяемости.

Толковый словарь русского языка под редакцией Д.В. Дмитриева упоминает, что термином авангард в разговорной речи называют «те художественные течения XX-XXI вв., которые смело отступают от традиционных, классических рамок, используют оригинальные, экспериментальные, иногда непонятные большинству людей приемы» [60].

Советский энциклопедический словарь трактует «авангардизм» как «условное наименование художественных движений и объединявшего их умонастроения художников XX вв., для которых характерны стремление к коренному обновлению художественные практики, разрыву с ее устоявшимися принципами и традициями (в том числе и с реализмом), поиски новых, необычных средств выражения формы и содержания произведений, взаимоотношения художников с жизнью» [66].

Началу эпохи «авангарда», которое большинство исследователей относят к 1905-1907 гг., предшествовал период протоавангарда – когда поэтика авангарда проявляла себя на уровне тенденции: в символизме, югендстиле, русском космизме; в манифестациях, подобных «Крику» (1893, *Национальная галерея, Осло*) Эдварда Мунка (1863-1944), сделавшему слышимым крик человеческого одиночества и отчаяния. В последние годы XIX в. Мунк находит собственный путь, ведущий к глубинам человеческой психики, и в своей напряженной живописной манере передает состояния внутреннего смятения, острого эмоционального всплеска.

Период протоавангарда рубежа XIX-XX вв. характеризуется как слом, переход от классической эстетики Аристотеля, мимесиса к неклассической, антиаристотелевской традиции.

Свидетель и участник этого слома, ирландский англоязычный поэт Уильям Батлер Йейтс (1865-1939) в 1897 г. писал о происходящем: «...Реакция на рационализм XVIII в. смешалась с реакцией на материализм XIX века, и символистское движение, которое достигло совершенства у Рихарда Вагнера (1813-1883) в Германии, у прерафаэлитов в Англии, у Вилье де Лиль-Адана (1838-1889), Стефана Малларме (1842-1898) и Мориса Метерлинка (1862-1949) во Франции и пробудило воображение Генрика Ибсена (1828-1906) и Габриэле Д'Аннунцио (1863-1938) – безусловно единственное движение, говорящее новые вещи».

На разных исторических этапах роль «авангарда» играли сменявшие друг друга течения: 1900-1910 гг. – время появления фовизма, кубизма, футуризма, экспрессионизма, дадаизма, абстрактного искусства; в 1920-1930-х гг. на первый план выходит сюрреализм, в послевоенный период возникают новые течения абстракционизма – абстрактный экспрессионизм, ташизм, неформальное искусство и др.; 1960-1970-е гг. – переходная эпоха от «классического» авангарда к неоавангарду, или постмодернизму с его составляющими – акционизмом, поп-артом, концептуализмом, кинетическим искусством и другими художественными арт-практиками.

В советском искусствоведении, под влиянием книг Дьердя Лукача (1885-1971) «Значение современного реализма» и «Идеология модернизма», вплоть до конца 1980-х гг. «модернизм» («авангард») трактовался как «антиреализм», а реализм, соответственно, как «антимодернизм». (Как «антиреализм» в оппозиции реалистического и нереалистического художественных «методов» понимался даже романтизм, к изучению которого советское литературоведение смогло вернуться только в конце 1950-х гг.)

Принципы авангардизма восприняли такие литературно-художественные течения, как экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм, а также литература «потока сознания», «новый роман», драма абсурда и др.

Экспрессионизм - течение в европейском искусстве эпохи модернизма, получившее наибольшее развитие в первые десятилетия XX в., преимущественно в Германии и Австрии. Экспрессионизм стремится не столько к воспроизведению действительности, сколько к выражению эмоционального состояния автора. Он представлен во множестве художественных форм, включая живопись, литературу, театр, архитектуру, музыку и танец. Это первое художественное течение, в полной мере проявившее себя в кинематографе.

Экспрессионизм возник как острейшая, болезненная реакция на уродства капиталистической цивилизации, Первую мировую войну и революционные движения. Поколение, травмированное бойней мировой войны, воспринимало действительность крайне субъективно, через призму

таких эмоций, как разочарование, тревога, страх. Эстетизму и натурализму старшего поколения они противопоставляли идею непосредственного эмоционального воздействия на публику. Для экспрессионистов превыше всего субъективность творческого акта. Принцип выражения преобладает над изображением. Очень распространены мотивы боли и крика. В широком смысле экспрессионистическим можно назвать искусство (вне зависимости от времени его создания), которое ставит перед собой задачу не столько воспроизведения действительности, сколько выражения порождаемых этой действительностью в авторе эмоциональных переживаний – при помощи различных смещений, преувеличений и упрощений. В этом смысле можно говорить об экспрессионизме (предельной эмоциональности, экзальтированности) творчества таких «старых мастеров», как Маттиас Грюневальд (1470/75-1528) и Эль Греко (1541-1614). Полагают, что сам термин «экспрессионизм» был введен чешским историком искусств Антонином Матейчком в 1910 г. в противоположность термину «импрессионизм»: «Экспрессионист желает, превыше всего, выразить себя ... Экспрессионист отрицает... мгновенное впечатление и строит более сложные психические структуры... Впечатления и умственные образы проходят через человеческую душу как через фильтр, который освобождает их от всего наносного, чтобы открыть их чистую сущность ...и объединяются, сгущаются в более общие формы, типы, которые он (автор) переписывает их через простые формулы и символы».

Обращение немецких писателей и художников начала XX в. к хаосу чувств, происходило в контексте открытия «дионисийского», иррационального начала искусства, о котором писал Фридрих Ницше (1844-1900) в трактате «Рождение трагедии» (1871).

Своими предшественниками немецкие экспрессионисты считали постимпрессионистов, которые в конце XIX в., открывая новые экспрессивные возможности цвета и линии, перешли от воспроизведения действительности к выражению собственных субъективных состояний. Драматические полотна Винсента ван Гога (1853-1890), Эдварда Мунка и Джеймса Энсора (1860-1949) при всей индивидуальности манер этих художников пронизаны зашкаливающими эмоциями восторга, негодования, ужаса.

В 1905 г. в Дрездене Эрнст Людвиг Кирхнер (1880-1938) основывает группу «Мост» (1905-1913), которая бунтовала против поверхностного правдоподобия импрессионистов, стремясь вернуть немецкому искусству утраченные духовное измерение и разнообразие смыслов. Характерные особенности этого направления – ярко выраженная графичность, столкновения ломких линий, деформирующих объекты вплоть до карикатуры, резкие, эмоционально напряженные цветовые сочетания. В этих свойствах возобновлялась связь с «классикой» немецкой живописи, в которой

виделась альтернатива выдыхающемуся буржуазному академизму. В программе немецкого экспрессионизма было много общего с французским фовизмом. Пытаясь разработать упрощенный эстетический словарь с краткими, сокращенными до самого существенного формами, члены «Моста» обращались к творчеству М. Грюневальда и Альбрехта Альтдорфера (1480-1538), а также к искусству народов Африки. В предвоенные годы к «Мосту» примкнули Эмиль Нольде (1867-1956), Макс Пехштейн (1881-1955), Отто Мюллер (1874-1930). Объединение «Мост», сменившее в 1911 г. место пребывания с Дрездена на Берлин, распалось в 1913 г., и в дальнейшем его участники выступали как независимые мастера.

Банальность, уродливость и противоречия современной жизни порождали у экспрессионистов чувства раздражения, отвращения, тревоги и фрустрации, которые они передавали при помощи угловатых, искореженных линий, быстрых и грубых мазков, кричащего колорита. Предпочтение отдавалось цветам предельно контрастным с тем, чтобы усилить воздействие на зрителя, не оставить его равнодушным. Малопримечательные, на первый взгляд, картины современной уличной жизни получали под кистью экспрессионистов бьющую через край эмоциональную окраску.

В 1910 г. группа художников-экспрессионистов во главе с М. Пехштейном отделилась от Берлинского сецессиона и образовала Новый сецессион. В 1912 г. в Мюнхене оформилась группа «Синий всадник» («Der Blaue Reiter»), идеологом которой выступал Василий Васильевич Кандинский (1866-1944). Направление «Синего всадника» (1910-1916) опиралось на цвет, перекликаясь в этом отношении с параллельными поисками Анри Матисса (1869-1954), фовистов, Робера Делоне (1885-1941), Пауля Клее (1879-1940). Наряду с Кандинским, уже выбравшим к тому времени путь абстракции, в эту исторически значимую группу входили Франц Марк (1880-1916) и Август Макке (1887-1914), павшие в битвах на французском фронте мировой войны. Алексей Явленский (1864-1941) лишь примыкал к направлению, оставаясь фактически в стороне. Марк, влюбленный в животных, хотел, чтобы в названии группировки фигурировала только лошадь, но Кандинский предпочел всадника; в том же, что касается цвета, расхождений не было, поскольку оба предпочитали синий. Творческий подъем А. Макке длится всего несколько месяцев 1914 г.: в начале этого года он совершил вместе с Клее увлекательную поездку в Тунис, а уже в конце – погиб на войне. Даже на линии фронта художники «Синего всадника» искали в присущих им темах освобождения от ужасов окопной жизни. Так, Марк писал животных, а Макке посвятил себя изображению человеческих фигур в живой природе.

Насчет отнесения «Синего всадника» к экспрессионизму среди специалистов нет единого мнения. Художники этого объединения слабо

озабочены кризисным состоянием общества, их произведения менее эмоциональны. Лирические и абстрактные ноты образуют в их работах новую гармонию, в то время как искусство экспрессионизма по определению дисгармонично.

У В. Кандинского переход к абстракции совершается в 1910 г. и с этого времени он с абсолютной свободой набрасывает на холст цветные пятна и штрихи. После основания «Синего всадника» абстрактный экспрессионизм становится одним из самых интересных направлений в Европе. С началом Первой мировой войны (в которой трагически гибнут его соратники Марк и Макке) Кандинский возвращается в Россию, где с энтузиазмом включается в революционные преобразования. Он становится инициатором ряда начинаний в сфере организации художественной жизни и преподавания искусства, развивает на новой основе и пытается внедрить идеи синтеза искусств. В конце 1921 г. Кандинский возвращается в Германию, где, по приглашению Вальтера Гропиуса (1883-1969), становится преподавателем Баухауза. В период работы в Баухаузе, сначала в Веймаре, затем в Дессау, его живопись подчиняется дисциплине геометрических форм, что не останавливает поисков выразительности цвета.

Пауль Клее завязывает контакты с художниками «Синего всадника» и в 1914 г. отправляется вместе с А. Макке в Тунис, где перед ним раскрывается в новом качестве сила света и цвета. Терпеливые, скрупулезные изыскания в области тональных и световых градаций, направляемые как поэтической интуицией, так и применением научного метода, стоят в центре творческих усилий зрелого Клее («Сен-Жермен близ Туниса», 1914, *Национальный музей современного искусства, Париж*). В 1921 г. он приступает к работе в Баухаузе, а в 1924 г. входит в группу «Синяя четверка», наряду с В. Кандинским, А. Явленским и Лионелем Фейнингером (1871-1956). Картины 1920-х гг., как правило, малых размеров, являют изящные идиллии, в которых цвета следуют геометрическому порядку, а графические линии намечают объекты и фигуры реальности («Разделение вечера», 1929, *собрание Феликса Клее, Берн*). В поздние годы, пораженный прогрессирующей болезнью, он пишет тяжелыми темными мазками проникнутые горечью полотна.

В 1925 г. «Синяя четверка» переехала в Дессау, а в 1933 г. – упразднена нацистскими властями. Преподаватели этой школы, рассеявшиеся по Европе и Соединенным Штатам, способствовали распространению в западном мире идей конструктивизма.

В Германии, которая после поражения в войне пребывала в поисках путей к глубокому возрождению, школа Баухауза, основанная в 1919 г. в Веймаре архитектором В. Гропиусом, достигла самых совершенных результатов в структурной разработке геометрически простой и

функциональной формы. Художественно-культурный проект Баухауза предусматривал тесное сотрудничество и обмен опытом между скульптурами, живописцами, архитекторами и дизайнерами в целях достижения синтеза искусства и ремесла и создания вещей функциональных, отвечающих повседневным потребностям, но в тоже время обладающих высоким эстетическим качеством. Поэтому художников обучали элементам визуального языка, различным техникам и материалам, в соответствии с замыслом «тотального» формообразования, не делающего различий между «высоким» и «прикладным» искусством.

Первая мировая война, оказавшаяся губительной для многих направлений и течений, не только не прервала развития немецкого экспрессионизма, но, напротив, усилила его критический накал. Возникает берлинская школа, получившая название «Новая вещественность» («*Neue Sachlichkeit*»). Такие талантливые художники, как Георг Гросс («Серый день», 1919, *Национальная галерея, Берлин*) и Отто Дикс («Фландрия», 1936, *Национальная галерея, Берлин*), со всей беспощадностью бросают в лицо немецкого общества картины принесенных войной бедствий, материальных и моральных. Толпы несчастных инвалидов, ветеранов и калек заполняют улицы, чередуясь в вихревых сценах с удачливыми игроками черной биржи, продажными женщинами, промышленниками, разжиревшими на военных заказах, толстопузыми государственными чиновниками (Дикс «Город. Триптих», 1927-1928, *Государственная галерея, Штутгарт*). Берлин 1920-х гг., город кабаре и экспрессионистического кино, нашел себе достойных интерпретаторов и среди живописцев, предвидевших политический переворот. С приходом А. Гитлера Дикс подвергается аресту, а многие другие художники эмигрируют в Соединенные Штаты.

Когда в Веймарской республике после 1924 г. установилась относительная стабильность, невнятность идеалов экспрессионистов, их усложненный язык, индивидуализм художественных манер, неспособность к конструктивной социальной критике привели к закату этого течения. С приходом к власти Адольфа Гитлера в 1933 г. экспрессионизм был объявлен «дегенеративным искусством», а его представители потеряли возможность выставлять свои работы или публиковаться.

Тем не менее, отдельные художники продолжали работать в рамках экспрессионизма на протяжении многих десятилетий. Пастозные, резкие, нервные мазки и дисгармоничные, изломанные линии отличают работы крупнейших экспрессионистов Австрии - Оскара Кокошки (1886-1980) и Эгона Шиле (1890-1918). В поисках наивысшей эмоциональной выразительности французские художники Жорж Руо (1871-1958) и Хаим Соломонович Сутин (1893-1943) резко деформируют фигуры изображаемых. Макс Бекман (1884-1950) преподносит сцены богемной жизни в

сатирическом ключе с налетом цинизма. Безусловно принадлежащий значительной частью своего творчества к экспрессионизму Евгений Григорьевич Михнов-Войтенко (1932-1988) выделяется множественностью творческих приемов и вариантов абстрактного языка, использованных им в работах разных лет.

Из числа крупных представителей течения только О. Кокошка застал возрождение всеобщего интереса к экспрессионизму в конце 1970-х гг.

Кубизм - модернистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся в начале XX в. во Франции и характеризующееся использованием подчеркнуто геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы. Английский искусствовед Эрнст Гомбрих (1909-2001) выводит истоки кубизма из творчества французского художника Поля Сезанна (1839-1906), приводя как пример его работы «Гора Сент-Виктуар со стороны Бельвю» (1882-1885, *Музей Метрополитен, Нью-Йорк*) и «Горы в Провансе» (1890, *Галерея Тейт, Лондон*), а также его ответ на письмо молодого Пабло Пикассо: «В одном из писем Сезанн рекомендует молодому художнику рассматривать натуру как совокупность простых форм - сфер, конусов, цилиндров. Он имел в виду, что эти базисные формы необходимо держать в сознании как организующее начало картины. Однако Пикассо и его друзья восприняли совет буквально».

П. Сезанн завязал отношения с импрессионистами в 1861 г. в Париже. Правда, Сезанн не был склонен целиком посвящать себя решению цвета и света в импрессионистическом понимании, зато он с глубочайшим уважением относился к живописи старых мастеров. В начале творчества его мазок был размашистым, а краски темными, но затем Сезанн выработал более легкую и прозрачную манеру исполнения. С годами художник все дальше отходил от импрессионистов, он воспринимал картину не как передачу мгновенного «впечатления», а скорее как логически выверенную композицию из простых геометрических объемов. Сезанн сводит свое искусство лишь к нескольким мотивам: автопортретам и портретам своей семьи («Мадам Сезанн в оранжерее», 1891, *Музей Метрополитен, Нью-Йорк*), натюрмортам с яблоками и другими предметами («Персики и груши», 1890-1894, *Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина*) и пейзажам типа горы Сент-Виктуар в Провансе. Большеформатные пейзажи зрелого периода, монументальные и эпические, помогают постичь истинный смысл слов Сезанна «к Пуссену через природу». Высказывание художника содержит в себе две основные идеи: «проверка» своих произведений образцами классического искусства и самоценность природы. Сезанн обладал исключительной способностью синтезировать форму и цвет. Художники относились к Сезанну с глубоким уважением, но публика почти не знала

его, и только после смерти Сезанна была ясно осознана его роль как одного из главных провозвестников искусства XX в.

Возникновение кубизма традиционно датируют 1906-1907 гг. и связывают с творчеством Пабло Пикассо (1881-1973) и Жоржа Брака (1882-1963). Термин «кубизм» появился в 1908 г., после того как художественный критик Луи Восель (1870-1943) назвал новые картины Брака «кубическими причудами».

В вещах, в человеческих фигурах Пикассо отыскивает внутреннюю геометрию и, отказываясь от ласкающего глаз убаюкивающего искусства, создает полотна, в которых разложение объектов на геометрические линии и контуры доходит до утраты материальной реальности, до грани абстракции. Около 1909 г. в своем стремлении к высшей аскезе Пикассо устраняет цвет, сокращая колористическую гамму до оттенков серого и коричневого («Портрет Амбруаза Воллара», 1909-1910, *Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина*). К этому добавляются цифры, буквы и наклейки из бумажных вырезок, получившие название коллажа. «Аналитический» кубизм разрабатывается Пикассо в сотрудничестве с Ж. Браком. В последовавший затем период «синтетического» кубизма (1912-1914) намечается возврат к узнаваемым объектам реальности, в частности благодаря включению в картину цифр, букв и различных материалов, наложенных на холст в новой технике коллажа («Натюрморт с плетеным стулом», 1912, *Музей Пикассо, Париж*).

Простую формулировку основных целей и принципов кубизма дать довольно трудно; в живописи можно выделить три фазы этого направления, отражающие разные эстетические концепции, и рассмотреть каждую в отдельности: сезанновский (1907-1909), аналитический (1909-1912) и синтетический (1913-1914) кубизм.

Наиболее известными кубистическими произведениями начала XX в. стали картины Пикассо «Авиньонские девицы» (1907, *Музей современного искусства, Нью-Йорк*), «Гитара» (1913, *Музей современного искусства, Нью-Йорк*), работы таких художников, как Хуан Грис (1887-1927), Фернан Леже (1881-1955), Марсель Дюшан (1887-1968), скульптуры Александра Порфирьевича Архипенко (1887-1964) и др.

Кубизм развивался и за пределами Франции; особенно плодотворно - в Чехословакии. Кубизм смог утвердиться благодаря смелости крупных галеристов, поддержке непредубежденных интеллектуалов и меценатству первых коллекционеров современного искусства.

Футуризм – общее название художественных авангардистских движений 1910-х – начала 1920-х гг., прежде всего в Италии и России. Футуристов интересовало не столько содержание, сколько форма стихосложения. Они придумывали новые слова, использовали вульгарную лексику, профессиональный жаргон, язык документа, плаката и афиш.

Автор слова и основоположник направления – итальянский поэт Филиппо Томмазо Маринетти (1876-1944) – поэма «Красный сахар». Название подразумевает культ будущего и дискриминацию прошлого вместе с настоящим. 20 февраля 1909 г. в газете «Фигаро» Маринетти опубликовал «Манифест футуризма». Он был написан для молодых итальянских художников. Маринетти писал: «Самые старые среди нас – тридцатилетние, за 10 лет мы должны выполнить свою задачу, пока не придет новое поколение и не выбросит нас в корзину для мусора...». В манифесте Маринетти провозглашается «телеграфный стиль», что, в частности положило начало еще и минимализму.

Футуризм – самое значительное явление в итальянском искусстве XX в., а Умберто Боччони (1882-1916) – его основатель и виднейший представитель. В годы, предшествовавшие Первой мировой войне (на которую Боччони отправился добровольцем и погиб, упав с лошади), футуристическое объединение художников, писателей и музыкантов было одним из самых активных и интересных направлений в европейском авангарде. Встреча Боччони с гениальным и экстравагантным поэтом Ф. Маринетти положила начало футуризму – яркому выражению энергии отказа от прошлого и приверженности ко всему, что наполнено движением, действием, шумом, динамикой. Боччони не только создатель основополагающих произведений футуристической живописи, но и автор теоретических сочинений, в которых выражены мотивации и устремления авангарда. В те же самые годы, когда развивается кубизм, Боччони ищет в живописи и скульптуре приемы, отвечающие «симультанному видению» фигур и объектов, т.е. в одновременном видении разновременных объектов, где фигуры и их окружение словно подхватываются вращательным, вихревым движением. Яркие цвета, прерывистые движения кисти, символические и намеренно демонстративные темы – эти особенности отражают направленность сильной творческой энергии, свободной и открытой новейшим веяниям технологии, спорта, прогресса.

Минимализм - художественное течение, возникшее в Нью-Йорке в 1960-х гг. В теории искусства обычно рассматривается как реакция на художественные формы абстрактного экспрессионизма, а также на связанные с ним дискурс, институции и идеологии. Искусство минимализма обычно включало в себя геометрические формы, очищенные от всякого символизма и метафоричности, повторяемость, монохромность, нейтральные поверхности, промышленные материалы и способ изготовления. К художникам минимализма относятся: Карл Андре (р.1935), Дэн Флавин (1933-1996), Сол Ле Витт (1928-2007), Дональд Джадд (1928-1994), Роберт Моррис (р.1965), а также иногда причисляемый к ним Фрэнк Стелла (р.1936).

Помимо Ф. Маринетти и У. Боччони, основоположниками футуризма были Джакомо Балла (1871-1958), Луиджи Руссоло (1885-1947), Карло Карра (1881-1966), Джино Северини (1883-1966), Франческо Балилла Прателла (1880-1955). В 1912 г. в Париже состоялась первая выставка художников-футуристов.

Для футуризма характерны – отказ от традиционной грамматики, право поэта на свою орфографию, словотворчество, скорость, ритм. Свои картины они посвящали поезду, автомобилю, самолетам. Словом, все сиюминутные достижения цивилизации, упоенной техническим прогрессом. Мотоцикл был объявлен более совершенным творением, нежели скульптуры Микеланджело Буонарроти (1475-1564). Маринетти говорил: «Жар, исходящий от куска дерева или железа, нас волнует больше, чем улыбка и слезы женщины», «Новое искусство может быть только насильем, жестокостью».

Провозглашается пафос разрушения и взрыва. Воспеваются войны и революции, как омолаживающая сила одряхлевшего мира. Можно рассматривать футуризм как своеобразный сплав ницшеанства и манифеста коммунистической партии.

Динамика движения должна прийти на смену статике позирующих скульптур, картин и портретов. Фотоаппарат и кинокамера заменят несовершенство живописи и глаза.

В изобразительном искусстве футуризм отталкивался от фовизма, заимствуя у него цветовые находки, и от кубизма, у которого перенял художественные формы, однако отвергал кубический анализ (разложение) как выражения сущности явления и стремился к непосредственному эмоциональному выражению динамики современного мира.

Главные художественные принципы футуризма – скорость, движение, энергия, которые некоторые футуристы пытались передать достаточно простыми приемами. Для их живописи характерны энергические композиции, где фигуры раздроблены на фрагменты и пересекаются острыми углами, где преобладают мелькающие формы, зигзаги, спирали, скошенные конусы, где движение передается путем наложения последовательных фаз на одно изображение - так называемый принцип симультанности (одновременности, параллельности).

Дадаизм (дада) – авангардистское течение в литературе, изобразительном искусстве, театре и кино. Зародилось во время Первой мировой войны в нейтральной Швейцарии, в Цюрихе (Кабаре Вольтер), где спасались от войны художники и интеллектуалы. Движение «дада» бросило вызывающий лозунг тотального отрицания всех ценностей и эталонов – и не только традиционных, но и тех, что были выработаны направлениями 1910-х гг. Отстаивая безграничную свободу творчества, оно выдвинуло такие образцы, как реди-мейд (ready-made) Дюшана.

Существовало движение с 1916 по 1922 годы. В 1920-е гг. французский дадаизм слился с сюрреализмом, а в Германии – с экспрессионизмом. Некоторые теоретики искусства считают, что из дадаизма берет свое начало постмодернизм.

Основатель течения поэт Тристан Тцара (1896-1963) обнаружил в словаре слово «дада». «На языке негритянского племени Кру, – писал Тцара в манифесте 1918 г., – оно означает хвост священной коровы, в некоторых областях Италии так называют мать, это может быть обозначением детской деревянной лошадки, кормилицы, удвоенным утверждением в русском и румынском языках. Это могло быть и воспроизведением бессвязного младенческого лепета. Во всяком случае – нечто совершенно бессмысленное, что отныне и стало самым удачным названием для всего течения»

Дадаизм возник как реакция на последствия Первой мировой войны, жестокость которой, по мнению дадаистов, подчеркнула бессмысленность существования. Рационализм и логика объявлялись одними из главных виновников опустошающих войн и конфликтов. Главной идеей дадаизма было последовательное разрушение, какой-бы то ни было, эстетики. Дадаисты провозглашали: «Дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно, они не достигнут ничего, ничего, ничего»

Основными принципами дада были иррациональность, отрицание признанных канонов и стандартов в искусстве, цинизм, разочарованность и бессистемность. Считается, что дадаизм явился предшественником сюрреализма, во многом определившим его идеологию и методы. К основателям дадаизма чаще всего относят поэтов Хуго Балля (1886-1927), Рихарда Хюльзенбека (1892-1974), Тристана Тцару и художников Ханса Арпа (1887-1966), Макса Эрнста (1891-1976) и Марселя Янко (1895-1984), встретившихся в нейтральной Швейцарии. По словам Р. Хюльзенбека, «все они были выброшены за границы своей родины войной и все они в одинаковой мере были пропитаны бешеной ненавистью к правительствам своих стран».

Непосредственной предтечей дадаизма, предвосхитившей его основные черты почти за сорок лет, стала парижская «школа фумизма» во главе с писателем Альфонсом Алле (1854-1905) и художником Артуром Сапеком. Многие выходки *фумистов*, а также их «живопись» и музыкальные произведения кажутся точными цитатами из дадаистов, хотя были созданы - на рубеже 1880-х гг.

Дадаизм имел антивоенную и анти буржуазную направленность, примыкая к радикальным левым политическим течениям анархизма и коммунизма.

В Советской России отголоском дадаизма была группа «Ничевоки», существовавшая в 1920-1922 гг. в Москве и Ростове-на-Дону. Она

опубликовала «Манифест от ничевоков», «Декрет о ничевоках поэзии» и манифест «Да здравствует последний интернационал Дада мира».

В изобразительном искусстве наиболее распространенной формой творчества дадаистов был коллаж – технический прием создания произведения из определенным образом, скомпонованных и наклеенных на плоскую основу (холст, картон, бумагу) кусочков разнообразных материалов: бумаги, ткани и т. д.

В дадаизме можно выделить три ветви развития коллажа: цюрихский «случайный» коллаж, берлинский манифестационный коллаж и кельнско-ганноверский поэтический коллаж.

В Цюрихе дадаисты делали упор на случайность коллажа, произвольность комбинирования элементов. Например, Х. Арп создавал свои коллажи, в случайном порядке высыпая на лист картона четырехугольники из цветной бумаги и приклеивая их так, как они легли. Т. Тцара предлагал разрезать газету на слова и вслепую доставать их из сумки, чтобы составить стихотворение (таким образом, использование коллажного принципа не является прерогативой только изобразительного искусства, но мигрирует и в поэзию). О случайности в поэтических произведениях Арпа литературовед Клаус Шуман писал: «Она (случайность) высвобождает силы, которые сознательно используются антихудожественно и должны главным образом свести «ad absurdum» все, что обычно ассоциируется с искусством: эстетическую форму, законы композиции, размер и стиль». «Созданные по законам случая» коллажи Арпа скупы в формальном отношении, тяготеют к абстракции и содержательно замкнуты на процесс своего создания.

Коллаж берлинских дадаистов многосоставен, визуально насыщен и зачастую носит ярко выраженный политический, протестный заряд. Художник Георг Эренфрид Гросс (1893-1959) утверждал, что коллаж дает возможность выразить в зрительной форме то, что было бы запрещено цензурой, будь оно сказано словами. В берлинском коллаже активно используются фрагменты фотографий, и художники настаивают на термине «фотомонтаж», чтобы подчеркнуть отличие своих работ от «живописного» кубистского коллажа. Себя они именуют «фотомонтажниками», проводя параллель с рабочими промышленных предприятий и снижая пафос фигуры творца.

Главное отличие берлинского дадаизма от цюрихского было сформулировано художником Раулем Хаусманом (1886-1971) следующим образом: «В Швейцарии дада был скорее «артистической игрой», в то время как Берлин вынужден был непосредственно выступать против конфликтов, вызванных войной и позднее распространением большевизма». Первая мировая война, не коснувшаяся Швейцарии, принесла в Берлин голод и смуту. Отречение от престола кайзера Вильгельма II

(9 ноября 1918), Ноябрьская революция (1918), в ходе которой Берлин стал ареной уличных боев между различными политическими группами, убийство коммунистов (15 января 1919) Карла Либкнехта (1871-1919) и Розы Люксембург (1871-1919), установление Веймарской республики (31 июля 1919) - вот тот кипящий котел событий, произошедших в течение всего двух лет (1918-1919 гг.), в котором варились участники берлинского Клуба Дада: Р. Хюльзенбек, Р. Хаусман, Г. Гросс, Виланд Херцфельде (1896-1988) и его брат Джон Хартфилд (1891-1968), Ханна Хех, Иоганнес Баадер (1876-1955). Вся группа отстаивала радикально левые взгляды, выступала яростным противником буржуазной республики Эберта и Шейдермана, однако только двое: Г. Гросс и Д. Хартфилд – вступили в Коммунистическую партию Германии, созданную в 1918 г. Берлинские дадаисты даже создали «Центральный совет дадаистов за мировую революцию» и в 1919 г. выступили с манифестом, в котором призывали к союзу всех творческих мужчин и женщин на основании радикального коммунизма и немедленную экспроприацию собственности.

Поддерживая идею радикальных перемен в политике, группа настаивала и на радикальных переменах в искусстве: на смену индивидуалистическому искусству, замкнутому в башне из слоновой кости, должно было прийти открытое действительности искусство, в котором художник «ликвидирует в себе свои собственные, самые личностные тенденции». Все индивидуальное признавалось ложным, наносным, выспренным. Была артикулирована необходимость отказаться от этой лжи в пользу подлинной объективности, необходимость дать голос самой реальности, и для этого как нельзя лучше подходила коллажная техника. В результате применения ее к фотографии, признаваемой дадаистами за ее достоверность и беспристрастность «оправданной образной формой передачи информации», рождается фотомонтаж – искусство, в котором фотографический материал переживает метаморфозу, показывающую, как в процессе разрушения действительность чудесным образом возрождается в новом продукте. Фотомонтаж также считается формой передачи информации, но более сложной и содержательной, так как в отличие от фотографии, представляющей собой один кадр, коллаж может вместить множество кадров, не развернутых во времени, как в кино, а опространственных. Будучи, способным воздействовать моментально и прямо, этот метод, как пишет Р. Хаусман, «обладал пропагандистской силой, эксплуатировать которую у их (художников) современников не хватало смелости».

Третья интенция – наделение коллажа свойствами поэтического произведения – реализуется в кельнских произведениях М. Эрнста, а также в мерц-картинах Курта Швиттерса (1887-1948), работавшего в Ганновере. Хотя стиль этих художников несхож, их роднит то, что оба понимают коллаж как явление, близкое поэзии. Так, Курт Швиттерс писал: «В поэзии

слово противопоставляется слову, здесь же (в мерц-коллаже или ассамбляже) Faktor противопоставляется Faktor'у, материал – материалу». В свою очередь М. Эрнст определяет коллаж следующим образом: «...техника коллажа есть систематическая эксплуатация случайного или искусственно спровоцированного соединения двух или более чужеродных реальностей в явно неподходящей для них среде, и искра поэзии, которая вспыхивает при приближении этих реальностей».

Дадаизм распространился в разных формах по всей Европе, от Парижа до Берлина, перекочевал и в Соединенные Штаты, но уже к 1922 г. проявился его спад: многие дадаисты вливаются в новое движение «сюрреализма», завершившего эпоху авангарда.

Сюрреализм (сверхреализм) – направление в искусстве, сформировавшееся к началу 1920-х гг. во Франции. Отличается использованием иллюзий и парадоксальных сочетаний форм.

Весной 1917 г. Гийом Аполлинер (1880-1918) придумал и впервые употребил термин «сюрреализм» в своем манифесте «Новый дух», написанном к скандально шумевшему балету «Парад». Этот балет был совместной работой композитора Эрика Сати (1866-1925), художника П. Пикассо, сценариста Жана Кокто (1889-1963), и балетмейстера Леонида Мясина (1896-1979): «В этом новом союзе ныне создаются декорации и костюмы, с одной стороны, и хореография – с другой, и никаких фиктивных наложений не происходит. В «Параде», как в виде сверхреализма (сюрреализма), я вижу исходную точку для целого ряда новых достижений этого Нового духа». Хотя центром сюрреализма был Париж, с 1920 по 60-е гг. он распространился по всей Европе, Северной и Южной Америке (включая страны Карибского бассейна), по Африке, Азии, а в 80-х гг. и по Австралии.

Главной целью сюрреализма, возникшего в Париже и теоретически обоснованного Андре Бретоном (1896-1966) в 1924 г., стало раскрытие потаеннейших уголков человеческой души. Художнику надлежит, следуя принципу З. Фрейда «автоматического письма», набрасывать свободным движением мазки на холст, дабы высвободить таким образом глубинные пульсации психики. Весьма показательны в этом отношении произведения Хоана Миро (1893-1983) и Андре Массона (1896-1987). Более «фигуративную» линию сюрреализма представляют Бальтюс (1908-2001) («Гора», 1937, *Музей Метрополитен, Нью-Йорк*), Сальвадор Дали (1904-1989) («Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения», 1944, *Фонд Тиссен-Борнемиса, Мадрид*) и Поль Дельво (1897-1994) («Пигмалион», 1939, *Королевские музеи изящных искусств, Брюссель*), которые, используя объекты повседневной реальности, творили тревожно-загадочные, абсурдные образы, в чем сказалось влияние метафизической живописи.

Надпись «Этот поезд идет без остановок» на старой, проржавевшей железнодорожной табличке, которую Х. Миро подобрал где-то на свалке и вывесил на стене своей мастерской в качестве программного заявления. Творческая биография художника – неудержимый поток, в котором с необычайной легкостью рождаются новые формы – красочные, живые, бурлящие энергией. Соприкасаясь с разными авангардными направлениями (прежде всего – с сюрреализмом), Миро сохранял свою самостоятельность художника. В 1921 г. в Париже Миро сближается с представителями авангарда – с П. Пикассо, с дадаистом Т. Тцара, а затем с вновь созданной группой сюрреалистов. Произведения этого времени еще не порывают с изобразительностью (портреты, пейзажи и сельские сюжеты), но Миро продвигается к абстракции, вернее – к своеобразной комбинации отрывочных образов, то тревожных, то радостных, ведущих к глубинам подсознания, инстинктивных импульсов, воспоминаний («Бал Арлекина», 1924-1925, *Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Буффало*). Военные трагедии (сначала – гражданской войны в Испании, а затем – Второй мировой войны) вынуждают Миро к постоянным переездам, в ходе которых он апробирует различные техники и материалы (вырезки, коллажи). Этот драматический период служит прелюдией к чарующей, проникнутой лирическим накалом «Созвездий» («Прекрасная птица предупреждает влюбленную пару о присутствии постороннего», 1941, *Музей современного искусства, Нью-Йорк*). В Соединенных Штатах, куда он приехал по приглашению, его ожидает огромный успех. Свободная, изобретательная манера Миро производит глубокое впечатление на Джексона Поллока (1912-1956) и других художников Нью-Йорка. В 1950-е гг. он особенно много занимается скульптурой, керамикой и монументальными декорациями, а в станковой живописи создает триптих «Синие» (1961, *Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж*). В 1976 г. в Барселоне открывается Фонд Миро, представляющий антологию неистощимого, многогранного творчества одного из крупнейших мастеров XX в.

Одними из величайших представителей сюрреализма в живописи стали С. Дали, Макс Эрнст (1891-1976) и Рене Магритт (1898-1967). Наиболее яркими представителями сюрреализма в кинематографе считаются Луис Бунюэль (1900-1983), Ж. Кокто, Ян Шванкмайер (р.1934) и Дэвид Линч (р.1946). Сюрреализм в фотографии получил признание благодаря пионерским работам Филиппа Халсмана (1906-1979).

По сей день не утихает спор искусствоведов: является ли Р. Магритт необычным, но безучастным создателем изображений, или его следует поместить в ряд самых выдающихся мастеров XX в.? У публики в этом нет сомнений. Выразительная сила фигур Магритта, весьма легко опознаваемых, но труднодоступных для понимания, сделала его одним из самых

любимых, известных и широко репродуцируемых художников. Он начинал как рисовальщик плакатов (что наложит печать на все его творчество) («Большая семья», 1963, *Частное собрание*), но увиденные в 1923 г. метафизические картины Джорджо де Кирико (1888-1978) подействовали на него как удар молнии. С этого момента его работы наполняются «невозможными» комбинациями предметов, персонажей и видов природы, неизменно статичных и представленных с абсолютной отчетливостью («Голконда», 1953, *Собрание Менил, Хьюстон*). Переехав в Париж, он становится участником сюрреалистического движения, сближаясь в своей живописи с искусством Дали («Предательство образов», 1929, *Музей искусства, Лос-Анджелес*), и излагает свои воззрения в статьях и очерках. Кроме того он внимательно изучает и мастеров недавнего прошлого, таких как Жоржа-Пьера Сера (1859-1891), и удаленную во времени живопись итальянского кватроченто. В 1930 г. Магритт окончательно возвращается в Брюссель. Его стиль, основанный на столкновении противоположностей и загадочных сочетаниях («Прогулка Эвклида», 1955, *Художественный институт, Миннеаполис*), к тому времени уже вполне определился, хотя и был период, в котором он оглядывался на живопись Пьера Ренуара (1841-1919).

Основное понятие «сюрреализма» (сюрреальность) – совмещение сна и реальности. Для этого сюрреалисты предлагали абсурдное, противоречивое сочетание натуралистических образов посредством коллажа и технологии «ready-made». Сюрреалисты были вдохновлены радикальной левой идеологией, однако революцию они предлагали начать со своего сознания. Искусство мыслилось ими основным инструментом освобождения.

Это направление сложилось под большим влиянием теории психоанализа Зигфрида Фрейда (1856-1939). Правда, не все сюрреалисты увлекались психоанализом, например, Р. Магритт относился к нему весьма скептически. Первейшей целью сюрреалистов было духовное возвышение и отделение духовного от материального. Одними из важнейших ценностей являлись свобода, а также иррациональность.

Сюрреализм коренился в символизме и первоначально был подвержен влиянию таких художников-символистов, как Гюстав Моро (1826-1898) и Одилон Редон (1840-1916).

Сюрреалисты выполняли свои работы без оглядки на рациональную эстетику, используя фантасмагорические формы. Они работали с такими тематиками, как эротика, ирония, магия и подсознание.

Нередко сюрреалисты выполняли свои работы под воздействием гипноза, алкоголя, наркотиков или голода, ради того, чтобы достичь глубин своего подсознания. Они провозглашали неконтролируемое создание

текстов – автоматическое письмо. Одной из техник сюрреализма был изобретенный Вольфгангом Пааленом (1905-1959) – фьюмаж.

Однако хаотичность образов порой уступала место их большей продуманности, и «сюрреальность» становилась не просто самоцелью, но обдуманым методом высказывания идей, стремящихся разорвать обыденные представления (пример тому – зрелые работы классика сюрреализма Р. Магритта). Такая ситуация хорошо видна в кинематографе, продолжившем традиции сюрреализма, потерявшие со временем свежесть в живописи и литературе. Примерами являются картины Л. Бунюэля, Ж. Кокто, Д. Линча, Я. Шванкмайера, Мишеля Гондри (р.1963).

Наиболее значительным вкладом в Золотой век сюрреализма является первый Манифест сюрреализма 1924 г., созданный А. Бретоном. Пятью годами ранее А. Бретон и Филипп Супо (1897-1990) написали первый «автоматический» текст, книгу «Магнитные поля». К декабрю 1924 г. началось издание журнала «Сюрреалистическая революция» под редакцией Пьера Навиля (1904-1993), Бенжамена Пере (1899-1959) и, позже, Бретона. Кроме того, в Париже начало работу Бюро сюрреалистических исследований. В 1926 г. Л. Арагон написал книгу «Парижский крестьянин». Многие из популярных художников в Париже в 20-е и 30-е гг. были сюрреалистами, в том числе Р. Магритт, М. Эрнст, С. Дали, Альберте Джакометти (1901-1966), Валентина Гюго (1887-1968), Мерет Опенгейм (1913-1985), Ман Рэй (1890-1976), Тойен (Мария Черминова) (1902-1980), Ив Танги (1900-1955), Виктор Браунер (1903-1966), Роберто Себастьян Матта (1911-2002) и многие другие. Хотя Бретон искренне восхищается П. Пикассо и М. Дюшаном и призывает их присоединиться к движению, они держатся от сюрреалистов на некотором расстоянии, хотя и не избегают их влияния.

Сальвадор Дали, Арно Брекер (1900-1991) и Эрнст Фукс (р.1930) составляли «Золотой треугольник», и все троем являлись членами Ордена Александра Великого. Как-то Дали сказал: «Сюрреализм – это я!», а также назначил Э. Фукса своим «преемником на Земле», тем самым неформально передав линию преемственности фантастическому реализму и стилям проистекающим от него, таким как, например, «Виженари арт».

В настоящее время направление заметно коммерциализировалось. Продолжая традицию С. Дали, И. Танги, Поля Дельво (1897-1994), Эрнста, художники заимствовали у них главным образом внешнюю сторону направления - фантазмагоричность сюжета. Глубинно-психологическая сторона сюрреализма, экспрессия, выражение своих бессознательных фантазий, сексуальных страхов и комплексов, передача на языке иносказаний элементов собственного детства, личной жизни – этот внутренний аспект, считавшийся в 1920-30-х гг. титульным, определяющим качеством сюрреализма, чаще всего игнорируется. Джим Уоррен (р.1949) наполняет

холсты красочными, жизнеутверждающими сюжетами, считая главной целью поднять настроение каждого отдельного зрителя, внушить ему интерес к жизни и благоговение перед природой. Картины Любови Александровны Зубовой (р.1979) можно разделить на «теплые» и «холодные»: она насыщает их то приятными, ласковыми цветами заката и золотистого моря, то прохладными красками ночи или раннего утра. Некоторые холсты сочетают в себе и тепло и холод. Картины словно побуждают зрителя просто любоваться красотой, кристальностью воздуха, безмятежностью моря, не опосредуя все это какими-либо смыслами. Таким образом, сюрреализм эволюционировал, и в настоящее время трудно говорить о нем как о чистом направлении: он испытал сильное влияние фэнтези-арт и классического искусства.

При всем многообразии творческих программ, идей и методов авангардистских течений в них можно выделить присущие всем общие черты: прежде всего, стремление к «освобождению от формы», полной свободе выражения и раскрепощения, что выразилось в первую очередь в отрицательном отношении к традиционному искусству, в отказе от классических норм изобразительности и красоты; а также ассоциативность мышления и эпатажный характер представления своих творений.

Для «авангарда» характерны разрыв с предшествующей традицией реалистического художественного образа, поиски новых средств выражения и формальной структуры произведений. Расшатывая устои традиционного искусства, создавая множество приемов, методов, форм художественного и антихудожественного выражения, авангардисты способствовали появлению и развитию новых видов искусств, таких как фотография, кино, электронная музыка.

Главной целью художники-авангардисты видели создание своей субъективной модели мира, своеобразной «второй реальности» в пределах самой жизни. Поэтому они стремились стереть границы между искусством и реальностью, вторгнуться в области, до того считавшиеся несовместимыми с искусством, включить произведения искусства в окружающую человека среду. Лозунг «Искусство – в жизнь» как нельзя лучше подходит для определения основополагающего принципа «авангардизма», получившего бурное развитие в таких формах, как реди-мейд, инсталляция, энвайронмент, хэппенинг.

Мастера авангардизма – Марсель Дюшан (1887-1968, Франция), Анри Матисс (1869-1954, Франция), Пабло Пикассо (1881-1973, Испания), Жорж Брак (1882-1963, Франция), Василий Кандинский (1866-1944, Россия, Франция, Германия), Казимир Малевич (1879-1935, Россия), Поль Сезанн (1839-1906, Франция), Умберто Боччони (1882-1916, Италия), Джакомо Балла (1871-1958, Италия), Сальвадор Дали (1904-1989, Испания), Макс Эрнст (1891-1976, Германия, США), Рене Маргритт (1898-1967, Бельгия).

Анри Матисс, неотъемлемая опора живописи XX в., был наделен чудесным даром декоративности и оставался на протяжении своей долгой творческой жизни певцом цвета и плавно изогнутой линии. В отдельные периоды его позиции пересекаются с эволюционирующим искусством П. Пикассо, то полемически оспаривая его, то приходя в полное согласие. Сформировавшись как художник еще в конце XIX в., под воздействием красок Винсента ван Гога (1853-1890) и Поля Гогена (1848-1903), а также уроков, полученных от символиста Гюстава Моро (1826-1898), Матисс постоянно расширяет горизонты собственного видения, внимательно изучая японские гравюры, персидскую керамику, светильники и ткани, несущие очарование арабского искусства. По завершении краткого, но весьма насыщенного периода фовизма Матисс вступает с 1907 г. в диалог с кубизмом и творчеством Пабло Пикассо. Он шаг за шагом упрощает контуры, подчиняя человеческие фигуры условным очертаниям, но не изменяет ни своей любви к сияющему цвету, к окружающей реальности, ни своему декоративному чувству, что вскоре побудит его искать вдохновения в атмосфере Средиземноморья, в Испании и Марокко. Приезд Матисса в 1911 г. в Москву, где он занимался развешиванием собственных работ в русских коллекциях, способствовал развитию авангардных направлений в России. Неистощимая творческая энергия Матисса с ходом времени набирала силу, распространяясь и на такие сферы, как гобелен, керамика, монументальное искусство (Капелла четок в Вансе).

В общем потоке авангардизма порой оказывались противоречивые тенденции, разные мастера с непохожими творческими судьбами, различными идейно-эстетическими и общественными позициями. В противоречивости авангардизма преломились острейшие социальные антагонизмы эпохи. В нем отразились упадок буржуазной цивилизации, кризис искусства, растерянность и отчаяние перед лицом общественных катастроф и революционных потрясений; вместе с тем наступившая эпоха пролетарских революций рождает у некоторых причастных к авангардизму мастеров жажду обновления и порой наивные мечтания о будущем, будто бы способные в своем бунтарском порыве выразить революционную сущность эпохи. Одни авангардисты до болезненности чутки к порокам буржуазного общества, другие соскальзывают в хаос субъективистских переживаний; иногда они накапливают немалые потенции социальной критики, но часто бегут в анархический цинизм всеобщего ниспровержения; они отражают нередко настроение тревоги, боли, протеста, либо отстраняются от жизни, доходя до нигилизма, ввергая искусство в лабиринт субъективистских блужданий и чистого формотворчества. Иногда эти разные тенденции переплетаются в одном и том же художественном течении или служат исходным пунктом для творческих размежеваний. Некоторые крупные художники поначалу в той или иной

мере причастные к авангардизму – Поль Элюар (1895-1952, Франция), Витезслав Незвал (1900-1958, Чехословакия), Бертольт Брехт (1898-1956, Германия), Иоганнес Бехер (1891-1958, Германия), Ханс Эйслер (1898-1962, Германия), Диего Ривера (1886-1957, Мексика), преодолев модернистские блуждания, вышли к подлинно революционному и социалистическому искусству. Многие представители авангардизма, неспособные преодолеть рамки буржуазного сознания, оставались на позициях эстетического субъективизма и, все более, проникаясь упадочническим умонастроением, оказались в числе столпов модернизма. Таковы – Джемс Джойс (1882-1941, Ирландия) и Марсель Пруст (1871-1922, Франция), Пит Мондриан (1872-1944, Нидерланды) и Сальвадор Дали (1904-1989, Испания), Пауль Клее (1879-1940, Швейцария) и Василий Кандинский (1866-1944, Россия, Франция, Германия). Причудливые зыбкие сочетания различных тенденций приводят к характерной для всего авангардизма эстетической двойственности, противоречивости (например, поэзия Г. Аполлинера, искусство П. Пикассо – Франция) и зачастую к художественной эклектичности.

В России термин «авангардизм» впервые употребил Александр Бенуа в 1910 г. в негативно-ироническом смысле для характеристики ряда «авангардистов» на выставке «Союза русских художников».

Находившиеся в Москве богатые частные коллекции постимпрессионизма стали побудительным мотивом для молодых русских художников, которые решили покинуть путь традиционного реализма и направили свои взоры к Парижу, главному центру формирования новых авангардных движений. Михаил Федорович Ларионов (1881-1964) и его жена Наталья Сергеевна Гончарова (1881-1962) стали основателями «лучизма», первого в России авангардного направления. Опыт «лучизма» (Гончарова «Велосипедист», 1913, *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*; Ларионов «Лучистый пейзаж», 1912, *Государственный Русский музей, Санкт-Петербург*) стал ориентиром для Казимира Севериновича Малевича (1878-1935), который, отталкиваясь от кубизма, выдвигает в 1913 г. принципы «супрематизма» («Супрематизм – абстрактная композиция», 1915, *Музей изобразительных искусств, Екатеринбург*), выражающего интеллектуальное, отвлеченное от предметности восприятие. События революции 1917 г., покончившие с царским режимом и установившие порядок социалистического типа, по-новому определили роль художника в обществе. «Конструктивизм» Владимира Евграфовича Татлина (1885-1953) и Александра Михайловича Родченко (1891-1956) направлен на творение лучшего мира, отвечающего устремлениям революционного пролетариата и создающего для масс наилучшие условия жизни. Их идеи, благие, но утопические, часто остаются на уровне проектов, поскольку наталкиваются на трудности реальной жизни в стране. Вслед за

смертью В.И. Ленина (1924) и приходом к власти И.В. Сталина (1879-1953) во всех видах искусства восторжествовал стиль официоза, названного социалистическим реализмом.

В СССР Октябрьская социалистическая революция определила творческий путь таких больших художников-новаторов, как Владимир Владимирович Маяковский (1893-1930), Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874-1940), Сергей Сергеевич Прокофьев (1891-1953), в чьем творчестве в ранний период, так или иначе, выявлялись черты авангардизма. Решительно преодолев авангардистский индивидуализм и субъективизм, они стали ведущими мастерами социалистической художественной культуры.

В начале 30-х гг. основная масса авангардистов на Западе теряет демонстративно-бунтарский характер своего творчества. Такие большие художники, как П. Пикассо, Пабло Неруда (1904-1973, Чили), сумели преодолеть узость социальных позиций авангардизма, стали на путь активной борьбы с фашизмом, связав свою деятельность с коммунистическим движением.

После Второй мировой войны (1939-1945) на Западе происходит оживление авангардистских тенденций, возникает неоавангардизм (драма абсурда, «новый роман», «конкретная поэзия», поэзия итальянской «Группы 1963», алеаторика и др.). Но все эти неоавангардистские, теперь полностью модернистские течения находятся в конфликте не столько с буржуазным обществом, сколько с идеалами коренного переустройства общества на началах социализма; они активно противостоят не буржуазным эстетическим концепциям, а лучшим демократическим и реалистическим традициям культуры, теории и практике искусства социалистического реализма. Авангардизм приобретает все более элитарный, рафинированный характер, антисоциалистическую направленность, пронизанную духом реакционной идеологии империализма, и углубляется, как правило, в формальное экспериментирование.

Как и предварившие его направления модернизма, авангардизм был нацелен на радикальное преобразование человеческого сознания средствами искусства, на эстетическую революцию, которая разрушила бы духовную косность существующего общества, – при этом его художественно-утопические стратегия и тактика были гораздо более решительными, анархически-бунтарскими. Не удовлетворяясь созданием изысканных «очагов красоты и тайны», противостоящих низменной материальности бытия, авангардизм ввел образы грубую материю жизни, «поэтику улицы», хаотическую ритмику современного города, природу, наделенную мощной созидательно-разрушительной силой. Авангардисты он не раз декларативно подчеркивали в своих произведениях принцип «антиискусства», отвергая тем самым не только прежние, более традиционные стили, но и устоявшееся понятие искусства в целом. Постоянно влекли авангард

«странные миры» новой науки и техники - из них он брал не только сюжетно-символические мотивы, но также многие конструкции и приемы.

С другой стороны, в искусство все активнее входила «варварская» архаика, магия древности, примитив и фольклор (в виде заимствований из искусства Африки и народного лубка, из других «неклассических» сфер творчества, прежде выносимых за рамки изящных искусств). Мировому диалогу культур авангардизм придал невиданную остроту.

Авангардизм это, прежде всего, реакция художественно-эстетического сознания на глобальный, еще не встречавшийся в истории человечества перелом в культурно-цивилизационных процессах, вызванный научно-техническим прогрессом XX в. Суть и значение для человечества этого лавинообразного процесса в культуре пока далеко не до конца поняты и не осмыслены адекватно научно-философским мышлением, но уже во многом с достаточной полнотой нашли выражение в художественной культуре в феноменах авангардизма, модернизма, постмодернизма.

Для авангардизма характерно стремление к коренному обновлению художественной практики, разрыву с ее устоявшимися принципами и традициями и поиску новых, необычных содержания, средств выражения и форм произведения, взаимоотношения художников с жизнью.

Авангардизм понятие, противоположное академизму. Но и авангардизм имеет свои истоки, поскольку он вырос из искусства периода Модерна. Несмотря на принципиальный антагонизм искусства авангарда и традиций духовности художественной культуры, нигилистические призывы участников этого движения, претензии на постижение «чистых сущностей» и выражения «абсолюта» без груза прошлого и примитивного подражания формам внешнего мира, идеи художественного авангарда сродни духовным смятениям искусства на рубеже XIX и XX вв.

Являясь крайним выражением более широкого направления модернизма, авангардизм ищет различные, часто внеэстетических способы прямого воздействия на зрителей, читателей, слушателей. Среди этих способов: подчеркнутая эмоциональность, обращение к непосредственному чувству (экспрессионизм), культ машины, противопоставленной несовершенству человека.

Во всех основных течениях западноевропейского и русского авангарда начала XX в.: футуризме, абстракционизме, сюрреализме, дадаизме, поп-арте, оп-арте, происходило последовательное отвлечение процесса формообразования от духовного смысла искусства. Русская художница-авангардистка Любовь Сергеевна Попова (1889-1924) определила это так: «отвлечение формы художественной от формы, видимой в реальности». Такая эмансипация формы от традиционно вкладываемого в нее содержания породила пафос безудержной, часто агрессивной свободы, и, в то же время, – необходимость аналитического, научного подхода к

закономерностям формообразования в искусстве (что и осуществлялось в немецком Баухаузе и московском ВХУТЕМАСе). Но разрыв с художественной традицией неизбежно превращал «лабораторную работу по изучению формальных элементов искусства» в комбинаторику, техницизм. Понятия творческого направления, метода, стиля теряли смысл; виды искусства различались лишь «материалом». Так закономерно возникла идея «внутренней тождественности средств искусства», пропагандируемая В. Кандинским, «синтеза искусства» и даже «превращения искусства в содержание жизни».

Как уже говорилось, к основным направлениям авангардизма относятся фовизм, кубизм, абстрактное искусство, супрематизм, футуризм, дадаизм, экспрессионизм, конструктивизм, метафизическая живопись, сюрреализм, наивное искусство; додекафония и алеаторика в музыке, конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетическое искусство, а также такие крупные фигуры, не принадлежавшие в целом ни к одному из указанных направлений, движений, видов арт-деятельности, как П. Пикассо, М. Шагал, П. Филонов, П. Клее, А. Матисс, А. Модильяни, П. Мондриан, Ш. Ле Корбюзье, Д. Джойс, М. Пруст, Ф. Кафка и некоторые другие.

Возможна лишь очень условная классификация, притом только по отдельным параметрам, пестрого множества самых разных во многих отношениях феноменов авангардизма:

а) по отношению к *научно-техническому прогрессу*, к тем или иным достижениям науки, техники, технологии. Безоговорочное принятие научно-технического прогресса и его апология: футуризм, конструктивизм, супрематизм, лучизм, «аналитическое искусство», конкретная поэзия, конкретная музыка, кинетическое искусство. Внутреннее неприятие открытий естественных наук и технологических достижений: фовизм, экспрессионизм, отдельные школы, представители, периоды абстрактного искусства, наивное искусство, сюрреализм, Шагал, Клее, Модильяни. Отдельные направления и представители авангардизма активно опирались на достижения естественных и гуманитарных наук. Так, дадаизм и сюрреализм сознательно использовали многие достижения фрейдизма и юнгианства, некоторые направления в литературе, театре, музыке находились под влиянием интуитивизма А. Бергсона.

б) в отношении *духовности*. Материалистическая, осознанно сциентистская, позитивистская, резко отрицательная позиция по отношению к сфере объективно существующего Духа, духовности: кубизм, конструктивизм, «аналитическое искусство», кинетизм. Напротив, интенсивные (осознанные или неосознаваемые) поиски духовного, как спасения от разрушающего культуру засилья материализма и сциентизма: в ряде направлений абстрактного искусства (В. Кандинский и ориентирующиеся

на него, Мондриан), в супрематизме К. Малевича, в метафизической живописи, в сюрреализме.

в) многие направления авангардизма различались по отношению к *психологическим основам* творчества и восприятия искусства. Одни из них под влиянием сциентизма утверждали исключительно рациональные основания искусства – это, прежде всего, дивизионизм и опирающиеся на него представители в абстрактном искусстве с их поисками научных законов воздействия цвета (и формы) на человека, «аналитическое» искусство с его принципом «сделанности» произведения, конструктивизм, додекафония (сериальные техники) в музыке. Большая же часть и направлений, и отдельных представителей авангардизма ориентировалась на принципиальный иррационализм художественного творчества, чему активно способствовала духовная атмосфера первой половины века, получившая еще и апокалипсическую окраску в результате кровопролитных войн, революций и неудержимого стремления человечества к созданию средств массового уничтожения. Отсюда активное использование приемов алогизма, абсурда в творчестве (дадаизм, сюрреализм, литература «потока сознания», алеаторика с ее абсолютизацией принципа случайности в создании и исполнении музыки, конкретная поэзия и конкретная музыка, театр абсурда с его утверждением безысходности и трагизма человеческого существования, абсурдности жизни).

г) отношение к *художественной традиции*, к традиционным искусствам и их творческим методам также достаточно пестрое. К тому же оно иногда существенно различно в теории и практике тех или иных направлений, у разных представителей одного направления, у одного и того же художника на разных этапах его творчества. Резко отрицательное отношение ко всему бывшему до них искусству в крайних формах провозглашали, пожалуй, только футуристы, дадаисты и конструктивисты. Находящиеся в смежной области между авангардизмом и модернизмом поп-арт, минимализм, концептуализм молча приняли это отрицание уже как свершившийся факт, как самоочевидную истину. В основном же большинство направлений и представителей авангардизма, особенно первой трети века, острие своей критики направляли против утилитаристски-позитивистского, академизировавшегося искусства последних трех столетий. При этом даже в этом искусстве часто отрицалось не все, но общие консервативно-формалистические и натуралистически-реалистические тенденции и принимались, а нередко абсолютизировались отдельные находки и достижения искусств предшествующих столетий, особенно в сфере формальных средств и способов выражения. Часто за такими «находками» обращались к более ранним этапам истории искусства, к искусствам Востока, Африки, Латинской Америки, Океании и т.п. Так, фовисты и абстракционисты сосредоточили свое внимание, прежде всего

на выразительных возможностях цвета; кубисты, абстракционисты, супрематисты, конструктивисты – на художественном значении цветоформ; футуристы экспериментируют с выражением движения с помощью цвета и формы, с поисками вербальных эквивалентов (вплоть до создания новых слов и языков) техническим достижениям своего времени; кинетисты создают мобили – подвижные скульптуры; дадаисты активно вовлекают в процесс художественного творчества нетрадиционные материалы (включая предметы обыденной жизни и их элементы), начиная тем самым стирать принципиальную для искусства прошлого грань между искусством и неискусством. Логически эту линию завершает М. Дюшан в своих реди-мейд – обыденных предметах, изъятых из среды их утилитарного функционирования и самим актом экспонирования на художественной выставке превращенных в произведения искусства. С. Дали, напротив, считал себя единственным в XX в. настоящим художником-классиком, охранителем «классических» (иллюзионистско-натуралистической техники живописи) традиций, восходящих к Леонардо да Винчи (1452-1519), Яну Вермееру (1632-1675), Диего Веласкесу (1599-1660), хотя создавал произведения (действительно в этой технике), по духу диаметрально противоположные, по крайней мере, новоевропейской художественной традиции.

д) *различны отдельные направления, движения, фигуры авангардизма и по значению: есть среди них глобальные, а есть и узколокальные. К глобальным, повлиявшим на ход и развитие художественной культуры XX в. в целом, можно отнести абстрактное искусство, дадаизм, конструктивизм, сюрреализм – в визуальных искусствах, додекафонию и алеаторику – в музыке, Д. Джойса, М. Пруста, В. Хлебникова – в литературе. Другие направления, движения, группировки или подготавливали почву для этих глобальных феноменов, или закрепляли и развивали их достижения, или двигались в своих узколокальных для того или иного вида искусства направлениях, внося нечто новое в общий феномен фигуры авангардизма.*

ж) *Различаются направления, и в отношении художественно-эстетической или общекультурной значимости созданных ими произведений. Большинство из них имеет экспериментальное, преходящее, локальное значение для своего переходного времени. Однако именно авангардизм дал и практически все крупнейшие фигуры нашего столетия, уже вошедшие в историю мирового искусства на уровне классиков. Достаточно назвать хотя бы В. Кандинского, М. Шагала, К. Малевича, П. Пикассо, А. Матисса, А. Модильяни, С. Дали, Д. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафку, Т. Элиота, Э. Ионеско, С. Беккета, А. Шенберга, А. Берга, Ш. Ле Корбюзье, и ряд этот может быть еще продолжен.*

По окончании авангардистского этапа, трагически завершившегося Первой мировой войной, для европейского искусства наступает время размышлений и возврата к традиционным формам и сюжетам. Пикассо, который на протяжении своей долгой жизни не раз доказывал способность изменять собственный стиль, и весьма радикально, после поездки в Италию покидает кубизм и вступает в период «классики» – с объемными, ясно очерченными фигурами. В то же самое время Матисс посвящает себя теме «одалисок», и в этих экзотических, чувственных образах использует свой дар декоративности, мастерство в передаче освещения и окружающей обстановки для прославления таинственного вечно женственного начала.

Авангардизм глубоко пустил корни в современность – находки авангардистов ныне активно используются новым поколением строителей новой культуры (no'art'culture) в основном в следующих направлениях: в создании на основе новейших научно-технических достижений и синтеза элементов многих традиционных искусств эстетически организованной среды обитания человека; в создании супертехнизированных шоу; в создании глобального электронного (видео-компьютерно-лазерного) аналога художественной культуры, основу которого, в частности, составит погружение реципиента в виртуальные реальности.

2. АВАНГАРДИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ А.В. ЛЕНТУЛОВА

«Пришельцем из Пензы, кряжистым русаком, крупным, плечистым, с раскатистым голосом и широким жестом, с воспитанием семинариста-бурсака и манерами волжского ушкуйника» вошел в искусство XX столетия известный русский и советский художник Аристарх Васильевич Лентулов (1882-1943). Режиссер Александр Яковлевич Таиров (1885-1950) писал о своем друге Аристархе: «Он работал, как жил, и жил, как работал.. Я помню Аристарха молодым, красивым, буйным, непримиримым, горячим, бунтующим, каким по существу, он оставался всю жизнь». Дерзок и горяч он был не только характером, но и в живописи – работал в разных направлениях: кубизм (направление в изобразительном искусстве, характеризующееся использованием подчеркнуто геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы), фовизм (от фр. *fauve* – дикий, экзальтация цвета, «дикая» выразительность красок), орфизм (живопись, основанная на эффектах движения, возникающих при ярких цветовых сочетаниях), футуризм (энергические композиции, раздробленные на фрагменты и пересекающиеся острыми углами, где преобладают мелькающие формы, зигзаги, спирали, скошенные конусы, где движение передается путем наложения последовательных фаз на одно изображение).

Лентулов родился 16 января 1882 г. в селе Черная Пятина Нижнеломовского уезда Пензенской губернии, в семье бедного сельского священника. Он почти не помнил своего отца, потому что в два года остался сиротой. Вскоре после смерти старшего сына, Бориса, Анна Степановна Лентулова (урожденная Тихомирова) вместе с семейством переезжает в Пензу, где с большим трудом пристраивает Аристарха в духовное училище. Но когда в 1898 г. в городе открывается Рисовальная школа, юноша сбегает туда вместе со своим младшим братом Николаем, чтобы стать художником.

«Эта школа сыграла большую роль в моей судьбе, – вспоминал впоследствии Лентулов. – Я смело могу сказать, что если бы она не открылась, меня не существовало бы как художника... Конечно, тому, чтобы стать художником, предшествует целый ряд сложных и случайных обстоятельств. И мало ли у нас на Руси гибло талантов, не имевших возможности развиваться и проявляться. И мы не знаем, какие бы еще могли быть у нас художники, если бы побольше было таких школ, как пензенская, одесская, киевская и другие» [46,71-72].

Впрочем, в Пензенском училище Лентулов задержался сравнительно недолго. Он присоединился к группе старших учеников, недовольных академическими, по их мнению, методами преподавания, и уехал в Киев, где учился в Киевском художественном училище (1901-1905). Но одной из

главных причин отъезда, как свидетельствовала дочь художника Марианна Аристарховна Лентулова (1913-1997), было бедственное положение семьи Лентуловых и невозможность платить за обучение. Константин Аполлонович Савицкий (1844-1905) не проявил обиды на «беглецов». Напротив, он снабдил их рекомендательным письмом к своему другу Александру Александровичу Мурашко (1875-1919).

Учеба в Киевском училище способствовала развитию живописного дарования молодого художника. Однако в 1905 г. он вновь возвращается в Пензенское училище, чтобы подготовиться к поступлению в Академию художеств. Возможно, его отъезд из Киева связан с участием в массовых революционных выступлениях, столкновениях с полицией и черносотенцами.

Дерзость в живописи у Лентулова сопровождалась и дерзостью поведения. Однажды во время занятий на пленэре он «подцвел и причесал» этюд преподавателя. Результатом этого стал Педагогический совет, который «метал грома, молнии и обещания отдать в солдаты», исключение, а следом за этим возвращение в выпускной класс Пензенского художественного училища.

В 1906 г. он попробовал поступать в Петербургскую академию художеств. Но не выдержал экзамены из-за своей дерзости. Когда преподаватель поинтересовался у него, где он видит на носу модели зеленый цвет, Лентулов ответил: «А вы разве не видите? В таком случае мне вас жаль».

В Петербурге Лентулов познакомился с Николаем Ивановичем Кульбиным (1868-1917), который повлиял на формирование его художественного мировоззрения. В это же время он встретил братьев Бурлюков. С Владимиром Давидовичем (1886-1917) Лентулов был знаком еще по Пензенскому училищу, теперь же он становится постоянным участником мероприятий Давида Давидовича Бурлюка (1882-1967), по праву считающегося одним из «отцов» русского футуризма. Лентулов встретился тогда же с Василием Каменским (1884-1961) – поэтом, прозаиком, художником и пропагандистом нового искусства, виднейшим деятелем русского футуризма. Всю дальнейшую жизнь их связывали теплые, дружеские отношения.

Лентулов изучал классиков в Эрмитаже и одновременно участвовал в самых разных эпатажных акциях и выставках, познакомился с творчеством близких к «примитивизму» Михаила Федоровича Ларионова (1881-1964) и Натальи Сергеевны Гончаровой (1881-1962), декоративно-узорчатой живописной системой «Голубой розы».

«Голубая Роза» – выставка, состоявшаяся в 1907 г. в Москве, в которой участвовали живописцы Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878-1968), Николай Николаевич Сапунов (1880-1912), Сергей Юрьевич Судейкин

(1882-1946), Николай Петрович Крымов (1884-1958), Мартирос Сергеевич Сарьян (1880-1972), скульптор Александр Терентьевич Матвеев (1878-1960) и др. Выставка была открыта 18 марта 1907 г. в Москве на Мясницкой улице в доме фабриканта фарфора Матвея Сидоровича Кузнецова (1846-1911) и была организована на средства Николая Павловича Рябушинского (1871-1924) – мецената, издателя журнала «Золотое руно» и художника-любителя. С Н. Рябушинским сотрудничали многие поэты-символисты того времени – Андрей Белый (1880-1934), Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865-1941), Александр Александрович Блок (1880-1921), Валерий Яковлевич Брюсов (1873-1924) и др. Вполне вероятно, что именно Валерий Брюсов предложил название «Голубая роза», как выразившее поэтическую мечту о несбыточно-прекрасном.

Основу выставки «Голубая роза» составляли работы участников более ранней экспозиции – «Алая роза», проведенной в 1904 г. в Саратове. Московская выставка ознаменовала собой начало поздней фазы русского символизма. В сравнении с графически-линейными произведениями мастеров из Санкт-Петербурга, объединенных в «Мир искусства» и доминировавших в художественной жизни Российской империи начала XX в., работы молодых авторов из Москвы поразили зрителей нежными, дымчатыми, будто тающими красками и зыбкими, ускользящими формами. Большинство представленных на выставке полотен было создано в стиле модерн в его московском варианте. Вместе с тем часть работ как бы предвосхищала появление авангардных направлений 1910-х гг. – экспрессионизм, примитивизм. Выставку посетило более пяти тысяч человек.

Показ работ молодых московских новаторов вызвал усиленную полемику среди художественной интеллигенции: в журнале «Весы» с резкими критическими отзывами выступил И. Э. Грабарь, призывавший голуборозовцев уйти из «царства теней» в солнечный мир реальности. Ответное заявление на страницах журнала «Золотое руно» опубликовал Василий Дмитриевич Милиоти (1875-1943), в нем художник отстаивал значение выставки как новой вехи в развитии русского искусства.

Художественное объединение мастеров «Голубая роза» прекратило свое существование в 1910 г. Часть участников отошли от символизма, но продолжали создавать романтически-одухотворенные образы. В 1920-е гг. некоторые из участников выставки вошли в художественные объединения «Маковец» и «Четыре искусства».

Конец 1907 г. Лентулов проводит в Москве. Он принимает участие в выставке «Венок-Стефанос», которую в конце XX в. назовут «первым криком новорожденного авангарда» – в ней участвовали братья Бурлюки, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, Н.П. Крымов, П.В. Кузнецов, Н.Н. Сапунов, Петр Саввич Уткин (1877-1934), Георгий Богданович Якулов (

1884-1928). Весной 1908 г. в Петербурге состоялась выставка «Современные течения в искусстве», организованная Н.И. Кульбиным совместно с Д. Бурлюком и Лентуловым, на которой выставлялись члены «Мира искусства», а также московские художники круга Ларионова.

Участие в таких выставках стало важным этапом в художественном развитии Лентулова. По выражению современника, «он шел за приманками всех мод и за погремушками всех чудачеств». Едва ли можно говорить здесь о банальном заимствовании или подражании – сам воздух был в то время насыщен новыми веяниями. Именно тогда в Москве в основном сформировались коллекции новейшей западноевропейской живописи Сергея Ивановича Щукина (1854-1936) и Ивана Абрамовича Морозова, возник журнал «Золотое руно», ставший рупором нового искусства. Под эгидой «Золотого руна» с 1908 по 1910 год прошли три выставки, на которых выставлялись как русские художники (Кузьма Сергеевич Петров-Водкин (1878-1939), П.В. Кузнецов, Н.С. Гончарова, М.Ф. Ларионов, Илья Иванович Машков (1881-1944), Роберт Рафаилович Фальк (1886-1958)), так и французы (Анри Матисс (1869-1954), Альбер Марке (1875-1947), Андре Дерен (1880-1954), Жорж Брак (1882-1963), Кеес ван Донген (1877-1968), Морис де Вламинк (1876-1958)). Лентулов не мог не «примерять на себя» то, что видел. Он уже ощущал себя состоявшимся художником, экспонентом модных выставок, замеченным критикой.

Наиболее плодотворными оказывались летние каникулы, когда он писал множество натуральных этюдов, решая живописные задачи, бесконечно далекие от учебных программ. В это время его особенно увлекала творческая манера Филиппа Малявина (1869-1940) и Михаила Врубеля (1856-1910).

Обладая удивительно развитым чувством цвета, осознав силу своего дарования, художник стремился продолжать искания своих современников: «...Я был тогда уже преисполнен новых веяний под действием Врубеля, Малявина и других, стремясь ответить по-своему на эти «новые веяния» экспериментами на природе со светом и цветом [...] Конечно, подобные работы не могли пользоваться одобрением со стороны тогдашних руководителей школы, закосневших в своих программах...»

В это время Лентулов писал много пейзажей, в том числе и городских.

Позже Аристарх Лентулов вспоминал: «Моя страсть к солнцу и яркому свету сопутствовала мне, что называется, со дня моего рождения. В этом отношении я производил исключительно интересные опыты. В пейзаже я допускал контрасты света и тени, от черного в тени до чистого хрома в свету».

В Пензе Лентулов посещал дом местной меценатки Лидии Николаевны Цеге (1884-1962). Ее портрет он экспонировал на Первой Пензенской учебной выставке в 1906 г. «Портрет Лидии Цеге», получивший

разгромный отзыв в местной газете, не сохранился. Зато сохранились и представлены в экспозиции Пензенской художественной галереи работы, написанные Лентуловым в период обучения в частной студии Дмитрия Николаевича Кардовского (1866-1943) в Петербурге (1906-1907), во время летних приездов в Пензу.

Среди них «Купальщицы на Суре» (1907-1908, *Пензенская картинная галерея*) – большое импрессионистическое по манере исполнения полотно, для которого ему позировала молодая жена, дочь зажиточного новгородского купца, Мария Петровна Лентулова (Рукина). В картине заметно увлечение творчеством Мориса Дени (1870-1943).

К ним заходили Владимир Владимирович Маяковский (1893-1930) и Игорь Северянин (1887-1941), Алексей Николаевич Толстой (1883-1945), братья Бурлюки, Василий Васильевич Каменский (1884-1961) и друзья-художники.

В 1908 г. он пишет картину «Портрет четырех». Также художник работает над пейзажами. В его работах все чаще преобладает оттенок «крас-роза» в сочетании с цветом «поль-веронез». С годами творческая манера Лентулова становится все более экспрессивной.

Наиболее значительным произведением раннего Лентулова можно назвать декоративно выразительный, тонкий и музыкальный по живописи «Портрет Н.А. Соловьева» (1908, *Пензенская картинная галерея*), где художник изобразил своего пензенского приятеля на пленэре во время загородной прогулки. С подчеркнутой простотой и непринужденностью решена композиция портрета. Молодой элегантный мужчина в светлом летнем костюме и белой шляпе-панаме изображен на фоне гуляющей в роще публики. Широкими мазками автор едва намечает фигуры дам в модных туалетах, стволы и кроны деревьев, концентрируя все внимание на выразительном лице модели, передавая тонкие нюансы рефлексов на загорелой коже. Особую просветленность, праздничность работе придает колорит, построенный на близких по тональности сочетаниях горячих и холодных цветов на свету и в тени, образующих звучный декоративный аккорд.

В Пензенской картинной галереи находится около 40 работ Лентулова, выполненных им в разные годы, в разных техниках и манерах. Собранные воедино в мемориальном музее художника (1986), дополненные документальными и фотографическими материалами, личными вещами, они позволяют донести до современного зрителя образ этого выдающегося живописца – «художника солнца», как называли его почитатели.

Лентулова не назовешь прирожденным портретистом, но у него, несомненно, есть свое неповторимое видение каждого человека. Сам он как-то сказал: «Я не признаю портретов, не считаю их произведением искусства, если они выполняют функции фотографии, где художник

является лишь добросовестным передатчиком всех особенностей изображаемого им объекта... Я считаю портрет произведением искусства только в том случае, если художник передал свое переживание от данного объекта, свое впечатление, если хотите, даже свое настроение». Именно настроением, воплощенным и в декоративном построении, и в своеобразном освещении, цвете, особенно интересны многочисленные портреты жены художника, а также написанные в 1905-1909 гг. «Портрет Лидии Цеге», «Портрет Н.А. Соловьева», «Портрет К.П. Рукиной» (1914, *Пензенская картинная галерея*). В 1908-1909 гг. художник создал «Автопортрет в красном» (*Государственный Русский музей*), который считал своей этапной вещью.

Проблемы цвета занимали художника с самых первых шагов, и нашли яркое отражение в его работах, выполненных в 1909-1910 годах («Автопортрет», 1909; «Портрет М.К. Рукиной», 1909-1910). Новации Лентулова не остались незамеченными, и в 1911 г. он принял участие в оформлении московского «Охотничьего клуба» по приглашению Г.Б. Якулова, который также был увлечен проблемами цвета в искусстве.

В последующие годы художник обращался к самым разнообразным течениям современного искусства («Городской пейзаж», 1910, *Пензенская картинная галерея*; «Распятие», 1910), но ни одно из них так и не привлекло его.

Знаменитый художник и критик Александр Николаевич Бенуа (1870-1960) писал в 1909 г.: «Лентулов – прекрасный красочный дар. Нужно ценить и лелеять его ясный и радостный талант, его бодрое отношение к делу. Картины его поют и веселят душу». Композиционный и живописный дар молодого художника весьма высоко оценил в свое время и корифей русской живописи Василий Иванович Суриков (1848-1916).

В 1910 г. Лентулов становится одним из организаторов художественного объединения «Бубновый валет» (1910-1917) вместе с Петром Петровичем Кончаловским (1876-1956), Ильей Ивановичем Машковым (1881-1944), М.Ф. Ларионовым, Н.С. Гончаровой. Эти мастера в своем творчестве ориентировались на искусство П. Сезанна, но только Лентулов воспринял искусство великого француза сразу в виде его следующей стадии — кубизма. Более того, он представил его самостоятельное прочтение, так как привнес в кубистическую живопись активный цвет.

Молодые художники стремились освободиться в своем творчестве от литературности, психологизма и утвердить главным в картине выразительность живописной поверхности холста, цветового пятна, материальность, «вещность» натуры. Живопись их отличалась подчеркнутой деформацией и обобщением объемов, нарочитой грубостью и осязаемостью фактуры, броской, жизнерадостной, подчас почти лубочной красочностью. Кроме того, при организации выставки был очень силен

момент эпатажа, желания раздражить обывателя, сломать стереотипы у любителей «изящного искусства». Выставка «Бубновый валет» открылась 10 декабря 1910 г. Ее успех был очень громким и не менее скандальным; «Московский листок» определил общее впечатление от экспозиции как «разноцветный бедлам – продукт разлагающегося мозга». И лишь Максимилиан Волошин (1877-1932) в «Русской художественной летописи» постарался проанализировать сущность этой выставки: «Машков, Лентулов, Кончаловский, Ларионов, Гончарова ... различны по темпераменту, но составляют одну цельную группу. У них есть живописный инстинкт, они талантливы, они дерзко искренни, [...] у них есть много «веселого ремесла», а главное – молодости».

Экспрессия выражалась в картинах Лентулова не только в грубоватом рисунке, но и в контрастирующих сырых и открытых красках. В 1912 г. «Бубновый валет» пригласил участвовать в своей выставке представителей дрезденской группы экспрессионистов «Мост». В 1910 г., когда была организована первая выставка «Бубнового валета», Лентулов перебрался из Петербурга в Москву. Название «Бубновый валет» родилось случайно, и Лентулов всегда настаивал на том, что не Ларионов, а именно он его изобрел.

Художники, которые участвовали в выставках «Бубнового валета», культивировали вещь, предметность. Писал натюрморты и А. Лентулов, пробуя показать особые взаимоотношения цвета и формы, гармонизируя острые сочетания цвета.

Как и многие его современники, он хочет оказаться в центре художественной жизни, но одновременно усовершенствовать свое мастерство и зимой 1911 г. Лентулов уезжает в Париж, где занимается живописью в академии Ла Палетт (1911-1912). В Париже Лентулов знакомится с музейными собраниями и современным искусством. В Лувре внимание Лентулова привлекают, прежде всего, романтики Эжен Делакруа (1798-1863) и Теодор Жерико (1791-1824), а в «Салоне Марсова поля» – современные мастера Андре Дерен (1880-1954), Анри Виктор Габриэль Ле Фоконье (1881-1946), и Фернан Леже (1881-1955). С последними, приверженцами кубизма, он вскоре подружился. Там работают теоретики кубизма Альбер Глез (1881-1953) и Жан Метценже (1883-1956). Лентулов общается с Робером Делоне (1885-1941) и Ф. Леже. Так как в Париже у Лентулова не было своей мастерской, он работал в студии Ле Фоконье и фактически занимался в Академии Ла Палетт, где Ле Фоконье и Метценже преподавали. Впоследствии эта Академия станет такой же Меккой для художников русского авангарда, как мюнхенская школа Антона Ашбе (1862-1905) для мастеров предшествующего периода.

В Париже Лентулов познакомился с французским кубизмом, но с первых шагов представил собственное видение этого искусства. Метод

кубизма во Франции предполагал раздробление формы предмета. Лентулов сохранял ее, но акцентировал внимание на строении предмета для передачи эмоционального впечатления от него («Автопортрет с женой», 1911-1912, *частное собрание, Москва*; «Гурзуф», 1913, *частное собрание*; «Пейзаж. Скалы (Композиция)», 1913). Декларируемый теоретиками кубизма метод легко ложится на природное пристрастие Лентулова к открытым, чуть лубочным цветам, к большому формату холстов и вообще к живописному «шуму».

Работы Лентулова, написанные в Париже, свидетельствуют о попытке освоения кубизма. В картине «Купание», он продолжает разработку одной из своих традиционных тем – обнаженные фигуры на берегу моря или реки (около десятка картин, изображающих женщин на пляже, написаны им за период с 1908 по 1910 год). Однако, в отличие от бесплотности классических произведений французских кубистов, живописная поверхность «Купания» представляет собой как бы нагромождение тяжелых каменных глыб, из которых составлен и пейзаж, и помещенные в нем фигуры. Такое же впечатление «каменной» граненой поверхности картины производит и «Автопортрет с женой». Несомненно, и влияние на Лентулова орфизма Роберта Делоне; однако, используя ряд приемов и сам принцип лирико-поэтического художественного видения, он подчинил их собственным задачам, что особенно ярко проявилось в живописных работах, написанных в середине 1910-х гг.

В это время полотна Лентулова представляют собой несколько плоскостей, отличающихся яркой окраской («Звон», 1915, *Государственная Третьяковская галерея, Москва*, 1913, *Государственная Третьяковская галерея, Василий Блаженный*, 1913, *Государственная Третьяковская галерея*).

В январе 1912 г. Лентулов переезжает на несколько месяцев в Италию.

Одним из самых сильных впечатлений в Милане стала для него «Тайная вечеря» (1495-1498) Леонардо да Винчи (1452-1519), в Венеции Лентулов был покорен мощью Вечеллио Тициана (1488/1490-1576) и Паоло Веронезе (1528-1588): «Их картины написаны как бы только что, как будто вас не разделяют четыре века. Но как же стыдно и больно становится за нашу затхлую серятину, называемую живописью». В конце весны 1912 г. Лентулов возвращается в Россию, и уже в июне едет в Крым, в Коктебель. Там он становится полноправным членом шумной компании, объединившейся вокруг дома Максимилиана Александровича Волошина (1877-1932). Лентулов как всегда, много работает, но кроме обычных этюдов с натуры он принимает предложение расписать кафе. Это переделанное из деревянного сарая кафе под названием «Бубны» стало достопримечательностью Коктебеля. Одна стена была расписана изображениями разнообразной снеди, а напротив были карикатуры на тогдашних

обитателей Коктебеля, сопровождаемые двустижиями, которые сочинили М. Волошин и Алексей Николаевич Толстой (1882-1945).

Возвратившись осенью в Москву, Лентулов был полон новых творческих замыслов. От знакомства с великими итальянцами он вынес стремление к большому стилю, желание от пробы сил перейти к созданию монументальных полотен. Первой такой работой стало панно «Аллегорическое изображение Отечественной войны 1812 года» (1912, *Собрание П.О. Авена*). В 1912 г. отмечался столетний юбилей победы над Наполеоном, и Лентулов счел его достойным для воплощения в монументальном масштабе, используя приемы кубофутуризма. Калейдоскопический рисунок образует декоративное панно, созданное воображением автора. Картина эта стала одним из первых примеров кубофутуристической живописи в России.

Постепенно в творчестве Лентулова самые разные образные начала как бы синтезировались. Пейзажи своим ритмическим строем стали напоминать архитектуру, а архитектура как бы вычленена из природы.

Используя в своих работах наклейки из серебряной и золотой бумаги, бахрому, Лентулов декларировал, что изобрел новый стиль – «орнеизм».

В 1916 г. «Бубновый валет» распался, уступив место новым художественным течениям.

Сегодня произведения Лентулова имеют мировую известность, украшая экспозиции крупнейших музеев нашей страны, а также Америки, Франции, Германии и Англии. Однако долго они считались «декадентскими вывертами», эпатирующими публику.

Вместе со своими друзьями и единомышленниками Петром Петровичем Кончаловским (1876-1956), Робертом Рафаиловичем Фальком (1886-1958), Ильей Ивановичем Машковым (1881-1944), Александром Васильевичем Куприным (1880-1960), исходя из достижений живописной школы французских постимпрессионистов, Лентулов искал и находил свои способы претворения в искусстве национальных, исконно русских художественных традиций. В его работах было много молодого задора, свободного экспериментирования в области цвета и рисунка, в частности использование коллажа. Все это во многом шло от русского примитива и народной живописи, лубка, расписных подносов и бакалейных вывесок, иконописи, т.е. от неосвоенных искусством традиций, которые умышленно оставлялись без внимания представителями традиционного и академического направлений.

Получив хорошую реалистическую закваску у Александра Александровича Мурашко (1875-1919), Алексея Федоровича Афанасьева (1850-1920), Дмитрия Николаевича Кардовского (1866-1943), внимательно изучив и переосмыслив лучшие достижения мировой живописи, в частности венецианской, Лентулов в своих работах никогда не утрачивал

доверительного отношения к натуре. стихийного стремления к отражению правды и красоты окружающего мира во всей его щедрости и конкретной чувственности. Это происходит даже тогда, когда художник под влиянием поставленных задач стремится к абсолютизации «материальности», к «кинетичности», к разложению природы на кубы и плоскости. Именно в такой футуристической манере выполнен «Женский портрет» (1919), поступивший в Пензенскую картинную галерею до 1927 г. Долгое время он не покидал запасника и считался утраченным. Сегодня этот портрет украшает экспозицию и стоит, по мнению исследователей, в ряду его лучших произведений, таких, как «Звон» (1915, *Государственная Третьяковская галерея*), «Василий Блаженный» (1913, *Государственная Третьяковская галерея*), «Автопортрет со скрипкой» (1919, *Государственная Третьяковская галерея*), «Портрет Корензиной» (*Государственная Третьяковская галерея*).

«Портрет актрисы О.В. Гзовской» (1918-1920) находится в Пензенской картинной галерее. На портрете изображена выдающаяся русская актриса Ольга Владимировна Гзовская (1883-1962). По воспоминаниям дочери художника М.А. Лентуловой, портрет написан на их московской квартире, незадолго до отъезда артистов О.В. Гзовской и Владимира Георгиевича Гайдарова (1893-1976) за границу для участия в киносъёмках. Художник пренебрегает портретным сходством, считая, что «портрет нужно писать так, чтобы зритель, глядя на него, не столько думал о том человеке, который изображен на нем, сколько воспринимал его художественный образ. Ибо после того как портрет написан, он начинает жить своей собственной жизнью – жизнью произведения искусства» [180, 74].

На портрете изображена молодая красивая женщина, устало сидящая в высоком зеленом кресле. Ее фигура почти целиком заполняет большой вертикальный холст. Во всем облике женщины, напоминающем прекрасную подбитую птицу, есть что-то трагическое: печальный взгляд выразительных глаз, безвольно поникшие плечи и, словно сломанные крылья. Опущенные на колени скрещенные руки. Ощущение неустойчивости усугубляет кубистическая манера письма, и холодный колорит, построенный на сочетании синих, зеленоватых и розовых оттенков удивительно чистого по тембру цвета.

Своеобразие искусства Лентулова особенно ярко проявилось после его возвращения в Россию. В 1912 он написал полотно «Аллегорическое изображение отечественной войны 1812 года» (*собрание П.О. Авена, Москва*) к столетию этого события, и в том же году оно появилось на выставке «Бубнового валета». Накануне создания этого произведения Лентулов путешествовал по Австрии и Италии, и знакомство с наследием великих мастеров итальянского Ренессанса вдохновило его на обращение к монументальным произведениям. Картина принадлежит кубизму, но

основное внимание художник уделил не формам, а их эмоциональной выразительности, которая возникает при взаимодействии формы и цвета. Для этого Лентулов использовал разнообразные зрительные акценты и одним из первых в России и независимо от западноевропейских мастеров подошел к искусству кубофутуризма. С полотном «Аллегорическое изображение отечественной войны 1812 года» связана полулегендарная история. Один студент пообещал, что добровольно сядет в тюрьму, если Лентулов сможет объяснить, что изображено на этой картине. Художник объяснил, но студент на суд не пришел. После создания картины «Аллегорическое изображение отечественной войны 1812 года» совершенно естественно обращение художника к абстрактному искусству («Астры», 1913, *Государственная Третьяковская галерея*). Однако новый художественный метод кубофутуризма не исчерпал себя в одном произведении, и на протяжении 1913 г. Лентулов обращался к нему в полотнах самых разнообразных жанров: в натюрморте («Самовар», *Государственный Русский Музей*), портрете («Женщина с гармошкой», «Гитаристка»), пейзаже («Кисловодский пейзаж со створками дверей («Пейзаж с воротами», 1913, *Государственная Третьяковская галерея*). Результатом этих опытов явились монументальные работы того же года «Москва» (*Государственная Третьяковская Галерея*) и «Василий Блаженный» (*Государственная Третьяковская Галерея*). Эти картины отразили распространенный в художественных кругах 1910-х интерес к русской народной культуре и одновременно и искусству Востока. Лентулов увидел в древнерусской архитектуре «азиатскую» красочность. Цвет был одним из главных персонажей этих полотен, и художник усилил его активность наклейками из фольги и цветной бумаги. Лентулов представил своего рода эмоциональный образ построек, так как развернул каждую их часть наиболее выигрышной стороной. В следующем крупном полотне «Победный бой» (1914, *частное собрание, Москва*) Лентулов снова обратился к народному искусству. Теперь это русский примитив, и картина явилась своеобразным открытием чистого цвета. Данное открытие и уже созданный им ранее тип «динамического архитектурного пейзажа» Лентулов использовал в одном из своих самых знаменитых полотен «Звон Колокольня Ивана Великого» (1915, *Государственная Третьяковская Галерея*). В созданных в это же время картинах «Нижний Новгород» (1915, *Государственная Третьяковская Галерея*), «Небосвод» и «Автопортрет (Великий художник)» художник снова вдохновлялся народным искусством и его образностью. Отголоском «азиатчины» предстает картина «Минарет (Мечеть)» (1916, *Астраханская картинная галерея*), которая написана по тому же принципу, что и виды древнерусской архитектуры.

В пародийно-игровом автопортрете (1913) А. В. Лентулов изобразил себя балаганным богатырем, что в основном соответствовало его характеру и жизненной роли.

В 1913 г. Лентулов пишет панно «Москва-Москва», ставшее вершиной его примитивистского гиперболизма. Сгущения красок словно манят зрителя погрузиться в эту пульсирующую пучину, чтобы изнутри проникнуться таинственной энергией будто бы движущихся церковей и стен. В этой картине находит свое отражение знаменитая «цветодинамика» Лентулова: цвет развивается не от центра к периферии, а от одного края картины к другому.

Однако в красках «Москвы» нет ликования, присущего предыдущей работе – знаменитой картине «Василий Блаженный». По словам самого художника, он взял за центр панно самую высокую точку Москвы – Ивановскую колокольню и расположил вокруг нее все здания. Замысел свой Лентулов видел в изображении города с точки зрения трех эпох: эпохи XV в., барокко и современной эпохи. Неудовлетворенный горением красок, Лентулов оснащает полотно кусочками золотой и серебряной фольги, тем самым подтверждая свое отношение к холсту как к декоративной вещи. Зритель впервые увидел панно «Москва» на выставке «Бубнового валета» в 1914 г.

В некоторых его произведениях исследователи находят черты сразу нескольких художественных течений. Например, созданное в 1915 г. панно «Звон (Колокольня «Иван Великий»)» современники воспринимали как образное полифоничное воплощение многоголосных пасхальных перезвонов. Розоватые полукружия растекаются по полотну, как звуковые волны, и вместе с дробящимися архитектурными формами задают ту самую динамику сдвигов, которой в то время добивались кубофутуристы. Но в этой же работе можно найти и цветовую экспрессию, и цвето-звуковую гармонию орфизма. Условность формы – и совершенно реальное ощущение времени – ощущение той эпохи великих катаклизмов, когда многих художников, поэтов, музыкантов начинало «лихорадить» в преддверии перемен, предвосхищенных их творчеством. Для этого надо было жить не столько разумом, сколько чувством.

Середина 1910-х годов – время расцвета таланта Лентулова, когда он создал ряд композиций, ставших воплощением новых представлений о возможностях живописи. Для этих монументальных живописных панно Лентулов выбрал принцип «цветодинамики». Образы древнерусской архитектуры были благодатной почвой для этого приема – ведь именно в ней гармонично сочетаются конструктивное и рациональное начало с прихотливостью, яркой красочностью, «дивным узорочьем» форм.

Картина «Москва» открывала ряд знаменитых панно Лентулова, которые условно можно назвать архитектурными пейзажами. Облик

Москвы, сохранившей старые храмы и монастыри, соседствующие с современными зданиями, предстает в монументальном полотне как бы увиденным в калейдоскоп. Энергия, с которой художник строит композицию, дает ощущение движения, непрерывного изменения ракурсов, звона, гула и грохота современного города, где «сорок сороков» церквей соседствуют с многоэтажными доходными домами начала XX в.

Картина «Василий Блаженный», написанная в 1913 г., по праву считается лучшей в ряду его живописных панно на тему древнерусской архитектуры. Художник не уставал восхищаться этим без преувеличения уникальным памятником. Рассказывая о работе над картиной, дочь Лентулова вспоминала, что ее отец хотел увидеть собор как бы «сразу отовсюду», со всех сторон. «Десятки раз ходил он кругом него, запоминал причудливые ракурсы, следил за меняющимся, как в калейдоскопе, во время ходьбы положением отдельных главков, стараясь передать эту сказочность, эту безудержную фантазию формы и цвета на полотне».

Художник не изображает храм, он воплощает на полотне уникальное произведение мировой архитектуры – ведь замысел и воплощение Покровского собора тоже поистине фантастичны. В начале XX в. Лентулов новыми живописными средствами продолжает мысли древнерусских зодчих, объемно-пластическое чудо XVI в. претворяется в двухмерном пространстве картины. Вместо объема на холсте невероятное богатство «звучащего» цвета. В «Василии Блаженном» Лентулов еще решительней, чем в других картинах использует коллаж, золотую фольгу, из которой он вырезает звезды, наклеенные на изображения куполов. Лентулов писал об этом: «Материал, который я применил... состоял из цветных золотистых бумаг, сусального золота – то, что так ярко выражает сущность внутреннего уклада, вкуса и любви москвичей к декоративно-мишурно-пышной красоте... Пестрые, как петрушки, купола чередуются с наклеенными блестками цветных бумаг».

«Автопортрет» 1915 г. (*Государственная Третьяковская галерея*) занимает достойное место в ряду многочисленных и разнообразных автопортретов членов «Бубнового валета». Обыватель, как правило, представлял художника томным, бледным, подчас утонченно-болезненным. На картине же Лентулова, самим автором названной «*Le grand peintre*» (Великий художник) представлен совершенно другой персонаж: мужчина богатырского вида стоит, подбоченясь, на фоне разноцветного узорчатого задника с золотыми сияющими звездами. Розовощекий, могучий, воплощение силы и энергии, взирает он свысока на зрителя. Голова его окружена серебряно-золотым сиянием – то ли этот великан затмевает солнце, то ли это нимб над его головой. Узорчатый «кафтан» вызывает ассоциации с футуристической желтой кофтой В. Маяковского. И хотя название картины, трактовка образа полны самоиронии, несомненно,

художник вполне уверен в своих силах и именно поэтому может позволить посмеяться над собой.

Написанная годом позже картина «У Иверской» (1916) знаменует новый этап творчества художника. Кубофутуристическая динамика сменяется на этом полотне ритмически безупречным построением почти уравновешенной композиции, движение «замедляется», замыкается внутри поля станковой картины, приближающейся к классической норме. В живописную поверхность произведения включены кусочки различных по фактуре тканей – женские фигуры буквально «одеты» в фетр, бархат, шелк – и этот коллаж обогащает колористическое решение картины.

Художественные достижения Лентулова середины 1910-х получили признание среди широких кругов художественной общественности. Его поиски в области цвета совпали с аналогичными процессами в области театральной декорации, и в 1915-1916 гг. художник оформил спектакль «Виндзорские проказницы» В. Шекспира для Камерного театра А. Таирова. Театр, очевидно, подтолкнул Лентулова к созданию панно на тему «купальщиц». В работе «У моря» (1915-1916) главную роль играет цвет и его усиливают нити стекляруса, бахрома, кусочки парчи и фольги. За опытом в театре Таирова последовало участие в оформлении кафе-эстрады «Питтореск» (1918) и литературно-артистического кабаре «Кафе поэтов» в Москве в 1917 г. В 1918 г. Лентулов принимал участие в праздничном оформлении улиц Москвы к 1 Мая. Эти работы он выполнял совместно с художниками А.В. Куприным, И.И. Машковым и П.В. Кузнецовым, которых также интересовали проблемы формы и цвета. В том же году Лентулов оформил постановку симфонической поэмы Александра Николаевича Скрябина (1872-1915) «Прометей» в Большом театре, «Незнакомки» по произведениям Блока для кафе «Питтореск» и оперетты Жака Оффенбаха (1819-1880) «Сказки Гофмана» для Нового театра. За декорации к опере «Демон» (1919) Антона Григорьевича Рубинштейна (1829-1894) художник получил почетный диплом на Международной выставке декоративного искусства в Париже в 1925.

После прекращения деятельности в объединении «Бубновыи налег» в 1916 г. Лентулов удалился в Новый Иерусалим под Москвой, где работал над серией пейзажей на тему древнерусской архитектуры («Монастырь. Архиерейский домик в новом Иерусалиме», 1917, *Государственный Русский музей*, «Река. Новый Иерусалим», «Ворота с башней. Новый Иерусалим», 1917, *Государственная Третьяковская галерея*). В них он вернулся к теме цветового многообразия и богатства форм русской архитектуры, к которой обратился и в картине «Страстной монастырь» (1919). В том же году был создан кубофутуристический портрет киноактрисы Александры Сергеевны Хохловой (1897-1985). Внучка Павла Михайловича Третьякова (1832-1898), Александра Хохлова была

известной киноактрисой. С ее именем связаны первые годы советского кинематографа, когда пластика была практически главным выразительным средством в немом кино. Хохлова – высокая, тонкая, с чрезвычайно выразительным лицом жила в кадре, естественно подчиняясь общему ритму действия, пластика ее тела была безукоризненна. Движение и поза были единственными средствами выражения в арсенале ее мастерства, и эта особенность искусства актрисы получила блестящее отражение в портрете кисти Лентулова.

С предреволюционных времен Лентулов активно сотрудничает с театром, оформляет спектакли в Камерном театре («Виндзорские проказницы» У. Шекспира, 1915, режиссеры А.Я. Таиров и А.П. Зонов), в новом театре «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха (1918, режиссер Ф.Ф. Комиссаржевский), в театре имени Моссовета «Демон» А.Г. Рубинштейна (1919, режиссер А.Я. Таиров, диплом на международной выставке в Париже в 1925), в Большом театре «Прометей» А.Н. Скрябина (1919), в филиале ГАБТа «Степан Разин» П.Н. Триодина (1925-1926, режиссер А.Д. Дикий), во 2-м МХАТе «Испанский священник» Д. Флетчера (1934, режиссер С.Г. Бирман, 1-я премия Международного фестиваля театрального искусства в Москве) и др. Театрализация, связанная с игровым началом, вообще была свойственна всем его работам, в том числе портретам и пейзажам.

Во время Первой Мировой войны Лентулов начинает сотрудничать с издательством «Сегодняшний лубок» (1914). Где одновременно с ним работают В.В. Маяковский, И.И. Машков, Казимир Северинович Малевич (1879-1935). Лентулов создает серию лубков на военно-патриотические темы. Панно «Победный бой» дает лубочную трактовку разрешения военной темы. Тогда же Лентулов исполнил эскизы декораций к трагедии «Владимир Маяковский». Эта постановка в Москве не была осуществлена, но талант художника-декоратора получил дальнейшее развитие в 1918 г., когда Лентулов принимал участие в оформлении Москвы к первой годовщине Октябрьской революции. Кроме декорирования улиц и площадей, Лентулов осуществил художественное оформление симфонической поэмы А.Н. Скрябина «Прометей» (дирижер Э.А. Купер, режиссер В.И. Немирович-Данченко), исполнявшейся в Большом театре 8 ноября 1918 г. Теория аналогии цвета и звука Скрябина послужила идеей создания декоративного фона – задника, на котором исполнялся «Прометей». Лентулов решил освещать этот задник цветными прожекторами, изменяющимися в зависимости от звучащей музыки, создать своеобразную цветосветовую партитуру симфонии. На разных этажах театра он устанавливал прожекторы с различными фильтрами и репетировал с оркестром свою цветовую партию. Очевидцы считали, что представление симфонической поэмы «Прометей» было событием уникальным, когда великая музыка соединилась с ослепительным зрелищем.

После революции 1917 г. Лентулов принимает участие в деятельности комиссии по охране памятников Москвы. С октября 1918 г. Лентулов работает руководителем живописной мастерской во Вхутемасе (Высшие художественно-технические мастерские), затем профессором в Строгановском училище, является членом коллегии ИЗО Наркомпроса.

Станковая картина по-прежнему оставалась главной в творчестве Лентулова. «Автопортрет со скрипкой» (1919) открывает новый этап, отмеченный более сложным и трудным пониманием творчества. На смену эпатажу и удали раннего периода «Бубнового валета» приходит иное представление о задачах художника. Самоутверждение в искусстве сменяется стремлением к сложному, аналитическому постижению мира. Художник углублен в себя, и эта сосредоточенность, внутреннее напряжение, неразрывно связанное с беспокойной музыкой ритмов «раскубленного» фона и горячим колоритом картины, составляют и смысл его исполнения, и содержание созданного образа.

В период с конца 1910-х до начала 1920-х в искусство Лентулова постепенно начали проникать реалистические тенденции. Он признавался друзьям, что ему хочется «писать не по поводу складок одежды, носа, уха и пр., а по существу самые складки, нос, ухо, голову, деревья – вещи со всей их реальной сущностью...». Конец 1910-х-начало 1920-х гг. отмечены циклами пейзажей, написанных в Сергиевом Посаде и Новом Иерусалиме, оформлением «Кафе поэтов» в Настасьинском переулке в Москве.

В это время художник много внимания уделял пейзажам Лавры, Сергиева Посада и Москвы, фантазировал на тему цвета («Пейзаж с розовым домом» (1920, *Государственный Русский Музей*); «Пейзаж с сухими деревьями и высокими домами», 1920, *Государственный Русский Музей*). К концу 1920-х лирические тенденции окончательно победили, художник создал поэтичные виды ночного города «Ночь на Бронной» (1927, *Государственная Третьяковская Галерея*); «Ночь на Патриарших прудах» (1928, *Государственная Третьяковская Галерея*); «Москва. Спиридоновка» (1931).

Трепетны, поэтичны волжские и московские пейзажи, которые Лентулов создавал в конце 20-х годов, монументальна его композиция «Степан Разин». Художник любил писать виды моря и индустриальные пейзажи, портреты.

В 20-е годы Лентулов становится председателем Общества московских художников, работает над натюрмортами, портретами, пейзажами («Овощи», 1933, *Государственная Третьяковская галерея*, «Закат на Волге», 1928).

В 1925 г. Лентулов принимает участие в Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже, на которой получает диплом за декорации к спектаклю «Демон».

В 1928 г. Лентулов входит в состав Общества московских художников (ОМХ) и становится его председателем (общество объединило многих

участников группы «Бубновый валет»). В Декларации ОМХ записано, что художники отвергают «натуралистический бытовизм, поверхностный и статистический протоколизм, как средства негодные для разрешения громадных задач изоискусства» [46, 74].

Помимо занятий живописью Лентулов много преподает. С 1919 г. он – профессор Вхутемаса, затем Вхутеина (Высшего художественно-технического института), с 1937 г. – профессор Московского художественного института имени В.И. Сурикова.

Находящиеся в экспозиции Пензенской картинной галерее другие живописные и графические работы Лентулова 1920-1940-х гг. позволяют наглядно проследить путь автора от экспериментаторства и формотворчества к реалистической трактовке действительности. Монументально-декоративный по живописи, бравурный по звучанию «Городской пейзаж» (1920-1922, *Пензенская картинная галерея*) впечатляет четким, нарастающим ритмом устремленных вверх конструктивных объемов старой и новой архитектуры, красотой плотных, густых цветов земли, строений, темно-синего неба. Исполненный несколько лет спустя пейзаж «Перед грозой» поражает мягкой сложной живописью, передающей тончайшие нюансы цвета зелени деревьев, травы, тяжелых грозовых туч и сияющего золотом купола собора.

Бесконечным многообразием реальных форм живой природы, красотой живописи привлекают написанный на пленэре «Натюрморт», большие станковые акварели «Портовый кран в Новороссийске» (1931), «На пляже» (1928), «Новодевичий монастырь» и др.

Во второй половине 1920-х Лентулов обращается к классической пленэрной живописи, в своих пейзажах он сохраняет звучность красок, они наполнены ощущением воздуха и света. Таковы работы Лентулова, написанные в Крыму, например, «Ай-Петри», таковы московские пейзажи, увиденные из окна мастерской художника, среди которых выделяются поистине поэтические вещи, такие, как «Ночь на Патриарших прудах» (1928, Государственная Третьяковская галерея) или «Солнце над крышами» (1928).

Лентулов был убежден, что «живопись – не созерцание, не статическое «повторение» быта, не пассивно-натуралистическое отображение действительности и не средство только познания этой действительности, а мощное орудие для творческого воздействия на мир, орудие активной перестройки жизни».

В 1927 г. Лентулов задумывает написать большой групповой портрет членов Общества московских художников. Был выполнен большой эскиз («Московские художники», 1928), где изображены сидящие за праздничным столом, под огромным абажуром художники Сергей Васильевич Герасимов (1885-1964), Игорь Эммануилович Грабарь (1871-1960), Александр Васильевич Куприн (1880-1960), Александр Александрович

Осмеркин (1892-1953) и другие, а сам автор – председатель ОМХ – провозглашает здравицу.

В 1933 г. состоялась единственная прижизненная персональная выставка Лентулова, на которой наряду с картинами, написанными в советское время, были представлены все его знаменитые произведения середины 1910-х гг., выставившиеся на выставках «Бубнового валета».

Большую ценность представляет один из последних «Автопортретов» (1943) подаренный Пензенской картинной галерее его дочерью. Автор изобразил себя в полный рост, в своей мастерской. На нем свободного покроя рабочая блуза, в правой руке кисть. На заднем плане законченные картины и прислоненные к стене холсты, открытый рояль с нотами. «Автопортрет» написан свободной кистью, но очень реалистично, с большой любовью к деталям. От всей уравновешенной композиции холста, мягкой охристо-зеленоватой гаммы и от самого облика художника веет спокойствием, уверенностью и оптимизмом.

Лентулов страстно любил музыку. Во время работы или просмотра незаконченных полотен он часто заставлял жену, дочь, друзей играть на рояле Петра Ильича Чайковского (1840-1893), Людвига ван Бетховена (1770-1827), Джузеппе Верди (1813-1901), а иногда и сам садился за инструмент. «Обладая прекрасным слухом, он осмеливался даже петь в компании с Федором Ивановичем Шаляпиным (1873-1938) и Григорием Степановичем Пироговым (1885-1931), – вспоминает дочь художника. – Когда отец ставил «Демона», он пел всю оперу наизусть. Почти наизусть знал свои постановки: «Сильву» и «Сказки Гофмана».

Во время Великой Отечественной войны Лентулов был начальником эшелона, в котором осенью 1941 г. ехали в эвакуацию работники культуры. В дороге он заболел, и ему пришлось сойти с поезда на ближайшей станции – в г. Ульяновске. В этом городе художник прожил с семьей около года, работал и даже оформил один из спектаклей местного драматического театра. Осенью 1942 г. он возвращается в Москву.

Последний период творчества Лентулова связан с многочисленными поездками по стране, из которых художник привозил материал для картин, посвященных индустриализации, циклом произведений о строительстве московского метро, продолжением работы в театре, как в Москве, так и в эвакуации в Ульяновске.

Лентулов скончался в Москве в результате болезни 15 апреля 1943 г. и похоронен на Ваганьковском кладбище.

Режиссер А. Таиров, с которым много и плодотворно работал и дружил А. Лентулов, писал о нем: «Он работал, как жил, и жил, как работал... Я помню Аристарха молодым, красивым, – красивым он был до конца, – буйным, непримиримым, горячим, бунтующим, каким, по существу, он оставался всю жизнь. Он верил, что миром правит красота, искусство, что искусство учит человека познавать природу».

Произведения Лентулова хранятся во многих музеях страны.

3. ОБЩЕМИРОВОЙ ХАРАКТЕР ТВОРЧЕСТВА К.С. МАЛЕВИЧА

Творчество К.С. Малевича выходит далеко за пределы русской художественной культуры и приобретает общемировой характер. Вместе с тем его творчество неотделимо от тех художественных процессов, которые происходили в России в начале XX в. Малевич неотделим от русского авангарда первой трети XX в., который внес неоспоримый вклад в мировое художественное развитие.

Казимир Северинович Малевич (11 (23) февраля 1879, Киев – 15 мая 1935, Ленинград) – российский и советский художник-авангардист польского происхождения, педагог, теоретик искусства, философ. Основоположник супрематизма – одного из наиболее ранних проявлений абстрактного искусства новейшего времени. В соответствии с записью в приходской книге киевского костела св. Александра, Казимир Малевич родился 11 (23) февраля, а крещен 1 (13) марта 1879 г. Однако по некоторым данным годом его рождения является 1878.

Его отец, Северин Антонович Малевич (1845-1902) (шляхтич Волынской губернии Житомирского уезда), служил управляющим на сахароваренном заводе известного промышленника Николая Терещенко. Мать, Людвига Александровна (1858-1942), в девичестве Галиновская, была домохозяйкой. Венчались они в Киеве 26 февраля 1878 г.

По происхождению родители поляки. Казимир стал их первенцем. В семье было еще четыре сына (Антон, Болеслав, Бронислав, Мечислав) и четыре дочери (Мария, Ванда, Северина, Виктория). Всего у четы Малевичей родилось четырнадцать детей, но только девять из них дожили до зрелого возраста.

Семья Малевичей была польской, дома в семье говорили по-польски. Современники Малевича считали его поляком, и сам Казимир Малевич относил себя к полякам, но в 1920-е годы Малевич в некоторых анкетах указал о себе «украинец», также в некоторых источниках ищут белорусские корни отца художника.

В 1889-1894 гг. семья часто переезжала с места на место; в селе Пархомовка близ Белополья Малевич закончил пятиклассное агрономическое училище. В 1895-1896 гг. непродолжительное время занимался в Киевской рисовальной школе Н. И. Мурашко. С этого времени начинается его профессиональное образование. Нет сведений о самом раннем этапе творчества Малевича: произведения этого времени до нас не дошли. Можно лишь предположить, что они были непрофессиональными, являли собой образцы самодеятельного искусства, которое могло каким-то образом откликнуться в более позднем творчестве мастера, когда он не раз

обращался к крестьянской теме или переживал период притяжения со стороны неопрimitивистского направления.

Можно также предположить, что в то время, когда Малевич начал учиться в рисовальной школе, примитивизм отступил, и художник, как он сам пишет, «переключился в школу натуралистическую, шел к Шишкину и Репину». Некоторые ранние рисунки, выполненные в реалистической манере, свидетельствуют об этом движении, ничем не предвещая будущих открытий мастера.

С 1896 г., после переезда в Курск, Малевич служил чертежником в Управлении Курско-Московской железной дороги, параллельно занимаясь живописью. Вместе с соратниками по духу Малевич сумел организовать в Курске художественный кружок. Малевич вынужден был вести как бы двойную жизнь – с одной стороны повседневные заботы провинциала, нелюбимая и тоскливая служба чертежником на железной дороге и с другой – жажда творчества.

Осенью 1905 г. Малевич приехал в Москву, посещал с ознакомительными целями занятия в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и Строгановском училище; жил и работал в доме-коммуне художника В. В. Курдюмова в Лефортове. Посещал занятия в частной студии Ф.И. Рерберга (1905-1910). Проводя лето в Курске, Малевич работал на пленэре, развиваясь как неоимпрессионист.

1898 г. сам Малевич в своей «Автобиографии» назвал «началом публичных выставок» (хотя документальных сведений об этом не обнаружено).

В 1899 г. женился на Казимире Ивановне Зглейц (1881-1942). Венчание произошло 27 января 1902 г. в Курске в католическом Храме Успения Богородицы.

В Курске семья Малевичей за 260 рублей в год снимала дом (пять комнат), по адресу ул. Почтовая, 17, принадлежавший Анне Клейн. Здание сохранилось до наших дней, но находится под угрозой разрушения.

Те произведения, которые созданы художником приблизительно между 1903 и 1908 гг., образуют достаточно определенную общность. Вслед за самим художником можно сказать, что он «стал импрессионистом».

В 1904 г. решился круто изменить свою жизнь и переехать в Москву, несмотря даже на то, что супруга была против, так как Малевич оставлял ее с детьми в Курске. Это наметило раскол в его семейной жизни. Малевич начал свои импрессионистские опыты в Курске, а потом продолжил в Москве, куда окончательно перебрался в 1905 г.

5 августа 1905 г. он впервые подал прошение о приеме в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Однако в училище его не приняли. Возвращаться в Курск к жене и детям Малевич не захотел. Тогда он поселился в художественной коммуны в Лефортово. Здесь, в большом доме

художника В.В. Курдюмова, жили около тридцати «коммунаров». Посещал занятия в частной студии Ф. И. Рерберга (1905-1910). Платить за комнату приходилось по семь рублей в месяц – по московским меркам, очень дешево. Но через полгода, весной 1906 г., когда деньги на жизнь закончились, Малевич был вынужден все же вернуться назад, в Курск, к семье и службе в Управлении Курско-Московской железной дороги. Летом 1906 г. он снова подал документы в Московское училище, однако его не приняли и во второй раз.

В 1907 г. в Москву поехала мать Казимира Малевича Людвиг Александровна, найдя работу заведующей столовой. Через несколько месяцев, сняв квартиру из пяти комнат, она отправила невестке распоряжение переезжать со всей семьей в Москву. Впоследствии Людвиг Александровна арендовала столовую на Тверской улице. Эту столовую в рождественские праздники 1908 г. ограбили. Имущество семьи было описано и продано, и Малевичи переехали в меблированные комнаты в Брюсовом переулке, а Людвиг Александровна вновь открыла столовую в Напрудном переулке. Три из пяти комнат занимал К. Малевич с семьей (женой и двумя детьми). Там усилились размолвки и Казимира Зглейц взяв обоих детей, уехала в село Мещерское и нашла работу фельдшерницей в психиатрической лечебнице. Уехав оттуда с врачом, она оставила детей у одной из сотрудниц больницы.

Когда Малевич приехал за детьми, они были у заведующего хозяйством Михаила Фердинандовича Рафаловича. Дочь Рафаловича, Софья Михайловна Рафалович, вскоре стала гражданской женой Казимира Малевича (несколько лет Малевич не мог получить развода с первой женой). В 1909 г. он развелся с первой женой и вступил в брак с Софьей Михайловной Рафалович.

В 1907 г. Малевич принимал участие в XIV выставке Московского товарищества художников, где познакомился с М. Ф. Ларионовым. Первые произведения, показанные на выставках, назывались этюдами. На выставке Московского товарищества художников их было 12. Многие свои произведения 1900-х годов он датировал 1903-1905 гг. Многие даты на лицевой стороне или на обороте своих холстов Малевич ставил значительно позже, при этом отодвигая время создания своих произведений на более ранний срок.

Исследователи творчества Малевича обратили внимание на то, что художник в 1900-е годы был далек от импрессионизма. В России импрессионизм имел свои отличительные черты. Между тем, если присмотреться к картинам Малевича середины 1900-х гг., можно заметить, что сама трактовка цветового пятна, истолкование фактуры в этих произведениях позволяют вспомнить живопись Огюста Ренуара (1841-1919). Отзвук поэтики Ренуара чувствуется и в мотивах, к которым часто

обращается русский живописец, – фигура молодой женщины (иногда в шляпе), сидящая или стоящая на фоне городского пейзажа. Этот мотив встречается в картинах «Цветочница» (1903, *Государственный Русский музей*), «На бульваре» (1903, *Государственный Русский музей*), «Девушка без службы» (1904, *Государственный Русский музей*), «Бульвар» (1903, *Государственный Русский музей*).

Речь может идти о своеобразном подражании импрессионизму. Стоит обратить внимание на то, как сопрягается контур фигуры цветочницы с окружающим ее пространством. Этот контур жесток, силуэт как бы накладывается на пейзаж. Красно-оранжевая юбка смотрится как целостное пятно, не потревоженное внутри сложными цветоцветовыми переходами. Что касается синей кофты цветочницы, то она светотенью передает объем тела. Желтая корзинка, висющая на руке девушки, окаймлена синим контуром. Никаких промежуточных цветовых качеств между этими двумя цветами Малевич не вводит. Подобные приемы были недопустимы для французского импрессиониста, владевшего сложной системой цветоцветовых переходов и воздушных вибраций.

Более убедительно выглядит в картине дальний план, где царит общая голубизна, поглощающая фигуры прохожих, стены домов, детали пейзажа. Дальний план многими своими особенностями контрастирует с передним планом. Передний – статичный, застывший; дальний – динамичный. Нет сомнений, что этот контраст не намеренный. В будущем Малевичу предстоит не раз обращаться к проблемам статики и динамики. Но трудно предположить, что в середине 1900-х гг. он сознательно стремится претворить эти категории в своих произведениях импрессионистского периода.

Нередко статическое начало распространяет свое влияние и на картины, в которых сама композиция, казалось бы, противоречит этой статике. Идеальную для такого композиционного мышления конструкцию дает картина «Бульвар», где движение развивается параллельно плоскости холста, композиция строго центрирована, закреплена симметричным соотношением отдельных объемов и цветовых пятен.

Между тем в пределах импрессионистического периода намечается некоторая эволюция. В картинах «Весна – цветущий сад» (*Государственная Третьяковская галерея*) и «Цветущие яблони» (*Государственный Русский музей*), датированных самим художником 1904 г., живописная поверхность как бы отделяется от изображенного предмета, становится более изысканной.

В 1910 г. Малевич участвовал в выставках, инициированных М.Ф. Ларионовым: «Бубновый валет» (1910-1911), «Ослиный хвост» (1912) и «Мишень» (1913). Весной 1911 г. сблизился с петербургским обществом «Союз молодежи», членом которого стал в январе 1913 г. (вышел в

феврале 1914); в 1911-1914 гг. экспонировал свои работы на выставках объединения, участвовал в вечерах-диспутах.

Декоративно-экспрессионистические полотна Малевича рубежа 1900-1910-х гг. свидетельствовали об освоении наследия Гогена и фовистов, трансформированного с учетом живописных тенденций русского «сезаннизма». На выставках художником был представлен и его собственный вариант русского неопрimitивизма – картины на темы крестьянской жизни (полотна так называемого первого крестьянского цикла) и ряд работ с сюжетами из «провинциальной жизни» («Купальщик» (1911), «На бульваре» (1911), «Садовник» (1911), Стеделик музеум, и др.).

В феврале 1911 г. экспонировал свои работы на первой выставке общества «Московский салон». В апреле – мае участвовал в выставке петербургского «Союза молодежи».

В 1911 г. на выставке объединения «Мира искусства» была представлена картина Малевича «Черный квадрат на белом фоне», а двумя годами позже появился манифест Малевича «От кубизма к супрематизму». Художник ввел в абстрактное искусство новую разновидность – супрематизм (от латинского *supremus* – наивысший): сочетание окрашенных простейших геометрических фигур (квадрат, круг, треугольник), а также «архитектоны» – наложенные на плоскость объемные формы. «Черный квадрат на белом фоне» – одна из серии картин художника на эту тему («Четыре квадрата», 1910; «Черный квадрат», 1913, *Государственная Третьяковская галерея*; и др.). Модернистская теория супрематизма вызвала самые противоречивые отклики среди современников. Многие художники и критики считали, что идейно-образному искусству Малевич противопоставил механическое, внеобразное формотворчество. Формотворчество Малевича ставило под сомнение проблемы, которые были столь дороги русскому национальному искусству реалистов.

В 1912 г. Малевич участвовал в выставках «Союза молодежи» и «Синего всадника» в Мюнхене. Экспонировал более двадцати неопрimitивистских работ на выставке «Ослиный хвост» в Москве (художник входил в группу молодых художников «Ослиный хвост»). Познакомился с М.В. Матюшиным.

Открыл кубизм во время поездки в Париж в 1912 г. и по возвращении возглавил движение русского кубизма.

С 1912г. началось творческое содружество с поэтами А. Е. Крученых и Велимиром Хлебниковым. Малевич оформил ряд изданий русских футуристов. Его живопись этих лет демонстрировала отечественный вариант футуризма, получивший название «кубофутуризм»: кубистическое изменение формы, призванное утвердить самоценность и самостоятельность живописи, соединилось с принципом динамизма, культивируемым футуризмом («Точильщик », 1912, и др.). Работа над декорациями и

костюмами к постановке в конце 1913 г. футуристической оперы «Победа над Солнцем» (текст А. Крученых, музыка М. Матюшина, пролог В. Хлебникова) впоследствии была осмыслена Малевичем как становление супрематизма. В живописи в это время художник разрабатывал темы и сюжеты «заумного реализма», использовавшего алогизм, иррациональность образов как инструмент разрушения окостеневшего традиционного искусства; алогическая живопись, выражавшая заумную, трансрациональную реальность, была построена на шокирующем монтаже разнородных пластических и образных элементов, складывавшихся в композицию, наполненную неким смыслом, посрамляющим обыденный разум своей непостижимостью («Дама на остановке трамвая», 1913; «Авиатор» (1914), «Композиция с Моной Лизой» (1914), «Англичанин в Москве», 1914).

Его живопись этих лет демонстрировала отечественный вариант футуризма, получивший название «кубофутуризм»: кубистическое изменение формы, призванное утвердить самоценность и самостоятельность живописи, соединилось с принципом динамизма, культивируемым футуризмом [«Точильщик (Принцип мелькания)», 1912, и др.]. Работа над декорациями и костюмами к постановке в конце 1913 футуристической оперы «Победа над Солнцем» (текст А. Крученых, музыка М. Матюшина, пролог В. Хлебникова) впоследствии была осмыслена Малевичем как становление супрематизма.

В живописи в это время художник разрабатывал темы и сюжеты «заумного реализма», использовавшего алогизм, иррациональность образов как инструмент разрушения окостеневшего традиционного искусства; алогическая живопись, выражавшая заумную, трансрациональную реальность, была построена на шокирующем монтаже разнородных пластических и образных элементов, складывавшихся в композицию, наполненную неким смыслом, посрамляющим обыденный разум своей непостижимостью («Дама на остановке трамвая», 1913; «Авиатор», «Композиция с Моной Лизой», обе 1914; «Англичанин в Москве», 1914, и др.).

В 1913 г. Малевич принял участие в «Диспуте о современной живописи» в Петербурге, а также в «Первом в России вечере речетворцев» в Москве. Участвовал в выставке «Мишень». Оформил ряд футуристических изданий. На последней выставке «Союза молодежи» экспонировал, наряду с неопримитивистскими произведениями, картины, названные им самим «заумным реализмом» и «кубо-футуристическим реализмом».

В декабре 1913 г. в Петербургском «Луна-парке» состоялись два представления оперы «Победа над Солнцем» (музыка М. Матюшина, текст А. Крученых, пролог В. Хлебникова, декорации и эскизы костюмов М. Малевича). Согласно воспоминаниям самого художника, именно во время работы над постановкой оперы к нему пришла идея «Черного квадрата» -

задник декорации одной из сцен представлял собой квадрат, наполовину закрашенный черным.

В 1914 г., вместе с Алексеем Моргуновым, устроил эпатажную акцию на Кузнецком мосту в Москве, разгуливая по улице с деревянными ложками в петлицах. Участвовал в выставках общества «Бубновый валет», Салона независимых в Париже. С начала Первой мировой войны сотрудничал с издательством «Сегодняшний лубок». Иллюстрировал книги А. Крученых и В. Хлебникова.

В большом энциклопедическом словаре Britannica о Малевиче сообщается, что он «в 1915 г. выставил полотна, более абстрактные в геометрических построениях, чем любые прежние, и содержавшие простые геометрические формы, написанные ограниченной палитрой, в том стиле, который он назвал супрематизмом» [8].

В 1915 г. участвовал в первой футуристической выставке «Трамвай В» в Петрограде. Работал над первыми супрематическими полотнами. Написал манифест «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», изданный Матюшиным. На «Последней футуристической выставке картин „0,10“» экспонировал 39 работ под общим названием «Супрематизм живописи».

Самое знаменитое живописное произведение Малевича «Черный квадрат» (1915), которое явилось своеобразным живописным манифестом супрематизма. Был впервые выставлен в Петрограде 1 января 1916 года (19 декабря 1915 г. по старому стилю) и имел значительный успех. Картина, по замыслу художника, являлась частью триптиха, в который входили «Черный круг» и «Черный крест».

После начала Первой Мировой войны исполнил ряд агитационных патриотических лубков с текстами В. В. Маяковского для издательства «Современный лубок». Весной 1915 возникли первые полотна абстрактного геометрического стиля, вскоре получившего наименование «супрематизм». Изобретенному направлению – регулярным геометрическим фигурам, написанным чистыми локальными цветами и погруженным в некую «белую бездну», где господствовали законы динамики и статики, - Малевич дал наименование «супрематизм». Сочиненный им термин восходил к латинскому корню «супрем», образовавшему в родном языке художника, польском, слово «супрематия», что в переводе означало «превосходство», «главенство», «доминирование». На первом этапе существования новой художественной системы Малевич этим словом стремился зафиксировать главенство, доминирование цвета надо всеми остальными компонентами живописи.

На выставке «0,10» в конце 1915 г. впервые показал 39 полотен под общим названием «Супрематизм живописи», в том числе самое знаменитое свое произведение - «Черный квадрат (Черный квадрат на белом фоне)»; на

этой же выставке распространялась брошюра «От кубизма к супрематизму». Летом 1916 г. Малевич был призван на военную службу и демобилизован в 1917 г.

В 1916 г. Малевич участвовал с докладом «Кубизм – футуризм – супрематизм» в организованной совместно с И. А. Пуни «Публичной научно-популярной лекции супрематистов». Принял участие в выставке «Магазин». Экспонировал 60 супрематических полотен на выставке «Бубновый валет». Организовал общество «Супремус» (в него входили О. В. Розанова, Л.С. Попова, А.А. Экстер, И.В. Ключ, В.Е. Пестель, Надежда Удальцова, Мстислав Юркевич и другие), готовил к изданию одноимённый журнал. Летом Малевич был призван на военную службу (демобилизован в 1917 г.).

В мае 1917 г. был избран в совет профессионального Союза художников-живописцев в Москве представителем от левой федерации (молодой фракции). В августе стал председателем Художественной секции Московского Совета солдатских депутатов, где вел обширную культурно-просветительную работу. В октябре 1917 г. был избран председателем общества «Бубновый валет». В ноябре 1917 г. московский Военно-революционный комитет назначил Малевича комиссаром по охране памятников старины и членом Комиссии по охране художественных ценностей, в чью обязанность входила охрана ценностей Кремля. В этом же году выступил с докладом на диспуте «Заборная живопись и литература».

В 1917-1918 гг. Малевич создал свою широко известную серию «Белое на белом» – суровые образы белого квадрата, плавающие на белом фоне. Пишет «Декларацию прав художника». Переезжает в Петроград. Создает декорации и костюмы к спектаклю В.Э. Мейерхольда по пьесе В.В. Маяковского «Мистерия-Буфф» (1918). Участвовал в заседании комиссии по организации Музея художественной культуры (МХК).

В марте-июне 1918 г. деятельно сотрудничал в московской газете «Анархия», опубликовав около двух десятков статей. Участвовал в работах по декоративному убранству Москвы к празднику 1 Мая. В июне был избран членом московской Художественной коллегии Отдела Изо Наркомпроса, где вошел в музейную комиссию вместе с В.Е. Татлиным и Б.Д. Королевым. В результате расхождения с членами московской коллегии переехал летом 1918 г. в Петроград. В петроградских Свободных мастерских Малевичу была поручена одна из мастерских. В 1918 г. были созданы полотна «белого супрематизма», последней стадии супрематической живописи. В декабре 1918 г. вернулся в Москву. Принял руководство живописными мастерскими в московских I и II ГСХМ (в I-х совместно с Н.А. Удальцовой). В июле 1919 г. закончил в Немчиновке первый большой теоретический труд «О новых системах в искусстве». В начале ноября 1919 г. переехал в Витебск, где получил должность руководителя мастерской в Витебском Народном художественном

училище, возглавляемом Марком Шагалом. В конце того же года в Москве состоялась первая персональная выставка Малевича; представляя концепцию художника, она разворачивалась от ранних импрессионистических работ через неопрimitивизм, кубофутуризм и алогические полотна к супрематизму, делившемуся на три периода: черный, цветной, белый; завершалась экспозиция подрамниками с чистыми холстами, наглядной манифестацией отказа от живописи как таковой. Витебский период (1919-22) был отдан сочинению теоретических и философских текстов; в те годы были написаны почти все философские произведения Малевича, в том числе несколько вариантов фундаментального труда «Супрематизм. Мир как беспредметность». В рамках деятельности созданного им объединения «Утвердителей нового искусства» (Уновис) Малевичем были опробованы многие новые идеи в художественной, педагогической, утилитарно-практической сферах бытования супрематизм.

В 1919 г. он вернулся в Москву. Руководил «Мастерской по изучению нового искусства Супрематизма» в Свободных государственных художественных мастерских. Экспонировал супрематические работы на X Государственной выставке («Беспредметное творчество и супрематизм»).

В ноябре 1919 г. художник переехал в Витебск, где начал руководить мастерской в Народном художественном училище «нового революционного образца», которую возглавлял Марк Шагал.

В том же 1919 г. Малевич издал теоретическую работу «О новых системах в искусстве». В декабре в Москве открылась первая ретроспективная выставка художника «Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму».

К 1920 г. вокруг художника сложилась группа преданных учеников – УНОВИС (Утвердители Нового Искусства). Ее членами стали Л. Лисицкий, Л. Хидекель, И. Чашник, Н. Коган. Сам Малевич в этот период практически не создавал картин, сосредоточившись на написании теоретических и философских работ. Также, под влиянием Эль Лисицкого, начались первые опыты в области архитектуры.

В 1920 г. Малевич выступил с лекцией «О новом искусстве» на конференции УНОВИС'а в Смоленске, руководил работами по декоративному оформлению Витебска к 3-й годовщине Октября. В этом же году у художника родилась дочь, которую он, в честь УНОВИС'а, назвал Уной.

В 1921 г. участвовал в выставке, приуроченной к Третьему конгрессу Коминтерна в Москве.

В 1922 г. Малевич закончил работу над своим главным теоретико-философским трудом – «Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой». В Витебске была издана его брошюра «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика».

В начале июня 1922 г. художник переехал в Петроград с несколькими учениками – членами УНОВИС’а. Участвовал в деятельности петроградского Музея художественной культуры. Работы Малевича экспонировались на Первой русской художественной выставке в Берлине.

В конце мая 1922 г. переехал из Витебска в Петроград. С осени 1922 г. преподавал рисунок на архитектурном отделении петроградского Института гражданских инженеров. Создал несколько образцов и спроектировал супрематические росписи для фарфоровых изделий (1923). Исполнил первые рисунки «планитов», ставших проектной стадией в возникновении пространственно-объемного супрематизма. В 1920-е гг. возглавлял Государственный институт художественной культуры (Гинхук). Руководил также в Гинхуке формально-теоретическим отделом, впоследствии переименованным в отдел живописной культуры. В рамках экспериментальной работы института проводил аналитические исследования, занимался разработкой собственной теории прибавочного элемента в живописи, а также приступил к изготовлению объемных супрематических построений, «архитектонов», служивших, по мысли автора, моделями новой архитектуры, «супрематического ордера», который должен был лечь в основу нового, всеобъемлющего универсального стиля.

В 1923 г. в Москве состоялась вторая персональная выставка художника, посвящённая 25-летию творческой деятельности. В этом же году он прочитал доклад в государственной Академии художественных наук (ГАНХ) в Москве; создал эскизы новых форм и декоративных супрематических росписей для Петроградского государственного фарфорового завода.

С 1924 по 1926 год он был директором Ленинградского государственного института художественной культуры (ГИНХУК), возглавлял в нём формально-теоретический отдел.

В 1925 г. художник прочитал доклад «О прибавочном элементе в живописи» в ГАНХ; участвовал в выставке «Левые течения в русской живописи за 15 лет»; работал над объемными архитектурными супрематическими моделями – архитектонами.

Был членом «Объединения современных архитекторов» (ОСА).

В 1926 г. экспонировал архитектоны на ежегодной отчётной выставке ГИНХУКа. 10 июня в «Ленинградской правде» была опубликована статья Г.Серого «Монастырь на госснабжении», послужившая поводом для закрытия ГИНХУК. Был аннулирован подготовленный к печати сборник трудов Института с работой Малевича «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи». В конце года ГИНХУК был ликвидирован.

После разгрома Гинхука в 1926 Малевич вместе с сотрудниками был переведен в Государственный институт истории искусства, где руководил комитетом экспериментального изучения художественной культуры. В

1927 уехал в заграничную командировку в Варшаву (8-29 марта) и Берлин (29 марта – 5 июня). В Варшаве была развернута выставка, на которой прочел лекцию. В Берлине Малевичу был предоставлен зал на ежегодной Большой берлинской художественной выставке (7 мая – 30 сентября).

7 апреля 1927 г. посетил Баухауз в Дессау, где познакомился с В. Гропиусом и Ласло Мохой-Надем; в том же году в рамках изданий Баухауза была опубликована книга Малевича «Мир как беспредметность». Получив внезапное распоряжение вернуться в СССР, срочно выехал на родину; все картины и архив оставил в Берлине на попечение друзей, так как предполагал в будущем совершить большое выставочное турне с заездом в Париж. По приезде в СССР был арестован и три недели провел в заключении. В 1928 началась публикация цикла статей Малевича в харьковском журнале «Новая генерация». С этого года, готовя персональную выставку в Третьяковской галерее (1929), художник возвратился к темам и сюжетам своих работ раннего крестьянского цикла, датируя новонаписанные картины 1908-10; постсупрематические полотна составили второй крестьянский цикл. В конце 1920-х гг. был создан также ряд неоимпрессионистических произведений, чья датировка была сдвинута автором на 1900-е гг. Еще одну серию постсупрематических картин составили холсты, где обобщенно-абстрагированные формы мужских и женских голов, торсов и фигур использовались для конструирования идеального пластического образа.

В 1927 г. Казимир Северинович вступил в третий брак – с Наталией Андреевной Манченко (1902-1990). С начала своей работы в ГИНХУКе и до конца жизни он жил с семьей по адресу: улица Союза связи, д. 2/9, кв. 5.

В 1927 г. Малевич уехал в заграничную командировку в Варшаву (8-29 марта), где была организована его персональная выставка, затем – в Берлин (29 марта - 5 июня), где ему был предоставлен зал на ежегодной Большой берлинской художественной выставке (7 мая - 30 сентября). 7 апреля 1927 посетил Баухаус в Дессау, где он познакомился с Вальтером Гропиусом и Ласло Мохой-Надем. 5 июня срочно вернулся в Ленинград, оставив картины, экспонировавшиеся на выставке, пояснительные таблицы к лекциям и теоретические записи на попечение архитектора Гуго Херинга (часть их в настоящее время принадлежит Городскому музею Амстердама и МоМА). В Мюнхене в свет вышла книга «Мир как беспредметность». В этом же году работы Малевича экспонировались на организованной Н.Н. Пуниным в Русском музее выставке Отдела новейших течений в искусстве.

В 1928 г. Малевич работал в Государственном институте истории искусств; публиковал статьи в харьковском журнале «Новая генерация». Готовясь к персональной выставке в Государственной Третьяковской галерее, художник вновь обратился к станковой живописи: так как многие его работы 1900-1910-х годов к тому времени были за границей, он создал

цикл работ «периода импрессионизма» и датировал их 1903-1906 годами; таким же образом он восстановил работы крестьянского цикла и датировал их 1908-1912 годами. Предположительно, для этой же выставки Малевич создал третий вариант «Чёрного квадрата», по своим пропорциям соответствующий картине 1915 г. Сделано это было по просьбе дирекции галереи, так как работа 1915 г., хранившаяся к тому моменту в Третьяковской галерее, была в довольно плохом состоянии.

С 1928 до 1930 гг. Малевич преподавал в киевском художественном институте.

1 ноября 1929 г. в ГТГ открылась «Выставка произведений живописи и графики К.С. Малевича». В этом же году работы Малевича экспонировались на выставке «Абстрактная и сюрреалистическая живопись и пластика» в Цюрихе. В Государственном институте истории искусств был закрыт отдел, которым руководил Малевич.

В 1929 г. Малевич был назначен Луначарским «народным комиссаром ИЗО НАРКОМПРОСА».

В 1929 г. преподавал в Киевском художественном институте, приезжая туда каждый месяц. Персональная выставка в Киеве, работавшая в феврале-мае 1930, была жестко раскритикована – осенью того же года художник был арестован и заключен на несколько недель в ленинградскую тюрьму ОГПУ.

В 1930 г. произведения художника экспонировались на выставках в Берлине и Вене, сокращенный вариант выставки ГТГ открылся в Киеве (февраль – май).

Осенью 1930 г. Малевич был арестован ОГПУ как «германский шпион». В тюрьме он пробыл до декабря 1930 г., дело вел В.А. Кишкин.

В 1931 г. Малевич создал эскизы росписей Красного театра в Ленинграде, интерьер которого был оформлен по его проекту.

В 1932 г. получил должность руководителя Экспериментальной лаборатории в Русском музее. Произведения художника были включены в экспозицию «Искусство эпохи империализма» в Русском музее.

В 1932 г. художник участвовал в юбилейной выставке «Художники РСФСР за XV лет». По мнению некоторых специалистов, для этой выставки художником был написан четвертый, последний из известных на сегодняшний день, вариант «Черного квадрата» (ныне хранится в Эрмитаже).

В 1932 г. Малевич работал над неосуществленным проектом – картиной «Соцгород». Начался последний период в творчестве художника: в это время он писал в основном портреты реалистического характера.

В 1932-33 гг. заведовал экспериментальной лабораторией в Русском музее. Творчество Малевича последнего периода жизни тяготело к реалистической школе русской живописи.

В 1933 г. – началась тяжелая болезнь (рак предстательной железы).

В 1934 е. Малевич участвовал в выставке «Женщина в социалистическом строительстве».

В 1935 г. поздние портреты Малевича экспонировались на Первой выставке ленинградских художников (последний показ работ Малевича на родине – вплоть до 1962 г.).

Казимир Малевич скончался в Ленинграде 15 мая 1935 г.

По завещанию, после смерти тело Малевича поместили в супрематический гроб, в виде креста с раскинутыми руками, перевезли в Москву, где кремировали в Донском крематории. 21 мая урна с прахом была захоронена под любимым дубом художника близ деревни Немчиновки. Над могилой установили деревянный кубический монумент с изображенным черным квадратом, на дубе закрепили доску со словами: «Здесь погребен прах великого художника К. С. Малевича (1878-1935)».

В годы войны могила была утрачена. Позже ее местонахождение с достаточной точностью определила группа энтузиастов. Здесь было пахотное колхозное поле. Поэтому в 1988 г. памятный знак для увековечивания места захоронения вынужденно разместили на опушке леса, примерно в двух километрах от реального погребения. Он представляет собой белый бетонный куб с красным квадратом на лицевой стороне. Сейчас рядом стоит дом № 11 по улице Малевича в Немчиновке. На тыльной стороне монумента размещена табличка с текстом: «В этой местности 25 мая 1935 года был захоронен прах всемирно известного художника КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА. Знак установлен 30.7.1988 г.»

К настоящему времени колхозное поле также застроено и место погребения праха Малевича попало на территорию жилого комплекса «Ромашково-2». 20 августа 2013 года родственники Малевича произвели взятие земли с места захоронения, земля помещена в капсулы, одна из них будет захоронена под памятным знаком в Ромашкове, остальные переданы в места, связанные с жизнью художника. В Санкт-Петербурге, на стене дома Мятлевых, на Исаакиевской площади, д. 9, где находился возглавляемый К.С. Малевичем ГИНХУК, и где он жил в период с 1926 до самой смерти в 1935-м, в 2002 г. установили памятную доску.

В сентябре 2012 г. депутаты Киевского городского совета поддержали инициативу профессора-искусствоведа Дмитрия Горбачева и президента Ассоциации европейских журналистов историка искусства Артура Рудзицкого, о переименовании улицы Боженко в улицу Казимира Малевича в Киеве. Именно на этой киевской улице – тогда Бульонской – родился в 1879 г. К. Малевич.

В США создано Общество Малевича, которое поддерживает многие, в том числе российские, исследовательские проекты. Например, при содействии общества в 2009 г. в России вышло исследование раннего

супрематизма - книга Александры Шатских «Казимир Малевич и общество Супремус».

Черный супрематический квадрат – самая известная работа Казимира Малевича, созданная в 1915 г.; одна из самых обсуждаемых и самых известных картин в русском искусстве.

«Черный квадрат» входит в цикл супрематических работ Казимира Малевича, в которых художник исследовал базовые возможности цвета и композиции; является, по замыслу, частью триптиха, в составе которого также присутствуют «Черный круг» и «Черный крест».

Предшествовавший созданию картины период с 1910 по 1913 год был решающим в развитии русского авангарда. В это время движение кубо-футуризма достигло своего апогея, и начали появляться новые художественные направления. Кубизм и его метод «геометризации» уже казались художникам односторонними. Одни из художников стремились к более тонкой и сложной согласованности искусства с природой. Другим в кубизме мешала его неизменная привязанность к «предметности» изображения. Таким образом, в русском искусстве образовались два пути начавшегося движения к «чистой беспредметности». Во главе одного из них, названного конструктивизмом, стал В. Е. Татлин. Во главе другого движения, названного госупрематизмом, стоял К. С. Малевич.

Период 1910-1913 гг. в творчестве Малевича был похож на испытательный полигон: он работал одновременно в кубизме, футуризме и в «заумном реализме» (или «алогизме»). Алогизм был реализован Малевичем в его новой художественной системе. Алогизм не отрицал логику, но означал, что работы основаны на логике высшего порядка. У алогизма «..тоже есть закон, и конструкция, и смысл, и .. познав его, у нас будут работы основаны на законе истинно новом, заумном», – писал К.С. Малевич.

Таким образом, в творчестве Малевича обрисовалась тенденция к беспредметности, к плоскостной организации картины, которая привела его к супрематизму. Первоначальным вариантом названия было слово «супранатурализм», возникшее, вероятно, по аналогии с «супраморализмом» философа Н.Ф. Федорова, высоко ценимого К. Малевичем. По мнению историка искусства Е.Ф. Ковтуна, супрематический метод Малевича состоял в том, что он взглянул на землю как бы извне. Поэтому в супрематических картинах, как в космическом пространстве, исчезает представление о «верхе» и «ниже», «левом» и «правом», и возникает самостоятельный мир, соотносящийся как равный с универсальной мировой гармонией. В этом Малевич соприкасается с позицией Фёдорова, видевшего сущность художественного творчества в борьбе с земным тяготением. Такое же метафизическое «очищение» происходит и с цветом,

он теряет предметную ассоциативность, окрашивает локальные плоскости и получает самодовлеющее выражение.

Последним шагом на пути к супрематизму была постановка оперы М.В. Матюшина «Победа над Солнцем», поставленной 3 и 5 декабря 1913 г. К.С. Малевич работал над эскизами декораций и костюмов к этой постановке. В этих эскизах впервые возникло изображение «черного квадрата», означавшее тогда пластическое выражение победы активного человеческого творчества над пассивной формой природы: черный квадрат появлялся вместо солнечного круга.

Опираясь на рисунки, сделанные во время работы над «Победой над солнцем» в 1913 г., художник датировал появление квадрата 1913 годом: именно эта дата поставлена художником на обороте холста, изображающего квадрат. Художник не придал никакого значения фактической дате создания картины. Он переставил акцент на дату рождения самого замысла супрематизма. Автор неизменно комментировал свою работу: «Основной супрематический элемент. Квадрат. 1913».

Сама картина была написана в 1915 году, в числе целого цикла других супрематических картин, среди которых она даже не была самой первой по времени создания. По мнению исследователя А.С. Шатских, картина была закончена Малевичем 8 июня 1915 г.

Супрематические работы были написаны Малевичем для итоговой футуристической выставки «0,10», открывшейся в Петербурге 19 декабря 1915 г. Художникам, участвовавшим в этой выставке, была предоставлена возможность выставить много работ. Друг Малевича, художник Иван Пуни писал ему: «Надо писать сейчас много. Помещение очень велико, и если мы, 10 человек, напишем картин 25, то это будет только-только». Тридцать девять супрематических картин занимали отдельный зал выставки. Среди них, на самом видном месте, в так называемом «красном углу», где в русских домах обычно вешают иконы, висел «Черный квадрат».

Этой экспозицией художник демонстрировал главный модуль новой пластической системы, стилеобразующий потенциал супрематизма.

Три основные супрематические формы – квадрат, круг и крест, были эталонными, стимулируя дальнейшее усложнение супрематической системы, рождая новые супрематические формы. «Черный круг» и «Черный крест» были созданы одновременно с «Черным квадратом», экспонировались на той же выставке, представляя, вместе с квадратом, три основных элемента супрематической системы.

Попытки убежденных поклонников одного лишь фигуративного искусства, считающих, что художник вводит их в заблуждение, исследовать полотно на предмет нахождения иного изначального варианта под верхним слоем живописи совершались неоднократно. Однако технологическая

экспертиза не подтвердила наличие никакого иного изображения на этом холсте.

Первоначальным названием «Черного квадрата», под которым он значился в каталоге, было «Четырехугольник». Не имея строго прямых углов, с точки зрения чистой геометрии он действительно являлся четырёхугольником, это была не небрежность автора, а принципиальная позиция, стремление создать динамическую, подвижную форму.

Существуют еще два базовых супрематических квадрата - красный и белый. Красный и белый квадраты входили в определённую Малевичем художественно-философскую триаду.

Картина «Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в двух измерениях» также экспонировалась на выставке «0.10».

Картина «Белый квадрат на белом» стала манифестацией «белого» периода супрематизма, начавшегося в 1918 г. («Супрематическая композиция» - «Белое на белом»).

Художник утверждал: «Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений... черный как знак экономии, красный как сигнал революции, и белый как чистое действие». Искусствовед Андреева Е.Ю. отмечает, что:

«Геометрия Малевича... удивляет мощью личной, по сути ни с чем не сравнимой образно-пластической экспрессии... Новаторство Малевича - не только идейного, но и собственного художественного, пластического плана. Он создает свою семантическую последовательность из квадратов: черного на белом (означающего соединенные начало и конец творчества форм, и неизбежную конечность творчества в каждой конкретной форме), красного (крестьянского, и позже – революционного), белого на белом (представляющего «несмысл», тот миг, когда человечеству удается не «соскальзывать за борт абсолюта»). Вера в новую живописную фактуру, которая как живая материя пойдёт на постройку высшей формы жизни – это вторая вера авангарда, после веры в динамизм, скорость, отрыв от Земли и предметности, которые в совокупности ведут в новый духовный космос».

Среди критиков Малевича преобладали те, кто не был готов принять всерьез его живописные и письменные пророчества. Многие просто радовались бесконечному хэппенингу русского авангарда. До сих пор даже люди, связанные с искусством и литературой, знающие историю XX века, позволяют себе думать, что автором «Черного квадрата» мог стать любой: хоть дитя несмышленное, хоть просто марающий бумагу бездельник. Однако первый профессиональный отзыв на появление «Черного квадрата» свидетельствовал о том, что мысль Малевича была сразу расшифрована. Художественный критик, основатель объединения «Мир Искусства» Александр Бенуа написал в газете «Речь» от 9 января 1916 г.:

«Несомненно, это и есть та икона, которую господа футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер».

Впоследствии Малевич, с различной целью, выполнил несколько авторских повторений «Черного квадрата». Сейчас известны уже четыре варианта «Черного квадрата», различающиеся рисунком, фактурой и цветом. Известны также многочисленные рисунки Малевича с черным квадратом (многие из них имеют комментарии, подчеркивающие роль квадрата как узлового элемента супрематизма). Квадрат включается и в супрематические многофигурные композиции Малевича.

Первая картина «Черный квадрат», подлинник, с которого впоследствии делались авторские повторения, по традиции считается той самой работой, что висела на выставке «0.10», хранится в Третьяковской галерее. Картина представляет собой полотно размером 79,5 на 79,5 см, на котором изображен черный квадрат на белом фоне.

Второй «Черный квадрат» стал частью триптиха (вместе с ним созданы дубли «Круга» и «Креста»), исполненного около 1923 г., чтобы быть выставленным на биеннале в Венеции. Размеры второго варианта - 106 на 106 см. Все части триптиха 1923 г. отличались от оригинала 1915 г. и размером, и пропорциями; это были совершенно новые «Квадрат», «Круг» и «Крест». Считается, что картина написана при участии самого Казимира Малевича и его ближайших учеников – Анны Лепорской, Константина Рождественского и Николая Суетина. В марте 1936 г. вместе с другими 80-ю картинами Малевича эти три работы были переданы его женой, Н.А. Малевич, в Русский музей.

Третий вариант картины написан самим художником в 1929 г. и является точным авторским повторением основной работы – первого «Черного квадрата» (также размером 79,5 на 79,5 см) для своей персональной выставки, готовившейся в Третьяковской галерее. «По легенде, это было сделано по просьбе тогдашнего заместителя директора ГТГ Алексея Федорова-Давыдова из-за плохого состояния «Черного квадрата» 1915 г. (на картине появился кракелюр)... Художник написал ее непосредственно в залах музея; и при работе позволил себе незначительные изменения в пропорциях, чтобы картины не выглядели абсолютными близнецами».

Четвертый вариант мог быть написан в 1932 г., его размер 53,5 на 53,5 см. Он стал известен значительно позднее, в 1993 г., когда человек, чье имя остается не названным, и известным только Инкомбанку, принес картину в самарское отделение Инкомбанка в качестве залога за кредит. Впоследствии владелец не востребовал картину, и она стала собственностью банка. После разорения Инкомбанка в 1998 г. картина Малевича стала главным активом в расчетах с кредиторами. Президент аукционного дома «Гелос», Олег Стецюра, утверждал, что перед аукционом у него было

несколько заявок на покупку «Черного квадрата», и если бы «картина вышла на международный рынок, то цена достигла бы и 80 млн долларов». По договоренности с правительством России, «Черный квадрат» был снят с открытых торгов и был приобретен российским миллиардером Владимиром Потаниным в 2002 г. за 1 миллион долларов США (около 28 миллионов рублей), а затем был передан им на хранение в Государственный Эрмитаж. Таким образом, «Черный квадрат» стал своего рода единицей измерения финансового успеха.

Все авторские повторения картины хранятся в России, в государственных собраниях: две работы в Третьяковской галерее, одна в Русском музее и одна в Эрмитаже.

«Супрематизм настолько строг, абсолютен, классичен, торжественен, что только он один может выразить сущность мистических ощущений» - написал один из учеников художника.

Похороны Малевича в 1935 г. сами по себе стали фактом искусства. На них была осуществлена идея «супрематической обрядности». Малевич считал, что обрядность отражает суть веры и поэтому является неотъемлемой частью человеческой жизни; но традиционная обрядность казалась ему «принадлежащей к миру предметного мышления».

Малевич писал, что с помощью обрядности искусство совершает усилие «встать рядом со смертью»; что может сделать только супрематизм, который « настолько абсолютен... что он один может выразить сущность мистических ощущений. Он полностью стоит рядом со смертью и ее побеждает». Суть супрематической обрядности состоит в том, чтобы утвердить тайну смерти, ее величие и непостижимость, ее высокий смысл. Основой нового обряда должен был стать установленный на могиле «куб как символ вечности», «белый куб с квадратом. Он не спорит ни с природой, ни с лесом, ни с небом <... > Найдена абсолютная форма, которая не может развиваться, двигаться». Супрематическое чувство космоса связывает воедино совершенную статику куба с неизменной в своей вечной основе природой – землей и небом. Поэтому Малевич завещал похоронить свой прах в окружении природы, среди открытого пространства.

Был сделан супрематический саркофаг, с изображением черного квадрата и круга. От изображения черного креста художники, расписывавшие гроб – Николай Суетин и Константин Рождественский - отказались: «Мы его расписали, нанесли квадрат и круг, а крест не стали делать, потому что это звучало бы на похоронах слишком определенно, как религиозный символ». Малевич хотел быть похороненным в гробу особого образца, он упоминал о «северном кресте», о «жесте распахнутых рук, с которым надо принимать смерть, распластавшись на земле и открываясь небу так, чтобы фигура приняла форму креста». Но столяр,

изготавливавший гроб по особому заказу, отказался его выполнять ввиду технических трудностей.

К. С. Малевич считал, что лучшее, что он написал в своей жизни - это «Черный квадрат». Траурная процессия похорон Малевича подчеркивала безусловное значение «Черного квадрата» в его жизни. На гражданской панихиде в Ленинграде в изголовье гроба на стене висел «Черный квадрат» (вариант 1923 г.) Тело Малевича было покрыто белым холстом с нашитым на нем черным квадратом. На крышке гроба со стороны головы был нарисован «Черный квадрат». Во время похоронной процессии, шедшей по Невскому проспекту от Морской улицы до Московского вокзала, супрематический саркофаг был установлен на открытой платформе грузовика с изображением черного квадрата на капоте. На вагоне поезда, перевозившего гроб Малевича в Москву, был нарисован черный квадрат, на белом фоне, с подписью – К.С. Малевич. На гражданской панихиде в Донском монастыре в Москве «Черный квадрат» был укреплен на трибуне, среди цветов.

Супрематический гроб был отправлен поездом в Москву, где К.С. Малевича кремировали. Его прах захоронили в поле, рядом с деревней Немчиновка. В поле над могилой художника, согласно «супрематической обрядности», был поставлен супрематический белый деревянный куб с изображением черного квадрата. В Великую Отечественную войну в 1941-1945 гг. могила исчезла. В настоящее время на месте захоронения художника выстроен жилой комплекс.

На протяжении XX в. был создан целый корпус произведений, так или иначе отсылающих к «Черному квадрату». Черный квадрат появляется в картинах и рисунках написанных художниками, составлявшими круг Малевича, работающими в его системе: Иван Клюн, Ольга Розанова, Надежда Удальцова, Любовь Попова, Эль Лисицкий, Лев Юдин, Татьяна Глебова, Константин Рождественский, Николай Суетин, Владимир Стерлигов и Александр Родченко; а также в работах Василия Кандинского, Ивана Чуйкова, Эдуарда Штейнберга, Леонида Сокова, Виктора Пивоварова, Юрия Злотникова, Олега Васильева, Владимира Видермана, Виталия Комара и Александра Меламида, Владимира Немухина, Вадима Захарова, Тимура Новикова и многих других русских и зарубежных художников.

«В истории мирового искусства нет, наверное, картины с более громкой славой, чем «Черный квадрат» К. Малевича, нет произведения, вызвавшего появление стольких других произведений, нет артефакта, обладающего подобной непреходящей актуальностью. «Черный квадрат» стал настоящей вехой в истории русского искусства XX в.

В 2007 г. в Гамбурге прошла выставка, целиком посвященная влиянию «Черного квадрата» Малевича. В октябре 2013 г. в Амстердаме была

открыта выставка Kazimir Malevich and the Russian Avant-Garde с использованием «Черного квадрата» в инсталляции выставки 1915 г.

Живописное полотно, полностью покрашенное черным, впервые появилось задолго до Малевича. В 1882 г. Поль Бийо, известный преимущественно как драматург, по приглашению своего друга Альфонса Алле принял участие в Салоне непоследовательных, выставив картину «Битва негров в подземелье» (фр. Combat de nègres dans un tunnel), представлявшую собой прямоугольник черного цвета. Эта работа, наряду с несколькими аналогичными работами самого Алле, в настоящее время рассматривается в качестве своеобразного предвестия «Черного квадрата».

В отличие от этих работ, картина Малевича написана в два цвета: черный прямоугольник, написанный на белом фоне, в центре композиции.

4. РЕТРОСПЕКТИВА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В.Е. ТАТЛИНА

Революционная эпоха (1917-1932) занимает особое место в истории русского искусства. Тотальные преобразования социальной, экономической и политической жизни способствовали выходу на арену художественной жизни самых радикальных направлений искусства. Многочисленные группы и отдельные мастера сделали главным принципом своего творчества эксперимент. Это искусство впоследствии получило название «русский авангард».

В первые годы Советской власти государство не только не сдерживало развитие авангардного искусства, но зачастую и способствовало ему. Это объясняется как «левыми» взглядами большинства русских художников-модернистов, так и распространенное мнение, что после социальной революции вместе со старым государственным строем будут уничтожены старые, традиционные формы искусства.

В архитектуре в первое послереволюционное пятнадцатилетие складывается конструктивизм. В формах творчества конструктивистов нашли отражение самые передовые идеи современной архитектуры. Наряду с этим в России продолжали работать мастера, преданные идее сохранения классического наследия.

Однако многообразие направлений и концепций в архитектуре и искусстве противоречило целям формировавшегося в то время тоталитарного режима. К началу 1930-х гг. власть установила жесткий контроль над искусством и архитектурой. Разнообразные тенденции русского авангарда были искусственно прерваны и не получили дальнейшего развития в официальном искусстве Советской России.

В первые годы Советской власти архитекторы отказались от классического наследия и стали проповедовать формализм. Они создавали гигантские планы строительства невиданных ранее городов будущего, технически неосуществимых. Большое влияние на архитекторов в эти годы оказал конструктивизм. «Советский энциклопедический словарь» определяет конструктивизм как «направление в советском искусстве 1920-х гг., выдвинувшее задачу конструирования материальной среды, окружающей человека. Конструктивизм стремился использовать новую технику для создания простых, логичных, функционально оправданных форм, целесообразных конструкций» [66, 629].

«Большой энциклопедический словарь Britannica» описывает конструктивизм, как движение в русском искусстве и архитектуре, начало которому в 1914 г. положили абстрактные геометрические конструкции В. Татлина [8, 499].

Цель настоящей главы – осветить искусство Татлина и способствовать появлению обоснованных суждений о его месте в истории искусства XX в.

Под «художником» в начале века подразумевали живописца. Татлин за 6-7 лет (1908-1914) превратился в одного из ведущих живописцев русского авангарда, но затем прекратил заниматься станковой живописью, решив, что «картина» перестала быть актуальной для переживавшегося времени. [42, 11-12].

Владимир Евграфович Татлин (1885-1953) принадлежит к числу признанных «отцов» художественного авангарда – тех, чье творчество в начале XX в. обозначало поворот к «современному искусству» и наметило одну из его главных линий.

Основами своего искусства Татлин провозгласил «материал, объем и конструкцию» и стал в 1913-1914 гг. одним из зачинателей абстракционизма – его особого направления, оформившегося под именем «конструктивизма».

Татлин предложил новые пути синтеза методов и средств живописи, скульптуры и архитектуры, сначала монтируя объемные формы на плоскости традиционной прямоугольной «картины» («живописные рельефы», 1914), затем – вынеся их в реальное пространство («контррельефы повышенного типа», 1915), в итоге создав комплексные произведения новой проектной архитектуры (проект «Памятника III Интернационала», или «Башня Татлина», 1919-1920) и сценографию (постановка спектакля «Зангези», 1923).

Ассимилируя идею коллажа, Татлин объявил, что «ставит глаз под контроль осязания» и едва ли не первым стал использовать дерево, металлы, стекло, картон, проволоку, веревки и т.д. в качестве «живописных» материалов.

Татлин был художником уникального диапазона для своего времени. Он отвергал иерархическое деление искусства на низшие и высшие виды, считая самые разные сферы жизни и жизнедеятельности открытыми для приложения творческого труда художника. Татлин работал в области станковой живописи и графики, абстрактного искусства, архитектуры, сценографии и режиссуры, дизайна, искусства книги, оформления выставок и т.д. Его подход к «привычному» всегда отличался новизной. Он генерировал оригинальные идеи, которые оказали длительное и многообразное воздействие на многих художников и искусство XX в. в целом.

Искусство Татлина не всегда воспринимали, чаще всего отрицали и критиковали. В то же время признание его в качестве художественного лидера сложилось и укрепилось очень рано. Даже когда он в 1930-1950-х гг. был насильно «вытолкнут» на периферию художественной жизни, его

профессиональный и человеческий авторитет в глазах многих художников и интеллигентов не поколебался.

Судьба художника и его наследия сложилась парадоксально: за Татлиным, бесспорно, сохраняется место одного из главных пионеров авангарда, но его работы мало присутствуют в современной художественной жизни.

Произведений Татлина относительно немного, и они большей частью сосредоточены в государственных собраниях России, почти отсутствуют в западных музеях и коллекциях. По трагичному стечению обстоятельств, большинство произведений, составляющих специфическую часть личного вклада Татлина в искусство XX в., утрачено. Неизвестен цикл работ 1913-1914 гг., которые автор считал началом своего «аналитического искусства», пропали почти все «живописные рельефы» и «контррельефы» 1914-1916 гг.; погибли разные версии наиболее знаменитого произведения – модели «Памятника III Интернационала» (1919-1920, 1925) и два из трех летательных аппаратов «Летатлин» (1929-1932). Проектные материалы по «Башне» и «Летатлину», большое число театральных макетов, дизайнерские работы 1920-1930-х гг. известны только по журнальным репродукциям.

С другой стороны, значительное число поздних произведений (1935-1953), главным образом, сценографических и станковых, почти незнакомо современному зрителю и в этом смысле как бы тоже не существуют. Существующие суждения, что это произведения «художника, умершего за двадцать лет до своей физической смерти», кажутся поспешными и категоричными, не учитывающими контекстов развития ни русского, ни мирового искусства в те годы. Без произведений Татлина неизбежны лакуны в истории искусства XX в.

Потребность увидеть его работы привела к попыткам воссоздать модель «Башни», некоторые рельефы, театральный макет, костюмы, бутафорию, модели посуды, одежды, стула, книги и даже – летательный аппарат «Летатлин».

Художественный рынок испытывает дефицит работ одного из столпов мирового авангарда. Ищутся работы, затерявшиеся или ранее неизвестные. Иногда Татлину приписывают чужие произведения – из современных ему кругов русского авангарда. Фигурируют также подделки.

Произведения Татлина редки, разнородны и не слишком доступны, что создает значительные трудности в их анализе. Скудость информации способствует распространению противоречивых легенд о Татлине и его работах.

Отчасти доля вины в несчастливой судьбе наследия лежит на самом художнике, но и она обусловлена не столько его человеческими качествами, сколько внешними причинами.

Трагичная судьба произведений Татлина, как и его личная судьба, были predeterminedены категоричным отрицанием его «формалистического» искусства, в чем объединились многочисленные и разные силы: официальные круги, начиная с либерального Анатолия Васильевича Луначарского (1875-1933), до функционеров, которые в конце 1985 г. добились отмены юбилейного вечера к столетию со дня рождения Татлина. Многие критики – Абрам Маркович Эфрос (1888-1954), Яков Александрович Тугендхольд (1882-1928), Николай Эрнестович Радлов (1882-1942) и др., считали искусство Татлина опасным, требующим запрета.

Борьба с Татлиным началась статьями 1914-15 гг. и продолжилась в многочисленных отрицательных рецензиях на «Башню», в книге Николая Николаевича Пунина (1888-1953) «Татлин» (1921) и набрала угрожающую силу к переломным для советского искусства 1932-1933 гг. (сразу после единственной прижизненной выставки Татлина).

С этого времени и до конца жизни Татлин расценивается как олицетворение формализма предреволюционной и революционной русской культуры.

Татлина наказали официальным забвением. Ставили ему в вину «послереволюционный формализм в архитектуре», обвиняли его сценографические работы в «антинародном характере», радующих театральных критиков из числа «безродных космополитов». Одни авторы упоминали про ««черный квадрат» Татлина», другие утверждали, что он умер в эмиграции.

Деятельность Татлина постоянно встречала сопротивление. Не было проекта, который бы ему дали довести до конца, сценографии, которую бы не урезали и не исказили в постановке; ни разу ему не предоставили необходимых производственных условий; режиссерскую постановку отменяли, переносили, не давали отрепетировать, доработать после первых спектаклей; летные испытания «Летатлина» не провели, а аппарат сломали; оригиналы иллюстраций к книгам пропали в издательствах; просьбы о творческих командировках в США и Францию отклонялись по экономическим мотивам.

Модели «Башни», три «Летатлина», контррельефы были потеряны в музеях. Эти акции проводились теми, кому было «непонятно» искусство Татлина.

Татлин всегда сдержанно относился к участию в художественных выставках. Он рассматривал свое творчество как ряд экспериментов, содержание и значение которых не может быть достаточно осмыслено в обстановке выставочного салона. При ссылках на свои работы художник оперировал одними и теми же примерами, которые были, на взгляд автора, лучшими среди его работ определенного рода, и служили авторской классификацией собственного творчества.

Татлин разрывался между стремлением показать свои работы и спрятать их от посторонних глаз. Всю жизнь он бедствовал материально, но очень неохотно продавал произведения, большинство из них так и не вышло из стен его мастерской.

Татлин предпочитал показывать работы в своем присутствии и поэтому любил оформлять такой показ как «творческий вечер», «доклад», «лекцию», как тематическую выставку.

За сорок лет он устроил только три таких выставки. Первая состоялась в мастерской художника 10-14 мая 1914 г. Там демонстрировались «живописные рельефы», для того чтобы утвердить приоритет нового типа произведения и «запатентовать» его «выставочным сезоном 1913-1914 гг.». На второй, 8-30 ноября 1920 г., была экспонирована модель «Памятника III Интернационала». Эта выставка проходила в помещении учебной «Мастерской материала, объема и конструкций», которой руководил Татлин. Третья «Выставка работ заслуженного деятеля искусств В.Е. Татлина» была открыта 15-30 мая 1932 г. в Музее изящных искусств, но была посвящена в основном «Летатлину». После 1916 г., когда Татлин организовал «футуристическую выставку «Магазин», он редко выставлял свои работы, а станковую живопись и графику никогда. Отсутствие художника в выставочных залах и каталогах выставок способствовало его забвению, непониманию, недооценке.

Посмертные выставки Татлина прошли в Москве в 1962 и 1966 гг. Первая была организована историком литературы и искусства Николаем Ивановичем Харджиевым (1903-1996), использовавшим факт сотрудничества Татлина и Казимира Севериновича Малевича (1879-1935) с Владимиром Владимировичем Маяковским (1893-1930) для показа их работ в Библиотеке-музее В.В. Маяковского (экспонировались эскизы к спектаклям «Комик XVII столетия» и «Дело»). Позднее Харджиев вспоминал: «На меня наибольшее влияние оказывали художники... Больше всего в понимании искусства я обязан Малевичу. С Татлиным я тоже очень дружил, причем скрывал это от Малевича. Они были врагами, и мне приходилось скрывать от каждого из них то, что я общаюсь с другим. К счастью, один из них жил в Москве, а другой в Ленинграде» [44].

Вторая выставка была организована в 1966 г. Анатолием Анатольевичем Стригальевым (р.1924). Выставка была приурочена к 80-летию Татлина. На выставке экспонировались произведения из собраний коллекционера русского авангарда Георгия Дионисовича Костаки (1913-1990), художницы Сарры Дмитриевны Лебедевой (1892-1967), различные издания и документы.

Первая широкая, но не обладавшая подлинниками выставка была организована в Швеции в 1968 г. Организаторами выставки были П. Хультен и Т. Андерсен. При вынужденной замене подлинников

фоторепродукциями и реконструкциями («Башня», контррельефы и др.), выставка, тем не менее, очень полно показала Татлина-авангардиста.

На выставке, организованной в 1977 г. в московском Доме литераторов, Татлин был представлен подлинными произведениями разных периодов и жанров, большим числом документов.

Татлин дебютировал пейзажами и натюрмортами, близкими импрессионизму в его русском, хронологически запоздалом, но содержавшем элементы новой стилистики. Ранние работы Татлина лиричны, «нервны», остры по пространственной и цветовой композиции в отличие от распространенных тогда «этюдов с натуры». Необходимость в те годы завершать образование в Пензенском художественном училище наложила отпечаток на другие полотна, близкие по времени, но менее личностные, иногда с реминисценциями сходившего со сцены стиля «модерн».

В 1908-1909 гг. Татлин познакомился с Михаилом Федоровичем Ларионовым (1881-1964) – лидером русского авангарда. Ларионов был всего на несколько лет старше его, но уже имел богатый опыт живописи и огромный авторитет в молодежной среде. Вскоре Татлин становится знаменитым участником кружка Ларионова, его отношения с Ларионовым переходят в доверительную дружбу.

Михаил Федорович Ларионов (1881-1964) – русский художник, один из основоположников русского авангарда, родился в Херсонской губернии, в уездном городе Тирасполе. Сын военного фельдшера, детство провел на юге России в Тирасполе, куда затем часто возвращался на летние этюды. В 1891 г. Ларионовы приехали в Москву, и Михаил поступил в реальное училище Воскресенского. В 1898-1910 гг. Ларионов учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества у В.А. Серова, И.И. Левитана. Там же познакомился с Н.С. Гончаровой, ставшей не только его спутницей жизни, но и единомышленницей в творчестве.

С начала 1900 гг. Ларионов активно участвовал в художественной жизни, выставляясь не только в России, но и в Европе. Большое влияние на Ларионова оказали французские живописцы, с творчеством которых впервые он познакомился в московском собрании С. И. Щукина.

В 1902-1906 гг. работал в стиле позднего импрессионизма («Куст сирени в цвету»). В 1906 г. посетил Париж. С 1907 г., испытывая воздействие фовизма и наивного искусства, обратился к примитивистской манере, создавая запоминающиеся (сочный цвет, резкие линии, острые сцены) полотна («Отдыхающий солдат», «Весна»).

К 1912 г. создал новую художественную концепцию – лучизм, одну из первых примеров абстрактного искусства в разряде так называемого «беспредметного творчества», в которой формы образовывались в результате пересечения лучей, отраженных от различных предметов.

В 1914 г. был призван на военную службу в связи с началом Первой мировой войны, вскоре комиссован по ранению. Поселился в Париже, работал над декорациями к «Русским балетам» Сергея Дягилева (1915-1922). В Россию больше не вернулся из-за Октябрьской революции. Умер в парижском пригороде Фонтене-о-Роз в 1964 г.

Совместно с Н.С. Гончаровой – активный участник «левого направления» в искусстве, инициатор серии громких выставок: «Бубновый валет» (1910), «Ослиный Хвост» (1912), «Мишень» (1913).

Активно работал с издательствами, в 1910-е гг. исполнил иллюстрации к изданиям поэтов-футуристов («Помада» Крученых, издано в 1912).

С 1910-х гг. русские авангардисты начинают увлекаться «примитивизмом» – направлением, синтезировавшим черты живописи фовизма (от фр. *fauve* – дикий, направление во французской живописи конца XIX в. – начала XX в., лидеры направления Анри Матисс (1869-1954) и Андре Дерен (1880-1954)) и экспрессионизма и элементы разнообразных «примитивных» художественных систем. Тенденция примитивизма концептуально поддерживалась кружком Ларионова в качестве национальной версии современного искусства. Тяга к примитивизму подкреплялась пристрастием авангардистов к изображению антиэстетичных и дисгармоничных реалий жизни, бытовых предметов. Татлин был увлечен наблюдениями за средой, в которой вращался: бытом и обликом заполнявших Одессу матросов, рыбаков, торговцев, люмпенов.

Экспрессивность и синтетизм – компоненты примитивизма XX в. – вошли в полотна и графику Татлина. У него сложился совершенно индивидуальный художественный почерк. Еще на стадии импрессионизма Татлин оценил значение в живописи рисунка, штриха, беглого. Но точно обозначенного контура (красочного или оставленного светлым холстом, как фон бумаги в акварели), формирующими структуру живописного пространства, в которое вписывается изображаемый мотив. Характеристики, силуэты, движения фигур даны предельно синтетично, детали обобщены. Деформация, свидетельствующая о знакомстве автора с новейшей западноевропейской живописью, использована очень сдержанно как средство заострения образных характеристик.

Отличительной особенностью Татлина по сравнению с другими художниками русского авангарда была его ограниченная связь с древней русской художественной традицией, закрепленной в иконах и фресках. Близкая ему по ряду причин, эта традиция утвердилась в его художественном самосознании благодаря талантливому художнику и пензенскому педагогу, знатоку русского искусства Алексею Федоровичу Афанасьеву (1850-1920) [244,10].

Именно внедренность в древнерусскую традицию сделала Татлина не восприимчивым к формальному языку новейшего искусства. Он стал

одним из лидеров авангардизма, поэтому от него ждали какого-то собственного вклада в новейшее искусство, т.к. его товарищи стали «футуристами», «кубистами», «лучистами». Но он продолжал рисовать на свой лад: своеобразный синтетизм с коррекцией на современность.

Возможно, на этом этапе на него сильно воздействовали докубистические работы Пабло Пикассо (1881-1973), находившиеся в галерее Сергея Ивановича Щукина (1854-1936) («Любительница абсента», 1901; «Странствующие гимнасты», 1901; «Портрет поэта Сабартеса», 1901), и Анри Матисс (1869-1954), другой любимый художник этого коллекционера. Интерес Татлина к искусству Поля Сезанна (1839-1906), Матисса, Пикассо, кубистов был постоянен и интенсивен, но, прежде всего, имел характер глубинного переживания, внутреннего постижения и осмысления.

В искусстве Татлина начала 1910-х гг. ощущается цельность, волевая уверенность. Его эволюция 5-6 лет была молниеносной, но всегда сознательной, контролируемой внутренним ощущением того, что ему нужно, и поэтому его стилистически разные циклы представлены малым числом работ.

Во второй половине 1912 г. Татлин пишет небольшую группу полотен, в которых проверяет для себя живописную систему Сезанна. Вероятно, этот художник оставил неизгладимый след в его жизни.

Весной 1912 г., после знаменитой выставки ларионовского кружка «Ослиный хвост» (где Татлин выставил 52 работы – больше, чем когда-либо, и превзошел числом произведений всех экспонентов, кроме Н.С. Гончаровой (1881-1962)) внезапно нарушилась его дружба с М. Ларионовым, к концу года произошел очень тяжелый для Татлина разрыв. Наивный и мстительный, он испугался, что с отходом от Ларионова он вообще окажется в изоляции. Этот психологический кризис был, возможно, самым сильным в жизни Татлина и отразился на складе его характера.

Татлин был подавлен, но выходил из кризиса мужественно. В середине 1912 г. он организовал собственную мастерскую (Остоженка, 37) и собрал молодых друзей-художников: братьев Виктора Александровича (1882-1950) и Александра Александровича (1883-1959) Весниных, Алексея Алексеевича Моргунова (1884-1935), Валентину Михайловну Ходасевич (1894-1970), Николая Ефимовича Роговина (1891-1957); позднее трех последних сменили Любовь Сергеевна Попова (1889-1924), Алексей Васильевич Грищенко (1883-1977), Надежда Андреевна Удальцова (1886-1961), иногда появлялся Казимир Северинович Малевич (1879-1935). Началась полоса интенсивной работы над обнаженной натурой и композиционных исканий.

Направленность его искусства не изменилась, ушла только внутренняя веселость, сменившаяся иронией. Потеряв кружок Ларионова, он укрепляет контакты с петербургским обществом «Союз молодежи» (основанное

по инициативе Михаила Васильевича Матюшина (1861-1934) и Елены Генриховны Гуро (1877-1913), существовало с перерывами, 1909-1919) и группой поэтов «Гилея» (вожак группы – Велемир Хлебников (настоящее имя Виктор Владимирович Хлебников (1885-1922), организатор Давид Давидович Бурлюк (1882-1967), группа существовала в 1910-е гг.), договаривается с рядом обществ («Бубновый валет» (1910-1917), «Мир искусства» (художественное объединение, существовало 1898-1924, основатель Александр Николаевич Бенуа (1870-1960) и театральный деятель Сергей Павлович Дягилев (1872-1929), вновь созданное объединение московских художников «Свободное творчество» (1911-1918)) об участии в их выставках. В связи со своим коротким сближением с «московскими сезаннистами» из «Бубнового валета» Татлину захотелось сделать «сезаннистские» натюрморты.

В 1913 г. в России наступила очередь кубизма, модернистского направления в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся в начале XX в. во Франции и характеризующееся использованием подчеркнуто геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы. Кубизм представляет собой сложное художественное явление, объединившее живописцев и скульпторов, музыкантов и поэтов.

Английский искусствовед Эрнст Гомбрих (1909-2001) выводит истоки кубизма из творчества французского художника Поля Сезанна (1839-1906), приводя как пример его работы «Гора Сент-Виктуар со стороны Бельвю» (1882-1885, *Метрополитен, Нью-Йорк*) и «Горы в Провансе» (1886-1890, *Галерея Тейт, Лондон*), а также его ответ на письмо молодого Пабло Пикассо: «В одном из писем Сезанн рекомендует молодому художнику рассматривать натуру как совокупность простых форм – сфер, конусов, цилиндров. Он имел в виду, что эти базисные формы необходимо держать в сознании как организующее начало картины. Однако Пикассо и его друзья восприняли совет буквально».

Начиная с 1880-х гг., Сезанн тщательно отбирает сюжеты для своих работ, сосредотачивая внимание лишь на нескольких темах, к которым он возвращается вновь и вновь. Из окон мастерской живописца был виден обширный горный массив. В зрелый период творчества Сезанн постоянно обращался к этому мотиву, при этом он изображал гористую местность каждый раз по-новому, демонстрируя, таким образом, исключительную способность концентрировать все свое внимание на теме. Тщательно и скрупулезно работая над пейзажем, художник пытается найти оптимальное композиционное решение, проявляя огромное терпение. Если рассмотреть работы, на которых запечатлена гора Сент-Виктуар, в хронологическом порядке их исполнения, то можно заметить, что художник все дальше отходит от идей импрессионистов. Работая над пейзажем с натуры, он

вовсе не стремится к передаче внешнего сходства, его интересует скорее композиционная структура. Сам пейзаж в его понимании может быть не более чем поводом для разработки новых, более совершенных принципов построения композиции. Сезанн все время находился в поиске, он никогда не был доволен результатом, постоянно испытывал «муки творчества»; световое решение, предложенное импрессионистами, не устраивало его. Художник предельно упрощал формы, вписывая их в простые геометрические схемы, при этом световая атмосфера по-прежнему оставалась яркой и живой.

В начале XX в. Сезанн создает свою знаменитую теорию, по которой во многом пойдет развитие авангардного искусства. В письме к своему единомышленнику, художнику Эмилю Бернару (1868-1941), он так излагает свои взгляды: «Нужно вернуться к классицизму через природу, иначе говоря, через ощущение. В природе все лепится на основе шара, конуса и цилиндра. Рисунок и цвет неразделимы, по мере того как пишешь – рисуешь: чем гармоничнее делается цвет, тем точнее становится рисунок. Когда цвет достигает наибольшего богатства, форма обретает полноту. Контрасты и соотношения тонов – вот весь секрет рисунка и моделировки». Сезанн обладал исключительной способностью синтезировать форму и цвет. Художники относились к нему с глубоким уважением, но публика почти не знала его, и только после смерти Сезанна была ясно осознана его роль как одного из главных провозвестников искусства XX столетия.

Возникновение кубизма традиционно датируют 1906-1907 гг. и связывают с творчеством Пабло Пикассо (1881-1973) и Жоржа Брака (1882-1963). Термин «кубизм» появился в 1908 г., после того как художественный критик Луи Восель (1870-1943) назвал новые картины Брака «кубическими причудами».

Наиболее известными кубистическими произведениями начала XX в. стали картины Пикассо «Авиньонские девицы» (1907, *Музей Современного искусства, Нью-Йорк*), «Гитара и скрипка» (1912, *Государственный Эрмитаж*), работы таких художников, как Хуан Грис (1887-1927), Фернан Леже (1881-1955), Марсель Дюшан (1887-1968), скульптуры Александра Архипенко (1887-1964) и др. Кубизм развивался и за пределами Франции; особенно плодотворно - в Чехословакии.

В живописи можно выделить три фазы этого направления, отражающие разные эстетические концепции: сезанновский (1907-1909), аналитический (1909-1912) и синтетический (1913-1914) кубизм.

Первая фаза кубизма называется «сезанновский» кубизм. Для него характерна склонность к абстракции и упрощению форм предметов. По словам одного из первых исследователей современного искусства Андре Сальмона (1881-1969), кубизм явился реакцией на отсутствие формы в

импрессионизме, а его развитие обязано идеям постимпрессионистов, особенно художников-символистов, которые противопоставили чисто живописным целям и интересам импрессионистов явления смыслового порядка. Следуя трансцендентализму конца XIX в., они утверждали, что настоящей реальностью обладает идея, а не ее отражение в материальном мире. Роль художника, таким образом, состоит в том, чтобы создавать символические формы для воплощения идей, а не имитировать изменчивый облик вещей. Эта концепция стала поводом к анализу средств, находящихся в распоряжении художника, выяснению их выразительных возможностей и утверждению идеала чисто экспрессивного искусства, подобно музыке мало зависящего от внешнего мира. У символистов эксперименты в этой области в первую очередь относились к линии и цвету, но такой аналитический подход, однажды примененный, неизбежно привел и к анализу формы.

Непосредственное влияние на формирование кубизма оказали эксперименты с формой в живописи П. Сезанна. В 1904 и 1907 гг. в Париже прошли выставки его работ. В «Портрете Гертруды Стайн» (Метрополитен, Нью-Йорк), созданном Пикассо в 1905-1906 гг., уже чувствуется увлечение искусством Сезанна. Как говорил Пикассо: «Я рисую предметы такими, какими я их представляю, а не такими, какими я их вижу».

Затем Пикассо написал картину «Авиньонские девицы», которая считается первым шагом на пути к кубизму. В ней, вероятно, воплотился интерес художника к примитивной иберийской и негритянской скульптуре. В течение 1907 г. и в начале 1908 г. Пикассо продолжал использовать в своих работах формы негритянской скульптуры (позднее это время стали называть «негритянским» периодом в его творчестве).

Осенью 1907 г. произошли два важных события: ретроспективная выставка Сезанна и знакомство Брака и Пикассо. Лето 1907 г. Брак провел в Эстаке, где увлекся живописью Сезанна. С конца 1907 г. Брак и Пикассо начали работать в кубистическом стиле. Пикассо практически каждое новое десятилетие изобретает новые изобразительные формы, приемы и виды искусства.

В неоклассический период Пикассо совершенствует пластические формы, которые отражены в его картине «Мать и дитя» (1922) и портрете сына Поля (1923), в 20-30-е гг. обращается к графике и становится иллюстратором «Метаморфоз» Овидия (1931) и «Лисистраты» Аристофана (1934). Талант Пикассо развивался постепенно, и все это время он постоянно нарушал общепринятые правила, удивляя общественность странными и необычайно выразительными картинами. Вместе с тем он всегда умел использовать уже известные приемы для выражения острых проблем современности. Приемы гротеска в сочетании с геометризмом кубизма

находят отражение в его картине «Герника» (1937), написанной под впечатлением трагических событий в Испании. Эта картина становится настоящим обвинением против фашизма и бесчеловечности войны.

Талант Пикассо можно назвать многообразным: он был прекрасным рисовальщиком, художником, делал коллажи, отпечатки, участвовал в театральных постановках, изготавливал скульптуру, гончарные изделия, керамику, монументальные росписи, выполнял иллюстрации, различные графические работы.

Кубисты, находившиеся под сильным влиянием некоторых постулатов, сформулированных Сезанном и опубликованных Эмилем Бернаром (1868-1941) осенью 1907 г., стремились выявить простейшие геометрические формы, лежащие в основе предметов. Чтобы полнее выразить идеи вещей, они отвергли традиционную перспективу как оптическую иллюзию и стремились дать их всеобъемлющее изображение посредством разложения формы и совмещения нескольких ее видов в рамках одной картины. Повышенный интерес к проблемам формы привел к разграничению в использовании цветов: теплые – для выступающих элементов, холодные – для удаленных.

«Аналитический» кубизм, вторая фаза кубизма, характеризуется исчезновением образов предметов и постепенным стиранием различий между формой и пространством. В картинах этого периода появляются переливчатые цвета, полупрозрачные пересекающиеся плоскости, положение которых четко не определено. Расположение форм в пространстве и их отношение к крупным композиционным массам постоянно меняется. В результате возникает визуальное взаимодействие формы и пространства.

Элементы аналитического кубизма появились в работах Брака уже в 1909 г., а в произведениях Пикассо – в 1910 г.; однако более сильный импульс развитию этой фазы стиля дало художественное объединение «Золотое сечение», которое основали в 1912 г. Альбер Глез (1881-1953), Жан Метценже (1883-1956) и братья Марсель Дюшан (1887-1968), Раймон Дюшан-Вийон (1876-1918) и Жак Вийон (1875-1963). В том же году вышла книга Глеза и Метценже «О кубизме», а в 1913 г. поэт Гийом Аполлинер (1880-1918) опубликовал книгу «Художники-кубисты». В них были изложены основные принципы эстетики кубизма, в основе которой лежала концепция динамического, постоянно изменяющегося универсума Анри Бергсона (1859-1941), а также открытия естественных наук и математики, сделанные на заре индустриальной эпохи. Художнику отводилась роль создателя нового способа видения мира.

«Синтетический» кубизм отметил радикальное изменение в художественном восприятии движения. Впервые это проявилось в произведениях Х. Гриса, который стал активным приверженцем кубизма с 1911 г. Синте-

тический кубизм стремился обогатить реальность созданием новых эстетических объектов, которые обладают реальностью сами по себе, а не являются лишь изображением видимого мира. Для этой фазы стиля характерно отрицание значимости третьего измерения в живописи и акцентирование живописной поверхности. Если в аналитическом и герметическом кубизме все художественные средства должны были служить созданию изображения формы, то в синтетическом кубизме цвет, фактура поверхности, узор и линия используются для конструирования (синтезирования) нового объекта. Первые признаки этого направления наметились уже в 1912 г., но наиболее полное воплощение оно получило в коллажах 1913 г. На холст наклеивались разных очертаний и фактуры фрагменты бумаги – от газет и нот до обоев. Художники утверждали, что поверхность картины представляет собой не иллюзорное воспроизведение реальности, а самодостаточный объект. Вскоре, однако, кубисты оставили технику аппликации, потому что, как им казалось, фантазия художника может создавать более богатые комбинации элементов и фактур, не ограничиваясь возможностями бумаги. К 1920 гг. кубизм практически окончил свое существование, оказав заметное влияние на развитие искусства XX в.

В России кубизм соединился с элементами итальянского футуризма (кубофутуризм). В «кристаллической» манере письма М.А. Врубеля (1856-1910) часто находят предчувствия кубизма.

Подлинным первооткрывателем кубизма является предприниматель и коллекционер С. И. Щукин, привезший в Москву ранние кубистские опыты Пикассо.

В целом же русский кубизм был сугубо переходным явлением, своего рода «школой авангарда». Большинство мастеров, составивших ядро «Бубнового валета» (в том числе Петр Петрович Кончаловский (1876-1956), Александр Васильевич Куприн (1880-1960), Илья Иванович Машков (1881-1944), Роберт Рафаилович Фальк (1886-1958)), не пошло дальше раннего, «сезаннистского» этапа, самобытно и красочно его обогатив. Художники же настроенные более радикально (Казимир Северинович Малевич (1878-1935), В.Е. Татлин и др.) быстро перешли к кубофутуризму, честолюбиво выдвигая его в противовес кубизму в качестве более передового и уже свободного от французских влияний метода.

Однако и позднее, в свой витебский период (1919-1922) Малевич утверждал: «Если ты стремишься изучать искусство, то изучай кубизм».

К кубистам позднего периода примыкал некоторое время и скульптор А. Архипенко. Он пытался решать в пластике задачи, поставленные кубистами-живописцами. При этом объемность и иная материальная фактура, использование реального света и тени на скульптурных объемах, пространств, сдвиги плоскостей, форм, объемов, варьирование пустотами и

наполненностями открыли перед ним и новые, чисто пластические перспективы, в результате чего он достаточно скоро отошел от кубизма и двинулся своим путем в искусстве.

Настало время, когда Татлин должен был выразить свое отношение к господствовавшей в авангарде художественной системе. Вернувшись из Парижа Любовь Сергеевна Попова (1889-1924) и Надежда Андреевна Удальцова (1886-1961), адептки кубизма, организовали в мастерской на Остоженке «кубистический кружок». Александр Александрович Веснин (1883-1950), дипломированный архитектор, блестяще владевший навыками стилизации, писал кубистическую натурщицу. По его свидетельству, в мастерскую приходил рисовать К. Малевич.

Н.И. Харджиев рассказывал о кубистическом рисунке Татлина, на котором Малевич сделал надпись: «Рисунок Татлина. Брал уроки кубизма у меня. К. М.» Малевич вспоминал, что сделав первый контррельеф, Татлин известил его, что он перестал быть его учеником [62, 88].

В мастерской у Татлина рисовали обнаженного мальчика. На это указывают четыре рисунка, сделанных в одно и то же время. Мальчик лежал на полу, опершись на левый локоть, а расположившись вокруг него по часовой стрелке, его рисовали К. Малевич, Л. Попова, А. Веснин, В. Татлин. Малевич набрасывает эскиз двух кубистических композиций, где ракурс лежащей фигуры задает расчленение пространства, сверху он пишет слово «натурщик». Попова изображает брутальную, кубизированную граненую фигуру. У Веснина мальчик «живой», но не останавливающий внимания набросок. Мальчик Татлина оторочески худ и непропорционален, растянут по диагонали листа в гибком и цельном движении.

Кубизм оказался одним из решающих импульсов для русского авангарда: он стал важной предпосылкой русского кубофутуризма, супрематизма, повлиял на ряд других направлений. При этом в большинстве случаев кубизм был воспринят главным образом как камертон новой стилистики, вне своей философии и системности. Россия не дала эпигонов подлинного кубизма: В. Татлин, К. Малевич, Ольга Владимировна Розанова (1886-1918), Любовь Сергеевна Попова (1889-1924), Александра Александровна Экстер (1882-1949), Иван Васильевич Клюн (1873-1943), Александр Михайлович Родченко (1891-1956) и другие ведущие художники русского авангарда, ассимилировавшие какие-то черты и идеи кубизма, сознательно устремлялись к поиску своеобразных пластических решений.

А.М. Родченко, однако, быстро отходит от кубофутуристических увлечений, хотя и принимает участие в дальнейших совместных выставках. Родченко становится лидером нового художественного течения – конструктивизма. Его картины отличаются ярко выраженной геометричностью форм, он сам характеризует это направление как «линизм» (от слова

«линии»). Красочная палитра в сочетании с четкими прямыми и кривыми линиями, по его мнению, может передать не только ритм, но и идею произведения. Ажурные переплетения линий на картинах Родченко напоминают современную компьютерную графику.

На протяжении 1912-1913 гг. нарастает интерес Татлина к творчеству П. Пикассо. Его собственный «кубизм», представленный «Портретом художника» (1912), «Натурщицами» (1913, Государственная Третьяковская галерея), рядом рисунков, остается проблематичным. Пластический язык подлинного кубизма (передача прямыми линиями) оставался субъективно далеким Татлину. То, как художник изображал пространство, не соответствует пространственным идеям кубизма.

Татлина привлекают у Пикассо прежде всего смелость и радикальность, антиэстетическая свобода интерпретаций действительности, эксперименты с материалами в коллажах с реальным пространством в объемных «натюрмортах» (публикованных в 1913 г. в «Soirees de Paris»). Структурность кубизма представляла для Татлина импонирующую параллель иконописной структурности.

Собственный путь Татлина проникнут сквозной тенденцией к обобщению, к синтезу, приданию форме знаковости – сначала ассоциативной, затем – самоценной. Синтез – в обобщенных силуэтах фигур, пребывающих у Татлина в сдержанном внутреннем движении, что очень близко иконописной традиции. Он выискивает контуры, которые упрощенно, но точно очерчивают и конструируют замыкаемую ими форму, а внешний очерк этих контуров намечает необходимое фигуре пространство («Поднимающий спички», 1910, Государственная Третьяковская галерея, «Путник», «Рыбаки», «Лежащий мальчик»). В более сложных композициях пространство расчленяется и структурируется ритмически сопоставленными дугообразными линиями: оно становится многоплановым, оставаясь плоскостным. Фигуры детализируются в объеме, движении, распределении тени и света широко положенными кривыми линиями, оттушеванными от темного к светлому и наоборот (прямое подражание приемам иконописи). Полнее всего эти приемы реализованы в «Натурщице» (1913, Государственная Третьяковская галерея), которую автор считал программной работой и назвал «Композицией из обнаженной натуры».

Н.Н. Пунин утверждал, что «влияние русской иконы на Татлина неизмеримо больше, чем влияние на него Сезанна и Пикассо» [42]. Но живопись Татлина синтезирует принципы иконописи и авангарда. Татлин перерабатывает их на свой лад. В «Натурщице» (Государственная Третьяковская Галерея) можно различить сходство с такими произведениями Пикассо как «Танец с покрывалами» (1907, Государственный Эрмитаж), «Сидящая женщина» (1909, Государственный Эрмитаж),

«Дриада» (1908, Государственный Эрмитаж), «Дама с веером» (1905, Национальная художественная галерея, Вашингтон). В «Натурщице» (Государственный Русский Музей) отклик на живопись Анри Матисса (1869-1954) – на картины из собрания С.И. Щукина («Игра в шары», 1908; «Музыка», «Танец», 1910).

К концу 1913 г. Татлин создает коллаж на тему картины Х. Рембрандта (1606-1669) «Кобзу» и «Композиционный анализ» («кубы маслом... просто бесплодное, хотя и безобидное баловство»), кубофутуристическую композицию на тему «Мадонны» и немногочисленные кубофутуристические рисунки.

Эти работы послужили ему переходом к абстрактному искусству, и Татлин прекращает занятия живописью.

Живопись надолго приобрела для Талина только служебное значение (некоторые театральные декорации делались как серьезные «картины» от 1913 г. до начала 1950-х гг.) и мелькнула кратким эпизодом в 1916 г., когда он создал абстрактный живописный аналог своих контррельефов («Доска №1»), вернув их из реального пространства в плоскость холста. Тем самым он продемонстрировал связь только что возникшего супрематизма со своими контррельефами 1914-1915 гг., и предугадал перспективность синтеза конструктивизма и супрематизма.

Супрематизм 1916-1920 гг. в работах О.В. Розановой, А.А. Экстер, Л.С. Поповой, Н.А. Удальцовой, И.В. Клуна, И.А. Пуни и др. – был синтезом исканий Малевича и Татлина, а спустя некоторое время наступила вторая фаза такого синтеза – у Л.М. Лисицкого, А.М. Родченко, Г.Г. Клуциса и др.

Татлин вернулся к живописи только через двадцать лет. Но это была совсем другая живопись: натюрморты, пейзажи, портреты.

Интерес к Пикассо у Татлина был общим с наиболее близкими ему в разное время людьми – Ларионовым, Н.С. Гончаровой, С.И. Щукиным, К.С. Малевичем, М.В. Ле-Дантю, В. Хлебниковым, братьями Бурлюками, В.В. Маяковским, братьями Весниными, Л.С. Поповой, Н.А. Удальцовой, В.Е. Пестель, Н. Луниным и некоторыми другими. Но в сравнении с ними его интерес приобрел сугубо персональный характер, вылился в настоятельную потребность личного контакта с легендарным Пикассо.

Татлин ранее других в России заинтересовался произведениями Пикассо, которые имели трехмерный характер. Это были «натюрморты» Пикассо, публиковавшиеся в «Суаре де Пари». Значительно позднее и у Пикассо они стали именоваться «рельефами» – может быть, не без обратного воздействия получивших широкую известность «живописных рельефов» и «контррельефов» Татлина.

В русской художественной жизни Татлин нередко воспринимался в сопоставлении или в сопоставительном противопоставлении с Пикассо. Это можно видеть у многих авторов, скажем, у Б. Арватова,

М. Бабенчикова, С. Исакова, А. Луначарского, В. Маяковского, В. Мейерхольда, Н. Лунина, А. Эфроса и других. Татлин неоднократно называл Пикассо своим учителем или художником, оказавшим воздействие на его творчество.

Нередко сопоставление этих имен носило порицающий характер – например, у Луначарского, Аркина, А. Эфроса. Другие высказывались о Татлине как о прямом подражателе одному из многих разнородных этапов в кубистическом творчестве Пикассо (Кончаловский, Тугендхольд, Терновец, Малевич). Это происходило в одних случаях от равнодушия или принципиального неприятия тех разделов искусства, в которых, начиная с 1913-1914 гг. работал Татлин [16]. В других имела место целенаправленная «минимализация» своеобразия Татлина и вклада в художественную культуру XX в. [23]

Импульс, полученный Татлиным от Пикассо, был им самостоятельно развит и вылился в совершенно оригинальную и фундаментальную концепцию формообразования – одну из основных в современном Татлину и «посттатлинском» искусстве. Она даже значительно шире, чем ее прямой и различно опосредованный итог – конструктивизм.

Поездка Татлина в Берлин, а затем в Париж состоялась в последних числах января - последних числах марта 1914 г. С.В. Чехонин, оформлявший официальную выставку русского кустарного искусства в Берлине, предложил Татлину выступить на ней в качестве этнографического певца-бандуриста. Завязалась активная переписка с официальными лицами – о сроках, нагрузке, костюме, гонораре и пр. Возможность съездить за границу, видимо, привлекала его и сама по себе (хотя, судя по документам, предполагала потогонную нагрузку и полное отсутствие свободного времени) [57]. Но у него была мечта попасть в Париж, и, вероятно, она изначально включала острое желание побывать в мастерской Пикассо.

Следует иметь в виду творчество Татлина и смену психологических состояний в течение полутора лет, предшествовавших поездке.

Татлин, бывший значительное время ближайшим другом и единомышленником Ларионова, внезапно - примерно с лета 1912 г. - попал в опалу, стал подвергаться настойчивым нападкам и придиркам и ушел из жизни ларионовской группы. Он почувствовал себя в изоляции, впал в депрессию. Но молодые «ларионовцы» первыми дали ему понять, что, не изменяя Ларионову, они видят в Татлине одного из признаваемых и уважаемых художников-лидеров. Это же ощущение подтверждалось участниками группы, начавшей работать в мастерской Татлина (Моргунов, Ходасевич, братья Веснины, Попова, Удальцова, нерегулярно участвовали Малевич, Фальк, Грищенко, Роговин и др.). В течение 1913 г. Татлин успешно выступает на двух экспозициях «Бубнового валета» в Москве и Петербурге, в двух экспозициях «Мира искусства» (его сценография к «Жизни за

царя» стала «гвоздем» выставок, широко обсуждалась и отмечалась в прессе), 4-й выставке «Союза молодежи» и 2-й выставке «Современная живопись» – т.е. по три раза в обеих столицах. К этому же году относится его сотрудничество в изданиях футуристов – с Бурлюками, Маяковским, Хлебниковым, Крученых. Все это давало Татлину уверенность в своих силах. Начавшееся со стороны Малевича ревнивое соперничество одновременно подтверждало, что Татлин в профессиональной среде расценивается как один из лидеров, автор оригинальных работ, чьи новые произведения по этой причине с интересом ожидаются.

В 1911-1913 гг. Татлин много работает как живописец, график и сценограф, выставляется, активнее, чем во все другие периоды деятельности. Он получает известность и популярность, как в среде профессионалов, так и у критиков, коллекционеров, публики художественных выставок: рассматривается как один из самых одаренных, оригинальных и «многообещающих» молодых художников.

Произведения Татлина этой поры уже обладают неким персональным стилем, чем-то таким, что и ретроспективно делает их узнаваемыми в наследии российского авангарда.

Его картины, рисунки, театральные эскизы определенно свидетельствуют о серьезном знакомстве автора с новейшими явлениями французской живописи, но персональные воздействия французских мэтров выявить непросто. Преобладает, как представляется, некий сильный суммарный импульс, учитываемый Татлиным по-разному и пропущенный через собственную систему художественных представлений и предпочтений. У зрителя могут возникать ассоциативные ощущения с произведениями Матисса (ранние пейзажи, некоторые рисунки), Сезанна (натюрморты с цветами), Ле Фоконье («Красные цветы», которые следовало бы датировать началом 1910-х гг.) [10] и, конечно, Пикассо. Но тут с самого начала особенно непросто. И прежде всего, встает вопрос об отношении Татлина к кубизму и о кубизме самого Татлина.

Уже по поводу первого «Бубнового валета», открывшегося в декабре 1910-го, Н. Удальцова (ни она, ни Татлин там не участвовали) констатировала «поголовную заразу Пикассо» [61]. А. Шевченко немного позже отмечал неоднозначность ситуации: «Фигура Пикассо стоит совершенно одиноко... хотя он и имеет толпы последователей, но последние или плохо понимают его, или вообще малоодаренные натуры...» В России того времени слова «Пикассо» и «кубизм» воспринимались почти как синонимы. Но это противоречило, например, тому, что могли видеть москвичи в собраниях Щукина и Морозова, где наряду с кубизмом были представлены три докубистических периода: «лотрековский», «голубой» и «розовый».

Это обстоятельство не проигнорировали русские художники, а Татлин – в особенности. Пикассо рассматривался им не как автор новейшего «изма», а как великий художник, наделенный особым даром прокладки путей нового искусства, которое уже в пределах его недолгого тогда опыта оказался способным бесконечно обновляться и раскрывать новые горизонты творчества. Именно такое специфическое свойство Пикассо было для Татлина главным.

С другой стороны, некоторые из докубистических произведений Пикассо произвели на Татлина не менее сильное, чем кубизм, воздействие. Имею в виду картины, написанные Пикассо в 1901 г., а увиденные в России, когда их автор уже был увенчан мировой славой: «Любительница абсента», «Странствующие гимнасты», «Портрет Сабартеса» и другие, в том числе известные тогда лишь по репродукциям. Особенности этой живописи - обобщенность формы, скупость сближенной или контрастной цветовой гаммы, выразительность острохарактерных силуэтов и контуров, напряженная передача внешне сдержанных, как бы заторможенных движений - в отличие от картин импрессионистов и реалистов. Помимо всего прочего ранние картины Пикассо впечатляли передачей драматизма ситуаций и психологизмом персонажей. Названные свойства способствовали переходу русской живописи от запоздавшего импрессионизма к постимпрессионистской стадии.

Мало того, складывается представление, что интерес русских авангардистов к докубистическим произведениям Пикассо заметным образом повлиял на характер и живописный язык того явления, которое подразумевается под именем «русского кубизма». Оно неоднородно, различалось авторскими установками, изменялось во времени. В целом русский кубизм явно отличался менее строгой и формально выдержанной концептуальностью, менее «суровой» образностью, почти у всех оказывался как бы «смягченным», более многоцветным, более «декоративным» или даже «прикладным» - в качестве способа «обострять» язык живописи. Кубистические новации чаще «прививались» в живопись неопрIMITивизма, московского сезаннизма, позднее входили составным элементом в кубофутуризм, лучизм, супрематизм, в татлинские живописные рельефы и контррельефы. При этом дело не могло обходиться без суммарных «уроков Пикассо», без учета его ранних работ и особого внимания к наиболее «декоративным» из кубистических произведений (в московских собраниях таковы, например, «Купание», «Королева Изабо», многоцветная «Композиция с черепом»), а также без внимания к работам менее «ортодоксальных» кубистов, чем Пикассо и Брак (Дерен, Леже, Грис) и интерпретаторов (Глез, Метценже и др.).

Говоря о «прививках» кубизма, в отношении Татлина следует обязательно учитывать его изначальный интерес к древнерусской иконе и

фреске. Органично укорененный в этой художественной традиции, Татлин подходил к ней творчески, не превращаясь в стилизатора, как случилось со многими желавшими опираться на древнерусское наследие. Знакомство Татлина с кубизмом обернулось у него упорным поиском собственной художественной альтернативы в ту пору, когда в кубизм, по словам Удальцовой, бросились «поголовно». Такая альтернатива всегда виделась Татлиным как индивидуальный синтез старой и новой традиции, осуществляемый через личное новаторство. В этом смысле Татлин оставался наиболее близким единомышленником М. Ларионова, считавшим, что новое искусство должно развиваться, обновляясь.

В 1912-1913 гг. в мастерской Татлина он и его друзья-художники интенсивно рисуют обнаженную натуру. Вернувшиеся из Парижа Л. Попова и Н. Удальцова - энтузиастки кубизма – делают по кубистическому рисунку в альбоме Татлина. Попова нарисовала сидящую модель, вероятно, прямо с натуры, а Удальцова – набросок по мотиву рисунка Пикассо «Арлезианка». Вероятно, тогда же Татлин, относившийся к женщинам-художницам неизменно доброжелательно и по-товарищески, шутя, предложил Поповой «научить его кубизму за 20 рублей в месяц». Спустя шесть-семь лет Удальцова вспомнила этот житейский анекдот в семье Родченко, и он оказался записанным в дневник В. Степановой [51]. Другой анекдот, напротив, был целенаправленно сочинен в ходе общения между Н.И. Харджиевым и КС. Малевичем: когда первый показал второму некий «кубистический рисунок Татлина (городской пейзаж)», тот написал на рисунке Татлина: «Рисунок Татлина. Брал уроки кубизма у меня. К.М.». Сбоку Малевичем проставлена даже отметка: 4 (по пятибалльной системе)» [63].

К продолжению цитаты из Харджиева еще придется вернуться ниже, т.к. в ней описывается отношение Татлина к кубизму не до, а после его личного контакта с Пикассо.

Рассматривая творчество Татлина в связи с кубизмом, невольно обращаешь внимание на решительное, можно сказать, «принципиальное» доминирование в нем криволинейных форм – плавных или упругих, S-образных или пересекающихся, очень редко – циркульных, чаще – произвольных или, как сам Татлин именовал, – «форм сложной кривизны» (в том числе «правильных»: параболических, эллиптических, спиральных). Татлин не избегал прямых линий и буквально «проведенных по линейке» (декорации «Лес» или «Гавань» к «Жизни за царя» и «Летучему Голландцу»). Но в изображаемом или в создаваемом им на полотне мире заметно преобладали комбинации «выпуклых» и «вогнутых» форм. А более редкие прямые линии и плоские прямолинейные фигуры играли роль контрастирующих «связок» или «конструктивного каркаса» (композиционного

или вполне реального), объединяющих и структурирующих композицию целого.

Не случайно Татлина одно время некоторые причисляли к «рондизму». Этим кратковременно бытовавшим в искусстве термином пробовали обозначать формообразовательную тенденцию, как бы «параллельную» кубизму, но сориентированную на преобладание круглых, криволинейных, дуговых форм. А в наше время немецкий исследователь Хубертус Гаснер написал глубокую теоретическую статью «о кривых» Татлина как основе его мировоззрения и формотворчества.

Кубизм подразумевал некое «спрямление» реальных форм и геометризирующую их деформацию ради выявления трехмерности и «многомерности» на двухмерной плоскости картины. Наиболее яркими кубистами в России (на определенных этапах творчества) так и остаются Попова, Удальцова, и в особенности Малевич.

В 1911-1912 гг. Малевич создает своеобразный крестьянский «металлизированный кубизм» (однажды он назвал его «русский новый стиль»). Это явилось откликом художника на наиболее «брутальные» и «статичные» из ранних кубистических полотен Пикассо (например, два варианта «Фермерши», 1908, Государственный Эрмитаж). А в 1913-1914 гг. Малевич очень внимательно изучает произведения Пикассо, относящиеся к переходному этапу от «аналитического кубизма» к «синтетическому». Результатом такого изучения стали картины Малевича, написанные в 1913 г. и вплоть до начала 1915 г. (до рождения супрематизма), относимые автором как к «алогическому», так и «кубо-футуристическому реализму». Такие картины, как «Портрет Матюшина», «Канторка и комната», «Дама у рояля», «Дама на трамвайной остановке», «Ратник 1-го разряда» и другие полотна этого времени, являются примерами наибольшего у Малевича сближения с кубизмом Пикассо. Может быть, даже самая идея живописного «алогизма» возникла у Малевича под воздействием небывало радикальной до той поры трансформации (деформации) реально видимого мира, которая появилась в «синтетическом кубизме» Пикассо и Брака. К тому же кубо-футуристическая стадия в русском искусстве запаздывала относительно взаимовлияний, появившихся между французским кубизмом и итальянским футуризмом (ранее других это уловили и отметили Ларионов и Гончарова).

На протяжении 1912-1913 гг. заочный интерес Татлина к творчеству и личности Пикассо неуклонно нарастал, но при этом он ни разу не попытался работать в ортодоксальном кубизме. Рисовали в мастерской Татлина (у А. Веснина, к примеру, кроме графических «кубизмов» появилась вполне кубистическая «Натурщица», написанная маслом), а в мастерской Поповой, она и Удальцова (учившиеся непосредственно у А. Ле Фоконье, Ж. Метценже и А. Дюнуайе де Сегонзака) организовали

«кубистический кружок» [61]. Об этих собраниях написал Л.Ф. Жегин-Шехтель: «В 1912-1914 годах... в доме художницы-кубистки Л.С. Поповой... собирался цвет интеллектуальной и художественной Москвы - А.А. Веснин, В.Е. Татлин, А.В. Грищенко, А.К. Топорков, Ф.А. Степун. Велись философские разговоры, читались доклады» [54]. Бывали там также философ и ученый, священник П.А. Флоренский, искусствоведы Б.Р. Виппер, Б.Н. фон Эдинг, Т.М. Сергеева-Пахомова, художница В.Е. Пестель, скульптор Б.Н. Терновец. Разумеется, предметом занятий «кружка» не мог быть только кубизм или «по преимуществу» кубизм, но показательна серьезность подхода и заинтересованность теоретическими проблемами современного искусства со стороны художников и интеллектуалов.

Программные произведения Татлина 1913 г. сохранились в неполном составе. Самое знаменитое, и оно же самое «кубистическое», из живописных произведений Татлина: «Натурщицу» из ГТГ, первоначально называвшуюся «Композиция из обнаженной натуры». Одновременный с ней ироничный автопортрет: «Портрет художника» (Костромской художественный музей). Обе картины появились на выставке 17 февраля 1913 г., следовательно, были написаны в самом конце 1912-го или самом начале 1913 г. В ноябре Татлин выставил «Композиционный анализ (масло)» – картину, известную только по сохранившемуся эскизу («Мадонна») и графическому наброску А. Бенуа, подтверждающему прямую связь «Мадонны» с «Композиционным анализом». А в декабре – «Кобзу» и «Пояснительный рисунок», неизвестные нам (суждения об идентичности «Рисунка» и «Мадонны» малоубедительны). Большую часть 1913 г. художник трудился над инициативным сценографическим проектом; эскизами декораций и костюмов к «Жизни за царя» (на выставке, открытой в начале ноября, показаны декорации «Спасские ворота» и «Домино», а на открытой в конце декабря их дополнили, видимо за этот промежуток завершённые, «Лес» и «Польский бал»). Если к перечисленному добавить некоторое число графических листов, то в целом это составит основной корпус татлинского живописно-графического кубизма. Он сложился на протяжении года, предшествовавшего поездке Татлина в Париж – «к Пикассо».

Достоверно известно, что в кругу художников, к которому принадлежал Татлин, внимательно следили за новостями, касающимися парижского мастера, в принципе, с отставанием всего на несколько месяцев, знали его работы. Но в «собственном кубизме» Татлина это еще не отразилось. Кажется, что его избирательные предпочтения определенно задержались на самом раннем кубизме на некоторых работах Пикассо 1906-1909 гг.

Татлин заинтересовался кубизмом как такой системой пластических деформаций реальности, которая позволяет выразительно акцентировать форму, сохраняя при этом не только «узнаваемость», но и возможность

обострения «образных» характеристик. Собственный кубизм Татлина сплавлялся им с неопримитивистской поэтикой «ларионовского типа».

С другой стороны, Татлину оказались несвойственны деструктивные тенденции зрелого и позднего кубизма: расчленение целого на необратимую множественность, распредмечивание, абстрагирование реальных форм – при этом всегда остававшихся объектами живописи Пикассо. Татлин, напротив, и в своих «кубистических» работах сосредотачивался на конструктивности и целостности композиций. Эти качества особенно наглядны в упоминавшейся «Композиции из обнаженной натуры».

Кроме того, в «прикладных» целях, например сценографических, Татлин сознательно использовал стилистику и декоративную специфику кубизма, остроумно их интерпретируя. Таков, например, «кубистический» пейзаж в декорации села Домнино. Некоторые авторы полагают, что там, на фоне ровно окрашенного черного неба, «подвешены» зеленые и желтые остроугольные геометрические «плоскости». Но по замыслу художника, сценический задник только изображал холмистую, поднимающуюся террасами («выше колосников») возделанную сельскую местность, разбитую на (использую строчку В. Соловьева) «золотистые, зеленые, черноземные поля», по известной российской «трехпольной системе»: яровое, озимь и пар. Таким образом, и в этих случаях (особенно в эскизах костюмов) «кубизм» оставался изобразительным приемом. Характерно, что С. Маковский, одобряя кубистичность сценографических эскизов Татлина, выставленных на «Мире искусства», противопоставлял им «кубы маслом», одновременно показывавшиеся Татлиным на «Союзе молодежи», как «просто бесплодное и невинное баловство» («Композиционный анализ» и три рисунка «Тушь»).

«Композиционный анализ» (известный по его эскизу – «Мадонне») представлял собой едва ли не самый ранний в истории авангарда пример создания авангардистского («кубистического») произведения на основе целеустремленной аналитической интерпретации (не подражания, использования мотива, реплики или пародии) конкретного произведения кого-то из «старых мастеров» ренессансной или барочной эпохи. По ничему не значащему, а лишь «занятному» совпадению такой творческий импульс окажется, как известно, любимым и плодотворным у зрелого и старого Пикассо (ранний пример – «Возвращение с крестин (по Ленину)», 1917). А для Татлина такой ход можно рассматривать как практику «объединения двух традиций» и как согласие с точкой зрения Ларионова, что «все прошлое искусство является объектом наблюдения» художника, наряду со всей другой «жизнью».

Загадочно несохранившееся произведение Татлина «Кобза». Судя по ситуации, это не мог быть «обычный» натюрморт, «с натуры» изображающий кобзу (она же любимая Татлиным бандура).

Вполне вероятно, что Татлин еще до заграничной поездки заинтересовался такими особенностями искусства Пикассо, как введение в живопись различных «неживописных» материалов и создание объемных композиций, не соответствующих традиционной типологии искусства скульптуры.

Русские художники тогда еще не прибегали к принципу коллажа и не включали в живопись материалов, расширяющих палитру используемых обычно «пигменто-фактур». Пионером такого технологического приема в 1913 г. выступил Лентулов. В том же году Шевченко в брошюре «Принципы кубизма» указывал на принципиально широкий смысл новаций Пикассо в этом направлении: «Он просто нашел новую художественную возможность – смешение материалов». Шевченко приводил исторические примеры и делал вывод: «Везде мы видим то же самое смешение материалов, тот же принцип разнообразия фактуры, и если нам все это не представляется бредом сумасшедшего, то только потому, что материалы эти более драгоценны, чем гипс, обои и газеты Пикассо».

Несколько трехмерных «натюрмортов» Пикассо, опубликованных именно под таким названием Г. Аполлинером в ноябре 1913 г. в журнале «Суаре де Пари», среди русских художников произвели впечатление шока, породили недоумения и анекдоты. Привычка работать с натуры подсказывала, что парижский вождь кубистов, вероятно, предварительно деформировал реальные предметы, чтобы потом писать их на холстах. Татлин (уже по возвращении из Парижа) подливал масла в огонь, а слышавшие не скупилась на свои варианты и подробности.

«Г. Якулов рассказывал, что Татлин очень интересовался «кухней» Пикассо и... чтобы попасть к нему в мастерскую... достал пестрый халат, темные очки и с бандурой... уселся недалеко от мастерской Пикассо, рассчитывая, что будет замечен. <...> Он был приглашен как натурщик и... когда Пикассо вышел, заглянул в комнату рядом. Там, на нитках, в разных плоскостях, висела распиленная на части скрипка, Татлин снял очки и быстро стал зарисовывать, но за этим занятием был застигнут Пикассо и с шумом удален из мастерской» [17].

1913 (иногда 1912) годом Татлин обозначал начало «аналитического периода» в своем творчестве и «маркировал» его лозунгами: «Объявляем недоверие глазу»; «Ставим глаз под контроль осязания». С одной стороны, такие лозунги, очевидно близкие «мастеровому» Татлину, можно посчитать метафорической программой, подтвержденной ближайшими по времени трудами художника над «материальными подборками» и «живописными рельефами», и этим удовлетвориться. Но с другой, можно отметить, вероятно, неслучайное сходство с некоторыми синхронными «веяниями» в западном искусстве и в проблемах новейшей «практической эстетики». В близкое время о своеобразном «недоверии глазу» говорили

Пикассо («Живописцам следовало бы выкалывать глаза, как щеглам, чтобы они лучше пели») [36], Рауль Дюфи и другие. Совсем иное имели в виду те профессиональные и «добровольные» критики, которые все специфические особенности «нового искусства» сваливали на «дефекты зрения» его ведущих художников. В противоположность им, принципиальное открытие одного из пионеров «формального метода» в искусствоведении, австрийца А. Ригля, показывало, что в процессе как творчества так и восприятия пластических искусств зрение и осязание соучаствуют и что глаз сам по себе является также одним из рецепторов осязания. Татлин, таким образом, «совпадал» с актуальным знанием.

Совершенно случайно Татлин получил предложение поехать на официальную коммерческую выставку русского кустарного искусства в Берлине. Идея принадлежала С.В. Чехонину, главному художнику выставки, которому по каким-то причинам было известно о своеобразном музыкальном «хобби» Татлина, его высокой исполнительской технике и оригинальном репертуаре. По условиям договора, работа предстояла изнурительная и занимавшая много времени. По рассказам возвратившегося из поездки Татлина выходило, что единственной целью его поездки в Германию оказывалась открывавшаяся возможность проехать потом в Париж, чтобы встретиться с Пикассо.

Предложение поступило не позднее ноября-декабря 1913-го, переговоры велись в секрете и затянулись до середины января, а к 1 февраля 1914-го (по старому стилю) уже надо было быть в Берлине.

Предполагалось договором, что на выставке он проработает до 22 февраля (7 марта по новому стилю), но она продлевалась до 6/19 марта; дата отъезда Татлина из Берлина в Париж неизвестна.

О своей поездке он чересчур скупно упоминал в официальных автобиографических текстах: на анкетный вопрос «Были ли за границей и где?» - отвечал: «В Париже у Ле Фоконье, Меценже, Пикассо (1913-1914). Был в Германии...»; «В 1913 г. поехал в Париж, где продолжал совершенствоваться в частных мастерских»; «...я направился для совершенствования за границу, где я изучал искусство как прошлого в Лувре, так и настоящее на выставках...». Надо полагать, что все сообщенное - кроме даты и продолжительности - соответствовало истине. Но свидетельство Любови Поповой, приехавшей в Париж незадолго до отъезда Татлина оттуда, указывает, что Татлин был у Пикассо лишь однократно и даже сообщает дату этого визита.

В открытке, посланной к Н. Удальцовой, она писала: «Татлин вчера был у Пикассо, совсем сошел с ума, он на днях уезжает в Москву. Вы ему позвоните или пойдите к нему, он Вам все подробно расскажет. Он очень понравился Пикассо, тот им очень заинтересовался». Дата на письме дана по двум календарям, но с ошибкой в один день в их сопоставлении:

получается, что этот визит состоялся 25 или 26 марта 1914 года (7 или 8 апреля по новому стилю).

О самом визите свидетельствовал Жак Липшиц, водивший Татлина к Пикассо: «...к изумлению Пикассо, Татлин предложил себя в качестве домашнего слуги – с целью открыть секрет работ Пикассо. Пикассо не принял этой идеи. Еще один свидетель – Александр Веснин – сообщает, что 2 апреля (т.е. через неделю после визита Татлина к Пикассо) он, вернувшись накануне из поездки в Италию, уже застал Татлина в его мастерской.

Сопоставление всех вышеупомянутых дат не приводит к однозначному результату. Оно выясняет только, что Татлин мог пробыть в Париже от трех до пяти недель, да еще за вычетом какого-то (короткого) времени на дороги Берлин-Париж и Париж-Москва.

В течение этого времени он общался с представителями русской художественной колонии в Париже. Кроме Жака Липшица это могли быть А. Архипенко, М. Васильева, С. Делоне-Терк и ее муж Р. Делоне, Д. Штеренберг, Б. Терновец, Л. Попова и многие другие, кто мог помочь ему в ознакомлении с художественной жизнью мировой столицы искусства, в посещениях мастерских и музеев. Пикассо при этом только опосредованно «присутствовал» в развернувшейся перед Татлиным панораме парижских впечатлений. Вероятно, устройство визита в мастерскую Пикассо требовало каких-то организационных усилий и времени, а возможности Татлина продолжать «парижскую жизнь», при всем присущем ему аскетизме, были крайне ограниченными. Не случайно он, добившись основной цели своего путешествия, сразу же пустился в обратный путь.

Содержание однократного посещения Татлиным мастерской Пикассо не поддается реконструкции. Нет сомнения, что хозяин мастерской показал своему достаточно необычному гостю многочисленные и разные работы, наполнявшие тогда его мастерскую. Неизвестно, как и о чем они могли тогда говорить через их переводчика Липшица, – ни один из трех не оставил достаточных свидетельств. Но вполне достоверно, что Татлин, давно и немало знавший о Пикассо заочно, был в шоке. Его первая реакция, тут же заявленная – непреодолимое желание любым способом – например, в качестве слуги – «остаться», чтобы полнее узнать и прочувствовать искусство вживе легендарного художника, при личной встрече превзошедшего мечты о нем. С другой стороны, если «остаться» нельзя, то и в Париже больше делать нечего.

Татлин никогда не скрывал важнейшего значения для него встречи с Пикассо. Напротив, даже преувеличивал в рассказах степень их личного контакта, акцентируя при этом исключительно «житейскую» сторону встречи, мешая полуправду с мистификациями. Свою роль во время посещения Пикассо он ничем не приукрасил, а, скорее, принизал. В

художественной среде имели хождение несколько версий рассказов о том, как Татлин проник к Пикассо в качестве натурщика, или нанявшись слугой, или под видом музыканта, попросившего приюта. Общим для всех вариантов было проникновение в мастерскую в результате удавшейся мистификации и изгнание оттуда в результате разоблачения. Но все это служило лишь шутливой маской, которой мнительный и скрытый Татлин отгораживался даже от близких ему людей. Обратим внимание на такую деталь всех бытовавших и дополнявшихся изустной молвой рассказов: в них, без исключений, подразумевается единственная встреча двух художников.

В творческом плане под «встречей» Татлина с искусством Пикассо надо иметь в виду весь растянутый во времени процесс острого и заинтересованного, углубленного внимания к работам и личности испанско-французского мастера, в котором короткий личный контакт стал давно предвкушавшейся, но даже превзошедшей ожидания кульминацией.

Личная встреча с Пикассо стала для Татлина сильнейшим психологическим и творческим импульсом. В одном из поздних рассказов (1930-е годы) о парижской поездке значение своего знакомства с Пикассо Татлин очень образно охарактеризовал в иносказательной притчевой форме.

Молодому студенту, будущему писателю Даниилу Данину, он поведал об аскетической обстановке в мастерской Пикассо, где, кроме неизбежной в таком жанре «железной кровати, покрытой солдатским одеялом», были только «горы - или, точнее, осыпи... красок в разноцветных тюбиках», от которых «Татлин не мог оторвать глаз. И когда они прощались, Пикассо руками показал, что Татлин может наполнить тюбиками мешок и унести его с собой». Весь метафорический смысл притчи вложен в ее заключительные слова: «Парижских тюбиков надолго хватило Татлину. Он говорил - на несколько лет».

Во все последующие годы Татлин считал Пикассо одним из своих учителей. Познакомившаяся с ним в 1915 г. художница В.Е. Пестель, записывала в дневник: «Татлин интересно рассказывает про то, как он был матросом, был борцом, а потом ездил в Париж бандуристом. Оттуда он и вернулся с контррельефами в голове. Но вообще он ничего не рассказывает подробно» [34]. Когда в том же году Татлину захотелось в буклете к выставке «0,10» назвать имена своих учителей, он поставил сам себя в трудное положение, из которого не нашел выхода: тут главное место должно бы принадлежать Ларионову, но Татлин был им глубоко и несправедливо обижен. Под диктовку Татлина Удальцова записывает парным столбиком комбинации из девяти фамилий. В шести строчках трижды повторенным оказался только Пикассо.

Что выбор этот не случаен, подтверждает официальная анкета, проведенная среди художников Москвы в 1928 г. Там, на вопрос, «какие художники или отдельные их произведения оказывали непосредственное влияние на Ваши работы», Татлин слово «непосредственное» вычеркнул, а сам написал: «Алексей Федорович Афанасьев, Михаил Ларионов, Пикассо».

Главные идеи и произведения вызревали у Татлина иногда очень долго и затем осуществлялись в обстановке секретности, а появляясь производили впечатление взрыва.

Как известно, 10 мая (т.е. около полутора месяцев по приезде из Парижа и на излете выставочного сезона 1913-1914 гг.) в своей мастерской Татлин устроил «1-ю выставку живописных рельефов» [58].

Для публики было показано несколько абстрактных композиций, по авторской номенклатуре – «живописных рельефов» или «материальных подборов», распространявших прием авангардных картин-коллажей в трехмерность и в «художественное» использование принципиально неограниченного круга материалов: от красок живописца до дерева, металла, стекла и так далее — вплоть до некоторых готовых изделий (блюдец, трубка) или их частей. Отдельные или все экспонаты «1-й выставки живописных рельефов» (число которых неизвестно) имели «сюжетные» (вероятно, провоцировавшие определенные ассоциации) названия; известно одно из них: «В ночной чайной».

Рецензенты писали: «Позвольте представить одну его «картину»: обломок не строганной доски. К ней сверху и внизу в наклонном положении прилажены две закопченные дощечки. Внизу приделана небольшая деревянная трубочка. Картина называется «Ночная чайная». И далее: «Здесь из куска грязных обоев, из прокопченных дощечек создается то настроение серого и грязного кошмара, какое, действительно, живет в ночных чайных».

Новые работы с несомненностью были инспирированы знакомством с рядом объемных «натюрмортов» и других произведений Пикассо, известных Татлину по Парижу и ранее – по репродукциям 1913 г. Визуально наиболее непосредственный прототип среди работ Пикассо имеет «Живописный рельеф (дерево, картон, проволока, бумага, эмаль)», выставленный при первой же возможности в скомканный начавшейся войной выставочный сезон 1914-1915 гг. Он известен под названием «Бутылка» (1914), т.к. одной из деталей имеет вырезанный в металлическом листе силуэт бутылки; возникший при этом проем затянут редкой проволочной сеткой, позади которой блестит осколок стекла. В номере журнала «Суаре де Пари» была фотография несохранившегося теперь «натюрморта» Пикассо «Гитара и бутылка» (осень 1913; картон, бумага, шнур). В «натюрморте», кроме прочего, имелось сходное «изображение» бутылки -

вырезанной по контуру и с заполненным сеткой образовавшимся проемом. Вся «бутылка» (как и находящаяся слева от нее «гитара») соответствует обычной оплетенной бутылке. Сходство есть и в общем распределении масс по диагонали. Среди известных рельефов Татлина только в «Бутылке» имеется некое изображение предмета, в отличие от работ Пикассо, где «предмет» так или иначе всегда присутствует. Кроме того, именно свою «Бутылку» Татлин экспонировал на выставке «Художники Москвы – жертвам войны» как бы «вверх ногами». То есть хотел показать, что произведение не имеет фиксированных «верха» и «низа». Этот «Живописный рельеф» был снят с выставки художниками-устроителями, а затем возвращен в экспозицию, по желанию публики.

С конца 1914 г. Татлин предпочитал всем другим терминам «живописный рельеф», указывавший на новаторскую особенность этих произведений – их реальную трехмерность. Сейчас невозможно верно оценить меру сенсационности и шока, когда в качестве «картин» художник (талант и мастерство которого были признаны) захотел показать произведения, не имевшие никаких прецедентов. Искусство Татлина отказывалось от привычных функций – изображать, украшать, интерпретировать, поучать и т.д. и не пошло уже известными публике новаторскими путями трансформации действительности или даже абстрактной живописи, а предлагало сосредоточить внимание и восприятие на композициях из кусков дерева, металла и картона, которые не преобразовались в изящную, до мельчайших деталей отделанную вещь («Безделушку») и представляли в своей безобразной антиэстетической наготе.

Но главным в «живописных рельефах» Татлина, «Материальных подборках» и в последовавших «контррельефах» оказывалось не их сходство и «генетическое родство» с теми или иными произведениями Пикассо, а радикальная собственная новизна – концептуальная и типологическая. Как и в своей живописи, так и в беспредметных композициях, Татлин, оценивавший Пикассо как одного из своих очень немногих учителей, всегда оставался подчеркнуто самостоятельным художником. Он, обучаясь искусству у своих великих современников, по словам Ларионова, «боролся с Сезанном и Пикассо», как «боролся» с Ларионовым.

Новые работы Татлина ничего не изображали, а представляли собой самодостаточные беспредметные произведения, положившие начало одному из самых ранних направлений абстрактного искусства. Татлин посягнул на прорыв границ искусства. Он давал понять, что объектом искусства и его материалом может быть все.

Татлин оказался одним из тех, кто совершил революцию в искусстве XX в. Он сам писал, что революция произошла «в нашем изобразительном деле в 1914 году», когда «были положены в основу «материал, объем и конструкция» [59].

«1-я выставка живописных рельефов» – точка отсчета, от которой начался наиболее радикальный и самостоятельный этап в деятельности русского художественного авангарда. В ближайшее время с «живописными рельефами» выступили Пуни, Розанова, Клюн, Попова, Бруни, Ларионов и другие, включая следующее поколение художников.

При встрече с Пикассо в его мастерской в 1922 г., увидев там каталог «1-й русской выставки» (Берлин, 1922), Маяковский ставил ему в пример направленность искусства Татлина [26].

«Живописные рельефы», сделанные на протяжении апреля-ноября 1914 г., обозначили начало нового этапа в развитии русского авангарда. Его новый «Рельеф 1915 г.», еще сохраняя в качестве основы плоскую прямоугольную форму, для того чтобы повесить на стену, резко выходит из нее в реальное пространство. В сферу композиции вовлекаются простые, но функционально конструктивные взаимосвязи элементов (в «живописных рельефах» требовалось просто скрепить фрагменты между собой), а отдельные детали приобрели кинетичность в пределах статического целого. Конструктивные особенности исключали равноценность «верха» и «низа». Значение этих пространственных новаций Татлин считал принципиальным, выделяя «Рельеф 1915 г.» между группами «живописных рельефов 1913-1914» и «контррельефами 1914-1915», что соответствовало трем этапам в этом разделе творчества Татлина: в апреле-ноябре 1914 г., в январе-марте 1915 г., в апреле-декабре 1915 г.

Новизна произведений, созданных на третьем этапе, оказалась феноменальной даже на фоне предшествовавших работ: скульптурно-живописные композиции Татлина эмансипировались, отделились от подобия картинной плоскости и повисли в пространстве, поддерживаемые гибким, поддающимся под тяжестью креплением (трос, проволока, тонкий металлический прут). Идея подбора материала (включая возможность их дополнительной живописной обработки) продолжала быть одной из главных, а конструктивность стала одним из формообразовательной мысли художника. Конкретные конструктивные взаимосвязи элементов стало возможным изобретать на композиционном и предметном уровне. Это были совсем особые «конструкции-композиции», т.е. объекты, выдвигавшие в ряду других задач какие-то свои конструктивные потребности и тут же дававшие их конкретное осмысление, введенное в композицию ее интегральным составляющим. Существенен и конкретный характер потребовавшихся Татлину конструкций: они не только работают на «напряжение», «натяжение», но в чем-то жизнеподобные: изменяются при каждой переналадке, а в процессе работы провисают и разбалансируются.

На каждом из этапов в течение 1914-1915 гг. композиции были столь новы, что их просто трудно было как-то обозначать и различать. Татлину это не совсем удалось. Последнюю группу произведений он назвал

«угловыми» и «центровыми контррельефами», «угловыми рельефами повышенного типа». Однако, художники и критики не стали вдаваться в нюансы авторской классификации, а взяли общим названием всех произведений Татлина только термин «контррельеф», и сам художник принял такое словоупотребление.

В контррельефах объединился весь предшествующий художественный опыт Татлина, включая его интерес к кубизму, и влияние творчества Пикассо.

На опыте творчества Татлина становится понятно, почему такой тонкий и оригинальный автор, как Н.Н. Пунин, рассматривал историю русского авангарда под углом «русского выхода из кубизма», а на титул монографии о Татлине поставил название: «Татлин (Против кубизма)».

А.В. Луначарскому, который, как и многие, не желал различать многообразия в рядах и в деятельности «левого искусства», Маяковский разъяснял в 1920 г: «Пикассо – кубист. Татлин – контррельефист» [25].

К абстрактному искусству Татлин двигался как к синтезу, знаковости, к пластическим формам – переводил искусство из средства изображения жизни в средство ее конструирования.

Контррельефы не ставили никаких утилитарных задач. Но во всех их разновидностях присутствует авторский импульс. В этих композициях нет ничего случайного. У Татлина сложился набор излюбленных форм: парусообразная, полуцилиндрическая или полуконическая скорлупа, длинные стержни и их различные комбинации, решетки, гибкие линии тросов, их пучки, сетки, консольные формы.

С 1915 г. одновременно с работой над контррельефами у Татлина идет цикл сценографии к «Летучему голландцу», что составляет два параллельных ряда, в которых сходные мотивы синхронно прорабатываются и интерпретируются на изобразительном и абстрактном уровнях. Этот опыт получит развитие в «Башне Татлина» – контррельефе полукилометровой высоты, в будущих сценографических проектах и макетах – контррельефах, формирующих сценическое пространство.

Башня Татлина – проект «Памятника III Интернационала» – одно из ключевых произведений искусства XX в. Это произведение является одним из самых популярных, хотя знакомое только по картинам. Башня – продукт двух революций: социалистической в 1917 г. и революции в искусстве начала XX в. Татлин утверждал: «То, что произошло в 17 году в социальном отношении, то проведено в нашем изобразительном деле в 1914 г., когда были положены в основу «материал, объем и конструкция»».

Татлин был одним из тех, кто совершил революцию в искусстве. Социалистическая революция воспринималась им, как сторонниками, так и противниками революции, в качестве закономерного результата долго созревавшей и необратимой ситуации. Татлин принял революцию

позитивно, как новую эпоху в истории, в которой приходится жить, но которую надо еще и делать. Такую конструктивную и оптимистичную установку неверно отождествлять с желанием получить долю власти в новом обществе и использовать ее для социальных экспериментов. Революция вовлекла большую часть интеллигенции в личное и коллективное участие в создании будущего страны, но это не означало слепого и послушного принятия курса революции, который выдвинули и жестоко проводили большевики.

Татлин в 1917 и 1918 гг. поглощен общественной деятельностью. Он – один из лидеров «футуристов» и сторонник автономии искусства, отделения его от государства, а в социальном плане близок к анархизму.

Татлин мало интересовался политикой, но в принципе неспособен был к конформизму, и он никогда не являлся администратором. Он всегда стоял на позициях благоприятствования развитию искусства и его творческой независимости от власти. Деятельность Татлина, активная и результативная, проходила в общественно-профессиональных рамках. Татлин имел личный авторитет у художников и был председателем «Молодой федерации» Профсоюза художников после Февральской революции, Московской коллегии ИЗО в 1918-1919 гг., «Объединения новых течений» в Петрограде начала 1920-х гг.

Взгляды на искусство административных руководителей советской культуры, начиная с А.В. Луначарского (1875-1933), ни разу не совпали точкой зрения Татлина, и ни одна сторона не сделала в этом смысле шага навстречу другой. Задача строительства будущего и создания искусства будущего – объективная потребность эпохи – полагали авангардисты, считая себя «инициативными единицами» (Татлин). Таков психологический фон и контекст появления проекта «Памятника III Интернационала».

Башня – произведение без аналогов, как и контррельефы, оказавшаяся не очередным шагом, а гигантским скачком. Она расковала сознание художников и архитекторов, придала ему неограниченный масштаб, подтвердила значение творческой фантазии для современного искусства.

Русские авангардисты постепенно отдалились от Татлина, но в истории авангарда рубеж до и после Башни – один из главнейших и многое объясняющих. Мимо Башни не прошел никто.

Она выдержала испытание временем, хотя удостоилась печальной участи. Физически утраченная, Башня остается фактом современного искусства: с начала 1960-х гг. к ней возродился острый интерес, который реализовался в попытках воссоздать модель Башни.

Уже в эмиграции М.Ф. Ларионов не раз обращался к теме серьезности русского вклада в мировое искусство XX в., связывая этот вклад с «конструктивистской русской школой», в которой поименно учитывал

десятерых русских художников. Я закончу статью относительно длинной цитатой из текста Ларионова, написанного в 1945 г., в сентябре (значит, к слову, в дни, когда окончилась Вторая мировая война): «В России же, начиная с 1912 до 1915 г., была развита и практиковалась Владимиром Татлиным артистическая линия его рельефов и контррельефов, составленных из первичных форм геометрических и их развития, сделанных из разных материалов – жести, камня, дерева и т.д., которые являлись «новыми предметами», новой вещью, новой вещественностью, форма которой являлась совсем новой, созданной артистом по конструктивным законам, примененным по фантазии артиста и его вкусам».

Далее в тексте кратко характеризуются Архипенко, Татлин, Малевич, Липшиц, Певзнер, Габо, Цадкин, сам Ларионов и Гончарова. Из них «Архипенко, Липшиц, Гончарова, Ларионов, Татлин и Габо, до известной степени представляют цепь и развитие нового отношения прежде всего к поверхности (фактуре) и к строению — структура, конструкция. К поискам композиции одного и того же предмета, скажем, голова или шар <...> Значит, задачи основные – конструкция и фактура. Разница от кубизма и футуризма.

Если вы возьмете скульптурное произведение Пикассо или его живопись (чисто кубистического периода), то вы увидите, его скульптура не просвечивает и не показывает, как, не будучи наружно разрушена, она построена внутри. Наоборот, у Пикассо его скульптуры, скажем, голова... наружно разрушена, и их внутренняя конструкция не показана. Это литая из бронзы голова человека волею артиста изуродована, некоторые ее части деформированы и сдвинуты; некоторые части вынуты, точно из формы вырезаны, другие выдвинуты. То же и в кубистической живописи. Внутреннее построение предмета и любой формы роли не играет.

Конструктор сохраняет предмет и показывает его внутреннее строение. Подсвечивает его, показывая одновременно, какие изменения происходят от изменения поверхности материала, из которого сделан предмет. Как видите, разница большая» [83].

Н. Пунин писал: «Одно время на Татлина возлагали ответственность за систему так называемого индустриального конструктивизма, но единственными виновниками этого были недоучившиеся татлиновские ученики» [42]. Не менее интересно свидетельство А. Певзнера о том, что в «разговорах со своими противниками Татлин ... проявлял себя антиматериалистом, антиконформистом, и беспрестанно протестовал против утилитаризации и поддержки прикладного искусства сторонниками догматического рационализма».

Техническое мастерство Татлина, начиная с живописи, чаще всего выражалось в особой художественной экономности средств. Он уделял особое внимание ремесленной стороне своей профессии и постоянно что-

то изобретал. Но внешняя отделка никогда не была его целью: он демонстративно равнодушен к ней в своих «живописных рельефах» и «контррельефах», он эпатирует не только своей невиданной формой, но и тем, как «лезут в глаза» разнокалиберные винты и гвозди, канцелярские кнопки, случайные проволочки и т.д. Татлин не был намерен уподобляться столяру, слесарю или даже «опытному корабельному плотнику».

Масштаб амбиций Татлина был совсем другим: лозунгами «Искусство в жизнь» «Искусство в технику» он требовал предоставить искусству активное участие в практической жизнедеятельности – политике, экономике, технике, науке, производстве и т.д.

Новаторское формообразование Татлин расценивал как особо актуальную потребность жизни и видел в этом главную прерогативу современного искусства. Такой новый вид художественной деятельности он называл «организацией материалов в вещь». Татлин считал художника «инициативной единицей» в формообразовательных действиях общества. В соответствии с такой установкой он провел уникальный человеческий и художнический эксперимент на себе самом (в духе времени и русской культуры): на протяжении двадцати лет (1914-1934) он стремился реализовать новую социальную функцию художника, как он ее понимал. Отсюда его отзывчивость на те потребности жизни, которые представлялись ему актуальными и перспективными, общественная активность, тяга к учащейся молодежи и организации художественного образования, забота о том, чтобы авангардное искусство могло изучаться в специализированных музеях и т.д.

Для Татлина одна из проблем состояла в поисках оптимальных взаимоотношений техники, искусства и жизни, а в нем видели фетишиста техники. Немецкие дадаисты, выставившие в 1920 г. лозунг «Искусство умерло. Да здравствует новое машинное искусство Татлина», оказались дезинформированы: Татлин никогда не приговаривал искусство к смерти и не был сторонником «машинного искусства». Напротив, в первой статье о Татлине С. Исаков разгадал, что в «наш век господства техники» контррельефы есть попытка нащупать серьезную альтернативу тирании форм, рождаемых техникой без участия художника.

Подобно большинству русских авангардистов, Татлин возлагал на технику большие надежды. Но техника систематизирует формообразование, тяготеет к однообразию решений, элементарной геометрии форм и «ограниченному кругу материалов», избегает «форм сложной кривизны», удовлетворяется «трафаретным отношением» к «оформлению вещей». Татлин критикует «конструктивистов в кавычках», которые «механически пристегнули технику к своему искусству», а на деле занялись декоративной стилизацией, ограничились оформлением книг. Супрематисты – представители «примитивных форм художественного мышления»,

работают только над элементами формы, что не могло привести их «к созданию синтетической жизненно необходимой вещи».

Татлин видел в искусстве средство гуманизации техники, прежде всего – через коррекцию художником производимых ею форм. Художник «изобретает» нужную форму и выдвигает перед техникой задачу ее реализации: «Инженеры-мостовики, делайте расчеты изобретенной новой формы»; «Рабочие..., изготовляйте..., стройте новую форму»; «Техника должна быть поставлена художником перед фактом новых взаимоотношений формы материала и его работы». Подобно В. Хлебникову, Татлин представляет себе идеальное будущее как сочетание безграничного научно-технического прогресса, направленного на благо людей, с «естественным» образом жизни, связанным с природой, с биопсихологическими особенностями и потребностями человека, с продолжением широко понимаемой культурной традицией. Такая утопическая концепция имела позитивную направленность.

В области дизайна Татлин ориентировался на удовлетворение потребностей человека-потребителя проектировщиком-художником. Татлин анализирует главные архетипы в ближайшем предметном окружении человека: очаг, посуду, одежду, мебель, книгу, детские игрушки и предлагает свои коррективы – печи, проект сервиза, модели одежды, типографская продукция. Он утверждает, что важнейшее качество «вещей» состоит в их синтетичности, что вещи функциональны и экономны, когда их формы проработаны художником.

Сохранилось изображение одной из пяти экономичных печей, дававших максимум тепла при минимуме топлива. Татлин сам складывал эти печи. Помимо экономичности, практичности в формах печей наметилась одна из тенденций мирового дизайна – проектирование технических компонентов оборудования современного жилища как мебели. Мощные объемы печей Татлина – одновременно кубизированные и простонародные – напоминают об атмосфере русской избы.

Предложенные им модели одежды (немногочисленные и простые) вполне «в духе 20-х», но вместе с тем содержат ряд функционально-формальных идей, оказавшихся направляющими для всего «современного искусства» в XX в. Сравнительно редко обращаясь к типографскому искусству, Татлин работал со шрифтами, имеющимися в любой наборной кассе, использовал шрифтовые и цветовые контрасты, сочетал художественные иллюстрации с техническими рисунками, применял фотографии, делал иллюстрации по фотографиям, коллаж. Стремясь максимально удешевить издательскую продукцию, Татлин аскетичностью своих книг и афиш полемизировал с теми конструктивистами, которые «занились графикой» (А.М. Родченко, Э. Лисицкий, Г. Клуцис). В собственной практике типографа он умел блеснуть композиционными ходами.

Например, в короткой детской книжке о сказочном путешествии двух мальчиков он создает версткой шрифтов, уменьшающихся от страницы к странице, образ ведущей вдаль дороги. В афише спектакля о катастрофе полярной экспедиции пародирует газетное оформление и рисует шрифт, пародирующий заголовки газет «Правда» и «Известия».

В других случаях Татлин выступал радикалом: предлагал новые решения взамен устоявшихся веками. Таков его консольный стул из гнутого дерева, несущий в себе некую конструктивную тайну: его изготовление остается неясной проблемой. Или детские санки в виде петлеобразной замкнутой конструкции из такого же дерева. Или знаменитые поильники для грудных детей – пример специфического формообразования, когда художник одновременно предлагает обновление традиционной функции и форму для нее. Детский поильник очень удобен и хорошо «ложится» в ладонь, т.к. имеет цельную обтекаемую форму без выступающих деталей – нет носика, ручки, привычной крышки. В качестве образа для создания этой формы использована одна из самых классических форм скульптуры – форма материнской груди. Она многосторонне продумана функционально. Ее удобно брать, а в случае падения она катится по земле и не бьется. Съемная, с пружиной, крышка сохраняет молоко и не дает вылиться даже при падении, а также обеспечивает удобство мытья. Отсутствие ручки здесь оправдано функционально, т.к. человек, который держит в ладони сосуд и кормит ребенка, может контролировать своей рукой температуру жидкости.

Еще одно изделие – заварной чайник – также решалось единой формой без выступающих деталей. В чайник должен был наливать кипяток, поэтому потребовалось оградить руку от ожога путем устройства рифления в местах соприкосновения пальцев человека с чайником.

Помимо керамической посуды, Татлин спроектировал комбинированный набор посуды из металла. Это была одна из первых попыток проектирования металлической кухонной посуды у нас в стране. Однако этот проект остался на стадии поисков – не найдено положение ручки сковороды-крышки по отношению к общей форме, она функционально лишняя при наличии ручек-ухватов. Татлин использовал принцип складирюемости, как в армейской посуде.

Необычными для того времени были пластичные литые ручки и широкий, плавного профиля носик, составляющий единое целое с корпусом. В этом проекте наметился скульптурный характер формообразования посуды, изобретенный Татлиным и не имевший аналогов у нас в стране и за рубежом.

Татлин предлагал «вещи-идеи», «вещи-задачи», «вещи-загадки», реально или проблематично функциональные, но всегда волнующие заключенной в них энергией формообразовательного импульса,

ощущением намечающейся дороги к искусству будущего. Но, к сожалению, проекты мебели, одежды, посуды, предназначенные для массового производства, были реализованы, в лучшем случае, в виде уникальных моделей-образцов, причем иногда из подручных средств.

В 1920 г. Татлин объединился с братьями Антоном Абрамовичем Певзнером (1884-1962) и Наумом Габо (1890-1977). Их «Реалистический манифест» (1920), направляющий последователей «конструировать искусство», дал имя движению. К группе вскоре присоединились Александр Михайлович Родченко (1891-1956) и Эль Лисицкий (1890-1941), создававшие абстрактные полотна, воспроизводившие современную механизацию и технологию, используя пластик, стекло и другие промышленные материалы. Применяя те же принципы в архитектуре, они распространили идеалы движения по всей Европе и США после того, как давление советских властей привело к распаду группы.

Н. Габо (настоящее имя Наум Певзнер) делал абстрактные работы из таких непривычных материалов, как стекло, пластик и проволока, для того, чтобы достигнуть ощущения движения. После нескольких лет в Европе осел в США в 1946 г. и преподавал в архитектурной школе Гарварда. Получил много наград и общественных заказов. Пионер конструктивистского движения, один из первых художников, экспериментировавших с кинетической скульптурой.

А. М. Родченко, под влиянием В. Татлина, в 1919 г. начал делать висящие трехмерные конструкции, представляющие собой фактически «мобили». Как лидер крыла конструктивизма, стремившегося делать предметы, пригодные для обыденной жизни рабочих, отказался от мольбертной живописи и занялся фотографией, книгой, мебелью и дизайном. Его световые новации в фотографии, фотомонтаже оказали влияние на Сергея Михайловича Эйзенштейна (1898-1948). Родченко является одним из зачинателей советской рекламы. Он вернулся к мольбертной живописи только в 1930-х гг.

Э. Лисицкий (настоящее имя Лазарь Маркович Лисицкий) создал ряд абстрактных картин, явившихся его главным вкладом в конструктивизм. В 1922 г., после того как советское правительство выступило против современного искусства, уехал в Германию. Вернувшись в Россию в 1925 г. посвятил себя созданию новых приемов печати, методов художественного конструирования книги («Хорошо» В.В. Маяковского, 1927), фотомонтажа и архитектуры (разрабатывал проекты высотных домов), трансформируемой мебели.

Башня – должна была быть огромной конструкцией, вокруг наклонной оси которой вращались стеклянные помещения. Совершенно справедливо замечено исследователями, что, хотя идея Татлина и не воплотилась реально, она не была фантастической: в той или иной степени современные

архитекторы используют ее если не в архитектуре, то в сфере того, что теперь называется современным индустриальным дизайном.

В пору расцвета техницистских утопий, уделявших огромное внимание авиации и другим средствам покорения воздушного пространства, Татлин посчитал первоочередной задачей создания авиации для отдельного человека, дополняющей полученные им от природы двигательные функции. Одним словом, он захотел вернуть человека к его всегдашней мечте о собственном полете и осуществить эту мечту.

У Татлина эта мечта зародилась, когда он был мальчишкой. В Харькове была прочитана печатавшаяся там книжка с проектом индивидуального безмоторного «летательного снаряда», в последующие годы информация о самодеятельных авиаторах-изобретателях переполняла массовые еженедельники. В 1912 г. Татлин поделился своими секретами на этот счет с В. Хлебниковым; в 1924 г. намекнул П. Митуричу; в 1926-1927 гг. в Киеве все единодушно вспоминают, что Татлин был занят изучением анатомии и полетов птиц, а также тайным изготовлением деталей будущего «Летатлина». Преподавание в московском Вхутеине (1927-1930) было сосредоточено на опытах с гнутым деревом, попытках реорганизовать и технически оснастить «Дерметфак», на подборе будущих помощников из числа студентов.

«Летатлин» полнее всего иллюстрирует бионические аспекты в дизайне Татлина, идеи «органической связи материала с его напряжением, его работой», поскольку птица не только идеальная природная модель летательного аппарата, но и живое существо. Для Татлина органично сочетание новых и традиционных природных материалов и новых и традиционных способов их обработки. Вместе с помощниками он изготовил в 1929-1932 гг. огромные скелеты трех фантастических птиц. Две из них, обтянутые тонким шелком, обрели объемную форму, превратились в скульптуры, напоминающие угловые контррельефы, но теперь не требующие даже подвески, а самостоятельно парящие. Кажется, правда, что они что-то утратили по сравнению с аппаратом, оставшемся, ради наглядности, не обтянутым каркасом: каркас, внутри которого виден живой человек, – самая впечатляющая версия в восприятии «Летатлина».

Трудно судить до какой степени верил Татлин в возможность практического полета своей птицы. «Летатлин» олицетворяет волю художника, заставляет верить, что даже если человек не сумеет полететь с помощью этого аппарата, то ему указан какой-то неодолимо заманчивый путь.

В характере Татлина заключался один парадокс: необщительный и скрытный, он был театральным человеком – от природы и по основной своей профессии. Он был известен как исполнитель старинных песен, духовных стихов, украинских «дум», городских романсов под собственный аккомпанемент на народной украинской бандуре (он играл также

на гитаре и фисгармонии). Татлин любил свое амплуа бандуриста, как и амплуа чтеца стихов (преимущественно В. Хлебникова), был знаменитым рассказчиком историй из собственной жизни, правда, в тесном кругу. На публике он любил делать доклады о своей работе, выступать на выставках и вечерах художников, и всегда не без кокетства играл в свою ораторскую неопытность. Это своего рода «театр для себя» и «театр для других».

Татлина как художника театр привлекал тем, что он – своего рода специальный инструмент для моделирования любых форм реальной и фантастической жизни и конкретной жизненной среды, объект синтеза многих искусств и место с особой атмосферой и складом взаимоотношений.

Театральные работы количественно составляют львиную долю наследия Татлина. На протяжении десятков лет он был одним из ведущих сценографов русского и советского театра. Как сценограф Татлин был активен, как правило, имел собственную концепцию спектакля, в связи с чем, нередко входил в конфликт с режиссерами из-за их деспотизма или равнодушия к оформлению пьесы.

Татлин – максималист, а театры всегда урезали его замыслы. Поэтому ему часто хотелось взять на себя некие режиссерские функции: в 1913 и 1915 гг. он предлагает два проекта оформления хрестоматийных произведений оперного репертуара – «Жизни за царя» и «Летучего голландца», причем по собственной инициативе, без заказа от какого-либо театра. В 1923 г. он выступает режиссером и исполнителем главной роли в спектакле «Зангези».

Но все же Татлин – в первую очередь сценограф. Оформление «Царя Максемьяна» в ноябре 1911 г. – первое перенесение актуальной авангардной живописи на театральную сцену, ровно за два года до известных «первых в мире постановок футуристов театра» со сценографией К. Малевича, П. Филонова, И. Школьника, за три года до оформления «Золотого петушка» Н. Гончаровой. Для «Царя Максемельяна», ставившегося как «трагический балаган», Татлин сделал дерзкую и пеструю примитивистскую «картину», но строго упорядочил ее композицию. Декорация плоскостная – подобно пространству в авангардной живописи: совсем неглубокая сценическая площадка, оформленная фронтально, симметрично и центрично, «набрана» из высоких и неглубоких ступеней, образовавших ряд параллельных планов для проходов, диалогов и действий актеров. Спектакль оказался прочно вписанным в декорацию.

Это оформление было полемичным по отношению к блестящим сценографиям ретроспективного «Старинного театра», где работали Александр Николаевич Бенуа (1870-1960), Мстислав Валерианович Добужинский (1875-1957), Иван Яковлевич Билибин (1876-1942) – ведущие мастера «Мира искусства». Поэтому особенно интересно, что со следующим

сценографическим циклом – к «Жизни за царя» – Татлин был приглашен на выставку «Мира искусства». Со стороны Татлина был предпринят тактический ход, предназначавшийся антрепризе организатора знаменитых «русских сезонов» Сергея Павловича Дягилева (1872-1929), которая возымела бы успех, если бы до начала следующего театрального сезона не разразилась война.

Знаменательно, что рецензент в мае 1914 г., категорично отвергая новые в формальном отношении произведения Татлина и противопоставляя им эскизы к «Жизни за царя», прозорливо увидел в его живописных рельефах «много общего с искусством сцены, с искусством режиссера», угадал, что потенциально «это ни что иное, как сконцентрированная, сжатая до минимальных размеров театральная декорация», что Татлина «могли привести к этому и его театральные искания».

Работа над «Летучим голландцем» подготовила одну из сквозных пластических идей в театре Татлина: формирование пространства спектакля вокруг высотной доминанты (большей частью наклонной), реализованной как «мачта», «дерево», «утес, похожий на железную иглу», флагшток, нефтяная вышка, иногда – как сочетание двух-трех мачт, «утеса» и «деревьев», деревья и колокольни, шпилей Адмиралтейства и Петропавловской крепости как знаков Петербурга. Эти мотивы роднят театральные проекты с Башней, а от Башни снова возвращаются в театр: группы склоненных и как бы образующих шатер лесных деревьев в «Далеком крае» (1944), «Двенадцати месяцах» (1946), раскидистый дуб в «Битве при Грюнвальде» (1952) и т.д. Поднимающаяся доминанта придавала декорации пространственность, устремленность вверх, видимое пространство сцены обретало связь с невидимым «небосводом», даже с «космосом» (в «Зангези»), она могла служить дополнительной игровой площадкой (замысел для «Навьи чар») или сама «участвовать» в действии («Комик XVII столетия»).

Вершиной сценографии Татлина стала постановка «сверхповести» В. Хлебникова «Зангези» – труднейшей по содержанию, соединению разнородных жанров и почти отсутствию «театрального» действия. Татлин считал, что поставить «Зангези» – это его право и личный долг перед искусством и перед памятью Хлебникова. Постановка «Зангези» была для Татлина столь же программной, сколь и Башня и «Летатлин». В ней полнее всего осуществлен перенос идеи контррельефа в пространство и масштабы театральной сцены.

Спектакль прошел трижды: 11, 13 и 30 мая 1923 г. Следуя за автором «сверхповести», Татлин искал синтеза литературного и визуального материала, визуальных предметных и цветовых эквивалентов словесным конструкциям, отдельным слогам, звукам, различным «заумным языкам»,

изобретенным Хлебниковым. Постановка «Зангези» – один из первых опытов «заумного театра».

Но в ней был и иной смысл – постановка принципиально альтернативна по отношению к конструктивистской сценографии – к работам Л. Поповой, А. Веснина, В. Степановой. По сравнению с ними сценографические формы в «Зангези» гораздо более многообразны, сложны, гибки и т.д. Это была первая творческая полемика «основоположника конструктивизма» Татлина с тем направлением в конструктивизме, которое быстро распространялось и стало ортодоксальным конструктивизмом, а Татлиным считалось конструктивизмом «в кавычках».

В 1931 г. Татлин В.Е. получил звание заслуженный деятель искусств РСФСР.

На протяжении следующих лет Татлин редко работал в театре и вернулся туда, лишь, когда ему с полной определенностью стало ясно, что работать, как он хочет, ему не дадут. Длительный эпизод с «Летатлиным» как-то внезапно оказался исчерпанным; на выставке «Художники РСФСР за XV лет» (1933) произведения Татлина были помещены в специальном маленьком зале, отведенном нескольким «формалистам». Подводя итоги выставки, профессиональная печать – устами выдающегося художественного критика Абрама Марковича Эфроса (1888-1954) – объявила, что с «Татлиным нам делать нечего» и что он – «никакой художник». В первые дни 1933 г. Татлин устроил свой «творческий вечер» в Клубе художников, на котором, рассказав о своей предшествующей работе, сообщил, что «возвращается к театру и живописи».

Оформлением спектакля «Комик XVII столетия» (1934-1935) начался «поздний период» сценографии Татлина. Он пришелся на время настойчивой официальной поддержки «театрального реализма» и «освоения классики».

Сценография «Комика» была воспринята как событие, расценивалась в ряду лучших произведений Татлина. Даже такой требовательный ценитель, как Николай Иванович Харджиев (1903-1996), много лет спустя говорил, что это было лучшее из всех виденных им театральных оформлений [63].

В «Комике» реализовалась принципиальная способность к развитию и свободным трансформациям той линии в сценографическом конструктивизме, которую Татлин дал в «Зангези». Декорация «Комика» построена как объемно-пространственный кинетический и трансформирующийся макет, метафорически и концентрированно изображавший средневековую Москву и при этом обслуживающий все пространственные и функциональные потребности спектакля. Стилистика и пластика макетов (трех для разных действий) воспринимались обостренно «современными», также как и ансамбль костюмов, решенных по-балаганному. «Комик XVII столетия» заслуживает упоминания также как постановка, где замысел

сценографа Татлина осуществился внимательнее и полнее, чем во всех других случаях.

Успешной была и работа над оформлением «Дела» (1939-1940) - мрачной комедии, написанной Александром Васильевичем Сухово-Кобылиным (1817-1903) в середине XIX в. и запрещавшейся при всех менявшихся в России режимах. Стилистика «Дела» строится на сознательных аллюзиях «николаевского классицизма», создававших образ всемогущей бюрократии. Татлин здесь особенно активен – он стремится быть режиссером, воздействующим на образный строй спектакля, решения мизансцен, характеристики персонажей и как бы погружается в атмосферу «критического реализма» XIX в.

Стилистика мирового, в том числе авангардного искусства к концу тридцатых годов резко изменилась по сравнению с десятилетиями и двадцатыми. Не касаясь здесь причин и оценок «постформального периода», посмотрим под этим углом зрения на Татлина – вместо того, чтобы в отходе от активного формотворчества априорно видеть упадок, конформизм – как результат официального давления, «смерть художника» и т.п. Вряд ли правомерно спустя много лет считать запретным для Татлина право на работу в «реалистических» формах. Еще более обосновательно видеть в этом социально-политический компромисс. Одним из очень немногих он мужественно и с большим достоинством публично выступил в защиту своего искусства в ходе двух наиболее жестоких официозных «антиформалистических» акций в 1936 и 1948 гг.

Что же касается сценографической практики Татлина, ставшей для него к тому же главным, хотя и не регулярным средством существования, то, конечно, на ней не могли не отзываться и чрезвычайно низкий уровень большей части драматургического материала, и грубое давление цензуры, и общее снижение эстетических вкусов и критериев.

Но надо иметь в виду, что в театральной жизни советской России Татлина воспринимали как творческого оппонента официальному искусству и каждый заказ ему – как независимый, смелый, рискованный жест режиссера и театра, гарантировавший, однако, создание оригинальной сценографии высокого класса. Советский театр стал тогда тотально «реалистическим». Но Татлин был неистощим на создание пластических метафор, всегда неожиданных и остроумных: выразительно изображал закованное льдом море, вспаханную землю, портовый причал, лес. Декорируя пьесу по монгольским сказкам, он соорудил в пустой сценической коробке одну лишь войлочную юрту: действие шло перед ней или в ее распаханном интерьере. Татлин любил и умел разнообразно выделить на сцене «крупный план» действия или нужную ему деталь. Он оставался творческим художником.

В 1939-1942 гг. в произведениях Татлина возобладали медитативное отношение к натуре, тяга к обобщению, при котором произведения складывались как единство экзистенции (существования) изображаемого предмета. Таковы его поздние натюрморты «Лук» (1949), «Мясо» (1947), «Белый кувшин и картофель» (1947-1953) и др. Еще большей внутренней значительностью и своеобразной монументальностью обладают недатированные «Красные цветы», «Череп на раскрытой книге», некоторые пейзажи.

«Поздний Татлин» использовал живописную технику: он любил писать на старых досках (иногда на старых иконах), оклеивая их холстом и грунтуя тонкими слоями гипсового «левкаса» (в иконописи название грунта, представляющего собой мел, размешанный на животном или рыбьем клею с добавлением льняного масла; наносится несколькими слоями на специально подготовленную доску), писал лессировками (техника получения глубоких переливчатых цветов за счет нанесения полупрозрачных красок поверх основного цвета), большей частью совсем без белил. Очень тонкому живописному слою он придавал «трехмерность» нюансной рельефностью отдельных мазков и рисованием по свежей живописи черенком кисти. Поздние рисунки (портреты, фигуры) имеют сходство с одновременной живописью, отмечены искренностью при полной внешней неприязательности. Лучшие рисунки «позднего Татлина» составили большую серию портретов тех, с кем он общался. Несколько иллюстраций, заказанных ему в 1939-1940 гг. с требованием обязательного соответствия практике «социалистического реализма» – единичные примеры вынужденного подчинения идеологическому режиму («Портрет Хлебникова»).

Значение позднего искусства Татлина, как и у Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1874-1940), Анны Андреевны Ахматовой (1889-1966), Михаила Михайловича Зощенко (1894-1958), Ивана Ильича Леонидова (1902-1959), Константина Степановича Мельникова (1890-1974) и некоторых других, состоит в том, что оно в условиях сталинского тоталитаризма сберегало, насколько это было возможно, и продолжало традиции художественного авангарда, служа залогом восстановления оборванных связей, возвращения в лоно мировой художественной культуры XX в.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В последнем столетии обнаружился полный разрыв между искусством, изображающим узнаваемые ситуации, персонажи и предметы, и искусством абстрактным.

Абстракционизм не является открытием XX в. Со времени своего рождения искусство постоянно характеризуется сосуществованием в нем образов, вдохновленных реальностью, и творчества, свободного от связей с природой. Геометрический декор, стилизованные знаки, ритмизованные орнаменты сопровождают искусство в его пути от доисторической эпохи и далее, чередуясь с успехами натурализма и фигуративного искусства.

Греко-римское искусство по преимуществу направлено на овладение приемами подражания природе; напротив. Эпоха переселения народов и значительная часть западного Средневековья, упрощая, сводят образ к самым основным отличительным признакам вплоть до полного исчезновения фигуры.

С другой стороны, искусство мусульманское и еврейское, пребывая в Европе бассейне Средиземного моря, оставалось почти исключительно абстрактными ввиду запрета на воспроизведение образа Бога и, как следствие, строгого ограничения на изображения природных предметов.

Даже в христианской Европе, периодически повторяясь на протяжении столетий, со стороны богословствующих интеллектуалов, революционеров и политиков предпринимались атаки на искусство: от волн иконоборчества в Византийской империи до ограничения роли живописи в церквях со стороны Мартина Лютера, от «испепелений суеты», учрежденных Савонаролой во Флоренции конца кватроченто, до диких разрушений монархических символов (настоящих или мнимых) в ходе Французской революции, от наполеоновских конфискаций до тысяч шедевров начала XX в., выброшенных в мусор как «дегенеративное искусство».

Как бы то ни было, но начиная с XV в. подавляющая часть художественной продукции на Западе имела фигуративный характер, и лишь в начале XX в., более всего после Первой мировой войны, традиционные ценности решительно ставятся под вопрос. Осознанное и программно мотивированное создание абстрактного искусства в разных странах Европы, возможно, является наиболее радикальным новшеством, происшедшим в визуальной сфере в последнем столетии.

Каким бы ни было искусство, абстрактным или фигуративным, но для его появления на свет необходима поверхность. Согласно древней легенде, воспринятой греческой философией, первым стимулом к появлению живописи были тени, отбрасываемые на стену или землю, - «двойник»

человеческой фигуры, сведенный к поверхности, к силуэту без глубины. Эта особенность ясно отличает искусство от природы: каждый реальный объект наделен объемом, он имеет три измерения (высоту, ширину и глубину), тогда как в живописи измерений только два; глубина отсутствует. Чтобы «подражать» природе, художник должен использовать системы, которые создают иллюзию реальности посредством визуальных «трюков», имитирующих третье измерение. В выборе между имитацией природы (мимезисом) и автономным творчеством (идеей) состоит историческая дилемма искусства.

Первый предмет, перед которым оказывается живописец, это гладкая поверхность: лист, плита, пергамент, стена, холст, полированная доска или нечто подобное; она и определяет то поле, те физические границы, внутри которых действует художник. Это пространство – не нейтральное, которому суждено исчезнуть под живописью; напротив, оно – неотъемлемая часть изображения. Художник должен трактовать эту «территорию» не только применительно к виду применяемой им техники, но прежде всего исходя из того, что он желает или должен написать, а также из визуального отношения между произведением искусства и публикой. В последнем столетии живописцы выбирали себе нетрадиционные основы, от мешковины до целлофана, от губок до зеркал, часто оставляя их открытыми как раз для того, чтобы показать базовую поверхность. В искусстве прошлого предварительная фаза была очень важной, т.к. требовалось – для станковой картины и фрески прежде всего – тщательно подготовить основу. Как только все было готово, первый мазок давал начало творческому акту: в этой точке концентрировалась энергия художника. Это действие – психологически деликатно, и не случайно искусство XX в. стало к нему особенно внимательно, ища в нем родство с музыкой даже в терминах. Из первой точки (ноты, музыкального аккорда) исходит мелодическая «линия» и «композиция», постепенно обретая плотность.

Подобной является концепция «знака», т.е. наглядной различимости действия художника в момент творчества. Красноречив случай Ван Гога, оставившего мазки открытыми и отрывистыми, создавая эффект их временной последовательности. Каждый отдельный мазок кисти нагружен у него своим индивидуальным драматическим содержанием: хотя эти знаки, оставленные Ван Гогом на холсте, все вместе устремлены к конечному результату, они порознь являются столь же экспрессивными моментами, как каждое слово и каждый жест актера. Манера Ван Гога – не техническая необходимость, но внутренняя потребность. Чтобы это понять, достаточно сопоставить ее с результатами, достигнутыми в тот же период и в той же геокультурной области Жоржем Сера, который тогда экспериментировал с манерой живописи, где каждый крошечный мазок художника различим и изолирован от всех других.

Живопись Сера, в отличие от живописи Ван Гога, производит неопределенное и рассеянное ощущение света. Основываясь на физических исследованиях, а также на достижениях фотографии, Сера ставит одну рядом с другой бесчисленные маленькие точки, различные по цвету и отделенные одна от другой, но которые с определенного расстояния сливаются в восприятии, смешиваются, образуя гармонические оттенки. В полную противоположность Ван Гогу, Сера стремится упразднить эффект одиночного, крошечного мазка ради впечатления целого.

Синтез Ван Гога направлен на достижение эффекта индивидуальных ощущений за счет «объективной» передачи реальности; Сера, напротив, изучает физические законы преломления и рассеивания света и применяет их к живописи, добываясь эффекта реального света и цвета.

Цвет всегда один из самых важных элементов искусства, наряду с рисунком. В противоположность глазу животного, человеческий глаз замечает вариации света, материалов и контуров через различные градации цвета. Применение цвета в искусстве стимулирует поиск связи с природой, чтобы, к примеру, «имитировать» цветы и плоды в натюрморте либо, - как делали импрессионисты, - воссоздать солнечный день «en plein air», работая под открытым воздухом. Исходя из достижений итальянского ренессансного искусства (Леонардо да Винчи, Джорджоне), импрессионисты стремились поймать эффект атмосферы, соединяя свет и цвет в неразделимое единство; так, тени уже не писались ими одним черным, но воспроизводились твердо установленным сочетанием разных оттенков.

С другой стороны, передавать свойства реальности это только одна из возможностей, которую дает цвет. Цвета представляют собой богатый символический код, частично основанный на непосредственных ощущениях, отчасти – на традициях, которые коренятся в прошлом.

Основных цветов три: синий, красный, желтый; остальные образуются от их смешения. Основные, или чистые, цвета вносят в картины взрывную силу. Вот почему они обильно использовались футуристами и абстракционистами, такими как Боччони, Кандинский и Мондриан. Правда, результаты этого были довольно разные: в картинах футуристов красный, желтый и синий выражают идею современного и позитивного динамизма, лихорадочную активность «города, рвущегося вверх»; в композициях Кандинского те же цвета расположены как пятна, создающие мощные, неупорядоченные контрасты; у Мондриана строгая сеть прямых линий с суровой простотой делит пространство на прямоугольные поля этих трех цветов.

Долгое время искусствоведение и в целом эстетика отделяли «форму» от «содержания», доходя до трактовки истории искусства как чередования периодов с преобладанием интереса к формальным элементам и эпох, в которых, наоборот, основной целью становится прямое выражение чувств,

настроений, идей. Это различие, которое в прошлом проводилось через творческое наследие отдельных художников, а случалось – и через отдельное произведение, сегодня все реже применяется. Есть даже тенденция утверждать, что «форма» это неоспоримая и неотъемлемая часть «содержания». Оценка возможностей выражения, требований эпохи и способностей публики к восприятию позволяет художнику по-настоящему общаться со зрителем, расширяя гамму значений, которые могут быть переданы. Рассматривать «форму» просто как оболочку, в которой преподносится содержание. значит лишать искусство ее первой и главной ценности: быть предметом, который «смотрится».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Александров, В.Н. История русского искусства [Текст]. – Минск, Харвест, 2007. – С. 421, 569-570.
2. Аленов, М.М. Русское искусство X – начала XX века. Архитектура. Скульптура. Живопись. Графика [Текст] / М.Н. Аленов, О.С. Евангулова, Л.И. Лившиц. – М.: Искусство, 1989. – 479, [1] с.
3. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура [Текст]: терминологический словарь; под общ. ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
4. Бенуа, А.Н. История русской живописи в XIX веке [Текст] / А.Н. Бенуа; сост., вступ. ст. и коммент. В.М. Володарского. – М.: Республика, 1995. – 448 с.
5. Бенуа, А.Н. Мои воспоминания (в пяти книгах) [Текст]. – М.: Наука, 1993. Т.1. – 711 с.
6. Бенуа, А.Н. Русская школа живописи [Текст] / А.Н. Бенуа. – М.: АРТ-РОДНИК, 1997. – 336 с.
7. Большая Советская Энциклопедия [Текст]. – 3-е изд. Т. 21. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – 1056 с.
8. Большой энциклопедический словарь Britannica. – М.: Астрель, 2009. – 1257 с.
9. Борисова, Е.А. Русский модерн: альбом [Текст] / Е.А. Борисова, Г.Ю. Стернин. – М.: Галарт, АСТ-ЛТД, 1998. – 360 с.
10. Владимир Татлин. Ретроспектива [Текст] / Стригалева А., Юрген Хартен. – Кельн: Дюмон, 1994. – 409 с.
11. Врубель-Голубкина И., Харджиев Н.И.: будущее уже настало – интервью (январь, 1991, Москва) // Зеркало – лит.-худ. журнал. – Тель-Авив, май, 2011.
12. Гросс, Георг. Мысли и творчество [Текст]. – М., 1975. – С. 31.
13. Деготь, Е. Русское искусство XX века [Текст] / Е. Деготь. – М.: Трилистник, 2000. – 224 с.
14. Жегин, Л.Ф. Воспоминания о П.А. Флоренском [Текст] // Маковец. 1922-1926. Сборник материалов по истории объединения. – М., 1994. – С. 100.
15. Иллюстрированный словарь по искусству и архитектуре [Текст] / сост. Р.П. Андреева. – Спб.: Издательский Дом «Литера», 2003. – 448 с.
16. Кончаловский, П.Л. Письма к И.И. Машкову [Текст] // Панорама искусств. Вып. 3. – М., 1980. – С. 185; Терновец Б. В гостях у Пикассо [Текст] // Цит. по: Терновец Б. Письма. Дневники. Статьи. – М., 1977. – С. 242.

17. Комарденков, В. Дни минувшие (Из воспоминаний художника) [Текст]. – М., 1972. – С. 56.
18. Кто есть кто в мире [Текст]. – М.: Эксмо, 2007. – 1263 с.
19. Культура, человек, картина мира [Текст]: сб. ст. / отв. ред. А.А. Арнольдов. – М.: Наука, 1987. – 375 с.
20. Лаптева, В. Сопrotивляясь времени и судьбе / В. Лаптева Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. – 2002. – Нояб. – Дек. – С. 23.
21. Лапшин, В.П. Художественная жизнь Москвы и Петербурга в 1917 году [Текст] / В.П. Лапшин. – М.: Сов. художник, 1983. – 496 с.
22. Лапшин, В. Художественный рынок в России конца XIX – начала XX века [Текст] / В. Лапшин // Вопросы искусствознания: журнал по истории и теории искусства. – 1996. – № 8 (1/96). – С. 562-568.
23. Малевич, К.С. Собрание сочинений в 5 томах. Т. 1. – М., 1995. – С. 33. Там же. Т. 3. – М., 1998. – С. 198, 208.
24. Мастера русской живописи. – М.: Белый город, 2007. – 383 с.
25. Маяковский, В. Открытое письмо А.В. Луначарскому [Текст] // Маяковский В. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 12. – М., 1959. – С. 17.
26. Маяковский, В. Семидневный смотр французской живописи [Текст] // Там же. Т. 4. – М., 1957. – С. 246.
27. Мириманов, В.Б. Русский авангард и эстетическая революция XX века: Другая парадигма вечности [Текст] / В.Б. Мириманов; РГГУ. ИВГИ. – М., 1995. – 64 с.
28. Морфология культуры. Структура и динамика [Текст]: учеб. пособие для вузов / Г.А. Аванесова, В.Г. Бабаков, Э.В. Быкова и др. – М.: Наука, 1994. – 414 с.
29. Мухина, В.И. Литературно-критическое наследие [Текст]. В 2-х т. Т.1 / В.И. Мухина. – М.: Искусство, 1959. – 364 с.
30. Неизвестное письмо М.Ф. Ларионова. (Публикация Д. Боулта) [Текст] // Н. Гончарова. М. Ларионов: Исследования и публикации. М., 2001. С. 244-246.
31. Неклюдова, М.Г. Традиции и новаторство русских художников XIX века [Текст] / М.Г. Неклюдова. – М.: Искусство, 1991. – 564 с.
32. Нехорошев, Ю. На переднем крае борьбы 20-х годов [Текст] / Ю. Нехорошев // Художник, 1963. – № 10. – С. 58–59.
33. Пейзаж в русской живописи от классицизма до символизма [Текст]: альбом / ред. С.И. Козлова; науч. ред., авт. текста, авт. вступ. ст. В.Э. Маркова. – М.: Арт-Родник, 1999. – 192 с.
34. Пестель, В. Фрагменты дневника. Воспоминания. «О художественном произведении» [Текст] // Амазонки авангарда. – М., 2001. – С. 247.

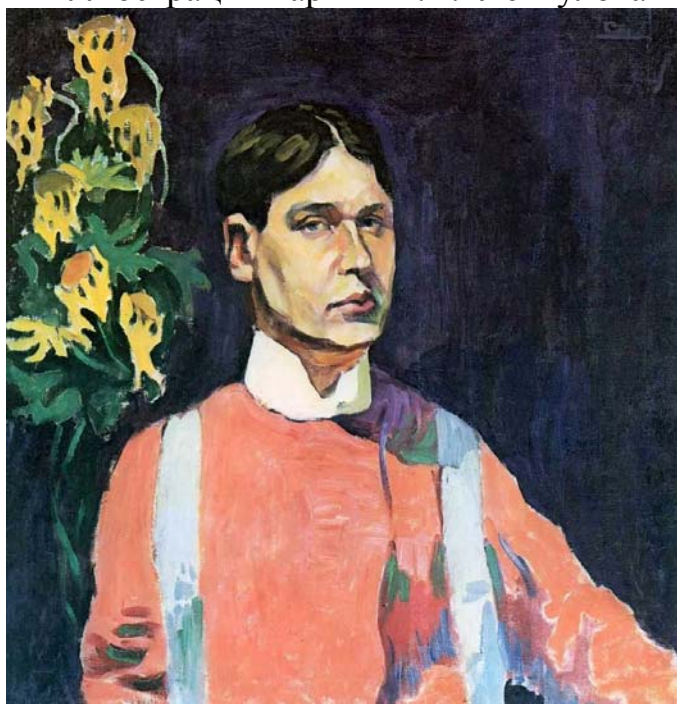
35. Петров-Стромский, В.Ф. Тысяча лет русского искусства: история, эстетика, культурология [Текст] / В.Ф. Петров-Стромский; ред. И. Опимах. – М.: ТЕРРА, 1999. – 352 с.
36. Подоксик, А. Мастерская Пикассо [Текст] //Творчество. 1981. – № 10. – С. 18.
37. Полевой, В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира [Текст] / В.М. Полевой. – М.: Сов. художник, 1989. – 452 с.
38. Полевой, В.М. Искусство XX века. 1901–1945 [Текст] / В.М. Полевой. – М.: Искусство, 1991. – 304 с. – (Малая история искусств).
39. Популярная история русской живописи [Текст] / авт.-сост. Е.А. Конькова. – М.: Вече, 2002. – 512 с.
40. Пospelов, Г.Г. Русское искусство XIX века: Вопросы понимания времени: Очерки [Текст] / Г.Г. Пospelов. – М.: Искусство, 1997. – 287 с.
41. Пospelов, Г.Г. Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России [Текст] / Г.Г. Пospelов. – М.: Наука, 1999. – 128 с.
42. Пунин, Н. Революция и искусство [Текст] / Н. Пунин – Искусство Ленинграда, 1989, № 5. – С. 11-12.
43. Русакова, А.А. Символизм в русской живописи [Текст]/ А.А. Русакова. – М.: Белый город, 1995. – 327 с.
44. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895–1907). Кн. 2: Изобразительное искусство. Архитектура. Декоративно-прикладное искусство [Текст] / А.Д. Алексеев, Ю.С. Калашников, В.С. Кружков, А.А. Сидоров, Г. Ю. Стернин; худож. Б.И. Астафьева. – М.: Наука, 1969. – 403 с.
45. Русское искусство XIX – начала XX века [Текст] / Акад. художеств СССР, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств; авт. текста Л.С. Алешина, М.М. Ракова, Т.Н. Горина. – М.: Искусство, 1972. – 101 с. – (Памятники мирового искусства. Вып. 5; Первая серия).
46. Сазонов, В.П. Картинная галерея имени К.А. Савицкого [Текст]. – Саратов: Приволжское книжное издательство (Пензенское отделение), 1987. – 144 с.
47. Сарабьянов, Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века [Текст] / Д. В. Сарабьянов. – М.: Галарт: АСТ-ПРЕСС, 2001. – 304 с.
48. Сарабьянов Д.В. Русская живопись конца 1900-х – начала 1910-х годов: очерки [Текст] / Д.В. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1971. – 144 с.
49. Словарь иностранных слов [Текст]. – М.: Русский язык, 1991. – 612 с.
50. Советский энциклопедический словарь [Текст]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 1603 с.

51. Соловьев, В. Золотая книга русской культуры [Текст] / В. Соловьев. – М.: Белый город, 2007. – 560 с.
52. Степанова, В. Человек не может жить без чуда [Текст] / В. Степанова. – М., 1994. С. 59.
53. Степанян Н.С. Искусство России XX века: развитие путем метаморфозы [Текст] / Н.С. Степанян. – М.: Собеседник, 2004. – 315 с.
54. Стернин, Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века [Текст] / Г.Ю. Стернин; вступ. Сарабьянова Д.В., худож. Зубченко А.А. – М.: Сов. художник, 1984. – 296 с. – (Б-ка искусствознания).
55. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов / Г.Ю. Стернин. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
56. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков [Текст] / Г.Ю. Стернин; Ин-т истории искусств МК СССР. – М.: Искусство, 1970. – 295 с.
57. Стригалева, А. О поездке Татлина в Берлин и Париж [Текст] // Искусство, 1989, № 2. – С. 39-44; – № 3. – С. 26-31.
58. Стригалева, А. «Университеты» художника Татлина // Вопросы искусствознания. IX (2/96). – М., 1996. – С. 429-431.
59. Стригалева А.О «Последней футуристической выставке картин "О'10"» // Ноль-Десять. Научно-теоретический бюллетень Фонда К.С. Малевича. – М., 2001. Ноябрь. – С. 15, 32-33).
60. Татлин В.Е., Шапиро Т., Меерзон И., Виноградов П. Наша предстоящая работа [Текст] // VIII съезд Советов. Ежедневный бюллетень съезда. – № 13, 1 янв. 1921. – С. 11. (Мастера советской архитектуры об архитектуре. В 2 т. Т. 2. – М., 1975. – С. 77).
61. Толковый словарь русского языка [Текст]. – М.: Астрель, 2003. – 1582 с.
62. Удальцова, Н.А. Жизнь русской кубистки: Дневники. Статьи. Воспоминания [Текст] / Н.А. Удальцова. – М., 1994. – С. 166. – С. 11, 105.
63. Харджиев Н., К. Малевич, М. Матюшин. К истокам русского авангарда. – Стокгольм, 1976. – С. 88.
64. Харджиев, Н. Статьи об авангарде [Текст] / Н. Харджиев. В 2-х т. Т. 1. – М., 1997. – С. 99.
65. Щербакова А.А. Художник и культура [Текст] // Этическое и эстетическое: 40 лет спустя [Текст]. Материалы науч. конф. 26-27 сент. 2000 г.: тез. докл. и выступ. – СПб.: Санкт-Петербургское филос.об-во, 2000. – С. 167–169.
66. Энциклопедия искусства XX века [Текст] / авт.-сост. О.Б. Краснова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 351 с.
67. Энциклопедия русской живописи [Текст] / под ред. Т.В. Калашниковой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 1999. – 351 с.
68. Strigalev A.A. Vladimir Tatlin. Leben, Werk. – Köln, 1993. – S. 368-372.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Приложение 1

Иллюстрации картин А.В. Лентулова



Автопортрет (1913)

(Санкт-Петербургский государственный театральный музей)



Портрет Марины Петровны Лентуловой (1913)

(Собрание семьи художника)



Церкви. Новый Иерусалим (1917)



Пристань в Сухуми ночью (1934)
(Собрание Р.Д. Бабичева)

Продолжение прил. 1



Улица в Сергиевом Посаде (1922)
(Пензенская картинная галерея)



Закат на Волге (1928)
(Государственная Третьяковская галерея)



Две женщины (1919)
(Калужский художественный музей)



Автопортрет (1915)
(Государственная Третьяковская галерея)

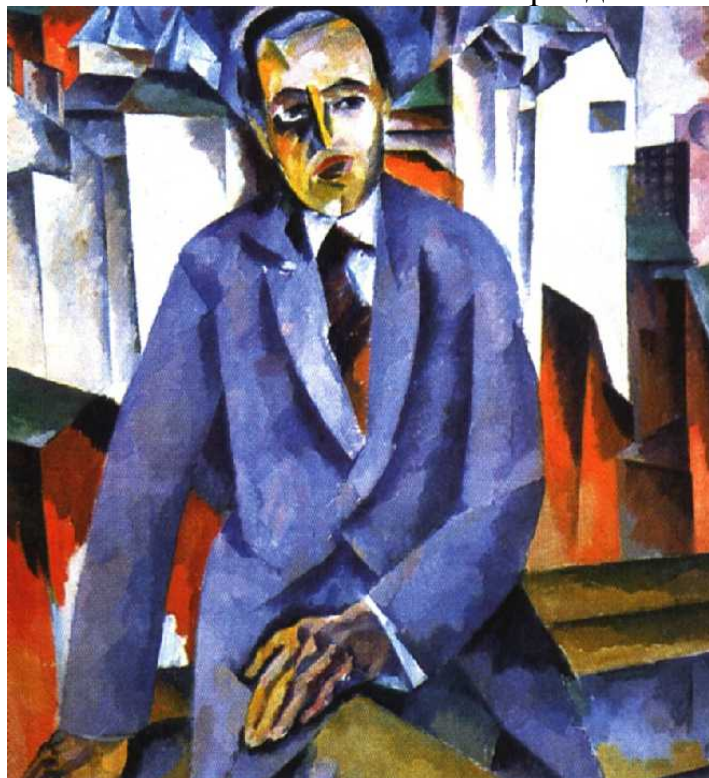


Зонтик (1910)
(Государственный Русский музей)

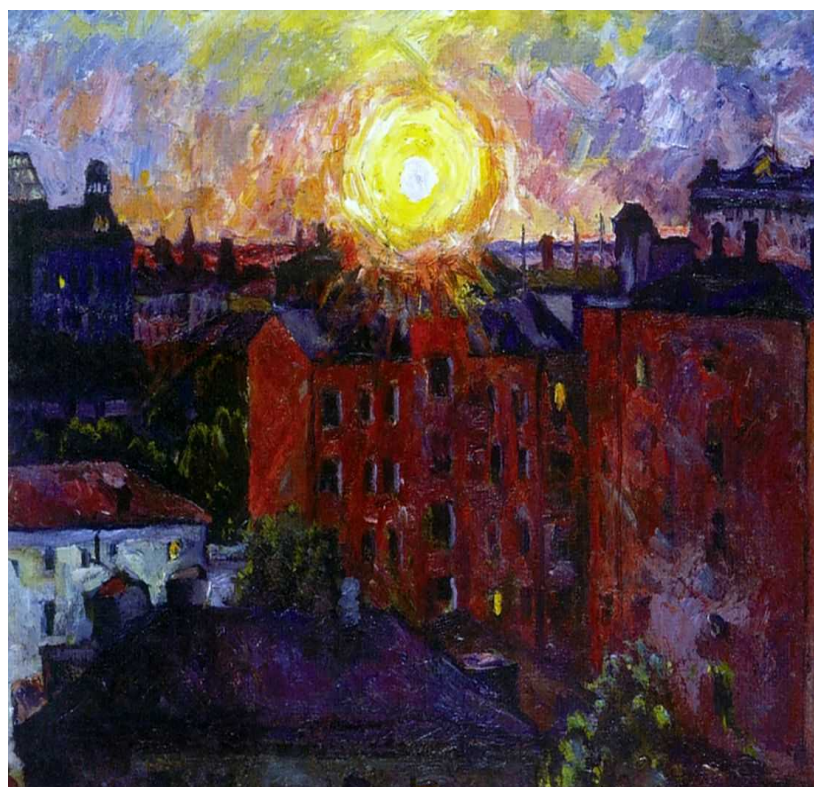


Пейзаж с красным домом (1917)
(Самарский областной художественный музей)

Продолжение прил. 1



Портрет А.Я. Таирова (1919-1920)



Солнце над крышами. Закат (1928)



Василий Блаженный (1913)
(Государственная Третьяковская галерея)



Небосвод (Декоративная Москва) (1915)
(Ярославский художественный музей)



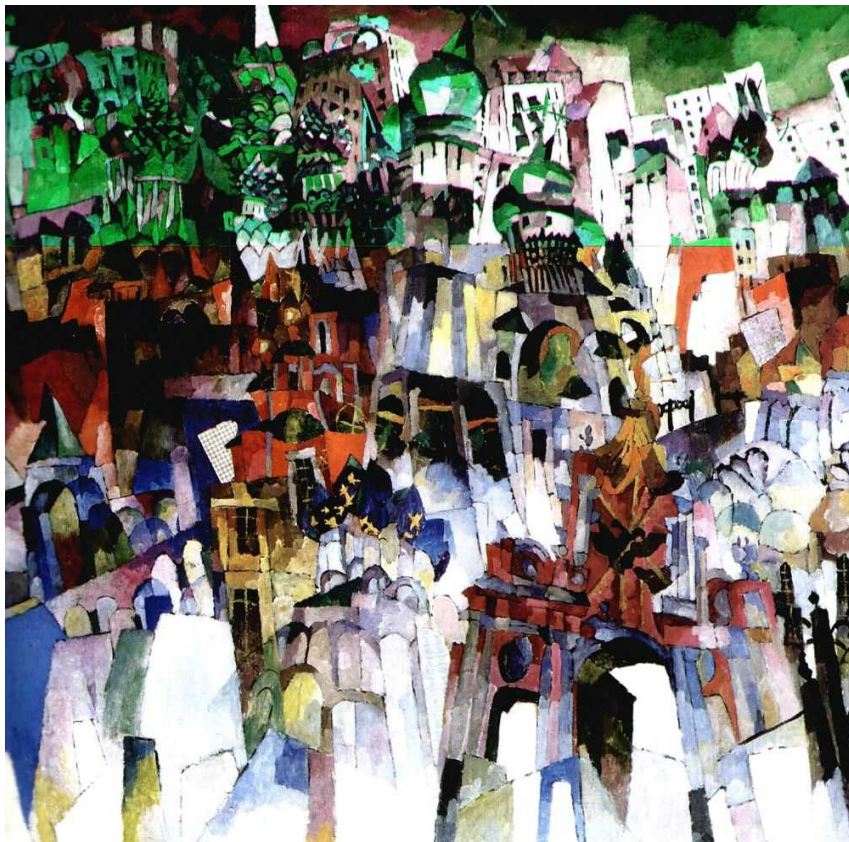
Ночь на Патриарших прудах (1928)
(Государственная Третьяковская галерея)



Звон (Колокольня Ивана Великого) (1915)
(Государственная Третьяковская галерея)



Пейзаж с сухими деревьями и высокими домами (1920)
(Государственный Русский музей)



Москва (1913)
(Государственная Третьяковская галерея)



Мечеть (1916)

(Астраханская картинная галерея им. Б.М. Кустодиева)



Ворота с башней. Новый Иерусалим (1917)

(Государственная Третьяковская галерея)

Даты жизни В.Е. Татлина

1885 – 16 декабря родился в Москве третьим (последним) ребенком в семье потомственного орловского дворянина, инженера-технолога Евграфа Никифоровича Татлина и Надежды Николаевны Татлиной (урожд. Барт). Семья жила предположительно в районе Петровского парка, затем – Зоологического сада. Вероятны переезды семьи в связи с работой отца на государственных железных дорогах.

1889 (лето) – смерть матери.

1891 (декабрь) – Орловское дворянское депутатское собрание удовлетворяет прошение Е.Н. Татлина о занесении его детей в дворянскую родословную книгу.

1892 – Командировка Е.Н. Татлина в США (в 1893 г. издал книгу «Отчет о поездке для изучения системы сменных бригад на паровозах американских железных дорог», Харьков, 1896). Владимир Татлин с 7 лет увлечен рисованием.

1896 – Семья Татлиных переезжает в Харьков, где Евграф Никифорович становится директором-распорядителем шерстемойной фабрики (до 1903); приобретает дом (ул. Газовая 6); около этого времени вторично женится. Владимир учится в Харьковском реальном училище (окончил три класса), где рисование преподает художник Д.И. Бесперчий (1825-1913).

1899-1900 – Убегает из отцовского дома и добирается до Одессы; устраивается юнгой на торгово-пассажирский пароход и совершает плавание по маршруту Одесса-Варна-Стамбул-Ризе-Батум и обратно. Перебирается в Москву, живет случайными заработками: статист в театре, «мальчик» у исполнителей декораций и живописцев (живет по адресу: Покровка, 43, дом Логиновых); возможно, бывает летом на Украине, поддерживает контакты с семьей.

1902 (сентябрь) – Поступает по конкурсу в 1 класс общеобразовательного отделения МУЖВЗ.

1903 – 30 апреля отчислен из МУЖВЗ «за неуспеваемость и недобрительное поведение». Летом лечится в Железноводске от малокровия. Ходатайство Е.Н. Татлина о восстановлении сына в МУЖВЗ не принято. Владимир живет в отцовском доме в Харькове.

1904 – Смерть отца (16 февраля). Летом Владимир поступает «матросским учеником» в Одесское училище торгового мореплавания, 19 августа-23 октября находится в плавании на учебном парусном судне «Великая княжна Мария Николаевна», о чем получает удостоверение.

1905 (сентябрь) – Поступает по конкурсу в Пензенское Художественное Училище им. Н.Д. Селиверстова, принят в 1 гипсовый, 1 научно-специальный, 3 общеобразовательный классы. Одновременно с ним в ПХУ учится А.В. Лентулов (в течение года). В городе и училище – революционная атмосфера, она сохраняется до середины 1907: демонстрации, террористические акты.

1905-1910 – Проходит полный курс обучения в ПХУ. Основные педагоги: А.Ф. Афанасьев (директор училища, до сентября 1909), А.И. Вахрамеев (1906-1908). При окончании ПХУ (апрель 1910) получает диплом художника, имеющего право преподавать рисование, черчение и чистописание. В годы обучения в Пензе сближается с семьей Цеге, пропагандировавшей новаторское искусство; в каникулы бывает в Москве и Петербурге, где устанавливает контакты с популярными у молодежи студиями; знакомится с лидером авангардной молодежи М.Ф. Ларионовым (1908-1909); в конце 1909 дебютирует на 3-м салоне журнала «Золотое руно» в Москве (вне каталога); лето 1910 проводит на юге, в Тирасполе занимается живописью вместе с Ларионовым, отдает работы на 2-й международный салон В. Издебского в Одессе.

1906-начало 1911 – В ПХУ освобождается от платы за обучение. В 1906 становится членом Совета старост ПХУ, деятельность которого в конце года запрещается, но продолжается полулегально. После террористического убийства губернатора (январь 1907) Татлин протестует против излишне верноподданических выражений сочувствия. Новый губернатор возбуждает жандармское расследование деятельности запрещенного Совета старост (лето 1909); Татлин попадает под полицейское наблюдение (окончилось не ранее февраля 1911).

1911 – Поселяется в Москве у своего дяди Н.Н. Татлина (Пантелеевская ул.), а после его смерти переезжает в дом неподалеку от Ларионова и Гончаровой (Б. Палашовский пер., 2/7, кв.10); участвует во 2-м салоне Издебского (Одесса, февраль) и во 2-й выставке общества «Союз молодежи» (Петербург, апрель). В течение лета дважды совершает рейсы из Одессы по Черному и Средиземному морям в качестве матроса, второй – до Каира (путешествия повторяются до 1914 или 1915, но о них нет конкретных сведений). Посещает семью Бурлюков в их доме в Чернянке Херсонской губернии. Знакомится через Бурлюков или Ларионова с поэтами из группы «Гилея» (В. Хлебниковым и А. Крученых и др.) и художниками из общества «Союз молодежи». Оформляет постановку народной драмы «Царь Максемьян» в московском «Литературно-художественном кружке» (ноябрь).

1912 – Первое полугодие – время наибольшего сближения с Ларионовым; в составе его кружка «Ослиный хвост» участвует в 3-й выставке «Союза молодежи» (Петербург, январь-февраль), выставке «Ослиный хвост» (Москва, март-апрель), в иллюстрировании литографированной футуристической книги «Мирсконца» (март). С середины года – расхождение с Ларионовым. Не позднее, чем летом, устраивает собственную мастерскую (ул. Остоженка, 37), где вместе с Татлиным начинают работу (с сентября) братья А. и В. Веснины, А. Моргунов, В. Ходасевич и др. Интенсивная работа над обнаженной натурой. Тяжелый моральный кризис из-за разрыва с Ларионовым. В конце года – участие в выставках «Современная живопись» (Москва), «Союз молодежи» (Петербург), в январе 1913 принят в члены этого общества.

1913 – Интенсивная работа в мастерской на Остоженке, в которой участвуют А. Веснин, Л. Попова, Н. Удальцова, А. Грищенко, Р. Фальк, иногда – К. Малевич; деятельность «кубистического кружка» в мастерской. Краткое сближение Татлина с обществом «Бубновый валет» (участие в его выставках в Москве, февраль-март, и Петербурге, апрель; выступление на диспуте 24 февраля). Поездка в село Гостиново Орловской губ. Работа над сценографическим циклом к опере «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») для выставки «Мир искусства». Начало «аналитического искусства» у Татлина, по его позднейшей оценке; тезис «ставим глаз под контроль осязания». В конце года – поездка в Петербург на выставки «Мир искусства» (эскизы к «Жизни за царя» – один из гвоздей выставки) и «Союз молодежи»; принимает предложение художника С.В. Чехонина сопровождать русскую кустарную выставку в Берлин в качестве певца-бандуриста; участие в московских выставках «Мир искусства» (где показано больше вещей Татлина, чем в Петербурге) и «Современная живопись».

1914 – В январе сборы в Германию, едет на открытие выставки в Берлине 1 (14) февраля. Ежедневные выступления с пением под бандуру на выставке, проходившей в универмаге Вертхайм на Лейпцигерштрассе; выставка закрылась 6 (19) марта. Поездка в Париж; 25 или 26 марта (7 или 8 апреля) посещает мастерскую П. Пикассо на Рю де Шельшер. Возвращается в Россию к 1 (14) апреля; 10-14 (23-27) мая устраивает в мастерской на Остоженке выставку «синтезостатичных композиций» (постфактум названа «первой выставкой живописных рельефов») – абстрактных объемных произведений, скомбинированных из дерева, металла, картона и пр. В декабре выставляет такого же рода «живописный рельеф» (т.н. «Бутылка») на благотворительной выставке «Художники Москвы – жертвам войны»; работу со скандалом снимают (первый в России случай, когда произведение снимается из-за формальных качеств), но затем снова водворяют на место.

1915 – На выставках «Первой футуристической «Трамвай В» (Петербург, с 3 марта) и «1915 год» Москва, с 23 марта) показывает «Живописный рельеф 1915 года» – объемно-пространственную композицию с элементами кинетизма. Обе выставки и художественная ситуация последующих месяцев представляют первый период наибольшего влияния Татлина на художников русского авангарда; один из «живописных рельефов» приобретен коллекционером С.И. Щукиным. Обострение отношений с К. Малевичем. Летом Татлин работает над сценографическим циклом к опере «Летучий голландец» и «контр-рельефами» в мастерской художницы В.Е. Пестель (Грибоедовский пер., 4, кв.3), намеревается делать монументальные росписи вместе с А. Весниным; с сентября прекращает аренду мастерской на Остоженке и вскоре устраивает мастерскую по адресу: Старая Басманная ул., 33. В конце года выставляет более 15 работ на «последней футуристической выставке «0,10» (Петербург), среди которых – всякие «угловые контр-рельефы». При подготовке выставки издает буклет «В.Е. Татлин»; сближается с петербургскими авангардистами Л. Бруни, Н. Пуниным, С. Исаковым и др.; первая положительная рецензия на контр-рельефы (автор С. Исаков) в «Новом журнале для всех».

1916 – На выставке «0,10» конфликты с Малевичем переходят в соперничество за лидерство в авангарде. Начало дружбы с Н. Пуниным (по инициативе Татлина). Знакомится с А. Родченко. Устраивает «футуристическую выставку «Магазин»» (Москва, март). В мае с поэтом Д. Петровским едет в г. Царицын (ныне Волгоград) навестить В. Хлебникова, проходившего там военную службу; 25 мая Хлебников пишет стихотворение «Татлин, тайновидец лопастей...» и рисует портрет Татлина; Петровский и Татлин читают лекцию «Чугунные крылья» (основной автор Хлебников). Татлин работает в мастерской на Старо-Басманной над абстрактной живописью, контр-рельефами и эскизами к «Летучему голландцу».

1917 – Февральская революция застаёт Татлина в Петрограде; он участвует в организации «левого блока» деятелей искусства, которым делегируется 12 апреля в Москву, где участвует в создании Профсоюза художников-живописцев (Профхуджив), становится председателем его «Левой федерации» («Молодой»). Сближение с С.И. Дымшиц-Толстой. Оформляет кафе «Питтореск» вместе с группой художников (Родченко, Дымшиц-Толстая, Удальцова и др.), возглавлявшейся Г. Якуловым. Получает ряд предложений: от В.Э. Мейерхольда – оформить фильм «Навыи чары» (конфликт в начале работы), от В. Хлебникова – поставить цикл его пьес (не осуществлено), от Д. Бурлюка и В. Каменского – участвовать в росписи «Кафе поэтов» (отказывается). В дни Октябрьской революции в Москве (2 ноября) Хлебников приходит к Татлину с предложением войти в

«Правительство Председателей Земного шара». 21 ноября Татлин делегируется Профхудживом в Художественную секцию Моссовета: в комиссию по охране памятников искусства и старины.

1918 – Активно работает в названной комиссии, воспринимается неформальным главой всех «футуристов» в пластических искусствах и в этом качестве выступает с заметкой в газете «Анархия» (29 марта). При формировании Московской художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса становится ее председателем (апрель 1918 – май 1919); год посвящен организационной работе (исключения – несколько листов к «Летучему голландцу»), связанной с текущей художественной жизнью, монументальной пропаганде (подготовка концептуальных документов, утвержденных и опубликованных правительством, организация практических работ), реформе художественного образования, музейному делу (в частности, доклад о специальных музеях художественной культуры – с Дымшиц-Толстой), связям с художниками Западной Европы. В конце года становится профессором-руководителем живописных мастерских в московском и петроградском Свомасе (бывш. МУЖВЗ и Академией Художеств).

1919 – До марта – возникает замысел грандиозного здания-памятника Октябрьской революции (он же затем – «Памятник III Интернационала»), который подкрепляется заказом Наркомпроса, работа заранее пропагандируется через печать (в январе газетная полемика по поводу готовящейся монографии о Татлине). Наездами работает в Петрограде, где руководит мастерской «материала, объема и конструкции» в Свомасе; к лету вместе с К. Малевичем, А. Моргуновым, С. Дымшиц-Толстой переезжает в Петроград (где остается до конца 1925), работает в Свомасе и МХК. Произведения Татлина приобретают ГТГ («Букет», эскизы к «Ивану Сусанину»), ГРМ («Натурщица»), Музейный фонд Наркомпроса («Рельеф 1915 года», «Продавец рыб», «Доска №1» и др.). В конце года – официальная информация об окончании работы над проектом «Памятника III Интернационала» и высказывание экспертизы о возможности его осуществления.

1920 – Вместе с помощниками делает модель «Памятника», которую демонстрирует на специальной выставке 8 ноября – 1 декабря. Перевозка модели в Москву и ее показ в составе официальной выставки к VIII Съезду Советов; 14 декабря диспут в «Клубе им. Сезанна» при Свомасе-Вхутемасе. Полемика Луначарского с Маяковским и Мейерхольдом о Татлине. Еще весной публикуются статьи о Татлине в мюнхенском журнале «Der Arbeiter», в результате чего – художественные акции на 1-й Международной ярмарке дада в Берлине (июль-август): Г. Гросс, Р. Хаусман и Д. Хартфилд выступают за «машинное искусство Татлина».

1921 – 1 января публикуется статья-кредо Татлина «Наша предстоящая работа» (подписана также Т.М. Шапиро, И.А. Меерзоном, П.М. Виноградовым, помощниками по сооружению Башни). Выход монографии: Н. Пунин. Татлин (Против кубизма); многочисленные рецензии и другие отклики на Башню (и монографию). Предполагает реформировать архитектурное образование в Академии художеств разделением на «академическое» и «новое» отделения. В конце года участвует в дискуссиях московского Инхука на базе петроградского МХК.

1922 – Заведует отделом материальной культуры в МХК, возглавляет неформальное Объединение новых течений в Петрограде. Устраивает выставку этого Объединения в МХК, затем программную экспозицию МХК. Первые статьи и изображения Башни в зарубежной печати; визит к Татлину Г. Гросса и Э. Плитча. Участие в Первой выставке русского искусства в Берлине (и Амстердаме в 1923). Получает согласие на годичную командировку в США (не состоялась из-за отсутствия средств).

1923 – Поставил как режиссер, сценограф и исполнитель главной роли «сверхповесть» В. Хлебникова «Зангези» в МХК, спектакль прошел трижды: 11, 13 и 30 мая. Участвовал в выставках «Петроградских художников всех направлений» и к годовщине смерти В. Хлебникова. 27 мая сделал доклад «Материальная культура (долой татлинизм)». Начал работу над циклом «образцов» бытовых вещей – одежды, посуды и др. (продолжается в 1924). Сближение с М.А. Гейнце, врачом-биологом (их гражданский брак продолжается до конца 1925, дружеские отношения до смерти Гейнце, вероятно в 1931). Сложности в отношениях с К. Малевичем, директором МХК с начала 1923.

1924 – Рождение сына Владимира. Татлин продолжает заведование Отделом материальной культуры в МХК, в августе преобразованном в Гинхук; конфликты (в которых он участвует вместе с П.А. Мансуровым) с К. Малевичем, директором Гинхука. Участвует в XIV Биеннале в Венеции (вне каталога). Летом и осенью совершает поездки в Киев, Барнаул, Бийск, Омск с докладами, в Барнауле, вероятно, организует Музей художественной культуры. Предложение организовать учебные мастерские Татлина и Матюшина в АХ встречает ожесточенный отпор. В конце года сообщает художнику П. Митуричу какую-то информацию о своей работе над летательным аппаратом; получает официальное приглашение построить модель «Памятника III Интернационала» для советского раздела на Международной выставке декоративных искусств в Париже.

1925 – В кратчайший срок (заказ к 1 февраля) изготавливает новую версию модели «Памятника III Интернационала»; просьба Татлина сопровождать ее в Париж отклоняется «в связи с ограниченным числом командированных». Третий (упрощенный) вариант модели делается для

Продолжение прил. 2

праздничного шествия 1 мая. Участвует в выставке рисунков вместе с Л. Бруни, Н. Купреяновым, П. Львовым, П. Митуричем (Москва, январь). Вероятно, в этом году делает новую версию «Углового контр-рельефа», используя немногие сохранившиеся от 1915 детали. В обстановке драматического, неразрешимого конфликта покидает Гинхук (с октября) и переезжает в Киев в качестве «преподавателя по формально-технологическим дисциплинам на теа-, кино-, фотофакультете Киевского художественного института. Возобновляет контакты с художником Е.Я. Сагайдачным, А.И. Тараном и др. Поселяется по адресу: Дикая ул., кв.1.

1926 – Оформиляет (совместно с Е. Сагайдачным) спектакли Киевского детского театра «За звездами», «Бум и Юла». Переоборудует (совместно с Н. Тряскиным) театральную сцену в г. Николаеве. Летом гостит в с. Дроздовцы в семье поэта Д. Петровского. Предлагает «Угловой контр-рельеф» и парижскую версию Башни «на временное хранение» в ГРМ (сентябрь) и получает согласие. При ликвидации МХК в Ленинграде произведения Татлина «Гвоздика», «Матрос», «Цветы» поступают в ГРМ («Рыбаки» утрачиваются?).

1926-1927 – Профессор Киевского художественного института, ассистент – профессор Н.А. Трякин. В собственной мастерской занят изучением анатомии и полета птиц, в обстановке полусекретности делает детали к будущему летательному аппарату. Интересуется деятельностью Межигорского керамического техникума. Сближается с М.П. Холодной, скульптуром-керамистом.

1927 – Контакты с режиссером Л. Курбасом, работа в книжной графике. После завершения учебного года пишет письмо ректору московского Вхутемаса-Вхутеина П.И. Новицкому с просьбой принять на работу. Горячо поддержанный Новицким, становится преподавателем факультета обработки дерева и металлов (Дерметфак), где уже работают А. Родченко, Л. Лисицкий. Переезжает в Москву вместе с М. Холодной и ее сыном, поселяется в доме Вхутеина: Мясницкая ул., 21. Государственный художественный фонд приобретает эскизы костюмов к «Летучему голландцу» (по два для ГТГ и ГРМ).

1928-1930 – На Дерметфаке и Керамическом (с 1930) факультетах Вхутеина преподает «культуру материалов» и проектирование «предметов быта». Увлечен работой с гнутым деревом. Выступает со статьями «Художник – организатор быта» (1929) и «Проблема соотношения человека и вещи. Объявим войну комодам и буфетам» (1930); безуспешно добивается технического переоснащения факультета. Государственный художественный фонд приобретает два рисунка 1910-х гг. (для ГТГ и ГРМ).

Продолжение прил. 2

1929 – Иллюстрирует книжку для юношества «На парусном судне» (под псевдонимом) и детскую – «Во-первых и во-вторых» Д. Хармса. Отказывается от предложения В. Маяковского В. Мейерхольда оформить спектакль «Баня». При ликвидации МУЖИК в ГТГ передаются две картины («Продавец рыб», «Доска №1») и два контр-рельефа. Устраивает мастерскую в колокольне Новодевичьего монастыря специально для работы по изготовлению летательного аппарата-орнитоптера.

1930 – В апреле оформляет похороны и катафалк В. Маяковского. В мае модель башни демонстрируется на выставке «Война и искусство» в ГРМ (Татлин предлагает ее музею за 3000 р., контр-рельеф – за 1500). Начало дружбы с живописцем Р.М. Семашкевичем.

1931 – 17 января – постановление Совнаркома РСФСР «О присвоении звания Заслуженного деятеля искусств профессору В.Е. Татлину» (по ходатайству Вхутеина). После ликвидации Вхутеина становится профессором Московского института силикатов и стройматериалов (преемник Керамического факультета). М.П. Холодная уходит от Татлина.

1929-1932 – Вместе с помощниками – студентами Вхутеина А.Г. Сотниковым, Г.С. Павильоновым, А.В. Щепицыным, А.В. Зеленским изготавливает три экземпляра летательного аппарата, названного «Летатлин». Помощники становятся наиболее близкими друзьями Татлина.

1932 – 5 апреля «Летатлин» впервые демонстрируется в московском Клубе писателей; 15-30 мая – персональная выставка Татлина, единственная в жизни; она устроена в Государственном музее изящных искусств (ныне ГМИИ) и фактически посвящена только «Летатлину». Начавшееся летное испытание «Летатлина» не состоялось из-за поломки одного из аппаратов на земле. Обильная пресса: оценка откладывается до результатов будущих испытаний, но констатируется, что Татлин «ушел из искусства в технику». На итоговой выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в ГРМ есть только блюдо, расписанное по эскизу Татлина С.В. Чехониным.

1933 – Устраивает персональный «вечер» в московском Клубе художников (8 января), где рассказывает о жизни и работе и выражает намерение «вернуться» к живописи, «архитектурным конструкциям» и в театр. На московской версии выставки «Художники РСФСР за 15 лет» (июнь 1933-1934) «Доска №1», «Контр-рельеф» (из ГТГ) и «Летатлин» - «гвоздь» в специальном зале «формалистических направлений». В официальных рецензиях делается вывод об очевидной «естественной смерти» формальных исканий и что Татлин – «никакой художник».

1934 – Знакомится с В.П. Смирновым, сотрудником издательства «Правда», в котором хочет видеть своего будущего биографа, снабжает его материалами из личного архива. «Натурщицу» 1913 г. продает в ГТГ. Как

автор «Летатлина» участвует в деятельности Общества изобретателей. По приглашению ОГПУ участвует в экскурсии московских художников на строительство Беломорско-Балтийского канала.

1934-1935 – Оформляет спектакль «Комик XVII столетия» в театре МХАТ-2; сотрудничает с режиссером И. Берсеневым, поэтом В. Каменским. Оформление получило наиболее доброжелательную общественную оценку в практике Татлина.

1935 – Оформляет спектакль «Не сдадимся» в Камерном театре. Сотрудничает с режиссером А. Таировым, членами полярной экспедиции на пароходе «Челюскин». Получает квартиру в доме художников (Петровско-Разумовская аллея, 6) и мастерскую в соседнем доме, на ул. Нижняя Масловка. Примерно с сер. 1930-х гг. постоянно работает в станковой живописи (натюрморты, пейзажи, портреты); в его мастерской нерегулярно рисуют живую модель, что продолжается (с перерывом в годы войны) до конца жизни.

1936 – В ходе официальной идеологической акции по борьбе с «формализмом» во всех видах искусства одним из очень немногих выступает с трибуны в защиту «аналитического искусства» 1910-1920-х гг. и достоинства художников (20 марта). Оформляет спектакль «Пушкин» в Драматическом театре Свердловска (ныне Екатеринбург), оформление раскритиковано за «формализм».

1937 – Участвует в подготовке художественного оформления Всесоюзной сельскохозяйственной выставки (ВСХВ), назначается главным художником павильона «Животноводство». Участвует в праздничном оформлении Москвы к 20-летию Октябрьской революции.

1938 – Эскизы для павильона «Животноводство» утверждены в марте и отвергнуты в апреле.

1939 – Участвует в выставке работ московских театральных художников, оформляет книгу В. Хлебников «Неизданные произведения» (вышла в 1940).

1939-1940 – Оформляет спектакли «Дело» в Центральном театре Красной Армии (одна из любимых работ Татлина, количество эскизов огромно) и «Кронштадт» для Театра им. Ленсовета.

1940 – Недовольный искажением эскизов к «Делу» при реализации, устраивает доклад и выставку эскизов (Дом актера, 14 мая). Помогает архитектору Т. Шапиро в составлении конкурсного проекта монумента на месте боев в войне с Финляндией. Делает несколько журнальных иллюстраций, которые отвергнуты. Сближается с М.И. Плесковской.

1941 – Начинает оформление спектакля «Глубокая разведка» (о геологах) для МХАТ, к октябрю сдает театру макеты декораций.

1942-1943 – Какое-то время живет в Горьком (Нижний Новгород), где у него родня и знакомые; живет у художника Кикина (Горький, Краснофлотская, 126-5). Сын Владимир призван в действующую армию, дважды ранен, лечится в госпиталях, гибнет на фронте (после января 1943). В эти же годы Татлин иногда занимается живописью (и будто бы иконописью). С.Д. Лебедева делает его портреты.

1943 – Завершает оформление спектакля «Глубокая разведка», оформляет (в 1943-1944?) спектакли на военные темы «Синий платочек» и «Пропавший без вести».

1944 – Оформляет спектакль «Далекий край» для Центрального детского театра. Выпускает брошюру «Луна на сцене». Сближается с художницей А.Н. Корсаковой, которая становится гражданской женой Татлина до конца его жизни.

1945 – Начинает работу над оформлением спектакля «Туман над заливом» для Театра имени Моссовета, но работа передается другому художнику (спектакль на сцену не выходит). Участвует в выставке к конференции «Московские художники в спектаклях 1941-1945 гг.».

1946 - Оформляет спектакль «12 месяцев» для детской студии; делает эскизы декораций к спектаклям «Капитан Костров» для Московского театра драмы, «За тех, кто в море» для Театра им. Ленинского комсомола (Ленком) и Московского театра киноактера (премьера в 1947?). С 1946 эскизы костюмов поручает Корсаковой. С этого года они обычно ездят летом в «Дома творчества» художников в г. Плесе (на Волге) и подмосковном Сенеже, где Татлин пишет пейзажи. ГЦТМ покупает серию эскизов к спектаклю «Дело».

1947-1948 – Эскизы декораций к спектаклю «Секретарь райкома» и его второй редакции «Большая судьба» для Театра имени Моссовета; портреты («Старик», «Рабочий», «Мужской портрет») и натюрморты («Мясо» и др.).

1948 – Попадает в число критикуемых «антинародных» деятелей театра в ходе политической травли, организованной высшими партийными властями страны. Возражает на критику на официальном собрании художников театра (14 апреля). Делает эскизы декораций к спектаклям «На всякого мудреца довольно простоты» для Московского Реалистического театра (ныне Театр им. Маяковского) и «Где-то в Сибири» для Центрального детского театра. Желая поддержать Татлина, архитектор Л.В. Руднев делает его «консультантом» в архитектурной мастерской, ведущей проектирование высотного здания Московского университета.

О к о н ч а н и е п р и л. 2

1949 – Эскизы декораций к спектаклю «Чудесный клад» для эстрадного детского театра, а для спектакля «Чаша радости» в Театре имени Моссовета – эскизы в виде большого цикла пейзажей маслом (завершено в 1950).

1950-1951 – Эскизы декораций к спектаклям «Правда о его отце» и «Посланец мира» (датировки предположительные).

1952 – Эскизы декораций к спектаклю «Битва при Грюнвальде» для Центрального театра Советской Армии. Работа не окончена. Хлопочет о повышении пенсии и для обоснования пишет свое «Жизнеописание». В последние годы жизни живет на случайные заработки, «для себя» делает относительно крупные живописные полотна («Ветки рябины», «Красные цветы», «Череп на раскрытой книге» и др.). Мечтает иметь подвижную мастерскую в прицепном автофургоне, проект которого подает в Московское отделение Союза советских художников.

1953 – В январе участвует в научно-технической конференции в аэроклубе при Военно-воздушной академии им. Н.Е. Жуковского. Руководит бригадой художников, делающих наглядные пособия для университетского музея (последний деловой документ с датой 26 марта). 31 мая умирает в Москве. Урна замурована в стене Новодевичьего кладбища в Москве.

Даты до февраля 1918 приводятся по юлианскому календарю («старый стиль»), который отставал от григорианского («новый стиль») в XIX в. на 12 дней, в XX в. на 13 дней.

Приложение 3
Иллюстрации работ В.Е. Татлина



Матрос. Автопортрет (1911)



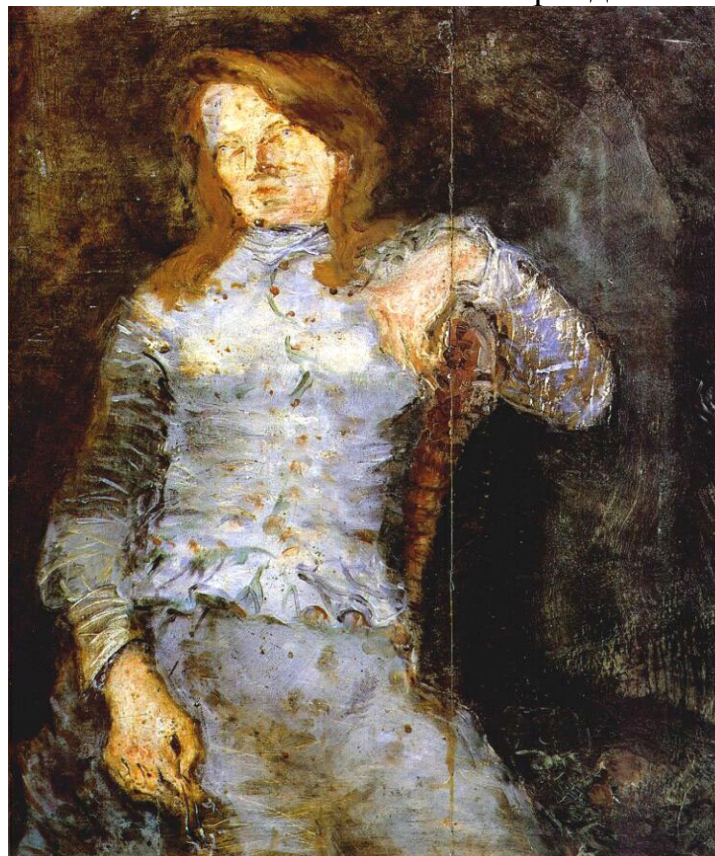
Антонида (1891-1910)



Богдан Сабинин (1913)



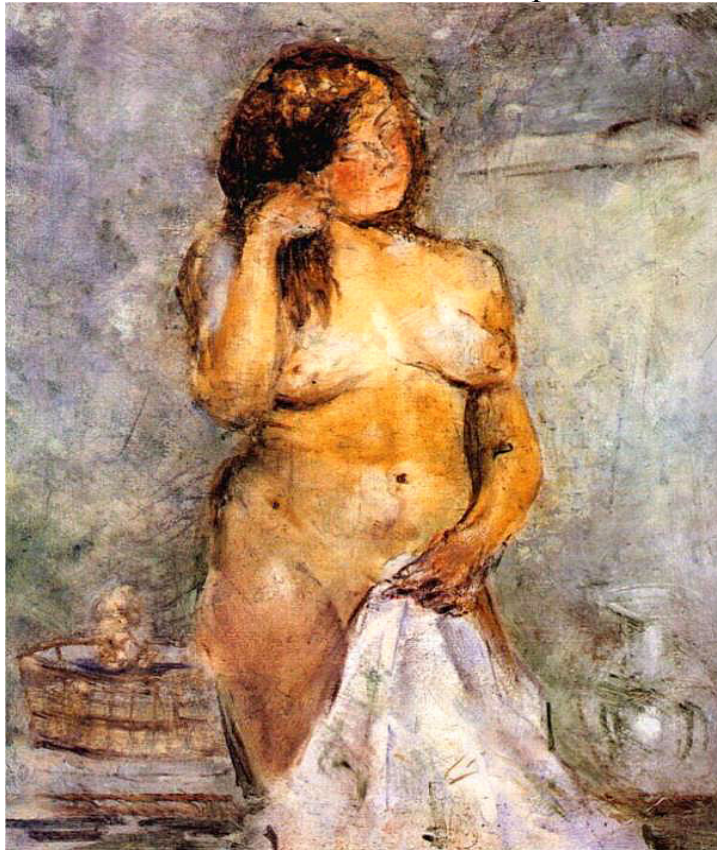
Букет (1911-1912)



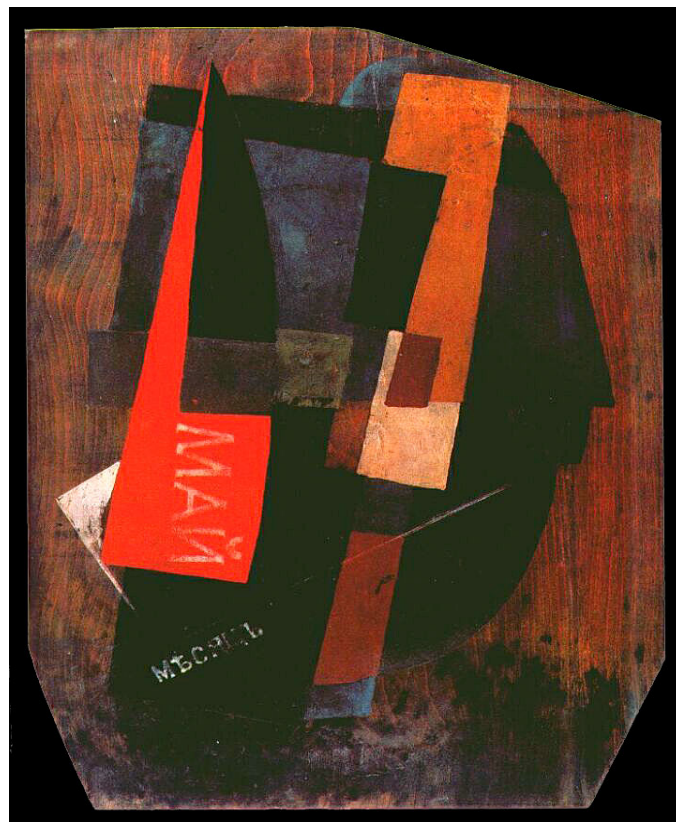
Женский портрет (1913)



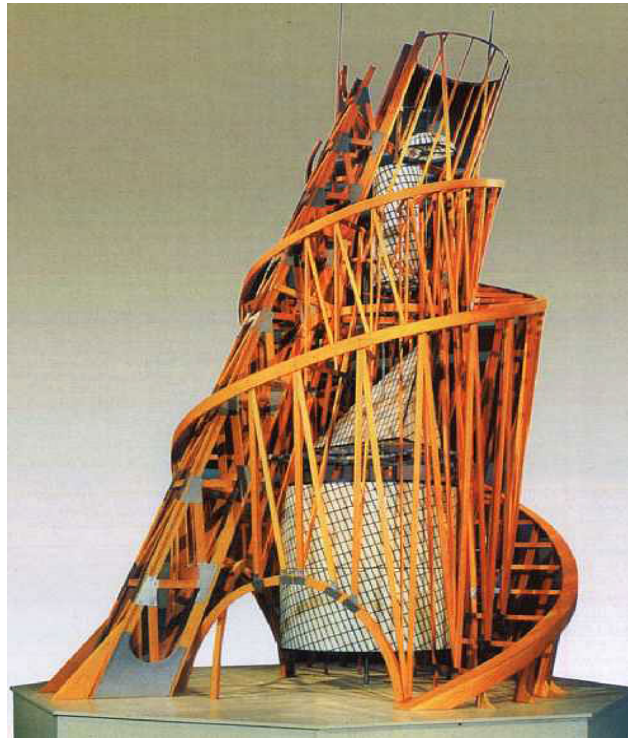
Контр-рельеф (1916)



Купальщица



Май (1916)



Модель памятника III Интернационала (1919-1920)



Мясо (1947)



Натурщица (1913)



Портрет артиста (1914)



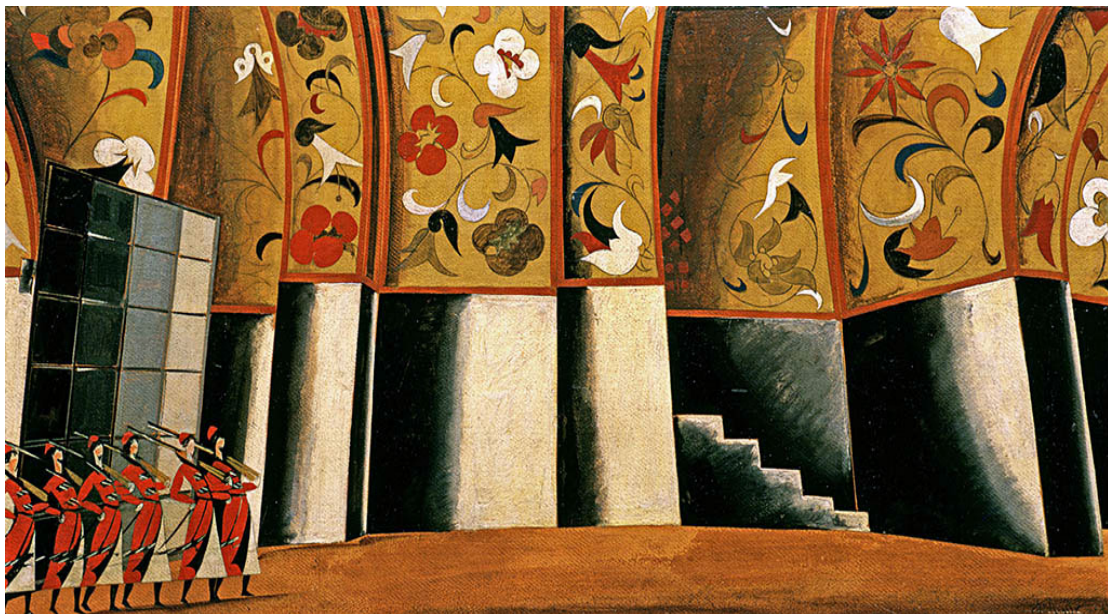
Садовые цветы (1938)



Натурщица (1913)



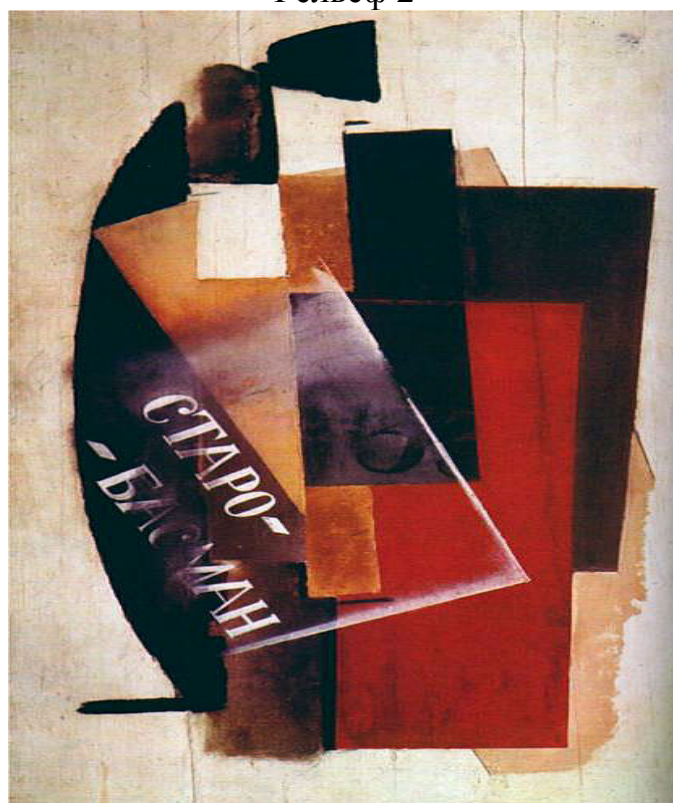
Продавец рыб (1911)



Спасские ворота (1913)



Рельеф 2



Старо-Басманная (1917)

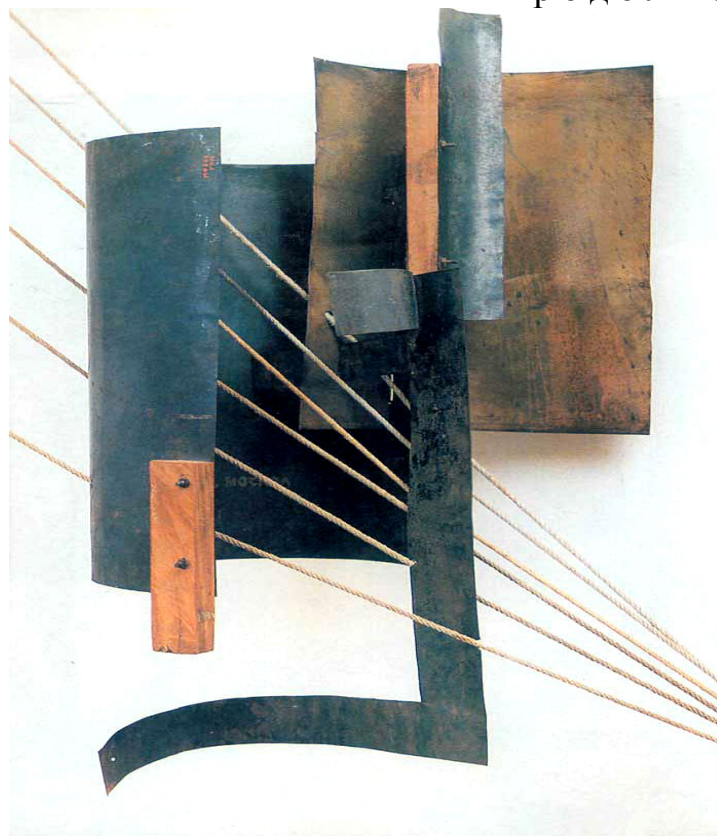


Трамвай (1915)



Эскиз декорации (1913)

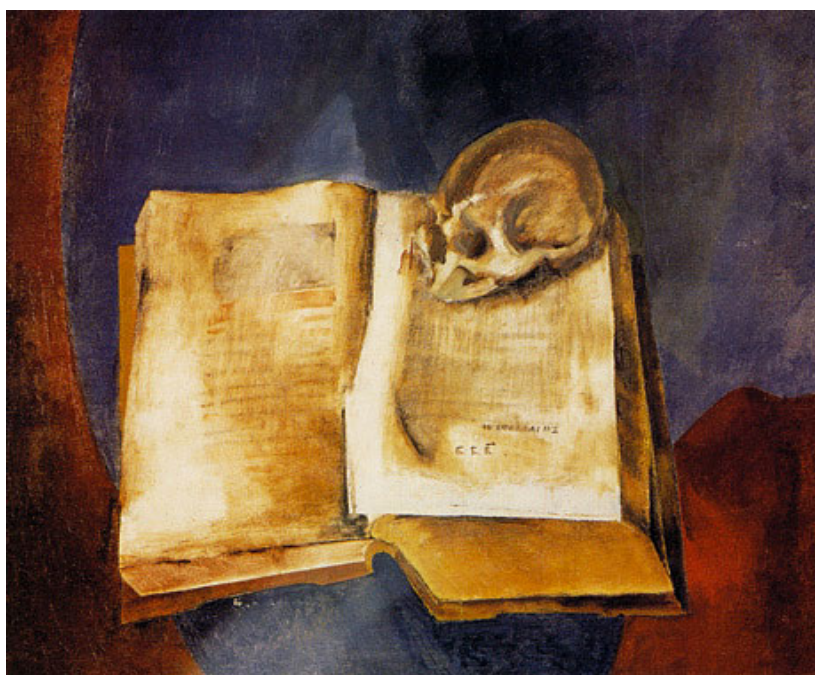
Продолжение прил. 3



Угловой контррельеф (1915)



Цветы (1940)



Череп на раскрытой книге (1950)

Иллюстрации картин К.С. Малевича



Женский портрет (1928-1932)
(Государственный Русский музей)



Автопортрет (1933)
(Государственный Русский музей, Санкт-Петербург)



Бегущий человек (1932-1934)
(Национальный музей современного искусства –
Центр Жоржа Помпиду, Париж)



Мужской портрет (1928-1932)
(Государственный Русский музей)



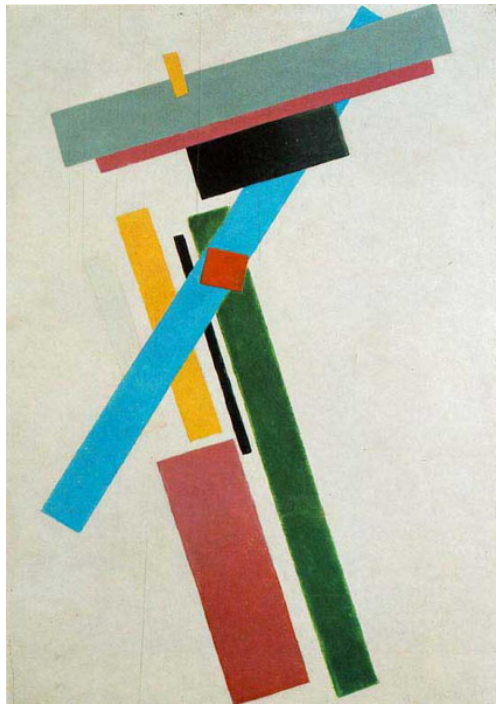
На сенокосе (1928-1929)
(Государственная Третьяковская галерея, Москва)



Лесоруб (1912-1913)
(Городской музей современного искусства, Амстердам)



Жизнь в большой гостинице (1913-1914)
(Самарский областной художественный музей)



Супрематизм (1915)
(Городской музей современного искусства, Амстердам)



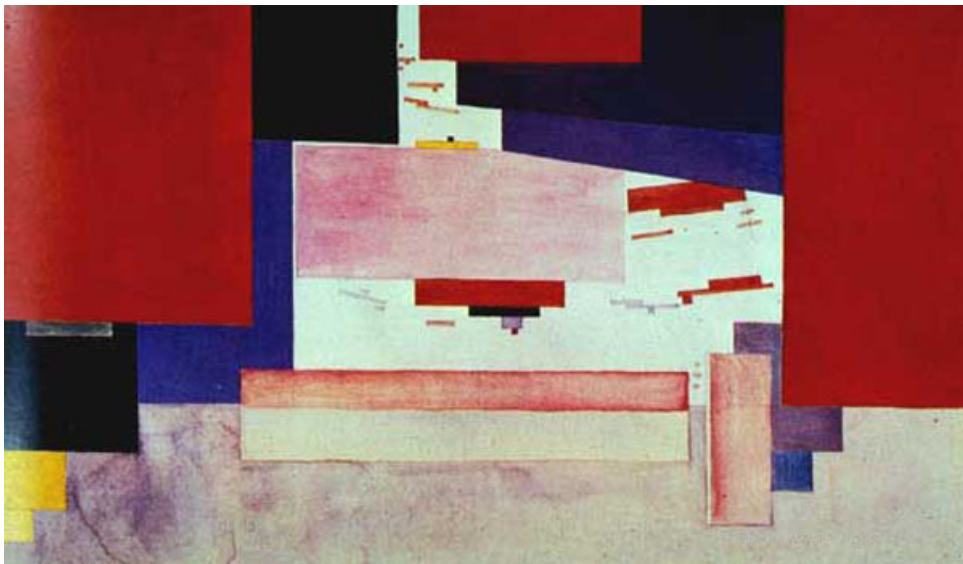
Динамический супрематизм (1916)
(Галерея Тейт, Лондон)



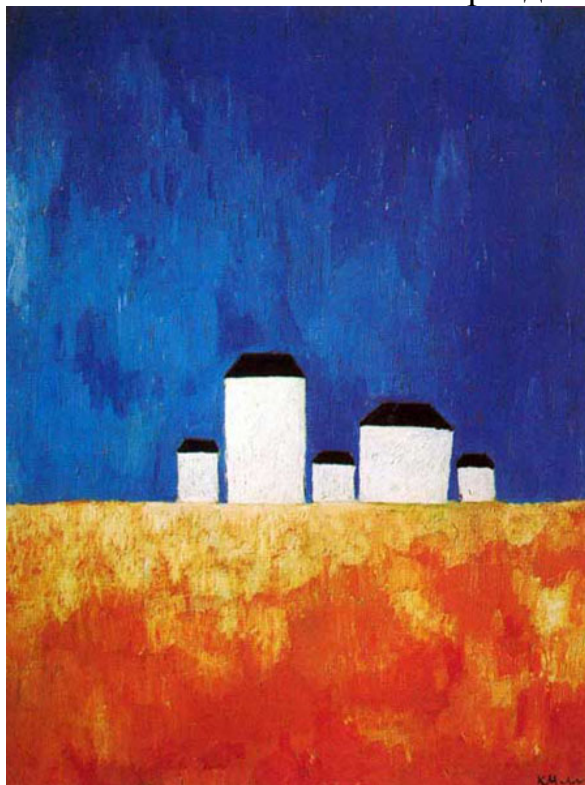
Снежная буря



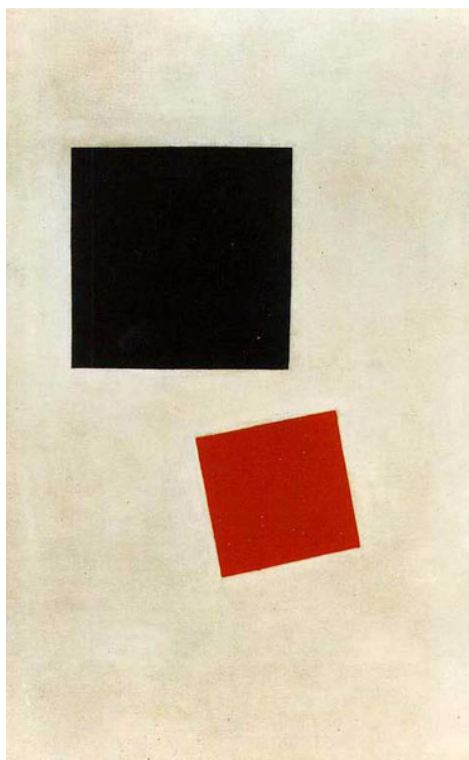
Мозольный оператор в бане (1912)
(Государственный музей современного искусства, Амстердам)



Композиция



Пейзаж с пятью домами (1928-1932)
(Государственный Русский музей)



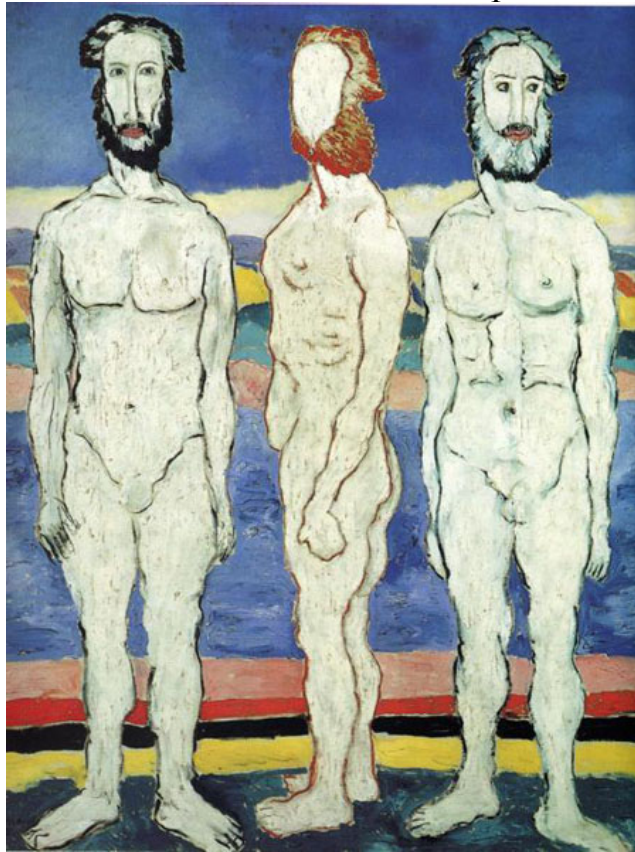
Черный и красный квадраты (1915)
(Музей современного искусства, Нью-Йорк)



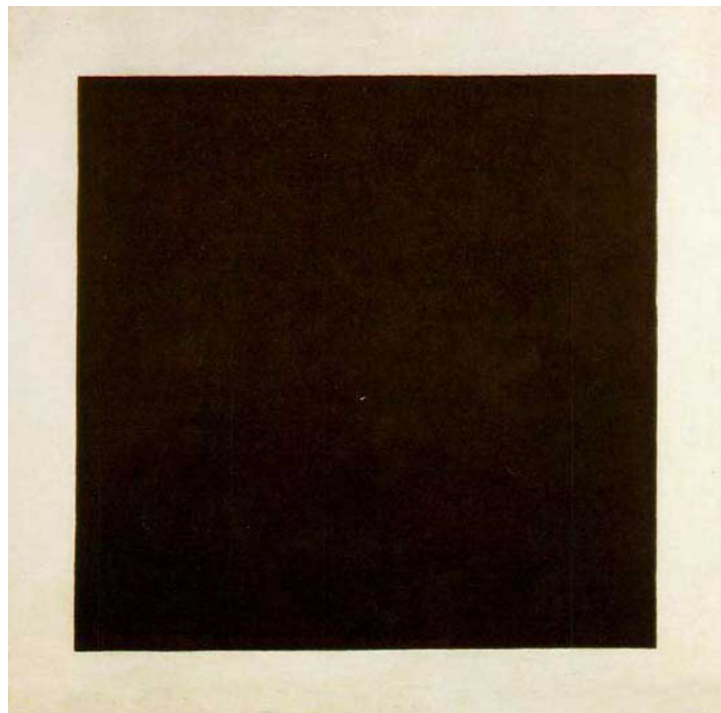
Цветочница (1930)
(Государственный русский музей)



Точильщик (1912)
(Художественная галерея Йельского университета, Нью-Йорк)



Купальщики (1928-1932)
(Государственный Русский музей)



Черный квадрат (1915)
(Государственная Третьяковская галерея, Москва)

Окончание прил. 4



Англичанин в Москве (1914)
(Государственный музей современного искусства, Амстердам)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. АВАНГАРДИЗМ КАК ЗАПАДНОЕ ТЕЧЕНИЕ, ОКАЗАВШЕЕ ВЛИЯНИЕ НА РУССКУЮ КУЛЬТУРУ	7
2. АВАНГАРДИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ А.В. ЛЕНТУЛОВА.....	35
3. ОБЩЕМИРОВОЙ ХАРАКТЕР ТВОРЧЕСТВА К.С. МАЛЕВИЧА	53
4. РЕТРОСПЕКТИВА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В.Е. ТАТЛИНА.....	73
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	116
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	120
ПРИЛОЖЕНИЕ	124

Научное издание

Сботова Светлана Викторовна
Гринцова Ольга Васильевна
Горбунова Валентина Сергеевна
Куляева Елена Юрьевна

СПОСОБЫ ФОРМИРОВАНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ
КОМПЕТЕНЦИЙ У СТУДЕНТОВ-АРХИТЕКТОРОВ
НА ЗАНЯТИЯХ ПО АНГЛИЙСКОМУ ЯЗЫКУ

Монография

В авторской редакции
Верстка Т.Ю. Симутина

Подписано в печать 31.10.14.. Формат 60×84/16.
Бумага офисная «Снегурочка». Печать на ризографе.
Усл. печ. л.9,76. Уч.-изд. л. 10,5. Тираж 500 экз. 1-й завод 100 экз.
Заказ № 360.

Издательство ПГУАС.
440028, г.Пенза, ул. Г. Титова, 28.