



АНДРЕЙ САРАБЬЯНОВ

# РУССКИЙ АВАНГАРД

И НЕ ТОЛЬКО

История и наука Рунета. Лекции

Андрей Сарабьянов

**Русский авангард. И не только**

«Издательство АСТ»

2023

УДК 75.02(47)  
ББК 85.103(2)6

**Сарабьянов А. Д.**

Русский авангард. И не только / А. Д. Сарабьянов —  
«Издательство АСТ», 2023 — (История и наука Рунета. Лекции)

ISBN 978-5-17-148113-1

Русский авангард — уникальное, невероятно мощное и яркое явление в истории мировой культуры. Участниками этого процесса было небольшое сообщество художников, создававших в своих работах новую эстетическую реальность. Новаторы, искатели и экспериментаторы, они стали мировыми звездами, оставившими неоспоримый след в истории искусства. Среди них Казимир Малевич, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Василий Кандинский, Владимир Татлин, Эль Лисицкий. С чего началось новое течение авангард и какое отношение к этому имели импрессионисты? Что такое Инхук и ГАХН? Как появилась знаменитая цветопись Ольги Розановой? Почему знаковая система Варвары Степановой — предвосхищение будущего? Воплотились ли в реальность «мечты о космосе» Казимира Малевича? В своей новой книге Андрей Сарабьянов, известный российский искусствовед, отвечает на эти и многие другие вопросы, открывая читателю блистательную историю русского авангарда — сверкающей вершины не только национального, но и мирового достояния. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 75.02(47)  
ББК 85.103(2)6

ISBN 978-5-17-148113-1

© Сарабьянов А. Д., 2023  
© Издательство АСТ, 2023

## Содержание

От автора	7
Глава 1	8
Пути и распутья русского авангарда	8
Импрессионизм через призму авангарда	47
География авангарда в провинции	65
Конец ознакомительного фрагмента.	68

# **Андрей Сарабьянов**

## **Русский авангард. И не только**

В книге использованы фото из личного архива автора.

В книге использованы репродукции, хранящиеся в Государственном Русском музее.



© А.Д. Сарабьянов, текст, иллюстрации, 2023

© Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

© Издательство АСТ, 2023

## От автора

Издание сборника собственных статей – всегда некое высказывание, за которое ты несешь авторскую ответственность. Ситуация существенно отличается от той, когда мнение автора уже не может быть высказано.

Когда издательство АСТ предложило мне составить этот сборник (за что выражаю глубокую признательность), я неожиданно оказался в каком-то странном положении. Статей было опубликовано много, и почти в каждой мне виделись какие-то крупницы важных для меня идей. Каждая статья в большей или меньшей степени была историей дорогого мне периода русского искусства – авангарда. Но одновременно каждая статья была предназначена для определенного издания и поэтому обладала собственной спецификой. В собранной «куче» оказались предисловия к публикациям (книгам), статьи к каталогам разнообразных – исторических и персональных – выставок, статьи исследовательские, доклады на конференциях и даже тексты, основанные на телевизионных передачах (например «Правила жизни»).

Всё это нужно было перечитывать (многие авторы разделяют мою нелюбовь читать собственные тексты!), редактировать, сокращать и соединять в единое целое. Мне помогли близкие – один бы я не справился.

Статьи, которые я включил в сборник, не претендуют на то, чтобы быть историей русского искусства первой трети XX столетия. Тем не менее они раскрывают многие важные аспекты этой истории. В истории искусства меня интересует прежде всего событийная сторона историко-художественных явлений. Мне важнее «как и когда», а уже потом «почему и зачем». Статьи помещены в первом («Из истории русского авангарда») и втором («Персоны авангарда») разделах сборника.

Я давно хотел записать историю моих поисков и находок работ художников-авангардистов в запасниках провинциальных музеев. В результате этих разысканий, начатых еще в конце 80-х годов прошлого века, в музейную сферу вернулось более двух сотен картин, графических листов и даже несколько скульптур. Мне показалось уместным написать воспоминания об этом и поместить в сборник. Что я и сделал в третьем разделе («Возвращенный авангард»).

Для меня история искусства не ограничивается прошлым. Дружба с художниками, работы которых меня восхищают, стала важной частью жизни. Воспринимаю эту дружбу как неоценимый дар, в котором живое общение за веселым застольем сочетается с возможностью наблюдать рождение шедевров. Я не мог не вспомнить тех, кто навсегда остался в моем сердце, и тех, кто по-прежнему радует меня своим дружеством. Так возник четвертый раздел – «Друзья».

Благодарю всех издателей за разрешение поместить в сборнике мои ранее опубликованные тексты.

## **Глава 1**

### **Из истории русского авангарда**



### **Пути и распутья русского авангарда**

Четверть столетия, вместившаяся между 1907 и 1932 годами, – краткий, но ярчайший период рождения и взросления, расцвета и трагического конца русского авангарда. Это худо-



жественное явление уже не одно десятилетие воспринимается не только как реальный факт истории русского искусства, но и как один из величайших периодов мирового художественного процесса. Но не так далеки времена, а это все годы советской власти, когда искусство авангарда было вычеркнуто из отечественной культуры. Произведения авангардистов складывали в запасники, ссылали в дальние хранилища или уничтожали, а художников жестко критиковали, выбрасывали из общественного пространства и нередко подвергали репрессиям. Авангарду не дали реализовать его великие проекты – от грандиозной «Башни» («Памятник III Интернационалу») Владимира Татлина до сети музеев живописной культуры по всей стране. Причина, конечно, не только в идеологии, когда авангардная мысль перестала соответствовать целям власти, но и в отсутствии возможностей – технических, финансовых и прочих – для реализации новых жизнестроительных идей. Поэтому мы часто говорим об утопичности русского авангарда, но при этом забывается огромный пласт разнообразных произведений – живописи, графики, скульптуры и архитектуры, – созданных в течение четверти века. Сегодня именно эти произведения составляют панораму авангарда; они же дают представление о величии неосуществленного.

Авангард был глубоко укоренен в русском искусстве. Его корни уходят в предшествующую эпоху – зачатки авангардного мышления обнаруживаются уже в символизме. Они проявляются в гротесковости и упрощенности образов и объединяют художников разных направлений – Павла Кузнецова и Наталью Гончарову, братьев Милиоти и Михаила Ларионова.

Яркий пример других стилистических связей – искусство Михаила Врубеля, увиденное через призму авангарда. Иван Аксенов, практик и теоретик нового искусства, назвал Врубеля «кубистом до кубизма». Но эта тонкая характеристика определяет лишь одну из граней парадоксального врубелевского творчества. С одной стороны, он архаист, повернувшийся спиной к современности и услаждающий свой взор древними иконописными образцами, с другой – творец новых форм, предвосхитивших авангард. Врубелевское формотворчество, предсказывающее кубизм (особенно отчетливо в серии графических «Жемчужин» 1904 года), вызывало восторг у будущих авангардистов, например у Любови Поповой. В графике Врубеля таились и выходы к ларионовскому лучизму. А некоторые фрагменты врубелевских живописных панно, например кристалловидный пейзаж в «Демоне сидящем» (1890), стилистически предвосхищает фовистские пейзажи Аристарха Лентулова 1913 года. Там же можно найти ассоциации с аналитическим искусством Павла Филонова.



Владимир Татлин с помощниками (слева София Дымшиц-Толстая, стоит Тевель Шапиро, сидит Иосиф Меерзон) за работой над моделью «Памятника III Интернационалу». Петроград. 1920

Но были и иные источники нового искусства.

Прежде всего древняя иконопись, изучение которой начал еще в 1870-е годы историк Николай Кондаков, опубликовавший в 1900-е годы основополагающие труды по иконографии византийского и русского искусства. К началу 1910-х годов представление об иконе как о произведении искусства (а не только как о предмете культа) уже разделяли многие художники. Анри Матисс, посетивший в 1911 году Москву, восхищался иконами и назвал их «первоисточниками художественных исканий». Алексей Грищенко, один из умеренных авангардистов, в середине 1910-х годов изучал русскую икону и выпустил в свет несколько исследований на эту тему. Открытая в Москве в феврале 1913 года выставка «Древнерусская икона», несомненно, стала подсказкой для Ларионова: в рамках выставки «Мишень» (весна 1913 года) он сделал отдельную экспозицию «Выставки иконописных подлинников и лубков».

В этом ключе вспомним также иконные образы Натальи Гончаровой, написанные ею в 1910–1911 годах и вызвавшие скандал, после которого работы были удалены с выставки с формулировкой «оскорбление чувств верующих». Тогда общественность вышла на защиту художницы, и картины были возвращены в экспозицию.

Другая художественная система, у которой авангард заимствовал многое, – народное искусство в самых разных его аспектах. Василий Кандинский и Михаил Ларионов коллекционировали народные лубки и использовали их в своей работе. Кандинский в 1912 году организовал выставку лубков в Мюнхене, а Ларионов называл лубок «великим искусством». Следующей была выставка лубка в Москве в 1913-м, собранная архитектором и музейным деятелем Николаем Виноградовым. Серия стилизованных лубков была сделана во время Первой мировой войны авангардными художниками – Казимиром Малевичем, Аристархом Лентуловым, Ильей Машковым и Давидом Бурлюком.

В искусстве авангарда нашла свое отражение еще одна форма городской культуры – вывеска. Ею был увлечен Ларионов – он зарисовывал вывески на улицах своего родного Тирасполя. Владимир Маяковский в 1913 году с пафосом восхвалял вывески: «Читайте железные книги! / Под флейту золоченной буквы / Ползут копченые сиги / И златокудрые брюквы» («Вывескам»).

Именно тогда молодыми художниками, входившими в ближний круг Ларионова – братьями Ильей и Кириллом Зданевичами и Михаилом Ле-Дантю – был «открыт» самоучка Нико Пиросмани. Редкое сочетание простоты и великого таланта пришлось по вкусу Ларионову – он показал его работы на выставке «Мишень».

По российским деревням ходили художники-самоучки и расписывали перегородки в избах, мебель, деревянные изделия (например, прялки). В городах специальные артели занимались росписью подносов и других предметов быта. Первыми это многообразие народного «кустарного искусства» (выражение Давида Бурлюка) оценили художники-авангардисты. В своих картинах Гончарова, Ларионов, Кандинский переосмыслили, а иногда просто повторяли сюжеты и живописные приемы народных мастеров. Подносы с ярмарок перекочевывали в ранние бубновалетские натюрморты Ильи Машкова и Петра Кончаловского.

Так, словно кипящая магма в жерле вулкана, формировалось из разнообразных элементов новое авангардное искусство.

Русский авангард питался не только национальными истоками и не был изолированным явлением. В панораме европейского модернизма он занимает свое определенное место. Инъекцию современного искусства он получил от Франции. Трудно переоценить влияние французского искусства на ранний русский авангард. Как происходил этот процесс и чем была французская живопись для начинающего русского художника-модерниста? Эволюция французского искусства длиной почти в пятьдесят лет, от «Олимпии» Мане (1863) до «Авиньонских девиц» (1907) Пикассо и «скрипок» Брака (1912–1913), в русском художественном сознании превратилась в своего рода модель «импрессионизм – фовизм – кубизм».

Многие из будущих русских авангардистов были знакомы с французским искусством и, более того, изучали его. Такие возможности предоставляли, во-первых, московские коллекции Сергея Щукина и Ивана Морозова, во-вторых, проходившие в Москве и Петербурге выставки с участием русских и европейских художников, начиная с Салонов «Золотого руна» (1908), и, в-третьих, непосредственно сам Париж, где русские учились и постигали азы современного искусства в многочисленных «академиях».



Зал Пабло Пикассо в доме Сергея Щукина. Москва. 1913

Именно французским влиянием объясняется тот факт, что на ранних этапах своего творчества многие русские авангардисты эволюционируют по французской модели – от импрессионизма через фовизм к кубизму. Список этих художников возглавляют известные имена – Казимир Малевич, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Давид Бурлюк.

Но есть коренные отличия. Особенность европейского модернизма состоит в том, что жизнь одного художника длится дольше (часто, но не всегда), чем существует одно стилевое направление. То есть художественная эволюция опережает жизненный цикл индивидуума. В русском искусстве все наоборот. На преодоление французской модели русскому мастеру достаточно нескольких лет, после чего он уже движется по своему пути, создавая собственные «измы». Французская модель служит своеобразным трамплином.

Первым авангардным событием в русском искусстве была выставка с далеко не авангардным, а скорее салонным названием – «Голубая роза». Однако стилистика показанных на экспозиции произведений как раз говорила о новаторском духе, который царил на выставке. Ее ядро составляли молодые художники – сплотившиеся вокруг Павла Кузнецова ученики Московского училища живописи, ваяния и зодчества Петр Уткин, Николай Сапунов, Сергей Судейкин, Мартирос Сарьян. Будучи представителями позднего символизма, они стремились преодолеть фигуративность, сознательно исказить натуру, преобразовать ее в некий символ, порой наполненный мистическим смыслом.

Будущие герои авангарда в «Голубой розе» участия не принимали, но выставка оказала несомненное влияние на их формирование. Малевич позднее вспоминал, что хотел участво-

вать и даже предложил свою картину, но недальновидное жюри ее не приняло. Возможно, это была одна из его композиций серии «эскизов фресковой живописи» (1907).

Еще одно событие «подстегнуло» молодых художников к объединению – состоявшаяся в Москве посмертная выставка Виктора Борисова-Мусатова. Молодые восприняли символизм как искусство, создающее новое и устремленное в будущее.

В 1908 году состоялся первый «рывок» авангардных сил – практически одновременно в Москве и Петербурге.

«Венок – Стефанос» объединил в Москве молодых художников, вдохновленных новыми художественными идеями, – братьев Давида и Владимира Бурлюков, Михаила Ларионова, Наталью Гончарову, Аристарха Лентулова, Георгия Якулова и Александру Экстер. На первой выставке «Стефаноса» в Москве зимой 1907/1908 годов главенствовали радикальные работы Бурлюков. Следующие выставки – «Венок» (весна 1908 года) и «Венок – Стефанос» (весна 1909 года) – проходили уже в Петербурге и представляли собой еще один шаг в сторону радикализации художественной формы. В издевательских и недоуменных отзывах прессы звучали имена не только Бурлюков, но и других экспонентов. Интересно отметить, что уже тогда намечается определенное размежевание между модернистами, работающими в стиле символизма, и адептами французской живописи.

В это время в Петербурге вышел на сцену еще один важный деятель раннего авангарда – Николай Кульбин, приват-доцент Военно-медицинской академии, врач Главного штаба, коллежский советник. Он был одновременно художником-любителем и организатором выставок. В 1908 году он создал «художественно-психологическую группу» «Треугольник», куда, в частности, вошли будущие члены «Союза молодежи» Эдуард Спандиков и Зоя Матвеева-Мостова.



Участники выставки «Импрессионисты».

В центре сидит Николай Кульбин. Санкт-Петербург. 1909

Весной 1908 года состоялся первый выставочный проект Кульбина – выставка «Современные течения в искусстве». Затем, весной 1909 года, он организовал выставку «Импрессионисты». Несмотря на название, картины, представленные на этих выставках (в том числе и

самого Кульбина), весьма отдаленно были связаны с импрессионизмом и стилистически представляли собой соединение фовизма и символизма. Свои взгляды на современное искусство Кульбин высказывал на лекциях, сопровождавших выставки. Его статья «Свободное искусство как основа жизни» стала одним из ранних манифестов русского авангарда.

Если для петербуржца Кульбина было важно распространять знания о современном искусстве по России, то москвич Николай Рябушинский занимался пропагандой французского и европейского искусства. Издатель журнала «Золотое руно», он организовал в 1908 году первый «Салон» произведений русских и французских живописцев. Французы были представлены звездным составом и по количеству более чем втрое превосходили русских. Практически это был первый показ современной французской живописи в России. Русскому зрителю, включая многих молодых художников, открылись достоинства французской живописной школы, ее красоты, изысканность и разнообразие.

Второй салон «Золотого руна» (1909) уравнивал французов и русских по количеству и продемонстрировал нарастающую силу русского искусства. На выставке были показаны, впервые в России, две кубистические картины Жоржа Брака.

Рябушинский, хотя и в меньшем масштабе, осуществлял идеи Сергея Дягилева, способствовавшие просвещению русского зрителя, его знакомству с современным европейским искусством. Одесский скульптор и живописец Владимир Издебский, организовавший в 1909–1911 годах два «Интернациональных салона», ставил перед собой иную задачу: «Представить картину современного художественного творчества... дать при этом возможность высказаться представителям всех направлений». Это были передвижные выставки, показавшие французское, немецкое и русское современное искусство в Одессе, Киеве, Петербурге, Риге, Николаеве и Херсоне.

Мечты Дягилева о внедрении русского искусства в европейский контекст постепенно становятся реальностью не только внутри России, но и за ее границами – когда русские художники экспонируют свои произведения на парижских салонах и венском Сепеционе.

Одним из тех, кто воплощал эти мечты, был Давид Бурлюк. Он имел такую возможность, поскольку в 1902–1904 годах учился в Мюнхене и Париже, а затем участвовал в организованных Василием Кандинским выставках «Нового мюнхенского художественного общества» и «Синего всадника».

Человек неумной энергии, одержимый разными идеями, он участвовал почти во всех выставочных проектах нового искусства. Он печатал статьи, памфлеты и листовки, в которых боролся с критиками нового искусства. Достаточно вспомнить его знаменитую статью «Галдящие “бенуа” и новое русское национальное искусство» (1913). Бурлюк был автором и издателем «Пощечины общественному вкусу» (1912), а в 1913–1914 годах организовал так называемое Турне футуристов – гастрольные поездки по провинциальным городам с докладами и чтением стихов. Основными участниками были сам Бурлюк, Владимир Маяковский и Василий Каменский.

За свою кипучую деятельность Давид Бурлюк получил прозвище «Отец русского футуризма».

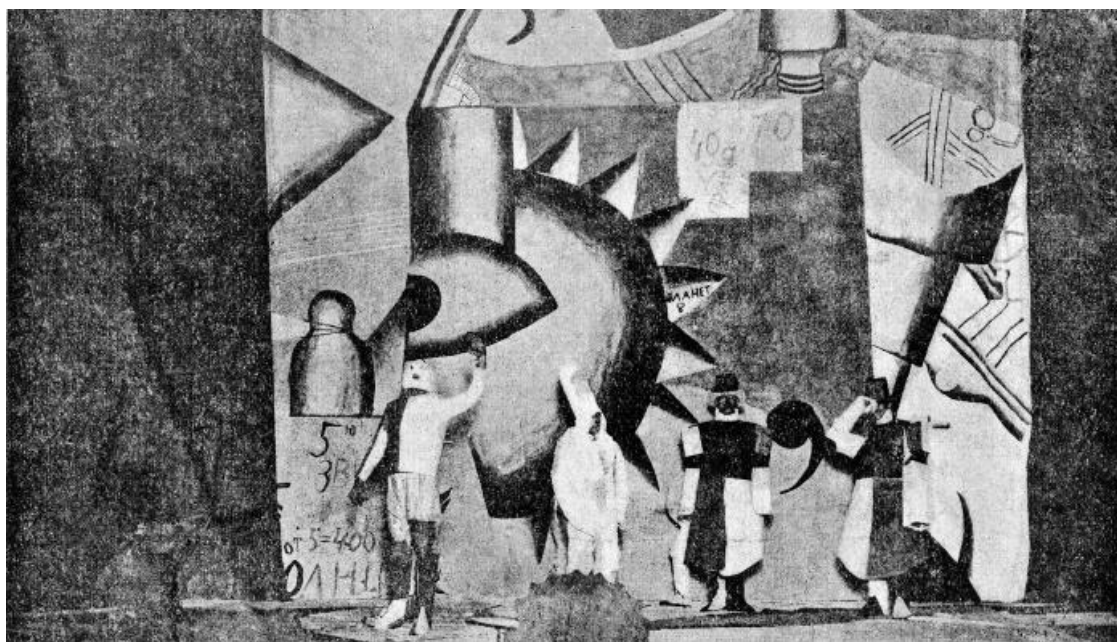
Василий Кандинский принадлежал двум художественным культурам – немецкой и русской. Он учился живописи в Мюнхене и на протяжении 1900-х годов многое сделал для формирования современного немецкого искусства (был в числе создателей «Синего всадника»). Сначала работал в стиле фовизма, но уже в начале 1910-х годов создал совершенно новые образы – абстрактные композиции, положив начало самому стабильному и широкомасштабному направлению в мировом искусстве всего XX века – абстракции. Книга «О духовном в искусстве», написанная Кандинским по-русски и первоначально изданная по-немецки, излагает его теорию абстрактного искусства.

Свои многочисленные абстрактные полотна Кандинский называл «импровизациями» или «композициями», а иногда давал им более конкретные названия («Смутное», «Сумеречное»), выражающие авторские эмоции. Наиболее известны его «Композиции» VI и VII (1913) – огромного размера панно (два на три метра), которые эпически повествуют о борьбе абстрактных форм, их рождении и обновлении.

В 1910 году в авангардном искусстве складываются два центра – Петербург, представленный «Союзом молодежи», и Москва, в которой главенствует «Бубновый валет». Противостояние этих группировок в начале 1910-х годов было принципиальным, так как отражало культурную конфронтацию, если так можно выразиться, двух городов.

«Союз молодежи» был организован по инициативе художника и музыканта Михаила Матюшина и его жены, рано умершей художницы и поэтессы Елены Гуро, а также более молодых Иосифа Школьника, Эдуарда Спандикова, Сергея Шлейфера и нескольких других.

С самого начала своего существования «Союз...» ставил главной целью «продвижение» современного искусства и был открыт для всех новых стилевых направлений. В итоге через выставочные проекты «Союза молодежи» «прошли» многие известные и малоизвестные художники-авангардисты, в том числе и те, кто был совсем далек от авангарда (например, литовский символист Микалоюс Чюрленис или архитекторы Владимир Щуко и Иван Жолтовский). Важное место в «Союзе...» занимал потомственный купец, меценат и коллекционер Левкий Жевержеев.



«Победа над Солнцем». 2-я картина 2-го действия.  
Репродукция из журнала «Театр и жизнь». 1913

Кроме коренных петербуржцев в «Союз...» были привлечены и играли в нем заметную роль Ольга Розанова, Казимир Малевич, братья Бурлюки, Владимир Татлин. За короткий период деятельности (с 1910 по 1914 год) «Союз молодежи» открыл семь выставок – в Петербурге (пять), Москве и Риге. Более восьмидесяти художников участвовали в этих выставках, в том числе Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Алексей Моргунов, Петр Кончаловский, Илья Машков. Диспуты, то есть общественные обсуждения выставок, стали нововведением «Союза молодежи», так же, как и изданные «Союзом...» периодические сборники (вышло три номера). В них были опубликованы знаковые для теории современного искусства статьи



– «Принципы нового искусства» Владимира Маркова (псевдоним Волдемарса Матвейса) и «Основы нового творчества и причины его непонимания» Розановой.

«Союз молодежи» был не просто ориентирован на западноевропейские образцы, но он искал прямые связи с европейцами. С этой целью в 1911–1913 годах представители «Союза...» Школьник, Спандиков, Шлейфер и Павел Филонов ездили в Швецию и Финляндию, а главный теоретик «Союза...» Матвейс побывал в Германии и Франции не только для устройства совместных выставок, но и ради организации в России музея современного искусства.

Стилистику «Союза молодежи» трудно определить одним словом – она многолика. На первых порах в «Союзе...» превалировало изысканное и утонченное искусство, но, по мере развития и расширения, особенно после вступления в союз Владимира Татлина, Давида Бурлюка и Ольги Розановой, его стилистика радикализируется.

В начале декабря 1913 года произошло событие, ставшее вехой в истории русского авангарда. В театре «Луна-парк» состоялись «первые в мире постановки футуристов театра» – трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» и оперы «Победа над Солнцем». Именно в «Победе над Солнцем» соединились самые яркие и мощные силы авангарда – построенная на диссонансах музыка Михаила Матюшина (он исполнял ее на расстроенном рояле), заумные тексты Велимира Хлебникова и Алексея Крученых, декорации и костюмы Казимира Малевича. Впоследствии Малевич утверждал, что именно тогда у него родилась идея «черного квадрата». Постановка получилась во всех отношениях новаторской.

Среди художественных объединений раннего авангарда «Бубновый валет» был самым ярким и мощным. Его основали Михаил Ларионов и Наталья Гончарова, братья Владимир и Давид Бурлюки, а также Петр Кончаловский, Илья Машков, Василий Рождественский, Аристарх Лентулов, Александр Куприн и другие. Это были мастера разных направлений и интересов. Однако альянс просуществовал недолго – слишком разными, противоречивыми были их задачи. Сразу после первой выставки «Бубнового вала» (1910) Ларионов и Гончарова заявили о выходе из основной группы. Поэтому общество «Бубновый валет» было зарегистрировано уже без них, хотя название, как теперь окончательно установлено, придумал Ларионов. В одном из многочисленных интервью он заявил: «Что такое “Бубновый валет”? Это имя дал я. Оно случайное. Только для выставки того года. Теперь же чувствуется успокоенность, необходимость уютного угла и мещанское желание спекулировать на зарекомендовавшем себя названии» (1911). Поправим Ларионова: название не было случайным, а, напротив, эпатажным, вызвало ассоциации с карточной игрой. Не случайно на первой выставке было тридцать шесть экспонентов (за исключением одного скульптора), что соответствовало числу карт в стандартной карточной колоде.

1 ноября 1911 года учредители – Кончаловский (председатель правления), Куприн (казначей), Машков (секретарь) и Рождественский – утвердили Устав общества. Первый параграф гласил: «Общество <...> имеет целью распространение современных понятий по вопросам изобразительных искусств». Подтверждение серьезности своих намерений они нашли у художника Василия Сурикова (он был тестем Кончаловского), коллекционеров Сергея Щукина и Ивана Морозова, поэта Валерия Брюсова, композитора Фомы Гартмана, которые стали почетными членами общества.

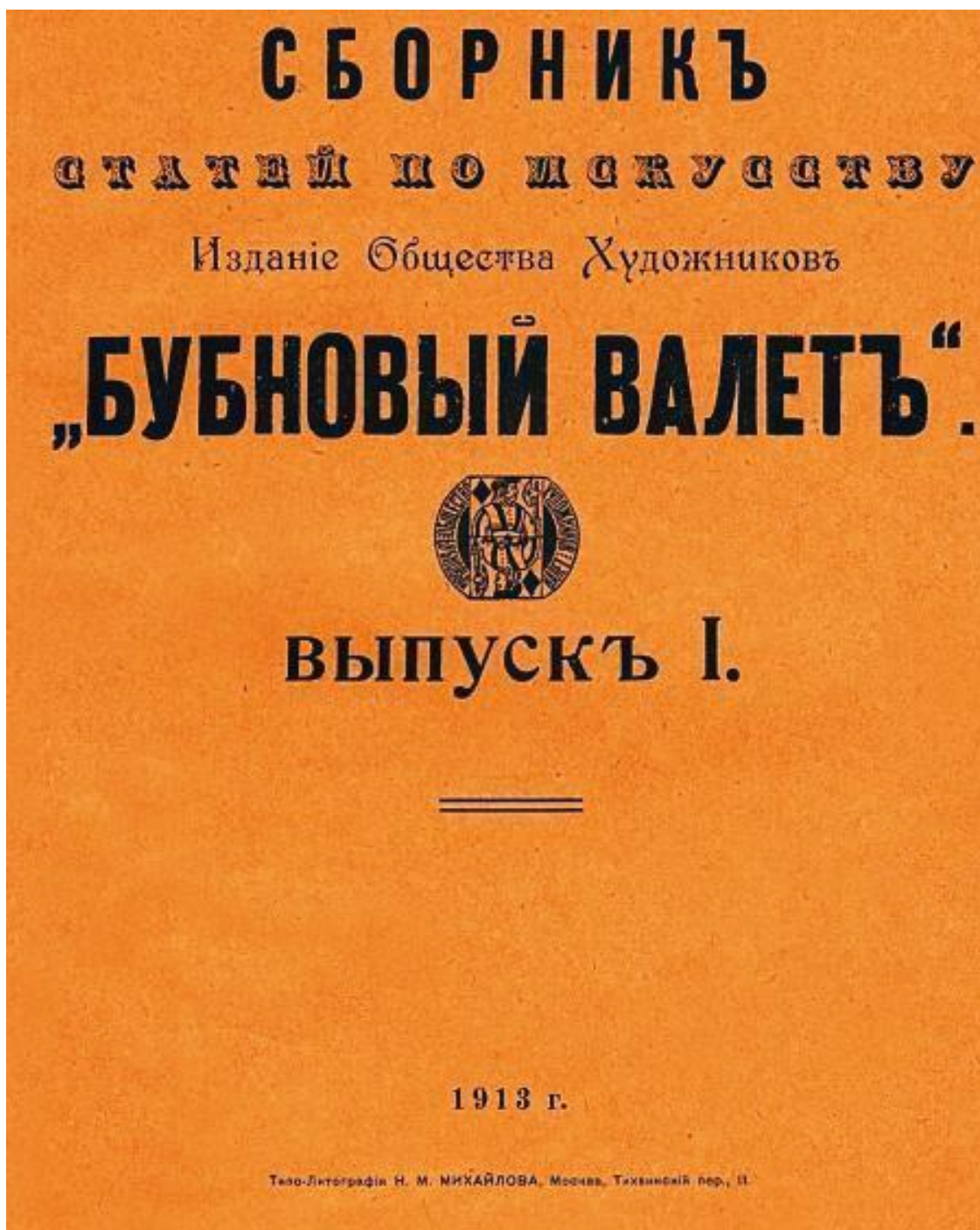




После спектаклей в «Луна-парке». Слева направо: Михаил Матюшин, Алексей Крученых, Павел Филонов, Иосиф Школьник, Казимир Малевич. Фото Карла Буллы. Санкт-Петербург. 1913

К моменту регистрации в конце 1911 года общество насчитывало двадцать действительных членов и пятьдесят экспонентов. В январе 1913 года в правление дополнительно был избран Роберт Фальк, а действительными членами стали Алексей Моргунов и Владимир Татлин. Летом 1913 года «Бубновый валет» покинули братья Бурлюки, а весной 1914 года были исключены Казимир Малевич и Моргунов. В марте 1916 года основатели общества Кончаловский и Машков перешли в «Мир искусства», председателем правления стал Куприн, в правление снова вошел Малевич, а в общество – Иван Ключ, Ольга Розанова, Иван Пуни, Марк Шагал, Натан Альтман и другие художники. На следующий год в октябре Малевич был избран председателем, а состав общества пополнили Лев Бруни, Александр Осмеркин, Любовь Попова, Надежда Удальцова и другие. Через несколько дней из-за давнего, но вновь разгоревшегося конфликта между Малевичем и Татлиным (последний предложил дать обществу более современное название, но предложение принято не было) группа Татлина (семь человек, в том числе Бруни, Попова и Удальцова) вышла из состава «Бубнового валета». Вскоре за ними последовали Куприн, Лентулов, Рождественский и Фальк. Таким образом, к 1917 году никого из ранних бубновалетцев в обществе не осталось. Состав объединения на протяжении семи лет (1911–1917) кардинально поменялся. «Бубновый валет» оказался своеобразным фильтром, через который прошли почти все художники-авангардисты.





Эмблема общества художников «Бубновый валет» (1912) и обложка сборника статей по искусству (Москва. 1913)

И все-таки «Бубновый валет» в первую очередь ассоциируется с именами Кончаловского, Машкова, Куприна, Рождественского, Фалька и других «русских сезаннистов» (как их называл художественный критик Александр Бенуа). Эти художники декларировали свою привязанность к живописи Поля Сезанна и считали его недостижимой вершиной живописной культуры. Тем не менее в картинах сезаннистов легко обнаружить влияние не только Сезанна, но и Поля Гогена и других французских фовистов.





Участники общества художников «Бубновый валет». Слева направо: Роберт Фальк, Александр Куприн, Петр Кончаловский, Василий Рождественский, неизвестный. Москва. 1914

Характеристика «Бубнового вала» далеко не исчерпывается ориентацией на французскую живопись. Другой художественный критик, Яков Тугендхольд, дал им еще одно определение – «московские сезаннисты». Для «валетов» не менее важны были живописные традиции, воспринятые в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, где преподавали великие живописцы Константин Коровин и Валентин Серов. Хотя большинство будущих авангардистов сопротивлялось системе обучения и боролось с ней вплоть до исключения, эти традиции – коровинского импрессионизма и серовской свободной кисти – прививались им помимо их желания. Живописное наследие «валетов» оказалось чрезвычайно жизнестойким и оставалось уже в советском искусстве вплоть до 70-х годов XX века.

Выставки «Бубнового вала» до революции устраивались регулярно, в них принимали участие не только русские, но и французские и немецкие художники.

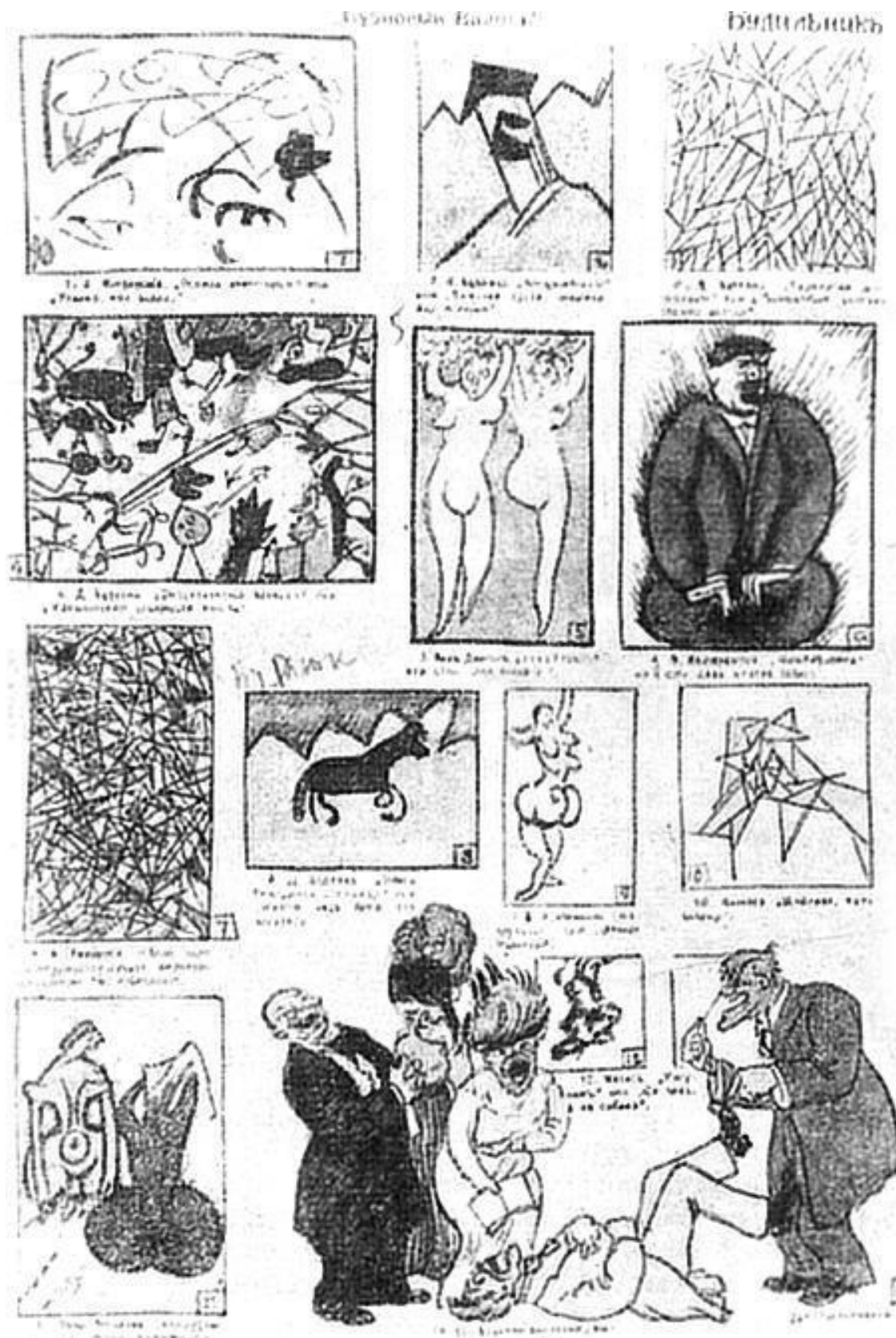
Художники «Бубнового вала», так же как их антагонист Ларионов, были очарованы народной культурой – городской вывеской, лубком. Их увлек примитивизм, который, как уже говорилось, стал в начале 1910-х годов главным стилем раннего русского авангарда.

Живопись «валетов», веселая, яркая, насыщенная цветовыми контрастами, рождалась в смешении французских и русских черт.

Примитивизм соединил в себе фовизм и традиции народного искусства и стал мейнстримом всего русского модернизма. В определенной степени он примирил «валетов» с «хвостами» – в этом стиле в начале 1910-х годов работали не только Кончаловский, Машков, Рождественский и Лентулов, но и ларионовская группа во главе с самим лидером. Ларионов, Гончарова, Александр Шевченко создали немало шедевров в стиле примитивизма. Но самым ярким примитивистом оказался Малевич с серией больших гуашей 1911 года («Мозольный оператор», «Аргентинская полька» и другие).

Михаил Ларионов и Наталья Гончарова в сообществе «валетов» с самого начала стояли особняком, поскольку их пристрастия были иными: они отрицали французов и увлеклись иконописью, народным искусством и лубком, городской вывеской. Расхождение интересов было принципиальным и послужило, как уже было сказано, причиной скорого раскола. Когда в конце

1911 года в прессе Кончаловский, Машков, Куприн и Рождественский объявили о регистрации объединения «Бубновый валет», Ларионов и Гончарова сообщили о полном расхождении с «валетами», и общество было зарегистрировано без их участия.



Карикатура на картины художников общества «Бубновый валет».

## Репродукция из журнала «Будильник». 1912

Ларионов мог позволить себе подобный демарш – он чувствовал свою силу, свои возможности, свое предназначение. Он был уже известным художником, подтверждением чему служил тот факт, что в помещении Третьяковской галереи среди работ, купленных после смерти Третьякова, экспонировался его пейзаж.

У Ларионова был довольно ясный план дальнейших действий. Он придумал проект, состоявший из нескольких выставок, и намеревался привлечь на свою сторону молодых художников, чтобы с их помощью занять лидирующее положение в среде нового искусства.

Вскоре после ухода из «Бубнового валета», а именно весной 1912 года, он открыл выставку под названием «Ослиный хвост». Эпатажное название ассоциировалось с событием, якобы происходившим во Франции, когда осла заставляли рисовать картины хвостом, предварительно окунув его в краску. В выставке участвовали Владимир Татлин, Казимир Малевич, Марк Шагал и Артур Фонвизин. Ларионов пригласил также молодых: Евгения Сагайдачного, Михаила Ле-Дантю, братьев Илью и Кирилла Зданевичей, Николая Роговина, Ивана Скуйе.

И в том же 1912 году Ларионов изобретает лучизм. Есть предположение, что импульсом к созданию первых лучистских произведений – к ним относят ларионовские иллюстрации к поэме Крученых «Старинная любовь» – были детские рисунки. Впервые о лучизме Ларионов заявил в середине октября 1912 года. Возможно, Ларионов находился под влиянием идей четвертого измерения, которые были тогда очень популярны, в том числе и в художественной среде. Не исключено, что его вдохновили и «рентгеновские лучи», открытые еще в конце XIX века, но в России до Первой мировой войны практически не применявшиеся. Суть нового художественного метода Ларионов объяснял тем, что человек получает представление о внешнем мире при посредстве лучей, которые идут от каждого предмета к глазу. Он утверждал, что «лучистская живопись родилась в Москве. Это вполне “отечественный продукт” в противоположность привозным из-за границы французскому кубизму и итальянскому футуризму».

Следующая выставка Ларионова – «Мишень» (весна 1913 года) – сопровождалась скандальным успехом и не менее скандальным диспутом.

За «Мишенью» последовала «№ 4. Выставка картин. Футуристы, лучисты, примитив» (весна 1914 года). Ларионов планировал организовать еще две выставки – персональную Гончаровой (за десять лет работы) и лучистскую, но их реализации помешала начавшаяся мировая война. Ларионов отправился на фронт, был ранен, демобилизован, долго лечился. Вскоре знаменитая пара была приглашена Дягилевым для участия в его «Русских сезонах», и они навсегда покинули Россию. С их отъездом завершился важный этап эволюции русского авангарда. Борьба за место лидера, которое занимал и которое освободил Ларионов, началась.

Ларионовский лучизм знаменовал появление новых «-измов». Следующим стал «алогизм», придуманный Малевичем в 1913 году. Задача художника – обесмыслить свое произведение. Картина должна быть лишена какой бы то ни было логики, превратиться в ребус, а то и вовсе в неразрешимую загадку. Она сродни заумной поэзии, открывающей структуру слов и создающей бесконечные неологизмы. В алогическую игру Малевич увлек и некоторых других художников – Алексея Моргунова, Ольгу Розанову, Ивана Пуни. Но увлечение длилось недолго. Уже наступал другой стиль, претендующий на всеохватность и стремившийся «потеснить» и алогизм, и примитивизм.

Кубофутуризм зародился первоначально в поэзии, но отчетливо себя не проявил. Иное дело – живопись. В русской живописи этот стиль сложился в результате синтеза французского кубизма и итальянского футуризма. Вновь следует назвать имя Малевича, который в своем «первом крестьянском цикле» создал шедевры кубофутуризма, обогащенного примитивистскими приемами («Косарь». 1911–1912; «Усовершенствованный портрет Ивана Васильевича Ключкова». 1913). В более чистом виде кубофутуризм мы встречаем в картинах Любови Попо-

вой и Надежды Удальцовой, написанных после их обучения кубизму в парижской Академии «Ля Палетт» (1912–1913).

Последнее завоевание русского авангарда в предвоенный период связано с именем Владимира Татлина. Речь идет о его контррельефах – они зафиксировали начало новой эпохи: преодолели границы живописной поверхности, шагнули в трехмерное пространство, открыли свойства новых материалов. Они стали конструкциями – и это было начало великого стиля XX столетия – конструктивизма.

К конструкциям Татлин подступил, будучи уже профессиональным живописцем: с начала 1910-х годов он участвовал в авангардных выставках, попробовал себя в театре. Но живопись его не была замечена современниками, поскольку в ней отсутствовала броскость и эпатажность. Татлин создал свой индивидуальный стиль, поэтому его трудно отнести к какому-либо направлению, но все-таки в нем превалируют черты примитивизма. Почти каждая написанная им картина – шедевр («Матрос. Автопортрет». 1911; «Портрет художника. Автопортрет». 1913).

Каковы же итоги стремительной эволюции довоенного авангарда? Русское искусство успешно преодолело французскую модель «импрессионизм – фовизм – кубизм» и создало несколько собственных стилистических направлений: абстракцию, примитивизм, лучизм, алогизм и кубофутуризм.

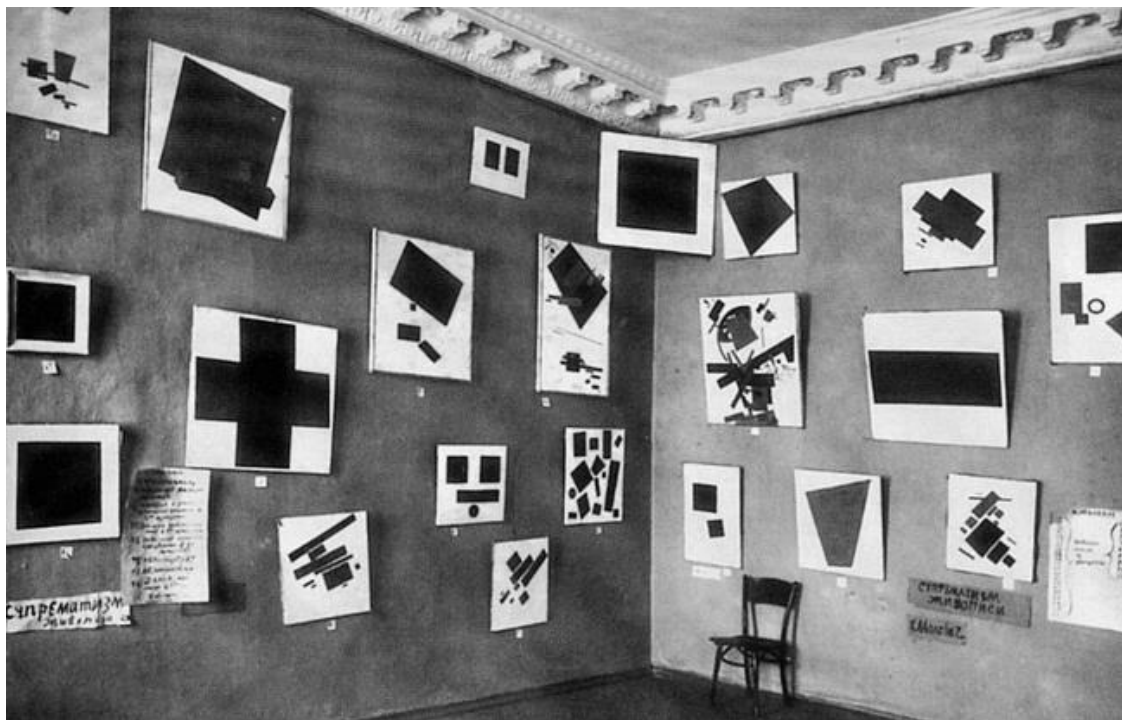
Россия в последние предвоенные годы, как никогда ранее (можно сравнить, пожалуй, только с петровскими временами), была открыта к Европе, хотела быть европейской и почти ею стала. Расширялись контакты с современными европейскими художниками, планировались совместные выставки. Все эти события недалекого будущего должны были создать в России новую художественную ситуацию... Но война остановила бурное течение художественной жизни, прервала налаживающиеся связи и похоронила надежды.

Весной 1915 года главные силы авангардного движения из Москвы перемещаются в Петроград. Там открылись одна за другой, может быть, самые знаменитые выставки авангарда – «Первая футуристическая выставка картин “Трамвай В”» и «Последняя футуристическая выставка картин “0,10” (ноль-десять)». Их организатором был петроградский художник Иван Пуни. А соревновались на них недавние друзья, а теперь непримиримые соперники Малевич и Татлин.

Кроме них в выставке «Трамвай В» (весна 1915 года) участвовали молодые художники – Иван Клюн, Ольга Розанова, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Александра Экстер. Название «первая футуристическая» соответствовало задаче – продемонстрировать во всей полноте и разнообразии новое искусство. Самым радикальным на выставке оказался Татлин со своими контррельефами (или «материальными подборками»), в которых, и это было новаторством, использовались «нехудожественные» материалы – железо, стекло, фольга, веревки и прочее.

В соревновании за оригинальность Малевич на этой выставке проиграл Татлину, хотя его выступление тоже было неожиданным: свои произведения в стиле неопримитивизма и алогизма он снабдил надписью: «Содержание работ автору неизвестно».

На выставке «0,10» (зима 1915/1916 годов) состав художников был несколько расширен, и Малевич взял реванш. К этому моменту он уже изобрел новый живописный стиль и создал «Черный квадрат» (1915), но до вернисажа все держалось в тайне. Живописные открытия Малевича произвели фурор. Помимо «Черного квадрата» (в каталоге картина была обозначена как «Четыреугольник») художник выставил еще около четырех десятков совершенно новых произведений и определил их стиль как «супрематизм живописи». Автор воспринимал свое участие в выставке как первую общественную демонстрацию супрематизма.



«Последняя футуристическая выставка 0,10».

Зал с произведениями Казимира Малевича. Петроград. 1915

К выставке Малевич издал брошюру «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», где писал: «...я преобразился в нуль формы и вышел за 0–1. Считаю кубофутуризм выполнившим свои задания – <...> я перехожу к супрематизму – к новому живописному реализму, беспредметному творчеству».



Ольга Розанова, Ксения Богуславская и Казимир Малевич на выставке «0,10»

Супрематизм Малевича, а также его последователей Клюна и Розановой, просиял ярким цветом еще один раз в ноябре 1916 года – на шестой выставке «Бубнового валета». Тогда



же Малевич сплотил вокруг себя художников, которых считал своими единомышленниками. Созданное им сообщество получило название «Супремус», что, естественно, ассоциировалось с его детищем – супрематизмом. Упомянутая выставка «Бубнового валета» была, вероятно, одним из этапов общей стратегии Малевича по продвижению своего изобретения, поскольку за несколько дней до закрытия выставки состоялось первое собрание общества «Супремус» (официально оно так и не было зарегистрировано).

Главной задачей общества Малевич считал издание журнала, который также получил название «Супремус». По сведениям Ольги Розановой, секретаря редакции, журнал должен был освещать самые разные аспекты супрематизма – в живописи, скульптуре, архитектуре, музыке, театре и других областях. Малевич трактовал супрематизм не только как новую живописную систему геометрической абстракции, а мыслил ее гораздо шире – как систему общехудожественную, а в философском смысле – как новую систему мироздания.

В середине 1917 года был собран первый номер журнала, но финансовые обстоятельства не позволили его издать, а вскоре революционная ситуация в стране и вовсе исключила возможность публикации.

Супрематизм дал мощный творческий импульс всем художникам, которые входили в «Супремус» или же находились в орбите его влияния. Иван Клюн, Ольга Розанова, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Михаил Меньков, Вера Пестель, Александра Экстер, Александр Веснин – каждый из этих мастеров создал свой вариант супрематизма.

Будет справедливым также отметить, что основные положения художественной системы супрематизма стали основой развития послереволюционного авангарда, в первую очередь в беспредметной живописи, а затем и в архитектуре конструктивизма.

По давно сложившейся гендерной традиции лидерами в искусстве могли быть только мужчины – в этом Россия ничуть не отличалась от Европы. Это не удивительно, так как лишь в середине XIX столетия женщины получили возможность посещать Императорскую Академию художеств, а стать полноценными студентками – в 1893 году. И вот в авангардной среде, совершенно неожиданно, появляется целая плеяда женщин-художниц. Назовем только главные имена: Наталья Гончарова, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Ольга Розанова, Варвара Степанова, Александра Экстер. Их появление никак не объясняется феминистским движением, важным брендом той эпохи, поскольку они этому движению не принадлежали.

«Эти... замечательные женщины все время были передовой заставой русской живописи и вносили в окружающую их среду тот воинственный пыл, без которого оказались бы невозможны наши дальнейшие успехи. Этим настоящим амазонкам, скифским наездницам прививка французской культуры сообщила только бо́льшую сопротивляемость западному “яду”, и если ни одна из них не вырезала у себя правой груди, чтобы заменить ее досекинской тубой, то удержали их от этого главным образом соображения эстетического порядка». Так писал о них деятель авангардного движения и переводчик Бенедикт Лившиц. На самом деле эти художницы не отличались воинственностью. Они были женами или подругами известных художников авангарда, и каждая из них вступила в творческий и жизненный союз – Гончарова с Ларионовым, Попова с Весниным, Удальцова с Древиним, Розанова с Крученых, Степанова с Родченко. Отношения в этих союзах складывались по-разному, но женская половина всегда оставалась творчески независимой. Причем смелость и радикальность их искусства нисколько не исключала женственности в поведении и быту. Их смелые эксперименты в искусстве гармонично сочетались с изящной внешностью и модным, элегантным стилем в одежде. Они завоевывали новые рубежи в искусстве авангарда органично и с легкостью.

После революции отношение к авангардному искусству коренным образом изменилось. Если дореволюционный авангард в представлении современников был маргинальным явле-

нием, то в несколько послереволюционных лет художники-авангардисты вышли на передовые общественные позиции. Они почувствовали себя свободными во всех своих начинаниях – от индивидуального творчества до глобальных проектов в масштабах всей страны. Ими была осуществлена реальная попытка перекроить и выстроить заново всю структуру государственной политики в области искусства. Результаты этой работы превзошли все ожидания.

Авангард пытался построить новые взаимоотношения государства с современным искусством в области художественного образования, музейного и выставочного дела. Нарком просвещения и большевик Анатолий Луначарский занимался всеми вопросами культуры, и в первую очередь национализацией культурных ценностей и сохранением культурного наследия, что было самым насущным вопросом первых лет новой власти. Для управления современным искусством был создан Отдел Изо, руководить которым Луначарский пригласил своего парижского знакомого и малоизвестного в России художника Давида Штеренберга. Штеренберг возглавлял Отдел Изо с 1918 по 1920 год. Он вполне лояльно относился к художникам-авангардистам и не только приглашал их к сотрудничеству, но и всячески продвигал их кандидатуры в различные подразделения своего отдела (в ведении Наркомпроса находилось не только изобразительное искусство, но театр, кино, литература). Короткий период в два с половиной года – время руководства Штеренберга – и был самым плодотворным. За это время было сделано колоссально много во всех сферах художественной жизни. То был яркий и недолгий исторический период, когда новаторский дух авангарда соответствовал разрушительному пафосу революции, но отношения между авангардом и новой властью строились не на разрушении, а на созидании.

К работе Отдела Изо были привлечены художники, архитекторы и другие деятели искусства – представители разных стилевых направлений от мирискусников и голуборозовцев (график Сергей Чехонин и скульптор Александр Матвеев) до бывших парижан Натана Альтмана и Владимира Баранова-Россине. Важную роль в отделе играл теоретик авангардного искусства Николай Пунин. Состав отдела подвергался постоянной ротации.



Открытие памятника Карлу Марксу работы Александра Матвеева (стоит справа в профиль). Среди других слева направо: Давид Штеренберг, Николай Пунин, Анатолий Луначарский. Петроград.

7 ноября 1918

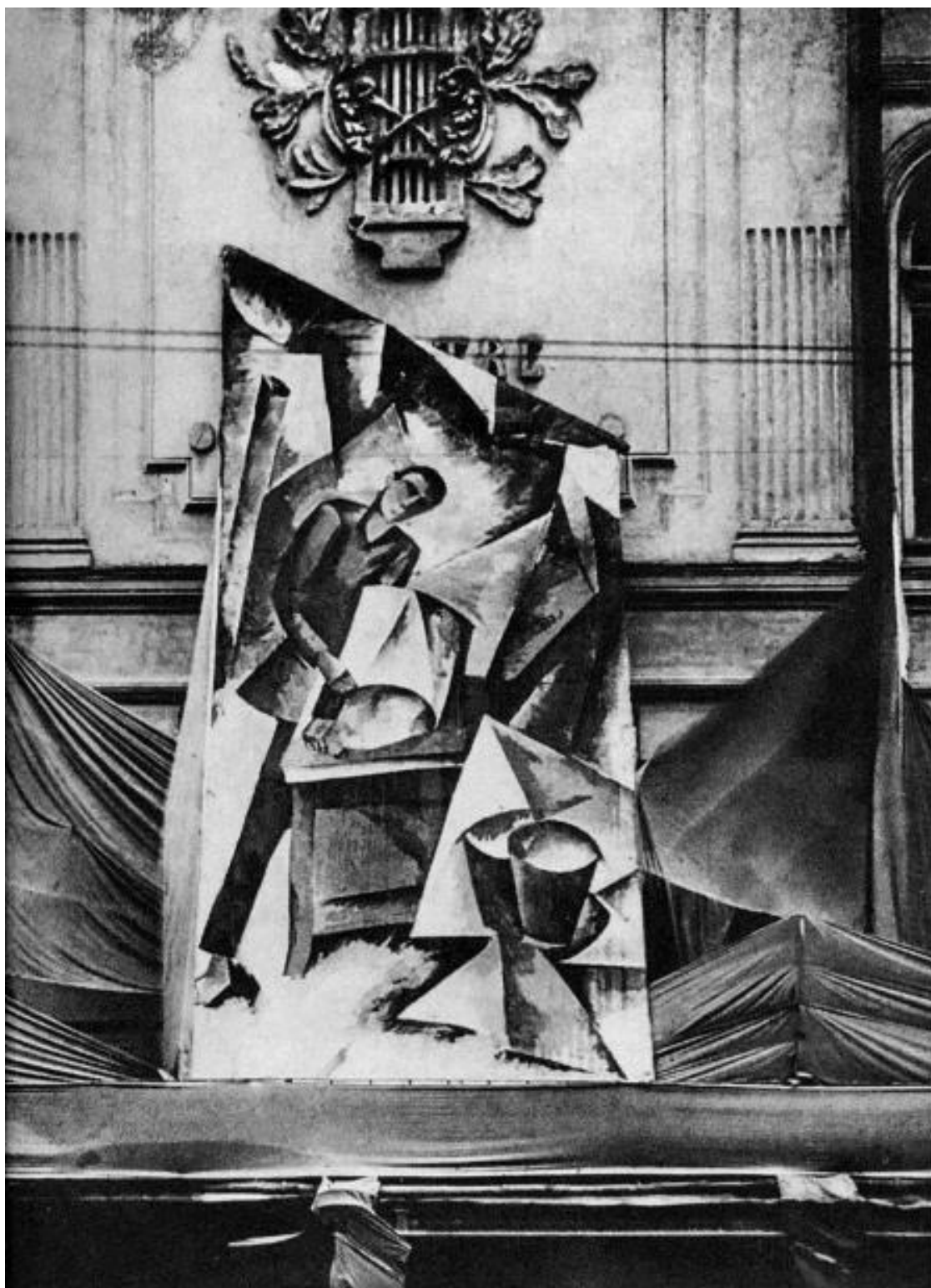


Карнавал в честь праздника 1 мая. Петроград. 1921

Московский отдел ИЗО, созданный в том же году, был по составу более авангардным: председательствовал в нем Владимир Татлин, подотделами заведовали многочисленные левые художники: Алексей Моргунов, Александр Иванов, Илья Машков (школьный подотдел), Александр Шевченко и Владимир Франкетти (литературный), Ольга Розанова и Александр Родченко (художественно-промышленный), Казимир Малевич, Борис Королев, Надежда Удальцова (художественно-строительный), Павел Кузнецов, Роберт Фальк, Василий Кандинский (театральный). Но уже в марте 1919 года Татлин ушел с поста заведующего (его сменил Осип Брик), также покинули отдел некоторые левые, например Малевич, Моргунов и Софья Дымшиц-Толстая.



Агитационный трамвай. Москва. 1921





Александр Осмеркин. Панно над входом в театр Зимина.  
Москва. 1918



Оба Отдела Изо занимались разнообразными сферами культуры – выставками, музеями, педагогикой, агитационным оформлением городов и праздников – не только в Петрограде и Москве, но и по всей России.

Авангардные преобразования коснулись в первую очередь педагогики. Учить новому и по-новому – таков был теперешний принцип обучения той поры.



Заседание петроградской коллегии Изо НКП под председательством Давида Штеренберга (сидит в центре).

1918

Одним из первых решений петроградского Отдела Изо было упразднение Академии художеств. На основе Художественного академического училища создали Государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ; их еще называли Свомас или Пегосхум). Вскоре и в Москве появились две аналогичные мастерские (их называли «Первые» и «Вторые» ГСХМ).

«Первые ГСХМ» (образованы 5 сентября 1918 года) создавались на основе Строгановского художественно-промышленного училища – уникального учебного заведения художественного и технического направления, основанного еще в 1873 году. Но теперь объем преподавания шагнул далеко за пределы технического назначения. Мастерские разделялись на живописные и скульптурные. Живописные отражали весь спектр стилевых направлений того времени. «Натурализм» преподавали Филипп Малявин, Сергей Малютин, Федор Федоровский; «реализм» – Николай Ульянов и Борис Григорьев; «импрессионизм» – Константин Коровин; «неоимпрессионизм» – Петр Кончаловский, Павел Кузнецов, Аристарх Лентулов; «кубофутуризм» – Владимир Татлин, Александр Куприн, Василий Рождественский; «супрематизм» – Казимир Малевич и Алексей Моргунов. Были привлечены и другие художники, в частности Ольга Розанова и Александра Экстер, – по технике росписи тканей.





Одна из мастерских Живописного отделения Свомаса. В центре слева направо сидят Казимир Малевич, Павел Мансуров, Петр Митурич, справа – Нина Коган. Петроград. 1918-1919

«Вторые ГСХМ» возникли из Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Важность для русского искусства этого училища можно оценить по тому факту, что многие будущие авангардисты учились здесь или посещали его в качестве вольнослушателей. Теперь реформой училища руководил его бывший ученик Илья Машков. Системы преподавания он строил «...на началах полной духовной автономии каждой мастерской». Среди педагогов были Абрам Архипов, Василий Кандинский, Константин Коровин, Павел Кузнецов, Казимир Малевич, Сергей Малютин, Алексей Моргунов, Василий Рождественский, Владимир Татлин, Роберт Фальк, Александр Архипенко.



Илья Машков со своими учениками во II ГСХМ. Москва. 1919

Методика преподавания в этих учебных заведениях принципиально отличалась от академической и была призвана создавать художников нового типа – связанных с реальной жизнью, с производством. В основу преподавания были положены принципы авангардного искусства, которые практиковались и во Вхутемасе (Высших государственных художественно-технических мастерских; 1920–1926), созданном на основе «Первых» и «Вторых» ГСХМ. Главные силы авангардного искусства сосредоточились на Основном отделении живописного факультета. Там преподавали Любовь Попова, Александр Веснин, Александр Осмеркин, Александра Экстер, Иван Клюн, Александр Родченко, Александр Древин, Надежда Удальцова и многие другие авангардисты. Борьба авангардных идей происходила именно на этом отделении. В 1920–1921 годах молодые художники во главе с Родченко продвигали «объективный метод» анализа искусства и противопоставляли его «субъективному методу» более старшего поколения во главе с Кандинским. В итоге в 1922–1923 годах полностью победила идея «производственного искусства», то есть искусства, работающего в первую очередь на производство, и создания нового типа художника – «художника-инженера».

Во Вхутемасе было восемь факультетов – три художественных (живописный, скульптурный, архитектурный) и пять производственных (текстильный, полиграфический, керамический, металлообрабатывающий и деревообделочный).

В 1926 году Вхутемас был закрыт и преобразован во Вхутеин (Высший художественно-технический институт), в котором первоначально сохранялись вхутемасовская традиция подготовки художника-инженера. Татлин, преподававший на объединенном факультете по обработке дерева и металла во Вхутеине в 1927–1930 годах, дает пример особо плодотворной работы. Но в конце концов в институте стали постепенно преобладать традиционные методы художественного образования.

В 1930 году Вхутеин, уже обезглавленный – лишенный авангардных методов преподавания, был расформирован. Последний бастион авангарда пал под напором соцреализма и тоталитарной власти. В целом же система образования, созданная авангардистами во Вхутемасе-Вхутеине, осталась одной из самых блистательных страниц российской художественной педагогики.

Выставки, которые устраивало специальное Выставочное бюро при Отделе Изо, принципиально отличались от дореволюционных художественных выставок – они были государственными. С 1919 по 1921 год было организовано 23 выставки. Нельзя сказать, что среди них преобладали авангардные. Если первой стала «Посмертная выставка Ольги Розановой», которая, конечно, была радикальной, то за ней последовали совсем другие – «Союза русских художников», передвижников, «Московского салона». Для авангардного движения наиболее важными стали 5-я, 10-я («Беспредметное творчество и супрематизм») и 12-я («Цветодинамос и тектонический примитивизм»).



Здание Вхутемаса на Рождественке, 11. Москва

О Музее современного искусства в России заговорили в начале 1910-х годов, но начать работу по его созданию стало возможным только в 1918 году. Было решено назвать его Музеем живописной культуры (МЖК). Василий Кандинский, один из тех, кто выдвинул эту идею и пытался ее осуществить, заявил на Музейной конференции в феврале 1919 года, что будущий музей должен показать «историческое развитие живописи с точки зрения превращения материала... в чисто живописное явление». Такой музей, по его словам, «является необходимым для масс, которые до сих пор ни в одной стране не имели собрания, могущего открыть им путь в эту область живописи, без которой полное понимание искусства немыслимо».

Конкретные дела по организации музея вели Александр Древин (первый заведующий), Кандинский (председатель Музейной комиссии), Павел Кузнецов, Александр Родченко и Роберт Фальк. Музей, после долгих споров о составе экспозиции, был открыт в Москве летом (или в начале осени) 1920 года. Заведовал музеем уже Кандинский, а в конце 1920 года его сменил Родченко.



Лазарь Лисицкий. Обложка книги «Архитектура. Вхутеин. 1920–1927».  
Москва. 1927

После нескольких перемен места расположения музей заново открылся в 1924 году в здании Вхутемаса на Рождественке, где была развернута большая экспозиция. Объявление у входа гласило, что музей «демонстрирует методы современной живописи и показательное собрание художественных произведений различных современных течений в плане художественной культуры». Экспозиция была построена по стилистическому принципу, то есть объединяла картины по формальным признакам: «объемная группа», «плоскостная группа», «динамическое



начало», «сдвиг плоскостей» и так далее. Группы определяли сами художники, что оказалось новым словом в музейном деле. В таком виде экспозиция МЖК просуществовала до 1926 года.

Проект создания Музеев живописной культуры на самом деле Москвой не ограничивался. Петроградский музей (он назывался Музеем художественной культуры – МХК) открылся весной 1921 года и просуществовал до 1925 года. В его создании и работе принимали участие искусствовед Николай Пунин, скульптор Александр Матвеев, художники Казимир Малевич, Натан Альтман, Андрей Таран и многие другие петроградские авангардисты.

За несколько лет МХК из музея превратился в научно-исследовательскую организацию, которая не только имела собственную экспозицию и проводила выставки (например, выставка в память Велимира Хлебникова, 1923), но вела работу по изучению современного искусства.

Помимо двух столиц предполагалось создать сеть МЖК в тех городах, где уже существовали художественные училища. Но как распределять произведения искусства по этим местам? Музейное бюро при Отделе Изо было призвано эту задачу выполнять. Оно закупало у художников их работы и рассылало по нужным адресам. Планировалось открыть музеи нового искусства по всей стране, а будущие художники на живых примерах должны были учиться современным художественным приемам.

Бюро возглавлял Александр Родченко, а в закупочную (музейную) комиссию вошли Александр Древин, Василий Кандинский, Павел Кузнецов, Роберт Фальк, Аристарх Лентулов, Василий Милиоти, Владимир Франкетти, Александр Шевченко.

Уникальная деятельность Музейного бюро – в трудных бытовых условиях того времени – поражает и сегодня. На протяжении трех лет было закуплено у художников около двух тысяч произведений, главным образом авангардного направления. Их отправляли в десятки городов России.

Сами закупки тоже были уникальны. Впервые в мире покупателем современного искусства становилось государство. Знаменитый «Черный квадрат» был приобретен у Малевича в 1919 году для московского МЖК. Практически это было первое произведение, проданное Малевичем кому-либо.



Заседание физико-психологического отделения РАХН (с 1925 года – ГАХН). В центре сидит Василий Кандинский. Москва. 1921

Научное осмысление искусства – еще одна, совершенно новая сфера деятельности художников-авангардистов. Движущим механизмом этого процесса был Василий Кандинский.

Достаточно вспомнить его текст «О духовном в искусстве» – одно из первых основополагающих исследований современного искусства.

В 1919 году вокруг Кандинского возникает группа художников (Родченко, Степанова и другие), которые ставят цель исследовать «основные элементы отдельных искусств и искусства в целом», а также выявлять «закономерности воздействия произведений искусства на человека». Сначала группа называлась «Советом мастеров», а весной 1920 года стала Институтом художественной культуры (Инхук). Оригинальность исследований заключалась в том, что они проводились в основном художниками и ими же проверялись на практике.

Однако расхождения между Кандинским и группой молодых, возглавляемой Родченко, привели к расколу Инхука. Кандинский покидает Инхук и создает Государственную академию художественных наук (ГАХН; академия была закрыта в 1928 году как антимарксистская организация). Одновременно в Инхуке формируются разные «рабочие группы», среди которых зарождается движение конструктивизма.

Петроградский Государственный институт художественной культуры (Гинхук), функционировавший с 1924 по 1926 год, занимался схожими исследованиями. Его директором был Малевич, нашедший здесь возможность для своих научных исследований.

Гинхук создал новый тип творца – «художника-ученого», а термин «новейшие течения» стал синонимом современного искусства. Пять отделов Гинхука возглавляли, кроме Малевича, Михаил Матюшин, Павел Филонов, Владимир Татлин и Павел Мансуров. Исследования велись в самых разных направлениях – физиология восприятия художественной формы, методология науки об искусстве, формирование и история современных художественных стилей. Работали лаборатории цвета, формы, материала. Однако в 1926 году, в результате различных интриг, и это авангардное по духу и форме учреждение было закрыто.

Для большевистской власти авангардное искусство было чуждым и непонятным. Власть этого искусства не понимала и тем более не ценила. Но в первые послереволюционные годы большевики его терпели и даже использовали в целях агитации и пропаганды. Альянс власти и авангарда продлился недолго.

И все-таки современное искусство находилось на службе у государства и сотрудничало с новой властью. Как случилось, что авангардистам были доверены бразды правления искусством? Их согласие и даже желание понятны – из объекта насмешек они в мгновение ока превратились в силу, облеченную огромными властными полномочиями. А вот сама политическая власть, то есть большевики, как допустила такое? Дело, вероятно, в том, что о современном искусстве у большевиков никакого представления не было вообще. Тот факт, что некая сила рушит старые устои в культуре и возводит новые, был им на руку, соответствовал их политике. Машина работала, а в детали они не углублялись. Но постепенно недовольство власти росло. Конфликт левых художников с Пролеткультом и комфутами (эти объединения пытались всеми возможными способами сформировать «пролетарское» искусство) привел к реорганизации Наркомпроса. Проект, написанный Владимиром Лениным, был принят на пленуме ЦК РКП(б) 8 декабря 1920-го и опубликован в качестве декрета 15 февраля 1921 года. Ленин тогда же просил найти «надежных антифутуристов». Функции Наркомпроса были переданы Главполитпросвету во главе с Надеждой Крупской, заведующие всеми отделами были заменены. Вот что писала Крупская: «Я боюсь, что Наркомпрос не сделает из искусства того могучего орудия воспитания коммунистических чувств <...> каким должен был сделать. <...> На сцену выдвинулись с особой силой футуристы, выразители худших элементов старого искусства <...> ощущений крайне ненормальных, искаженных». Эти слова демонстрируют полное непонимание нового искусства и, конечно, были обусловлены отношением самого Ленина, который к футуризму, по свидетельству Луначарского, «относился отрицательно». После 1921 года советская власть начала целенаправленно уничтожать все культурные достижения авангарда.



Первая отчетная выставка Отделения органической культуры Гинхука. Слева руководитель отделения Михаил Матюшин. Петроград.  
1924

Если масштабность нововведений авангарда в области культурного строительства поражает, то чисто художественный аспект – поиски новых форм – дает несколько другую картину. Дело в том, что авангардное искусство к середине 1910-х годов все новые формы уже создало, открыло, изобрело. Все, что было суждено сказать нового, было сказано. Задача художни-



ков состояла теперь в том, чтобы развивать созданное и адаптировать новые художественные формы к реалиям жизни. Произошедшая социальная революция предоставляла, как казалось многим, уникальные условия для реализации идей, рожденных новым искусством. Появлялась иллюзия реализации того, что на самом деле в условиях того времени было совершенно утопичным и нереализуемым, например татлиновский проект «Памятника III Интернационалу».

Художники снова, в соответствии со своими интересами, объединяются в новые сообщества. После Февральской революции, весной 1917 года в Петербурге и Москве организуются два мощных художественных союза.

Петербургский «Союз деятелей искусств» включает в себя более двухсот объединений (художественных, литературных, театральных и общественных), среди которых были и авангардные («Свобода искусству», «На революцию», «Искусство. Революция», «Свободная мастерская», «Молодое искусство»).

«Профессиональный союз художников-живописцев Москвы» делится на три федерации – «Старшую», «Центральную» и «Молодую (левую)». В «Старшую» вошли передвижники и «Союз русских художников», в «Центральную» – мирискусники, «валеты» и «хвосты» (без Ларионова они наконец смогли объединиться), а «Молодую» возглавили Татлин и Родченко.

В марте 1918 года состоялась масштабная выставка Профсоюза – в ней приняло участие 180 художников и было показано 740 произведений! Еще до открытия выставки «Молодая» федерация настаивала на выходе из Профсоюза, особенно когда в нее перешли «валеты» и «хвосты». В итоге в июне 1918 года левые художники покинули Профсоюз и образовали «Ножив» («Союз художников-живописцев нового искусства»). Они заявляли, что «Союз ставит себе целью объединение всех художников-живописцев нового искусства на почве охраны профессиональных интересов, создает необходимые... условия для всестороннего и свободного развития творчества, а также защищает идеи нового искусства и живописи и во всех других областях творчества».

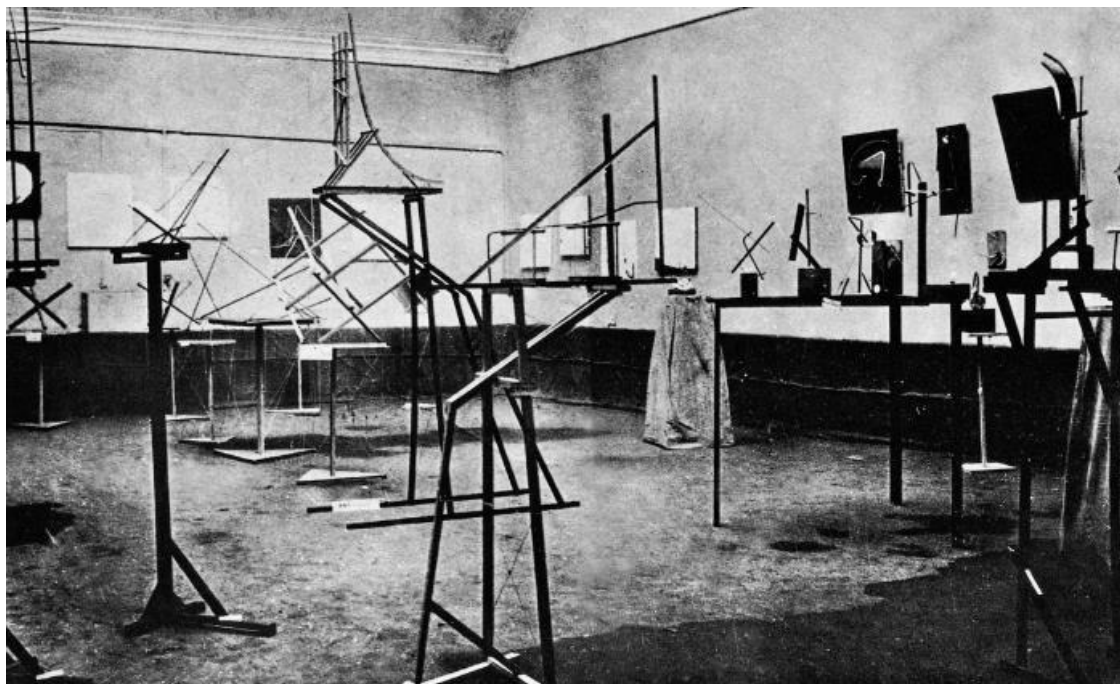
Такой баланс художественных сил сложился в результате Февральской революции. После большевицкого переворота левые обретают большую силу. Беспредметная живопись становится культовым явлением и захватывает всех левых художников. Возникают серьезные дискуссии, особенно острые – между Малевичем и Родченко, как представителями двух поколений беспредметников. Малевич отстаивает супрематизм, а Родченко – беспредметное творчество. Каждый по-своему доказывает свое превосходство: Малевич пишет картины в стиле «белого супрематизма», Родченко в противовес создает композиции «Черное на черном».

По прошествии ста лет можно сказать, что эти споры касались в первую очередь вопросов лидерства, а не принципиальных стилевых позиций. Сегодня понятно, что и супрематизм, и беспредметное творчество были ступенями эволюции геометрической абстракции.

Цветопись – еще один вариант беспредметности – связан с последним годом жизни Ольги Розановой. Она неудержимо хотела преодолеть каноны супрематизма и называла свои последние картины «преображенной» живописью с «распыленным колоритом». Очевидно, что Розанова стояла на пороге новых живописных открытий, но ранняя смерть прервала ее поиски.

Конструктивизм зарождается в мастерских ГСХМ-Вхутемаса, и к 1920 году направление приобретает широкий размах. Студенты-вхутемасовцы организуют «Общество молодых художников» (Обмоху) и устраивают несколько выставок, где показывают не только живопись, но и трехмерные конструкции. Татлин проектирует «Памятник III Интернационалу» и строит модель этого грандиозного здания-монумента, призванного воплотить триумф техники. Родченко плодотворно работает над созданием пространственных конструкций. В 1922 году Константин Медунецкий и братья Владимир и Август Стенберги организуют группу «Конструктивисты» и пишут одноименный манифест.

Дискуссия о композиции и конструкции, которая ведется и в Инхуке, и во Вхутемасе, приводит к победе сторонников «производственного искусства». Некоторые художники отказываются от живописи как таковой и направляют свои усилия в производство: дизайн мебели и предметов быта (Татлин и Родченко), проектирование тканей и одежды (Попова, Степанова), полиграфию (Эль Лисицкий, Родченко), роспись посуды (Суетин, Чашник), фотографию (Родченко). Конструктивизм находит мощное воплощение в сценографии (Попова, Веснин, Экстер). И, наконец, шагает в архитектуру (проекты 1920-х годов Николая Ладовского, Александра Веснина, Константина Мельникова, Ильи Голосова).



Вторая выставка Общества молодых художников (Обмоху).  
Москва. 1921

Художники авангарда, завоевавшие известность в дореволюционный период, в конце 1910-х годов «обрастают» учениками, верными единомышленниками. Вокруг Малевича, Матюшина, Филонова и даже индивидуалиста Татлина складываются «школы».

Самая известная и многочисленная – витебская. Ее начало было положено Иегудой Пэнном, открывшим в Витебске частное художественное училище. Там учились Марк Шагал, Лазарь Лисицкий, Осип Цадкин и другие будущие знаменитости. В 1918 году Шагал вернулся в Витебск как уполномоченный Наркомпроса. Главной его задачей стала организация Народного художественного училища. Мстислава Добужинского, известного мирискусника, Шагал пригласил на должность директора. Скоро сложился и мощный преподавательский состав – Иван Пуни, Вера Ермолаева, Нина Коган, Лазарь Лисицкий и даже Иегуда Пэн. Сам Шагал возглавил живописную мастерскую.



Преподаватели Витебского народного художественного училища.

Слева направо сидят: Лазарь Лисицкий, Вера Ермолаева, Марк Шагал, Иегуда Пэн (пятый слева). Витебск. 1919

Но училище просуществовало недолго. В соответствии с духом времени, оно было реорганизовано весной 1920 года по образцу ГСХМ. А незадолго до этого приехавший в Витебск Малевич (его пригласил Лисицкий) довольно быстро занял среди преподавателей место лидера, оттеснив Шагала, который в итоге уехал в Москву.

В феврале 1920 года под руководством Малевича образовался Уновис («Утвердители нового искусства») – школа современного искусства, объявившая супрематизм вершиной живописной эволюции. Уновисцы использовали изображение черного квадрата как знак принадлежности определенной касте – он прикреплялся на рукава их одежды. Ядро школы состояло приблизительно из сорока художников, среди которых Вера Ермолаева, Николай Суетин, Лазарь Хидекель, Илья Чашник, Лев Юдин, Анна Лепорская, Константин Рождественский.



Казимир Малевич и члены Уновиса перед отъездом в Москву на 1-ю Всероссийскую конференцию учащихся и учащихся искусству.  
Витебск. 1920

Именно эти ученики и единомышленники Малевича летом 1922 года последовали за ним в Петроград и стали его сотрудниками в Гинхуке. Вместе с ним они трудились над внедрением идей супрематизма в архитектуру (архитектонки) и разрабатывали проекты будущих околосемных городов-спутников (планиты).

В 1928–1929 годах Малевич, недавно возвратившийся из Германии и теперь занятый устройством обзорной выставки своих работ, открывает новое стилевое направление. Позднее оно получило название «постсупрематизм» (а также «живописно-пластический реализм»), но суть его состояла в противостоянии супрематизму и в обращении к фигуративности. Этот стиль, порожденный суровыми временами сталинской тирании, пытается говорить об окружающей действительности иносказательным языком. Парадоксальным образом он сравним с европейским сюрреализмом и четко вписывается в эволюцию европейского модернизма. Сравнение подтверждается словами Малевича, сказанными в начале 1930-х годов: «... в настоящее время примкнул бы к сюрреалистам».

Что касается школ других мастеров, то они, вопреки враждебности критиков и травле за «формализм», продолжают существовать на протяжении 1920-х годов. Михаил Матюшин и его верные ученики (Борис, Ксения, Мария Эндер и другие) в «Отделе органической культуры» Гинхука изучают «природу и мир как единый целый организм» и в своей работе следуют ее законам. Их исследования цвета и формы длились вплоть до начала 1930-х годов и завершились изданием книги «Справочник по цвету. О закономерности изменчивости цветовых сочетаний» (1932).

Школа Филонова (или «Мастера аналитического искусства») сложилась только к середине 1920-х годов. Главным творческим принципом, который проповедовал Филонов, была «сделанность» картины. Сама картина воспринималась как природное явление, «взрастающее» по мере работы над ней художника.

Филонов неоднократно подвергался нападкам критики, а в 1929 году пережил трагическую ситуацию, когда его персональная выставка провисела больше года в залах Русского музея, но так и не была открыта для публики.

К середине 1920-х годов авангардное движение по ряду многих – художественных, политических, социальных и других – причин утрачивает массовость и масштабность.

Приемам авангарда официально еще позволялось существовать в сфере дизайна международных художественных выставок. Ученики Малевича Николай Суетин и Константин Рождественский разрабатывали проекты оформления павильонов СССР на Международной выставке 1937 года в Париже и в 1939 году на Всемирной выставке в Нью-Йорке. Но и там конструктивизм и супрематизм были «разбавлены» неоклассикой и обретали черты имперского стиля.

Самой стойкой из авангардных достижений оказалась система образования, созданная в ГСХМ-Вхутемасе. В ней традиции авангарда не столько сохранялись, сколько видоизменялись, причем в соответствии с эволюцией европейского модернизма. В результате в советской живописи второй половины 1920-х – начала 1930-х годов сложились свои варианты метафизической живописи, сюрреализма и неопластицизма, а также продолжали развиваться примитивизм и экспрессионизм. Это был *скрытый модернизм*, который о себе почти не заявлял и был незаметен на фоне громогласных достижений социалистического реализма.

Большинство художников-авангардистов – из тех, кто пережил годы сталинского террора, – покинули передовые позиции искусства и ушли в другие сферы – монументальную живопись, книжную иллюстрацию, кино, театр, а иногда и просто в подполье. Они хранили традиции авангарда и, по мере возможности, иногда к ним обращались. Некоторые великие – Малевич, Татлин или Филонов – казались забытыми, но они оставались верны своим идеалам и авангарду буквально до самой смерти.

История авангарда, как главного направления в русском модернизме, завершилась. Но традиции остались – они были обращены в будущее.

## Импрессионизм через призму авангарда

В 1932 году Казимир Малевич в своей статье «Практика импрессионизма и его критика», оригинал которой хранится в РГАЛИ, заметил: «<...> кажется, что больше об импрессионизме писать нечего. Все его нутро вывернуто наружу, так что для всякого становится видной вся жизнь, все думы, и вся работа импрессионистов, и все результаты этой работы». И тут же опроверг собственное предположение: «Но оказывается, что исследование все же не окончено, ибо каждый год приносит нам новые итоги».

Это высказывание Малевича могло стать эпиграфом к выставке «Импрессионизм в авангарде», поскольку ситуация с «новыми итогами» продолжается и сегодня. Исследовательская мысль охватывает все более широкие исторические периоды, а художественная эволюция сама открывает внутренние связи стилевых направлений. Даже биографии отдельных художников изобилуют примерами этих внутренних связей, когда панорама смены стилей, охватывающая многие десятилетия, проецируется на биографию отдельно взятого художника и становится частью его собственной эволюции. Подобная ситуация характерна для всего русского модернизма и в особенности для авангарда.

Зарождению модернизма – во Франции в 1860-е годы – способствуют существенные изменения в художественной среде. Меняются, в частности, положение художника в обществе, отношение его к зрителю и зрителя к нему.

Важное событие происходит в 1865 году, когда перед публикой Парижского салона предстает «Олимпия» Эдуарда Мане, написанная за два года до этого. Картина, ставшая знаком наступивших глобальных перемен, буквально взрывает французское общество. Атмосфера скандала и полного неприятия картины формирует типологию отношения общества к новому искусству. Нежелание понимать и вытекающее из него отрицание на долгий период определяют взгляды общества на современное искусство.

Однако рождение новых живописных форм связано все же не с Мане, а с его младшими современниками – импрессионистами. Расцвет импрессионизма приходится на 1880–1890-е годы, но уже с конца 1880-х ему «наступают на хвост» новые стилевые направления. На передовые линии выдвигаются постимпрессионисты – Поль Сезанн, Винсент Ван Гог, Поль Гоген. А с середины 1900-х годов воцаряется новое живописное направление – фовизм. С ним связаны имена Анри Матисса, Альбера Марке, Анри Дерена. Влияние фовизма было огромным, оно охватило и европейских, главным образом немецких, экспрессионистов, и начинающих русских авангардистов.

По следам фовизма движутся художники, перевернувшие уже устоявшиеся в фовизме представления о художественной форме.

Снова происходит вытеснение одного стиля другим: внутри фовизма формируются художники, которые коренным образом меняют отношение к художественной форме. Пабло Пикассо и Жорж Брак, начинавшие как фовисты, в середине 1900-х годов «придумывают» кубизм. Они окончательно разрушают традиционные каноны и задают искусству совершенно новые задачи. Расцвет и зрелость стиля – аналитический и синтетический периоды кубизма – первая половина 1910-х годов.

Эволюция французского искусства длиной почти в пятьдесят лет, от «Олимпии» Мане до «Авиньонских девиц» (1907) Пикассо и «скрипок» Брака (1912–1913), превратилась, в представлении русских художников, в своеобразную модель: «импрессионизм – постимпрессионизм – фовизм – кубизм». При всей своей упрощенности эта модель укоренилась в русском художественном сознании и стала образцом прежде всего для художников-авангардистов.



Подавляющее большинство из них было знакомо с французским искусством. Более того, многие изучали французов. Возможности для этого предоставляли московские коллекционеры, и прежде всего Сергей Щукин – его галерея по определенным дням открыта для публики. Студенты Московского училища живописи, ваяния и зодчества были постоянными посетителями коллекции, о чем сохранилось немало благодарных воспоминаний. Кроме того, в Москве, Петербурге и других городах с конца 1900-х годов постоянно устраивались выставки с участием русских и европейских художников – от салонов «Золотого руна», салона Владимира Издебского и до «Союза молодежи» и «Бубнового валета». И наконец, сама столица Франции – Париж – была открыта для всех художников, и будущие русские авангардисты постигали там азы современного искусства в многочисленных «Академиях».

Французское влияние на ранних этапах формирования русского авангарда было подавляющим и всеобъемлющим. Начинаящие авангардисты эволюционируют по «французской модели» – от импрессионизма через постимпрессионизм и фовизм к кубизму. Список ищущих и идущих в этом направлении художников достаточно велик; его возглавляют известные персоны – Казимир Малевич, Михаил Ларионов, Наталья Гончарова, Давид Бурлюк.

Но в искусстве русских авангардистов есть одна особенность, которая, правда, обнаруживается и у некоторых европейских модернистов – у Пикассо, например. Особенность состоит в том, что жизнь одного художника вмещает в себя несколько стилевых периодов. Таким образом на преодоление и усвоение французской полувековой модели русскому мастеру достаточно нескольких лет, после чего он уже движется по своему пути, создавая собственные «-измы». Французская модель служит своеобразным трамплином.

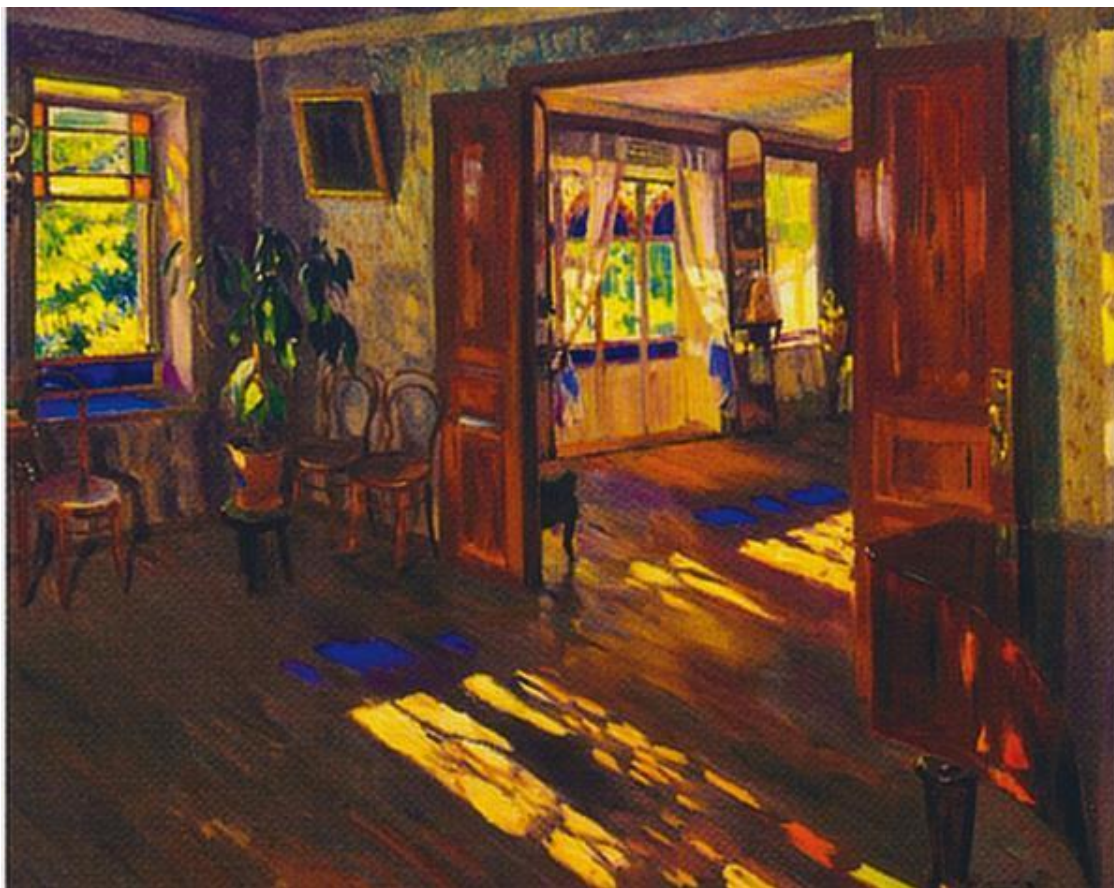
Историю «бытования» импрессионизма в русском искусстве следовало бы разделить на два отдельных, но взаимосвязанных явления – история стиля в русском варианте и стиль как часть «французской модели». У некоторых мастеров они пересекались и сливались воедино.

При изучении русского импрессионизма необходимо учитывать фактор пленэра. Пленэр как метод живописной работы складывался в России в 1880–1890-х годах в творчестве Василия Поленова и Исаака Левитана. В их живописи уже можно найти элементы импрессионизма; несколько позже они проявились и у Ильи Репина, и у Василия Сурикова, но все еще в зачаточном состоянии.



Константин Коровин. Улица в Виши. Музей русского искусства.  
Ереван. 1912

По свидетельству Александра Бенуа, еще в 1890-е об импрессионизме в России знали мало, а первооткрывателем этого стиля в России стал Константин Коровин. Его парижские виды со всей очевидностью демонстрируют влияние Камиля Писсарро. В 1900-е годы импрессионизм распространяется в русской живописи весьма широко. Наиболее отчетливо стилистика импрессионизма проявляется в пейзажах Игоря Грабаря, Николая Тархова, Сергея Виноградова, Станислава Жуковского и Александра Гауша. Все они – члены объединения «Союз русских художников», возникшего в 1903 году и просуществовавшего до 1923-го. Каждый из этих художников трактует импрессионизм по-своему. Некоторые, как Виноградов, увлечены игрой цвета и пытаются передать с его помощью изменчивость и непостоянство солнечного освещения. Несколько иные позиции с точки зрения импрессионистического видения занимают Грабарь и ученик Коровина Тархов, часть жизни проводивший во Франции. Их живописная манера тяготеет к пуантилизму (или дивизионизму), имеющему истоки в творчестве Жоржа Сёра, Поля Синьяка середины 1880-х годов и, в некоторой степени, Клода Моне. Именно этот вариант импрессионизма был воспринят русским авангардом как образец.



Сергей Виноградов. В доме. Саратовский государственный художественный музей. 1914

Импрессионизм (пуантилизм) преобладал в пейзажном жанре, но проникал и в другие, в частности в портретный жанр. Яркий пример – «Портрет Л.Н. Гауш» (1905. ГТГ) кисти Николая Милиоти.

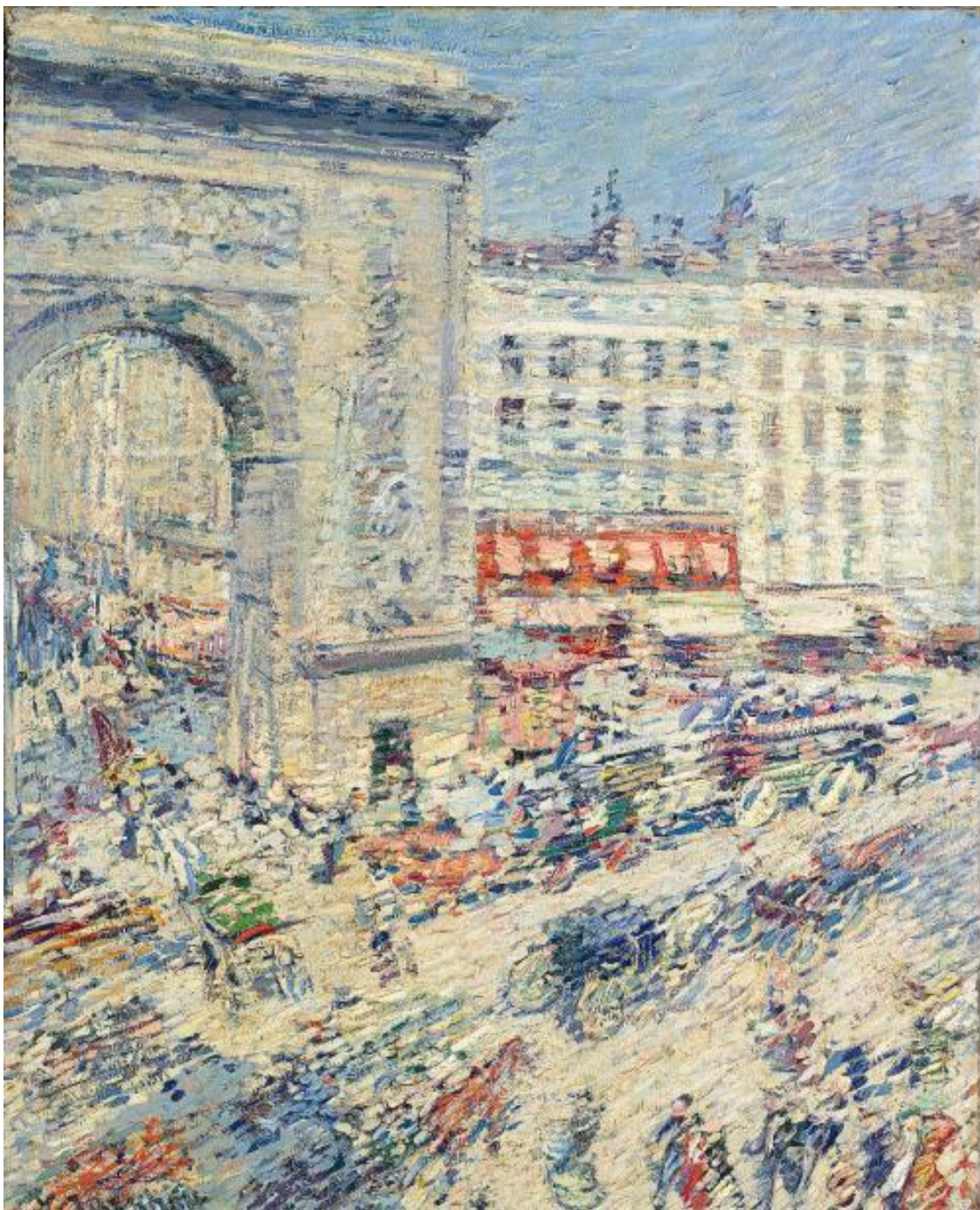
Важным источником формирования импрессионизма были частные классы Яна Ционглинского при Рисовальной школе ОПХ в Петербургской Академии художеств, а затем в его собственной школе-студии. Он учил свободной трактовке натуры и умению видеть и передавать цветовые и световые эффекты в живописи. Школу Ционглинского прошли многие будущие авангардисты, в том числе Михаил Матюшин и Елена Гуро (которые там познакомились), Владимир Татлин, Павел Филонов, Иосиф Школьник.





Александр Гауш. Березы. Чувашский государственный художественный музей.  
Чебоксары. 1910-е





Николай Тархов. Арка Сен-Дени в Париже. Вятский художественный музей. Киров. 1903

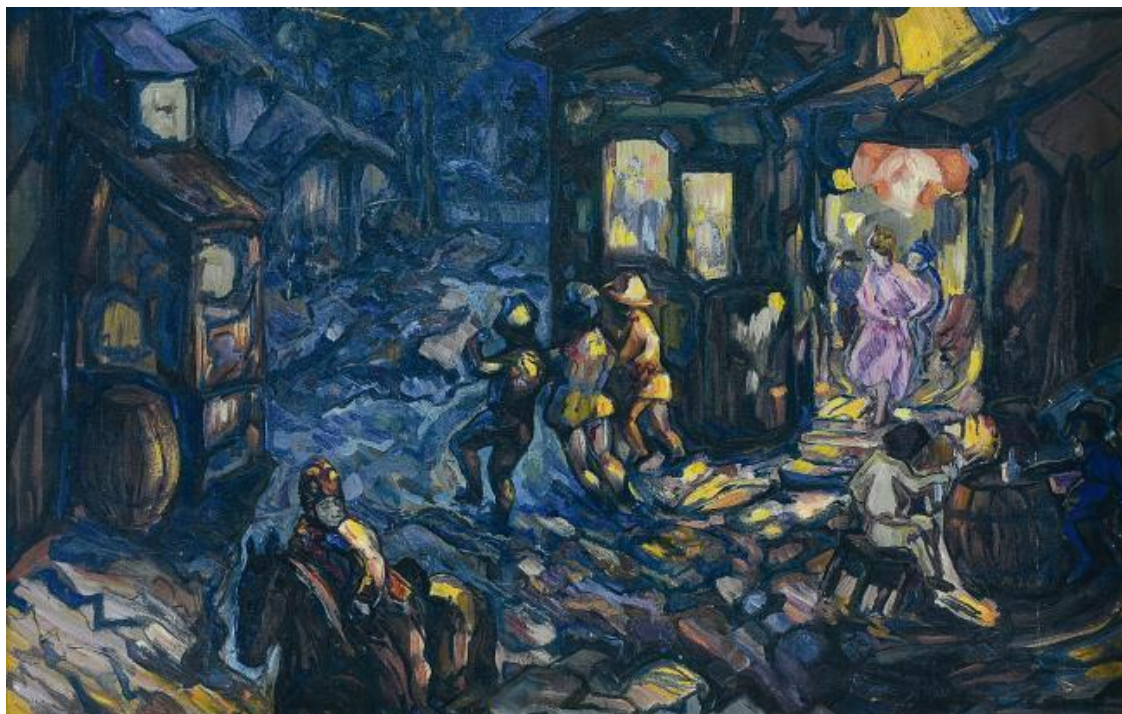
Николай Кульбин был создателем «художественно-психологической группы» «Треугольник» и организатором в марте-апреле 1909 и 1910 годов двух выставок, имевших название «Импрессионисты». Участники этих выставок, как и сам Кульбин, трактовали импрессионизм очень широко – в их понимании этот стиль то превращался в пуантилизм, то представлял собой некоторый вариант фовизма. Однако благодаря пропагандистской деятельности, которую Кульбин осуществлял в виде лекций во многих городах России, термин «импрессионизм» получил довольно широкое распространение.





Игорь Грабарь. В гололедицу. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан.  
Казань. 1908





Николай Милиоти. Кабачок. Астраханская государственная картинная галерея. 1900-е

Другим «объединителем» молодых авангардных сил был Давид Бурлюк. Обладая неумейной энергией и в буквальном смысле «нюхом на таланты», он собирал вокруг себя новаторски настроенную молодежь. Например, в студенте Московского училища живописи, ваяния и зодчества Владимире Маяковском Бурлюк открыл поэта. С Михаилом Ларионовым он сдружился в 1907 году и организовал с ним выставку под названием «Стефанос» («Венок»; декабрь 1907 – январь 1908 года). Тогда же Бурлюк познакомился с Александрой Экстер и вместе они открыли в Киеве в ноябре 1908 года выставку «Звено», ставшую триумфом неоимпрессионизма. Кроме Экстер и Бурлюка, а также его брата Владимира и сестры Людмилы, в ней принимали участие Михаил Ларионов, Аристарх Лентулов, Владимир Баранов-Россине и другие молодые художники.





Николай Кульбин. Мимоза. Частное собрание. Санкт-Петербург.  
1911

К выставке была напечатана листовка, ставшая первым манифестом Бурлюка: «Голос импрессиониста в защиту живописи». В ней он писал: «Смотрят на Запад. Свежий ветер – мякинный дух Репина отпускает, лапоть передвижников теряет свою видимую силу. Но не Серов, не Левитан, не потуги на гениальность Врубеля, не литературные дягилевцы, а “Голубая роза”, те, что сгруппировались вокруг “Золотого руна”, далее импрессионисты русские, выросшие на западных образцах, те, кто трепетал, глядя на Гогена, Ван Гога, Сезанна, – вот надежды русской обновленной живописи!»

Ларионов в большей степени, чем кто-либо из начинающих авангардистов, был причастен к неоимпрессионизму. Об этом свидетельствует серия его анималистических картин-этюдов с изображениями волов, гусей, уток и даже верблюдов.





Давид Бурлюк. Волы. Самарский областной художественный музей.  
1908

Возможно, эти этюды писались Ларионовым в Чернянке, имении графа Н.С. Мордвинова, где управляющим работал отец семейства Бурлюков, Давид Федорович. Чернянка, которая находится в Каховском районе, в 100 километрах от Херсона, стала во второй половине 1900-х годов своеобразным центром авангарда. Тут родилась идея литературно-художественного объединения «Гилея», тут бывали Маяковский, Хлебников, Крученых, Лившиц.

Ларионов, по приглашению братьев Бурлюков, приезжал в Чернянку не один раз. О бурлюковских анималистических этюдах мы знаем только по сохранившимся фотографиям и описаниям критики. Сопоставление с ларионовскими выявляет определенное сходство. Не исключено, что анималистические этюды он писал одновременно с Бурлюком. Возможно, что известные ларионовские «рыбные» натюрморты, написанные в импрессионистической манере, тоже имеют натурное происхождение. Эти натюрморты, находящиеся в нескольких музейных собраниях (Центр Помпиду, ГРМ и Рязанский государственный областной художественный музей), следует датировать, по нашему мнению, 1906 годом.

Николай Пунин, знаток и исследователь русского модернизма, в статье «Импрессионистический период в творчестве М.Ф. Ларионова» (1928) выделил в импрессионизме художника особую черту: «Первое, что обращает на себя внимание, это отношение его к поверхности холста. Ни один из русских импрессионистов тех годов не осознавал в такой полноте, как Ларионов, единства живописной поверхности». Сам же Ларионов характеризовал эти работы формулой «не пленэр, а жизнь снаружи», чем косвенно подтвердил их натурное происхождение.





Михаил Ларионов. Рыбы. Рязанский государственный областной художественный музей. 1904-1906

Отметим, что ларионовскому неоимпрессионизму предшествовал в 1904–1905 годах его же пуантилизм в духе французов («Сирень». ГТГ). Ему в похожей манере следовала Гончарова («Пейзаж. Пуантель». 1907–1908. ГТГ).

Казимир Малевич наиболее последовательно, по сравнению с другими художниками-новаторами, воплощает в своем искусстве «французскую модель». О возникшем в 1904 году интересе к импрессионизму – первому этапу этой модели – он вспоминал: «<...> я от примитивных изображений крестьянского искусства переключился в школу натуралистическую, шел к Шишкину и Репину. Путь этот был неожиданно приостановлен большим событием, когда я наткнулся на этюдах на вон из ряда выходящее явление в моем живописном восприятии природы. Передо мной среди деревьев стоял заново беленный мелом дом, был солнечный день, небо кобальтовое, с одной стороны дома была тень, с другой – солнце. Я впервые увидел светлые рефлексы голубого неба, чистые прозрачные тона. С тех пор я начал работать светлую живопись, радостную, солнечную».

В тех немногих пейзажах, о которых вспоминает Малевич и которые выдают скорее пуантилистическую, чем импрессионистическую манеру, действительно преобладает солнечная атмосфера («Пейзаж». Ок.1906. Фонд Харджиева/Чаги, Амстердам). Пастозная, сформированная жирным мазком живопись самодовлеет над сюжетом – сквозь деревья зритель с трудом различает контуры домов. Фактура играет существенную роль. За практическое освоение приема фактуры Малевича можно было бы назвать одним из первых «фактуристов» (термин



Николая Тарабукина). Вскоре «проблема фактуры», с исчезновением из живописной практики пуантилистических приемов, стала предметом теоретических исследований многих авангардистов – Давида Бурлюка (1912), Ларионова и Шевченко (1913), Владимира Матвея (1914), Альтмана (1915), Синезубова (1920), Клюна (1928) и других. Обобщающую характеристику фактуры предложил в 1920 году в своей книге «Современное искусство» Николай Пунин: «<... > это есть тот шум, который мы получаем от картины, не только смотря или ощупывая ее поверхность, но и оценивая другие элементы, входящие в художественное произведение».

Через импрессионизм-пуантилизм во второй половине 1900-х – начале 1910-х годов «прошли» многие художники-новаторы: Владимир Баранов-Россине, Александр Богомазов, Иван Клюн. «Стогами» Клода Моне восхищался Петр Кончаловский. Василий Кандинский говорил об огромном влиянии на него картины Клода Моне «Сток сена в Живерни» из собрания Сергея Щукина (1886. ГЭ. Возможно, Кандинский имел в виду «Сток» Моне из коллекции Кунстхауса в Цюрихе). Хотя мы не найдем в картинах Кандинского непосредственных признаков импрессионизма, сам стиль оставил след в названиях некоторых его картин – «импрессиях».



Казимир Малевич. Пейзаж. Фонд Харджиева/Чаги. Амстердам. Ок.1906

В послереволюционные годы импрессионизм совсем уходит из живописной практики авангарда. Редкое исключение – Александр Древин, который представил своего рода «беспредметный» пуантилизм в трех абстрактных композициях, написанных в начале 1920-х годов (наиболее известна его «Беспредметная композиция из Художественной галереи Йельского университета, США).

Но импрессионизм не исчезает с горизонта авангардного искусства. Напротив, он становится объектом теоретических исследований, которые непосредственно связаны с именем Казимира Малевича. Первые его исследования начались в Витебске, где Малевич вместе со своими учениками изучал направления современного искусства, из которых импрессионизм считался первым. Но в витебские годы Малевич еще не имел под ногами научной почвы – его исследования были достаточно спонтанными.

Серьезными исследованиями Малевич занялся после возвращения из Витебска в Петроград, когда начал работать в Музее художественной культуры и стал директором Гинхука (август 1923 года). Одновременно он руководил Формально-теоретическим отделом, где работали некоторые его витебские ученики.



Казимир Малевич. Крестьянские дома. Мотив 1905–1906 годов. Частное собрание. Конец 1920-х





Казимир Малевич. На бульваре. Мотив 1909–1910 годов. Частное собрание.  
Конец 1920–х

Искусство XX века в представлении Малевича состояло из пяти сменяющих друг друга стилистических направлений – импрессионизма, сезаннизма, кубизма, футуризма и супрематизма как конечной стадии. (Эта последовательность включала в себя как составную часть «французскую модель».) Смена стилей «по Малевичу» происходила не механически, а последовательно, через эволюцию, которую обеспечивал так называемый прибавочный элемент. Его Малевич сравнивал с микробом, который, попадая в пластическую систему, менял ее структуру. Таким образом появлялись новые стили.

Гинхук был закрыт в 1926 году, но Малевич продолжал свои исследования в ленинградском Государственном институте истории искусств. В 1932–1933 годах его пристанищем становится Русский музей, где он заведует Экспериментальной лабораторией. Именно здесь он завершает работу над своим последним теоретическим трудом – уже упомянутой нами статьей «Практика импрессионизма и его критика».

Импрессионизм вновь привлек внимание Малевича в конце 1920-х годов и с целью его пристального изучения он организовал «Кружок по изучению новой западной живописи». Теоретический интерес совпал с его живописной практикой, когда Малевич готовился к персональной выставке в Третьяковской галерее и «восполнял» лакуны в своем творческом наследии, в частности, раннего импрессионистического периода. Именно в это время он пишет серию композиций («На бульваре», «Женщины в саду», «Бульвар», «Девушка без службы»; все в ГРМ) и датирует их 1903–1904 годами, таким образом омолаживая свой «исторический» импрессионизм на два-три года.

Одним из поводов написания статьи Малевич называет выход в свет книги Ивана Мацы «Искусство эпохи зрелого капитализма» (1929), в которой тема импрессионизма и неоимпрессионизма занимала важное место. Малевич сначала пытается следовать методам вульгарной социологии, последователем которой был Маца, и обнаруживает определенные противоречия

между индивидуальной природой живописца и социальными структурами общества. Он приходит к следующему выводу: «<...> искусство живописца всегда имеет одну сторону своего отношения, но к этой стороне еще приближается другая сторона [ – ] политическая, поэтому его искусство будет всегда двухсторонним, как и он сам. Его искусство выражает сразу два содержания, два восприятия. Это двойственное его состояние было на протяжении всей истории до импрессионизма, с которого начинается новая история новейшего искусства» (здесь и далее цитируется с сохранением авторской лексики уже упомянутая статья художника «Практика импрессионизма и его критика»).

Но социологические рассуждения не увлекли Малевича. Ему было важнее связать импрессионизм со своей теорией «прибавочного элемента». Тогда он заговорил об изологии (так он называл науку об изобразительном искусстве) по отношению к импрессионизму. «В моей практике над импрессионистической живописной культурой выяснилось, что предметный образ никогда не был содержанием произведения, но содержанием была живопись как таковая, объект был всегда активен исключительно своей живописной качественной стороной, которая перерабатывалась в новую действительность. <...> Не зная практики, теоретически очень трудно проникнуть в организм живописца и в его психическую норму <...> и узнать, <...> что его главным образом возбуждает, какой возбудитель раздражает его психику, его чувства, вызывает ощущения и т. д.».

Приводя в пример «Руанские соборы» Клода Моне, Малевич утверждает, что «возбудитель», действующий на чувства художника, – свет, а не архитектурный образ. «<...> главная задача импрессиониста заключается в том, чтобы передать впечатление от предмета с главным акцентом живописца в сторону света, воздуха, пленэра, атмосферы, а потому от образа [,] поскольку оно [,] впечатление, не выражает истины. <...> Тогда мы делаем из этого вывод, что главным содержанием для импрессиониста есть “свет”». Моне, Синьяка, Ренуара, Пикассо и Сезанна Малевич называет «первыми революционерами открывателями признаков живописной природы, ведущей искусство к внеклассовой беспредметной форме выражения».

«Клод Моне и Поль Синьяк создали наследие, которое разделяется на два вида живописной культуры: один вид означает “импрессионизм” [,] второй [называется] “неоимпрессионизмом” (пуантилизмом). Другими словами сказать [,] мы имеем импрессионистическую культуру в двух стадиях развития. Оба эти вида имеют в своем развитии одну живописную установку и оба проистекают из общей сферы наблюдений живописца “свето-атмосферы”».

Различие этих видов импрессионизма, по Малевичу, определяется только в разных технических методах. Первый «имеет свою фактуру [,] выработанную дивизионистической техникой» – короткими ударами кисти, тупыми мазками цвета, по тональности составленному из других цветов. Второй вид «неоимпрессионистической фактуры» имеет более «определенную дивизионистическую технику подкладки определенного короткого удара кисти очень твердо положенного мазка, в котором уже обнаруживается чистый цвет спектра, который раскладывается по холсту в порядке», соответствующем «фактуре свето-атмосферы».

Малевич утверждает, что «<...> импрессионизм далеко не законченное дело» и намечает новые направления исследований этого стиля. Он пишет: «Итак при изучении поверхностей импрессионизма, мы должны будем еще кроме цветовой проблемы, проблемы живописной [,] обратить внимание и на сторону восприятия живописцем пространства и роль пространства в живописной культуре, восприятие живописцем явлений в их двумерном или трехмерном измерении». Особенные возможности он видит у живописцев с атрофированным ощущением трехмерного пространства. Как пример приводит Сезанна, психика которого, по его мнению, имела две положительные особенности – боязнь цвета и пространства (как он выражается – боязнь к «цвету и пространству»).

В завершение своей статьи Малевич рассуждает о степени реалистичности живописного искусства: «<...> искусство мастера <...> в том, что он сумел полученные воздействия от явле-

ний природы или предметов увязать со своими живописными ощущениями и создать новое реальное явление. Тут идет речь <...> о том умении увязать и создать новое из соединения объективно лежащего явления с субъективно индивидуальными качествами живописца. <...> Действительность никогда не тождественна живописной фактуре мастера, она всегда растворяется до уровня живописной культуры мастера. В зависимости от этой культуры остаются меньшие или большие признаки действительности [,] ее формальной стороны. При слабой же культуре мастера предмет сохраняет свою фотографичность».

Последние фразы статьи Малевича звучат провидчески, хотя несколько высокопарно: «Импрессионизм, Сезаннизм, Кубизм, Футуризм и целый ряд живописных измов развивающейся живописи образуют собой огромный фонд, который нужно разобрать не только по линии теоретической, по линии идеологического его содержания, но и по профессиональной. <...> Поэтому заканчивая свою работу по импрессионизму[,], по его профессиональной линии вскрыв в нем вопросы природы живописной[,], вносим предложение о изучении наследия за время 1820 – по 1917 год новейшего искусства как ближайшего действующего на ход развития современного искусства в неотложном порядке».





советской прессы дискуссию об импрессионизме и ратовал за сохранение традиций великого стиля.

В дальнейшем эти традиции – и не в последнюю очередь благодаря Казимиру Малевичу – стали неотъемлемой частью русской живописной культуры XX столетия.

## География авангарда в провинции

Деятельность Музейного бюро при Отделе Изо НКП заключалась, как свидетельствуют уставные документы, в «покупке произведений искусства и распределении по музеям республики и постановке дела современного искусства». Масштаб и география этой деятельности огромны. В отчетах о работе указывается, что с 1918 по декабрь 1920 года в бюро «было приобретено 1926 произведений у 415 авторов-художников на сумму 26 080 750 рублей». С августа 1919 года, когда был подписан первый акт передачи произведений авангарда в Елец, и до последней передачи, состоявшейся 20 сентября 1921 года, Музейное бюро отправило 1150 произведений в 32 города и населенных пункта. Большая часть оставшихся произведений была передана в Музей живописной культуры.

Необыкновенная активность провинциальных городов в стремлении получить в свои музеи произведения авангарда сразу же после объявления о проекте МЖК говорит о том, что во многих регионах почва была уже подготовлена. Бурная художественная жизнь послереволюционной провинции долгие годы оставалась вне зоны исследований. Только в 2000-е годы появляются первые серьезные научные работы. Тем не менее история этого краткого периода таит еще много неизвестных фактов и не осмыслена в должной степени. Ее истоки следует искать в начале 1910-х годов.

Первые попытки распространения идей нового искусства в русской провинции связаны с именем Николая Ивановича Кульбина. Его лекционная деятельность, связанная с популяризацией современного искусства, проходила не только в столицах, но и в провинции. Кульбин был энтузиастом своего дела. Устроенные им в 1908 и 1910 годах выставки «Современные течения в искусстве» и «Импрессионисты» он сопровождал лекциями, темы которых звучали следующим образом: «Новое искусство как основа жизни» или «Современная живопись и роль молодежи в эволюции искусства». Этот новый тип пропагандистской работы, разработанный Кульбиным, стал своего рода образцом для других художников-авангардистов. Бенедикт Лившиц в книге «Полутораглазый стрелец» очень точно определил деятельность Кульбина: «Он был коробейником, всякий раз приносившим в аудиторию ворох новых идей, самые последние новинки западноевропейской мысли, очередной крик моды не только в области художественных, музыкальных или литературных направлений, но и в сфере науки, политики, общественных движений, философии».





Предполагаемая выставка Музейного бюро отдела Изо НКП. 1919

Процесс проникновения современного искусства в провинцию начался с «Салонов В.А. Издебского», проходивших в 1909 и 1911 годах в Одессе, Киеве, Николаеве, Херсоне, Петербурге и Риге. Затем провинцию «встряхнули» поэты-«гилейцы» Давид Бурлюк, Василий Каменский и Владимир Маяковский. Их знаменитое «турне футуристов» с конца 1913 по конец марта 1914 года прошло в шестнадцати городах Юга России, включая Кавказ (Тифлис и Баку). За ними по России двинулись с выступлениями и концертами футуристы Игорь Северянин, Владимир Гольцшмидт, вновь Каменский и вновь Давид Бурлюк, перед отправлением в Японию посетивший наиболее крупные города Башкирии, Урала, Южной Сибири и Дальнего Востока. В целом же южная часть России и Поволжье были освоены футуристами в большей степени, чем остальные российские регионы.

К середине 1910-х годов футуризм, по словам Маяковского, «мертвой хваткой взял Россию» (стихотворение «Капля дегтя». 1915). Но слова поэта скорее воплощали мечту, чем соответствовали реальности.

Еще в 1912 году Иосиф Школьник на Всероссийском съезде художников говорил о необходимости создания музея современного искусства. Реально к осуществлению этой идеи приступили только после переворота 1917 года, когда левые художники на короткий момент оказались во главе новой художественной культуры. Было решено рассылать по городам России произведения авангарда, чтобы создать там музеи живописной культуры – первые в мировой художественной практике музеи современного искусства. Одновременно на присланных образцах будущие художники должны были осваивать приемы нового искусства. Поэтому для рассылок выбирались города, в которых уже существовали какие-либо художественные училища (или художественно-учебные мастерские). Это были Казань, Пенза, Саратов, Воронеж, Рязань, Тверь и Ярославль (1918–1919). На следующий год училища были организованы в Астрахани, Витебске, Вологде, Екатеринбурге, Нижнем Новгороде, Вятке, Екатеринодаре, Костроме, Оренбурге, Перми, Самаре, Тамбове, Туле и Уфе.

Для осуществления задуманного осенью 1919 года было создано, при Отделе Изо Наркомпроса, Музейное бюро. Заведующим стал Александр Родченко, а в закупочную (музейную) комиссию вошли Александр Древин, Василий Кандинский, Павел Кузнецов, Роберт Фальк, Аристарх Лентулов, Василий Милиоти, Владимир Франкетти, Александр Шевченко.

Музейное бюро покупало произведения современных художников-авангардистов, что было, конечно, для тех совершенно новым опытом, поскольку до революции у них ничего не покупали. Учитывая тяжелые условия быта времени глобальных перемен, гонорары были жизненно важным обстоятельством не только творческого процесса, но и просто способом выживания для этих мастеров.

На практике передача произведений происходила следующим образом: приезжал представитель города, как правило, художник или работник культуры, и забирал картины. Например, в Самару произведения привез местный художник Николай Попов, в Слободское (около Вятки) – ставший позднее известным осто́вцем Сергей Луппов, для Петроградского музея художественной культуры – Натан Альтман, в Ярославль – искусствовед Михаил Бабенчиков.

Первым местом назначения оказался Елец, куда 12 августа 1919 года отправили 22 произведения (в том числе Казимира Малевича, Василия Кандинского, Ольги Розановой, Ивана Клыона; из перечисленных в Елецком краеведческом музее сохранились произведения двух последних). За Ельцом последовали другие города. Но дело казалось безнадежным, поскольку все обстоятельства – военные, политические и остальные – противостояли поставленным задачам. Ситуацию спасли два фактора – энтузиазм тех, кто осуществлял проект, и государственное финансирование.

В итоге Музеи живописной культуры в нескольких городах были созданы. Московский просуществовал дольше всех – с 1919 по 1929 год. Петроградский (он носил название Музея художественной культуры) проработал с 1919 по 1924 год. В Нижнем Новгороде музей живописной культуры располагался в начале 1920-х годов в Нижегородском народном художественно-историческом музее и, как часть экспозиции, недолгое время был доступен публике.

План создания музеев живописной культуры по всей России, по многим причинам обреченный на провал, был созвучен утопическим идеям ранних революционных лет. Но начальные шаги были сделаны в основном благодаря удивительной самоотверженности людей, работавших с полной отдачей и в совершенно неприемлемых для современного человека условиях. Эта попытка воплотить высокие мечты в жизнь среди окружающего хаоса и анархии, безденежья и голода сегодня может вызвать только уважение и восхищение.

Все перечисленные факты оказались предвестием грандиозных задач, которые поставили перед собой художники-авангардисты в 1918 году: популяризации, распространения и обучения современному искусству. «Музеи живописной культуры» стали важнейшей частью поставленных задач. Одновременно на основе существовавших училищ создавались государственные свободные художественные мастерские (ГСХМ или СГХМ).

Следуя столичным образцам в провинции в 1918–1920 годах свободные мастерские работали в Саратове, Казани, Пензе, Витебске, Воронеже, Вологде, Ярославле, Нижнем Новгороде и Сормове, Екатеринбурге, Астрахани, Самаре, Твери, Тамбове, Оренбурге, Уфе, Туле, Екатеринодаре, Вятке, Рязани, Перми, Костроме и Смоленске. Судьба этих мастерских сложились по-разному. Одни были закрыты, другие перекалвалифицированы в техникумы, третьи стали частью образовательных структур Вхутемаса. В целом система свободных мастерских распространилась по всей территории России и создала условия для бурного развития современного искусства. Музеи живописной культуры должны были стать частью этой системы. Предполагалось, что они будут выполнять одновременно просветительские и учебные задачи, то есть объяснять молодым художникам, что такое современное искусство и каковы его задачи, и учить их «делать» современное искусство на конкретных образцах. В первую очередь, для этого через Музейное бюро рассылались произведения художников-авангардистов.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.