

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования «Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского»

На правах рукописи



Толстихина Екатерина Михайловна

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ «ДАМА И РОЯЛЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗИМИРА
МАЛЕВИЧА И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНТЕКСТАХ
РУССКОГО АВАНГАРДА 1910–1915-Х ГОДОВ**

Специальность 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство
и архитектура (искусствоведение)

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор М. В. Москалюк

Красноярск – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
ГЛАВА 1. Теоретические аспекты изучения творчества Казимира Малевича.....	17
1.1. Особенности изучения наследия Малевича в отечественном и западном искусствознании.....	17
1.2. Периодизация творчества Малевича.....	28
1.3. Период 1910–1915 гг. как основа творческого пути Казимира Малевича.....	39
1.4. Философские основания творчества Малевича.....	50
1.5. Литературный мир 1910–1915 гг. в России: круг Малевича.....	56
1.6. Малевич и музыкальная среда 1910–1915 гг. в России.....	65
Выводы к 1 главе.....	71
ГЛАВА 2. Место и роль произведения «Дама и рояль» в творчестве Казимира Малевича.....	78
2.1. История появления произведения в Красноярске, ее бытование, атрибуция и анализ красочного слоя.....	77
2.2. Стилистические характеристики произведения «Дама и рояль».....	88
2.3. Цветовые коды в произведении «Дама и рояль».....	92
2.4. Философско-мировоззренческие аспекты произведения «Дама и рояль».....	99
Выводы ко 2 главе.....	110
Заключение.....	113
Список сокращений.....	124
Список литературы.....	125
ПРИЛОЖЕНИЕ I. Картина «Дама и рояль» из собрания Красноярского художественного музея им. В. И. Сурикова.....	141

ПРИЛОЖЕНИЕ II. Задники и авторские подписи произведений Малевича.....	142
ПРИЛОЖЕНИЕ III. Акт № 41	144
ПРИЛОЖЕНИЕ IV. Акт приема предметов на временное хранение № 91 от 5 октября 2015 года ФГБУК «Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»	145
ПРИЛОЖЕНИЕ V. Снимки красочного слоя картины «Дама и рояль».....	148
ПРИЛОЖЕНИЕ VI. Основные компоненты художественного образа картины «Дама и рояль».....	150
ПРИЛОЖЕНИЕ VII. Фотография Матюшина, Крученых и Малевича.....	153
ПРИЛОЖЕНИЕ VIII. Хронологическая таблица произведений Малевича.....	154

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования

Казимир Северинович Малевич (1879–1935) – одна из самых ярких личностей начала XX века. Без Малевича невозможно представить историю отечественного и мирового авангарда, его влияние можно проследить также в работах мастеров современности, в теоретической мысли, в зарождении новых направлений (например, перформанса), в переосмыслении социальной роли художника. Произведение «Черный квадрат» продолжает быть провокационным для обывателей и неисчерпаемым с профессиональной точки зрения для исследователей.

Цитирование принципов супрематизма и оммажи на тему черного квадрата встречаются в отечественном и зарубежном пространстве как в прошлом столетии, так и в наши дни. Среди примеров можно назвать следующие произведения, понимая что это перечисление может доходить до бесконечности: «Бегство черных квадратов» (ЦСИ Винзавод, 11.12 Gallery, 2015 год); №2 и №6 из серии «Использованные вещи» Ивана Чуйкова, 2014 год; «Композиция (Зима в Париже)» 1992 года и «Композиция» 2004 года Эдуарда Штейнберга; «Два зеркала» 2015 года и «Композиция с красным квадратом» 1974 года Виктора Пивоварова; серия «Малевич-Некрасов» VII 1994-7 Дмитрия Булыгина; «Валет Мишень» 1992 года, «Земля и воля» 2005 года, «Бубновый валет» 2006 года Владимира Немухина; «Черный принц» 1993 года Тимура Новикова, а также творчество Виталия Комара и Александра Меламида, Вадима Захарова и многих других. Кроме этого, нельзя не отметить, что цитирование других произведений Казимира Малевича также популярно среди художников. Неиссякаемость интереса к переосмыслению и переработке художественных средств и метафизических смыслов добавляют Малевичу еще одну возможность быть

актуальным как для зрителя, так и для профессионального художественного сообщества.

Открытия и проблемы, связанные с наследием Казимира Малевича, периодически становятся основой информационного поля: это и исследование картины «Черный квадрат» рентгеновскими лучами в Государственной Третьяковской галерее, которое доказало наличие кубофутуристической и протосупрематической композиции под основным слоем черного пигмента (2015), и скандал в музее Людвига в Кельне, где хранится порядка 800 предметов, представляющих наследие русского авангарда, когда часть коллекции была поставлена под сомнение. В ходе исследования сорока девяти картин было определено, что двадцать две единицы не являются подлинными произведениями. Тема подлинности произведений и их принадлежность художникам авангарда также актуальна в современной повестке профессионального сообщества. В частных собраниях появляются работы, потенциально принадлежащие Казимиру Малевичу. Появление таких работ и уточнение провенанса, атрибуции, включение картин в общий художественный ряд художника или определение принадлежности произведения в качестве работы последователей или учеников мастера также влияют на творчество художника в целом и отдельных периодов его пути в частности.

Творчество Казимира Малевича вызывает широкий интерес у научного сообщества, написано большое количество трудов и статей, исследующих различные сферы биографии, творческого пути, теоретической мысли и прикладных вопросов, связанных с выдающимся мастером прошлого столетия. Несмотря на это, остается обширное поле сложных вопросов, требующих тщательного изучения и уточнения. Этому способствует повышенный интерес к наследию авангарда в новом тысячелетии, а проводимые мировые и российские выставки: ретроспективная выставка Малевича в Tate Modern (2014), на которой было представлено порядка четырехсот произведений; выставка русских художников-авангардистов в Национальном музее Дворца изящных искусств в Мехико (2015-2016); крупный выставочный проект Андрея Сарабьянова «До

востребования. Коллекции русского авангарда из региональных музеев», который был реализован на базе Еврейского музея и центра толерантности в Москве, собрав произведения авангарда из девятнадцати музеев России (2016); выставка в стенах павильона «Рабочий и колхозница» на ВДНХ в Москве «Казимир Малевич. Не только «Черный квадрат» под кураторством Александры Шатских (2017-2018). Все эти проекты позволяют по-новому посмотреть на произведения, встроить в общий ряд картин малоизвестные произведения из региональных музеев или частных коллекций, которые по каким-либо причинам не экспонировались ранее на крупных выставочных проектах. Выставки позволяют вскрыть новые пласты для исследований.

Основные крупные собрания наследия Малевича находятся в столичных музеях – Государственной Третьяковской галерее (Москва) и Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), а также за границей в Стеделик музее (Амстердам). Также незначительное количество произведений Казимира Малевича можно встретить в Sepherot Foundation (здесь и далее не используется перевод во избежание искажения значений при переводе на русский язык), галерее Гмуржинская (Цюрих, Швейцария), Государственном музее современного искусства (Греция) – коллекция Костаки в Салониках –, в собрании Льва Нуссберга (США), в галерее Йельского университета (Коннектикут, США), Музее современного искусства (Нью-Йорк, США), галерее Леонарда Хаттона (Нью-Йорк, США), музее Людвиг (Кёльн, Германия).

Уникальные произведения мастера, кроме того, находятся в региональных музеях России. На сегодняшний день творчество Малевича представлено в девяти музеях таких городов, как Тула (Тульский областной художественный музей), Иваново (Ивановский областной художественный музей), Нижний Новгород (Нижегородский государственный художественный музей), Краснодар (Краснодарский краевой художественный музей имени Ф. А. Коваленко), Астрахань (Астраханская государственная картинная галерея имени П. М. Догадина), Саратов (Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева), Самара (Самарский государственный художественный

музей), Екатеринбург (Екатеринбургский музей изобразительных искусств) и Красноярск (Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова). Таким образом, полноценное изучение творчества художника невозможно без региональных коллекций, которые зачастую формируются по остаточному принципу, собирая работы, которые можно отнести к переходным этапам в творчестве художника. Актуальность работы с региональными коллекциями подтверждает выставочный проект Еврейского музея и центра толерантности «До востребования. Коллекции русского авангарда из региональных музеев» под кураторством Андрея Сарабьянова (2016). Изучение именно региональных коллекций способствует формированию понимания причинно-следственных связей в процессе становления художника, его творческом поиске новых пластических форм и цветовых решений.

Для собрания Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова произведение Казимира Малевича «Дама и рояль» представляет большой интерес, являясь одной из ярчайших картин собрания авангардного искусства и коллекции музея в целом в ряду с такими произведениями, как, «Импровизация № 209» В. В. Кандинского, «Живописная архитектура» Л. С. Поповой, «Диск и волчок» А. М. Родченко.

Картина востребована на мировом уровне и активно экспонируется в различных международных и российских выставочных проектах, посвященных русскому авангарду. Это подтверждает предположение о значимости работы в общей канве творчества художника периодов кубофутуризма, феврализма, предвещающих появление супрематизма. Несмотря на высокую значимость произведения, всестороннее исследование картины ранее не проводилось. Встречаются только упоминания произведения в небольшом количестве статей и каталогов без искусствоведческого анализа картины «Дама и рояль», уточнения провенанса и атрибуции. Исходя из всего сказанного, актуальным является как разностороннее исследование самой работы, так и ее включение в контекст творчества художника.

Картина относится к периоду, предшествующему появлению произведения «Черный квадрат», более того, работа «Дама и рояль» вскрывает важный пласт переходного этапа художника от кубофутуризма через феврализм к супрематизму, в том числе благодаря участию в крупных выставочных проектах, что еще больше усиливает значимость ее всестороннего исследования.

Степень научной разработанности темы исследования

Информационное поле вокруг русского авангарда многообразное и неоднородное. Существует достаточно большое количество трудов и каталогов, затрагивающих вопросы становления Казимира Малевича как художника, теоретика и основателя супрематизма. Можно выделить неисчерпаемый пласт научных статей и диссертаций, посвященных тем или иным вопросам, связанным с отдельными произведениями художника или осмыслением общих принципов работы Казимира Севериновича Малевича, его философскими трудами.

Среди большого пласта научных работ, связанных с личностью художника, необходимо выделить основополагающие, которые послужили базисом в общих вопросах, касающихся периодизации творчества, биографических данных, основных искусствоведческих тезисов. Выдающимися исследователями Малевича в отечественном искусствознании являются Д. В. Сарабьянов [87], А. С. Шатских [117] – именно им принадлежит комплексное изучение его биографии и произведений: Д. В. Сарабьянову – системное и разностороннее изучение биографии и произведений Казимира Малевича, А. С. Шатских – датировка «Черного квадрата», а также реконструкция феврализма и работа над пятитомным собранием сочинений Казимира Севериновича.

При подготовке исследования большое внимание было уделено и другим авторам. Важными теоретическими и историческими исследованиями занимались Е. Лукьянов [59], Е. Ф. Ковтун [50], И. А. Азизян [1], Е. В. Баснер [5], И. К. Киблицкий [45], Т. В. Котович [52], И. А. Вакар [12], И. Н. Карасик [40], Н. И. Харджиев [113], А. Б. Наков [74], А. Курбановский [56], Т. В. Горячева [21], Н. В. Смолянская [92], К. Ичин [35], А. Раппапорт [81], И. А. Ширшков [121], О. Н. Шихирева [122].

Изыскания разнообразны по своим темам и подходам. Так, Е. Лукьянов в статье «Супрематическое прозрение Льва Толстого и философские откровения Казимира Малевича» [59] классифицирует портрет, выделяя категории и определяя портрет в качестве способа преобразования реальности. И. А. Азизян [2] делает акцент на теме философской традиции русского мессианизма. И. К. Киблицкий [45] фокусируется на изучении оперы «Победа над солнцем» точно так же, как и Т. В. Котович с трудом «Футуристическая опера «Победа над солнцем» [52]. К вопросам оперы в своих трудах также обращаются Д. В. Сарабьянов и А. С. Шатских.

Е. В. Баснер в статье «Живопись Малевича из собрания Русского музея (Проблемы творческой эволюции художника)» [5] обращается к формально-стилистическому анализу.

Вопросы атрибуции и технологического исследования картин Малевича – отдельный обширный пласт, касающийся изучения творчества художника. Информация о том, что мастер выстраивал свою собственную историю искусства и восполнял пробелы в недостающих произведениях в зрелом возрасте для больших выставочных проектов уже после открытия супрематизма, позволяет строить гипотезы о возможности двойных датировок ряда произведений. Кроме этого, технологические исследования позволяют уточнять атрибуцию, время создания произведения, проверять полотна на наличие эскизов или других композиций под основным слоем.

Среди важных трудов, связанных с технологическими исследованиями, следует выделить вклад Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге. Исследованиями занималась Е. Петрова в работе «Произведения Малевича в Русском музее и их новые датировки» [78], С. Римская-Корсакова со статьей «О технологическом исследовании картин Малевича» [82], Ю. А. Халтурин [112]. О. Кленова в работе «Особенности творческого метода Малевича, выявленные в процессе реставрации его произведений» [46] обращается к вопросам творческого метода. Стоит отдельно подчеркнуть важность технологического анализа произведений с целью уточнения атрибуции и дат создания картин.

Выделяется блок трудов и теоретических работ группы российских художников, поэтов и музыкантов начала XX века. В первую очередь они обращаются к самому художнику и его близкому кругу, здесь следует отметить работы А. Крученых [53], М. Матюшина [72], самого К. Малевича [60-68].

В зарубежном искусствознании необходимо выделить труд и каталог, созданные к выставке Казимира Малевича в Британской галерее Тейт [131], работы Ш. Дуглас [33-34], Жиль Нере [75], Жан-Клода Маркадэ [69-71], Э. Робинсона [83].

Теоретические труды философов Н. Л. Бердяева [6] и В. С. Соловьева [93] интересны нам для раскрытия и понимания идей, формирующих отечественное художественное поле.

Основа литературного авангарда раскрывается в трудах С. Е. Бирюкова [7], И. Е. Васильева [16]. Музыкальное обозрение включает в себя труды С. Слонимского [90], И. Кузнецова [55], А. Баева [4], Т. Н. Левой [57], И. Воробьева [17].

В проводимом исследовании невозможно не сослаться на источники, позволяющие получить информацию о произведениях и их провенансе. В этом аспекте были использованы уже упомянутые издания, а также каталог русских авангардистов выставки в Мехико [150], официальные сайты Стеделик музея (Амстердам) [145], Греческого государственного музея современного искусства (Салоники) [146], Музея современного искусства (Нью-Йорк) [147], Национального центра культуры и искусства Жоржа Помпиду (Париж) [129] и аукционного дома Sotheby's [131-138].

Значимость и глубина обозначенных выше публикаций позволяет констатировать, что степень изученности творчества Малевича и отечественного авангарда в целом достаточна высока, но вместе с тем произведение «Дама и рояль», так же, как и ряд других произведений из региональных, частных или зарубежных коллекций, до настоящего времени остается вне поля научных исследований.

Проблема исследования

Произведение «Дама и рояль» из фондов Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова до настоящего времени разносторонне не изучалось. До начала данного исследования оно лишь упоминалось в нескольких каталогах выставок и статьях о других произведениях художника. При этом картина является самым значим производением авангарда в коллекции регионального музея, регулярно представляет музей в мировом выставочном пространстве. Выставочные проекты и участие в них картины «Дама и рояль» позволяют поставить вопрос о важности включения произведения в структуру творческого пути Малевича и в контекст русского авангарда 1910–1915 гг.

Таким образом, проблемой исследования становится всестороннее изучение данной композиции: провенанса и атрибуции, изобразительно-выразительного языка написания, художественной образности, вопросов взаимодействия с художественным контекстом времени ее написания.

Объект исследования – искусство русского авангарда 1910-1915 годов.

Предмет исследования – философско-искусствоведческий анализ произведения «Дама и рояль» Казимира Малевича, место композиции в структуре творчества художника, соотнесение с контекстом русского авангарда 1910–1915 гг.

Характеристика использованных источников

Основным источником для исследования стало произведение «Дама и рояль» Казимира Малевича из коллекции Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова, ранее не введённое в научный оборот.

Немаловажными источниками являются архивные документы Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова, Красноярского краеведческого музея, Российского государственного архива литературы и искусства.

Цель исследования – определение места произведения «Дама и рояль» Казимира Севериновича в творчестве 1910–1915 гг, его роли на пути становления

супрематизма и взаимосвязи с идеологическими и формальными поисками русского авангарда 1910–1915 гг.

Достижения поставленной цели возможно благодаря решению следующих **задач исследования:**

- на основе историографического анализа определить особенности подходов к изучению наследия художника;
- систематизировать опубликованные каталоги и статьи для уточнения периодизации творчества Малевича;
- изучить художественные и мировоззренческие аспекты периода 1910–1915 гг. в России, к которому относится произведение «Дама и рояль» (философия, литература, музыка);
- уточнить провенанс и атрибуцию произведения «Дама и рояль»;
- выявить стилистические характеристики и цветовые коды композиции;
- раскрыть содержание художественного образа исследуемой композиции;
- определить место композиции «Дама и рояль» в творчестве художника и ее роль в становлении супрематизма.

Теоретико-методологическими основаниями исследования послужили работы в области отечественного искусствознания Д. В. Сарабьянова с применением сравнительно-исторического метода [87, 88, 89], и А. С. Шатских [116, 117, 118, 119, 120], позволившие использовать целый пласт исторической и фактологической информации и сформировать собственную методику исследования.

В целом сформировался комплексный системный подход, включающий в себя общенаучные методы. Разностороннее исследование 1910–1915 гг. в творчестве Малевича и произведения «Дама и рояль» основывалось на анализе структурных и композиционных принципов, а также основных стилевых тенденций. Герменевтический подход позволил качественно рассмотреть философское и изобразительное поле в творческом периоде Казимира Малевича 1910–1915 гг. Это расширило смыслы философско-искусствоведческого анализа произведения «Дама и рояль», а также углубило понимание причинно-

следственных связей в стилевых трансформациях художника и зарождении его философских идей.

Формальный метод дал возможность уточнить стилевые тенденции композиции «Дама и рояль», обнаружить общие черты, характерные для художественного творчества Малевича в целом. Иконографический метод, в совокупности с семиотическим и философско-искусствоведческими методами, способствовали изучению художественного образа, уточнению названия картины. С помощью структурно-функционального метода выявлены устойчивые линии взаимосвязи между произведениями периода 1910–1915 гг.

Научная новизна диссертационного исследования:

Впервые проведено комплексное исследование произведения Казимира Малевича «Дама и рояль» из фондов Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова, включившее в себя выявление архивных материалов и документов, связанных с направлением картины в Красноярск, исследование красочного слоя и задника.

Уточнена атрибуция произведения «Дама и рояль» Малевича, что позволило более корректно называть произведение искусства («Заумная картина. Дама играющая на рояле»), определена датировка и составлена периодизация творчества художника.

Впервые произведение «Дама и рояль» вписано в стилевое поле феврализма в качестве ступени на пути к супрематизму, разработана таблица с максимально обширным перечнем произведений художника – приложение VIII. Все проведенные этапы исследования направлены на восполнение неизученных страниц творческого наследия Казимира Малевича.

Основные положения, выносимые на защиту:

- выявлены основные принципы организации композиции и создания художественного образа картины «Дама и рояль» Казимира Севериновича Малевича, которые соотнесены с художественными контекстами русского авангарда в сфере музыкального искусства, литературы и философской мысли начала XX века;

- определено, что произведение «Дама и рояль» играет важное значение на пути становления супрематизма. Данное положение подтверждено философско-искусствоведческим анализом в совокупности с детальным разбором творческого пути Малевича 1910-1915 годов. В композиции художник использует характерные для супрематизма формы и особенности разработки цвета, кроме того, наблюдается полный отход от сюжета с реалистическими персонажами;

- показано стилевое направление картины «Дама и рояль» как не стандартное, подразумевающее два варианта – кубофутуризм в классическом способе экспонирования и феэрализм в перевернутом;

- обозначен новый способ экспонирования произведения: в перевернутом виде по отношению к традиционному. Этот способ экспонирования отсылает к зауми и теме перевертышей, которую разрабатывает Малевич и его художественное окружение в 1914 году, он возникает в результате изучения авторских подписей на заднике произведения «Дама и рояль», красочного слоя и композиции;

- предложено более корректное, совпадающее с авторским название картины: «Заумная картина. Дама, играющая на рояле».

Теоретическая и научно-практическая значимость

Благодаря исследованию появляется возможность внести уточнения в атрибуцию произведения К. С. Малевича «Дама и рояль», что представляет интерес не только для региона – Красноярского края –, в котором хранится произведение, но и для искусствоведческого сообщества в целом. Положения, вынесенные в диссертации, могут быть полезными для расширения теоретической базы при работе над наследием Казимира Малевича и при дальнейшем процессе глобальной каталогизации его творчества.

Практическая значимость положений диссертационного исследования может быть использована в научных изысканиях специалистов, занимающихся творчеством Казимира Малевича, в научно-экскурсионной и просветительской работе Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова, где хранится произведение «Дама и рояль», а также при разработке учебных

программ, в научно-популярных лекциях, круглых столах и конференциях об искусстве авангарда.

Апробация результатов исследования

Была представлена в научных публикациях широкого спектра научных и научно-популярных изданий. Опубликовано 3 статьи, из них одна статья SCOPUS [148], две статьи в рецензируемых научных изданиях, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук [98], [100] и одна статья в значимой для отечественного искусствознания книге «На пороге будущего. Октябрь 1917 года и судьбы русского искусства XX века» [96].

Различные тезисы исследования были представлены на научных конференциях в период с 2017 по 2021 годы. В том числе на конференциях «Русский авангард в международном контексте. Международный контекст в русском авангарде» Еврейского музея и центра толерантности, Государственного института искусствознания, Энциклопедии русского авангарда, МГУ имени М. В. Ломоносова, РГГУ, НИУ ВШЭ, МГХПА им. С. Г. Строганова (2017); «Октябрь 1917 года и судьбы русского искусства XX века» Министерства культуры РФ, Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова при Российской Академии художеств (2017); ежегодном форуме молодых исследователей искусства «НАУЧНАЯ ВЕСНА» Государственного института искусствознания (2019–2021); Международной научно-практической конференции «Вопросы экспертизы в области культуры, искусства, дизайна» УрФУ им. Б.Н. Ельцина (2019); Международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт, просвещение» Государственного института искусствознания (2019); Ежегодной научной конференции памяти М. В. Доброклонского «Искусство и искусствознание на современном этапе. Культурное взаимодействие и глобализация» Министерства культуры Российской Федерации, VIII Санкт-Петербургского международного культурного форума, Санкт-Петербургского государственного академического института живописи,

скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств (2019).

А также результаты были представлены на серии конференций аспирантов и молодых ученых «Искусство глазами молодых» и Международной научной конференции «Художественные традиции Сибири» Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (2017–2019) и Сибирского исторического форума «Енисейская Сибирь в истории России» при поддержке Министерства науки и высшего образования Российской Федерации, Русского географического общества и Правительства Красноярского края (2019).

Структура и объем диссертации

Диссертация содержит введение, две главы. Первая теоретическая глава состоит из шести параграфов, вторая практическая глава включает в себя четыре параграфа. Также диссертация содержит заключение, список используемой литературы в количестве 150, в котором представлено 127 русскоязычных и 23 источника литературы на иностранных языках, восемь приложений.

Приложения представляют материалы, необходимые для более полного понимания исследуемых процессов, и включает в себя преимущественно визуальные материалы и документы. В приложениях представлены: репродукция картины «Дама и рояль», задники и авторские подписи картины периода 1910–1915 гг., архивные акты, снимки красочного слоя, таблица с основными компонентами художественного образа картины «Дама и рояль», а также таблица с наиболее полным перечнем произведений Казимира Малевича, которая включает в себя 563 произведения.

Глава 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

1.1. Особенности изучения наследия Малевича в отечественном и западном искусствознании

Наследие Казимира Малевича неизменно вызывает интерес у широкого круга увлекающихся искусством, в том числе и у научного сообщества. Современный объем искусствоведческих, философских, культурологических публикаций о творческом пути Казимира Севериновича представляет собой сложное, неоднородное поле, в связи с чем все более актуальной становится проблема его систематизации и выявления основных методологических подходов к изучению творчества Малевича в отечественной и зарубежной гуманитарной науке.

В нашем обзоре литературы рассмотрение трудов авторов, обращающихся к жизненному и творческому пути мастера, предлагается не в хронологическом порядке, а по степени значимости и объему публикаций (хотя, безусловно, подобный подход не лишен определенной доли субъективности из-за необходимости ранжирования статей и монографий). В целом в работе мы опираемся на основные труды в обширнейшей библиографии знаменитого художника, ценность которых на сегодня общепризнана.

Выдающимся исследователем ярчайшего представителя авангарда в отечественном искусствознании является Д. В. Сарабьянов [87-89], комплексно изучавший биографию и произведения Казимира Севериновича Малевича, а также его ученица А. С. Шатских [116-120], которая датировала картину

художника «Чёрный квадрат», реконструировала феврализм, составила пятитомное собрание сочинений художника и теоретика. Во многих своих трудах Дмитрий Владимирович Сарабьянов поднимает проблему датировки, прежде всего в статье «Малевич в эпоху «Великого перелома» [88]. Важно отметить также работу А. С. Шатских «Казимир Малевич и общество Супремус» [120], где использованы исторические документы, выстраивающие точную биографическую картину жизни Казимира Севериновича, начиная с течения «феврализм», появившегося в 1913 году и заканчивая обществом Супремус 1917 года. В основе исследований – использование общенаучных методов: исторический, формально-стилистический и сравнительный анализ.

В работах Д. В. Сарабьянова и А. С. Шатских комплексная методология необходима, так как биография художника полна неточностей и противоречий. Ученые проясняют их благодаря использованию исторических материалов, проведению глубоких стилистических анализов, что не только способствует верному пониманию фактов биографии, но и делает возможным расстановку важных смысловых акцентов в творчестве художника.

Неординарной нам представляется статья Е. Лукьянова «Супрематическое прозрение Льва Толстого и философские откровения К. Малевича» [59, с. 89], в которой через призму основных векторов развития творчества Казимира Севериновича рассматривается портрет как способ преобразования реальности. Данный тезис разворачивается в характеристиках, разделяющих понятие «портрет» на ряд блоков. Портрет-голограмма указывает на принцип холизма как отражения целого в частях. Портрет-ребус говорит о процессе восприятия мира, а не о воспроизведении целостной картины мира. Также выделяют портрет-натюрморт и портрет-архетип, где речь идет об исчезновении предметов, после которых остаются их архетипы. Здесь важны ссылки на точные науки, прежде всего физику, идею четвертого измерения и выхода за рамки двоичной системы, образ неизобразимого. В отдельные блоки входят портреты-иконы и метафизические портреты. Лукьянов использует формально-стилистический анализ и общенаучные методы, которые позволяют ему через призму фактических

данных сформировать искусствоведческую классификацию портретов, созданных художником.

К методологии формально-стилистического анализа прибегает и Е. В. Баснер в своей статье «Живопись Малевича из собрания Русского музея (Проблемы творческой эволюции художника)» [5, с. 15] и Е. Ф. Ковтун в исследовании «Начало супрематизма» [50, с. 121]. Кроме этого, следует обратить внимание на статью И. А. Азизяна «Казимир Малевич: универсализм и мессианство» [2], в которой автор рассматривает тему философской традиции русского мессианизма, а именно концепцию всеединства В. С. Соловьева и идею антроподицеи Н. А. Бердяева. Оправдание человека творчеством сопрягается с общей идеей русской духовной культуры о преображении человека через преобразование мира. В статье используются философские трактаты и труды художника, анализ которых позволяет сделать ряд выводов, например, о том, что отрицание причинно-следственного рационализма и позитивизма связано у Казимира Севериновича с жизнесоздающей ролью искусства. Этот же принцип можно проследить в сопоставлении черного, красного и белого периодов в творчестве мастера с фундаментальной онтологией Мартина Хайдеггера, что предпринимают Д. В. Сарабьянов и А. С. Шатских в труде «Казимир Малевич. Живопись. Теория» [87].

В отдельную группу следует выделить исследования, посвященные опере «Победа над солнцем». Статья Й. Киблицкого «К вопросу о черном квадрате в опере «Победа над солнцем» [45], также, как и статья Т. В. Котович «Футуристическая опера «Победа над солнцем» [52], показывает взаимосвязь оперы и создания главного произведения Казимира Севериновича «Черный квадрат». Об этом же говорят в своих трудах А. С. Шатских и Д. В. Сарабьянов. В узком аспекте данной темы касается И. А. Вакар в работе «Годы учения Казимира Малевича в Москве. Факты и вымыслы» [14, с. 28]. И. Н. Карасик в статье «Малевич в суждениях современников» [40] говорит о таких исторических документах, как записки Юдина и Пунина, но не делает новых выводов.

Другой блок исследований творчества выдающегося авангардиста посвящен проблеме атрибуции и технологиям, характеризующим красочную поверхность его произведений. Об этом, например, статья Е. Петровой «Произведения Малевича в Русском музее и их новые датировки» [78, с. 11]. Технологический анализ позволяет провести атрибуцию произведений и уточнить даты создания на основе исторической документации и научного анализа красочной поверхности. Этому же направлению посвящена статья С. Римской-Корсаковой «О технологическом исследовании картин Малевича» [82, с. 28], где говорится о красочной поверхности — колорит (цвет и свет). Научный анализ, например, снимки на просвет, позволяет проследить творческий путь мастера, открывая доработки и исправления, сделанные художником до завершения работы. Статья О. Кленовой «Особенности творческого метода Малевича, выявленные в процессе реставрации его произведений» [46, с. 32] указывает на знания, полученные при изучении документации из Государственного Русского музея. Поднимаются технологические вопросы, например, об использовании художником лака, о технологии нанесения красочного слоя в аспекте сохранности работ, проблема масляных разрывов. Статья Б. П. Топорковой «Из опыта реставрации архитектонов Малевича» [104, с. 39] также носит технологический характер.

В новейшем исследовании наследия Казимира Малевича продолжают совершаться открытия. Последнее исследование сотрудниками Государственной Третьяковской галереи «Черного квадрата» показало, что изначально художник нарисовал кубофутуристическую композицию, а поверх нее — протосупрематическую. Ее цвета можно видеть в кракелюрах, то есть трещинах в краске, объясняет Екатерина Аркадьевна Воронина, научный сотрудник отдела научной экспертизы Государственной Третьяковской галереи, один из исследователей данного вопроса.

Таким образом, все многообразие отечественных исследований творчества Казимира Севериновича можно разделить на несколько блоков:

философско-искусствоведческий подход;

разносторонний формально-стилистический анализ творчества художника в целом;

формально-стилистический анализ отдельных направлений творчества Казимира Малевича (например, портрета);

хронологическое изучение жизненной и творческой биографии Малевича на основе документов;

атрибуция и технологии в произведениях Казимира Севериновича.

Далее нам видится важным сравнить методологию научных публикаций о творчестве Казимира Малевича отечественного и западного искусствознания. Особое внимание уделим одному из последних и наиболее полных трудов «Malevich. Tate Publishing» [131], который состоит из нескольких больших смысловых блоков.

В первом разделе «Икона нового времени» разговор о художнике начинается с выставки «0.10». Возникает сравнение черного квадрата с иконой. Примечательно, что в труде используется обращение к русской истории. С одной стороны, это обусловлено необходимостью погружения европейского читателя в исторический контекст, который не требуется в таком развернутом виде в отечественных трудах. С другой, это важный методологический ход, позволяющий сделать выводы о развитии творчества мастера как результате исторических изменений в социокультурной среде, которая его окружала. Проводится параллель социальной революции в обществе с революцией методов и взглядов, происходящей в творческом развитии мастера. Предпринимается анализ различных влияний на творчество художника, а также используются исторические факты, которые подтверждают, что Казимир Северинович на раннем этапе был знаком с произведениями К. Моне, П. Гогена, П. Сезанна, А. Матисса, П. Пикассо. Появляется тезис о синтезе западноевропейских и русских традиций, что позволяет выявить новые качества в произведениях Малевича. Анализ исторической и социокультурной ситуации, изучение биографических сведений используется как способ определения причин и следствий развития творческого пути Казимира Малевича.

Во втором разделе вышеупомянутого издания «Малевич становится русским» приводятся биографические сведения о семье художника; определяется исток развития творчества от символизма к супрематизму как следствие влияния работ, показанных П. М. Третьяковым (иконы, русское реалистическое искусство), и французского искусства (П. Сезанн, П. Гоген, Пьер Боннар, Морис Дени, А. Матисс и П. Пикассо), показанного И. А. Морозовым и С. И. Щукиным в Москве. В разделе приводится анализ произведения мастера «Плещаница Христа» (1908), «Автопортрет» (1908-1910) с позиции влияния французских художников на Казимира Севериновича. По отношению к работам, представленным Малевичем на выставке 1912 года, формулируется важный тезис «иконичность крестьянского быта». Далее тезис расширяется сравнением с П. Гогеном и Н. Гончаровой, которые приносят в русскую икону кубизм. Еще один тезис, появляющийся при анализе работ, представленных художником во Франции «Казимир Малевич как мировой художник». Следующий блок – алогизмы. Рассматриваются произведения «Англичанин в Москве» (1914), «Корова и скрипка» (1913). Из исторического и искусствоведческого анализа рождаются важные наблюдения. Например, между 1908 и 1915 годами Казимиром Малевичем формируется заимствование у французского символизма, фовизма и кубизма, итальянского футуризма, художник определяется как лавирующий между стилевыми направлениями в искусстве.

В третьем разделе «Язык, пространство, абстракция» применяется анализ, который позволяет выявить принципы русского футуризма на материале оперы «Победа над солнцем», происходит определение оперы как точки первого появления геометрических фигур в творчестве Малевича. В связке с оперой рассматривается обложка «Три» и футуристический книжный дизайн. Упоминается редко цитируемая в отечественных изданиях работа «Арифметика и грамматика». Отметим также уникальность анализа лингвистических принципов и выразительных средств, которые представлены в разборе небольших работ новатора русского искусства, включающих в себя шрифтовые композиции.

В четвертом разделе «Малевич в роли куратора» рассматривается организация выставочного пространства для работ на выставке «0.10», впервые показавшей супрематические произведения. Разворачивается вопрос об иконостасе и особой характеристике работ художника, которые он расположил на выставке в характерном для русской православной традиции месте – красном углу. Также указываются различные выставки, в которых художник участвовал или которые были им инициированы, определяются причинно-следственные связи специфики выставок и развития творчества Казимира Малевича. Кроме этого, труд включает в себя разделы «Цвет масс», «Супрематизм на улицах. Малевич в Витебске», «Архитектура», «Модернизм. К. Малевич составляет диаграммы», «От супрематизма к супернатурализму». Отметим полноту исследования, публикацию редких материалов и эскизов, использование всего набора методологического инструментария, начиная от формально-стилистического анализа и заканчивая проблемами атрибуции и подтверждения исторических фактов.

Итак, охарактеризовав монументальную коллективную монографию «Malevich. Tate Publishing», еще раз подчеркнем, что формально-стилистический анализ в ней является ведущим методом, весьма интересны острые стилевые сопоставления, кроме того, можно отметить и введение в круг изучения нового, по сравнению с отечественным искусствознанием, материала.

Обратимся к другим зарубежным авторам. В статье Ш. Дуглас «О философских истоках беспредметного искусства» [34, с. 97] художник включается в единый исторический процесс с Западом, значимость творчества художника выводится на общемировой уровень. Автор использует знания в области истории искусства и философии, делает ряд выводов, сопрягающихся с кубизмом, орфизмом, итальянским футуризмом. Дуглас также проводит оценку западных художественных идей в сравнении с идеями Казимира Севериновича. Это позволяет выделить четыре аспекта эстетики модернизма: понимание природы ощущений, роль психики в творчестве художника, идею универсального динамизма, роль цвета в живописи. Отметим, что при сравнении

западноевропейских направлений и их теоретической основы с творчеством Малевича Дуглас выделяет и постоянно подчеркивает новое качество, которое художник получает в своих работах. В другой статье «Беспредметность и декоративность» [33] Ш. Дуглас поднимает вопрос о декоративном искусстве как возможности выражения космического начала и универсальных смыслов через эмблемы и символы, определяя, что супрематизм является универсальной формой выражения, а почва для беспредметности в живописи подготовлена эволюцией орнамента декоративных тканей.

В нашем обзоре также стоит обратиться к популярному изданию Жиль Нере «Малевич» [75], в котором повествование выстраивается по хронологии и состоит из нескольких тематических разделов: корни абстракции, всевидящее око, космос Малевича, в ожидании конца света. Отметим анализ исторической ситуации, в частности влияние западноевропейских течений и художников на творчество мастера. Важен историко-искусствоведческий анализ, позволяющий сделать вывод о влиянии лубка, кроме этого, автор приводит исследование патриотических лубков, что в трудах о творчестве Малевича ранее не встречалось. Примечательно обращение к работам карандашом на бумаге с текстами Ольги Розановой и примитивизму Казимира Севериновича. Жиль Нере, проводя формально-стилистический анализ, делает вывод об иконографичности, дополняя информацию знаточескими фактами, например, говоря о кресте – символе Христа, который получил эротический смысл (горизонтальная линия – женщина, вертикальная – мужчина). Кроме этого, такой подход позволяет сравнить произведение «Работницы» (1933) с иконой Богоматери Одигитрия.

Еще один каталог со вступительной статьей был создан к крупному выставочному проекту в Мехико «Русский авангард. Головокружение будущего» [150] и издан в 2015 году. Он включает в себя пятнадцать блоков, разных исследователей, который занимаются вопросом осмысления авангардного искусства в России начала прошлого века. Обратимся к статье Маргариты Тупицыной из каталога [150 с.119]. Эта статья в книге примечательна не только

разговором о становлении Малевича после 1920-х годов, но и расположением в ряд нескольких иллюстраций, а именно «Черного квадрата» (1930), изучаемой нами картины «Дама и рояль» (1913), «Косарь» (1912), что наглядно демонстрирует значимость работы Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова и активный интерес исследователей к ней.

Подтверждает интерес к работе еще одно зарубежное издание – каталог «Казимир Малевич и русский авангард» (избранное из коллекции Харджиева и Костаки)» [130] к выставке, проходящей в Стеделик-музее Амстердама с октября 2013 по февраль 2014 гг, который также публикует картину «Дама и рояль».

Каталог содержит несколько блоков, разбитых по хронологическому принципу. Первая часть посвящена работам 1903–1910 гг., которые включают в себя такие стилевые направления, как импрессионизм, символизм и фовизм. Данное издание представляет особый интерес подборкой напечатанных работ, так, например, в первом представленном периоде наряду с известным автопортретом художника, датированным 1908–1910 годами, из фондов Государственной Третьяковской галереи (Москва), можно встретить автопортрет, датированный 1909–1910 гг., из частной коллекции в Европе, что расширяет возможности для исследователей, дает новые варианты анализа в творчестве художника.

Вторая часть каталога посвящена периоду 1911–1913 гг., в который входят работы неопримитивизма и кубофутуризма. Как отмечает Линда С. Боерсма, для Малевича в этот период характерно изображение обычных повседневных дел людьми, однако человеческие фигуры вторичны по отношению к ритмически выстроенным композициям [130, с. 36]. В каталоге представлены не только работы Малевича, но и других художников, в этот же период разрабатывающих новые живописные принципы – М. Матюшина, В. Кандинского, Е. Гуро, Н. Гончаровой. Также в каталоге представлены графические листы.

Третья часть посвящается 1913 году и созданию оперы «Победа над солнцем». Четвертая – 1914 и 1915 годам со стилевым направлением

кубофутуризма и алогизма, которые появляются благодаря зауми, формирующейся в 1913 году. В этом ключе упоминаются произведения «Англичанин в Москве» и «Дама у афишного столба». Линда С. Боерсма характеризует феврализм как отвергающий разум и причинно-следственное мышление. Именно в четвертом блоке представлено произведение из фондов Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова. На выставке и в каталоге оно созвучно произведениям «Лампа. Музыкальный инструмент» 1913 года из фондов Стеделик-музея в Амстердаме благодаря схожести темы и используемых художественных элементов – музыкальных символов, расходящихся от центральной оси элементов, связанных со звучанием. По композиционному принципу и использованию геометрических форм в один ряд с картиной «Дама и рояль» встает работа «Станция без остановки. Кунцево» 1913 года из фондов Государственной Третьяковской галереи (Москва).

Пятая часть включает в себя период 1915–1916 гг. и этап провозглашения супрематизма. Шестая часть – 1916–1919 гг. с супрематизмом, разработкой растворяющихся плоскостей и монохромными работами – включает в каталог интересные работы, например, «Супрематическую композицию» 1916 года (версия 1920–1921 гг.) из частной коллекции.

Седьмая часть обращается к 1920–1927 гг. с пространственным супрематизмом и архитектонами, большим количеством графических листов из фонда Харджиева, которые на момент подготовки каталога находились в пользовании у Стеделик-музея в Амстердаме. Восьмая часть посвящена бытовым вещам, датирующимся 1919–1920 гг., включая в себя фарфор, плакаты. Девятая часть – 1925–1927 гг. и истории создания государственного института художественной культуры (ГИНКУХ) в Ленинграде.

Десятая часть посвящена 1927–1935 гг. и периоду постсупрематизма. В этом блоке примечательно упоминание не часто публикуемой работы Казимира Малевича «Мужчина и лошадь» 1933 года из Национального центра искусства и культуры Жоржа Помпиду (Париж, Франция). Одиннадцатая часть обращена к личности Николая Ивановича Харджиева и его коллекции, а двенадцатая часть –

не менее выдающейся личности Георгия Костаки и его вкладу в сохранение отечественного авангардного искусства. Также важно отметить заключительную статью о Казимире Севериновиче Малевиче, написанную А. С. Шатских.

Итак, зарубежные труды о творчестве Малевича можно охарактеризовать, выделив следующие основополагающие характеристики:

хронологическое изучение жизненной и творческой биографии Малевича;

формально-стилистический анализ на основе сопоставления с русским художественным материалом прошлых веков;

формально-стилистический анализ, вписывающий творчество мастера в мировое художественное пространство;

искусствоведческо-лингвистический анализ графических листов Малевича, в том числе обращение зарубежных авторов к графическим листам, эскизам Казимира Малевича, репродукции которых встречаются крайне редко;

историко-искусствоведческий анализ роли кураторской практики в жизни и творчестве художника.

Подводя итог, определим преобладание формально-стилистического анализа как в западной, так и в отечественной библиографии творчества Казимира Малевича, в то время, как атрибуция произведений и обращение к технологическим аспектам присущи преимущественно отечественным трудам. При всем обилии и разнообразии литературы следует констатировать, что фундаментальная монография, в полной мере включающая и биографический материал и творческое наследие, включая данные аукционных домов и частных коллекций, еще не опубликована. Не менее актуален и полный каталог с уточненными данными по хронологии, учитывающий частные собрания. Кроме того, невозможно не отметить отсутствие общепринятой периодизации творчества Малевича. Все это показывает, что при кажущейся полноте и разносторонности изучения знаменитого русского авангардиста проблематика дальнейшей научно-исследовательской работы российских и зарубежных авторов может быть весьма обширной.

1.2. Периодизация творчества Малевича

Как говорилось выше, общепринятой периодизации творчества Казимира Малевича на сегодняшний день нет. И это не случайно: исследования в данном направлении сопряжены с серьезными сложностями. Прежде всего, это особенности творческого метода работы художника, умело моделирующего собственную художественную реальность и историю искусств, что затрудняет работу искусствоведов, реставраторов и требует проведения дополнительных исследований для уточнения даты создания произведений. Особенно это актуально для «досупрематических» полотен, которые на самом деле созданы после становления супрематизма. Имеются ввиду произведения, написанные в процессе выстраивания Малевичем собственной логики истории искусства. У Малевича не было импрессионистических полотен, он их писал позже, ставя датировку в пределах 1903–1905 гг. Мистифицированная Малевичем информация появляется в каталоге персональной выставки на территории Российской Федерации 1988 года, в каталогах и книгах периода 1990-х годов.

Выявим соотношение биографии художника с его творческими периодами, данные о которых приводятся в различных источниках. За основу взята книга А. Шатских «Казимир Малевич» [117]. Сложность сопоставления биографии и творческих периодов в том, что из 101 картины художника в Русском музее достоверно датируются лишь несколько ранних и самых поздних. Это затрудняет выстраивание хронологической последовательности творчества автора и выделение периодов его художественной деятельности.

Обратимся к биографической информации, которая дает представление об основных жизненных этапах. Первые важные события, связанные с Малевичем-художником, происходят в его детстве: упоминание о Казимире связано с детскими живописными опытами на ярмарке сахароваров, затем знакомство с иконописцами и покупка матерью набора для рисования.

Следующим этапом становится переезд в Курск (1904), где во время службы в управлении Курско-Московской железной дороги Малевич организовал художественный кружок.

Отметим существование документального подтверждения первой выставки мастера «Выставка картин московских и иногородних художников», которая состоялась в 1905 году в Курске.

Малевич представил следующие работы:

«Полольщица» (№104);

«Ведьма» (№105);

эскиз к картине «Сумасшедшая» (№106);

«Отдых» (этюд, №107);

«Сумерки на кладбище» (№108);

«То было в Мае» (этюд, №109);

«Зима» (этюд, №110);

этюды №111-115.

Нумерация представлена по каталогу выставки [42]. В источнике также представлен вывод о том, что экспонировались работы не только импрессионистического характера, но и сюжетные с передачей настроения, что соответствует названиям.

С Курска у художника начинается первый этап его творческой биографии, который чаще всего исследователями определяется как *ранний импрессионизм*. Его развитие сопоставимо с французским аналогом в истории искусств: от воссоздания цвето-световых эффектов до пуантилизма неоимпрессионистов.

Примерами являются произведения:

«Весенний пейзаж» (1907-1908);

«Церковь» (1906).

От них отличаются произведения «Бульвар» и «Цветочница», в которых читается намек на «Бар Фоли-Бержер» Э. Мане. Эти работы изначально считались ранними, а потом были отнесены к 1930-м гг. [5, с. 15-27]

Также создаются произведения:

«Девушка без службы»;

«На бульваре», которые были отнесены к 1930-м годам [5, с. 15-27], а ранее считались произведениями периода 1900-х гг. Но Ш. Дуглас указывает, что часть работ относится к более позднему времени, обосновывая это следующим: вся информация о работах появляется не раньше 1920-х гг.; все ранние работы – это пленэры, из ряда выбивается картина «Портрет неизвестной из семьи художника» (ок. 1906), возможна формулировка «Женщина с газетой на коленях» на основе данных из каталога «Казимир Малевич и русский авангард. Избранные произведения из коллекции Харджиева и Костаки» 2013 года [130]. Характерно, что всем работам указанного периода присуща реалистичность воспроизведения.

Следующий период вызывает много вопросов относительно точных данных о времени переезда Малевича в Москву и его художественного образования. Будем придерживаться версии о том, что процесс знакомства с Москвой происходил в несколько этапов. Первый этап связан с 1905 годом, когда молодой Малевич решает поступить в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но у него не получается и он решает отправиться в художественную коммуну в Лефортово, после чего возвращается в Курск весной 1906 года. Затем второй раз поступает и пробует уже в статусе москвича, но опять безуспешно.

Отдельно можно выделить время занятия в школе-студии Рерберга, где Казимир Северинович занимался до 1910 года, позже участвует в выставках Союза молодежи.

Дальнейший этап связан с влиянием И. В. Клуна, у которого художник жил с семьей. В этот период в творчестве Малевича чувствуется аналогия аллегорическим работам И. В. Клуна, например, в произведении «Эскизы фресковой живописи» (1907). Отметим, что все источники указывают сходство произведений данного периода с иконописью.

К этому периоду относятся произведения:

«Плащаница» (1908);

«Отдых» (1908) и другие. У всех работ есть общие черты: орнаментальность, симметрия, узорчатость, ритмичность, плоскостность.

Считываются приемы, применяемые в произведениях Обри Бердсли. Наследие Обри Бердсли используется Малевичем на внешнем уровне. В произведениях Казимира Севериновича прослеживаются элементы, характерные для модерна, контекст начала XX века в мировой живописи, таким образом, внешние формальные признаки традиции Обри Бердсли могут использоваться для включения живописных произведений в общий ряд мирового искусства, в то же время внутреннее или глубинное содержание в произведениях мастера формируется вне иконописного пласта или крестьянской тематики.

В это время художник работает над оформлением к десятилетнему юбилею Московского Художественного театра и участвует в выставке общества Московского салона (учредитель Иван Васильевич Ключон), где выставляет сразу двадцать четыре работы. В данный период происходит процесс усвоения традиций и течений, уже существующих в истории искусства, но помимо этого присутствует попытка внести новое качество в произведения, выполненные в уже существующих направлениях.

Следующий этап – вхождение Казимира Севериновича в среду авангардистов. Михаил Ларионов пригласил художника на первую выставку Бубнового валета.

К этому периоду относятся произведения:

«Женский портрет» (1910-1911);

«Автопортрет» (1910);

«Натюрморт» (1910).

В выставке «Ослиный хвост» принимает участие более 20 работ, об этом говорит каталог выставки [43]. Произведения: 149. Похороны крестьянина; 150. Уборка ржи; 151. Крестьянки в церкви (эскиз для картины); 152. Портретъ; 153. Человѣкъ съ мѣшкомъ; 154. Садовникъ; 10155. Пейзажъ; 156. Работа на мельницѣ; 157. Мозольный операторъ въ банѣ; 158. Сѣятель; 159. Крестьянская дѣвушка; 160. Прачка; 161—162. Провинциальные пейзажи; 163. Работа на парникахъ; 164. Полотеры; 165. Пейзажъ; 166. На бульварѣ; 167. Аргентинская полька; 168.

Сидящая женщина; 169—170. Головы крестьянъ; 171-172. * * *. Для работ этого времени характерно влияние фовистов.

Первая крестьянская серия – новая веха развития. Создаются произведения:

«Жница» (1912);

«Плотник» (1911);

«Крестьянка с ведрами и ребенком» (1911–1912);

«Уборка ржи» (1912);

«Женщина с ведрами» (1912);

«Утро после вьюги в деревне» (1912);

«Голова крестьянской девушки» (1913).

Для всех работ характерно влияние французского кубизма.

Кубофутуризм – первый этап, подходящий под стилистическое обобщение до направления, популярного в России и Европе. Малевич пишет композицию «Точильщики», основанную на принципе мелькания (1912), «Портрет В. И. Ключона» (1913), «Портрет М. Матюшина» (1913).

В 1913 году художник приезжает в Санкт-Петербург и вступает в «Союз молодежи». В это время проходит первый съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) и выходит сборник «Трое» с иллюстрациями Казимира Малевича: произведения Хлебникова, Крученых, Елены Гуро.

Александра Семеновна Шатских [117] выделяет в отдельный блок произведения «Туалетная шкатулка» (1913), «Станция без остановки» (1913), «Корова и скрипка» (1913), где объединяющим моментом является материал – полки одного шкафа, на которых Казимир Северинович создал произведения. Также говорится о том, что «Корова и скрипка» – начало алогичных заумных работ. Выделяется *заумный реализм*:

«Крестьянка с ведрами» (1911–1912);

«Утро после вьюги в деревне» (1912–1913);

«Точильщик» (1912–1913);

«Усовершенствованный портрет Ключона» (1913);

Кубофутуристический реализм:

«Керосинка», «Стенные часы», «Лампа», «Портрет помещицы», «Самовар» – все произведения созданы в районе 1913 года. Произведения показаны в рамках выставки «Союз молодежи» 1913 года.

Отдельным периодом творчества становится создание оперы «Победа над солнцем», которая стала важным шагом на пути художника к произведению «Черный квадрат». Картина на сегодняшний день существует в нескольких версиях: вариант 1915 года (под краской располагаются еще две цветные работы художника); часть триптиха 1923 года (существует версия о работе над картиной учеников мастера); авторское повторение первой картины 1929 года для выставки в Третьяковской галерее; еще один вариант был создан для выставки «Художники РСФСР за 15 лет» в Ленинграде.

Большой тематический блок – рождение супрематизма, которое происходит на первой футуристической выставке «Трамвай В». В это время появляется произведение «Композиция с Моной Лизой» (1914), создается брошюра «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» и выставка «0,10».

Все произведения супрематического периода разделяют на *три стадии супрематизма*:

- *черный*;
- *цветной*;
- *белый*.

В 1919 году Малевич пишет трактат «О новых системах в искусстве», переезжает в Витебск. В декабре 1919 – январе 1920 годов открывается персональная выставка в Москве «Казимир Малевич, его путь от импрессионизма к супрематизму», выставка интересна использованием пустых белых холстов в конце экспозиции, это инновационно по отношению к предыдущему восприятию предметности в живописи и сущности живописных произведений в целом. В этот же период Казимир Северинович пишет трактат «Супрематизм. Мир как беспредметность», создается организация «Уновис» (дословно – утвердители нового искусства).

Художником совместно с соратниками разработана теория прибавочного элемента в живописи в Гинхуке. В творчестве Малевича появляются архитекторы. Им предшествовали планиты (рисунки с объемом плоскостных геометрических фигур, которые были показаны в 1924 году на XVI Биеннале в Венеции).

В разговоре о творческом пути художника нельзя не сказать о заграничных путешествиях 1927 года. Это посещение Варшавы, Берлина, Баухауса, после возвращения – арест, связанный с выездом за рубеж.

Постсупрематизм – следующий период, который датируется 1928–1932 гг.

Произведения:

«Жница» (1928–1932);

«Мотив 1909» (1928, надпись на обороте «На сенокосе»);

«Девушка в поле» (1912);

№26 супранатурализм (конец 1920-х);

«Две мужские фигуры» (1913 – авторская датировка).

К этому же периоду относятся произведения «Крестьянин в поле» (1928–1932), «Плотник» (1928-1929), «Дачник» (1928-1929), «Сложное предчувствие» (1928–1932), «Красный дом» (1932).

Поздний импрессионизм и реалистические портреты. Произведения:

«Сестры» 1930 года (авторская подпись – 1910);

«Цветочница» (ок. 1930);

«Работница» (1933);

«Портрет жены художника» (1933).

Отметим, что в источниках, исследующих творчество и биографию Казимира Севериновича Малевича, встречаются существенные разночтения, поэтому необходимо обратиться к дополнительной информации, выявляющей отклонения от вышеизложенного.

Здесь важно рассмотрение творческих периодов через труды сотрудников Государственного Русского музея. В начале 1900-х годов основоположник авангарда был «почти» реалистом, в середине 1900-х годов работал в манере импрессионистов, Сезанна, экспрессионистов и символистов. В последующем

говорится о периоде *алогизма* с произведения «Корова и скрипка» (1913), после о этапе *кубофутуризма*, например:

«Портрет Клюна» (1913);

«Авиатор» (1914);

«Усовершенствованный портрет Клюна» (1913);

«Композиция с Джокондой» (1914). В последних двух произведениях Малевич был готов к выходу за пределы «практического реализма» (термин Казимира Малевича). Затем следует период супрематизма. В конце 1910-х годов художник практически перестает писать картины и уходит в педагогическую деятельность. 1920-е годы и начало 1930-х ознаменовались поворотом к фигуративности, появляется супронатурализм (термин Малевича), а также новый портретный жанр на основе супрематизма.

Обратимся к еще одному источнику литературы о мастере «К. Малевич и общество Супремус» Александры Семеновны Шатских [120]. Это необходимо для введения дополнительного термина, помогающего выстроить хронологию творчества художника и уточнить некоторые моменты. Понятие «*феврализм*» впервые появляется у И. А. Вакар [15], которая, комментируя письма художника, зафиксировала наличие и употребление этого термина, увидев в нем быстро исчезнувший синоним других определений – алогизма и заумного реализма. Феврализм начинается после «Первого всероссийского съезда баячей будущего» летом 1913 года.

Сначала был кубизм и футуризм, из которых у Казимира Севериновича появилось новое качество, например, в произведении «Корова и скрипка». Термины «заумь» и «кубофутуризм» были слишком широкими и использовались соратниками Д. Бурлюка, и уже 19 февраля 1914 года Малевич на публичной лекции отказался от разума. Это можно считать официальным появлением феврализма, для которого характерны пластические эксперименты и отрицание традиционных художественных решений. Заумный реализм или заумная живопись, алогизм – термины, применимые к этому же явлению художником.

28 ноября 1914 года в письме Матюшину художник говорит об ожидании подрамников, необходимых для начала работы в стилистическом поле феврализма. Дополняет течение поэзия Казимира Малевича и Клюна. Поэзия Малевича – это стихорисунки или словообразы 1914-1915 гг. («Драка на бульваре», «Кошелек вытащили в трамвае», «Деревня»). Нуль как главный мотив творчества художника впервые появляется именно в феврализме.

Примеры феврализма:

«Авиатор» (1914);

«Англичанин в Москве» (1914).

Для полотен характерен уход от кубизма, т.к. главное в новом течении – это отказ от разумного. Манифест феврализма – «Корова и скрипка» (1915, впервые эту дату создания дает Н. И. Харджиев [113] по датировке московской футуристической выставки «Магазин» марта 1916 года). Еще ранее картина выставлена на выставке «Трамвай В» в марте 1915 года.

Нельзя пропустить формулировку А. С. Шатских [120], называющей работы начала 1914 года кубофутуристическими, что противоречит термину феврализма, но входит в логику общепринятого восприятия данного периода в классификации творчества Малевича.

Переход от феврализма к супрематизму начинается в тот момент, когда в картинах «Ратник первого разряда» и «Дама у афишного столба» появляются плоскости (последней, со слов жены художника, он собирался завершить «цикл кубофутуризма»). Феврализм в художественном пространстве определяется как соперник лучизма. «Композиция с Моной Лизой» на выставке живописи 1915 года показывается в противовес художественным полотнам Ларионова.

Февралисты утверждают собственную эмблему – деревянную ложку на лацкане пиджака, которую можно было увидеть у Казимира Севериновича, Моргунова и Пуни. Примером моста от феврализма к супрематизму является произведение «Супрематизм: черный прямоугольник и синий треугольник» (1915) (Художественный музей в Кливленде, Огайо, США), ложка фиксируется при

инструментальном осмотре, что было продемонстрировано на семинаре по творчеству художника в 1990 году в Нью-Йорке [120]

Манифест Малевича о феврализме публикуется в «Тайных пороках академии». Это одновременно является и смертью и утверждением феврализма. К августу 1915 года у мастера было уже много супрематических работ, которые он датировал декабрем 1913 года, а феврализм, запечатленный в письмах и на «Выставке живописи 1915 года», хронологически был позже супрематизма, поэтому Казимир Северинович от него отсекся. Однако наличие эмблемы и манифеста, сторонников и поэзии как продолжения феврализма указывают на его серьезность и состоятельность в качестве самостоятельного течения.

Май 1915 года обозначается точкой рождения супрематизма. Отдельного внимания требует нюанс, показывающий, что черный квадрат появился после многоцветных и многосоставных холстов. По словам Александры Шатских [120], это идет в разрез с классическим делением супрематизма на этапы: черный, цветной, белый.

Опираясь на труд А. С. Шатских, подчеркнем, что работы Малевича:

«Музыкальные инструменты» (1913) – кубизм;

«Точильщики» (1912), «Жница» (1913) – футуризм.

Если приводить слова самого Казимира Малевича, то он классифицирует свое творчество вне времени по тематическому принципу: подражание иконописи, «трудовой» крестьянский период, пригородный жанр – плотники, садовники и пр., городские вывески – полотеры (работники, натирающие полы), служащие, лакеи [74].

Говоря о классификации произведений мастера, необходимо отметить исследование Жан-Клода Маркадэ [69], который проводит собственную классификацию, выделяя любопытные закономерности:

в серии жёлтых – предмет рассуждения художника, без сомнения, самобытный русский символистский стиль, подобно доминирующему у «голуборозовцев» стилю;

в серии белых мы имеем дело со стилем модерн, тем самым стилем, который преобладает в «Мире искусства»: здесь символизм не столь стилистический, сколько идеологический;

наконец в серии красных мы видим примитивистско-фовистский стиль, в котором наличествует иконография символистского типа.

Подводя промежуточный итог, еще раз заострим проблему сложности периодизации и датировки творчества художника. Далее мы предлагаем использовать периодизацию творчества Казимира Малевича, объединяющую несколько источников, проанализированных выше:

Ученический период, к которому можно отнести несколько направлений, преимущественно ведущих исследование сложившейся истории искусства:

Ранний импрессионизм (1905-1906),

Сезанизм, фовизм и примитивизм (1910),

Кубизм (1913),

Футуризм (1912-1913),

Кубофутуризм (1912-1913),

Феврализм (1913-1914),

Супрематизм (май 1915),

Постсупрематизм (1928–1932),

Поздний импрессионизм (1930),

Портретный жанр на основе супрематизма (1930).

В вопросе периодизации важно отметить, что различные направления наслаиваются друг на друга. Как в любом творческом процессе, в периодизации наследия Казимира Малевича не может быть абсолютно жестких границ, но совершенно очевидно, что период 1910–1915 гг. является основополагающим в творческом пути Казимира Севериновича.

1.3. Период 1910–1915 гг. как основа творческого пути Казимира Малевича

Определим вектор движения художника в начале 1910-х годов, опираясь на труд А. Б. Накова «Русский авангард» [74]. Андреем Борисовичем Наковым внимательно рассматриваются процессы, которые со временем стали основой беспредметного искусства. Речь идет о многочисленных дебатах и театральных постановках, организованных, прежде всего, «Союзом молодежи».

Творчество художника становится движителем той стремительной эволюции, которая за десять лет изменит ориентацию и основы западного искусства. Это актуализирует значимую роль мастера в художественном пространстве уже в начале 1910-х годов. К этому же отсылает и другой автор – А. А. Курбановский [56] в разговоре об интеграции Казимира Малевича как в отечественный художественный процесс, так и в мировой. Алексей Алексеевич Курбановский отмечает, что вначале 1910-х у художника «первый крестьянский период», сочетающий реминисценции Анри Матисса с вероятным влиянием М. Ф. Ларионова. Присущее европейскому искусству рубежа веков обращение к архаичному, синкретическому мировосприятию – экзотические мотивы у Гогена, фигуры дикарей у Эмиля Нольде и Эрнста Людвиг Кирхнера, также иберийская скульптура и африканские маски у Пабло Пикассо, Жоржа Брака – в России было воспринято как актуализация собственной национальной стихии.

Указанная ранее тенденция получает развитие в процессе создания футуристической оперы «Победа над солнцем», где Казимир Северинович Малевич создает декорации и выступает в роли костюмера. В этот момент происходит важный процесс: превращение «заумного» текста в реальность, а реальности – в дифференцированную игру визуальных означающих. И. Вакар [13] говорит о том, что опера «Победа над солнцем» строится как тема

разрушения существующего порядка вещей. В разрезе оперы тема черного квадрата читается как зародыш всех возможностей, начало победы.

Еще один ход, характерный для развития творческого пути художника, – футуризм. Казимир Северинович пишет о футуризме: «Цельность вещей была нарушена. И в этом разломе и нарушении цельности лежал скрытый смысл, который прикрывался натуралистической задачей» [74]. Обращение к футуризму послужило переходным опорным пунктом на пути к кубофутуризму и феврализму.

С. М. Иваницкий [37] рассуждает о том, что кубизм как стилевое направление в творчестве художника исчерпывается достаточно быстро, переходя в сложное направление, синтезирующее в себе кубизм и футуризм в новом качестве кубофутуризма. Кубофутуризм отличается от западноевропейского аналога. В нем появляется переосмысление всего течения и новые переменные в ключе смысловой идентичности социокультурного поля, в котором формировался Малевич. К первой фазе аналитического кубизма относится графический лист «Строитель», являющийся подготовительной студией к известному «Портрету художника И. В. Ключа» из собрания ГРМ. Иваницкий отмечает также традиционное для кубизма совмещение зримого и мыслимого в произведении, говоря о том, что такое конструирование портрета можно определить как «умопостроение». Сопоставление различных предметов ведется по принципу монтажа, средствами которого создается некая универсальная конструкция, символизирующая интуитивно постигаемую всеобщность мировых связей, их умопостигаемую систему. В 1911 году в произведении «Кубофутуризм. Динамическое ощущение натурщицы» происходит поиск универсальных динамических закономерностей и новых способов их передачи.

Также С. М. Иваницкий подчеркивает, что вторая стадия кубизма раскрывается в картине «Туалетная шкатулка» и «Станция без остановки. Кунцево», в которых происходит отказ от целостного изображения предметов и выход на новый как формальный, так и смысловой этапы.

Для более полного прояснения обозначенного нами периода обратимся далее к исследованиям Юлиана Александровича Халтурина [111], который выделяет первую «крестьянскую» серию и начало кубизма. Халтуриным весьма точно подмечен ряд закономерностей, связанных с изменениями красочного слоя произведений Малевича. В одних мы видим подчеркнутое внимание художника к живописной фактуре, в других присутствует строгость, граничащая с плоскостностью. Важно, что намечается процесс перевоплощения плоскости в геометрические фигуры. Подобные трансформации свидетельствуют о том, что Казимир Северинович находится в процессе поиска гармоничного взаимодействия формы и содержания.

Ю. А. Халтурин [111] воспринимает произведение «Крестьянки в церкви» в качестве примера уже сформированного художественного мышления, а Казимира Малевича – художником со сложившейся системой приемов, где есть связи предметного мира с живописными средствами. Исследователь также отмечает, что постепенно композиция перестает нуждаться в имитации визуальных примет объема и перспективы в угоду графической конструкции и цветовой плоскости, приводя в пример произведение «Лесоруб».

Происходит очевидная трансформация от произведения «Крестьянки в церкви» к «Лесорубу», но остаются общие черты – восприятие предметной среды как суммы отдельных элементов. Также Ю. А. Халтурин поднимает вопрос атрибуции произведений исследуемого периода, т. к. отдельные произведения в исследованиях соотносятся с каталогами выставок, а большая часть – с каталогом А. Накова [74], где указаны фотографии преимущественно с ретроспективной выставки 1920 года, что ставит под сомнение датировку более ранних произведений. И. Вакар приводит цитату Казимира Севериновича (о выставочном проекте 1929 года): «Я сидел в Третьяковской Галерее с десяти утра до четырех вечера, реставрируя все подряд. Оказалось труднее и дольше, чем предполагалось» [13]. Исходя из вышеупомянутого, можно сформулировать вывод, что в начале 1910-х годов Казимир Северинович вносил изменения в уже созданные произведения, но основные корректировки — это колористические

аспекты, заострение моделировки форм, а не тотальное изменение произведений. Следовательно, скорее всего он поправлял, но не подменял на этом этапе произведения, что подтверждает последовательность развития форм к кубофутуризму и к супрематизму от крестьянской серии.

Напомним о возможности мистификации даты создания произведений в поздних этапах творчества художника. В тоже время интересен факт, что произведения «Канторка и комната», «Дама на остановке трамвая» 1913 года изображены поверх иных композиций, решенных в кубистической стилистике, следовательно, часть произведений была либо полностью переписана, либо создана на предыдущих основаниях за неимением в необходимый момент чистого холста. Под верхним слоем в произведениях «Музыкальный инструмент. Лампа» и «Канторка и комната» имеются иные по конфигурации и общей компоновке фигуры, что может также служить выводом о тяготении к геометризму форм вне хаотических элементов и о спонтанном возникновении футуристического акцента в кубизме Малевича. Это подтверждает цитата мастера: «Живопись здесь не что иное, как верхнее платье вещей» [63, с. 49].

Отметим динамику развития творческого метода Казимира Севериновича Малевича, которую также раскрывает Юлиан Александрович Халтурин, говоря о постепенном увеличении самостоятельности мазков внутри плоскости и уходе от графических очертаний. Каждый элемент получает собственную светотеневую моделировку.

Говоря о крестьянской серии, обозначим, что А. Б. Наков в труде «Русский авангард» констатирует о том что живописная образность в крестьянском цикле Малевича берет свое начало от русской православной иконы, которую художник высоко ценил, приводя ее в пример высшей формы культуры. Формат холста и композиционное решение также напоминают «житийную икону». Отметим, что произведение вызывает ассоциации и с пластикой архаической скульптуры, и с деревянной игрушкой, и с модернистским манекеном [74]. Это указывает на принцип формального сходства с известными архетипическими объектами и формами, синтезированными в единое целое и наделенное новым качеством

в произведениях художника. Отметим, что мотив безликого человека, который подразумевал под собой механическую куклу, робота, манекена, в конце 1910-х и в 1920-х годов чрезвычайно занимал немецких дадаистов и сюрреалистов (Марк Эрнст, Ханс Беллимер, Мэн Рэй, Жан Арп, Софи Тойбер-Арп).

Следующий этап развития творчества Малевича связан с развитием кубофутуризма и заумного реализма. Техника с ранних произведений до середины 1910-х годов – это предметное творчество в разрезе организации ее системности [112]. Выделим слоистость и стремление структурировать принципы моделировки форм в специфику творческого метода художника. Кроме этого, Ю. А. Халтурин в своем исследовании определяет этапы работы Казимира Севериновича с художественным материалом: этап разработки конструкции, этап формирования поверхностей плоскостей, этап света и тени ради конечной цели – создания универсальной модели явления. По мнению Ксении Букши, начало алогизма связано с появлением произведения «Англичанин в Москве» (1914-1915). К. Букша отмечает, что картина наполнена предметами, которые не имеют четкой связи между собой через понятные инструменты – физически или сюжетно, однако, несмотря на это, картину можно расшифровать [9].

В алогизме или феврализме (термин, рассмотренный нами выше) Казимир Малевич делает попытку выйти за границы здравого смысла, который фиксирует связи явлений, лежащих на поверхности. Е. Ф. Ковтун [50] в своей статье говорит о том, что русская живопись в опытах художника стремилась использовать интуицию в целях глубокого познания мира, пытаясь овладеть интуицией как творческим методом, а произведение «Корова и скрипка» явилось наиболее ранним манифестом алогизма. Евгений Федорович Ковтун утверждает, что для Малевича «заумие» не есть без-умие, в нем существует своя логика высшего порядка, а картина в системе заумного реализма вступила в новые отношения с окружающим миром. Таким образом, Казимир Северинович Малевич преобразовал уже существующий кубофутуризм, используемый другими художниками в абсолютно новое качество, которое имело особенности в рамках формальных признаков и теоретическую основу.

Также Ю. А. Халтурин отмечает кубофутуризм в произведениях «Англичанин в Москве» и «Дама у афишного столба». Ю.А. Халтурин считает что картины близки к стилевому направлению супрематизма, называя произведения «Канторка и комната», «Дама на остановке трамвая» предсупрематизмом.

И. А. Ширшков отмечает, что в начале 1910-х годов художник следует в работе принципам насыщения работ «весом и плотностью», которые воплотятся в кубофутуристических работах.

Татьяна Горячева [21] выдвинула предположение, что картина «Автомобиль и дама. Красочные массы в 4-м измерении» – эталон, который в концентрированной форме выражает типологию взаимоотношений супрематических элементов. Завершением выделенного периода начала 1910-х годов является рождение супрематизма через эпохальное произведение «Черный квадрат».

В своей статье Татьяна Вадимовна Горячева указывает на то, что Казимир Северинович Малевич сдвинул дату написания картины «Черный квадрат» с 1915 до 1913 года, сделав авторскую надпись на обороте картины, подтверждая звание мистификатора и художника, встраивающего свои произведения искусства в собственную художественную систему, схожую с этапами развития мировой истории искусств.

Разговор Казимир Малевича о произведении «Черный квадрат» в качестве «нуля форм» был закономерным явлением. В стихотворном произведении В. Маяковского «Облако в штанах» поэт «Я над всем, что сделано, /ставлю «nihil». И. Клюн определял «перед ним встала во всем своем величии грандиозная задача создания формы из ничего» [53, с. 29]. О литературном творчестве Алексея Крученых говорил И. Терентьев: «они великое ничтожество, абсолютный нуль, радиус которого, как радиус вселенной, – безмерен» [94, с.1]. Совершенно очевидно, что формируется новый символический язык, который включается Малевичем также и в живописные произведения.

Проведенная работа по изучению теоретических источников показала необходимость уточнения некоторых аспектов в периодизации, а также наглядного выстраивания произведений художника в единую таблицу, которая позволила бы проводить визуальную работу, связанную с включением того или иного произведения в ряд работ периода или стилового направления, для чего было создано приложение VIII.

Несмотря на то, что основное внимание в нашем исследовании было направлено к периоду 1910–1915 гг. в творчестве Малевича, таблица собрана как можно более полно: начиная с первых работ и заканчивая последними. Широкая ретроспектива произведений (в том числе и графических листов, печатных изданий и эскизов) позволяет активно работать с наследием художника, проследить цветовые коды, движение художественной мысли в вопросах смены стилей, разработки тем, кроме этого по таблице можно проследить динамику изменений в работе над портретами, сюжетными композициями, в том числе определить доминанту 1910–1915 гг. в вопросах становления супрематизма.

Отметим, таблица содержит не только данные из ведущих отечественных художественных собраний, но и данные зарубежных музеев, частных коллекций, а также информацию аукционных домов.

Создание таблицы в нашей исследовательской работе является важным еще и потому, что объединяет в себе информацию нескольких источников, что позволяет дополнять данные или определять неточности посредством сравнения нескольких источников. Для удобства работы и проверки материалов везде указаны ссылки на источник, с которым проходила работа. За основу взяты сведения из: каталога *Kazimir Malevich and the Russian avant-garde. Featuring Selections from the Khardzhiev and Costakis Collections*, 2014 [130]; книги *Казимир Малевич в Русском музее*, И. Арская, 2000 [78,82]; каталога к выставке «Казимир Малевич. Не только «Черный квадрат», 2017») [38]; из книги А. Шатских *Казимир Малевич*, 1996 [117]; а также официальных сайтов – сайт *Стеделик музея* [145], Амстердам; сайт www.sothebys.com [132-141], сайт *Государственного музея современного искусства, Салоники* [146].

Отдельно стоит отметить вопрос атрибуции произведений. В таблице (приложение VIII) представлены и произведения, которые по косвенным признакам или упоминаниям в недостоверных источниках причисляются к творчеству Малевича. Такие работы не имеют полной атрибуции и подтверждения каталогом, однако следует о них помнить и по возможности актуализировать информацию. Такая работа позволяет вносить ясность в большой перечень произведений художника, где процент известных и узнаваемых широкой общественностью работ не очень большой. Примером может служить произведение, представленное в начале таблицы и датированное 1903 годом, «Белье на заборе», в ходе исследовательской работы получена информация о принадлежности картины Казимиру Малевичу, которая предположительно находится в собрании Костаки, Афины, однако достоверных источников найдено не было.

Рассмотрение таблицы позволяет составить общее представление о всех периодах творчества художника, кроме этого, обращение к зарубежным источникам позволяет увидеть нетипичные работы для того или иного периода. Так, например, в 1906 году в отечественном поле искусствознания собраны работы импрессионистического характера, они подкрепляются собраниями галереи Гмуржинской в Цюрихе, Sepherot Foundation, Стеделик-музея в Амстердаме. В этом ряду выбивается работа «Three Female Figures» (здесь и далее сохранены оригинальные названия из первоисточников для исключения возможной путаницы названий и обозначений), которая датируется 1905-1906 гг. и хранится в Стеделик музее Амстердама. Колористическое решение работы выделяется на фоне картин «Церковь», «Деревня» и «Пейзаж с желтым домом».

В рассмотрении произведений, относящихся к 1908 году, благодаря таблице легко сформировать несколько групп произведений. Первая группа произведений в художественном поле фресковой живописи объединяет работы: «Тайна искушений с портретом Ивана Ключа на оборотной стороне» (картон, акварель, гуашь, карандаш, 23x25 см); «Woman in Childbirth» (картон, масло, карандаш, 24,7x25,6 см); «Обнаженная с поднятыми вверх руками» (картон, карандаш,

темпера, 11x11 см). Другая группа: «Дети на лужайке» (бумага, гуашь, 19x17,7 см); «Отдых (Общество в цилиндрах)» (бумага, акварель, гуашь, тушь, белила, 23,8x30,2 см). Третья группа включает в себя произведения: «Little Village» из Стеделик музея в Амстердаме и «Городок» (датировка не точная, около 1908 года, бумага на картоне, гуашь, лак, 17,6x18 см). Из общего ряда работ выделяется произведение «Portrait of a Young Woman (Probably Sofia Rafalovitch)», датированное 1908-1909 гг. из Стеделик-музея в Амстердаме, работу отличает общее пластическое и цветовое решение.

По такому принципу можно проанализировать все годы становления художника, выделяя нетипичные произведения, объединяя ряд картин и графических листов по принципу использования схожих пластических принципов, цветовых решений, характеру красочного слоя. Появляется возможность детально проследить путь разработки тех или иных визуальных приемов и персонажей. Так, показательным является вопрос разработки Казимиром Малевичем головы крестьянина, которая появляется в 1911 году. Работа «Голова крестьянина» (бумага, гуашь, 27,4x32,2 см) из Национального центра современного искусства и культуры Ж. Помпиду в Париже и «Голова крестьянина» (бумага на картоне, гуашь, уголь, 46x46 см) находят свое новое, переработанное через супрематический период, воплощение в работах, датирующихся 1928-1929 гг., – одноименных «Головах крестьянина» из Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге (фанера, масло, 71,7x53,8 см и фанера, масло, 69x55 см).

В 1912 году ярко выделяется из общего перечня произведений «Peasant Woman with Buckets» из Стеделик-музея в Амстердаме художественным решением лица крестьянки, которое по-своему не типично для творчества Малевича и больше характерно для художников-примитивистов. Еще одно нетипичное произведение для 1912 года – «Portrait of a Man (Alexei Morgunov?)» Стеделик-музея в Амстердаме – его отличает способ наложения красочных мазков и выразительное решение красочных форм.

Большой пласт информации в таблице посвящен графическим листам, которые становятся интересны в 1913 году и набирают свою самостоятельную значимость в последующие годы.

Отдельно с 1915 года интерес представляют геометрические формы и работа с супрематизмом. Изучение произведений в таблице позволяет делать выводы о способе работы художника с красочными массами, выборе цвета и формы, цитировании цветовых решений из картины в картину и разработке тех или иных приемов. Рассмотрение супрематических работ позволяет определить разницу художественного подхода в 1915-1916 гг. В эти же периоды встречаются нетипичные работы, например, графический лист – лозунг «Я Апостол Новой Концепции Искусства» (карандаш, бумага, 15x10,2 см), год создания не уточнен, информация используется из каталога «Казимир Малевич и русский авангард. Избранное из коллекции Харжиева и Костаки» 2014 года.

В 1916-1917 гг. встречается графический лист с разработкой крестьянской темы, которая чуть позже формируется во вторую крестьянскую серию (графический лист хранится в Стеделик-музее, Амстердам).

С 1928 года начинается активная разработка второй крестьянской серии и переосмысление фигуративных композиций, восполнение импрессионистического периода. В этой связи примечательно отметить важность постоянного мониторинга информации и исследований. В качестве примера приведем произведение «На бульваре» из фондов Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге (холст, масло, 55x66 см), датируемое концом 1920-х годов в книге А. Шатских Казимир Малевич, 1996 года и уточнённое как созданное около 1930-х годов в книге Казимир Малевич в Русском музее, И. Арская, 2000 года.

В 1930 году стоит обратить внимание на произведение «Голова мальчика в шляпе», редко упоминаемое в каталогах, созданное около 1930 года (холст, масло. 41x40 см) из фондов Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге *упоминается в книге Казимир Малевич в Русском музее, И. Арская, 2000 года. Еще одно примечательное произведение, выделяющееся по цветовому решению,

– «Two Peasant Women» («Две крестьянки»), холст, масло, 62x49.2 см. Произведение создано в период 1928–1930 гг. Работа появляется на сайте аукционного дома Sotheby's, ее происхождение выглядит следующим образом: работа подарена самим Малевичем Алексею Гану в 1930-е годы, затем передана Анне Коноплевой в 1959 году, позже она приобретена Селимом Хан-Магомедовым, затем передана в частную коллекцию в Париже и продана на аукционе в 2012 году.

В 1933 году выделяется работа «Мужчина и лошадь» из Национального центра современного искусства и культуры Ж. Помпиду в Париже (холст, масло, 66,5x51,5 см). Упоминается в каталоге Kazimir Malevich and the Russian avant-garde. Featuring Selections from the Khardzhiev and Costakis Collections, 2014 года.

Приведенные выше примеры работы с составленной в процессе исследования таблицей произведений позволили нам достаточно свободно ориентироваться в творчестве Малевича в целом и делать более объективные выводы по изучаемой композиции «Дама и рояль» и обозначенному периоду 1910-1915 годов.

Суммируем теоретическую (анализ и обобщение обширного круга источников) и практическую (составление хронологической таблицы произведений Малевича) работу и подчеркнем следующие позиции:

указанный хронологический период следует рассматривать основополагающим в процессе становления Малевича как художника и основателя супрематизма;

на творческие процессы художника влияют ведущие представители творческого мира России и стилистические направления западного искусства данного периода (фовизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм, философские идеи);

происходит трансформация художественной идеи на холсте сначала в плоскость, затем в геометрическую фигуру. Для произведения характерно использование большого вариатива тем и способов их выражения;

для художника характерна энергичная выставочная деятельность: участие в выставках объединения «Бубновый валет» и «Союза молодежи», «Синий всадник», «Ослиный хвост», «Мишень», Салон независимых в Париже;

формируется активная общественная позиция художника, который быстро реагирует на все изменения жизни социума. Художественное сообщество аккумулирует дух изменений как внутри себя, так и по отношению к обществу и стране.

Еще раз отметим, что в различных публикациях значительно разнятся мнения исследователей об отправных точках супрематизма в композициях Казимира Малевича начала 1910-х годов, присутствует неоднородность мнений о стилистическом поле, предвещающем рождение супрематизма. Но совершенно очевидно, что обозначенный нами период является кульминационной точкой сложения основных параметров творчества Малевича.

1.4. Философские основания творчества Малевича

В начале двадцатого столетия различные виды искусства сосуществовали в сложном культурном взаимодействии. Смена политической обстановки в совокупности с научными открытиями и технической революцией, социальными волнениями и перестраиванием общества в целом породили множество разнонаправленных тенденций, которые набрали обороты ко второй половине прошлого столетия в эпоху постмодернизма. Единый круг общения и работа на «передовой» культурной жизни способствовала проникновению во все сферы искусства, от живописи до музыки, сходных философских взглядов, экспериментов с ритмом, техникой, художественной формой. Рассмотрим чуть подробнее отдельные пласты этой целостной и одновременно разнородной художественной среды.

Философские основания – один из самых сложных этапов в отношении творческого пути Казимира Малевича. Складывается ощущение, что художник намеренно не оставлял вокруг себя упоминаний о философской мысли и трудах, сформировавших его как художника и мыслителя. М. Бахтин упоминает Малевича в своих воспоминаниях, характеризуя его как «начитаннейшего, знающего человека», что предполагает активную вовлеченность художника в процессы изучения и формирования культуры начала XX века [126, с. 158-173]. Близким другом Малевича был Матюшин, который активно интересовался философскими трудами, что также не могло не оставить определенного следа в мировоззренческом формировании Малевича, учитывая частоту встреч и диалогов двух художников. Также нельзя не упомянуть переписку художника с М. Гершензоном. Т. Горячева в книге «Теория и практика русского авангарда» [22] говорит о книге критика Людвиг Келлена «Новая живопись. Импрессионизм. Ван Гог и Сезанн. Романтика новой живописи. Годлер, Гоген и Матисс. Пикассо и кубизм. Экспрессионисты. Футуризм» как толчке к созданию собственной философской теории у Казимира Малевича.

Рассуждая об окружении Малевича, которое так или иначе влияло на формирование его идей и философских мыслей, следует помнить о Хлебникове, Якобсоне и Филонове, а также ближайших друзьях и коллегах – уже упомянутом Матюшине и Лисицком, которые были рядом с художником и находились в едином философском и смысловом поле с мастером.

Говоря о Хлебникове, отметим, что «человек будущего виделся Хлебникову мыслителем, пребывающим в гармонии с миром, не покоряя природу, но деликатно пользуясь ее дарами; в этом образе угадывались и отголоски христианской парадигмы». Об этом пишет Т. Горячева в своей книге «Теория и практика русского авангарда» [24, с. 48].

Непросто определить точное и объективное отношение Малевича к каким-либо философским течениям начала века, найти прямые цитирования, исходя из его установок и трудов. О тщетности попыток определения Казимира Севериновича в русле академической философии говорит Н. В. Смолянская [92].

Одним из самых известных исследователей философской мысли основателя авангарда Н.В. Смолянская считает Э. Мартино, известен его труд «Малевич и философия». В ходе исследования он приходит к заключению, что мысль Казимира Малевича близка хайдеггеровской философии. После Ж. М. Шаффера, труд Э. Мартино анализирует Н. В. Смолянская, говоря о том, что и Малевич, и Хайдеггер вдохновлялись общими идеями «спекулятивной теории искусства», в широком смысле раскрытие «романтической парадигмы» возможно через стремление постичь Абсолют.

Спекулятивная теория становится инструментом, дающим возможность сконструировать художественный идеал. Сопоставлением произведений и художественного идеала входит в круг интересов Новалиса и Шлегеля, Шеллинга и Гегеля. Это необходимо для определения достойности произведений находится или нет в ранге произведения искусства, что побуждает к формированию эстетических дискурсов, которые составляют свои собственные системы для оценки ценности произведений, или, другими словами, обозначается круг проблем, связанных с соотношением произведения искусства с художественным идеалом.

Известно, что в трудах ранних периодов и Шеллинг, и Гегель опирались на романтическую концепцию, которая ставила искусство выше философии. Тем не менее позднее с появлением гегелевской «Эстетики» побеждает идея Абсолютного Духа, и, как следствие, философия встает на высшую ступень, за философией идет религия и на последнем месте – искусство. Онтологическая функция искусства при этом сохраняется. Ницше в начале пути также вернется к позиции, к которой принадлежат романтики по их способу восприятия искусства, важно отметить, что в дионисической форме последнее онтологическое откровение сохраняется за искусством. Хайдеггер постулирует о важности диалога между искусством и философией.

В своих философских воззрениях художники, творческие личности проходят несколько иной путь: для них романтические устремления ближе и понятнее, и искусство занимает первостепенное положение по отношению

к философии. Искусство становится проводником к сакральным знаниям, способствующим открыть тайны мироздания. Именно эти вопросы являются главными для художников на протяжении всей жизни, их самоцель – разработка и пластическое выражение сущности мироздания.

В начале XX века выделяются сразу три наиболее известных художника – Малевич, Кандинский и Клее, которые, безусловно, помимо художественной практики большое внимание уделяли и философскому обоснованию собственного пути, сакрализации искусства и поиску ответа на вечные вопросы. Некорректно утверждать, что кроме них никого не было, так как философские вопросы занимали практически все творческие круги. Однако именно у вышеперечисленных художников сформировалось наибольшее количество текстовых работ.

В разрезе проводимого исследования сосредоточим основное внимание на текстах Казимира Малевича. Он не входит в плеяду радикальных романтиков, но именно романтическая парадигма широко разрабатывается художником. Значительный объем теоретических работ Казимира Севериновича посвящен онтологии беспредметности: «Супрематизм», «Мир как беспредметность», «Мир как беспредметность, или Вечный покой». Ряд исследователей признают сходство «ничто» Малевича с «ничто» Шопенгауэра, однако корректнее будет говорить о преемственности общих тезисов романтической теории. Исходя из проанализированных источников и материалов, можно построить предположение о том, что Малевич не читал Шопенгауэра, а только полемизировал с заглавием, возможно предположить, что в его кругу обсуждалась онтология Шопенгауэра. Труд А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление» раскрывает «ничто» в качестве мировой воли.

Необходимо более точно сопоставить в этом вопросе Шопенгауэра и Малевича. Шопенгауэр определяет «ничто» в экстатическом преодолении. Говоря в положительном аспекте, «ничто» является сущим, в отрицательном – миром представлений, где выступает объективностью воли и ее зеркалом.

В тоже время Казимир Северинович познает «ничто» при полном отказе от субъективности. Мир представлял собой «ничто», потому что не мог существовать в сознании, это было связано с небытием самого сознания, вместо которого существовали лишь абстракты. Со слов мастера мы понимаем: «кто хочет выявить целостный мир, должен прийти только к этому «ничто», ибо в «что» мира не существует». Разрешение онтологического вопроса происходит посредством негативного. Говоря о влиянии Шопенгауэра, нельзя пропустить вопрос о совершенном человеке, который у Малевича строится также по канонам Шопенгауэра – «чистый, безвольный, безболезненный, безвременный субъект познания» [125, с.185].

Отдельного внимания в вопросах восприятия философской мысли в соотнесении со становлением творческого пути Казимира Малевича требует публикация текстов самого художника Т. Андерсоном. В письме М. О. Гершензону 1924 года, Казимир Малевич говорит о том, что не читал работу Шопенгауэра «Мир как воля и представление», однако, вступал в полемику с заглавием.

Обратим внимание на статью И. А. Азизян «Казимир Малевич: универсализм и мессианство» [2], в которой автор рассматривает тему философской традиции русского мессианизма, а именно концепцию всеединства В. С. Соловьева и идею антроподицеи Н. А. Бердяева. Оправдание человека творчеством сопрягается с общей идеей русской духовной культуры о преображении человека через преобразование мира. В статье используются философские трактаты и труды Казимира Севериновича, анализ которых позволяет сделать ряд выводов, например, о том, что отрицание мимесиса и утверждение жизнесоздающей роли искусства связано у Малевича с осознанным отрицанием причинно-следственного рационализма и позитивизма. Этот же принцип можно проследить в сопоставлении черного, красного и белого периодов в творчестве Казимира Малевича с фундаментальной онтологией Мартина Хайдеггера, что предпринимают Д. В. Сарабьянов и А. С. Шатских в труде «Казимир Малевич. Живопись. Теория» [87].

Другая философская тема, упоминаемая И. А. Азизяном, – антроподицея Н. А. Бердяева. «Тема о творчестве, творческом призвании человека – основная тема моей жизни», – в книге «Самопознание» [6], говорит Н. А. Бердяев. По его мнению, творчество является тем пространством, в котором способна проявиться суть человека и глубинная экзистенция: «Творчество не нуждается в оправдании, оно оправдывает человека, оно есть антроподицея. Тема творчества – это тема об отношении человека к Богу, об ответе человека Богу. Творчество предполагает небытие. Оно всегда есть самоопределение, выход из пределов своего замкнутого бытия». Данные примеры философской мысли соотносятся с размышлениями художника о нуле форм, о черном квадрате и идеях, характерных для творческого окружения художника. Через философию проходит выход за границы одного частного произведения до творческого пути художника в целом. Разговор о творчестве у Н. А. Бердяева с тезисом «ничто стало чем-то, небытие стало бытием» также приближает к более позднему смысловому контексту черного квадрата Малевича.

Творчество Малевича, включая теоретические трактаты, сфокусировано на конструировании новой мифологемы, в частности, темы совершенного человека. Модель сверхчеловека Ницше замещает традиционную модель совершенного человека и становится точкой отсчета, приняв на себя функцию ценностного образца, следовательно, и стартовой позиции для выработки альтернативной модели, пишет Т. Горячева в труде «Теория и практика русского авангарда» [24, с. 46]. Вспоминая произведения художника и его творческий путь, становится понятно, что эта тема доминирует в содержании его произведений. Художник занимается вопросом глубоко, формируя к творческому этапу супрематизма «понятие индивидуума как первоэлемента сверхмирового начала» [24, с. 49].

Эта тема в русском искусстве начинается еще футуристами, которые в своем движении ссылались на А. Шопенгауэра, Ф. Ницше и А. Бергсона, в первую очередь на «идею ницшеанства о появлении сверхчеловека в любых временно-пространственных позициях человеческой культуры». [24, с. 47]. Так,

идейный лидер футуристов Томмазо Маринетти видоизменяет идею Ницше только за счет добавления «образа крылатого металлического «умноженного человека» – воина, лишённого, как и герой Ницше, сострадания и жалости и обуреваемого волей к власти».

Продолжая разговор о философской опоре русского футуризма, необходимо вспомнить об идеях П. Успенского, связанных с торжеством духа [107, с. 240-241]. Знакомство Малевича с этим пластом философских мыслей подтверждается архивными записями (переписка с Матюшиным). Прочитируем: «Здесь в пустыне свободно и здесь то, что [нужно] постигнуть раз и навсегда. И там тот новый человек, тот, которого ищут Успенские и другие» [50, с. 121-127].

Исходя из вышесказанного, можно говорить, что формирование взглядов Малевича в определенной степени связано с трудами Ницше, частично Шопенгауэра, Соловьева, Бердяева и Успенского. Казимир Малевич, создавая свой собственный уникальный мир, являлся философом в той же мере, что и художником, так как все его художественные практики имеют под собой теоретическую основу. Это касается и разработки супрематизма, и работы над собственной историей искусства. Вместе с тем мы видим, что многие идеи заимствуются в той или иной мере у философского сообщества и отражают общие тенденции, характерные для интеллигенции начала прошлого века.

1.5. Литературный мир 1910-1915 гг. в России: круг Малевича

Представители различных видов искусства разрабатывали сходные идеи, тесно общаясь друг с другом. Их взаимодействие было возможным благодаря общим тенденциям и мыслям, которые были основополагающими в вопросах формирования интеллектуальной и культурной среды.

Обратимся к литературному наследию начала прошлого века для выявления приемов и характеристик, которые могли бы быть присущи изобразительному искусству. Подчеркнем, что в исследовании не стояло задачи рассмотреть весь литературный пласт отечественной культуры, главное – изучить те явления, которые были максимально близки творчеству Казимира Малевича. Таким образом, круг интереса сужается до периода первой половины 1910-х годов в кубофутуризме и футуризме.

Определим важные аспекты в области терминологии, общую специфику в процессе развития литературы.

О деиерархизации системы литературных жанров и видов в литературе авангарда говорит в своих работах А. Флакер. Достижение новшеств в поэтическом языке, в первую очередь, в лексике, возможно также благодаря деиерархизации через движение от эстетических запретов, которые были установлены ранее. В статье «Бессмертное искусство авангарда, или что остается после иконоборческого акта» Игорь Смирнов упоминает схожие тенденции, определяя авангард как «антиэстетичного» явление, основной задачей которого становится поиск и переосмысление связи эстетики прекрасного и безобразного [91]. Принцип диссонанса в тексте – один из манифестов авангарда, который отрицает гармоничное начало. В начале начала 1910-х годов XX века такой принцип можно было встретить у последователей нового искусства, среди которых можно было встретить представителей футуристов, февралистов и других течений.

Движение авангарда в изобразительном искусстве и литературы происходит по направлению отхода от «фигуративности» переходя в новое качество абстрактного искусства.

Сергей Бирюков, говоря о поэтах-футуристах: «Идеи их складывались на пересечении разных искусств, где едва ли не главным было изобразительное. Алексей Крученых не без основания утверждал, что все футуристы начинали как художники» [7, с. 64].

Казимир Малевич работал был близок поэтам-футуристам. Общим является стремление выхода в пространство без фигуративного искусства и найти новые пластические формы.

Оформление литературных текстов подчинялось той же логике. В этой связи С. Бирюков упоминает Алексея Крученых, который использовал обычную большую пуговицу к книге, тем самым наделяя ее жизнью и позволяя выйти за пределы литературы в ее классическом понимании. Другой представитель авангардной плеяды начала прошлого века Василий Каменский, вошел в историю своими экспериментами по производству книги посредством печати на обоях. Его технология заключалась в том, что он перемежал обратную сторону с лицевой и как результат, текст становился частью пространства комнаты. Стремление к выходу из литературного пространства отметим отдельно через художественные произведения. Примером могут послужить иллюстрации Казимир Малевич, также других художников, которые создавали иллюстрации и обложки к авангардным произведениям литературы. В тексте Крученых «Новые пути слова», обозначена проблема искусственного и императивного ограничения слов смыслом, выходом из ситуации Крученых видел разработку заумного языка, способного преодолеть сложившийся барьер.

Корнелий Ичин в работе «Авангардный взрыв» показывает потенциал будетлян-заумников А. Крученых: «Иррациональное нам также непосредственно дано, как и умное» [35, с. 154]. Иррациональное в творчестве А. Крученых, могло возникнуть благодаря теории интуитивизма Бергсона и психоаналитической школы Фрейда. Такой принцип близок супрематической плоскости в живописи художников-авангардистов [35].

Следует подчеркнуть, футуристы в отличие от символистов шли на один шаг вперед в своей попытке разработать качественно новый подход. Это стало возможным за счет выхода за границу текста. Поэты-футуристы активно начали развивать свою деятельность в декламации. Читая свои стихи в жизни, они обращали внимание на акценты, визуальные образы, интонацию, темпоритмы. Полученные наработки стали важным достижением не только поэтов начала

прошлого века, но и послужили отправной точкой к развитию нового жанра – перформанса. Текст перестал быть самоценностью, он стал частью.

В большом количестве трудов о становлении русского авангарда раскрывается ряд характеристик, которые можно встретить у поэтов-футуристов.

Принцип работы Елены Гуро рассмотрен в в работе «Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде» Корнелия Ичина, который называет отличительной чертой ярко выраженную способность чувствовать музыку всего сущего.

В книге «Русский футуризм» описывается выход альманаха «Взял», он интересен своим составом, в одном ряду с Хлебниковым, Маяковским, Пастернаком стоят филологи-футуристы В. Шкловский и О. Брик [86].

В своих труда В. Турчин говорит о близости основных характеристик футуристической поэзии живописным приемам под названием «симультанизм» («поэзия должна быть непрерывным рядом новых образцов» — «Манифест техники футуристической литературы») [105, с. 11-123].

Кубофутуристы являются не менее важными представителями авангардной литературы начала прошлого столетия.

Считается, что именно объединение кубофутуристов – самое сформированное и многочисленное по своим сторонникам. Идеологом теоретических трудов и практики стал В. Хлебников, появляется термин «будетляне» (от слова «будут»). Художник Владимир Бурлюк, Б. Лившиц, поэт Николай Бурлюк, В. Маяковский, В. Каменский, А. Крученых, Елена Гуро – относятся к крылу кубофутуристов [114].

Розанова, Кандинский, Малевич, Гончарова, Экстер, Татлин, Ларионов, Филонов, Шагал и другие работали в том же направлении.

Об авангардной литературе процитируем Малевича: «Поэт есть особа, которая не знает подобной, не знает мастерства или не знает, как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Он сам как форма есть средство, его рот, его горло – средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. т. е. он, поэт, которого никогда нельзя

видеть, ибо он поэт закован формой, тем видом, что мы называем человеком» [63, с. 26].

Манифест «Пощечина общественному вкусу» стал основным теоретическим трудом поэтов-кубофутуристов. Творческие принципы кубофутуристов, к которым относятся: Д. Бурлюк, Е. Гуро, Н. Бурлюк, В. Маяковский, Е. Низен, В. Хлебников, В. Лившиц, А. Крученых включают в себя:

во-первых, в трактате «Пощечина общественному вкусу» говорится о новом принципе работы с текстом, в котором словопостроение и словопроизношение больше не связаны с основами грамматики, буквы становятся маркерами направления речи. Кубофутуристы утверждают, что они расшатали синтаксис. Еще один важный постулат – признание важной составляющей произведения «виньеток творческого ожидания» или его помарок. Кубофутуристы считали что почерк являлся основой творческого импульса [86, с. 34-124].

Одной из отличительных черт кубофутуризма является поиск и попытка переосмыслить содержание, с целью выхода на новый уровень, избегая приемов прошлого, которые основываются на ассоциациях и нормах. Это становится объединяющим началом для литературы, живописи и музыки. Схожие идеи можно встретить в текста Алексея Крученых «Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия, захватанное и «изнасилованное». Поэтому я называю лилию еуы – первоначальная чистота восстановлена; давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить» [86, с. 34-124]. А. Крученых пытался разобрать новый литературный язык, это в своем роде сопоставимо с движением художников к новому пластическому языку, отличному от академического.

Теория «самовитого» слова, «слова как такового», в котором нет ценностно-функциональной иерархии, становится новым достижением поэтов. Теорией занимались В. Хлебников и А. Крученых. Появляются неологизмы.

Планомерная работа позволила стать ступенью на пути к появлению зауми. Алексей Крученых характеризует заумь в качестве «расплавленного» и свободного языка «текущая магма которого выливалась уже столь диковинные

формы, что современники футуристов всерьёз сомневались в их психической уравновешенности» [16, с. 38-76]. Два направления движения – в заумное или безумное, в котором поэты-футуристы открывают дверь в заумное, еще одно высказывание А. Крученых. Отличительная черта заумного – сохранение ценности безумия и уход от его беспомощности.

Понятие «заумь» входит в употребление по отношению к литературным произведениям. Понятие характеризуется наличием определённых функций, его задача – создавать образ чужой речи. Одной из важных характеристик зауми становится ее возможность обновляться. «Она создает коридор в неведомое и ирреальное» [16].

Вопрос зауми, который присутствует у поэтов, перекликается с этапом феврализма у Казимира Малевича.

А. Г. Костецкий со статьей «Лингвистическая теория В. Хлебникова» и С. В. Сигов – исследователи творчества Хлебникова, В. Сигов, например, занимается вопросом декодирования фонетической зауми в стихотворении «Мудрость в силке» [16].

Без озвучивания текста не может существовать фонетически-языковая заумь. Устная декламация предполагает усиление звукового восприятия, заложенного в текст. В манифесте «Художникам мира» Велимир Хлебников определяет «процессуальность» в качестве важного качества авангардной литературы. Свое выражение процессуальность находит в графических вставках, которые к тому же еще и максимально самодостаточны по своим смыслам. Качество процессуальности послужило катализатором к появлению отдельного направления визуальной поэзии.

Состояния, характерные для первой сигнальной системы человека, для биологических рефлексов активно использовались сторонниками заумного творчества. Показательными являются опыты А. Крученых. Словесный натурализм, переводящий предмет в слово, минуя систему духовных опосредованный – его характерные черты [16].

Заумь стала тем инструментом, который позволял стать первым, выйти за грани установок классической литературы и стать первооткрывателем, выйти за существующие пределы. Заумь – открытие нового знания и возможность достигнуть «Иного». Отсутствие возможности планировать результат в процессе создания нового литературного произведения – качество, высокоочтимое поэтами-футуристами за риск и непредсказуемость результата.

Существует мнение, о том что заумь, будучи явлением литературного мира имеет способность достигать абсолютного начала. Это становится возможным через возвращение в докультурное состояние. Следующий этап – обратное движение, процесс по возрождению мира [16].

В литературном пространстве начала XX века, за исключением футуристов и кубофутуристов, присутствуют и другие направления, но для сопоставления с поисками Малевича нам видится важными именно эти. Сформируем общее понимание о рассмотренных выше течениях для определения основных аспектов становления литературы русского авангарда: это эгофутуризм, группировка ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства), группа «Центрифуга». Эгофутуризм – индивидуальный проект Игоря Северянина.

Поэт писал: «...лозунгами моего эгофутуризма были:

Душа – единственная истина.

Самоутверждение личности.

Поиски нового без отвергания старого.

Осмысленные неологизмы...

И. Игнатъев, В. Гнедов, П. Широков, Грааль-Арельский, Д. Крючков примыкают к движению Северянина и отличаются отсутствием литературного опыта [86, с. 130-161].

Другая группа поэтов начала прошлого века «Центрифуга» собрала вместе Н. Асеева, Б. Пастернака и С. Боброва. В 1913 году появляется альманах «Лирика» С. Боброва. Направление ОБЭРИУ не представляет большого интереса в рамках исследования так как период его становления начинается в 1927 году, это находится за границами исследуемого исторического этапа.

В труде «Авангардный взрыв» Ичин обращается к нивелированию форм художника к нулю, а, следовательно, к беспредметности.

Приведем цитату стихотворения Малевича 1913 года: «Я начало всего, ибо в сознании моем / Создаются миры. / Я ищу Бога, я ищу себя в себе» [67].

Автор показывает взаимосвязь между размышлениями Казимира Севериновича о творчестве вне ограничений временем и пространством и словами Крученых о причине возникновения заумного языка из книги «Взорваль» 1913 года: «Переживание не укладывается в слова (застывшие понятия) – муки слова – гносеологическое одиночество, к такому способу выражения прибегает человек в важные минуты» [15, с. 153].

Алексей Крученых, по мнению Казимира Севериновича, не смог выяснить «причины освобождения Буквы» несмотря на то, что новые поэты повели борьбу с мыслью, чтобы освободить букву и приблизить ее к идее звука (не музыки)». Казимир Малевич считает, звуковые массы «повиснут в пространстве и дадут возможность нашему сознанию проникать все дальше от земли» [15].

Приведем запись, которую Малевич направил Матюшину 7 сентября 1921 года: «Итак, идея живописная вступила в России на беспредметный путь, но и идея звука вступила тоже в беспредметное слово, во главе которого стоит Крученых» [15, с. 143]. Казимир Малевич и Алексей Крученых, по большому счету занимались решением одной задачи – стремлением передать чувство бесконечности.

Подводя итог разговору о литературном пространстве начала прошлого века в России, обратимся к труду Казимира Малевича «О поэзии». Выявим постулаты, особенно важные для понимания всех глубинных процессов, происходящих в период пути Малевича к супрематизму до 1915 года.

Во-первых, Малевич придерживался позиции об основных законах поэзии, которые, по его мнению, заключались в следующем: поэзия строится на ритме и темпе. Ритм и темп побуждают к разработке композиции стихотворений.

Второй тезис заключается в том, что Казимир Малевич характеризует поэзию как «выраженную форму, полученную от видимых форм природы,

их лучей – побудителей нашей творческой силы, подчиненная ритму и темпу» [62, с. 31-35].

Чистый ритм и темп, по мнению Малевича опираются на буквы. Существуют ситуации, в которых буква не способна воплощать в себе звук. Этот же принцип применим к живописи и музыкальному искусству.

Исходя из этого, определим ряд выводов, которые по своей сути являются примером объединения отечественной поэзии и изобразительного искусства в начале прошлого столетия. Сложное экономическое и социальное время начала XX века требовало перемен, в том числе в искусстве. Сильный скачок развития был противопоставлен литературе прошлого. Основным тезисом становится поиск, различные школы и течения подчиняются единой логике – выхода из прошлого и поиска нового литературного языка, отражающего действительность.

Литературное пространство начала прошлого столетия России – это новые методы построения литературных текстов, звучания и темпоритма. Появляется синтез текста и звука, темпоритма и звучания. Это побуждает обратиться к музыкальной среде 1910–1915 гг. в России. Перформанс и акционизм появляются благодаря развитию авангардной поэзии, которая выступает в качестве катализатора для появления новых направлений.

Кросскультурная коммуникации между деятелями искусства, формируется кружок, в который входит Малевич, Крученых, Матюшин, Маяковский, Хлебников и другие [102, с. 171-176] позволяет литературе 1910–1915 гг. в России быть уникальным явлением.

Подводя итог вышесказанному, стоит процитировать Казимира Малевича: «В природе существует объем и цвет, звук же рождается от соприкосновения двух в пластическом искусстве... так что картину нельзя рассматривать только с точки зрения цвета, ее нужно видеть и слышать» [86, с. 95].

1.6. Малевич и музыкальная среда 1910–1915 гг. в России

Интерес к музыкальному искусству в нашем исследовании определяется несколькими факторами. Прежде всего, это обозначенная выше тесная взаимосвязь развития всех видов искусства в период зарождающегося авангарда, где все было взаимосвязано благодаря общим характеристикам и единому творческому кругу с представителями разных видов искусства. Другой важный фактор – корреляция музыки через название произведения «Дама и рояль» и художественный образ, это происходит и благодаря упоминанию музыкального инструмента, рояля, в названии, и за счет использования общих ассоциативных элементов в художественном образе, которые отсылают к музыке, нотам и роялю, упоминающемуся в названии произведения. Еще один аспект, который побуждает обратиться к более пристальному изучению музыкального авангардного пространства в России начала прошлого столетия, – опера «Победа над солнцем», в создании которой принимал участие Казимир Малевич, создавая декорации.

Отметим, что нас интересует только поле экспериментальной авангардной музыки и предпосылки ее зарождения. Изучая информацию о художнике, важно отметить дружественные отношения с Михаилом Матюшиным, создание декораций к опере «Победа над солнцем», иллюстрацию литературных сборников, где стихи лежат в плоскости живописного и музыкального. Именно поэтому задача сравнения музыкального и художественного авангарда становится актуальной.

Информации о музыке, интересующего нас периода немного, так как основное развитие авангардной музыки приходится на более поздний период. В музыкальном авангарде не было единой школы или движения. Попытки были при создании:

АСМа (Ассоциация современной музыки);

ЛАСМа (Ленинградская ассоциация современной музыки);
щербачевского кружка.

Стравинский, Лурье, Прокофьев, Рославцев, Мосолов, Дешевов, Шостакович, Половкин не тяготели к объединениям. Для этого периода характерна стилевая многоликость и постоянное обновление в творческом движении композиторов, а также соединение несоединимого и «эстетика отрицания» – борьба с канонами и традициями прошлого. Это же характерно и для живописи. Выставки, проходящие в начале века, – «Союз молодежи», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «0,10» хотя и объединяли художников, но в то же время каждый из них оставался внутри собственного индивидуального поиска. Казимир Малевич, как и многие музыканты данного временного периода, не тяготел к объединению и формированию собственной школы.

Далее отметим еще ряд важных позиций, характерных для развития музыкального искусства начала XX века. Сергей Слонимский в книге «Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. Заметки композитора» [90] пишет, что в начале XX века мерилем новаторства европейских композиторов стала прежде всего сфера гармонии, все больше удаляющаяся от тональной основы. В творчестве Малера вызревала новая полифония основных и побочных линий, вторгающихся контрапунктов. На основе ее традиции сформировалась нововенская школа. Начало изменений подтверждает и Игорь Кузнецов в труде «Полифония в русской музыке XX века» (выпуск 1) [55], говоря о переходности и кризисности социально-психологического и художественного развития.

Музыка этих лет искала новые звуковые формы, в том числе и на уровне звукового материала. Среди русского авангарда первой волны, к которому помимо стоящих особняком Скрябина и раннего Прокофьева, относят Н. Рославца, А. Мосолова, Г. Попова, А. Лурье, Н. Обухова, выделяют также композиторов И. Вышнеградского и Е. Голышева. К авангардистам также относятся С. В. Протопопов, Б. Александров, а также композиторы, работающие

в области четвертитоновой музыки, и экспериментаторы Г. Римский-Корсаков, Кенель, Малаховский, Авраамов, Термен. [20, с. 91]

У Е. Гольшевой (струнное трио, Квартет) уже в 1914 году появляются формы организации мелодико-гармонического материала, предвосхитившие додекафонию. А. Лурье в «Синтезах» (1914) и цикле «Формы в воздухе» (1915) открыл новый способ полифонического монтажа звуковых элементов («синтез-примитивов»), создающий пространственно-звуковое поле, аналогичное экспрессивному полю линий и цветов в абстрактных картинах В. Кандинского, Б. Эндера, М. Ларионова.

На уровне звука произошло освоение сложных гармонических отношений обертонового спектра, что выражается в использовании мелодических форм, основанных на различных участках обертонового ряда. Появляется ультрахроматика. Микрозвуки, введенные в аккордовую структуру, деформировали гармонические отношения в них подобно тому, как деформация линии в живописи изменила восприятие изображаемых объектов.

Алла Баева в труде «Слышать музыку глазами» [4] говорит, что в ранних работах Стравинский пытается отыскать «язык искусства» и «выявить свое отношение к красоте». И не случайно среди характерных «идиом» стиля композитора в них обнаруживаются типичные черты «нового искусства»: особый эстетизм, декоративность с акцентом на орнаментальность, условность (прием «отстранения»), игра со стилем.

В 1915 году Михаил Матюшин публикует «Руководство к изучению четвертей тона для скрипки» и предлагает удобную аппликатуру и способ микрохроматической нотации, а в 1916 году в труде «О старом и новом в музыке» поднимает вопросы о связи зрительно-слуховых образов. И. В. Ефимова отсылала к И. Воробьеву, говоря о музыке Матюшина, в частности, характеризуя оперу «Победа над солнцем» в качестве антиоперы, имитирующей театр «наизнанку».

Лурье первым касается практических проблем реформирования музыкального языка. Манифест «Мы и Запад» 1914 года, написанный вместе с Г. Якуловым, определяет необходимость преодоления традиционной логики

тематического развития («преодоление линейности»), утверждения «субстанциональности элементов», то есть самоценности темброкрасочной стороны звуков, интервалов, аккордов и их сочетаний.

«Начало синтеза взаимоотношения слова и звука, звука и цвета, звука и жеста, и, наконец, органическое взаимодействие искусств (немеханическое их соединение), естественный, непринужденный переход с чистого языка одного искусства на язык другого», – пишет Т. Н. Левая в книге «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» [57].

Именно поэтому композиторы 1910–1920-х годов, представляющие «левый» фланг музыкального искусства, пытаются экспериментировать не только (и не столько) в области звуковысотности как некоего отстранённого от всех остальных форм музыкальной организации элемента, сколько в области экспериментальных драматургических решений, в плоскости создания, соотнесения и столкновения различных стилевых и жанровых моделей, а также переосмысления в контексте современной культуры моделей традиционного искусства.

Параллельно с художественным и литературным авангардом исследуются и включаются в музыкальный словарь древнейшие пласты народного творчества. Например, фольклор, в том числе неевропейских народов, и древнепевческое искусство рассматриваются как самостоятельный образ мира (Стравинский «русского» периода, «Скифская сюита» и «Шут» Прокофьева; то же самое в зарубежной музыке – «неофольклоризм» в творчестве Бартока, латиноамериканские мотивы у Мийо, влияние африканской музыки для ударных у Руссоло, Вареза и т. д.).

Одновременно развивается неофольклоризм, опора на бытовую музыку становится одним из факторов формирования надличностной, наиндивидуальной концепции художественного творчества, подлинным залогом универсализма, к которому авангард и стремится.

Появляется термин «неоклассицизм» как эстетическая доминанта «классицистского комплекса», заключенная, по мнению В. Холоповой, во

«всемузыкальности», «универсализующей десубъективности», интонационной «деконкретизации» [57].

Аспект, роднящий неоклассицизм и авангард, – театральность, тяготение к сценическим формам. Подобная направленность была обусловлена природой авангардистского мирозерцания и мировоззрения, доминантой которого было утопическое, «праздничное» представление о социально-значимой, преобразующе-революционной роли искусства, что предполагало использование зрелищных эффектов, плакатных приемов и сценических форм, активно воздействующих на широкие массы слушателей. Появляются:

И. Ф. Стравинский (1882–1971): «Весна священная», «Свадебка», «Петрушка», «Байка про лису, петуха, кота да барана», «История солдата», «Мавра», «Царь Эдип»;

С. С. Прокофьев (1891–1953): «Ала и Лолий», «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Шут»;

Д. Д. Шостакович (1906–1975): «Болт», «Золотой век»;

В. М. Дешевов (1889–1955): «Красный вихрь», «Джабелла», «Лед и сталь».

Для произведений «Петрушка», «Весна священная» И. Ф. Стравинского характерна игровая логика.

Игорь Воробьев в книге «Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920-х–1930-х годов» [17] подытоживает общие тенденции музыкального искусства, которые присущи и другим видам искусства. Выделим общие черты авангардной музыки через призму использования тех же принципов в изобразительном искусстве:

- идеи отрицания и переосмысления опыта классического искусства встречаются в музыкальных экспериментах и художественной практике через новые стилевые направления – фовизм, кубизм, экспрессионизм, футуризм. Для всего спектра характерна общая тенденция переосмысления мира, который в начале XX века изменился: политическая обстановка и другое качество мира – промышленная революция. В этой ситуации принципы классического искусства бессильны;

- какофония и разрушение привычных форм являются следствием изменения мира. Отсюда искажение реального мира и формирование качественно другой реальности. Это демонстрируют, например, портреты, созданные Казимиром Малевичем, – «Усовершенствованный портрет В. И. Ключа» (1913), «Голова крестьянки» (1912-1913) или композиционные работы «Дама у афишного столба», «Англичанин в Москве», «Станция без остановки»;

- экспериментальность как поиск новых выразительных форм. В музыкальном искусстве это может выражаться в отступлении от традиций в сторону додекафонии, а в изобразительном искусстве – отход от использования перспективы, отстранение от точного переноса предметов реальности, эксперимент с цветом, эксперимент с формой, эксперимент со смысловым наполнением;

- антиромантический пафос и устремленность в будущее;

- особенность внутренней структуры: нетрадиционные формальные решения, выработка новых принципов тональной, гармонической, фактурной, ритмической организации и т. п.;

- театральность как зарождение перформанса. Это характерно для манеры исполнения музыкальных произведений, декламации стихов (важной в такой же степени, как и сам текст/ноты), акций художников – прогулка Малевича и А. Моргунова с деревянными ложками на лацканах пиджаков. Апогеем становится синтез искусства – создание оперы «Победа над солнцем», где объединяются текст, изображение, действие и звук.

Перечисленные характеристики присущи как музыкальному наследию, так и изобразительному искусству [101, с. 171-176]. Многие характерно и для авангардного литературного творчества. Очевидно, что авангарду присуща всеохватность и синтетичность. В авангарде, как и в предшествующем ему модерне, присутствует объединяющее начало, обеспечивающее синтез всех видов искусства.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

В первой главе, посвященной изучению теоретических аспектов творчества Казимира Малевича, большое внимание было уделено особенностям исследования творческого наследия художника в отечественном и западном искусствознании.

В методологии исследований отечественными и зарубежными искусствоведами творчества К. Малевича отметим в целом преобладание искусствоведческого анализа. В то же время в западной и в отечественной библиографии необходимо подчеркнуть несколько существенных различий, а именно: внимание к атрибуции произведений и обращение к технологическим моментам присущи преимущественно отечественным трудам. В западном искусствоведении нередко преобладает интерес к изучению истоков русского авангарда.

Проанализирован широкий пласт основополагающих трудов в отечественном искусствознании Д. В. Сарабьянова [86-89], А. С. Шатских [116-120]. За основу разработки вопроса взяты работы Е. Лукьянова [59], Е. Ф. Ковтуна [50], И. А. Азизяна [1-2], Е. В. Баснера [5], И. К. Киблицкого [45], Т. В. Котовича [52], И. А. Вакар [12-15], И. Н. Карасика [39-41], Н. И. Харджиева [113], А. Б. Накова [74], А. Курбановского [56], Т. В. Горячевой [21-26], Н. В. Смолянской [92], К. Ичина [35], А. Раппапорта [81], И.А. Ширшковой [121] и многих других.

Отдельно рассмотрен вопрос атрибуции и технологического исследования картин Малевича.

Кроме этого, рассмотрены теоретические работы группы российских художников, поэтов и музыкантов начала XX века – А. Крученых [53], М. Матюшина [72], самого К. Малевича [60-68], основы литературного авангарда и теоретические труды философов.

Изучен широкий пласт работ в зарубежном искусствознании: каталог, созданный к выставке Казимира Малевича в Британской галерее Тейт [131], работы Ш. Дуглас [33-34], Жиль Нере [75], Жан-Клода Маркадэ [69-71], Э. Робинсона [83] и других.

В библиографии, посвященной изучению творчества ведущего представителя русского авангарда, необходимо отметить не только наличие большого количества разнообразной литературы, но и присутствие весьма значимых публикаций, с глубокими научными выводами, которые являются надежным фундаментом современных и будущих исследовательских практик. Но при этом обобщающей монографии, включающей в себя полный биографический материал, творческое наследие и каталог всех произведений, до сегодняшнего дня не издано. Кроме этого, отметим отсутствие общепринятой периодизации творчества Малевича.

Можно констатировать, что, несмотря на обилие публикаций и разнородность информации, изучение творческого пути Малевича характеризуется сложностью работы с материалом из-за противоречивости данных о периодизации и датировке произведений.

Важным итогом работы над первой главой стала таблица приложение VIII, собравшая максимально возможное количество произведений художника, включая работы из частных коллекций и зарубежных музеев. Полученная таблица позволила сравнивать работы автора одного периода, сопоставлять их с другими произведениями, выявлять закономерности и различные черты. Отдельно стоит отметить, что проверка каталожных данных путем сравнения нескольких источников позволила уточнить или указать на неточности в вопросах размеров и датировки.

Благодаря таблице поднимается важный вопрос атрибуции произведений искусства, который очень остро стоит по отношению к произведениям русского авангарда. В таблице представлены произведения, которые по косвенным признакам или упоминаниям в недостоверных источниках причисляются к творчеству Малевича. Такие работы не имеют полной атрибуции

и подтверждения каталогом. Однако упоминание работ позволяет актуализировать и дополнять информацию о произведениях. Следует отметить, что в данном исследовании рассматриваются произведения с целью их сравнительного анализа без высказывания определенных позиций по отношению к тому или иному произведению, так как для этого необходимо проведение всестороннего изучения произведения включая химический анализ и рентгенограмму.

Работа с литературой и систематизация произведений Малевича в таблице позволили предложить собственную версию периодизации его творчества, которая объединяет несколько источников и, на наш взгляд, способствует упрощению понятийного аппарата:

- ученический период (1905-1906);
- сезанизм, фовизм и примитивизм, кубизм (1910);
- кубизм (1913);
- футуризм (1912- 1913);
- кубофутуризм (1912-1913);
- феврализм (1913-1914);
- супрематизм (май 1915);
- постсупрематизм (1928–1932);
- поздний импрессионизм (1930);
- портретный жанр на основе супрематизма (1930).

Данная классификация допускает наслоение стилевых направлений друг на друга по хронологическому признаку. Она в полной мере подтверждается визуальной таблицей, упомянутой выше.

На основе полученных данных период 1910–1915 гг. был определен как основа творческого пути Казимира Малевича. Изучению данного хронологического периода в творчестве Малевича, который ограничивается рамками начала 1910-х годов (уже не ученический и еще не супрематизм), было уделено основное внимание. Отметим, что данный период является самым насыщенным и основополагающим в становлении супрематизма. Для периода

свойственно влияние на творческие процессы художника основных представителей творческого мира России и стилистических направлений (фовизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм, философские идеи). Происходят формальные изменения и трансформация классических живописных приемов для создания собственного стилового направления (сначала на основе уже существующих, затем новое качество). Наблюдается активная выставочная деятельность: участие в выставках объединения «Бубновый валет» и «Союза молодежи», «Синий всадник», «Ослиный хвост», «Мишень», Салон независимых в Париже и активная общественная позиция.

Рассмотрение литературного и музыкального мира 1910–1915 гг., а также общих философских тенденций круга Малевича проведено с целью выявления кросскультурных взаимодействий и определения места изучаемого произведения «Дама и рояль» в общем художественном контексте. Сложность личности художника накладывает отпечаток на работу с материалами о философской мысли, повлиявшей на творчество Малевича. Изучение материалов и архивных документов позволило определить связь Малевича с трудами Ницше, частично Шопенгауэра, Соловьева, Бердяева и Успенского. Философское начало в творчестве художника занимает равноправную позицию с процессом создания произведений искусства.

Изучение пространства музыкальных экспериментов начала XX века привело к пониманию принципов организации музыкальных произведений, которые по своей сути созвучны этому же периоду в изобразительном искусстве. Необходимость обращения к музыкальному миру, связана с присутствием музыкальной темы в названии произведения «Дама и рояль», а также музыкальными ассоциациями в построении композиции.

Театральность является фактором, показывающим схожесть неоклассицизма и авангарда. Определено, что подобная направленность была обусловлена природой авангардистского мирозерцания и мировоззрения, доминантой которого было утопическое, «праздничное» представление о социально-значимой, преобразующе-революционной роли искусства, что

предполагало использование зрелищных эффектов, плакатных приемов и сценических форм, активно воздействующих на широкие массы слушателей. Появляются:

И. Ф. Стравинский (1882–1971): «Весна священная», «Свадебка», «Петрушка», «Байка про лису, петуха, кота да барана», «История солдата», «Мавра», «Царь Эдип»;

С. С. Прокофьев (1891–1953): «Ала и Лолий», «Игрок», «Любовь к трем апельсинам», «Шут»;

Д. Д. Шостакович (1906–1975): «Болт», «Золотой век»;

В. М. Дешевов (1889-1955): «Красный вихрь», «Джабелла», «Лед и сталь».

Для произведений «Петрушка», «Весна священная» И. Ф. Стравинского характерна игровая логика.

В авангардной музыке присутствуют идеи отрицания и переосмысления опыта классического искусства, какофония и разрушение привычных форм, экспериментальность, антиромантический пафос и устремленность в будущее, нетрадиционные формальные решения, театральность – характеристики музыкального и изобразительного авангардного искусства, помогающие провести разносторонний философско-искусствоведческий анализ произведения «Дама и рояль».

Исследование литературного мира начала прошлого столетия в России позволило выделить корреляцию принципов построения литературных авангардных текстов с изобразительными и выразительными средствами начала XX века, этот же принцип характерен для музыкального искусства. Важными созвучными характеристиками являются ритм и темп, качество поиска и отказа от прошлых канонов, синтез слов со звуком через темпоритм. Кроме этого, выделяется круг деятелей искусства из смежных видов искусств, которые в том числе объединяют усилия над одними проектами, к интересующему нас кругу относятся Малевич, Крученых, Матюшин, Маяковский, Хлебников.

Проанализированы кружки поэтов-футуристов, кубофутуристов, приверженцев заумного стихосложения, эгофутуристы, группировка ОБЭРИУ

(Объединение Реального Искусства), группа «Центрифуга». Следует отметить, что литературное пространство начала прошлого столетия намного шире, однако в рамках исследования были выбраны те направления, которые являлись авангардными по отношению к классической литературе, характеризуя авангардное направление, схожее с творчеством Казимира Малевича.

Исследование философского круга Малевича начала прошлого столетия в России, определило, что философские основания – один из самых сложных пунктов в отношении Казимира Малевича. Складывается ощущение, что художник намеренно не оставлял вокруг себя упоминаний о философской мысли и трудах, сформировавших его как художника и мыслителя. При этом близким другом Малевича был Матюшин, который активно интересовался философскими трудами, также нельзя не упомянуть переписку художника с М. Гершензоном.

Рассуждая об окружении Малевича, которое так или иначе влияло на формирование его идей и философских мыслей, следует помнить о Хлебникове, Якобсоне и Филонове, а также ближайших друзьях и коллегах – уже упомянутом Матюшине и Лисицком, которые были рядом с художником и находились в едином философском и смысловом поле с мастером.

Формирование взглядов Малевича в определенной степени связано с трудами Ницше, частично Шопенгауэра, Соловьева, Бердяева и Успенского.

Благодаря проведенным теоретическим изысканиям сформированы необходимые позиции для дальнейшего практического исследования произведения, для проведения максимально глубокого философско-искусствоведческого анализа.

Глава 2

МЕСТО И РОЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ДАМА И РОЯЛЬ» В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Вторая глава посвящена всестороннему рассмотрению произведения Казимира Малевича «Дама и рояль», из коллекции Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова и на сегодняшний день упоминается далеко не во всех опубликованных каталогах Малевича.

Существующий перечень упоминаний данного произведения небольшой, в основном это каталоги последних крупных выставочных проектов, посвященных авангарду в целом или творчеству Казимира Малевича [150], [131]. Хотя данная картина Малевича представляет путь художника к супрематизму, по достоинству она начинает оцениваться только в последнее время. Крупные выставочные проекты нового тысячелетия – «Малевич: революция русского искусства» в Лондоне (2014), «Русский авангард» в Мехико (2015), «Казимир Малевич. Не только «Черный квадрат» в Москве (2018) – показывают включенность произведения в общий контекст творчества художника, более того, определяют работу «Дама и рояль» как одну из основополагающих на пути к супрематизму.

2.1 История появления произведения в Красноярске, его бытование, атрибуция и анализ красочного слоя

История появления произведения «Дама и рояль» в городе Красноярске неоднозначна. На заднике картины сохранилась картонная карточка, в которой сказано, что в В. Ц. Музейное бюро отдела изобразительных искусств Н. К. П. произведение значится под инвентарным номером №1738, и пунктом назначения является город Уфа, однако картина оказывается в городе Красноярске, гораздо дальше от первоначального пункта.

Из исторической справки известно, что отдел изобразительных искусств Наркомпроса или сокращено Н. К. П. появился по постановлению Государственной комиссии от 22 мая 1918 года, его возглавил Д. П. Штеренберг в Петрограде и В. Е. Татлин в Москве.

Для учреждения В. Ц. Музейное бюро отдела изобразительных искусств Н. К. П. также характерно использование в документах полного названия с расшифровкой «В. Ц.» как «всероссийского центрального» и сокращённой аббревиатуры ВЦМБ. Именно там, предположительно, находилось произведение в период около 1922 года. Время передачи картины в Н. К. П. на данный момент неизвестно. При всем том, есть сведения активного взаимодействия Н. К. П. и Малевича в начале 1920-х годов, что позволяет предположить возможность передачи картины самим художником.

Возвращаясь к истории произведения «Дама и рояль» Казимира Малевича, выделим основные документы, сопровождающие картину:

- Карточка на обороте произведения (приложение II);
- Акт №41 о передаче художественных произведений из Государственного Художественного Фонда Музейного Бюро Отдела

ИЗО Н. К. П. для собрания художественных произведений в городе Красноярске (приложение III);

- Акт ККМ (Красноярского краеведческого музея) о передаче картины в Красноярскую картинную галерею (далее КХМ им. В. И. Сурикова);
- Акт №1 от 3 марта 1958 года Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова.

Обращение в Российский государственный архив литературы и искусства позволило найти акт №41 о передаче произведений из Государственного Художественного Фонда Музейного Бюро Отдела ИЗО Н. К. П. для собрания художественных произведений в городе Красноярске на основании постановления Заседания Комиссии Музейного Бюро от 22 декабря 1920 года (протокол №2 о передаче пятнадцати произведений искусств). Помимо картины «Дама и рояль» Малевича в Красноярск были переданы и другие авангардные работы: «Импровизация №209» В. Кандинского, «Живописный архитектор» Л. Поповой и «Натюрморт» О. Розановой.

В Красноярский краеведческий музей произведение поступило в 1924 году от В. Ц. Музейного Бюро Отдела ИЗО Н. К. П., а затем было передано в Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова на основании акта №1 от 3 марта 1958 года.

Акт утвержден начальником Красноярского краевого Управления культуры и определяет выдачу из Красноярского краевого музея экспонатов/художественной коллекции/ на постоянное хранение в Красноярскую картинную галерею. Передано по письму Управления музеев РСФСР от 04 ноября 1958 года в соответствии с приказом по МП СССР №697 от 14 октября 1958 года.

Как было определено ранее, картина поступила в художественный музей имени В. И. Сурикова (ранее – Красноярская картинная галерея) из Красноярского краеведческого музея на основании акта №1 от 3 марта 1958 года (акт утвержден начальником Красноярского краевого Управления культуры и определяет выдачу из Красноярского краевого музея экспонатов/

художественной коллекции/ на постоянное хранение в Красноярскую картинную галерею).

Передача была осуществлена по письму Управления музеев РСФСР от 04 ноября 1958 года в соответствии с приказом по МП СССР №697 от 14 октября 1958 года [99, с. 153-156].

В городе Красноярске существует негласная легенда, о том, что картину отдавали художественной галерее как нечто никому ненужное и по воспоминаниям современников чуть ли не «швыряли под ноги». Долгое время картина «Дама и рояль» хранилась в запасниках галереи, была включена в основную экспозицию начала XX века и не вызывала интереса у зрителей и профессионального сообщества. Ситуация изменилась в конце 2000-х годов, когда стали проводиться первые яркие выставки с участием произведения «Дама и рояль», а тема русского авангарда и русской революции переосмысляться в контексте коллективной памяти, что привело к формированию активного интереса к искусству авангарда в целом и росту интереса к творчеству Казимира Малевича [100, с. 80-83].

Исследование по вопросу уточнения атрибуции произведения «Дама и рояль» было начато нами в период работы научным сотрудником Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова в 2014 году, первые результаты были представлены в магистерской диссертации в федеральном государственном автономном образовательном учреждении высшего образования Сибирском Федеральном Университете Гуманитарного института, кафедры культурологии в 2016 году по направлению 50.04.03 История искусств. Именно эта научная база послужила мотивацией обращения к произведению и уточнению названия на официальном сайте музея, после чего работа над картиной была продолжена, расширена теоретическая база, уточнен ряд документов, проведена работа над включением картины в творчество художника периода становления супрематизма.

Вопросы коммуникации произведения «Дама и рояль» Казимира Малевича со зрителем были апробированы в ходе музейных мероприятий, например:

ночь искусств «За гранью реализма» (2016 год);

фестиваль «Зеленый» (2016 год);

апробация результатов искусствоведческого анализа была осуществлена на занятиях со студентами Сибирского государственного института искусств имени Д. Хворостовского.

В ходе проведенных экспериментов ни студенты художественного факультета, ни обыватели не смогли ответить на вопрос, как правильно экспонировать произведение при условии, что до этого они не были знакомы с изучаемой картиной. Если говорить о процентном соотношении, то порядка 55% выбрали вариант традиционного экспонирования, это они объясняли считыванием профиля человека, а именно выделением глаза, носа. 45% опрошенных выбрали перевернутый вариант, объясняя это тем, что так картина выглядит более гармоничной по композиции.

В рамках подготовки исследования его составные части были представлены на разных научных конференциях и симпозиумах, всего представлено двенадцать докладов, которые получили яркий отклик среди слушателей.

Знаковой является конференция МГУ им. М. В. Ломоносова, РГГУ, НИУ ВШЭ, МГХПА имени С. Г. Строганова с докладом на тему «Дама и рояль» Малевича как мост к супрематизму», которая состоялась 18-19 мая 2017 года в Москве, по ее результатам вышла книга «На пороге будущего. Октябрь 1917 года и судьбы русского искусства XX века». Также отдельно следует выделить ежегодную научную конференцию памяти М. В. Доброклонского «Искусство и искусствоведение на современном этапе. Культурное взаимодействие и глобализация» Министерства культуры Российской Федерации VIII Санкт-Петербургского международного культурного форума и Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств с докладом «Круг Малевича: музыкальный мир 1910–1915 гг. в России». Конференция состоялась 13-14 ноября 2019 года в Санкт-Петербурге и в ходе

дискуссии стала подтверждением правильного пути в вопросах раскрытия музыкального мира авангарда по отношению к творчеству Казимира Малевича.

Значимыми также необходимо выделить ежегодные форумы молодых исследователей «Научная весна» 2019–2021 гг.

Если говорить о выставочном пути произведения, картина стала активно экспонироваться в 2000-х годах. Полотно поучаствовало в нескольких выставках-бестселлерах, среди которых необходимо выделить:

«Малевич. Революционер русского искусства» в Tate Modern, Лондон (2014 год). Куратором выставочного пространства стал Эксим Борхард-Хьюм. Всего было представлено 420 работ из более 40 коллекций, находящихся в 11 странах мира»;

«Русский авангард. Упоение будущим» в музее Дворца изящных искусств, Мехико (22 октября 2015 года– 31 января 2016 года) при помощи Государственного музейно-выставочного центра «РОСИЗО». В выставке представлено 350 работ русского авангарда из 27 музеев России;

«Казимир Малевич. Не только «Черный квадрат» – выставка на ВДНХ, Павильон «Рабочий и колхозница», Москва (ноябрь 2017 года – февраль 2018 года), куратор выставки – Александра Шатских;

Выставка одной картины в Красноярском музейном центре (2010 год);

а также произведение выставлялось в музеях и галереях России, Германии, Англии, Италии и Греции.

Сложный путь произведения и его возраст отсылают к рассмотрению красочного слоя и сохранности произведения. Информация достаточно полно представлена в акте приема предметов на временное хранение (акт ПВП) № 91 от 5 октября 2015 года ФГБУК «Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО». В исследовании будем опираться на формальные характеристики произведения, указанные в акте (приложение IV)

Поиск и сопоставление авторских надписей на задниках произведений Казимира Малевича представлены в приложении Б, сходство отдельных букв,

характер построения слов и наклон букв позволяет утверждать, что задник картины «Дама и рояль» имеет авторскую подпись.

В ходе исследований, представленных в данном параграфе, предпринята попытка рассмотреть путь композиции Казимира Малевича в Красноярск. Зафиксировано, что на сегодняшний день произведение имеет хорошую сохранность красочной поверхности. Кроме этого, выявлен ряд имеющихся несоответствий. У произведения есть традиционный способ показа на выставках, если следовать этому способу, то надпись на заднике представлена перевернутой. Картон, учитывая время работы В. Ц. Музейное бюро отдела изобразительных искусств Н. К. П. и время формирования акта №4,1 не может датироваться позднее 1922 года. Это позволяет выдвинуть гипотезу об иной по отношению к общепринятой возможности экспонирования картины, что может являться авторской задумкой.

На заднике картины есть другое название, чем то что обычно встречается в каталогах: «Малевич заумная картина | Дама игр. на рояле. Нами определено что это название более полное и более верное.

Исходя из вышесказанного можно предположить следующую гипотезу, что композиция при экспонировании может располагаться иначе, а именно: нижняя часть с верхней меняются местами.

Продолжая всестороннее изучение картины «Дама и рояль», обратимся непосредственно к красочному слою. Произведение выполнено маслом на холсте. В рассматриваемом нами красочном слое акцентными зонами колористического построения композиции являются формы красных оттенков весьма насыщенных тонов. Следующим по образной значимости становится чёрный цвет. В целом при построении красочных пятен доминирует принцип локальности. Только красные красочные формы наполнены разными оттенками преимущественно тёплого спектра. Более сложная разработка именно этих пятен также подчеркивает их доминирующее значение.

Ещё одна характеристика особенностей наложения красочных смесей - оконтуривание черным цветом, наличие своеобразных границ. Чёрные линии

контура зачастую прерывисты, чёрный цвет в контурных границах не плотный, достаточно лёгкий. В целом фактура красочного слоя в данной работе Малевича тонкая, нивелирующая следы кисти и масляной краски, что также усиливает плоскостность построения композиции. И только в центре мы встречаем в наложения белого и зелёного цвета более плотное, пастозное письмо.

Все красочные пятна вписаны в простые геометрические формы, что позволяет структурировать композицию в целом, логично компоновать и ритмизировать цвет. Выделяются светом крупные элементы в центральной части, пространство вне центральных зон организуется и компоуется более мелкими элементами. Обозначенные выше чёрные контурные линии подчеркивают геометрическую основу, выкристаллизовывают структуру композиции, усиливают эффект контрастности между цветовыми пятнами.

Темные линии подчеркивают геометрическую основу.

Далее перейдём к следующему важному шагу искусствоведческого анализа изучаемого произведения - более глубокому исследованию композиционных приемов. По горизонтали пространство художественного образа сверху вниз распределяется на три части. Первая выстраивается от верхней части холста к большой чёрной форме, до её верхней грани. Далее вторая часть композиции группируется от данного черного элемента до горизонтальной линии, проходящей через левую часть живописного пространства. И, наконец, к нижнему краю холста формируется третья часть. Визуально это представлено в приложение VI, пункт I.

Кроме условных горизонтальных членений пространство художественного образа организовано и вертикальными слоями, можно выделить около семи вертикальных слоев.

Для создания художественной образности, связанной с музыкальными ассоциациями, особенно важны динамические движения или определим их условными слоями композиции, в которых выстраиваются ритмы из глубины вовне. Они начинаются от заднего плана и движутся к белому пространству на соединении с зеленой формой. Слои формируются за счет расположения

геометрических форм в пространстве, а в нижней части ещё и усиливаются темными линиями.

Диагональ нерезкого наклона прочитывается в особенностях расположения элементов и выстраивается от нижнего левого края в правый верхний (приложение VI, пункт II,1). Вместе с тем, по совокупности размеров используемых элементов и их цветовых созвучий возникает ощущение уравновешенности диагонального построения.

Сбалансированны и уравновешены также по отношению к элементам, находящимся в центре холста, правая и левая, нижняя и верхняя части живописной поверхности. Необходимо отметить важность использования синего пигмента в выстраивании цветового равновесия верхней и нижней части. Точно также работают и вкрапления охры, и зелёные, и серые оттенки, используемые художником.

Композиционная продуманность, логичность, уравновешенность частей обусловлена умоглядной сетчатой основой, благодаря которой и можно проследить выделенные выше вертикальные и горизонтальные композиционные слои художественного образа. (приложение VI, пункт II, 2). Но хочется подчеркнуть, что выстраиваемый в произведении художественный образ не носит замкнутый характер, не ограничен внутри себя. Все линейные и красочные элементы не образуют четких границ. Создаётся ощущение, что они выходят за рамки холста, распространяясь подобно музыкальным волнам.

Далее обратимся к рассмотрению отдельных наиболее значимых элементов, составляющих композиционную целостность. Как было отмечено выше, безусловной важностью по отношению к другим элементам и по своему размеру, и по своему цвету обладают чёрные красочные формы (приложение VI, пункт III). Самая большая чёрная форма имеет четырехугольное строение с расширяющейся нижней частью. Неправильный четырехугольник занимает центральное место в композиции с лёгким смещением в правую верхнюю часть. Через чёрный пигмент при длительном рассмотрении можно видеть белый холст, хотя в целом чёрный цвет смотрится равномерно окрашенной плоскостью. Под вертикально

расположенным зеленым четырехугольником находится ещё одна частично скрываемая чёрная форма. Она активно контрастирует с почти белой формой в левой стороне композиции. Кроме того, важность и выразительность данной формы подчеркивает цветовая гамма красных тонов некрупных геометрических фигур, которые снизу и справа как бы обтекают ее.

Благодаря цвету и пастозному приему наложения красочной массы выделяется такой элемент композиции как зеленый четырехугольник. В композиционном решении он ориентирован вертикально, вписан или как бы вплавлен в чёрное пятно. Важную роль играет и частичное белое "обрамление". Создаётся ощущение, что зелёная форма максимально выходит из холста на зрителя.

Данный зеленый четырехугольник с небольшим белым прямоугольником находятся в активном диалоге с одной из самых интересных красочных форм, выполненной в форме рупора и направленной сверху вниз. Рупор, расширяющийся к своему низу, справа имеет своеобразное утолщение в виде небольшого квадратика.

Особо отметим сложность цветовой разработки данного композиционного элемента. Обращает на себя внимание сочетание белого и черного цветов и их растяжка, а также наличие в более темной части своеобразных зазубрин, мелких линий.

Форма в виде рупора находится в сложном окружении. Она контрастно граничит в правой части с черным элементом, а в левой с небольшими серыми формами и с тремя геометрическими элементами красной цветовой гаммы. В нижней части рупорообразной формы мы видим горизонтальную линию, отделяющую её от нижележащих композиционных форм.

Теперь перейдём к рассмотрению форм, построенных на главном красочном пигменте картины "Дама и рояль", - на красном. Красный цвет является основной доминантой колористического строя, при этом в нем представлен достаточно широкий спектр по преимуществу теплых оттенков. Красные элементы можно структурировать на несколько рядов, заполняющих пространство от

рупорообразной формы к правому краю композиции. При этом красные формы соразмерны друг другу и понемногу уменьшаются в своих размерах к правому краю.

Неимеющий четких контуров прямоугольник белого цвета расположен в правом верхнем углу. Правый нижний угол выделяют два элемента, по форме близкие к окружности, тоже белого цвета. Но вернёмся опять к доминирующему красному цвету, только теперь в левой части композиции. Пространство левой части более насыщенное по сравнению с правым. Темные контуры выделяют красные элементы в середине и вверху левой части композиции.

Нижняя часть композиции в целом характеризуется дробностью структурных элементов, более активным присутствием белых фрагментов с условной контурной границей.

Достаточно полное и последовательное рассмотрение многих составляющих элементов композиции «Дама и рояль» позволяют нам сделать следующие выводы. Активный диалог геометрических форм и насыщенных красочных пигментов в композиции в целом вполне уравновешен соотношением различных частей. Но определёнными композиционными приемами подчеркнута, что художественный образ не замкнут внутри себя, активно выходит вовне, распространяется в пространстве за пределами холста.

В целом холст прописан тонкими, где-то даже прозрачными слоями, и только несколько пастозных фрагментов в центре обогащают живописную фактуру произведения. Движения кисти практически снивелированы. Чёрные соединительные и контурные линии зачастую прерывисты, легки.

Преобладающей композиционной диагональю обозначим движение из нижнего левого угла в правый верхний. Нам важно, что подобное диагональное движение сохраняется как с традиционной точки экспонирования, так и если применить предположительно верное расположение холста и перевернуть его сверху вниз, согласно расположению авторских подписей Казимира Малевича.

2.2 Стилистические характеристики произведения «Дама и рояль»

Стилистическое поле периода написания произведения «Дама и рояль» включает в себя:

кубизм (1913);

футуризм (1912-1913);

кубофутуризм (1912-1913);

феврализм (1913-1914).

В вопросах стилевой принадлежности изучаемого произведения есть некоторые трудности. Кубофутуризм является доминирующим стилистическим направлением при сложившемся в современной музейной практике способе экспонирования картины. В ходе атрибуционных исследований определено, что авторские надписи Малевича указывают на потенциальную возможность противоположного расположения верха и низа композиции.

При экспонировании картины с перевернутым прочтением верха и низа по отношению к общепринятому варианту проявляет стилевые признаки феврализма, которые начинают доминировать над кубофутуризмом. Также отметим, что исследование стилистической принадлежности позволяет уточнить год создания произведения.

Несмотря на то, что Казимир Малевич достаточно успешно фальсифицировал год создания черного квадрата, встраивая его в 1913 год, важно отметить, что его работы 1913-1914 гг. тяготеют к глубинным изменениям, которые только являются предшественниками зарождения супрематизма. Это подтверждает и Татьяна Вадимовна Горячева в книге «Теория и практика русского авангарда»: «удаление от предметности, эмансипация локально окрашенных геометрических плоскостей; в частности, композиционный центр произведения «Композиция с Джокондой» составляет черный и белый прямоугольник» [22, с.6]. По хронологической последовательности это

произведение находится достаточно близко к исследуемой нами картине «Дама и рояль». Следовательно, можно говорить о серьезной трансформации, которая была характерна для произведений, созданных около даты создания картины «Дама и рояль».

Кубизм, направление, присущее творчеству Малевича в 1913 году. В основе кубизма лежит структурное прочтение реального мира без зрительной достоверности, без динамичности реального мира. Обращение к философско-искусствоведческому анализу произведения «Дама и рояль» показывает, в художественном образе изображен реальный мир, но через ассоциативные понятия «музыки» и «человека». Реальный мир закодирован геометрическими элементами.

В картине «Дама и рояль» есть основные черты кубизма. Малевич уходит от визуально достоверного изображения предметов, сопоставимому реальности человеческого глаза из принципов кубизма, где бытие геометрично.

Теория кубизма позволяет выделить те положения кубизма, которые присущи исследуемому произведению «Дама и рояль». О ненужности подражания вещам говорил Жорж Брак [73], обосновывая это тем, что вещи в себе не существуют. Малевичу близка эта позиция, и он использует ее при работе над роялем, женским портретом в картине. Как результат – эффект звучания музыки через трансформацию реальных физических вещей и явлений. Озанфана и Жаннере [27] говорят о независимом положении картины от природы, где краски не занимают подражанием, а выявляют пластическую ценность.

Обратимся к колористическому решению произведения «Дама и рояль». Цвет и диалог красочных форм становятся самоценными. И. А. Азизян, говоря о творчестве Малевича, определяет пространство через взаимопроникновение пластических форм друг в друга [2].

Сформулируем благодаря вышеизложенному, картина «Дама и рояль» подчиняется основным принципам, характерным для произведений стилевого направления – кубизм.

Футуризм также интересен для проводимого исследования. В 1909 году опубликован «Манифест художников-футуристов» итальянского поэта Томмазо Маринетти, отличительная черта футуризма – скорость времени и технический прогресс [27].

Среди главных характеристик футуризма можно выделить скорость и движение. Для футуризма характерно использование раздробленных на фрагменты фигур с пересечением острыми углами. Также характерны всевозможные зигзаги и спирали, мелькание форм. Один из принципов футуризма – симультантность или совмещение нескольких моментов в одном художественном образе, характерная черта картины «Дама и рояль». Симультантность проявляется в моменте производства звука (музицирования) и распространения звука. Кроме этого в произведении можно заметить разложение цельного на фрагменты и мелькание зигзагообразных форм.

Следует отметить, Дмитрий Сарабьянов в книге «Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом» выделяет две стадии кубофутуризма. Период 1913-1914 гг. он относит к так называемому «кубофутуризму 2» [89, с. 13], говоря об основном качестве художественного образа, заключенного в ребус.

Феврализм, в хронологическом порядке следующее направление Малевича. Художник сам провозгласил манифест феврализм и сам же прекратил его существование. Характерное чертой феврализма является «конфликтное сращивание пластических новшеств и безразумных опровержений видимостей» [89]. Казимир Северинович пробует следующие термины для описания нового стиля: заумный реализм, заумная живопись, алогизм. Примеры феврализма: «Авиатор», «Англичанин в Москве», произведениям свойственен отказ от разумного начала. Манифестом феврализма является работа «Корова и скрипка».

Обратимся к вопросу стилеобразующих аспектов, что становится актуальным при возможности экспонирования картины двумя способами: согласно авторской

подписи и потенциальному способу экспонирования, и экспонированию, характерному для выставочных проектов сегодня.

В традиционном на сегодняшний день принципе экспонирования главенствует кубофутуризм. Подтверждение этому можно найти в используемых Малевичем приемах, характерных для более ранних работ. В таком случае в художественном образе легко считываются основные элементы, сходство предметов реального мира с геометрическими фигурами, проявляются смысловые компоненты в совокупности с названием картины и изображенными в художественном образе элементами.

Признак феврализма в произведении «Дама и рояль» появляется благодаря авторской надписи на обороте картины, «заумная картина» отсылает к использованию зауми при создании работы. Это сложнее чем кубофутуризм. Качество зауми считывается и в геометрических элементах, которые отдаляются от предметов реального мира. Это предполагает использование иных принципов при анализе произведения, меняется угол рассмотрения произведения как смысловой так и формальный.

Дата создания произведения «Дама и рояль» может быть уточнена благодаря пониманию границ феврализма в творчестве Казимира Севериновича, так картина написана в период между февралем 1914 года и июнем 1915 года [98, с.87-90].

Стилистическое исследование дало возможность показать два варианта прочтения художественного образа в зависимости от доминирующего стилового направления – кубофутуризма или феврализма. Также становится очевидным – стиловое направление влияет на смыслы.

Во-первых, нивелирование роли человека в его портретном качестве. В перевернутой версии зрителю необходимо совершить усилие для нахождения визуального подтверждения портретного образа человека (дамы) и музыки (рояля). Процесс усложняется, приобретает качество заумного языка.

Во-вторых, смещается акцент со смысловыми составляющими в перевернутом виде, на это работает общее композиционное решение в формате

движения сверху вниз в традиционной версии экспонирования и снизу вверх при перевернутом варианте.

Переход к содержательным аспектам возможен благодаря работе над хронологией создания картины «Дама и рояль».

2.3 Цветовые коды в произведении «Дама и рояль»

Исследуя красочный слой, стало понятно, что в произведении есть свои цветовые доминанты, которые являются образующими на контрасте с другими цветами или по своему месту в композиции. В картинах Казимира Малевича можно выделить сразу два цвета, которые явно доминируют по отношению к другим цветовым решениям – черный и красный. Определим основной задачей – выявление динамики развития красного и черного, их содержания и смыслов.

Обратимся прежде всего к символическому осмыслению красного и черного для понимания смыслового поля исследуемой нами композиции.

В исследовании используется термин цветового кода, понятие возникло в результате работы над произведением «Дама и рояль» на этапе анализа красочного слоя, в результате которого возникла необходимость классификации используемых цветов. Погружение в творчество художника и культурный пласт, коррелирующий с произведениями мастера, позволило сформировать глубокую взаимосвязь между цветом и смысловой нагрузкой, которую цвет призван нести в картинах Малевича. Этот аспект, на наш взгляд, потребовал дополнительного внимания. Для обозначения явления был выбран термин «цветовой код», устоявшееся цветовое сочетание или цвет, которые вызывают у зрителя определенные ассоциации, связанные с культурой, историей или социальными явлениями.

Обратимся к наиболее ярким примерам ассоциаций, характерных для красного и черного цвета в русской культуре. Красный как красивый – самая распространенная характеристика цвета в русском языке и русской культуре. Символ любви – еще одно распространенное значение цвета. Религиозная символика цвета связана с Христом и символом его крови как жертвенности ради любви к людям. В православной традиции главное место в доме с иконами называют красным углом.

Ассоциация с негативным началом также характерна для черного цвета. Обратимся к автору Мишелю Пастуро [77 с. 18], который рассматривает черный в качестве мифологемы тьмы.

Черный – это символ отрицания света, а также символ греха и небытия, он ассоциируется с ночью, злом.

Черный является вместилищем всего.

Черный включает в себя все основные цвета, таким образом, черный есть все, полнота бытия.

Черный как символ горя.

Черный как поиск духовного. Символ отказа от мирской суеты и цвет одежд монахов.

Черный как символ зарождения жизни. В дуэте с красным часто рассматривается как союз процветания.

Черный как цвет смерти в древних цивилизациях, но не дьявольский, а ассоциирующийся с плодородным слоем земли, в своем роде символизирующий возрождение после смерти [77 с.27-28]. В христианстве у черного цвета добавляется окрас, связанный со злом, проклятием, врагами и пр. Стоит отметить, что Мишель Пастуро аккумулирует максимальное количество содержательного контекста, сформированного вокруг цвета с времен древних цивилизаций до сегодняшнего дня. Так М. Пастуро отмечает, у древних цивилизаций восприимчивость к черному была глубже и многостороннее, чем у современных социумов [77 с. 24].

Упомянем также, что с середины XIX века черный становится ассоциацией с приметами времени – углем и гудроном, позднее – стали и нефти [77 с. 122]. Еще одной приметой начала прошлого века в восприятии цвета стало появление кинематографа.

Для формирования четкой картины трансформации цвета в исследуемой композиции обратимся к творческому пути Малевича. Тема красного цвета начинает развеиваться в творчестве художника уже в начале его творческого пути. Первые примеры картин, в которых используется красный цвет датируются 1907 годом:

«Эскиз фресковой живописи (портрет И. В. Ключкова)»;

(ГРМ) и «Молитва»;

эскиз фресковой живописи (ГРМ).

Красный цвет уходит в оранжевый цвет, он теплый и заливает пространство художественного образа. В ученический период 1907 года красный работает в двух вариациях. Во-первых, красный как основа тона в его теплом проявлении с ассоциативным рядом «свет», «состояние». Во-вторых, красный как акцентное вкрапление. Его важность в этом случае увеличивается при взаимодействии с соседствующими цветами. В 1908 году красный цвет продолжает разрабатываться художником в аспекте теплого тона.

1910 год – следующий шаг на пути развития красочного поля. Отказ от поглощающего красного можно увидеть в картине «Автопортрет» из Государственной Третьяковской галереи в отличие от более ранней работы «Эскиз фресковой живописи». Появляется тенденция ухода от теплых оттенков красного в пользу насыщенного красного.

Красный как проводник «состояния» уже отличается от ранних работ.

Произведение «Натюрморт» из собрания Государственного Русского музея отличается новым качеством красного цвета. Его проявление похоже на красный в произведении «Автопортрет». Появляются насыщенные красные элементы и явно считываемые доминанты красного цвета, которые ярче и активнее других использованных цветов.

Казимир Малевич на этапе развития кубизма создает следующие работы:

«Аргентинская полька» (1911?);

«Купальщик» (1911?);

«Садовник» (1911?).

В представленном перечне произведений можно обозначить общий принцип работы с красным цветом – он представлен в качестве всполохов. В период работы с кубофутуризмом, около 1912 года, формируется узнаваемый стиль использования красного цвета в произведениях. Цвет становится активным в ряде картин:

«Косарь»;

«Жница»;

«Уборка урожая»;

«Плоттеры».

В перечисленных произведениях начинается процесс разработки крестьянской темы. Влияние Ван Гога и Сезанна в ранней крестьянской серии замечена исследователями – А. С. Шатских, Д. С. Сарабьяновым и Ш. Дуглас. Влияние не заканчивается прямым цитированием, а отличается глубокой разработкой и трансформацией с наложением русской традиции иконописи. Такой вывод можно сделать после анализа композиции и колористического решения.

Обращение к русской иконописи неизбежно, традиция иконописи прослеживается в творчестве Малевича. Красный – символ подвига мученичества; принадлежность к апокалиптическому змею; символ жертвы Христа; надпись – София Премудрость Божия.

Рассмотрим способы использования красного в творчестве Малевича:

Красный цвет, поглощающий все пространство вкупе с эмоциональным восприятием;

яркие и локальные элементы;

красный как фон.

Активная работа с красным цветом продолжается и в период 1913-1914 гг. Этот период обозначен как досупрематический. После появления супрематизма новый этап разработки красного цвета достигается в так называемом «цветном супрематизме», например, в работе «Красный квадрат», в цветном супрематизме характерен переход от базовых геометрических форм к сложным композициям.

Казимир Северинович Малевич в период 1913-1914 гг. создает произведения с использованием мотива красного цвета в целом ряде элементов художественного образа. К этим картинам относятся: «Усовершенствованный портрет строителя (портрет И. В. Ключа)», «Станция без остановки. Кунцево», «Туалетная шкатулка», «Портрет М. В. Матюшина», «Дама на остановке трамвая».

Крестьянская серия в творчестве Малевича позволяет провести аналогию с картиной «Мадонна» Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина по принципу насыщенности красного цвета. Красный цвет для русского менталитета это и иконописная традиция, и символика советского государства, назовем весь аспект красного в русской культуре «русской метафизикой». С развитием творчества это качество не исчезает, а видоизменяется.

Картина «Дама и рояль» Казимира Севериновича представляет апогей разработанности красного цвета в досупрематическом периоде, красный сложный, распадающийся на множество оттенков с теплым подтоном.

Далее перенесем внимание к черному цвету, который появляется в работах художника позже и разрабатывается меньший период времени. Главный период обращения к черному цвету приходится на промежуток между 1913 и 1915 годами.

Малевич в своем творчестве начинает использовать черный цвет в ученическом периоде, в качестве примера приведем работы «Плащаница» и «Свадьба».

Черный цвет используется в ученическом периоде умеренно. Черный в данном случае продиктован простой необходимостью в изображении базовых вещей реального мира: волос, одежды и т. д. 1912 год становится моментом, когда

в черный цвет закладываются новые смыслы. Ярким примером является работа «Косарь» с приемом упрощения форм с черным цветом вне свойств реального мира. Развитие приема происходит в работах:

«Женщина с ведрами»;

«Точильщик»;

«Усовершенствованный портрет строителя (портрет И. В. Клуна»);

«Станция без остановки. Кунцево»;

«Портрет М. В. Матюшина»;

«Дама на остановке трамвая»;

«Утро после грозы»;

«Лампа»;

«Композиция с Моной Лизой» и другие.

Активное формирование геометрических форм, наполненных черным цветом происходит в работах: «Станция без остановки. Кунцево», «Композиция с Моной Лизой» и «Дама и рояль».

Опера «Победа над солнцем» была создана в тот же период, что и картина «Дама и рояль». Существует мнение, о том что опера стала своеобразным толчком к развитию темы черного квадрата, который в дальнейшем и стал основной супрематизма.

И. Вакар [13] в своей работе трактует черный цвет Малевича в качестве амбивалентности предметно-пространственного решения. Расшифровывая черный как плоскость и глубину одновременно. Казимир Малевич говорит, что он не занимался изобретением чего-то нового, а только выражал визуальным языком качество перерождения: «Я ничего не изобрел, а только ощутил в себе ночь и в ней увидел новое, и это новое назвал Супрематизмом <...> В мире это эмблема и знамя – это ночь, в которой зарождается утро новых зорь. А цвета будут семафорами, будут освещать новые пути, которые лежат в пространстве аэропланов» [67].

Изучение черного цвета позволяет сделать выводы – весомый и самостоятельный черный цвет появляется уже в картине «Дама и рояль», кристаллизуясь в произведении «Черный квадрат».

Т. Горячева в своем исследовании говорит: «есть набросок черно-белого квадрата (по мнению многих исследователей, являющегося той самой базовой пластической основой «Черного квадрата», на которую ссылается Малевич)» [24, с. 5], это происходит до появления эскиза занавеса оперы «Победа над солнцем».

Художественный образ содержит в себе черные элементы, наделенные качеством проникновения, пронизывания всего пространства, как итог, формируя качество связующего элемента, способного объединять красочные формы. Черный как осязаемая граница красочных форм формирует сетку-паутину. Это приводит к сосредоточению черного цвета в центральной части художественного образа, где черный цвет формируется в геометрическую фигуру [103, 27-30].

После исследования цветовых кодов в творчестве Малевича, констатируем, красный и черный – смыслообразующие цвета в творчестве художника, они доминируют над другими цветами. Их доминирующее качество считывается как на формальном, так и на содержательном уровнях. Апогей достигается в 1915 году при манифестации супрематизма, а также в период активной работы над супрематизмом. В процессе творческого движения происходит изменение качества цвета, от работы с уже существующими приемами до формирования собственных. Все изменения цвета в ходе развития творческого метода привели к формированию чистого и сильного цвета с глубоким содержанием.

2.4. Философско-мировоззренческие аспекты произведения

«Дама и рояль»

Продолжая процесс изучения картины «Дама и рояль», обратим внимание на название произведения, для этого сконцентрируемся на явлении артионима в произведении Малевича, где артионим, по определению «Словаря русской ономастической терминологии» Н. В. Подольской, это «имя собственное (название) произведения искусства (живописи, скульптуры, графики, пластики)» [Подольская 1978: 38]. В современной лингвистике существует опыт изучения артионимического пространства: это Л. А. Климова «Артионимические модели в немецком и русском языке» (2012), «Концептосферы немецких и русских артионимов» (2014) и «Топонимы России и Германии в названиях живописных произведений» (2015), И. Петухова «Языковая актуализация ситуации восприятия и оценки произведения живописи: на материале английского языка» (2007), Е. А. Бурмистрова «Названия произведений искусства как объект 18 ономастики» (2006).

Сложность содержательного анализа названия произведения возникает за счет многообразия устоявшихся форм. Существует общепризнанное название работы «Дама и рояль», название, фигурирующее в ряде публикаций, «Дама с роялем» и название, присутствующее на заднике произведения, «Дама, играющая на рояле». Каждое из трех несет в себе определенный смысловой контекст и разные акценты.

Обратимся к словарным определениям: «дама» фр. женщина высших сословий, госпожа, барыня, боярыня. Придворная дама, сановница, чиновница двора, служащая. Класная дама, в девичьих учебных заведениях, надзирательница [8, с.202]. Толковый словарь русского языка Д. Н. Ушакова [108, с. 1216] показывает следующее: «дама» 1. В буржуазно-дворянском обществе – Женщина, по внешнему виду принадлежащая к состоятельному или

интеллигентному кругу. В трамвай вошла пожилая дама. Замужняя Женщина, в отличие от барышни. 2. Женщина или девушка, танцующая в паре с кавалером. 3. Игральная карта с изображением женщины. Дама треф. Пиковая дама. 4. Название одной из шахматных фигур; то же, что королева или ферзь (разговорное). Пожертвовать даму.

Слово «дама» трактуется в энциклопедическом словаре [8, с. 568] так: (от Damas – французское название города Дамаск в Сирии) фасонная шелковая легкая ткань с крупным матовым узором на гладком блестящем фоне. Узор образуется нитями утка из хлопчатобумажной пряжи. Применяют в качестве подкладки в легких женских костюмах и пальто.

Слово «дама» в описании человека женского пола задает своеобразную окраску и исключает простое происхождение женщины. Дама обязывает к появлению ассоциативного ряда: полнота, возвышенность, привилегия, карточная игра. Кроме этого, слово придает потенциальный возраст, который может проявляться как в статусе, так и в реальном почтенном возрасте.

Обратимся ко второму слову «рояль», которое в толковом словаре Д. Н. Ушакова определяется как (фр. royal, букв. королевский) музыкальный клавишный инструмент с металлическими струнами. Энциклопедический словарь определяет слово «рояль» как «струнный ударно-клавишный музыкальный инструмент. Разновидность фортепьяно. Струны, дека и механика расположены в горизонтальной плоскости».

Слово «рояль» позволяет сформировать ряд ассоциаций:

музыка,

ноты,

клавиши,

концерт,

выступление.

Определяя названия как важный составляющий элемент, влияющий на формирование художественного образа, сошлемся на слова Ю. М. Лотмана, который говорит о языке художественного текста, предполагая, что он является

художественной моделью мира. В своей структуре он содержит «текст», т. е. призван нести информацию [32, с. 383]. Исходя из всего сказанного, определим, что каждый минимальный знак представляет свое значение во взаимодействии с другими знаками, а также значимость расположения знака в общей структуре текста.

Суммарность двух слов «дама» и «рояль» формируют устойчивые ассоциации о создании музыки, музицировании, концертном выступлении. Различные варианты названия провоцируют широкий спектр вариатива контекста в художественном образе. Назовем действующих лиц «дама» и «рояль» персонажами художественного образа, так как на уровне визуального восприятия эти слова проявляются в художественном образе, несмотря на геометрический характер красочных форм.

Название «Дама и рояль» уравнивает двух персонажей. Союз «и» добавляет равноправия и представляет их соучастниками единого процесса практически в равных значениях, однако нельзя не отметить, что персонаж «дама», будучи первой в названии, определяется как главенствующий.

Название «Дама с роялем» указывает на принадлежность «рояля» «даме», на это указывает предлог «с». Название, присутствующее на заднике произведения, «Дама, играющая на рояле» уточняет причинно-следственную связь в отношении двух персонажей. «Дама» определяется как персонаж, который здесь и сейчас воспроизводит звуки/музыку при помощи музыкального инструмента «рояля».

Важно отметить время совершения действия, в предложении используется настоящее время, указывающее на совершение действия в реальном времени здесь и сейчас при возникновении диалога между зрителем и произведением. Это действие не имеет ни начала, ни конца. В своем роде – идеальное бесконечно повторяющееся действие, безвременное, а значит выходящее в ирреальное пространство. Отметим, что у этого названия на заднике картины существует дополнительная вербальная характеристика: Заумная картина. Дама, играющая на

рояле, что сразу отсылает к феврализму и соответствующим характеристикам внутри стилевого направления.

Исследование произведения побуждает искать аналогичные мотивы у других художников, определять схожие и различные черты. В этом аспекте можно перечислить большое количество произведений, однако это не входит в задачи исследования. Единственное произведение, к которому невозможно не обратиться, – «Композиция с роялем».

Считается, что произведение находится в частной коллекции и принадлежит кисти самого Малевича. Вопросами атрибуции произведения занимались Михаил Михайлович Красилин и Юлиан Александрович Халтурин, к изучению также подключался Андрей Дмитриевич Сарабьянов.

Картина в общих чертах напоминает произведение «Дама и рояль», в том числе по основе композиционного построения, по наличию считываемого образа рояля. В этом аспекте упоминается произведение «Дама и рояль», которое ставится в один ряд с другими схожими произведениями Казимира Севериновича в период 1910–1915 гг. Так формируется ряд произведений:

«Дама и рояль» (Красноярский художественный музей имени В. И. Сурикова, 1914 год);

«Музыкальный инструмент и лампа» (Стеделик-музей, Амстердам, 1913 год);

подготовительный рисунок к произведению «Музыкальный инструмент и лампа» (архив Н. Харджиева);

портрет М. Матюшина (Государственная Третьяковская галерея, 1913 год);

«Корова и скрипка» (Государственный Русский музей, 1913 год).

Произведению характерно вертикальное решение, наличие плоских красочных форм, которые в совокупности дают объемное восприятие, устремленность вверх. Отличительной чертой произведения «Композиция с роялем» является цветовое решение, которое выбивается из общего ряда работ рассматриваемого периода своей мягкостью и выбором нехарактерных цветовых сочетаний.

В сделанной в ходе исследования произведения «Композиция с роялем» рентгенограмме определено, что под верхним живописным слоем скрывается супрематическая композиция (ориентировочно принадлежит 1915-1916 гг.) и изображение крестьянки в полный рост (ориентировочно второй цикл крестьянской темы в период 1920-х – 1930-х годов). Дмитрий и Андрей Сарабьяновы предполагают, что произведение было написано в поздний период и носило качество образца для преподавательской деятельности, создано приблизительно в период 1920-х годов, однако не все исследователи сходятся в данной позиции.

Произведение «Композиция с роялем» имеет интересный провенанс, связанный с семьей неких Махотиных в Перми, откуда перешла в частную коллекцию. Выдвигается теория о том, что в Перми было создано отделение УНОВИС, и большую роль в развитии художественной среды 1920-х годов в городе сыграл П. И. Субботин-Пермяк, глава авангардистского крыла художников Перми, по другой версии, картина могла попасть в Пермь благодаря В. В. Каменскому.

Михаил Рождествин и Евгений Лукьянов в статье «Сокровенный Малевич. «Композиция с роялем» и зарождение супрематизма» выдвигают предположение, что произведение «Композиция с роялем» стало прародителем более поздней «супрематической запятой» в работе «Supremus №55» [с. 15]. Кроме этого, произведения «Композиция с роялем» или картина «Дама и рояль» оказали влияние на круг последователей Малевича, в этой связи можно привести в пример работу художника круга Малевича «Натюрморт с пианино» (бумага, акварель, гуашь, чернила, карандаш, 39,6x22,6 см. 1919-1920 гг., Музей современного искусства, Салоники); произведение П. В. Вильямса «Человек с виолончелью» (холст, масло, 174x91 см. 1922 год, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

Вернемся к произведению «Дама и рояль». Рассмотрим названия персонажей художественного образа более подробно, т. к. все геометрические формы в произведении ассоциативно отсылают к тем или иным предметам

вещественного мира. Персонаж «Дама» проявляется через набор геометрических красочных форм.

Раскладывание геометрических форм на реальные объекты позволяет выделить целый ряд знакомых для человека образов. Первый визуальный образ, способный сформироваться на основе владения информацией о названии картины, – глаз с ресницами в верхней части художественного образа.

Элементы вокруг глаза формируют ухо, носовую часть, прическу. В связке с глазом можно прочесть основные геометрические элементы как основу лица, где вытянутый элемент в форме рупора будет частью носа, а нижняя часть моделировать пространство рта, также можно выделить усы, что отсылает именно к мужскому портрету. Однако цветовая гамма по теплему тону красноватых оттенков отсылает к женскому началу в произведении, что формирует двойственность прочтения художественного образа, некую игру в перевертыш.

Определив потенциально существующие в художественном образе зримые элементы вещественного мира, процитируем И. А. Азизян, которая определяла основной тезис всеединства (по В. С. Соловьеву) как разделившееся множество явленностей этого мира социальности, что есть проявление единой сущности. Это максимально ярко проявляется в художественном образе исследуемой картины. Все геометрические элементы собираются и в тоже время распадаются, представляя единую сущность цельного образа. Отметим, что для работ Малевича досупрематического периода уже характерно качество всемирного, расположенного над, выходящего за пространство объективной реальности.

Укрупним восприятие художественного образа, перейдем от персонажа «рояль» к персонажу «музыка». Ассоциация с музыкой формируется сразу в нескольких элементах:

- клавиши музыкального инструмента (характерно для рояля, аккордеона) в верхней правой части;

- формирование визуального образа рояля из группы элементов – черная красочная форма и зеленый прямоугольник с белым прямоугольником;
- клавиши в нижней левой части, которые вызывают ассоциацию с открытой крышкой рояля;
- спираль в левой части, от которой за пределы художественного образа направлены линии, вызывающие ассоциацию с распространением звуковых волн.

Исходя из упоминания рояля в названии и ассоциативного ряда геометрических элементов, подтвердим наличие темы музыки в художественном образе, которая воспроизводится посредством музыкального инструмента, рояля, и распространяется благодаря всем геометрическим элементам с характером движения изнутри вовне.

В ближайшем круге соратников художника и теоретика Казимира Севериновича Малевича необходимо вспомнить Михаила Матюшина, который непосредственно и занимался авангардной музыкой с акцентом на поиск «нового мирослышания», «звукового мирозерцания». Это прослеживалось в его музыке и в литературных манифестах. Главной и практически единственной опубликованной работой на тему музыки у Михаил Матюшина является статья «О старой и новой музыке» в альманахе «Уновис». Говоря о творчестве Михаила Матюшина, процитируем его слова, которые очень точно передают характер представленной музыки в художественном образе произведения «Дама и рояль»: *«Мне казалось, я вижу пласты правильно ритмирующихся в бесконечности масс»* [27, с. 166].

Письмо Малевича М. Матюшину 1915 года раскрывает не только общий контекст музыкального пространства начала века, но и видение самого К. Малевича: «Глупость большую сделал, когда указал Рославцу, что современная музыка должна идти к выражению музыкальных пластов и должна иметь длину и толщину движущейся музыкальной массы во времени, причем динамизм

музыкальных масс должен сменяться статизмом, т. е. задержкою музыкальной звуковой массы во времени» [27, с. 219]. Этот отрывок письма вкупе с фразой, взятой из другого письма М. Матюшина этого же периода («требую от музыки пустыни», метафора пустыни в текстах К. Малевича – торжество беспредметности), определяют основной смысловой контекст, характерный для К. Малевича в 1910–1915 гг.

Продолжая предпринятое обобщение «рояль» - «музыка», сформируем переход от персонажа «дама» к персонажу «человек». Женское начало изображенного персонажа звучит в названии картины, однако при рассмотрении можно заметить усы как четкий гендерный признак мужчины. Маскулинность через характерные гендерные признаки и женственность через название и цвет позволяют сформировать версию о заумной игре и допустимости перевертыша значений в художественном образе. При укрупнении значений до образа человека отметим, что лицо трактуется обобщенно, следовательно, отсылает к архетипу человека, персонажа, обладающего умением видеть, слышать и воспроизводить речь. Выделим основные дефиниции как характеристики этого персонажа:

умение слышать (за счет изображения элемента, напоминающего ухо, и ассоциативных связей с темой музыки и распространяющегося звука);

умение видеть (глаз персонажа открыт и направлен на зрителя, отметим это как способ включения зрителя в пространство художественного образа, его вовлечение и искушение произведением);

умение издавать звук (все пространство средней и нижней части художественного образа отсылает к звуку/ музыке/ звуковым колебаниям, которые расчлняются на множества, распространяются в пространстве художественного образа и выходят вовне).

Определим доминирующую роль персонажа «человек». Именно «дама» как проявление архетипа «человек» играет на рояле, этому персонажу достается основная функция творца в художественном образе. Дама/человек творит, создает звук/музыку при помощи рояля.

Вспомним неоднократно упоминавшийся труд Е. Лукьянова [55], который пишет о портрете-ребусе, вскрывающем процесс восприятия мира. Скорректируем согласно нашему произведению и сформируем идею о восприятии мира человеком как пространства не пустого, а наполненного волнами и различными колебаниями со своим уникальным звуком или шумом. Определим дефиницию: мир как царство звука, создаваемого при помощи человека.

Отметим слоистость восприятия окружающего пространства, совмещение художником нескольких планов: изображение персонажа, который сидит за роялем, и изображение портрета, изображение разложенного внутреннего механизма рояля. Все слои работают при взаимодействии друг с другом.

В случае с актуальным на момент исследования названием «Дама и рояль» представим равноправие элементов в системе мира. И дама как архетип человека (женский образ), и рояль как символ музыки представляют в рамках художественного образа равные права. Они вместе создают реальность, отраженную в художественном образе.

Для Малевича искусство было средством неутилитарного познания. В его искусстве не нужна была предметность знаний или утилитарность целей. Он тяготел к концепции совершенного человека как субъекта супрематического космоса. Необходимо понимать, что Малевич планомерно разрабатывал супрематическую онтологию и гносеологию, что привело к рождению философской доктрины и фиксировало превращение супрематизма во всеобъемлющее учение, своего рода метатеорию мироздания. В этом ключе супрематическая пластическая система несла в себе функцию метаязыка [20, с.26-44]. Это важно понимать, как и особенности развития супрематического периода, для более точного анализа и восприятия предсупрематической серии в творчестве художника.

В произведении «Дама и рояль» уже можно прочесть зарождение метаязыка для супрематической концепции, как и пластическую моделировку

сверхчеловека, который в данном случае воплощается через космические вибрации звука.

В случае с авторским названием, представленным на заднике, «Заумная картина. Дама, играющая на рояле», определим два существенных момента. Во-первых, выдвинем и подтвердим гипотезу о принадлежности произведения к стилевому пространству феврализма (19 февраля 1914 года Малевич публично отказывается от разума в пользу зауми). Изучение философско-мировоззренческих аспектов произведения позволило подтвердить исследование, представленное в параграфе о стилистических характеристиках произведения «Дама и рояль». В произведении есть заумное качество.

Отметим занимательный факт, который приводит И. Вакар в книге «Казимир Малевич» [6, с. 15] о фотоснимке после спектакля «Победа над солнцем» в фотоателье Петербурга: «в приличных костюмах, с серьезными, даже значительными лицами, но на фоне перевернутого задника с изображением традиционной драпировки и рояля, как бы повисшего над их головами» (приложение VI). И. Вакар считает, что это попытка осуществить то, что не получилось в опере «Победа над солнцем», – осуществить принцип переворачивания, выворачивания наизнанку, «мира наоборот». Эти факты и предположения ложатся в качестве подтверждения гипотезы о возможности пересмотреть принцип экспонирования произведения «Дама и рояль» из коллекции Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова.

К вопросу фотографии на фоне перевернутого рояля обращаются и Михаил Рождествин с Евгением Лукьяновым в статье «Сокровенный Малевич. «Композиция с роялем» и зарождение супрематизма», фотография была сделана в декабре 1913 года, очевидно умышленное создание группой художников алогичного характера фотографии [с. 37].

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что произведение «Дама и рояль» является манифестом идеи трансформации окружающей реальности звуком. Именно человек создает звуковое поле своим усилием игры на инструменте. Человек в процессе игры преобра

Человек, играя, преобразовывает как пространство вокруг себя, так и себя самого. Звук способен изменять и преобразовать. Звук способен создавать качественно иное состояние пространства за счет звуковых волн. Человек, производя звук, способен достигать качества всеединства мира.

В этом ключе приведем цитату Петра Демьяновича Успенского из труда «Tertium Organum. Ключ к загадкам мира», который своими позициями повлиял на становление мировоззрения Казимира Севериновича Малевича: «Истинное движение, лежащее в основе всего, есть движение мысли» [с. 236]. Это объяснение соответствует тому движению, которое присутствует в художественном образе произведения «Дама и рояль», объясняя процесс распространения звука и трансформации, которую проходит и зритель и персонаж движением мысли.

Произведение «Дама и рояль» является примером эксперимента в русском авангарде, где главным становится качество игры и мистификации. Игра в возможность перевернуть произведение и посмотреть на него под другим углом становится яркой характеристикой времени, опытом мастера и отражением действительности.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

Тщательное исследование задника произведения Малевича «Дама и рояль» (традиционное название) показало, что оно имеет авторское название, иное, чем встречается в современных каталогах, где ранее не было единого прочтения названия и встречались вариации: «Дама и рояль», «Дама у рояля». Надписи на заднике: Малевич заумная картина | Дама игр. на рояле. Сравнительный анализ с задниками других произведений Малевича показал схожесть, что позволило утверждать – надпись авторская. Были рассмотрены задники произведений: «Корова и скрипка», «Авиатор», «Супрематизм №56». Сравнительный анализ приведен в приложении II.

Использование авторского названия при дальнейшем экспонировании и изучении произведения при включении его в каталоги различных выставок нам видится более корректным. Благодаря ряду публикаций и выступлению на научных конференциях корректное название начало входить в употребление. Изучение авторских подписей Казимира Малевича, его авторской манеры и сопоставление надписи на картине «Дама и рояль» – стали следующим этапом исследования. Далее будем называть картину «Заумная картина. Дама, играющая на рояле»:

- произведение «Дама и рояль» может экспонироваться с восприятием верха как низа, а низа как верха, это следует из перевернутой по отношению к традиционному способу экспонирования авторской надписи на заднике и философско-искусствоведческого анализа. Это подтверждается тем, что для произведений зауми характерно проявление «перевернутого» качества, качества игры и выхода за границы традиционного представления о произведениях искусства;

- философско-искусствоведческий анализ показал, что согласно традиционному принципу экспонирования в произведении преобладает стилевое направление – кубофутуризм, а в перевернутом виде – феврализм;

- февраль 1914 года – июнь 1915 года – период существования феврализма в творчестве художника, отсюда можно уточнить датировку написания изучаемой композиции: произведение «Дама и рояль» было создано в период между февралем 1914 года и июнем 1915 года;

- на основе философско-искусствоведческого анализа сформулирован вывод о том, что произведение «Заумная картина. Дама, играющая на рояле» является манифестом идеи трансформации окружающей реальности звуком. Человек, производя звук, способен достигать качества всеединства мира. Предложенная трактовка художественной образности произведения полностью отвечает философским и музыкальным идеям времени своего написания;

- исследование динамики развития красных и черных краскоформ в работе «Заумная картина. Дама, играющая на рояле» и в других работах Малевича – еще одна важная задача, над которой проходила работа во второй главе. Благодаря разбору цветового кода красного и черного цветов, а также анализу использования цветов в творческом пути Казимира Малевича, было определено, что в картине «Дама и рояль» красный приобретает доминирующий характер. Качество красного в произведении не однородно, оно расслаивается на множество оттенков. Черный в произведении занимает не большую площадь, по отношению к красному, но становится значительным при сравнении с предыдущими работами, становясь мостом на пути к супрематическому черному квадрату.

Разработка красного достигает апогея, при этом красный распадается на множество оттенков с теплым подтоном. Черный цвет в своем апогее появляется в произведении «Черный квадрат», в картине «Дама и рояль» он уже достаточно весомый.

Художественный образ пронизывают черные компоненты, которые формируют качество связующего элемента, который объединяет все красочные формы. Черный цвет выступает границей для красочных форм, образуя

своеобразную сетку-паутину, которая, проникая во все части художественного образа, материализуется в центральной геометрической фигуре.

Красный и черный – доминирующие цвета в творчестве художника, это подтверждает изучение как формального, так и содержательного аспектов. В ранних периодах творчества происходит процесс поиска и разработки цвета, в стилевом пространстве кубофутуризма и феврализма цвет становится значимее, в супрематизме – достигает апогея развития. Путь развития цвета проходит по пути заимствования уже существующих приемов к их полноценной переработке и появления нового самостоятельного качества, хаарктерно для творчества Малевича. Все это позволило утверждать, что произведение «Заумная картина. Дама, играющая на рояле» играет определяющую роль в становлении супрематизма.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для выполнения поставленной в проведенном исследовании цели, а именно определения места произведения «Дама и рояль» Казимира Севериновича в творчестве 1910-1915 гг., роли данной композиции на пути становления супрематизма и ее взаимосвязи с идеологическими и формальными поисками русского авангарда 1910-1915 гг., была проведена комплексная работа с обширным кругом источников. Тщательно изучена сама композиция, привлечены данные инструментальных анализов, проведены архивные изыскания для определения ее провенанса.

Работа по анализу и систематизации обширнейшего материала научных и просветительских публикаций, так или иначе связанных с жизнью, творчеством, мировоззренческим становлением уникальной фигуры русского авангарда Казимира Севериновича Малевича стала первым этапом. Проанализирован широкий пласт основополагающих трудов в отечественном искусствознании: Д. В. Сарабьянова [88], А. С. Шатских [120]. За основу разработки вопроса взяты работы Е. Лукьянова [55], Е. Ф. Ковтуна [46], И. А. Азизян [1], Е. В. Баснер [4], И. К. Киблицкого [41], Т. В. Котовича [48], И. А. Вакар [10], И. Н. Карасика [36], Н. И. Харджиева [114], А. Б. Накова [74], А. Курбановского [52], Т. В. Горячевой [20], Н. В. Смолянской [93], К. Ичина [33], А. Раппапорта [82], И. А. Ширшкова [124] и многих других.

Отдельно рассмотрен вопрос атрибуции и технологического исследования, рассмотрены труды: Е. Петровой «Произведения Малевича в Русском музее и их новые датировки» [78], С. Римской-Корсаковой «О технологическом исследовании картин Малевича» [83], Ю. А. Халтурина [113], О. Кленовой «Особенности творческого метода Малевича, выявленные в процессе реставрации его произведений» [42].

Кроме этого, проанализированы теоретические работы группы российских художников, поэтов и музыкантов начала XX века – А. Крученых [49], М. Матюшина [71], самого К. Малевича [60-69], основы литературного авангарда и теоретические труды философов.

Изучен ряд работ зарубежного искусствознания: каталог, созданный к выставке Казимира Малевича в Британской галерее Тейт [133], работы Ш. Дуглас [29], Жиль Нере [75], Жан-Клода Маркадэ [56], Э. Робинсона [84] и других.

В методологии исследований отечественными и зарубежными искусствоведами творчества выдающегося представителя авангарда были выявлены как философско-мировоззренческие, так и разнообразные искусствоведческие аспекты, от атрибутивных до формально-стилистических. В то же время в западной и в отечественной библиографии подчеркнута несколько существенных различий, к примеру, интерес к атрибуции произведений и обращение к технологическим моментам присущи преимущественно отечественным исследователям. Наличие большого объема разнообразной литературы о Малевиче не исключает того факта, что создание фундаментального труда, включающего в себя полный биографический материал, творческое наследие и каталог всех произведений –, безусловно, дело будущего. Работа с широким кругом отечественной и англоязычной библиографии не только позволила выявить особенности существующих методологических подходов к изучению наследия художника, но и выработать собственный методологический комплекс, адаптированный под основные цели и задачи исследования.

Отметим сложность и противоречивость сведений о периодизации и датировке произведений. Именно данный факт подвинул нас к разработке собственной версии периодизации творчества Малевича, которая объединяет несколько источников и способствует упрощению периодического ряда:

ученический период (1905-1906);

сезанизм, фовизм и примитивизм, кубизм (1910);

кубизм (1913); футуризм (1912-1913);

кубофутуризм (1912-1913);
феврализм (1913-1914); супрематизм (май 1915);
постсупрематизм (1928–1932);
поздний импрессионизм (1930);
портретный жанр на основе супрематизма (1930).

Данная классификация допускает наложение стилевых направлений друг на друга по хронологическому признаку.

Важным подспорьем для уточнения периодизации, для качественного сравнительного анализа изучаемой композиции с другими работами Казимира Малевича, для наглядного представления о творчестве художника в целом стала работа над таблицей произведений, включающей в себя обширный перечень произведений Казимира Севериновича Малевича, в том числе графических листов и эскизов. Для работы над таблицей использовался ряд источников – каталогов и научных трудов, в том числе информация с сайтов зарубежных музеев, аукционных домов и каталогов на иностранных языках. Это каталог *Kazimir Malevich and the Russian avant-garde. Featuring Selections from the Khardzhiev and Costakis Collections*, 2014; книга «Казимир Малевич в Русском музее», И. Арская, 2000; каталог к выставке «Казимир Малевич. Не только «Черный квадрат», 2017»; книга А. Шатских «Казимир Малевич», 1996; а также официальные сайты: сайт Стеделик-музея, Амстердам; сайт www.sothebys.com, сайт Государственного музея современного искусства, Салоники.

Это позволило собрать обширную коллекцию произведений, разбитых по годам – приложение VIII. Таблица позволяет объединять ряд произведений в группы, определять способ творческого поиска художника, выделять нехарактерные или, наоборот, смыслообразующие работы того или иного периода в общем контексте, уточнять названия, атрибуцию, провенанс. Графические листы, включенные в таблицу, позволяют увидеть работу над более поздними живописными произведениями. Как результат, таблица является важным инструментом для работы искусствоведов в вопросах изучения и уточнения творчества художника, а ее уникальность заключается в составлении таблицы из

максимально обширного перечня источников, когда другие каталоги составлены по принципу экспонирования на одной выставке, нахождению в отдельной коллекции и так далее.

Благодаря таблице поднимается важный вопрос атрибуции произведений искусства, который остро стоит по отношению к произведениям русского авангарда. В таблице представлены произведения, которые по косвенным признакам или упоминаниям в недостоверных источниках причисляются к творчеству Малевича. Такие работы не имеют полной атрибуции и подтверждения каталогом. Однако упоминание работ позволяет актуализировать и дополнять информацию о произведениях. Следует отметить, что в данной таблице и научной работе рассматриваются произведения с целью их сравнительного анализа без определенных выводов по отношению к тому или иному произведению, так как для этого необходимо проведение всестороннего изучения произведения, включая химический анализ и рентгенограмму.

Для глубокого философско-искусствоведческого анализа работа «Дама и рояль» и понимания мировоззренческих и формальных поисков русского авангарда виделось необходимым значительно расширить исследовательское поле вокруг Малевича за счет разностороннего изучения социокультурной среды, обозначения его внешних и внутренних связей с представителями других видов искусства (музыки и литературы) и деятелями русского авангарда. Для большего разностороннего понимания эволюции творчества Малевича 1910-1915 гг. нами предпринято рассмотрение литературного и музыкального миров России 1910-1915 гг. Все аспекты рассмотрены через призму творчества Казимира Малевича и его близкого круга с целью выявления кросскультурных взаимодействий.

Изучение пространства музыкальных экспериментов начала XX века привело к пониманию принципов организации музыкальных произведений, которые по своей сути созвучны этому периоду в изобразительном искусстве. Необходимость обращения к музыкальному миру связана с присутствием музыкальной темы в названии произведения «Дама и рояль», а также в построении композиции. Изучение музыкального мира актуально и благодаря

дружбе Казимира Малевича с Михаилом Матюшиным, их совместное создание декораций к опере «Победа над солнцем», иллюстрированию литературных сборников, где стихи лежат в плоскости живописного и музыкального.

Информации о музыке интересующего периода немного, основное развитие авангардной музыки приходится на более поздний период. В музыкальном авангарде не было единой школы или движения. Попытки были при создании: АСМа (Ассоциация современной музыки), ЛАСМа (Ленинградская ассоциация современной музыки), щербачевского кружка.

Стравинский, Лурье, Прокофьев, Рославцев, Мосолов, Дешевов, Шостакович, Половкин не тяготели к объединениям. Для этого периода характерна стилевая многоликость и постоянное обновление в творческом движении композиторов, а также соединение несоединимого и «эстетика отрицания» – борьба с канонами и традициями прошлого.

В авангардной музыке, как и в других видах авангардного искусства, присутствуют идеи отрицания и переосмысления опыта классического искусства, какофония и разрушение привычных форм, экспериментальность, антиромантический пафос и устремленность в будущее, нетрадиционные формальные решения, театральность – характеристики, музыкального и изобразительного авангардного искусства, помогающие провести разносторонний философско-искусствоведческий анализ произведения «Дама и рояль».

Исследование литературного мира начала прошлого столетия в России позволило выделить соотнесенность принципов построения литературных авангардных текстов с изобразительными и выразительными средствами начала XX века, этот же принцип характерен для музыкального искусства. Созвучными характеристиками являются ритм и темп, качество поиска и отказа от прошлых канонов, синтез слов со звуком через темпоритм. Кроме этого, выделяется круг деятелей искусства из смежных видов искусств, которые в том числе объединяют усилия над одними проектами. К интересующему нас кругу относятся Малевич, Крученых, Матюшин, Маяковский, Хлебников.

Проанализированы кружки поэтов-футуристов, кубофутуристов, приверженцев заумного стихосложения, эгофутуристы, группировка ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства), группа «Центрифуга». Следует отметить, что литературное пространство начала прошлого столетия намного шире, однако в рамках исследования были выбраны те направления, которые являлись авангардными по отношению к классической литературе, характеризуя авангардное направление, близкое творчеству Казимира Малевича.

Безусловно, большое значение для понимания логики эволюционных процессов творчества художника имеет внимательное обращение к философским трудам, к основным тенденциям отечественной и зарубежной философской мысли. Казимир Малевич как значимая фигура русского авангарда ассоциируется не только с живописным наследием, но и философскими трудами, объясняющими его творческое развитие. Основной задачей художника стало конструирование новой мифологемы, в том числе темы совершенного человека. Формирование взглядов Казимира Севериновича Малевича связано с трудами Ницше, частично Шопенгауэра, Соловьева, Бердяева и Успенского. Изучение философского поля, связанного с Малевичем, затруднялось отсутствием широкого спектра воспоминаний, сформировалась гипотеза о намеренном сокрытии философских трудов, которые могли повлиять на мировоззрение художника. В это же время, по воспоминаниям коллег, Малевич был начитанным и интересующимся человеком, следовательно, он не мог не изучать философию. Углубление в философские течения, способные повлиять на творческий путь Казимира Малевича в начале XX века, позволило сформировать корректное философско-искусствоведческое исследование произведения «Дама и рояль».

Выделенный нами для более пристального изучения период 1910-1915 гг. является насыщенным и основополагающим в становлении супрематизма. Для периода свойственно влияние на творческие процессы художника основных представителей творческого мира России и западноевропейских стилистических направлений (фовизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм). У художника происходят формальные изменения и трансформация классических живописных

приемов для создания собственного стилового направления (сначала на основе уже существующих, затем новое качество). Наблюдается активная выставочная деятельность: участие в выставках объединения «Бубновый валет» и «Союза молодежи», «Синий всадник», «Ослиный хвост», «Мишень», Салон независимых в Париже и активная общественная позиция.

В алогизме или феврализме Казимир Малевич делает попытку выйти за границы здравого смысла, который фиксирует связи явлений, лежащие на поверхности.

В ходе искусствоведческого исследования произведения «Дама и рояль» из собрания Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова определены основные позиции, которые являются смыслообразующими и позволяют говорить о научной новизне исследования.

Изучен задник картины «Дама и рояль».

Надписи на обороте холста представлена в приложении № II.

Предлагаем считать корректным размер картины 67х44,5 см/70х47,5 см, согласно ПВП № 91 от 5 октября 2015 года ФГБУК «Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО».

Сформирован список архивных документов, подтверждающих историю бытования произведения:

Карточка на обороте произведения (приложение II);

Акт №41 о передаче художественных произведений из Государственного Художественного Фонда Музейного Бюро Отдела ИЗО Н. К. П. для собрания художественных произведений в городе Красноярске (приложение III);

Акт КKM (Красноярского краеведческого музея) о передаче картины в Красноярскую картинную галерею (далее КХМ им. В. И. Сурикова);

Акт №1 от 3 марта 1958 года Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова.

Не смотря на работу с архивами, не удалось выяснить появление надписи на карточке произведения с пунктом назначения в Уфу, документальных подтверждений тому, что произведение было в Уфе, не обнаружено.

У произведения «Дама и рояль» (традиционное название из опубликованных каталогов) имеет место быть более точное название, авторское. Еще раз подчеркнем, что изучение авторских надписей Казимира Малевича, его авторской манеры и сопоставление надписи на картине «Дама и рояль» с другими задниками работ художника позволяет быть уверенными в авторском происхождении названия.

Были рассмотрены задники произведений: «Корова и скрипка», «Авиатор», «Супрематизм №56», сравнительный анализ приведен в приложении II.

Дальнейшее употребление авторского названия будем считать корректным: «Заумная картина | Дама игр. на рояле» или его вариацию, удобную для каталогов, «Заумная картина. Дама, играющая на рояле».

Информация, полученная благодаря изучению философско-мировоззренческих аспектов, а также фактов и документов об авторской надписи, которая расположена нетипично (наоборот) по отношению к традиционному принципу экспонирования, дает повод поднять вопрос о пересмотре способа экспонирования картины, где возможен вариант перевернутого экспонирования по отношению к общепринятому, где верх воспринимается как нижняя часть, а низ как верх. При этом, согласно традиционному принципу экспонирования в произведении преобладает стилевое направление – кубофутуризм, а в перевернутом виде – феврализм. Предлагаем считать произведение картиной-перевертышем, проявляющей заумное настроение, присущее Малевичу в период создания произведения. Качество зауми здесь сопоставимо с тем, что было характерно для тех, кто придерживался принципам зауми в творчестве. Они старались получить максимум возможного, на уровне простейших реакций из состояния, характерного биологическим рефлексам. Это подтверждает и интересный факт, упоминаемый И. Вакар в книге «Казимир Малевич» [6, с. 15] о фотоснимке после спектакля «Победа над солнцем» в фотоателье Петербурга – приложение VII. На снимке представлен рояль в перевернутом виде, повисший над головами персонажей, представленных на фотографии. И. Вакар считает, что это попытка осуществить то, что не получилось в опере «Победа над солнцем», –

осуществить принцип переворачивания, выворачивания наизнанку, «мира наоборот». Об этом же говорит и Михаил Рождествин с Евгением Лукьяновым в статье «Сокровенный Малевич. «Композиция с роялем» и зарождение супрематизма», где они упоминают, что фотография была сделана в декабре 1913 года, говоря об умышленном создании группой художника алогичного характера фотографии [59, с. 37].

Эти факты и предположения ложатся в качестве подтверждения гипотезы о возможности пересмотреть принцип экспонирования произведения «Дама и рояль» из коллекции Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова.

Информация о февраллизме как уникальном явлении в творческом пути художника и границах датировки с февраля 1914 года до июня 1915 года позволяет уточнить дату создания произведения «Дама и рояль», очертив возможные границы между февралем 1914 года и июнем 1915 года. Предлагаем датировать произведение: февраль 1914 – июнь 1915 года.

Итак, в проведенном исследовании «Композиция «Дама и рояль» в творчестве Казимира Малевича и художественных контекстах русского авангарда 1910–1915 гг.» систематизированы многочисленные каталоги, монографии и статьи для уточнения периодизации творчества Малевича, изучены художественно-интеллектуальные аспекты периода 1910–1915 гг. в России, уточнен провенанс и атрибуция произведения «Дама и рояль», выявлены стилистические характеристики и цветовые коды композиции, сформулированы философско-мировоззренческие аспекты, раскрывающиеся в художественном образе.

Исследование философско-мировоззренческих аспектов приводит к важным и интересным выводам – произведение является манифестом идеи трансформации окружающей реальности звуком. Человек, производя звук, способен достигать качества всеединства мира.

Произведение «Дама и рояль» является примером эксперимента в русском авангарде, где главным становится качество игры и мистификации. Игра

в возможность перевернуть произведение и посмотреть на него под другим углом становится яркой характеристикой времени, опытом мастера и отражением действительности.

Исследование динамики развития красных и черных краскоформ в творчестве Малевича показало знаковую роль произведения «Заумная картина. Дама, играющая на рояле» в становлении супрематизма.

Выводы о значимости работы «Заумная картина. Дама, играющая на рояле» позволяют говорить, что исследование может быть продолжено в дальнейшем во многих направлениях, например, в вопросах влияния красного и черного цветов в более поздних произведениях мастера русского авангарда и его последователей; в работе над формированием общепринятой периодизации творчества Малевича и составлением каталога-резюме – научного исследования, включающего все известные произведения художника; также требуют более глубокого исследования и кросскультурные связи периода 1910–1915 гг.; наконец, и вся коллекция русского авангарда в Красноярском художественном музее имени Василия Сурикова и других региональных музеях достойна систематических разносторонних изысканий.

Подводя итог, отметим, результат приведенного исследования представляет интерес не только для региона, Красноярского края, в котором хранится произведение, но и для искусствоведческого сообщества в целом. Положения, вынесенные в диссертации, могут быть полезными для расширения теоретической базы при работе над наследием Казимира Малевича и при дальнейшем процессе глобальной каталогизации его творчества.

Практическая значимость положений диссертационного исследования может быть использована в научных изысканиях специалистов, занимающихся творчеством Казимира Малевича, в научно-экскурсионной и просветительской работе Красноярского художественного музея имени В. И. Сурикова, где хранится произведение «Дама и рояль», а также при разработке учебных программ, в научно-популярных лекциях, круглых столах и конференциях об искусстве авангарда.

Отдельная тема исследования, которая может стать достойным продолжением проделанной работы, – изучение произведений, написанных под влиянием произведения «Заумная картина. Дама, играющая на рояле» и «Черный квадрат». Подобное исследование может включать в себя три направления: исследование близкого круга Малевича (его учеников и последователей), художников второй половины XX столетия, художников XXI века, охватывая такие виды искусства, как инсталляции, объекты и видеоискусство.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Акт ПВП – акт приема во временное пользование (музейные внутренние документы)

АСМа – ассоциация современной музыки

ВДНХ – выставка достижений народного хозяйства

ВЦМБ – всероссийское центральное музейное бюро

ГРМ – Государственный Русский музей

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

Ж-196 – живопись №196 (музейные внутренние документы)

ИЗО НКП – отдел изобразительных искусств Народного Комиссариата Просвещения

ККМ – красноярский краеведческий музей

КХГ – красноярская художественная галерея

КХМ – Красноярский художественный музей

ЛАСМа – ленинградская ассоциация современной музыки

МГУ имени М.В. Ломоносова – Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

МГХПА имени Строганова – Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова

МП СССР – министерство просвещения Союза Советских Социалистических Республик

НИУ ВШЭ – Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»

ОБЭРИУ – литературная группа «Объединение реального искусства»

РГГУ – Российский государственный гуманитарный университет

РСФСР – Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика

УрФУ имени Б.М. Ельцина – Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина

ФГБУК «РОСИЗО» – Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО»

ЦСИ Винзавод – Центр современного искусства Винзавод

СМА – Cleveland and Museum of Art

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Литература:

1. Азизян, И. А. Диалог искусств Серебряного века / И. А. Азизян – Москва : Прогресс-Традиция, 2001. – 398 с.
2. Азизян, И. А. Казимир Малевич: универсализм и мессианство / И. А. Азизян. – Москва : Прогресс-Традиция, 2001. – 400 с.
3. Азизян, И. А. Художественные идеи итальянского футуризма : их параллели и отголоски в русском авангарде / И. А. Азизян // Русский кубофутуризм. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2002. – С. 23–30.
4. Баева, А. А. Слышать музыку глазами : взаимодействие искусств в театре И. Стравинского : [монография] / А. А. Баева – Москва : Государственный институт искусствознания, 2015. – 133 с.
5. Баснер, Е. В. Живопись Малевича из собрания Русского музея (Проблемы творческой эволюции художника) / Е. Баснер // Казимир Малевич в Русском музее : [каталог выставки]. – [Санкт-Петербург] : PalaceEditions, [2000]. – С. 15–27.
6. Бердяев, Н. А. Самопознание / Н. Л. Бердяев; сост., вступ. ст., прим. М. А. Блюменкранц. – Москва : ЭКСМО-Пресс ; Харьков : Фолио, 1998. – 621 с.
7. Бирюков, С. Е. Поэзия русского авангарда / С. Е. Бирюков. – Москва : Издательство Руслана Элинина, 2001. – 285 с.
8. Большой энциклопедический словарь / главный редактор А. М. Прохоров. – 2-е издание, переработанное и дополненное. – Москва : БРЭ ; Санкт-Петербург : Норинт, 2000. – 1434 с. (понятие дама на с. 327)
9. Букша, Ксения Сергеевна. Малевич / Ксения Букша. – Москва : Молодая гвардия, 2013. – 331 с.
10. Бурмистрова, Е. А. Названия произведений искусства как объект ономастики : специальность 10.02.01 «Русский язык» : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических. Наук / Елена Анатольевна Бурмистрова. – Волгоград, 2006. – 204 с. – Текст непосредственный.

11. В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920–1950-х . – [Б. м.] : PalaceEditions, 2000. – 400 с. ; 288 цв. ил. 106 черно-белых ил.
12. Вакар, И. А. Годы учения Казимира Малевича в Москве. Факты и вымысел / И. А. Вакар // Малевич. Художник и теоретик : альбом / авт. ст. Е. Н. Петрова и др. – Москва : Советский художник, 1990. – С. 28–55.
13. Вакар, И. А. Казимир Малевич. Черный квадрат / И. А. Вакар – Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2015. – 64 с. : ил. – (История одного шедевра).
14. Вакар, И. А.. Году ученичества Казимира Малевича в Москве. Факты и вымыслы / И. А. Вакар // Малевич. Художник и теоретик – Москва : Советский художник, 1990. – С. 28–30.
15. Вакар, Ирина Анатольевна. Малевич о себе. Современники о Малевиче : Письма. Документы. Воспоминания. Критика : в 2 т. / И. А. Вакар, Т. Н. Михеенко. – Москва : РА «Искусство», 2004. Т.1 – 1262 с.
16. Васильев, И. Е. Русский поэтический авангард XX века / И. Е. Васильев. – Екатеринбург : Уральский университет, 2000. – 315 с.
17. Воробьев, И. С. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов / И. С. Воробьев – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 321 с.
18. Ган, А. Беспредметность / А. Ган // Формальный метод: антология русского модернизма : сборник / под редакцией С. Ушакина. – Москва ; Екатеринбург : Кабинетный ученый, 2016. Т. 1 : Системы. – С. 845–940.
19. Гирин, Ю. Н. Литература в системе культуры авангарда : специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература Европы и Америки)» : диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук : / Юрий Николаевич Гирин. – Москва, 2013. – 442 с.
20. Гойови, Д. Новая советская музыка 20-х годов / Д. Гойови ; пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. – Москва : Композитор, 2005. – 367 с.
21. Горячева, Т. В. Картина Малевича «Автомобиль и дама. Красочные массы в 4-м измерении». Рождение знака / Т. В. Горячева // Русский авангард: личность и

- школа : сборник по материалам конференции. – Санкт-Петербург : PalaceEditions, 2003. – С. 22–26.
22. Горячева, Т. В. Малевич и метафизическая живопись / Т. В. Горячева // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 1. – С. 49–59.
23. Горячева, Т. В. Малевич и Ренессанс / Т. В. Горячева // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 2/3. – С. 107–18.
24. Горячева, Т. В. Теория и практика русского авангарда: Казимир Малевич и его школа / Т. В. Горячева. – Москва : АСТ : Времена, 2020. – 237 с.
25. Горячева, Т. В.. Казимир Малевич. Графика и его школа из собрания Третьяковской галереи : альбом-каталог выставки / Т. В. Горячева. – Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2015. – 208 с.
26. Горячева, Т. Статья Михаила Матюшина "О старой и новой музыке" в альманахе "Уновис" / Т. Горячева // Искусствознание: журнал по теории и истории искусства. – 2003. – № 1. – С. 494 – 507.
27. Грицанов, А. А. Пост-модернизм : энциклопедия / А. А. Грицанов, М. А. Можейко – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).
28. Гройс, Б. Казимир Малевич / Б. Гройс. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 48 с.
29. Даль, В. И.. Толковый словарь русского языка. Современная версия / В. И. Даль.– Москва : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 202 с.
30. Демосфенова, Г. Л. К истории педагогической деятельности К. С. Малевича / Г. Л. Демосфенова. // ТВ (ТЭ). – Москва, 1989. – № 59. – С. 143–170.
31. Демосфенова, Г. Л. Понятийный словарь теоретических текстов К. С. Малевича (проблемы исследования) / Г. Л. Демосфенова // Поэзия и живопись : сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / сост.: М. Б. Мейлах, Д. В. Сарабьянов. – Москва : Языки русской культуры, 2000. – С. 195–202.
32. Джузеппе, Д. Д. Малевич: живопись и философия от абстракционизма до минимализма / Д. Д. Джузеппе. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2018. – 241 с.

- 33.Дуглас, Ш. Беспредметность и декоративность / Ш. Дуглас // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 2/3. – С. 96–99.
- 34.Дуглас, Ш.. О философских истоках беспредметного искусства / Ш. Дуглас // Малевич. Художник и теоретик – Москва : Советский художник, 1980. – С. 96–106.
- 35.Ичин, К. Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде / К. Ичин. – Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. – 381 с.
- 36.Ичин, К. Супрематические размышления Малевича о предметном мире / К. Ичин // Вопросы философии, 2011. – №10. – С. 48–56.
- 37.Казимир Малевич. 1878–1935 = Kazimir Malevich, 1878–1935 : [каталог] / К. С. Малевич ; [сост.: Н. А. Барабанова [и др.] ; ред. В. А. Л. Беерен [и др.] ; авт. вступ. ст. С. М. Иваницкий. – Амстердам : Стеделик Музеум, 1988. – 280 с.
38. Казимир Малевич. Не только "Черный квадрат" = Kazimir Malevich. More than the "Black square" : [каталог выставки], 24 ноября 2017-25 февраля 2018 / [автор текстов: Александра Шатских]. – Москва : Арт Гид, 2017. – 240 с.
- 39.Карасик, И. Н. Круг Малевича и проблема экспрессионизма / И. Н. Карасик. – Текст непосредственный // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. – Москва : Наука, 2003. – С. 195–205.
- 40.Карасик, И. Н. Малевич в суждениях современников / И. Н. Карасик // Малевич. Художник и теоретик – М. : Советский художник, 1990. – С. 192–199.
- 41.Карасик, И. Н. Приключение черного квадрата : сборник / И. Н. Карасик, Е. Петрова, Т. Горячева – Санкт-Петербург : Государственный Русский музей, 2007. – 155 с.
- 42.Каталог выставки картин «Союз русских художников». – Москва, 1905. – 27 с. – URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_004873003/ (дата обращения: 30.08.2021).

- 43.Каталог выставки картин группы художников «Ослиный хвост». – Москва, 1912. –16 с. – URL: https://archive.org/details/katalog_vystavki_kartin_gruppy_hudozhnikov_oslinyi_khvost/page/n9/mode/2up/ (дата обращения 30.08.2021).
- 44.Кацман, Е. А. Абстрактное искусство (О К. Малевиче) / Е. А. Кацман // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика : в 2 т. – М. : 2004. Т. 2.
- 45.Киблицкий, Й. К вопросу о черном квадрате в опере «Победа над солнцем» / Й. Киблицкий // Казимир Малевич в Русском музее : [каталог выставки]. – [Санкт-Петербург]. : PalaceEdition, 2000. – С. 37–42с.
- 46.Кленова, О. Особенности творческого метода Малевича, выявленные в процессе реставрации его произведений / О. Кленова // Казимир Малевич в Русском музее. : [каталог выставки]. – Санкт-Петербург : PalaceEdition, 2000. – С. 32–34с.
- 47.Климова, Л. А. Артионимические модели в немецком и русском языках / Л. А. Климова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки». –2012. – № 2 (72). – С. 57–62.
- 48.Климова, Л. А. Концептосферы немецких и русских артионимов / Л. А. Климова // Язык и культура. – 2014. – № 12. – С. 121–126.
- 49.Климова, Л. А. Топонимы России и Германии в названиях живописных произведений / Л. А. Климова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия: Педагогические науки. Филологические науки. Исторические науки. – 2015. – №. 1 (96). – С.128–132.
- 50.Ковтун, Е. «Победа над солнцем» – начало супрематизма / Е. Ковтун // Наше наследие. – 1989. – № 2 (8). – С. 121–127.
- 51.Коккинаки, И. Супрематическая архитектура Малевича и её связи с реальным архитектурным процессом / И. Коккинаки // Вопросы искусствознания. – 1993. – № 2/3. – С. 119–130.

- 52.Котович, Т. В. «Победа над солнцем»: футуристическая опера – начало супрематизма / Т. В. Котович // Малевич. Классический авангард : альманах. – Минск : Экономпресс, 2008. – С. 238–243.
- 53.Крученых, А. Е. Тайные пороки академиков : буклет / А. Е. Крученых. – Москва : Тип. И. Д. Работнова, 1916. – 32 с.
- 54.Кудрявцева, Е. Казимир Малевич: метаморфозы «Черного квадрата» / Е. Кудрявцева. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – 412 с.
- 55.Кузнецов, И. К. Полифония в русской музыке XX века : [учебное пособие для педагогов и студентов вузов по специальности 072901 "Музыковедение"] / И. К. Кузнецов. – Москва : Дека-ВС, 2012. – Вып. 1. – 2012. – 421 с.
- 56.Курбановский, А. А. Малевич и Гуссерль: пунктир супрематической феноменологии / А. А. Курбановский ; Институт философии РАН // Историко-философский ежегодник. – 2006. – Москва : Наука, 2006. – С. 329–336.
- 57.Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – Москва : Музыка, 1991. – 166 с.
- 58.Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – Москва : Искусство, 1970. – 383 с.
- 59.Лукьянов, Е. Супрематическое прозрение Льва Толстого и философские откровения К. Малевича / Е. Лукьянов // Малевич. Классический авангард. Витебск : [альманах]. – Минск, 2007. – С. 89–97.
- 60.Малевич К. С. Бог не скинут : искусство, церковь, фабрика / К. С. Малевич. – Санкт-Петербург : Свое издательство, 2013. – 42 с. – (Серия "Репринты Своего издательства").
- 61.Малевич, К. О поэзии / К. Малевич // Собрание сочинений : в 5 т. / К. С. Малевич. – Москва : Гилея, 1995 – .Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913-1929 / общ. ред. А. С. Шатских. – 1995. – С. 142–149.
- 62.Малевич, К. О поэзии. / К. Малевич. // Изобразительное искусство. – 1919. – №1 – С. 31–35.

63. Малевич, К. С. Собрание сочинений : в 5 т. / К. С. Малевич. – Москва : Гилея, 1995 – . Т. 1 : Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913-1929 / общ. ред. А. С. Шатских. – 1995. – 393 с.
64. Малевич, К. С. Собрание сочинений : в 5 т. / К. С. Малевич. – Москва : Гилея, 1995 – . Т. 2 : Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине, 1924-1930 / науч. ред. А. С. Шатских. – 1998. – 372 с.
65. Малевич, К. С. Собрание сочинений : в 5 т. / К. С. Малевич. – Москва : Гилея, 1995 – . Т. 3 : Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой : с приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918-1924) / сост., публ., вступ. ст., подгот. текста, коммент., примеч. А. С. Шатских. – 2000. – 390 с.
66. Малевич, К. С. Собрание сочинений : в 5 т. / К. С. Малевич. – Москва : Гилея, 1995 – . Т. 4 : Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов с приложением переписки К. С. Малевича и Эль Лисицкого (1922-1925) / сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских. – 2003. – 356 с.
67. Малевич, К. С. Собрание сочинений : в 5 т. / К. С. Малевич; общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. - А. С. Шатских. – Москва : Гилея, 1995 – . Т. 5: Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. – 2004 – 619 с.
68. Малевич, К. С. Супрематизм (Квадрат, круг, семафор современности). 1919 / К. С. Малевич // Собрание сочинений : в 5 т. / К. Малевич; общ. ред., вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент.– А. С. Шатских. – Москва : Гилея, 1995 – . Т. 5: Произведения разных лет: Статьи. Трактаты. Манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. – 2004. – С. 111.
69. Маркадэ, Жан-Клод. Значение К. С. Малевича в современной живописи / Жан-Клод Маркадэ // Малевич. Классический авангард. Витебск : [альманах]. – Минск, 2000 – Вып. 4. – С. 55–62.
70. Маркадэ, Жан-Клод. Малевич - символист / Жан-Клод Маркадэ // Русский авангард: личность и школа : сборник по материалам конференций, посвященных выставкам «Казимир Малевич в Русском музее» и «В кругу

- Малевича» (СПб., Русский музей, 2000) / [составитель И. Карасик]. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 2003. – С. 6–10.
71. Маркадэ, Жан-Клод. Малевич и православная иконография / Жан-Клод Маркадэ // Малевич. Классический авангард. Витебск : [альманах]. – Минск, 2000. – Вып. 4. – С. 97–104.
72. Матюшин, М. Русский кубофутуризм: отрывок из неизданной книги «Творческий путь художника» / М. Матюшин // Наше наследие. – 1989. – № 2. – С. 294.
73. Морозова, В. Н. Жорж Брак (1882-1963) / В. Н. Морозова. – Москва : Комсомольская правда : Директ-Медиа, 2016. – 71 с. – (Лучшие современные художники; т. 8).
74. Наков, А. Б. Русский авангард ; [перевод с французского] / А. Б. Наков. – М. : Искусство, 1991. – 191 с.
75. Нере, Ж. Казимир Малевич, 1878-1935 и супрематизм / Ж. Нере ; [перевод с французского Л. А. Борис]. – Москва : АРТ-Родник, 2003. – 96 с.
76. Пастуро, М. Красный : история цвета / М. Пастуро ; перевод с французского Н. Кулиш. – Москва : Новое литературное обозрение, 2019. – 155 с. – (Библиотека журнала "Теория моды" / сост.: О. Вайштейн ; ред.: Л. Алябьева).
77. Пастуро, М. Черный : история цвета / М. Пастуро ; [перевод с французского Н. Кулиш]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – 161 с. – (Библиотека журнала "Теория моды" / сост.: О. Вайштейн ; ред.: Л. Алябьева).
78. Петрова, Е. Произведения Малевича в Русском музее и их новые датировки / Е. Петрова // Казимир Малевич в Русском музее : [каталог выставки] / Гос. Русский музей ; [автор текста Е. Баснер; автор-составитель И. Арская. – Санкт-Петербург, 2000]. – С. 11–16.
79. Петухова, Т. И. Языковая актуализация ситуации восприятия и оценки произведения живописи : на материале английского языка : диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.04 / Т. И. Петухова. – Санкт-Петербург, 2007. – 193 с.

80. Подольская, Н. В. Словарь русской ономастической терминологии / Н. В. Подольская. – Москва : Наука, 1978. – 198 с.
81. Раппапорт, А. Утопия и авангард : портрет у Малевича и Филонова / А. Раппапорт // Вопросы философии. – 1991. – С. 33–37.
82. Римская-Корсакова, С. О технологическом исследовании картин Малевича / С. Римская-Корсакова // Казимир Малевич в Русском музее : [каталог выставки] / Гос. Русский музей ; [автор. текста Е. Баснер; автор-составитель И. Арская. – Санкт-Петербург, 2000]. – С. 28–34.
83. Робинсон, Э. Апофатическое искусство Казимира Малевича / Э Робинсон // Человек. – 1991. – № 5. – С. 63–70.
84. Русская интеллектуальная революция 1910-1930-х годов : материалы Международной конференции (Москва, РАНХиГС, 30-31 октября 2014 г.) / Российская акад. нар. хоз-ва и гос. службы при Президенте РФ, Ин-т общественных наук, Шк. актуальных гуманитарных исслед. ; [под общ. ред. С. Н. Зенкина, Е. П. Шумиловой]. – Москва : Новое литературное обозрение, 2016. – 222, с. – (Научная библиотека : научное приложение; вып. 151).
85. Русский авангард: личность и школа : сборник по материалам конференций, посвященных выставкам "Казимир Малевич в Русском музее" и "В кругу Малевича" (СПб., Русский музей, 2000) / [составитель И. Карасик]. – Санкт-Петербург : Palace Editions, 2003. – 191 с.
86. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН, Российская академия наук; составители: В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – Москва : Наследие, 2000. – 479 с.
87. Сарабьянов, Д. В. Казимир Малевич : Живопись. Теория / Д. В. Сарабьянов, А. Шатских – М. : Искусство, 1993. – 414 с.
88. Сарабьянов, Д. В. Малевич в эпоху "Великого перелома" / Д. В. Сарабьянов // Малевич. Художник и теоретик. – Москва, 1990. – С.142–151.
89. Сарабьянов, Д. В. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом / Д. В. Сарабьянов // Малевич. Классический авангард. Витебск :

- [альманах / ред. альманаха, авт. проекта - Татьяна Котович]. – Минск, 1998. – Вып. 2. – 1998. – С. 9–20.
- 90.Слонимский, С. М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки : заметки композитора / С. М. Слонимский. – Санкт-Петербург : Композитор, 2014. – 16 с.
- 91.Смирнов, И. П. От противного : разыскания в области художественной культуры / И. П. Смирнов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2018. – 322 с. – (Новое литературное обозрение : научное приложение ; вып. 174) (Научная библиотека).
- 92.Смолянская, Н. В. "Малевич: радикальный романтизм" / Н. В. Смолянская // Полит.ру : [сайт]. – 2005. – 22 июля. – URL: <https://polit.ru/article/2005/07/22/smoljanskaja/> (дата обращения: 30.08.2021).
- 93.Соловьев В. С. ... Три речи в память Достоевского : (1881-1883 гг.) / [[Соч.] Владимира Соловьева]. – Москва : Университетск. тип., 1884. – 55 с.
- 94.Терентьев, И. Г. 17 ерундовых орудий : [приложение к: Игорь Терентьев. Два типографических шедевра. Статьи. Комментарии] / И. Г. Терентьев. – Факсимильное издание – Санкт-Петербург : [б. и.], 2014. – 15 с.
- 95.Терентьев, И. М. Два типографических шедевра : статьи, комментарии / И. М. Терентьев; [Европ. ун-т в Санкт-Петербурге, Музей Маяковского] ; составитель и научный редактор: А. А. Россомахин. – Факсимильное издание. – Санкт-Петербург : Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. – 112 с.
- 96.Толстихина, Е. М. Дама и рояль» К. Малевича как мост к супрематизму / Е. М. Толстихина // На пороге будущего. Октябрь 1917 года и судьбы русского искусства XX века / ответственный редактор Т. В. Малова ; составитель Н. Р. Рустаева. – Москва : Букс-МАрт, 2021. – С. 161–165.
- 97.Толстихина, Е. М. История авангарда в Красноярском крае. Казимир Малевич / Е. М. Толстихина // Енисейская Сибирь в истории России (к 400-летию г. Енисейска) : материалы Сибирского исторического форума, 23-25 октября. – Красноярск, 2019. – С. 357–359.

98. Толстихина, Е. М. К уточнению стилистической принадлежности произведения «Дама и рояль» Казимира Малевича / Е. М. Толстихина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: «Социально-гуманитарные науки». – 2020. – Т. 20. – № 3. – С. 87–90.
99. Толстихина, Е. М. Композиция Казимира Малевича "Дама и рояль": к вопросу исследования красочного слоя и атрибуции / Е. М. Толстихина // Искусство глазами молодых : материалы IX Международной (XIII Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 29-31 марта 2017 г. – Красноярск: КГИИ, 2017. – С. 153–156.
100. Толстихина, Е. М. Композиция Казимира Малевича "Дама и рояль": к исследованию красочного слоя и атрибуции / Е. М. Толстихина, М. В. Москалюк. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: "Социально-гуманитарные науки". – 2018. – Т. 18, № 3. – С. 80–83.
101. Толстихина, Е. М. Круг Казимира Малевича: музыкальная среда России 1910-1915 / Е. М. Толстихина // Аспирантский сборник. Вып. 11. Сборник статей по материалам Международного форума молодых исследователей искусства «Научная Весна-2020». – Москва : Государственный институт искусствознания, 2021. – С. 171–176.
102. Толстихина, Е. М. Круг Малевича: литературный мир 1910-1915 годов в России / Е. М. Толстихина. // Искусство глазами молодых : материалы XI Международной научной конференции, 28-29 марта 2019 г. – Красноярск : СГИИ имени Д. Хворостовского, 2019. – С. 171–176.
103. Толстихина, Е. М. Специфика развития черного и красного цвета в творчестве Казимира / Е. М. Толстихина // Искусство глазами молодых : материалы X Международной научной конференции, 12-13 апреля 2018 г. – Красноярск : СГИИ имени Д. Хворостовского, 2018. – С. 27–30.
104. Топоркова, Б. П. Из опыта реставрации архитектонных Малевича / Б. П. Топоркова // Казимир Малевич в Русском музее. – Санкт-Петербург : Palace edition, 2000. – С. 35–39.

105. Турчин, В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем : художники и их концепции : произведения и теории / В. С. Турчин. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – 644, [3] с.
106. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. - Москва: Издательство МГУ, 1993. – 248 с.
107. Успенский, П. Д. Tertium organum. Ключ к загадкам мира / П. Д. Успенский. – Санкт-Петербург : Андреев и сыновья, 1992. – 241 с.
108. Ушаков, Д. Н. Толковый словарь русского языка /Д. Н. Ушаков – М.: Альта-Принт, 2005. – 1216 с.
109. Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского Рабочим Курска, добывшим первую руду : реконструкция неизданной книги 1924 года. Статьи. Комментарии : [сборник / Европейский университет в Санкт-Петербурге, Музей Маяковского] ; составитель К. Матиссен ; под ред. А. Россомахина. – Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. – [34], 93 с.
110. Халтурин, Ю. А. О технике живописи К. С. Малевича: от примитивизма к супрематизму / Ю. А. Халтурин // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. – Москва : Наука, 2003. – С. 369–386.
111. Халтурин, Ю. А. Опыт исследования произведений Казимира Малевича из собрания Стеделийк Музеум (Амстердам) и Фонда Харджиева-Чаги» / Ю.А. Халтурин // Исследования в консервации культурного наследия : материалы международной научно-практической конференции. – Москва, 2005. – С. 263–269.
112. Халтурин, Ю. А. Техника живописи Казимира Малевича и эволюция его живописного метода : (на базе коллекции Стеделийк Музеум и Фонда Харджиева-Чаги, Амстердам) : специальность 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ю. А . Халтурина ; Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова. – Москва, 2006. - 34 с.

113. Харджиев, Н. И. Статьи об авангарде : в 2 томах. / Н. И. Харджиев. – Москва : РА, 1997. - (Архив русского авангарда). Т. 2. – 1997. – 315 с.
114. Хлебников, В. Труба Марсиань / В. Хлебников ; статья С. Старкиной ; комментарии А. Россомахина. – Факсимильное издание – Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. – 87, [3] с.
115. Чубаров, И. М. Коллективная чувственность : теория и практика левого авангарда / И. М. Чубаров. – Москва : Высшая школа экономики, 2014. – 342, [1] с.
116. Шатских, А. С. Витебск. Жизнь искусства, 1917-1922 / А. С. Шатских. – Москва : Языки русской культуры : Кошелев, 2001. – 255 с.
117. Шатских, А. С. Казимир Малевич / А. С. Шатских. – Москва : Слово, 1996. – 96 с.
118. Шатских, А. С. Малевич в Витебске /А. С. Шатских // Искусство. – 1988. – № 11. – С. 38–43.
119. Шатских, А. С. Шагал и Малевич в Витебске: к истории взаимоотношений / А. С. Шатских // Бюллетень Международной ассоциации художественных критиков (АИКА). – Москва-Цюрих, 1989. – С.7–10.
120. Шатских, А.С. Казимир Малевич и общество Супремус / А. С. Шатских. – Москва : Три квадрата, 2009. – 464 с.
121. Ширшков, И. А. Принципы формирования художественно-пластического языка К. Малевича как знаковой системы в контексте культуры XX в. : специальность 17.00.04 «Изобразительное, декоративно прикладное искусство и архитектура» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / И. А. Ширшков. – Москва, 2006. – 165 с.
122. Шихирева, О. Н. К вопросу о позднем творчестве К. С. Малевича / О. Н. Шихирева // Аполлон. – 1997. – № 1. – С. 67–74.
123. Шихирева, О. Н. Логика иррационального. К вопросу о позднем творчестве К. С. Малевича / О. Н. Шихирева // Малевич. Классический авангард. Витебск. – Витебск, 2000. – Вып. 4. – С. 86–96.

124. Шкуренко, Н. Андрей Васильев: «Выставляя картину как Малевича, мы убиваем ее подлинного автора» / Н. Шкуренко // The Art Newspaper Russia. – URL: <http://www.theartnewspaper.ru/posts/6880/>. – Дата публикации: 29.04.2019.
125. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр ; перевод Ю. Айхенвальда. – Москва : АСТ, 2020. – 672 с.
126. Юдина, М. В. Разговоры с Бахтиным / М. В. Юдина // Человек. – 1994. – №1. – С. 158–173.
127. Юшкова, О. А. Станция без остановки. Русский авангард 1910-1920-е годы / О. А. Юшкова. – М.: Галарт, – 2008. – 224 с.
128. Art of the Avant-Garde in Russian: Selections from the George Costakis Collection by Margarit Rowell and Angelica Zander Rudenstine / The Solomon R. Guggenheim Foundation. – New York : The Solomon R. Guggenheim Museum, 1981. – 320 p.
129. Centre Georges-Pompidou : [website]. – URL: <https://www.centrepompidou.fr/en/> (дата обращения: 01.09.2021).
130. Kazimir Malevich and the Russian avant-garde : Featuring Selections from the Khardzhiev and Costakis Collection. – Köln, 2013. – 240 p.
131. Malevich / editor Achim Borchardt-Hume. – London : Tate Publishing, 2014. – 264 p.
132. Malevich, K. Mystic Suprematism (Black Cross on Red Oval). Lot 8 // Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/impressionist-modern-art-evening-sale-n09415/lot.8.html> (дата обращения 01.09.2021).
133. Malevich, K. Red rectangle. Lot 33 // Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/russian-art-evening-107114/lot.33.html> (дата обращения 01.09.2021).
134. Malevich, K. Square and Cone. Lot 4 // Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/russian-pictures-116115/lot.4.html> (дата обращения 01.09.2021).

135. Malevich, K. Suprematist Composition. Lot 136 // Sotheby's : [website]. – URL: www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/impressionist-and-modern-art-pf7029/lot.136.html (дата обращения 01.09.2021).
136. Malevich, K. Suprematist Composition. Lot 6 // Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2008/impressionist-modern-art-evening-sale-n08485/lot.6.html> (дата обращения 01.09.2021).
137. Malevich, K. Suprematist Cross. Lot 135 // Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/impressionist-and-modern-art-pf7029/lot.135.html> (дата обращения 01.09.2021).
138. Malevich, K. Two Peasant Women. Lot 239 // Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/impressionist-modern-art-day-n10068/lot.239.html> (дата обращения 01.09.2021).
139. Malevich, K. Untitled : attributed to Kasimir Malevich. Lot 175 // Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/an-american-visionary-the-collection-of-david-whitney-n08273/lot.175.html> (дата обращения 01.09.2021).
140. Malevich, K. Untitled : attributed to Kasimir Malevich. Lot 176 // Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/an-american-visionary-the-collection-of-david-whitney-n08273/lot.176.html> (дата обращения 01.09.2021).
141. Malevich, K. Composition 1914-15. Lot 158 // Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/the-russian-sale-105111/lot.158.html> (дата обращения 01.09.2021).
142. Malevich, K. Composition 1916-17. Lot 159 // Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2005/the-russian-sale-105111/lot.159.html> (дата обращения 01.09.2021).
143. Nakov, A. Kazimir Malewicz : catalogue raisonné / A. Nakov – Paris : Adam Biro, 2002. – 447 p.
144. Sotheby's : [website]. – URL: <https://www.sothebys.com/en/> (дата обращения: 01.09.2021).

145. Stedelijk Museum Amsterdam : [website]. – URL: <https://www.stedelijk.nl/en>
(дата обращения: 01.09.2021).
146. The Metropolitan Organisation of Museums of Visual Arts of Thessaloniki – MOMus : [website]. – URL: <https://www.greekstatemuseum.com/kmst/index.html>
(дата обращения: 01.09.2021).
147. The Museum of Modern Art and MoMA : [website]. – URL: <https://www.moma.org/>
(дата обращения: 01.09.2021).
148. Tolstihina E.M. Revisiting the issues of studying the creative heritage of Kazimir Malevich: russian and foreign bibliography / E.M. Tolstihina, M. V. Moskalyuk // Journal of Siberian Federal University. Humanities and Social Sciences. – 2020. – Т. 13. – № 6. – P. 972–978.
149. Vakar, I. The Kazimir Malevich Exhibition at the Tretyakov Gallery in 1929 The State Russian Museum / I. Vakar // The Russian Avant-Garde representation and interpretation : Academic papers from the conference accompanying the exhibition in a Museum The Russian Avant-Garde from former Museum of Artistic Culture in the Collection of the State Russian Museum. – St. Petersburg : Palace Editions, 2001. – P. 121–138.
150. Vanguardia Rusa : el vértigo del futuro / [Consejo nac. para la cultura y las artes, Inst. nac. de bellas artes y lit. ; textos Sergio Raúl Arroyo et al ; trad. Rina Ortiz]. – México : Museo del Palacio de bellas artes, 2015. – 500 p.

Источники

151. Произведение «Дама и рояль» Казимира Малевича. Красноярский художественный музей имени В.И. Сурикова. 1914. Холст, масло. 67х44,5
152. Архивные документы Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова
153. Архивные документы Красноярского краеведческого музея
154. Архивный документ Российского государственного архива литературы и искусства, 1920 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

КАРТИНА «ДАМА И РОЯЛЬ» ИЗ СОБРАНИЯ КРАСНОЯРСКОГО
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИМ. В.И. СУРИКОВА

1914. Холст, масло. 67х44,5




ПРИЛОЖЕНИЕ II. ЗАДНИКИ И АВТОРСКИЕ ПОДПИСИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАЛЕВИЧА

Задник произведения «Дама и рояль»

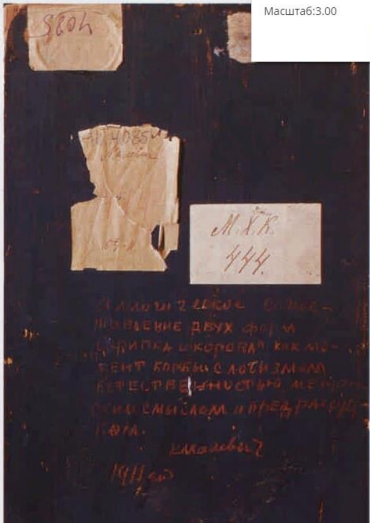


Задник произведения «Корова и скрипка»



Ил. 10




8. Корова и скрипка. 1913
Дерево, масло. 48,8 x 25,8
На обороте авторская надпись и подпись: *Алогическое сопоставление двух форм „скрипка и корова“ как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрасудком. К. Малевич 1911 год; там же: 4085 [старый инв. №]; наклейки: М.Х.К. 444; № 6 Малевич 444 (МХК)*
Пост.: 1926 из Музея художественной культуры, Ленинград ЖБ-1550
Документы: 4, № 52
Впервые экспонировалась на выставке „Магазин“, Москва, 1916 (№ 21 – „Алогизм форм 1913. Корова и скрипка“).




8806
4085
М.Х.К. 444
1911 год

Масштаб: 3.00 Страница 314 из 449
[Перейти](#)

Задник произведения «Авиатор»

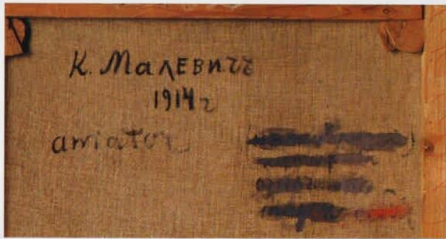
— +   
 Масштаб: 3.00 Страница 315
 Пер




Ил. 12

10. Авиатор. 1914
 Холст, масло. 125 x 65
 На обороте подпись, дата и авторская надпись: *К. Малевич 1914 г. aviator*, там же замазанная краской и видимая в инфракрасном свете авторская надпись: *(не символизм) карта рыба означают только себя*
 На подрамнике наклейка худ. отд. ГРМ: № 45 от 16.11.1920 г.; карандашом: *Авиатор № 82*
 Пост.: 1920 из Отдела ИЗО Наркомпроса ЖБ-1348




Впервые экспонировалась на выставке „Трамвай В“, Петроград, 1915 (№ 19).
 В процессе технологического исследования обнаружены множественные авторские переписки.




Оборот картины. Фрагмент. Кат. 10



Задник произведения «Супрематизм №56»

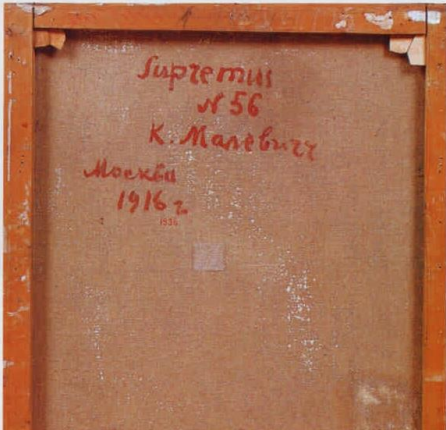
— +   
 Масштаб: 3.00 Страница 317
 Пер



Ил. 17

15. Супрематизм. (Supremus N 56). 1916
 Холст, масло. 80,5 x 71
 На обороте авторская надпись, подпись и дата: *Supremus N 56 К. Малевич Москва 1916 г.*
 Пост.: 1920 из Отдела ИЗО Наркомпроса ЖБ-1421
 Документы: 4, № 37

Впервые экспонировалась на выставке „Бубновый валет“, Москва, 1917 (№ 140—199 — „Супрематизм живописи“).



Сопоставление авторских подписей на задниках произведений Малевича



ПРИЛОЖЕНИЕ III. АКТ №41

АКТ № 41

414

передачи художественных произведений из Государственного Художественного Фонда Музейного Бюро Отдела ИЗО В.Д.П. для приобретения художественных произведений в городе Красноярске.

Москва, Заключенным Музейным Бюро Отдела ИЗО В.Д.П. согласно постановлению Забедения Комиссии Музейного Бюро от 22-го декабря 1920 г. /Протокол № 2/ переданы 15 /пятнадцать/ нижеперечисленных произведений искусства:

№ по каталогу, автор.	Автор	Вид произв.	Название	Размер.
1.	РОДЧЕНКО А.М.	живопись	№ III.	
2. 1718	ИВАНОВ А.М.	"	Нат. порт.	
3. 1738	МАТЕВИЧ Л.О.	"	Дамы и голуб.	
4. 1708	ЛЕВЯН П.В.	"	Эмп. пейзаж.	
5. 1741	НАИП Я.	"	Битва и костр.	
6. 1732	КОНЧАТОВСКИЙ	"	Пейзаж.	
7. 1744	СИНЕГБОВ Н.В.	"	Батальон со свеч.	
8. 1729	КРИМОВ Н.П.	"	Март.	
9. 1731	КАВДИНСКИЙ	"	Импровиз. №209.	
10. 171	ШЕРШЕНБЕРГ	"	Пейзаж.	
11. 1740	ПОПОВА Л.О.	"	живопись. архит.	
12. 1748	ЛЕВЧЕНКО Л.В.	"	Пейзаж.	
13. 171	МИШОТТИ Н.Д.	"	Пейзаж.	
14. 176	ГРИГОРЬЕВ Н.	"	Пруд.	
15. 1719	РОЗАНОВА О.В.	"	Нат. порт.	

Обязанием произведения тов. *Шроуцману* под его лично ответственностью обязуется доставить к месту назначения, расписать /в прилагаемом для Музея помещении/ и осведомить об этом Музейное Бюро Отдела ИЗО В.Д.П. /Волконна Г.И. /.

Настоящий Акт утверждён: Заключенным Отделом ИЗО В.Д.П. *Шроуцман*
 Сделан следующий Музейным Бюро пятнадцать произведений: *Шроуцман*
 Принял: *Александр Владимирович Шроуцман*
Ирина Ивановна Есенина *Ирина Ивановна Шроуцман*

Москва, 22-го декабря 1920 года.

ПРИЛОЖЕНИЕ IV.

АКТ ПРИЕМА ПРЕДМЕТОВ НА ВРЕМЕННОЕ ХРАНЕНИЕ (АКТ ПВП) № 91
ОТ 5 ОКТЯБРЯ 2015 ГОДА ФГБУК «ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙНО-
ВЫСТАВОЧНЫЙ ЦЕНТР «РОСИЗО»

Размеры:

67х44,5 см/ 70х47,5 см

Сохранность:

подрамник раздвижной, крестовина отсутствует. В каждом углу по два клина. Через отверстия в клиньях продета веревочка, прибитая к подрамнику гвоздем. Большая часть клиньев меньше предусмотренных для них пазов. На одной из планок по внутреннему краю вбиты два гвоздя. Ориентация произведения не установлена, поэтому в данном описании сохранности планка с гвоздем будет считаться верхней, а обратная сторона – верхом изображения.

На правой и левой планке в верхней части имеются два подвеса. По всему периметру подрамника имеются отверстия от гвоздей: два в верхнем правом углу, одно в верхнем левом углу, два по внутренней стороне правой и левой планок, два по внешней стороне этих же планок в нижней их части.

Надписи на подрамнике:

на верхней планке в правом углу музейные отметки (при данной ориентации надписи перевернуты): КХМ-219 КХГ Ж-196

На обороте подрамника на одной из коротких планок – перенесенная с холста на гофрокартон и завернутая в полиэтилен старая этикетка, предположительно, 1918–1921 гг., этикетка прибита к подрамнику пятью гвоздями. На подрамнике имеются три «новые» бумажные выставочные этикетки. Первая слева от прибитой этикетки. Две другие – по верхней планке. Также имеются две маленькие белые наклейки: одна на верхней планке справа, вторая в нижней части левой планки.

Основа:

мелкозернистый холст полотняного переплетения, предположительно льняной. Из-за слабой натяжки имеется провисание холста и повсеместные незначительные деформации. В том числе с лицевой стороны имеются следы, повторяющие внутренний контур подрамника. По углам имеются диагональные изломы: нижний правый – 11 см, нижний левый – 22 см, в верхнем левом несколько изломов, наиболее крупный – 8,5 см.

Авторские кромки тонкие, сдублированы реставрационными кромками. На обороте холста ниже центральной горизонтальной оси посередине крупный жесткий подтек с белой серединой и рыжими краями (6x12 см) –, вероятно, от клея. Россыпь более мелких пятен подобного характера правее у планки подрамника. Ниже в правом углу оборота холста прямоугольный след с пятнами рыжего клея по углам от старой этикетки (перебитой на подрамник). В верхнем левом углу два маленьких пятна белой краски (грунта). Объединенных одним коричневым ореолом (1,3x0,8 см). У левой планки по центру пятно такого же характера. В целом по всему обороту наблюдаются микроскопические белые пятнышки (с ореолами и без), вероятно, это следы реставрационного грунта, проникшего на оборот через обветшалый холст, так как с оборота эти места кое-где совпадают с реставрационными тонировками.

Надписи на обороте холста:

предположительно, авторская крупная надпись внизу холста (в рамках принятой ориентации надпись перевернута) черными чернилами или тушью:

Казимирь Малевичь

Заумная картина Дама игр на роял.

3Твер.Ямская д.3 кв 8

В левой части оборота холста – крупный старый инвентарный номер черной краской: КKM-363

Лицевая сторона:

грунт –, предположительно, фабричный, тонкий, белый. Связь с основой удовлетворительная. В левом верхнем углу – участок потертостей грунта по

нитям холста. По центральной оси изображения справа имеется открытый дугообразный (ограниченный двумя коричневыми линиями) участок грунта, играющий роль белой краски.

Красочный слой:

масло. Различный по толщине, преимущественно тонкий, с участками фактурной корпусной живописи (зеленая краска и белила). Связь с грунтом удовлетворительная. В местах деформации и изломов холста возникли мелкие растрескивания. Кракелюр на светлых пастозных участках красочного слоя, особенно на сложной геометрической фигуре в правом верхнем углу. Ниже и левее фигуры имеется фигурная, горизонтальная, не сквозная царапина 7 см. По левому краю три дугообразные черные полосы изображения, имеется царапина 2 см. Нижний правый угол сильно потерт, вплоть до грунта. По всей картине, особенно по краям, множество точечных выкрошек, затонированные мелкие утраты, царапины и потертости красочного слоя.

ПРИЛОЖЕНИЕ V. СНИМКИ КРАСОЧНОГО СЛОЯ КАРТИНЫ

«ДАМА И РОЯЛЬ»

Макрофото съемка красочного слоя произведения с помощью бинокулярного микроскопа.



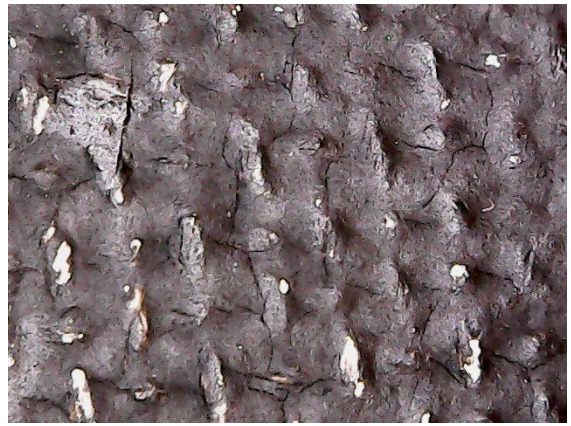
Фрагмент 1



Фрагмент 2



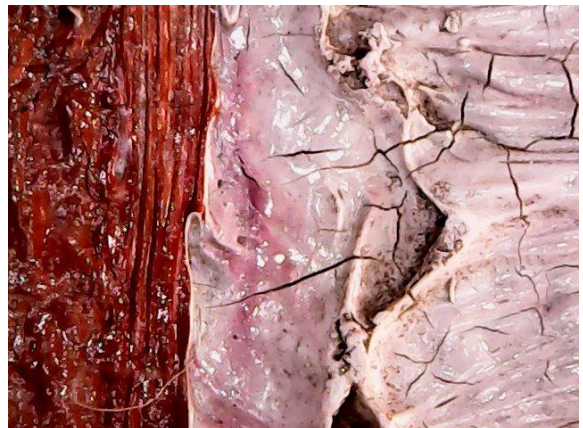
Фрагмент 3



Фрагмент 4



Фрагмент 5



Фрагмент 6



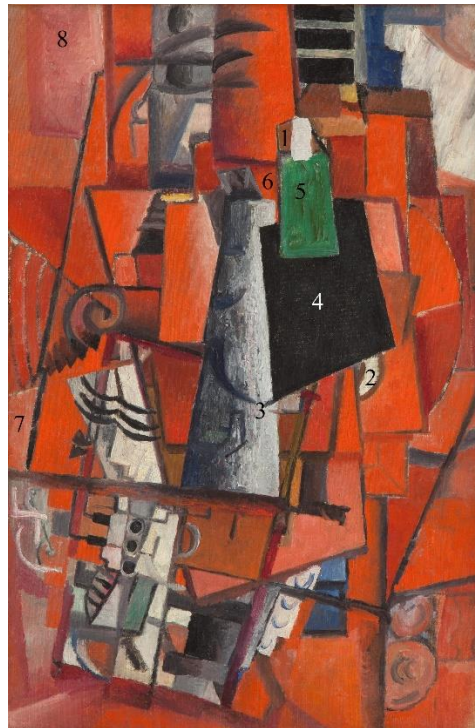
Фрагмент 7



Фрагмент 8



Фрагмент 9



**ПРИЛОЖЕНИЕ VI. ОСНОВНЫЕ КОМПОНЕНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБРАЗА КАРТИНЫ «ДАМА И РОЯЛЬ»**

I. Основные компоненты художественного образа (по горизонтали сверху вниз)		
1.	От верхнего края холста до верхней точки большого черного элемента	
2.	От черного элемента до темной горизонтальной линии, проходящей через левую часть художественного образа	
3.	От темной линии до нижнего края	
II. Композиционная основа художественного образа		
1.	<p>Диагональное расположение элементов</p> <p>Правый верхний угол уравновешен с левым нижним углом по созвучию размеров элементов и цвету, точно так же в балансе находится верхний левый и нижний правый углы</p>	

2. Композиция подчиняется сеточной основе, которая умозрительно делит пространство на вертикали и горизонтали, образуя сетку, это характеризует композиционную продуманность и уравновешенность элементов между собой



III. Основные компоненты художественного образа – красочные формы

Черная красочная форма



Зеленый четырехугольник



Вытянутый сегмент в форме рупора



Прямоугольник белого цвета в верхнем правом углу



Серия элементов в левой части композиции, в основе которых лежит красный пигмент



Серия элементов в правой части композиции, в основе которых лежит красный пигмент



ПРИЛОЖЕНИЕ VII. ФОТОГРАФИЯ М. МАТЮШИНА, А. КРУЧЕНЫХ И К.
МАЛЕВИЧА



1913

Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

Хронологическая таблица произведений Казимира Малевича, сформированная из открытых источников

1903

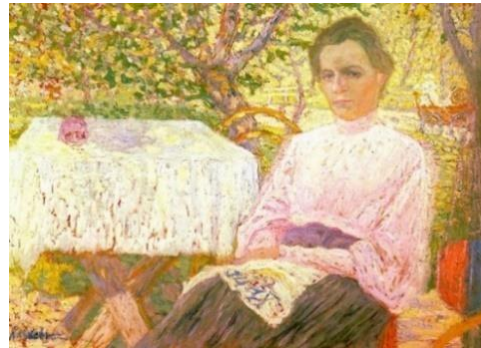


Портрет отца художника
Около 1902-1903
Холст, масло. 44,8x34,8
Стеделик музей, Амстердам [130]



Предположительно: Белье на заборе
Собрание Костаки, Афины

1904



Женщина с газетой на коленях

Дерево, масло. 68x98,5

Стеделик музей, Амстердам [130]

1906

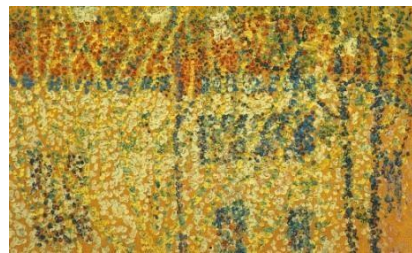


Пейзаж с желтым домом (Зимний пейзаж)

Около 1906

Картон, масло. 19,2x29,5

ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Пейзаж

Около 1906

Картон, масло. 19,2x31

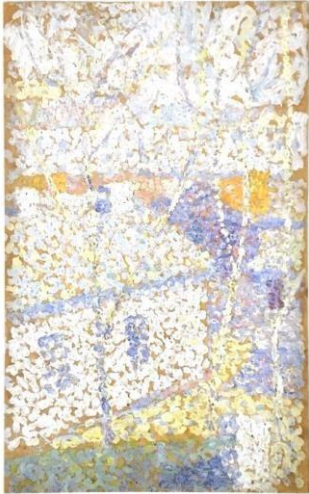
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Дом с верандой

Картон, масло. 19,2x30,6

Sepherot Foundation [38]



Деревня
Картон, масло. 31x19,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



Церковь
Картон, масло. 60,3x44 Галерея Гмуржинская, Цюрих
[130]

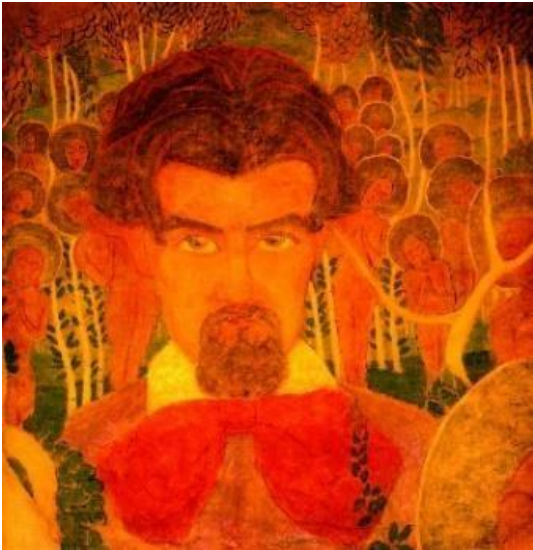


Three Female
Figuresca 1905-1906
Стеделик музей,
Амстердам [145]



Houses in the Country
Стеделик музей, Амстердам [145]

1907



Эскиз фресковой живописи (портрет И.В. Ключкова)

Картон, темпера. 69,3x70

ГРМ, Санкт-Петербург [117]

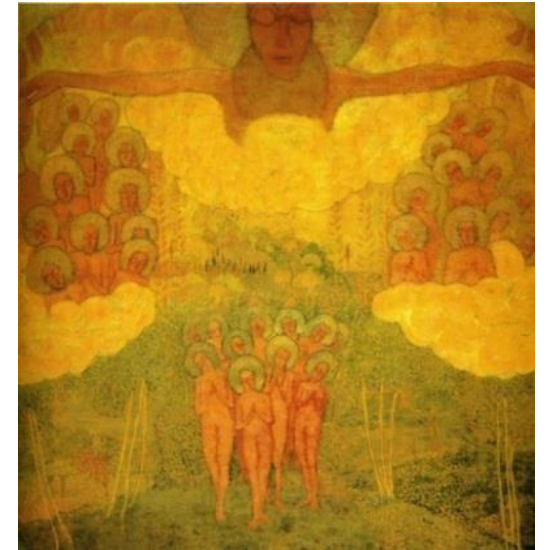
*Автопортрет [78, 8



Эскиз фресковой живописи. Молитва

Картон,масло. 70x74,8

ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Эскиз фресковой живописи Торжество неба
Картон, масло. 72,5x70
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Эскиз фресковой живописи
Картон, масло. 69,3x71,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Весенний пейзаж (деревья)
1907-1908
Картон, масло. 30,8x19
Галерея Гмуржинская, Цюрих [130]



Portrait of the Composer Roslavets.
Song of the Blue Clouds
1907-1908
Стеделик музей, Амстердам
[145]



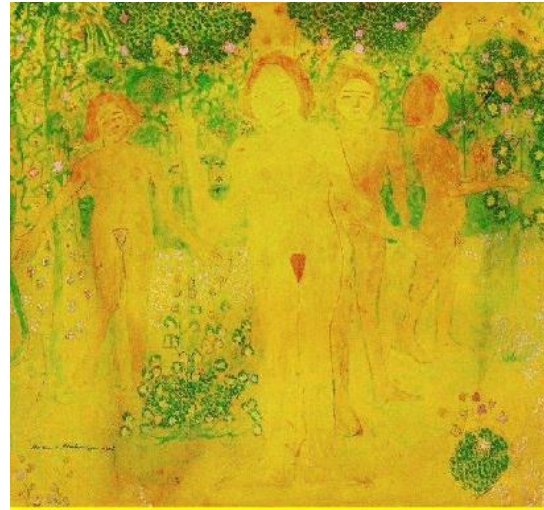
Предположительно: Свадьба

1908



Предположительно: Дерево и дриады
 Картон, гуашь, акварель. 17,7x18,5

Частное собрание (собрание Н. Манукяна)



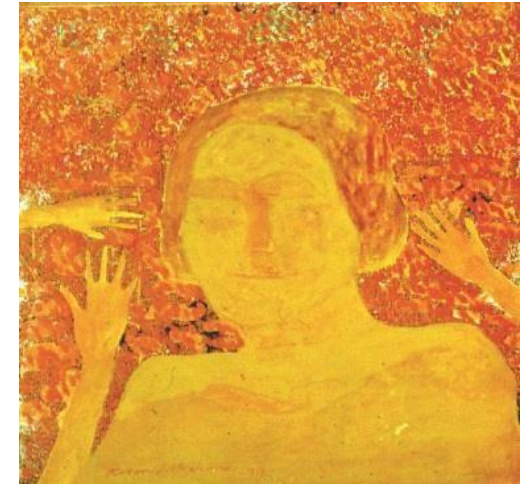
Тайна искушений с портретом Ивана Клыона на оборотной стороне

Картон, акварель, гуашь, карандаш. 23x25

Провенанс: Вячеслав Малевич, брат художника, Москва;

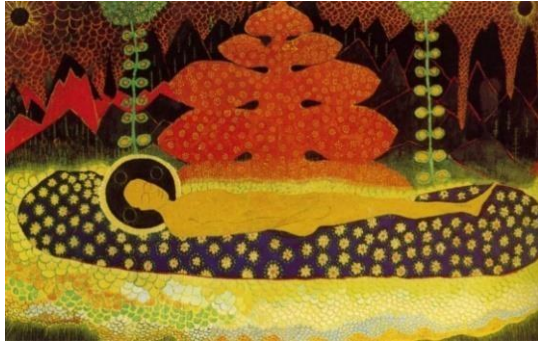
Николай Харджиев, Москва; Вадим Косовой, Париж; Sotheby's, Лондон, «Импрессионисты и современные рисунки и акварели», 29 июня 1988 г., лот 334 (передан вышеуказанным лицом) Galerie Gmurzynska, Кельн и Цуг; Частная европейская коллекция

Christie's London, Импрессионисты и современные работы на бумаге, 28 июня 2001 г., лот 459 Приобретен на указанной выше продаже настоящим владельцем [144]

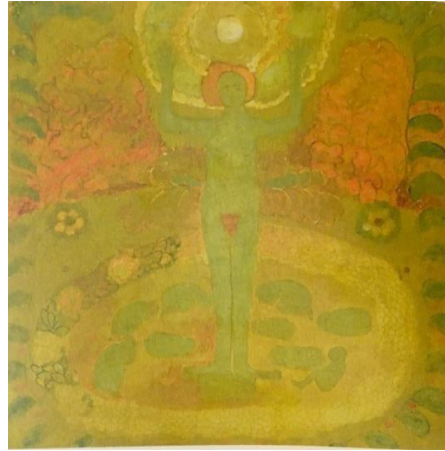


Woman in Childbirth

Картон, масло, карандаш. 24,7x25,6
 Государственный музей современного искусства – коллекция Костаки, Салоники, Греция [130]



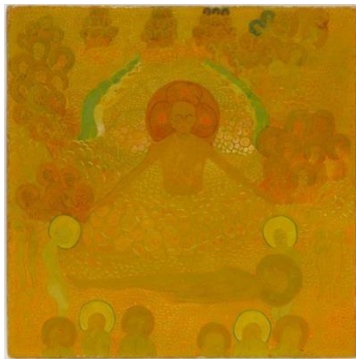
Плещаница Христа Картон,
гуашь. 23,4x37,3
ГТГ, Москва [130]



Обнаженная с поднятыми вверх руками Картон, карандаш,
темпера. 11x11
Стеделик музей, Амстердам [130]



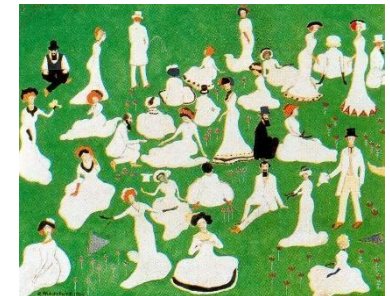
Дети на лужайке Бумага,
гуашь. 19x17,7
ГМИ имени А.С. Пушкина, Москва [38]



Assumption of a Saint
1907-1908
Стеделик музей, Амстердам [145]



Seated Nude Seen from Behind
1907-1908
Стеделик музей, Амстердам [145]



Отдых (Общество в цилиндрах)
Бумага, акварель, гуашь, тушь, белила.
23,8x30,2
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



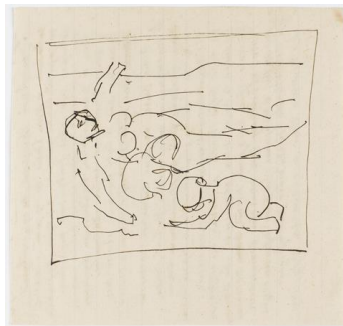
Дома за городом
1908-1909
Картон, масло. 19x30
Стеделик музей, Амстердам [130]



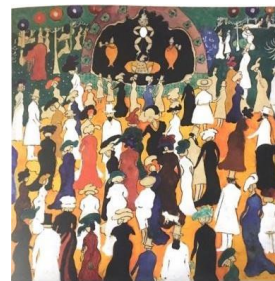
Little Village
Стеделик музей, Амстердам [145]



Городок
(датировка не точная, около 1908)
Бумага на картоне, гуашь, лак. 17,6x18
Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева [38]



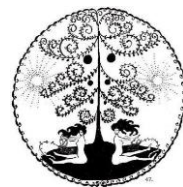
Reclining Female Nude with Two Children Playing
Стеделик музей, Амстердам [145]



Галантная компания в парке
Картон, карандаш, гуашь, индийская тушь.
20,4x20,2
Стеделик-музей, Амстердам (предоставлено изфонда Харджиева) [130]



Portrait of a Young Woman (Probably Sofia Rafalovitch)
1908-1909
Стеделик музей, Амстердам [145]



*Предположительно:
Две дриады.
(Бывшее собрание А. Лепорской)*

1909



Сбор фруктов / Изобилие Бумага,
гуашь. 52,7x51
Стеделик-музей, Амстердам
(предоставлено из фонда Харджиева) [130]



Ветряная мельница
Картон, акварель, карандаш. 23,9x52 Государственный музей
современного искусства –
коллекция Костаки, Салоники, Греция [130]



Автопортрет 1909-1910
Бумага, гуашь, акварель, карандаш, лак.
47x47 Европейская частная коллекция [130]
*Провенанс: собственность художника,
собственность Костаки, Москва и
Лондон. Частная коллекция, Европа
(приобретена в указанном выше месте в
1962 г. Продана: Christie's, Лондон, 5
февраля 2004 г., лот 348)
Приобретен на указанной выше продаже
нынешним владельцем



Two Females Nudes Gathering Pears
Стеделик музей, Амстердам [145]



Женщина окруженная фруктами
Бумага на картоне, акварель, карандаш. 53x56,3
Стеделик музей, Амстердам [130]



Nocturnal Walk 1909-1910
Стеделик музей, Амстердам
[145]



Sura (Butova): 'How Old is He?' Woman
with Child (Kosminskaya):
'Two Years, He is in his Third,'
1909-1910
Стеделик музей, Амстердам [145]



Без названия
Стеделик музей, Амстердам [145]

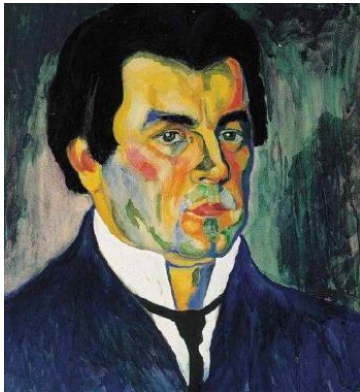


Без названия
Стеделик музей, Амстердам
[144]

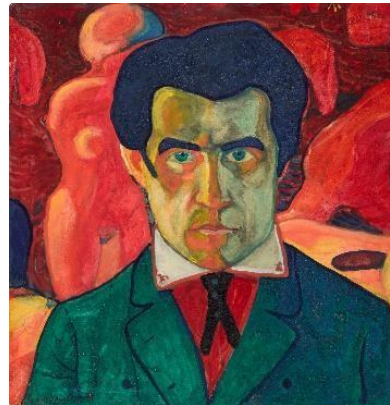


Три обнаженные женщины и ребенок, собирающие персики
Бумага, карандаш. 14,2x15,5
Стеделик музей, Амстердам [130]

1910



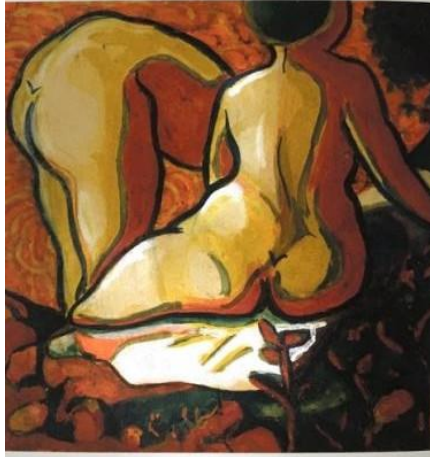
Автопортрет
1910-1911
Бумага, темпера, акварель, тушь, лак.
46,2x41,3
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



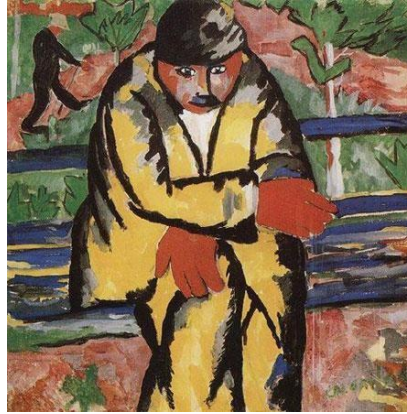
Автопортрет
1910-1911
Картон, гуашь. 27x26,8
ГТГ, Москва [13]
* датируется 1908-1910 [130]



Натюрморт
Около 1910
Бумага, темпера. 52,5x51,8
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Банная сцена со спины
Картон, карандаш, гуашь. 27,8x27,8
Стеделик музей, Амстердам [130]



На бульваре
Бумага, гуашь, итальянский карандаш. 72x71
Стеделик музей, Амстердам [130]



Женский портрет
1910-1911
Картон, гуашь. 27,2x27,8
Государственный музей современного искусства, Салоники [145]



Двое с ручной тележкой
1910-1911
Бумага, графитный карандаш. 14,1x12,8
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Жатва
1910-1911
Бумага, графитный карандаш. 9,2x14
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Купальщики
1910-1911
Бумага, карандаш. 20x15,8
[117]
*ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Молящаяся женщина
1910-1911
Бумага, графитный карандаш. 18,6x14,2
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Пахарь
1910-1911
Бумага, карандаш. 19,2x21,9
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Дом в ограде
1910-1911
Бумага, графитный карандаш. 17,7x17,2
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Женская голова в профиль
1910-1911
Бумага, графитный карандаш. 18,6x14,2
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



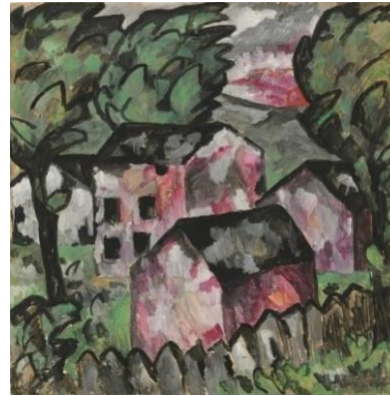
Сцена из спектакля «Анатэма». Из цикла иллюстраций к спектаклю Московского художественного театра: гелиогравюры из папки «Анатэма» Л. Андреева. Вып. III». Москва: изд. Ю. Лепковского. Гелиогравюра. 17,9x27,2 Музей Московского художественного театра [38] *ГРМ, Санкт-Петербург 1909 Литография из Юбилейного альбома Московского художественного театра 20,7x25,8 Собрание Льва Нуссберга, США [117]



Дома
1910-1911
Бумага, карандаш. 16,2x15,9
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



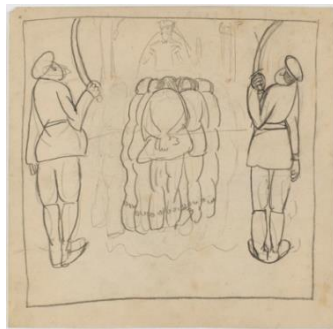
Сцена из спектакля «Анатэма» Из цикла иллюстраций к спектаклю Московского художественного театра: гелиография из папки «Анатэма» Л. Андреева. Вып. III» Москва: изд. Ю. Лепковского Гелиография. 23x20,8 Музей Московского художественного театра [38]



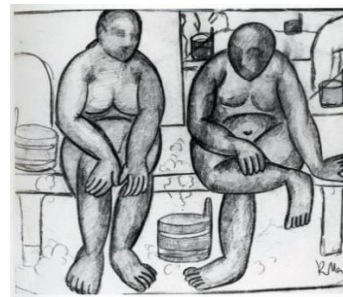
Пейзаж с тремя красными домами Бумага, гуашь. 106x106 Частная коллекция [130]



Без названия
Стеделик музей, Амстердам [145]



Five Chained Figures Seen from Behind,
Flanked by Two Guards
1910-1911
Стеделик музей, Амстердам [145]



В бане
1910-1911
Бумага, графитный карандаш. 13,3x16,2
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



На кладбище
1910-1911
Бумага, графитный карандаш.
15,2x17,7
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



М.Н. Германова в роли Розы в спектакле «Анатэма». Из цикла иллюстраций к спектаклю Московского художественного театра: гелиогравюры из папки «Анатэма» Л. Андреева. Вып. III» Москва: изд. Ю. Лепковского Гелиогравюра. 27,1x20,4 Музей Московского художественного театра [38]



М.Н. Германова в роли Розы в спектакле «Анатэма» из цикла иллюстраций к спектаклю Московского художественного театра: гелиогравюры из папки «Анатэма» Л. Андреева. Вып. III» Москва: изд. Ю. Лепковского Гелиогравюра. 27,1x20,4 Музей Московского художественного театра [38]



Портрет В.И. Качалова в роли Анатэмы Из цикла иллюстраций к спектаклю Московского художественного театра: гелиогравюры из папки «Анатэма» Л. Андреева. Вып. III» Москва: изд. Ю. Лепковского Гелиогравюра. 26,6x20,2 Музей Московского художественного театра [38]



Man with Sack 1910-1911
Стеделик-музей, Амстердам [145]



Провинция
Бумага, гуашь, итальянский карандаш. 70,5x70,5
Стеделик-музей, Амстердам [130]



Maternity / Abundance
Стеделик-музей, Амстердам
[145]



Bubnovy valet 41. The Chemistry Stands at
the Corner, Love Dries out Man
1910-1911 (versie ca. 1930)
Стеделик-музей, Амстердам [145]

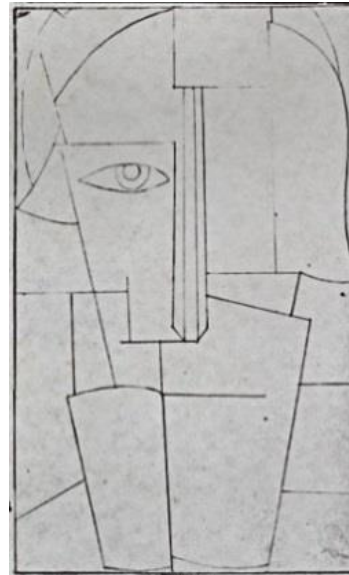


Без названия
Стеделик-музей, Амстердам [145]

1911



Плотник
Бумага, карандаш. 14x18,9
Собрание Льва Нуссберга, США
[117]



Эскиз к портрету Ивана Клуна
Около 1911
Бумага, карандаш. 15,2x9,2
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



В поле (два наброска на одном листе)
1911-1912
Бумага, графитный карандаш.
16,6x17,7
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Крестьянки в церкви
1910-1911
Бумага, графитный карандаш.
21,9x18,4
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



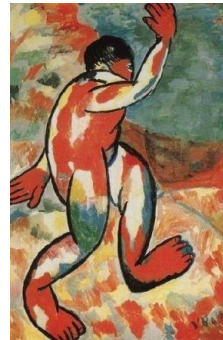
Крестьянка с ведрами
1911-1912
Бумага (оборот бланка), графитный карандаш.
10,5x10,7
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



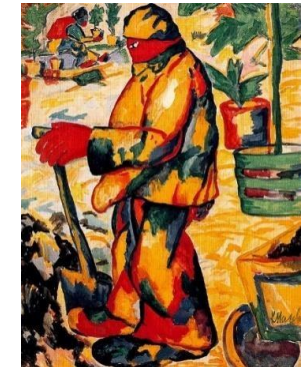
Bubnovy Valet 21. Peasant Woman
and Child 1911-1912 (later version)
Стеделик музей, Амстердам
[145]



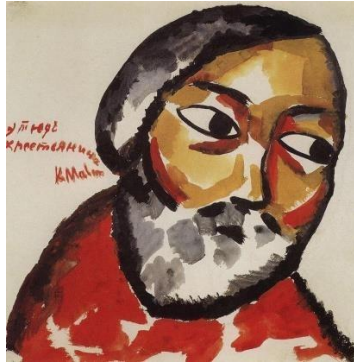
*Предположительно:
Аргентинская полька
(собрание Дж. Авербаха)*



Купальщик
Бумага, гуашь, черный итальянский карандаш.
105x69
Стеделик музей, Амстердам [130]



The Gardener
Стеделик-музей, Амстердам
[145]



Голова крестьянина Бумага,
гуашь. 27,4x32,2
Национальный центр современного
искусства и культуры Ж. Помпиду,
Париж [130]



Голова крестьянина
Бумага на картоне, гуашь, уголь.46x46
Провенанс: подарок художника Хуго Херинга (1882-1958),
Берлин / Биберах-ан-дер-Рис Его вдове Роме Бан-Херинг (1896-
1975) Отсюда по наследству к Рут Бан-Флессбург, дочери
вышеупомянутого, в 1975 Galerie Gmurzynska, Кельн
Приобретен отцом нынешних владельцев в 1977 году [144]



Bubnovy Valet 42. Portrait of my
Kinswoman
Стеделик музей, Амстердам [145]



The Corn Cutter
Стеделик музей, Амстердам [145]



The Corn Operator
Стеделик музей, Амстердам [145]

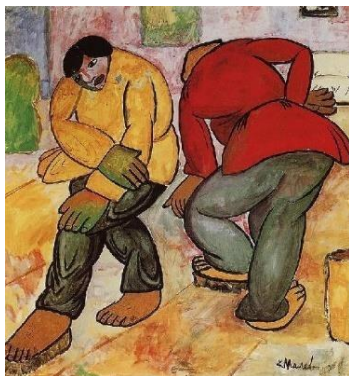


Floor Polishers
Стеделик музей, Амстердам
[145]



Bubnovy valet 57. Walking Man
Стеделик музей, Амстердам [145]

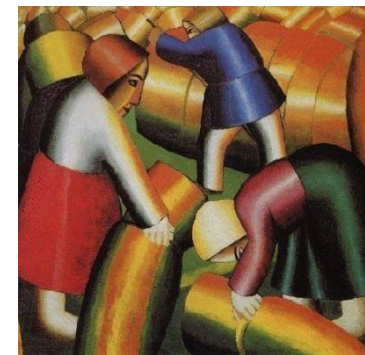
1912



Без названия
Стеделик-музей, Амстердам [145]



Жница
Холст, масло. 71x69,5
Астраханская государственная картинная галерея имени П.М.
Догадина [38]
*60x68 см [117]



Taking in the Rye
Стеделик-музей, Амстердам
[145]



Голова крестьянской девушки
Холст, масло. 80x95
Стеделик-музей, Амстердам [130]
*) 72x74,5 [117]



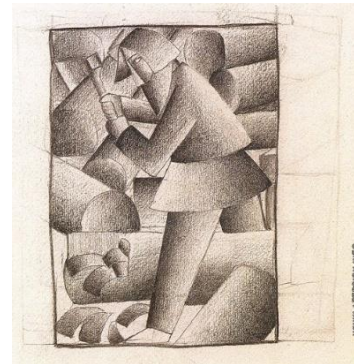
*Предположительно:
Женщина с ведрами
(Музей современного искусства, Нью-Йорк)*



Точильщик
1912-1913
Холст, масло. 79,5x79,5
Галерея Йельского университета,
Коннектикут (США) [130]



Косарь
Холст, масло 114,3x67,2
Нижегородский государственный
художественный музей [38]
*размер 111x67 [130]
*113,5x66,5 [117]



Дровосек
1911-1912
Бумага, графитный карандаш. 17,1x17,7
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



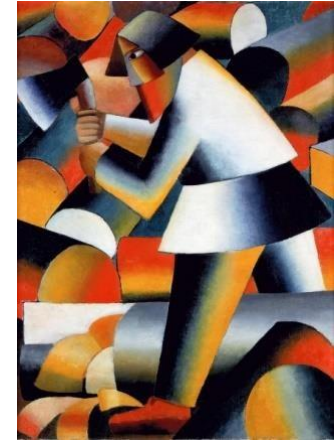
Атрибуция отсутствует



Peasant Woman with Buckets
Стеделик музей, Амстердам [145]



Косарь
Бумага, черная акварель, графитный карандаш.
17,4x11,6
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



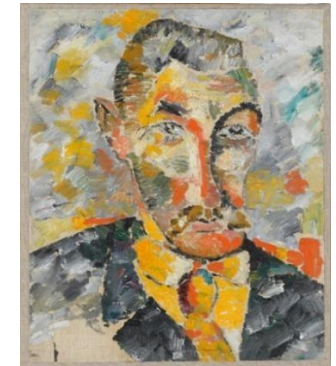
Дровосек
Холст, масло. 93x70
Стеделик музей, Амстердам [130]



Кубофутуристическая композиция
Бумага, карандаш. 16,5x15,5
Галерея Леонарда Хаттона, Нью-Йорк
[117]



Bubnovy Valet 8. Head of a Peasant
Стеделик музей, Амстердам [145]



Portrait of a Man (Alexei
Morgunov?)
Стеделик-музей, Амстердам
[145]



Бубновый валет 44, танцующая пара
Бумага, карандаш. 15x16,2
Стеделик-музей, Амстердам [130]
*Существует название работы
(репродукция отсутствует) Композиция
Бумага, карандаш, двухсторонняя.
16,5x10 [144]*



Bubnovy Valet 43. Head of a Peasant 1912 (latere versie)
Стеделик музей, Амстердам [145]

1913



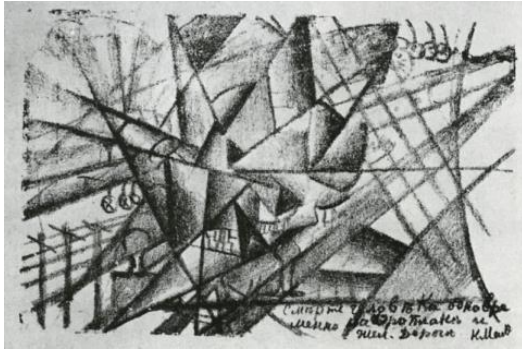
Усовершенствованный портрет строителя
(портрет И. В Клуона)
Холст, масло. 112x70
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



Туалетная шкатулка
Дерево, масло. 49x25,5
ГТГ, Москва [130]
**Станция без остановки. Кунцево Дерево, масло. 49x25,5
Государственная Третьяковская галерея, Москва [117]*



Станция без остановки.
Кунцево Холст, масло. 49x25,5
ГТГ, Москва [130]
**Туалетная шкатулка. Дерево, масло.
49x25,5 Государственная Третьяковская
галерея, Москва [117]*



Смерть человека одновременно на
аэроплане и железной дороге.
Иллюстрация из книги А. Крученых
«Взорваль»
Литография. 10,5x15,5
Собрание Ю.М. Носова, Москва
[38]



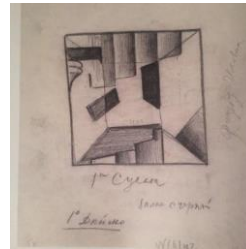
Дама на останове трамвая
1913-1914
Холст, масло. 88,5x88,5
Стеделик-музей, Амстердам [130]



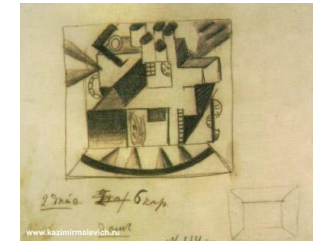
Портрет строителя
175x112 мм
Между обложкой и с.1, в ряде экз. –
перед с. 12 книги А. Крученых, Зины В.
«Поросята»
СПб.: Тип. т-ва «Свет», тираж 550 экз.
Государственный музей
В.В. Маяковского, Москва [38]



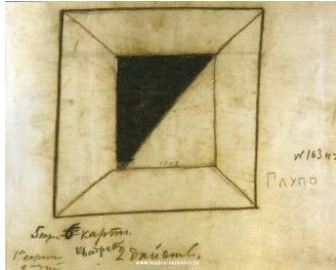
Портрет М.В. Матюшина Холст,
масло. 106,5x106,7 ГТГ, Москва
[117]



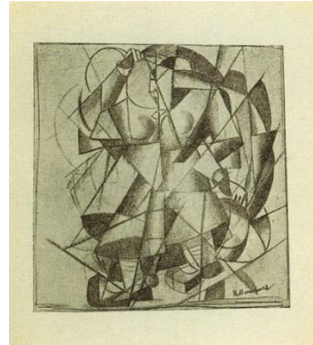
Эскиз декораций к футуристической опере
«Победа над Солнцем» Эскиз декорации. 1-е действие
(деймо), 1-я картина
Бумага, итальянский карандаш. 25,9x20,2
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и
музыкального искусства
[38]



Эскиз декораций к футуристической
опере «Победа над Солнцем». Эскиз
декорации. 2-е действие (деймо), 6-я
картина
Бумага, итальянский карандаш. 17,5x22
Санкт-Петербургский государственный
музей театрального и музыкального
искусства [38]



Эскиз декораций к футуристической опере «Победа над Солнцем» Эскиз декорации. 2-е действие (деймо), 5-я картина
Бумага, итальянский карандаш. 17,7x22,2
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства [38]
* карандаш, акварель. 21,5x27,5 [130]



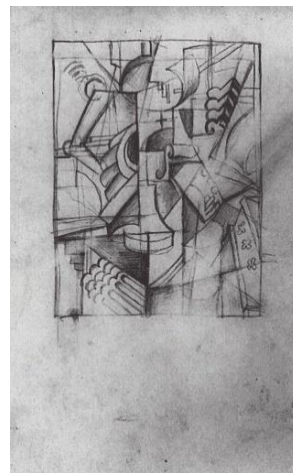
Предположительно: Жница



Предположительно: Самовар



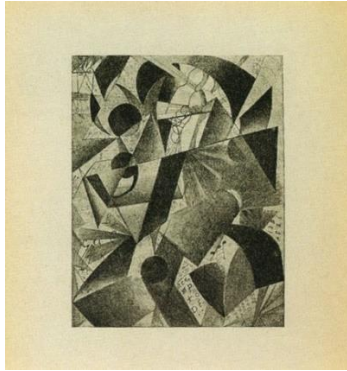
Предположительно: Самовар



Шьющая женщина (люди в поезде)
Бумага, карандаш. 17x10,5
Галерея Леонарда Хатона, Нью-Йорк [117]



Лампа / музыкальный инструмент
Холст, масло. 83,5x69,5
Стеделик музей, Амстердам
[130]



Transrational Composition: Sounds
Стеделик музей, Амстердам [145]



Эскиз декораций к футуристической опере
«Победа над Солнцем» Эскиз декорации. 1-е действие
(деймо), 2-я картина
Бумага, итальянский карандаш. 21,4x27,3
Санкт-Петербургский государственный музей театрального и
музыкального искусства [38]



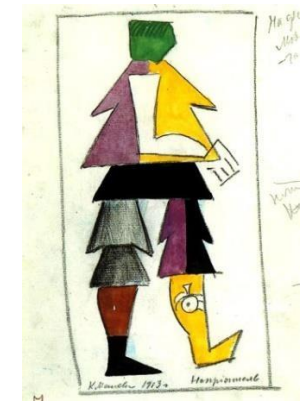
Предположительно:
Утро после грозы
1912-1913
(Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк)



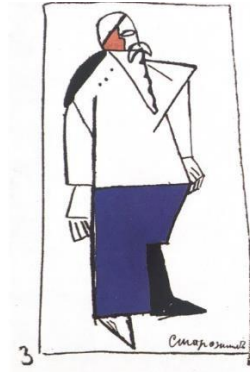
Новый
Эскиз костюмов к опере
«Победа над Солнцем»



Толстяк
Эскиз костюмов к опере «Победа над Солнцем»



Неприятель
Эскиз костюмов к опере «Победа над
Солнцем»



Старожил
Эскиз костюмов к опере «Победанад Солнцем»



Злонамеренный
Бумага, акварель, карандаш, китайская тушь.
27,3x21,3
СПбГМТМИ [13]



Внимательный рабочий
Эскиз костюмов к опере
«Победа над Солнцем»



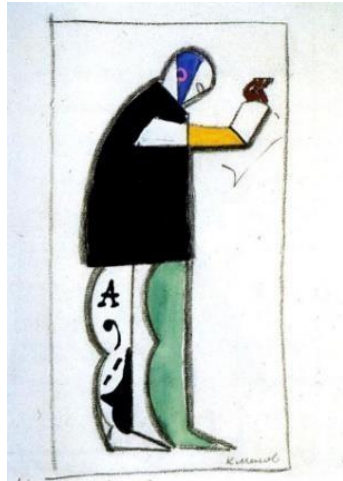
Многие и Один
Эскиз костюмов к опере «Победа над Солнцем»



Спортсмен
Бумага, акварель, тушь, уголь. 27,2x21,4
* ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Забияка
Эскиз костюмов к опере «Победа над Солнцем»

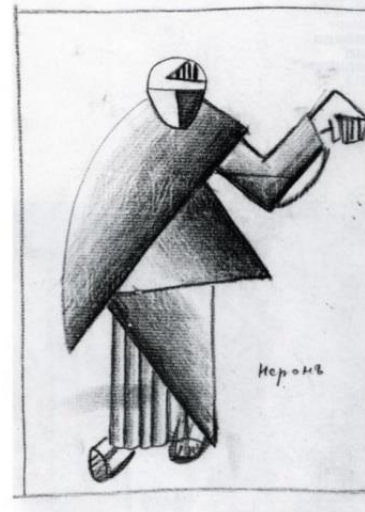


Чтец

*здесь и далее в подобных изображениях:
Бумага, шелкография по оригиналам
Малевича 1913 года. 42x29,2

Дар Международного
благотворительного фонда
«Константиновский» Коллекция Никиты
и Нины Лобавновых-Ростовских Санкт-
Петербургский государственный музей
театрального и музыкального искусства
[38]

* Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург Бумага, акварель,
тушь, уголь. 27,2x21,4 [78, 82]



Нерон

Эскиз костюмов к опере «Победа над Солнцем»

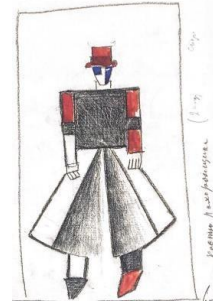


Будетлянский силач

Эскиз костюмов к опере «Победа над
Солнцем»



Трусливый
Эскиз костюмов к опере «Победа над Солнцем»



Похоронщик
Бумага, акварель, карандаш. 27x21,1 СПбГМТМИ [13]



Хорист
Эскиз костюмов к опере «Победа над Солнцем»



Дизайн обложки к книге «Троя» Бумага
верже, линографюра, карандаш с
вырезанной и наклееной деалью. 18x15,4
Стеделик музей, Амстердам
[130]



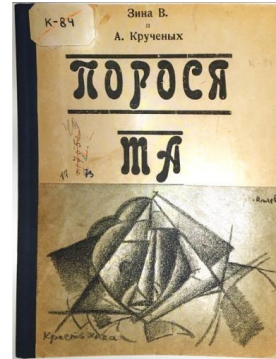
Арифметика
Литография (карандаш) Малевича А. Крученых.
Возрощем. СПб.: Тип. т-ва «Свет», тираж 1000
экз. Государственный музей В.В. Маяковского, Москва
[38]
*идентичный графический лист «Арифметика» в коллекции
Стеделик музей, Амстердам



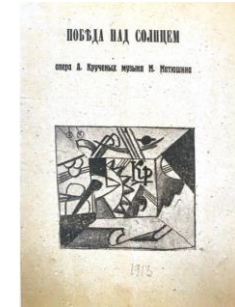
Эскиз декораций к футуристической
опере «Победа над Солнцем» Эскиз
декорации. 1-е действие (деймо), 3-я
картина
Бумага, итальянский карандаш. 17,5x22
Санкт-Петербургский государственный
музейтеатрального и музыкального
искусства [38]



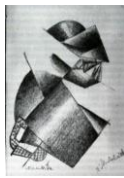
Стоящая кубистическая фигура, вид сзади
Бумага, карандаш, черный восковой карандаш. 67,3x39,4 Стеделик музей, Амстердам [130]



А. Крученых, Зина В. «Пороссят» СПб.: Тип. т-ва «Свет» тираж 550 экз.
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва [38]



Победа над Солнцем. Либретто А. Крученых. Музыка М. Матюшина СПб.: Тип. т-ва «Свет», тираж 1000 экз.
На обложке воспроизведен эскиз декорации 4-й картины 1-го действия К. Малевича (автотипия)
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва [38]



Молитва
Иллюстрация из книги А. Крученых «Взорваль»
Литография. 15,9x10,9
Собрание Ю.М. Носова, Москва [38]
* 17,1x11,2 Греческий государственный музей современного искусства + версия Литография, бумага. 13,5x10,5
Стеделик-музей, Амстердам [130]



А. Крученых. Возропщем. Рис. Розановой и Малевича СПб.: Тип. т-ва «Свет», тираж 1000 экз.
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва [38]
* 27x21 СПбГМТМИ [13]



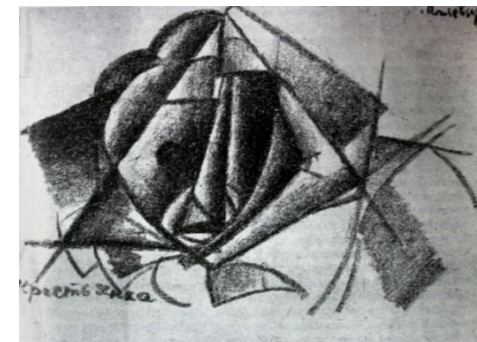
В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро «Трое» СПб.: Книгоизд. «Журавль», 96 с.
Тираж 500 экз. Обл., илл. К. Малевич
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва [38]



Эскиз декорации к постановке «Победа над солнцем»
1-е действие, 4-ая картина
Бумага, карандаш. 16,8x20,6
(изображение: 10,3x11,7)
Фонд Харджиев-Чага, Амстердам [13]



Крестьянка идет по воду Литография (карандаш)
Малевича А. Крученых. Возропщем.
СПб.: Тип. т-ва «Свет», тираж 1000 экз. Государственный музей В.В. Маяковского, Москва [38]
* Литография, бумага. 9,7x10,5 Стеделик-музей, Амстердам [130]



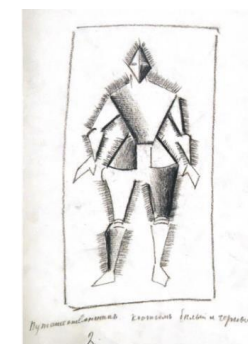
Голова крестьянской женщины
Зеленая бумага, литография.
9,6x14 Стеделик музей,
Амстердам [130]



Эскиз декорации к опере «Победа над солнцем» Мотив 1913, версия 1915.
Бумага на картоне, карандаш, индийская тушь. 12,6x10,9 (картон); 11,8x10,5 (лист); 10,3x9 (изображение) Фонд Харджиева- Чага [13]



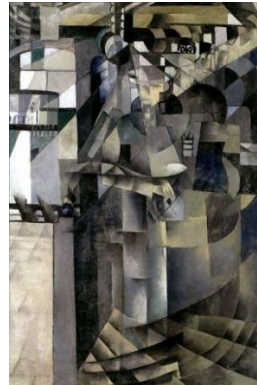
Дизайн обложки к книге «Троя» Литография.
19,7x18,3
Стеделик-музей, Амстердам [130]



Эскиз костюма к опере «Победа над Солнцем»,
Путешественник Бумага,
карандаш. 27,2x21,3 [130]



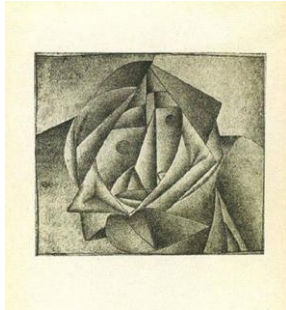
Гранд Отель
Холст, масло. 108x71
Самарский государственный
художественный музей,
Самара [130]



Жизнь в большой гостинице
Холст, масло. 108x71
Самарский областной художественный музей [38]



Корова и скрипка
Дерево, масло. 48,8x25,8
ГРМ, Санкт-Петербург
[117]



Голова крестьянки
Карандаш, klebekorrektur, бумага.
13,8x15,7
Стеделик музей, Амстердам [130]
* литография. 11,4x13



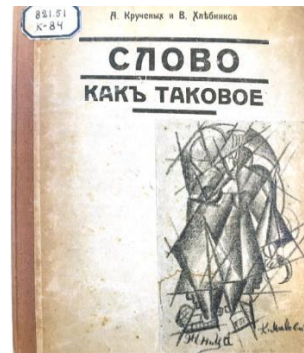
Cubism 25. Self-Portrait
Стеделик музей, Амстердам [145]



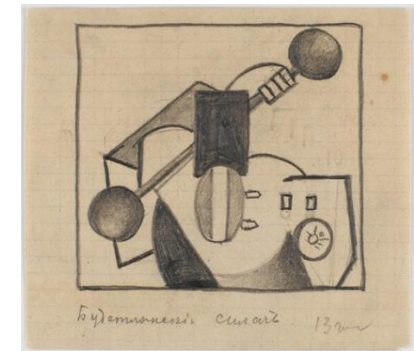
Aviator in Victory over the Sun 1913 (versie ca. 1929)
Стеделик музей, Амстердам
[145]



Эскиз костюма к опере «Победа над Солнцем», Пустозвон
Карандаш, акварель. 27x21 [130]



А. Крученых и В. Хлебников. Слово как таковое Типо-лит. т/д.
«Я. Данкин и Я. Хомутов» тираж 500 экз. Литография
(карандаш) Малевича
«Жница», рисунок наклеен на обложку (145x95мм, оттиск на тонкой бумаге зеленого цвета)
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва [38]



Futurist Strongman 1913
(versie 1915)
Стеделик музей, Амстердам
[145]



Арифметика
Стеделик-музей, Амстердам [145]



Grammar
Стеделик музей, Амстердам [145]



Musical Instrument
Стеделик музей, Амстердам
[145]



Reaping Woman
Стеделик музей, Амстердам [145]



Cubism 6. Wall Clock
Стеделик музей, Амстердам [145]



Reaping Woman
1912-1913
Стеделик музей, Амстердам
[145]



Horse-Driven Carriage in Motion
Стеделик музей, Амстердам [145]



Portrait of M.V. Matyushin
Стеделик музей, Амстердам [145]



Musical Instruments
1913-1914
Стеделик музей, Амстердам [145]



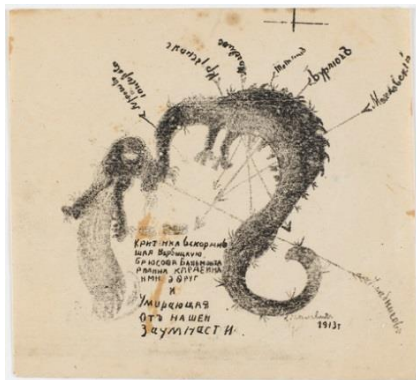
Two Devils Sawing a Woman in Half
1913-1914
Стеделик музей, Амстердам [145]



Universal Landscape
Стеделик музей, Амстердам [145]



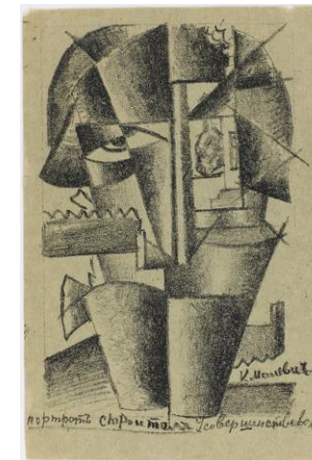
Stage design for Victory over the Sun 1913
(versie 1915)
Стеделик музей, Амстердам [145]



Futurist Dragon
 Стеделик музей, Амстердам [145]



Reaping Woman
 Стеделик музей, Амстердам [145]



Improved Portrait of a Builder
 Стеделик музей, Амстердам [145]



Reaping Woman
Стеделик музей, Амстердам [145]



Reaping Woman
Стеделик музей, Амстердам [145]



Kazimir Malevich Svet - drukker
Alexei Yeliseyevich Kruchonykh – uitgever 1913-1914
Стеделик музей, Амстердам [145]



Portrait of M.V. Matyushin
Стеделик музей, Амстердам [145]



Kazimir Malevich Svet - drukker
Alexei Yeliseyevich Kruchonykh – uitgever
Standing Devil
1913-1914
Стеделик музей, Амстердам [145]



The Guardsman
1913-1914
Стеделик музей, Амстердам [145]

1914



*Предположительно: Солдат
первой дивизии*



*Гвардеец
1913-1914
Холст, масло. 57x66,5
Стенделик музей, Амстердам [130]*



*Дама у афинского столба
Холст, масло, коллаж. 71x64
Стенделик музей, Амстердам [130]*



*Предположительно:
Музыкант
(Из коллекции Эдика Натанова)*



*Кубо-футуристическая композиция с пианино
1913-1914
Холст, масло. 39,5x31,3
Стенделик музей, Амстердам [130]*



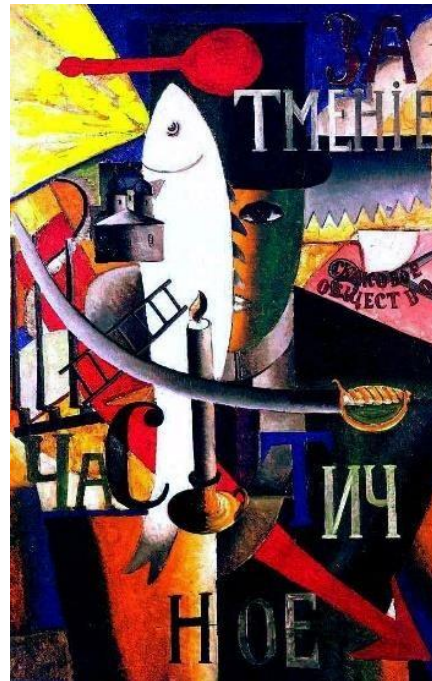
*Композиция с Моной Лизой
ГРМ, Санкт-Петербург
Холст, масло. 62x49,5 [117]
* *Композиция с Джокондой* [78, 82]*



Композиция с роялем
Холст, масло. 55,5x39,5.
1913–1914
Частное собрание



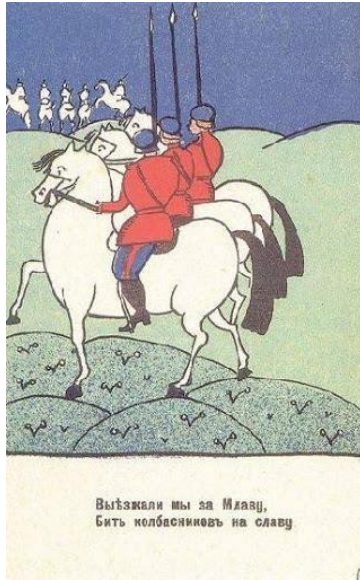
Авиатор
Холст, масло. 125x65
ГРМ, Санкт-Петербург [13]



Англичанин в Москве
Холст, масло. 88x57
Стеделик музей, Амстердам [130]



Дама и рояль
Холст, масло. 67x44,5
КХМ имени В.И. Сурикова [38]
* 1913, 66*44,5 [130]



Выезжали мы за Млаву,
Бить колбасников на славу

К. Малевич, В. Маяковский Открытки
издательства «Сегодняшний лубок»
«Выезжали мы за Млаву...»
Цветная литография. 14x9
Государственный музей В.В. Маяковского,
Москва [38]



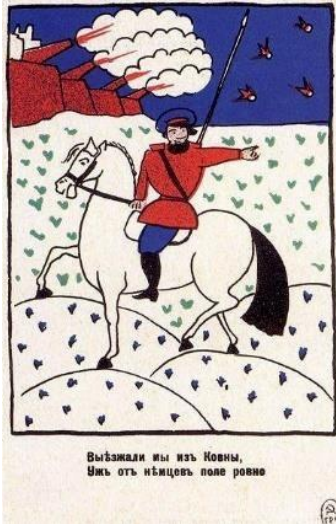
Глядь, поглядь, уж близко Висла...
Скоро мы до нее доберемся

К. Малевич, В. Маяковский
Лубок «Глядь, поглядь, уж близко Висла...»
Хромолитография. 52x39
Государственный музей В.В. Маяковского,
Москва [38]



По утрам из Львова вышли,
Зеночуем в Приемышль

К. Малевич, В. Маяковский Открытки издательства
«Сегодняшний лубок»
«По утрам из Львова вышли...»
Цветная литография. 14x9
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва [38]



К. Малевич, В. Маяковский
Открытки издательства «Сегодняшний
лубок»
Цветная литография. 14x9
Государственный музей В.В.
Маяковского, Москва
«Выезжали мы из Ковны...» [38]



К. Малевич, В. Маяковский Открытки
издательства «Сегодняшний лубок»
«Глядь, поглядь, ужь близко Висла...»
Цветная литография. 14x9
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва
[38]



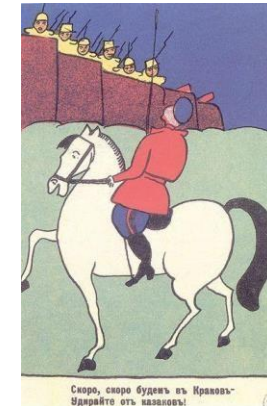
К. Малевич, В. Маяковский
Лубок «Ну и треск же, ну и гром же...»
Хромолитография. 39x52
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва [38]



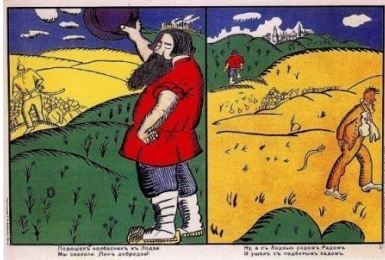
К. Малевич, В. Маяковский Открытки
издательства «Сегодняшний лубок»
«Шел австриец в Радзивиллы...»
Цветная литография. 14x9
Государственный музей
В.В. Маяковского, Москва [38]



К. Малевич, В. Маяковский Открытки
издательства «Сегодняшний лубок»
«Как захали за Лык...»
Цветная литография. 14x9
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва
[38]



К. Малевич, В. Маяковский Открытки издательства
«Сегодняшний лубок»
Цветная литография. 14x9
Государственный музей В.В.
Маяковского, Москва
«Скоро, скоро будем в Краков...» [38]



К. Малевич, В. Маяковский Лубок
«Подошел колбасник к Лодзи...»
Хромофотография. 39x52
Государственный музей В.В. Маяковского,
Москва [38]



К. Малевич, В. Маяковский Лубок «Шел
австриец в Радзивиллы...»
Хромофотография. 39x52
Государственный музей В.В.
Маяковского, Москва [38]



К. Малевич, В. Маяковский Лубок «Эх и
грозно, ах и сильно» [150]



К. Малевич, В. Маяковский Лубок
«Вильгельмова карусель»
Хромолитография. 39x52
Государственный музей В.В.
Маяковского, Москва [38]



К. Малевич, В. Маяковский
Лубок «Эх ты немец, при да при же ты...» [150]



К. Малевич, В. Маяковский
Лубок «Одал австриец русским Львов...» [150]



К. Малевич, В. Маяковский Открытки
издательства «Сегодняшний лубок»
«Ах ты, милый город Люблин...»
Цветная литография. 14x9
Государственный музей В.В.
Маяковского, Москва [38]



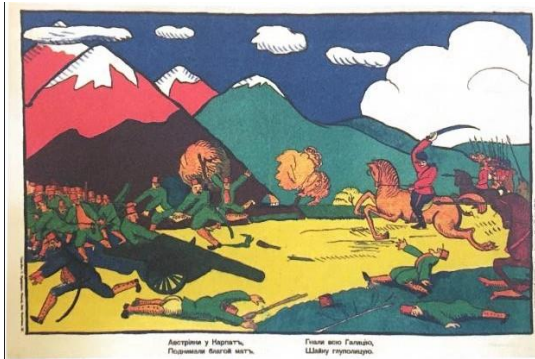
К. Малевич, В. Маяковский Открытки
издательства «Сегодняшний лубок» «Живо
заняли мы Галич...»
Цветная литография. 14x9
Государственный музей В.В. Маяковского,
Москва [38]



К. Малевич, В. Маяковский Открытки издательства
«Сегодняшний лубок» «Ну и треск же, да ну и гром
же...» Цветная литография. 14x9
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва
[38]



К. Малевич, В. Маяковский Лубок
«Немец рыжий и шершавый
разлетелся над Варшавой» [150]



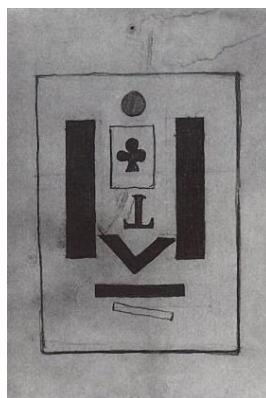
К. Малевич, В. Маяковский Лубок «Австрияки у
Карпат» [150]



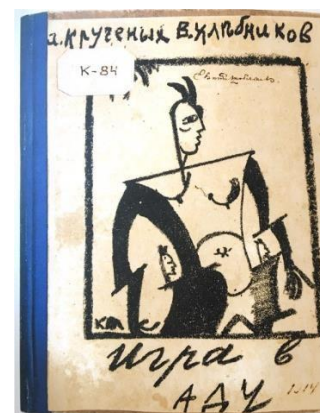
К. Малевич, В. Маяковский
Лубок «Эх султан сидел бы в Порте [150]



К. Малевич, В. Маяковский Открытки
издательства «Сегодняшний лубок»
Цветная литография. 14x9
Государственный музей В.В.
Маяковского, Москва
«Не выходи, австриец, плутом...» [38]



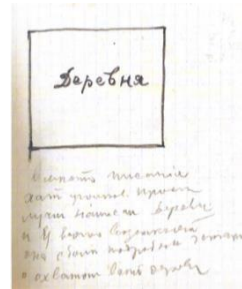
Композиция
Бумага, карандаш. 18,8x12,7
собрание Льва Нуссберга, США [117]



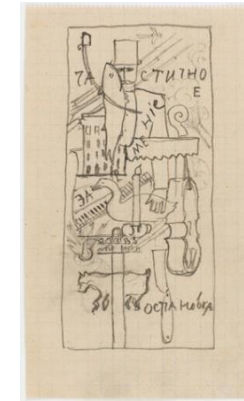
А. Крученных, В. Хлебников.
Игра в аду 2-е доп. изд.
Обложка и 3 рисунка К. Малевича. Остальные рис. О.
Розановой. Литографюра
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва [38]



К. Малевич, В. Маяковский
Лубок «Масса немцев, пеших, конных...»
[150]



Алогизм 29. Деревня. 1913-1914 Миллиметровая
бумага, карандаш. 13,3x11
Стедлик музей, Амстердам [130]
* датируется 1915 г. [145]



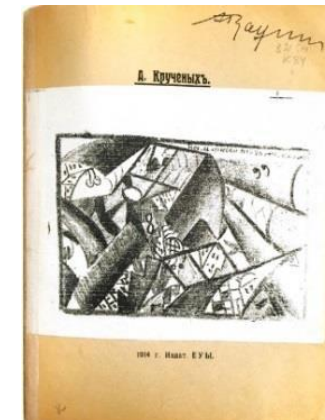
Алогизм 3. Partial Eclipse
Стедлик музей, Амстердам [145]



War
Стедлик музей, Амстердам
[145]



Алогизм 1. Portrait from a Moscow Lady
Стедлик музей, Амстердам [145]



А. Крученых. Стихи Маяковского. Выпит.
В части тиража – литография (карандаш) К. Малевича
«Всемирный пейзаж» (85x115 мм, между обложкой и
титulyным листом)
Государственный музей В.В. Маяковского, Москва [38]



Без названия 1914-1915
Стеделик музей, Амстердам
[145]



Alogism 2. Fish, Saw, Spoon, Telegraph Pole
Стеделик музей, Амстердам [145]

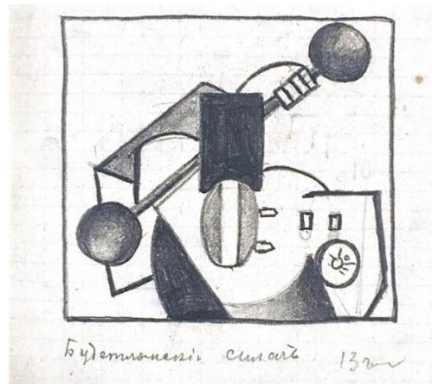


Alogism 4. Chemists
Стеделик музей, Амстердам [145]

1915



Эскиз костюма бюджетянского силача
Бумага, карандаш. 16,2x8
ГЛМ [13]



Будетлянский силач
Эскиз костюма.
Бумага, карандаш. 10,3*11,6; 8x8,5
(изображение)
Фонд Харджиева-Чага [13]



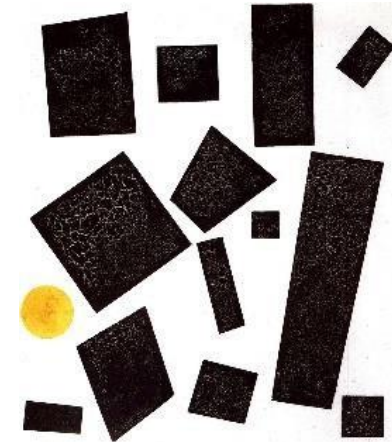
Супрематизм
ГРМ, Санкт-Петербург [13]
*Масло, холст. 87,5x72 [117]



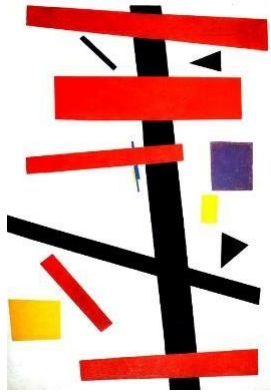
Черный квадрат
Холст, масло. 53,5x53,4
Государственный Эрмитаж(80x80,
начало 1930-х) ГТГ (1929)
ГРМ (106*106, около 1923) [13]



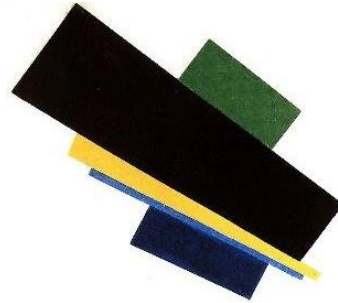
Suprematist Composition (with blue triangle and black rectangle)
Стеделик музей, Амстердам [145]



Супрематическая композиция
Холст, масло. 70x60
Музей Людвига, Кельн, ранее собрание
Н.И.Харджиева, Москва [13]



Супрематизм №50
Холст, масло. 97,6x66,8
Стеделик музей, Амстердам [130]



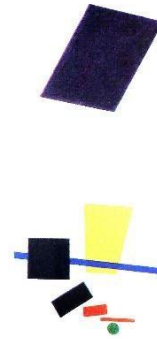
Супрематизм. Конструкция 18
Холст, масло. 53,3x53,3
Провенанс: принадлежала художнику, а затем наследникам [144]



Suprematist Composition (with Yellow, Orange and Green Rectangle)
1915-1916
Стеделик музей, Амстердам [145]



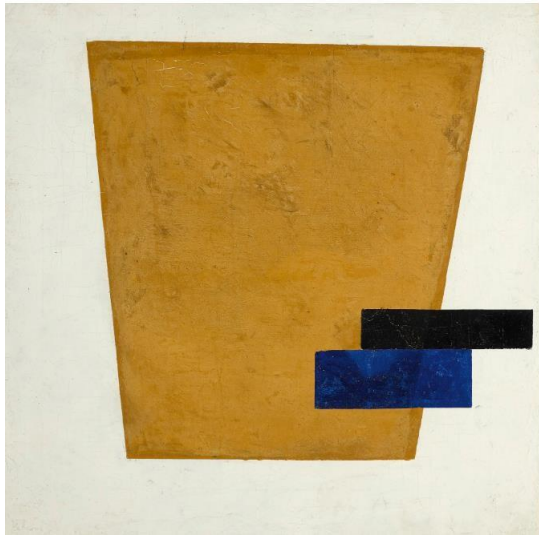
Красный квадрат (Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях)
Холст, масло. 53x53
ГРМ, Санкт-Петербург [13]



Живописный реализм футболиста
Стеделик-музей, Амстердам [13]



Супрематизм
Холст, масло. 80x80
Екатеринбургский музей изобразительных искусств [38]



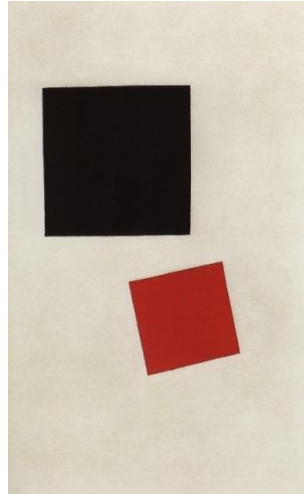
Супрематическая композиция с плоскостью в проекции

Холст, масло. 53,3x53

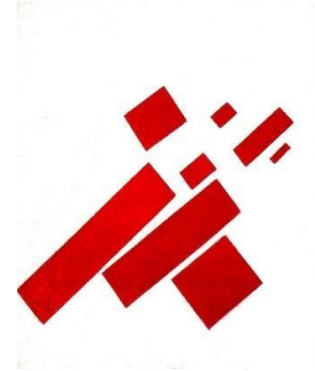
Провенанс:

Николай Харджиев, Москва и Амстердам (вероятно, приобретен у художника в 1930-е годы), Galerie Gmurzynska, Цюрих (приобретена выше в 1994 году).

Приобретено из вышеперечисленного нынешним владельцем [144]



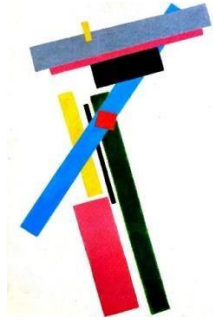
Живописный реализм мальчика с ранцем
MoMA, Нью-Йорк [13]



Супрематическая композиция (8 красных прямоугольников)

Холст, масло. 57,5x48,5 см

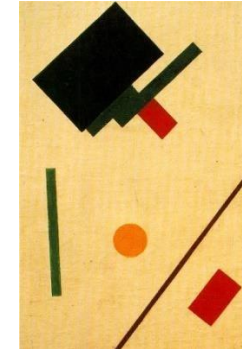
Стделик музей, Амстердам [13]



*Предположительно:
Супрематическая конструкция*



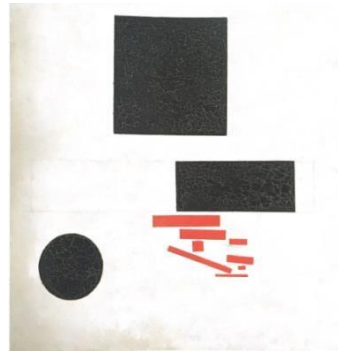
Предположительно К. Малевич



Супрематическая композиция
Холст, масло. 71.2x48.8 см
Тульский областной художественный музей [38]
*27,5*19 [130]



Супрематизм
Холст, масло. 53,5x53,7
Ивановский областной художественный музей [38]



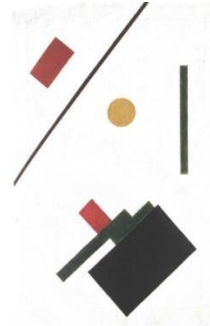
Супрематическая композиция
Холст, масло. 80,4x80,6
Фонд Бейелер, Риен/Базель [130]



Супрематизм №38
1915-1916
Холст, масло. 102x66
Музей Людвиг, Кельн [130]



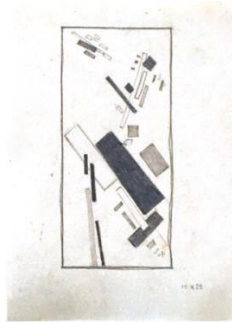
Автопортрет в двух измерениях
Холст, масло. 80x62
Стеделик музей, Амстердам [130]



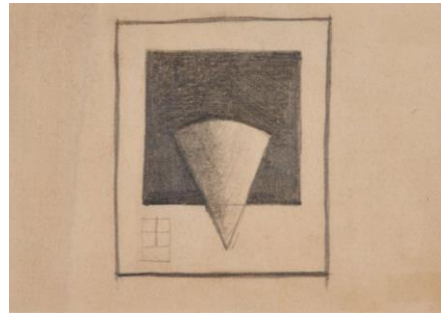
Супрематизм [150]



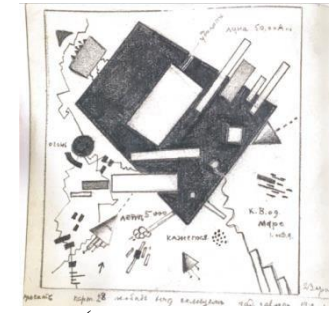
Супрематизм. Прямоугольник и круг
Холст, масло. 44,4x31,2
Sepherot Foundation [38]



Композиция 6 (рисунок, относящийся к
«Дом под конструкцией».
Миллиметровая бумага, карандаш.
15,2x11,2
Стеделик музей, Амстердам [130]



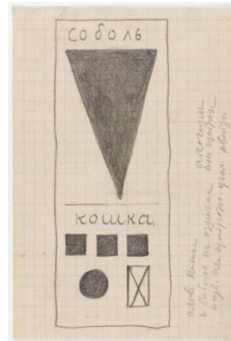
Square And Cone
pencil on paper 11 by 16cm, 4 1/4 by 6 1/4 in.
Executed in 1915
Collection of Anna Alexandrovna Leporskaya,
Leningrad. Galerie Gmurzynska, Cologne Acquired
from the above [134]



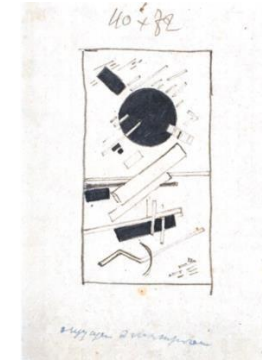
Эскиз задней завесы (авторская надпись внизу:
«проект карт<ины> 2-й Победа над Солнцем Зад<няя>
завеса 1913 г. Ноябрь»)
Бумага, карандаш. 11,2x12,3
Государственный литературный музей, Москва [38]



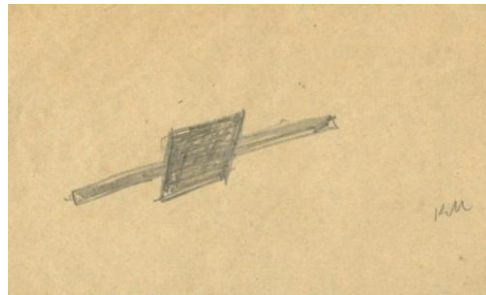
'I yu mane tor . . .'
Стеделик музей, Амстердам [145]



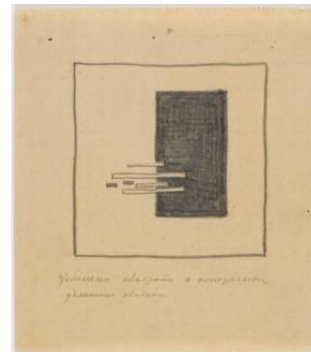
Alogism 23. Sable, Cat
Стеделик музей, Амстердам [145]



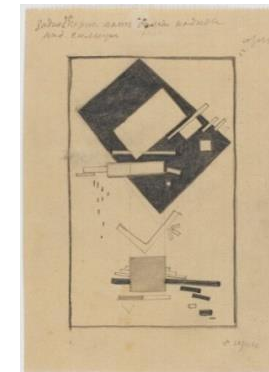
Композиция 14 (Супрематизм: ощущение электричества)
Миллиметровая бумага, карандаш. 15,3x10,1
Стеделик музей, Амстердам [130]



Suprematist sketch
1915-1920
Стеделик музей, Амстердам [145]



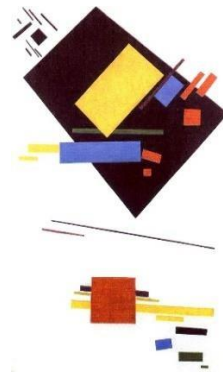
Composition 2 t (Lengthened Square with Elements Across) 1915 (versie ca. 1920)
Стеделик музей, Амстердам [145]



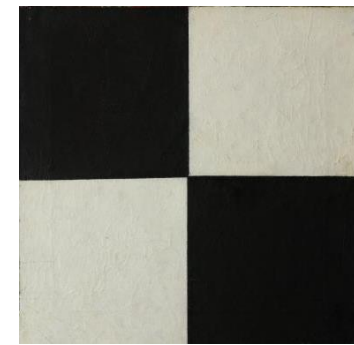
Composition 16 t (Suprematism: Large Black Trapezium and Red Square Among Rectangles and Lines)
Стеделик музей, Амстердам [145]



Супрематическая композиция. Летящий аэроплан
Холст, масло. 58,1x48,3
MoMA, Нью-Йорк [130]



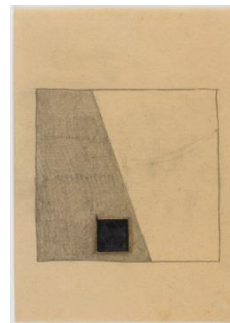
Супрематическая композиция
Холст, масло. 101,5x62
Стеделик музей, Амстердам [13]



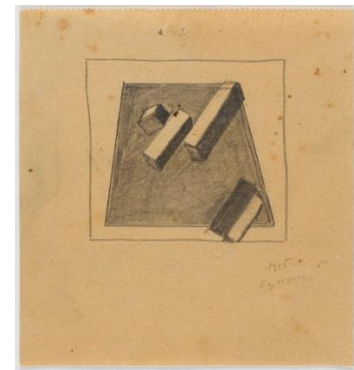
Четыре квадрата
Холст, масло. 49x49
Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева [38]



Без названия
1915 (versie 1920-1927)
Стеделик музей, Амстердам [145]



Composition 1 e (Suprematism: Square on a Diagonal Surface)
Стеделик музей, Амстердам [145]



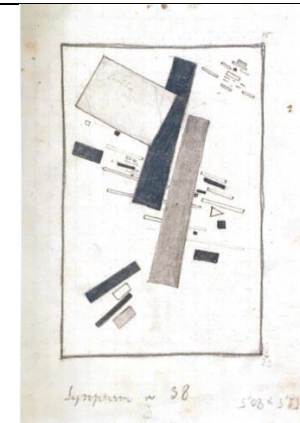
Composition 9 t (Suprematism: Four Spatial Elements against a Black Trapezium)
Стеделик музей, Амстердам [145]



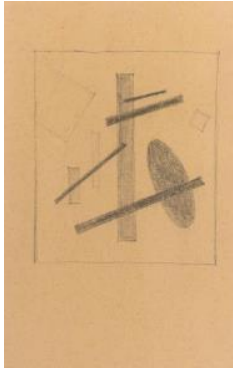
Черный квадрат
Бумага, карандаш 9x8,2
ГЛМ [13]



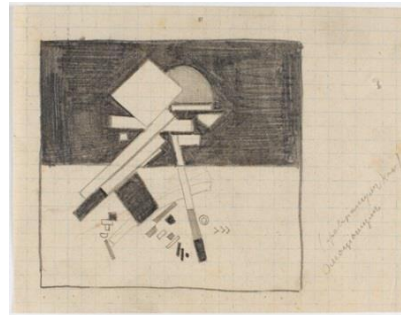
Алогизм 22. Маленький русский Миллиметровая
бумага, карандаш, три склееных части листа.
12,9x10,1
Стеделик музей, Амстердам [130]



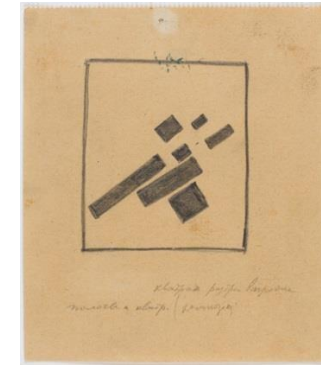
Композиция 13 (Супрематизм №38)
1915-1916
Миллиметровая бумага, карандаш, 16,2x11,2
Стеделик музей, Амстердам [130]



COMPOSITION 1914-15
pencil on paper
16 by 10cm., 6¼ by 4in. [144]



Composition 9 b (Februarism as Emotionism)
Стеделик музей, Амстердам [145]



Composition 9 k (Suprematism: Seven Rectangles)
Стеделик музей, Амстердам [145]

1916



Супрематизм
Холст, масло. 72x52
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
*1915-1916, 80,5x81 [78, 82]



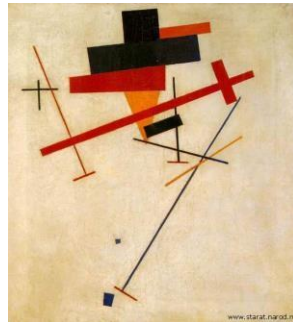
Супрематизм (Supremus №58 желтое и черное)
Холст, масло. 79,5x70,5
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



Супрематизм (Supremus №56)
Холст, масло. 80,5x71
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



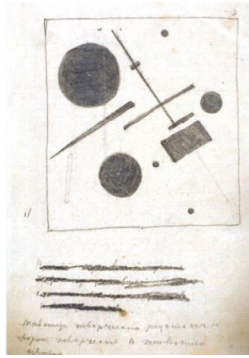
Динамический супрематизм. Супрематизм
№57
1915-1916
Холст, масло. 80,5x80
Тейт Модерн, Лондон [130]



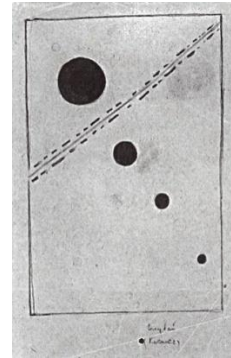
Магнетическая конструкция
Холст, масло. 49,5x44,5
Музей Вильгельма Хака, Людвигсхафен-ам-Райн
[130]



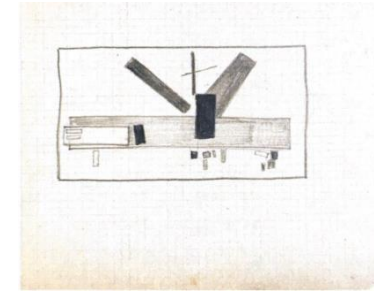
Супрематизм №55
Холст, масло. 80x80
Краснодарский краевой художественный музей им.
Ф.А. Коваленко [130]



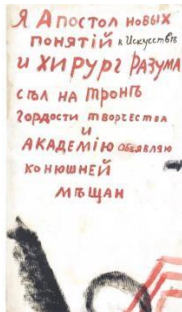
Композиция 2 (Супрематизм: смешенное ощущение: круг и квадрат)
Миллиметровая бумага, карандаш.
15,8x10,8
Стеделик музей, Амстердам [130]



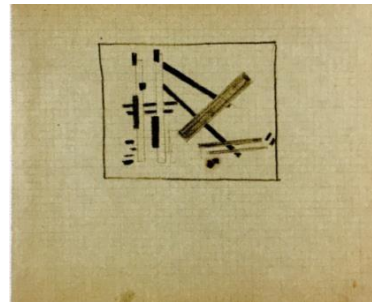
Голубой космос
1916-1917
Бумага, карандаш. 17,8x11,1
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



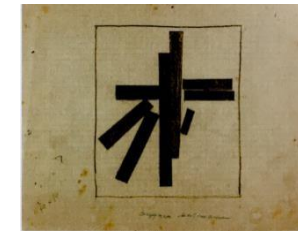
Супрематизм: формирование прямоугольников
Миллиметровая бумага, карандаш. 17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



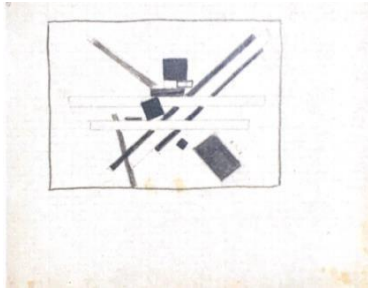
Я Апостол Новой Концепции Искусства
Карандаш, бумага. 15x10,2
Стеделик музей, Амстердам
Год - ? [130]



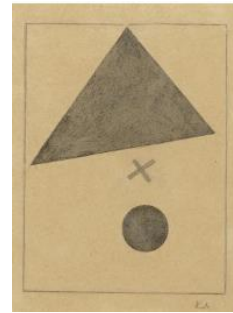
Супрематизм: формирование прямоугольников разных размеров
Миллиметровая бумага, карандаш. 17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



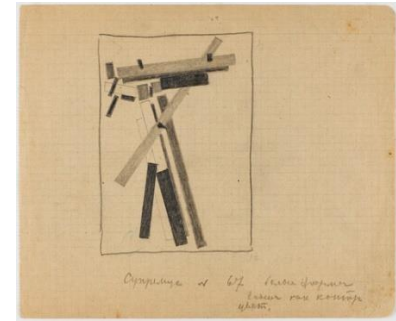
Композиция 2 (ощущение магнетизма)
Миллиметровая бумага, карандаш. 17,2x21,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



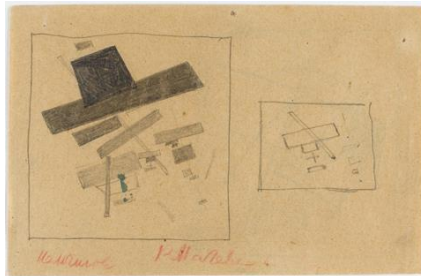
Супрематизм: Формирование
прямоугольников и квадратов разного
размера
Миллиметровая бумага, карандаш.
17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



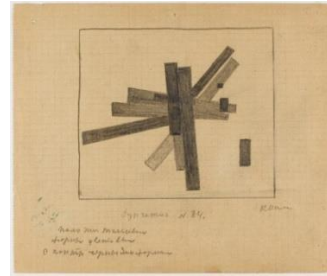
Attributed to Kasimir Malevich
UNTITLED
signed with the artist's initials; numbered 3 on the
reverse. pencil on paper
6 5/8 in. by 8 3/8 in. 16.2 cm. by 21.2 cm.
executed *circa* 1916 [140]



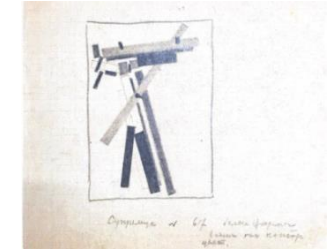
Composition 1 z (Supremus No. 67)
1916 (versie jaren 1920)
Стеделик музей, Амстердам [145]



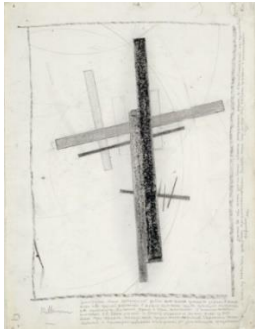
Composition 15 k (Suprematism)
1916 (versie begin jaren 1920)
Стеделик музей, Амстердам [145]



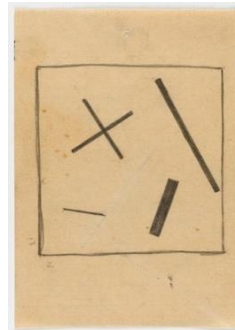
Composition 4 z (Supremus No. 84)
1916 (latere versie)
Стеделик музей, Амстердам [145]



Композиция 1 (Супрематизм №67)
Миллиметровая бумага, карандаш. 17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



Untitled (suprematist drawing)
1916-1917 (ontwikkeld 1920-1922, latere versie (voor 1927))
Стеделик музей, Амстердам [145]



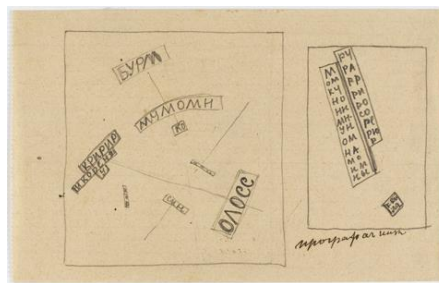
Composition 9 h (Suprematism: Cross and Three Rectangles)
1916 (versie 1920)
Стеделик музей, Амстердам [145]



SUPREMATIST COMPOSITION
signé *K* et daté 1916 en haut à gauche mine de plomb sur papier 17 x 11,5 cm; 6 3/4 x 5 in.
Exécuté en 1916.
Hutton-Hutschnecker Galleries, New York Acquis du précédent par l'actuel, propriétaire [135]



Супрематическая композиция
Карандаш, бумага. 18,2x11
Annely Juda Fine Art, Лондон [130]



Prografachnik
Стеделик музей, Амстердам [145]



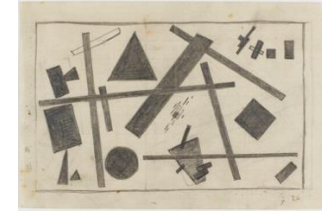
COMPOSITION 1916-17
pencil on paper
18 by 11cm., 7 by 7/8in. [141]



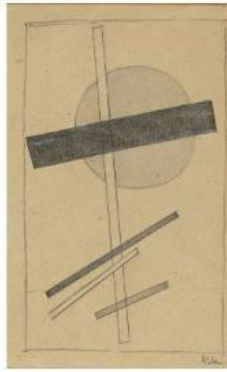
Супрематическая композиция.
Около 1916. Холст, масло. 45x37
Частная коллекция, Россия.
Среди картин учеников Малевича, которые хранились в мастерской известного авангардиста Иосифа Чайкова, это произведение отличалось свободным, импровизационным способом выполнения. Я предположил, что эта картина написана самим Малевичем в его первый супрематический период. Одна из примет, отличающей Малевича от учеников - "невесомое" парение геометрических тел в пространстве картины. Это качество присуще - невесомость – свойственно данному произведению, что свидетельствует в пользу моей атрибуции. Работа экспонировалась на выставках: Украинский классический авангард и современное искусство, Оденсе (Дания), Киев, 1996. Украинский авангард. Киев, 1991 г. Дмитрий Горбачев



SUPREMATIST COMPOSITION
Oil on canvas 34 7/8 by 28 in.
88.5 by 71 cm Painted in 1916.
The artist. Thence by descent to the artist's heirs [144]



Composition 3 t (Suprematism: Circle Among Rectangles and Triangles)
Стеделик музей, Амстердам [145]

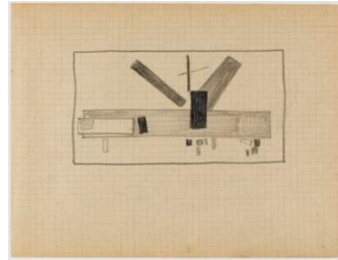


Attributed to Kasimir Malevich

UNTITLED

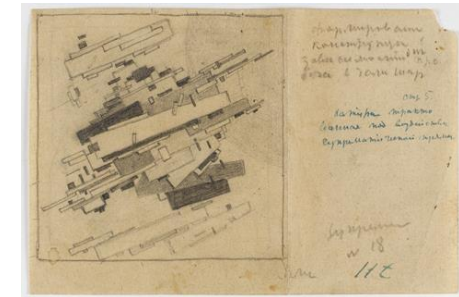
signed with the artist's initials
pencil on paper 8 1/2 in. by 5 1/8 in. 21.5 cm. by
13 cm.

executed *circa* 1916 [140]



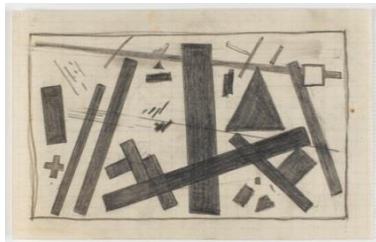
Suprematism: Formation of Rectangles
1916 (later version)

Стеделик музей, Амстердам [145]



Composition 11 t (Supremus no. 18: Formation of
Construction Depending upon Movement into a Sphere)

Стеделик музей, Амстердам [145]



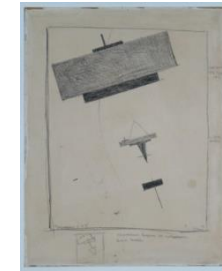
Composition 3 t

Стеделик музей, Амстердам [145]



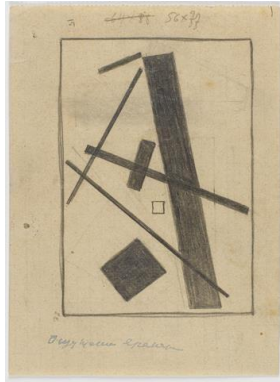
1916-1917 (later version)

Стеделик музей, Амстердам [145]

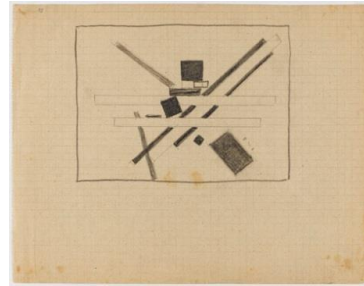


1916 (version 1920-1927)

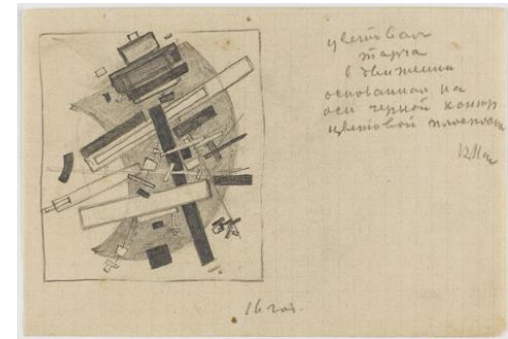
Стеделик музей, Амстердам [145]



Composition 6 t (Suprematism: Sensation of Time)
Стеделик музей, Амстердам [145]

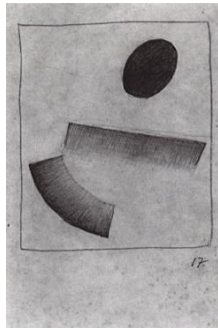


Suprematism: Formation of Rectangles and Squares of different Sizes
1916 (latere versie)
Стеделик музей, Амстердам [145]

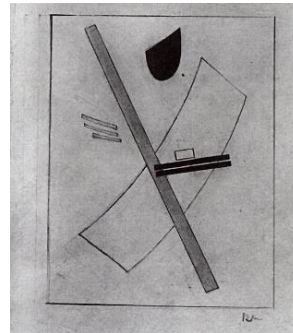


Supremus no. 58
1916 (versie begin jaren 1920)
Стеделик музей, Амстердам [145]

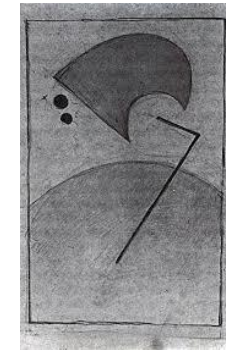
1917



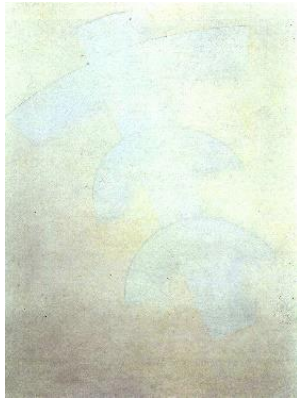
Магнетический супрематизм
Около 1917
Бумага, карандаш. 22,9x15,3
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



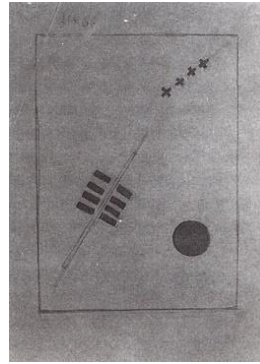
Супрематизм
Конец 1910-х
Бумага, карандаш. 21,9x20,3
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



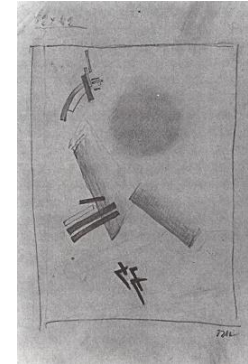
Из космоса
Около 1917
Бумага, карандаш. 21x12,4
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



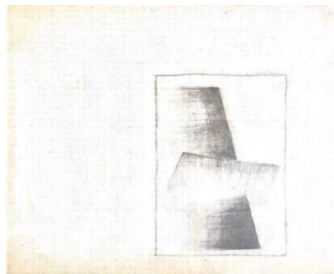
Конструкция в распаде (три арки по диагонали на белом)
Холст, масло. 98x70,5
Стеделик музей, Амстердам [130]



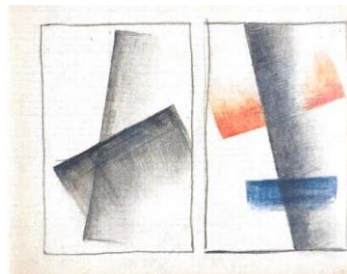
Космос
Бумага, карандаш. 10,7x16,5
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



Супрематические элементы
Около 1917
Бумага, карандаш. 19,1x13
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



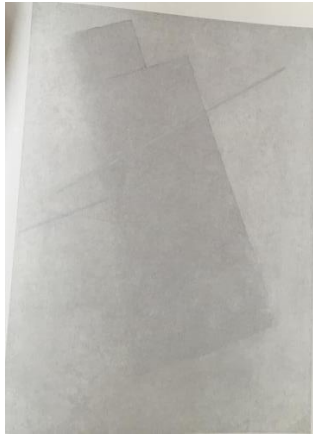
Супрематизм: Два пересекающихся плана,
Угасание.
Миллиметровая бумага, карандаш.
17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



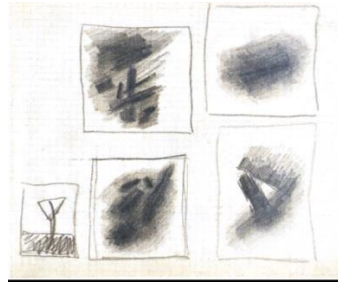
Супрематизм: Две пересекающиеся плоскости,
Угасание / Супрематизм: Три пересекающиеся
плоскости
Стр 3 Миллиметровая бумага, карандаш.
17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



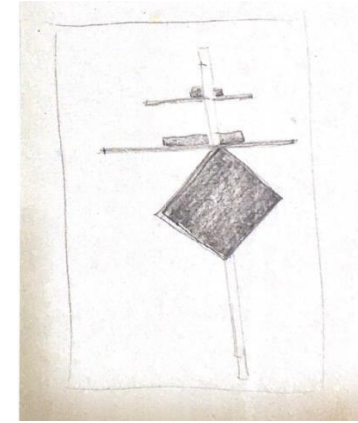
Предположительно:
Супрематическая живопись



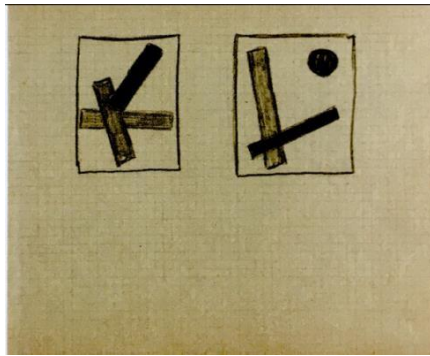
Растворяющиеся белые планы
1917-1918
Холст, масло. 97x70
Стеделик музей, Амстердам [130]



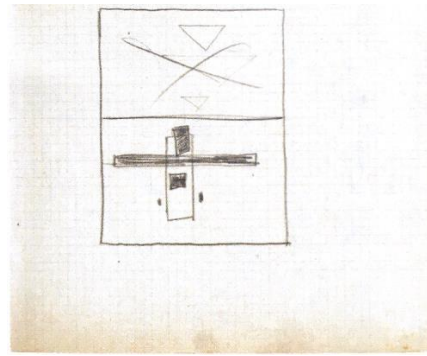
Супрематизм: Взаимодействующие элементы,
Угасание
1917-1918
Миллиметровая бумага, карандаш. 17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



Эскиз к вертикальной супрематической конструкции
Бумага, карандаш. 10,8x14,9
Греческий государственный музей современного
искусства [130]



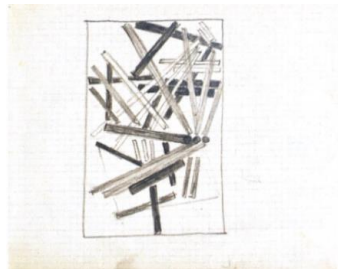
Супрематизм: три перекрывающихся
прямоугольника
1916-1917
Миллиметровая бумага, карандаш.
17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



Супрематизм: Пополам
1917-1919
Миллиметровая бумага, карандаш. 17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



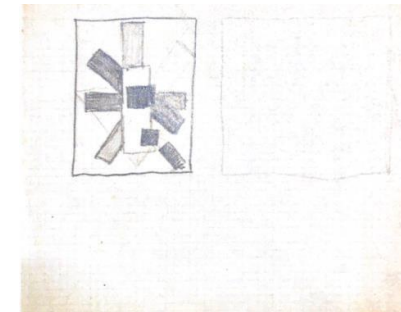
Распад самолета
Холст, масло. 133x78
Courtesy Galerie Gmurzynska, Цюрих [130]



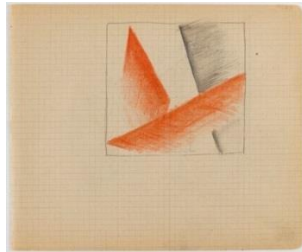
Супрематизм: магнитные стержни
Миллиметровая бумага, карандаш.
17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



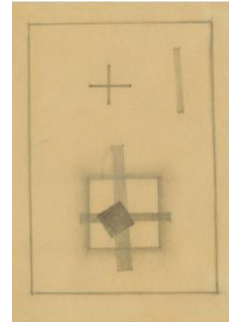
Супрематизм: кривые и арки
1917-1918
Миллиметровая бумага, карандаш
17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



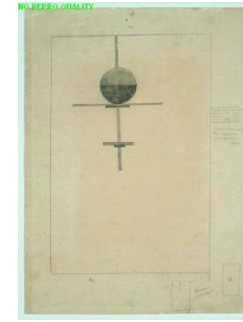
Супрематизм: Магнетические прямоугольники.
Организованные в форме звезды / 4 обрамляющие
линии
1917-1919
Миллиметровая бумага, карандаш. 17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



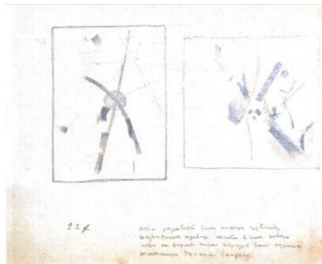
Three Intersecting Planes, Fading
1917-1918
Стеделик музей, Амстердам [145]



Suprematist Cross mine de plomb sur papier 17 x 11,5; 6 5/8 x 4 1/2 in.
Exécuté vers 1917-18
Hutton-Hutschnecker Galleries, New York Acquis du précédent par l'actuel propriétaire vers 1972 [137]



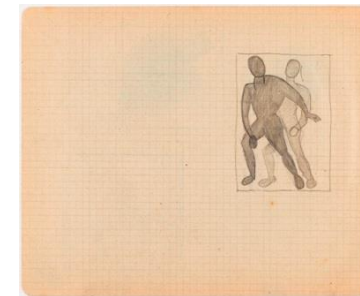
Без названия
1917 (versie ca. 1925)
Стеделик музей, Амстердам [145]



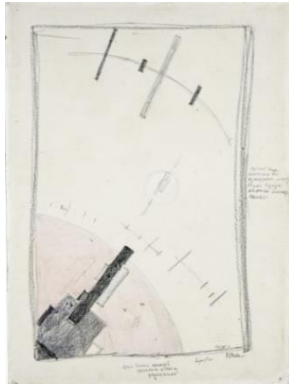
Супрематизм: ощущение ощущения страха
1917-1919
Миллиметровая бумага, карандаш.
17,3x20,7
Стеделик музей, Амстердам [145]



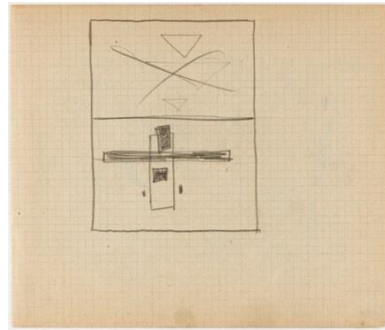
Suprematism: Interacting Elements, Fading 1917-1918
Стеделик музей, Амстердам [145]



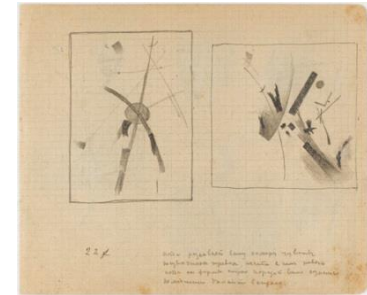
Two Men in Motion
1917-1918 of ca. 1930
Стеделик музей, Амстердам [145]



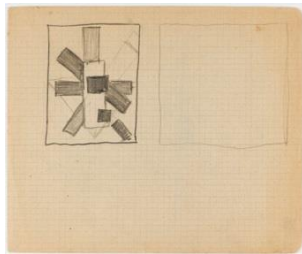
Study Suprematis 52 System A 4
1916-1917 (versie 1920-1927)
Стеделик музей, Амстердам [145]



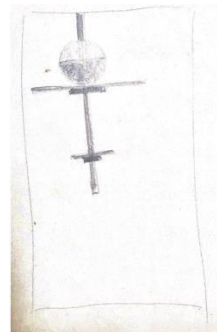
Suprematism: In Halves 1917-1919
Стеделик музей, Амстердам [145]



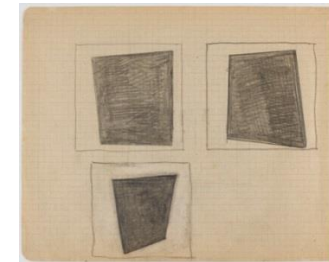
Suprematism: Sensations of Fear
1917-1919
Стеделик музей, Амстердам [145]



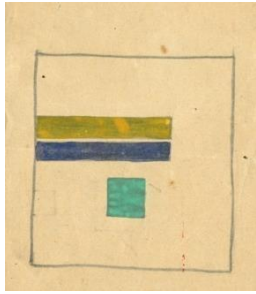
Suprematism: Magnetic Rectangles Arranged
in a Star Shape Four Framing Lines
1917-1919
Стеделик музей, Амстердам [145]



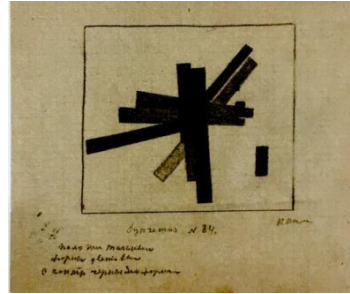
Эскиз к вертикальной супрематической
конструкции
Год???
Бумага, карандаш. 9,4x15,8
Греческий государственный музей современного
искусства [130]



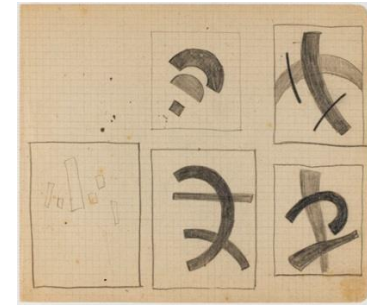
Suprematism: Three Irregular Quadrangles
Стеделик музей, Амстердам [145]



Suprematism Composition 5 c
1915-1917
Стеделик музей, Амстердам [145]



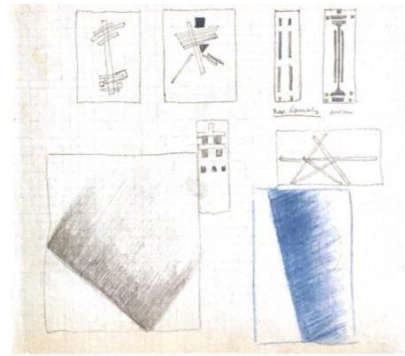
Композиция 4 (Супрематизм №84)
Милиметровая бумага, карандаш. 17,2x20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



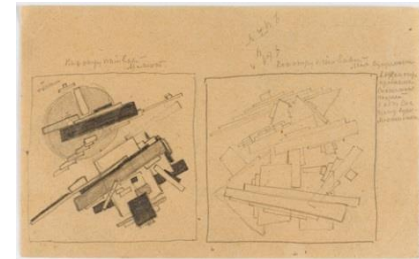
Suprematism: Curves and Arches 1917-1918
Стеделик музей, Амстердам [145]



Emerging Cross Shape 1917-1918
Стеделик музей, Амстердам [145]

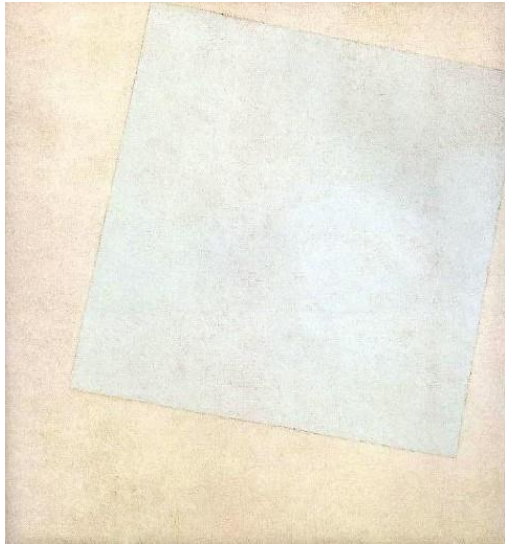


Супрематизм
1917-1918
Милиметровая бумага, карандаш. 17,3*20,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



Composition 10 t (Suprematism: Constructive Momentum)
Стеделик музей, Амстердам [145]

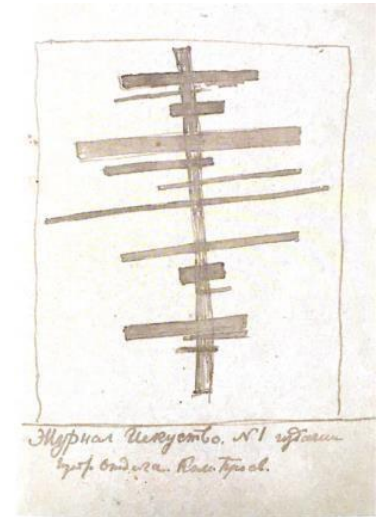
1918



Супрематическая композиция: белое на белом
Холст, масло. 79,4x79,4
Музей современного искусства, Нью-Йорк
[130]



Растворяющиеся желтые планы
1917-1918
Холст, масло. 106,5x70,5
Стеделик музей, Амстердам [130]



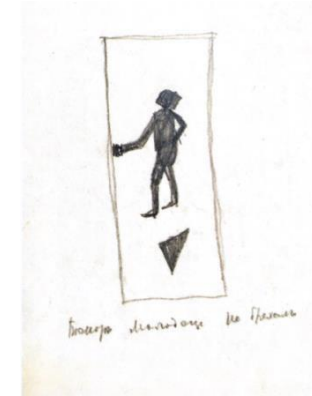
Композиция 15 (Супремус №118)
Миллиметровая бумага, тушь. 18,8x13,3
Стеделик музей, Амстердам [130]



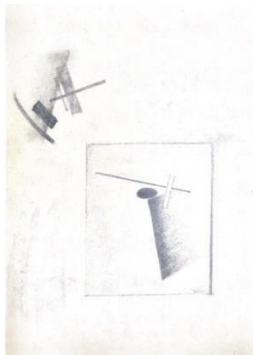
Эскизы к опере «Война» Интерьер с
фигурой и распятием
Бумага, карандаш. 15,8x11,1
Стеделик музей, Амстердам [130]



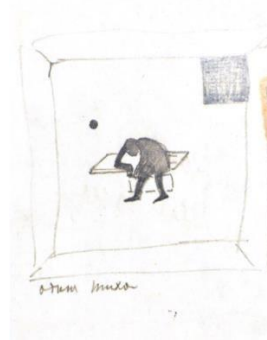
Эскизы к опере «Война» Распятая фигура
на черном фоне
Бумага, карандаш, литография. 16,9x11,1
Стеделик музей, Амстердам [130]



Эскизы к опере «Война»
Молодой мужчина не использовавший топор
Бумага, карандаш. 16 x11,1
Стеделик музей, Амстердам [130]



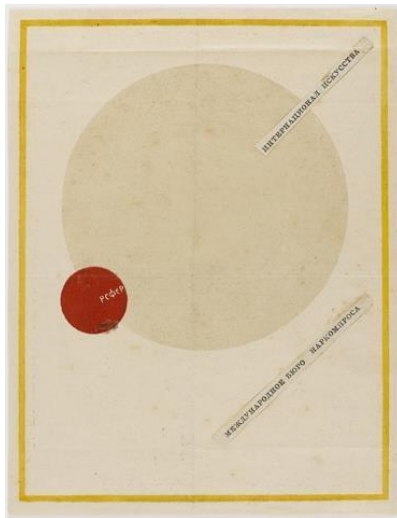
Магнетическая композиция с
растворяющимися планами
Бумага, карандаш. 29,5x20,8
Частная коллекция, Лондон [130]



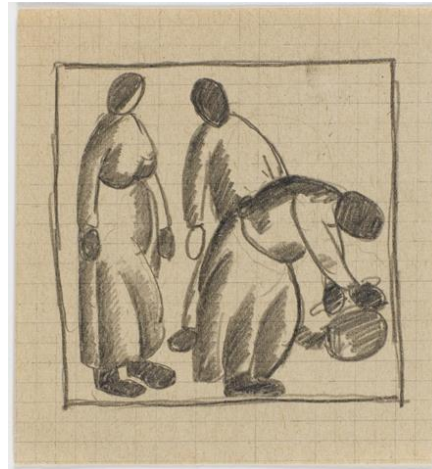
Эскизы к опере «Война» Тихий
Бумага, карандаш. 14,9x10,6
Стеделик музей, Амстердам [130]



Эскизы к опере «Война» Интерьер с фигурой
и распятием
Бумага, черный уголь. 17,2x11,2
Стеделик музей, Амстердам [130]



Cover design for Internatsional iskusstva
(International of Art)
Стеделик музей, Амстердам [145]



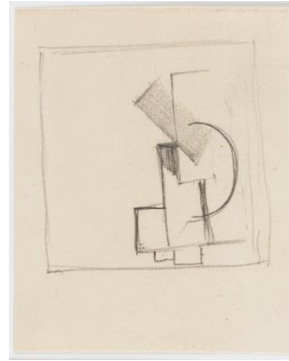
Three Peasant Women
Стеделик музей, Амстердам [145]



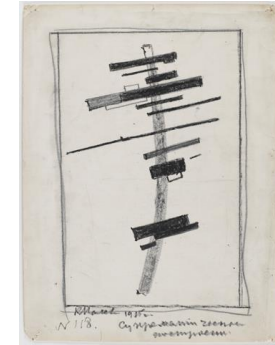
Эскизы к опере «Война»
Бас, дай мне
стакан
Бумага, карандаш. 16,3 x 11,1
Стеделик музей, Амстердам [130]



1918 (later versie (1927))
Стеделик музей, Амстердам [145]



Preliminary study for the cover of the program for the
Congress of Committees on Rural Poverty
Стеделик музей, Амстердам [145]



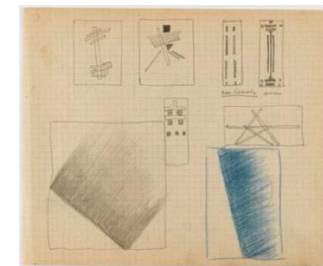
Suprematist Construction no. 118
1917-1918 (versie 1920)
Стеделик музей, Амстердам [145]



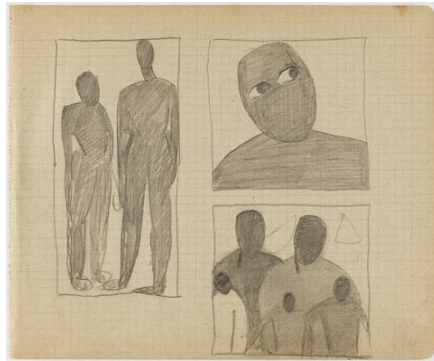
Preliminary study for the cover of the
program for the First Congress of Committees
on Rural Poverty
Стеделик музей, Амстердам [145]



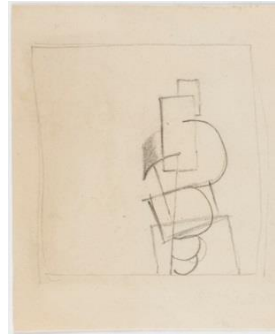
Cover of the Programme for the First Congress of
Committees on Rural Poverty
Стеделик музей, Амстердам [145]



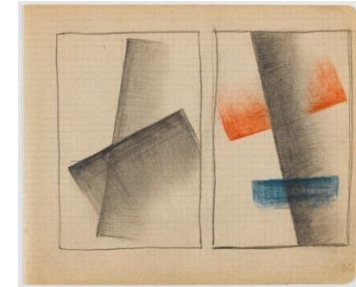
Suprematism
1917-1918
Стеделик музей, Амстердам [145]



Woman and Man Standing Head with
Shoulders Five Figures with Two Suprematist
Elements 1918 (later version)
Стеделик музей, Амстердам [145]



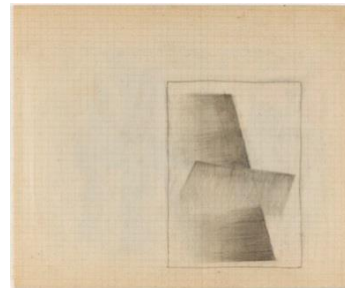
Preliminary study for the cover of the program for the
Congress of Committees on Rural Poverty
Стеделик музей, Амстердам [145]



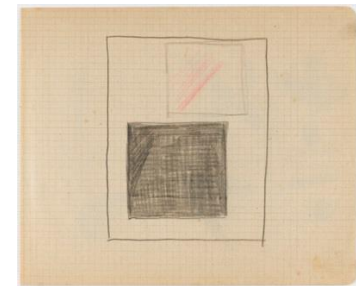
Suprematism: Two Intersecting Planes, Fading
Suprematism: Three Intersecting Planes, Fading 1917-
1918
Стеделик музей, Амстердам [145]



Preliminary study for the cover of the
program for the First Congress of Committees
on Rural Poverty
Стеделик музей, Амстердам [145]

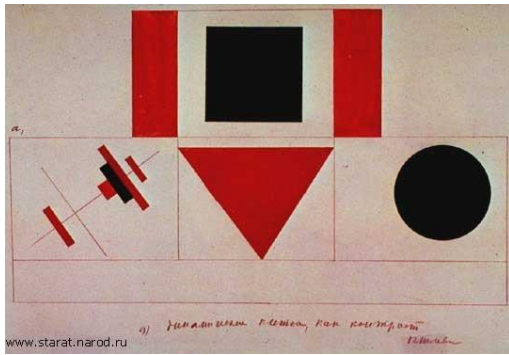


Suprematism: Two Intersecting Planes, Fading
1917-1918
Стеделик музей, Амстердам [145]

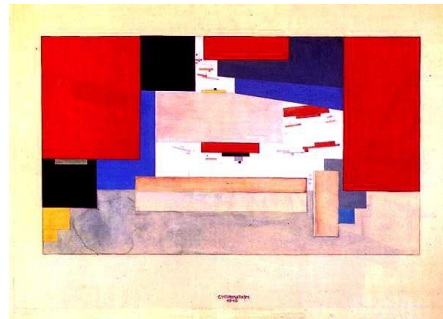


Suprematism: Black Square and White Rectangle with
Strokes
1917-1919
Стеделик музей, Амстердам [145]

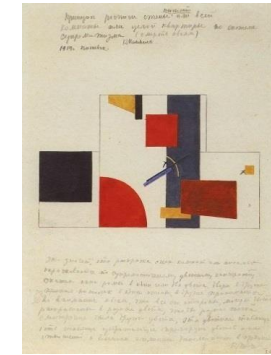
1919



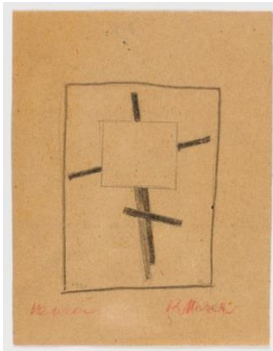
Предположительно:
Спикеры на трибуне



Супрематизм. Эскиз занавеса
Бумага, гуашь, акварель, графитный карандаш.
45x62,5
ГТГ, Москва [13]



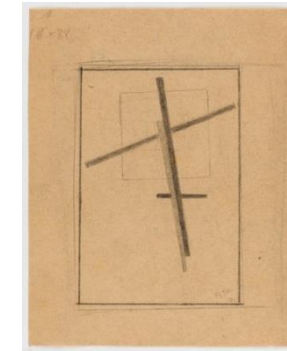
Принцип росписи стены
Бумага, акварель, тушь, гуашь. 34x24,8
ГРМ, Санкт-Петербург [13]



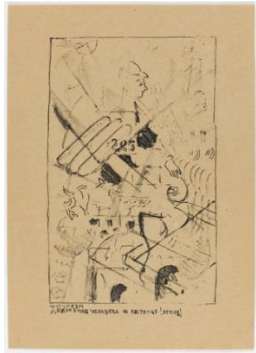
Composition 51 (Supremacy of the Spirit)
Стеделик музей, Амстердам [145]



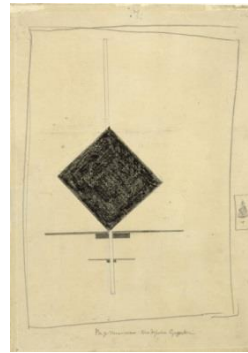
Первая ткань супрематической орнаментовки
Конец 1919-1920
Холст, наклеенный на бумагу, тушь, гуашь.
20*9,6(холст), 33,8x24 (бумага)
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Composition 41 (Suprematism of the Spirit)
Стеделик музей, Амстердам [145]



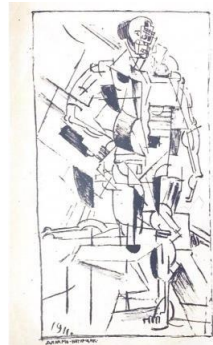
Futurism: Movement of a Man on a Staircase
Стеделик музей, Амстердам [145]



1919-1920 (versie 1920-1925)
Стеделик музей, Амстердам [145]

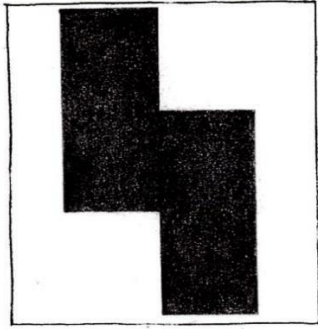


Suprematism of the Spirit
Стеделик музей, Амстердам [145]

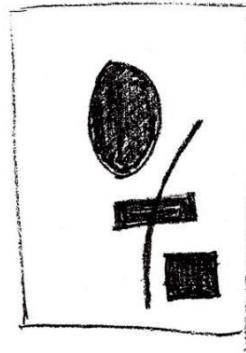


Динамо-натурщик
Иллюстрация из книги «О новых системах
в искусстве», Витебск Литография.
20,3x13,2
Собрание Ю.М. Носова, Москва [38]

1920



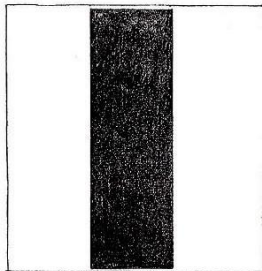
*Предположительно:
Движение супрематизма. Квадрат*



Супрематическая композиция
1920-1925
Бумага, Lithographic crayon. 35x22 [130]



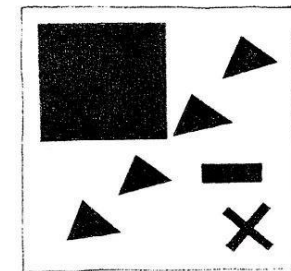
*Предположительно:
Супрематизм*



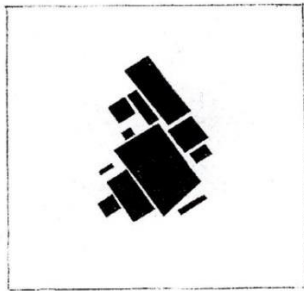
*Предположительно:
Продление супрематического
квадрата*



Белый супрематический крест
1920-1921
Холст, масло. 88x68,5
Стеделик музей, Амстердам [130]



*Предположительно:
Супрематическая группа с использованием
треугольника*



*Предположительно:
Супрематическая композиция*

Супрематическая композиция 1916,
версия 1920-1921
Холст, масло. 80,3x80,3
Частная коллекция [130]



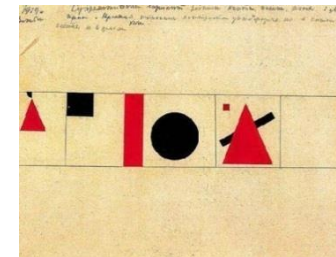
Дух супрематизма.
Дерево, масло. 55,6x38,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



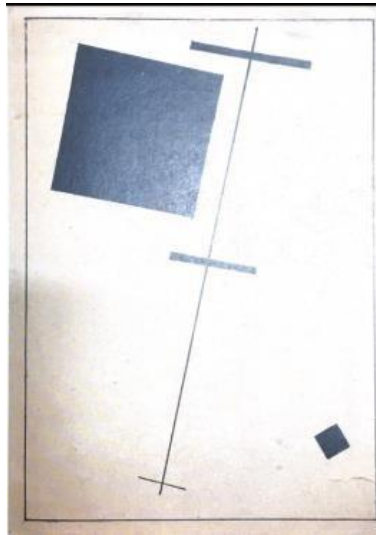
Мистицизм супрематизма
(красные полосы на черном круге)
1920-1922
Холст, масло. 72,5x51
Стеделик музей, Амстердам [130]



Священный супрематический крест (большой
крест черное и красное на белом)
1920-1921
Холст, масло. 84x69,5
Стеделик музей, Амстердам [130]



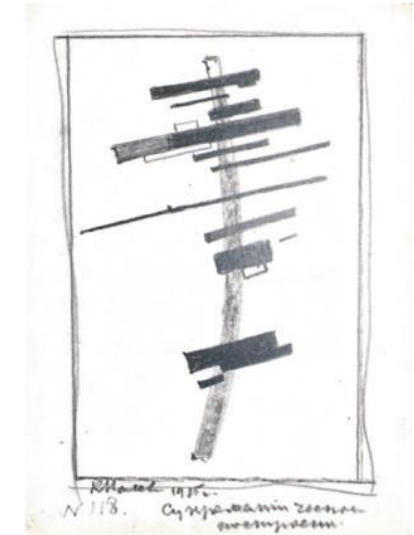
Трибуна ораторов
Бумага, акварель, тушь, графитный карандаш. 24,8x33,8
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



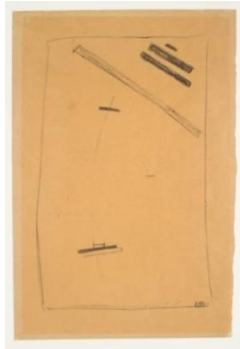
Без подписи
Бумага, карандаш. 15,6x22,6
Греческий государственный музей
современного искусства [130]



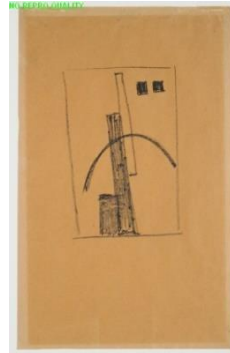
Планетарная конструкция (магнитный крест)
Бумага, карандаш, lithographic crayon. 32x24,5
Стеделик музей, Амстердам [130]



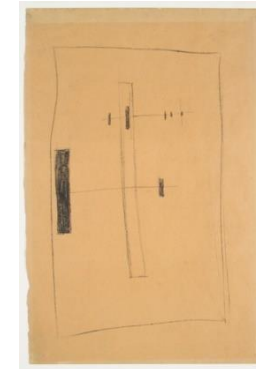
Супрематическая конструкция №118
Бумага, карандаш, литографический мелок. 32x24,3
??? [130]



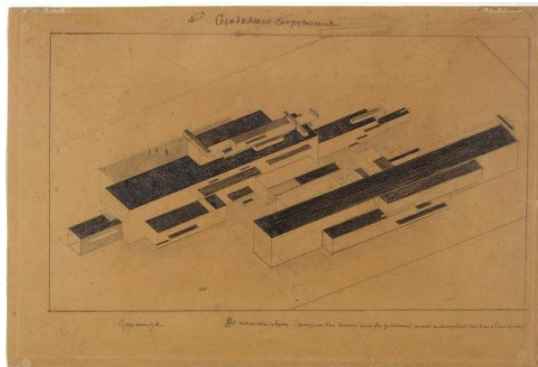
Без названия
1920 (latere versie (1927?))
Стеделик музей, Амстердам [145]



Без названия
ca. 1920 (versie 1925-1926)
Стеделик музей, Амстердам [145]



Без названия
1920-1921 (versie 1923-1924)
Стеделик музей, Амстердам [145]



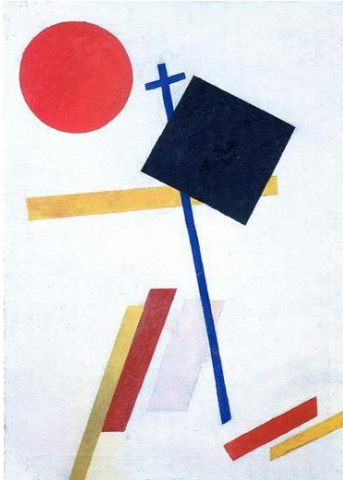
Modern Buildings
1920 (versie 1923-1924)
Стеделик музей, Амстердам [145]



Mystic Suprematism (Black Cross On Red Oval)
Oil on canvas 39 1/2 by 23 1/2 in.
100.2 by 59.2 cm
Painted in 1920-22.
Estate of the artist
Thence by descent to the artist's [144]



Cover design for N.N. Punin, First Cycle of Lectures
Delivered at Crash Courses on Modern Art for Teachers
Стеделик музей, Амстердам [145]



Супрематическая композиция 1920-ые гг.

Масло на холсте. 89,5x65,5

Частная коллекция, Россия.

Одного из самых дорогих художников мира подделывают очень часто ещё и потому, что геометрические приёмы его “минималистической” живописи кажутся простыми и легкими в воспроизведении.

Это произведение, сделанное уверенно и мастерски, показалось мне настоящим произведением Малевича, подлинность которого подтвердил технологический анализ этой картины, сделанный реставрационным центром в Дюссельдорфе, а также белильный тест, проверенный в Киевской реставрационной мастерской. Это произведение экспонировалось на выставках:

Искусство XX столетия. Украинский авангард. Киев, 1998,

Перекрёстки: Украинский модернизм. Чикаго, Нью Йорк, 2006-2007

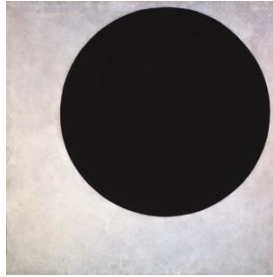
Дмитрий Горбачев

1922

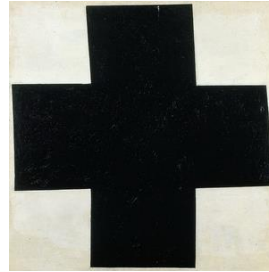


Praying Figure
motief ca 1922, versie voor 1927
Стеделик музей, Амстердам [145]

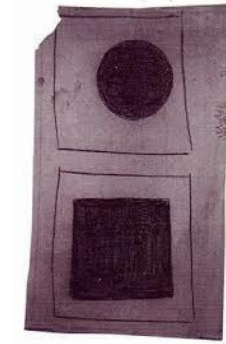
1923



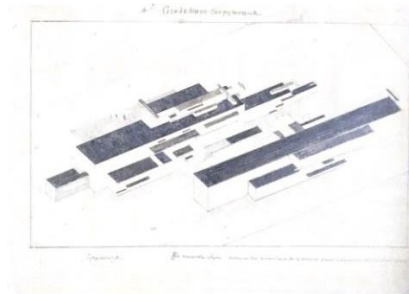
Черный круг
Около 1923
Холст, масло. 105,5x106
ГРМ, Санкт-Петербург [13]



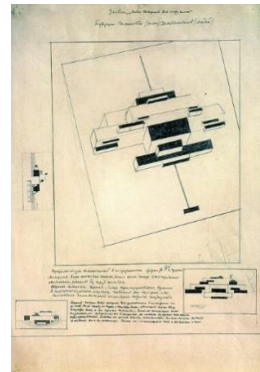
Черный крест
Около 1923
Холст, масло. 106x106,5
ГРМ, Санкт-Петербург [13]
*(1915) Центр Жоржа Помпиду, Париж [13]



Черный квадрат и черный круг
Около 1923
Бумага, итальянский карандаш. 29,5x19,7
Частное собрание, Париж [117]

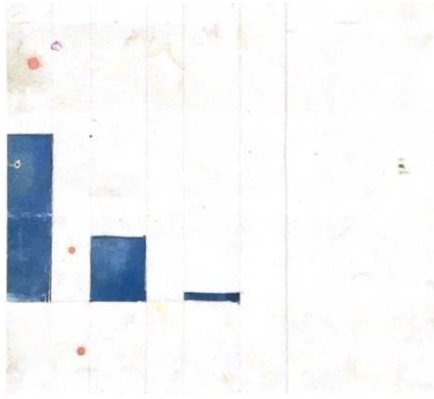


Современное здание
1923-1924
Бумага, карандаш. 36x53,5
Стеделик музей, Амстердам [130]

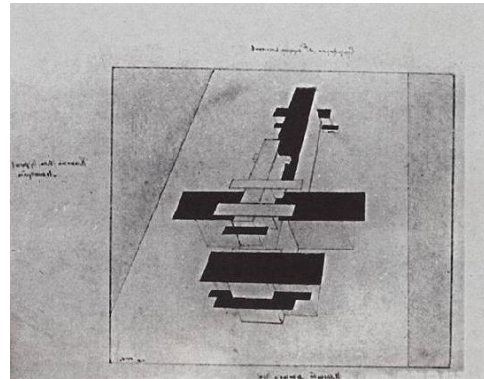


Будущие планы (дома) для
земляников (людей) 1923-24
Бумага, карандаш. 39x29,5 [130]
*44x30,8 см Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург [78, 82]

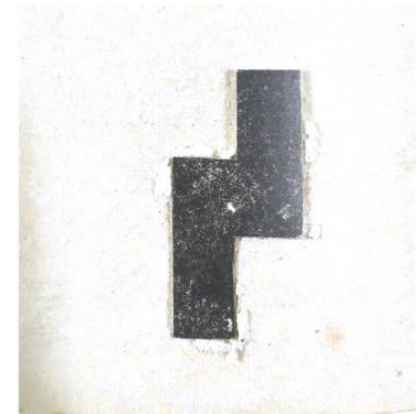
1924



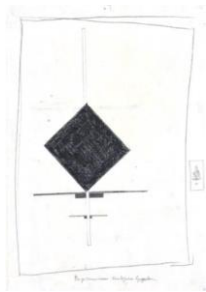
План эскиз архитектурных элементов
(после 1924)
Бумага, карандаш, акварель. 12,2x12,9
Национальный музей современного
искусства, Центр Помпиду, Париж [130]



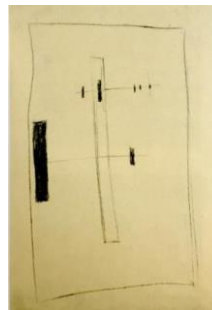
Планит летчика Бумага, карандаш.
30,5x45
Стенделик музей, Амстердам [117]



Архитектонические элементы(после 1924 г)
Бумага, закрепленная штукатуркой на картоне. 2,8x2,8
Национальный музей современного искусства, Центр
Помпиду, Париж [130]



Вертикальная конструкция (Супрематизм)
1920-1925
Бумага, карандаш, litographic crayon.
41x29,5 [130]

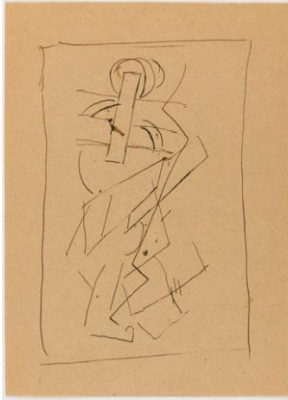


Эскиз архитектурной структуры
1923-1924
Бумага, litograph crayon. 53,5x35
Стеделик музей, Амстердам [130]

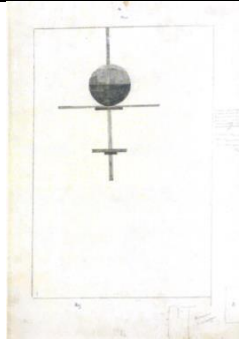


'aF' forma obema
1924-1926
Картон, карандаш, black litograph crayon коричневая
тушь. 29,5x23,3
Стеделик музей, Амстердам [130]

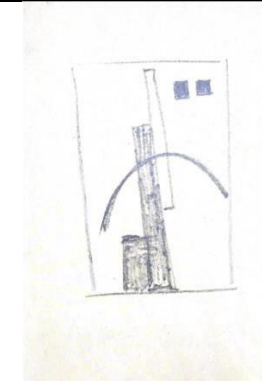
1925



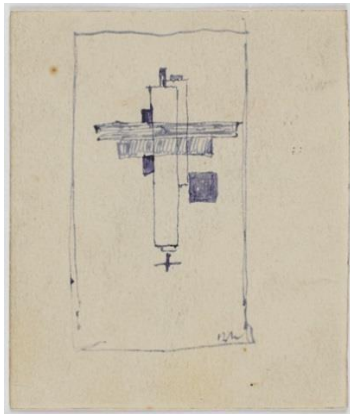
Cubist Composition
Стеделик музей, Амстердам [145]



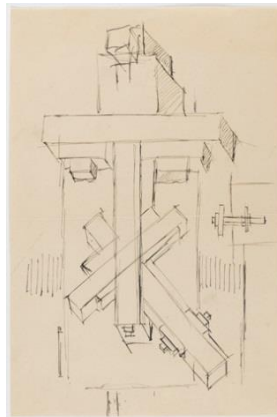
Архитектурная конструкция
Бумага, карандаш. 46x33,5 [130]



Магнетическая архитектурная композиция
1925-1926
Бумага, Litographic crayon. 35x22
Стеделик музей, Амстердам [130]



Design for an Architecton Type 'Alpha,'
1925-1929
Стеделик музей, Амстердам [145]

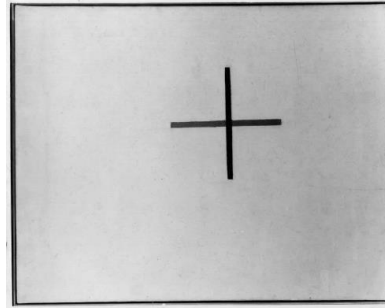


Design for an Architecton Type 'Alpha,'
ca 1925-1926
Стеделик музей, Амстердам [145]

1926



Дизайн киноплаката: Доктор Мабузо
Холст, масло. 106x70,6
ГТГ, Москва [130]



Suprematist Cross
(Small Cross in Black over Red on White)
1920-1927
Стеделик музей, Амстердам [145]

1927



*Предположительно:
Супрематизм. Расщепление конструкции.
Форма 78
Бумага, карандаш, литографический
карандаш. 32,5x24,5
Стеделик музей, Амстердам*



Standing Figure
Стеделик музей, Амстердам [145]

1928-1930



Голова крестянина
Около 1928-1929
Фанера, масло. 71,7x53,8
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



Голова крестянина
Около 1928-1929
Фанера, масло. 69x55
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



На жатву (Марфа и Ванька)
Около 1928
Холст, масло. 82x61
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



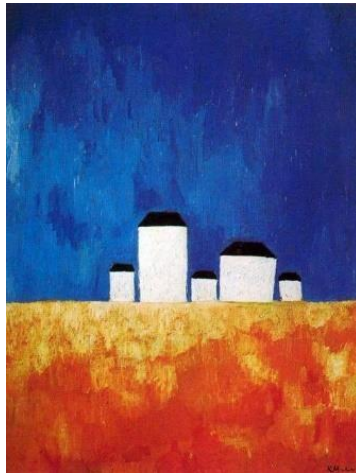
Три девушки 1928 – 1932
Фанера, масло. 57x48
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



Женский торс 1928-1929
Фанера, масло. 58x48
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



Мальчик (Ванька)
1928-1929
Фанера, масло. 72x51,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



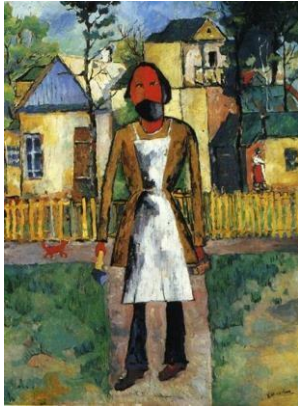
Пейзаж с пятью домами
1928-1929
Холст, масло. 83x62
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Плотник
Конец 1920-х
Фанера, масло. 71x44
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
* 1929-1929, 70x44 см [78, 82]



Женский торс
1928-1932
Фанера, масло. 73x52,5
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
* 1928-1929 72,5x52 [78, 82]



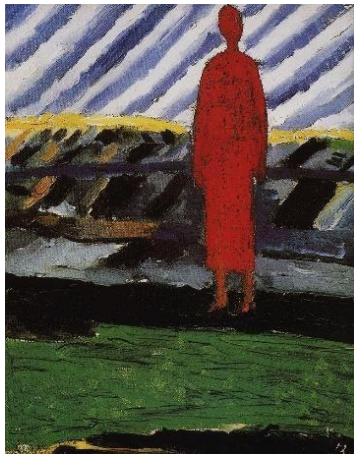
Плотник
1928-1929
Фанера, масло. 72x54
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Крестьянин в поле
1928-19232
Фанера, масло. 71,5x44,2
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



Дачник
1928-1929
Фанера, масло. 105x69,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Красная фигура
1928-1932
Холст, масло. 30x23,5
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



Торс (Фигура с розовым лицом)
1928-1929
Холст, масло. 72x65
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Супрематизм [150]
* Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Фанера, масло. 71x46 [78, 82]



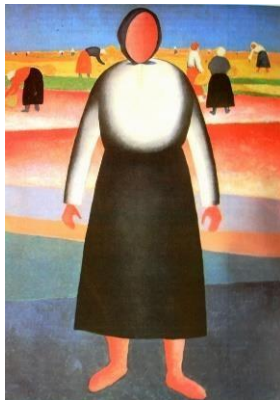
Женский портрет
1928-1929
Фанера, масло. 58x49
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



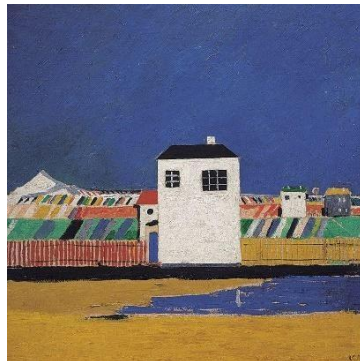
Девушки в поле
1928-1929
Холст, масло. 106x125
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Девушка в деревне 1928-1929
Фанера, масло. 70,5x44
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Жатва. Эскиз к картине
1928-1929
Фанера, масло. 72,8x52,8
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



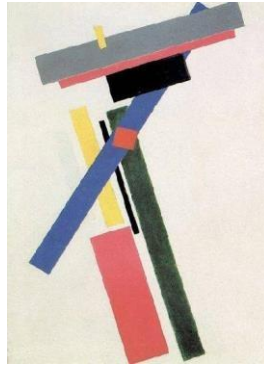
Пейзаж с белым домом
1928-1929
Холст, масло. 59x59,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Торс (Первоборозование нового образа)
1928-1929
Холст, масло. 46x37
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Девушка (фигура на белом фоне)
1928-1932
Фанера, масло. 84,5x48
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



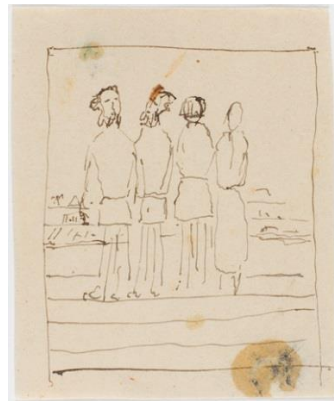
Супрематическое построение цвета
1928-1929
Фанера, масло. 72x52
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



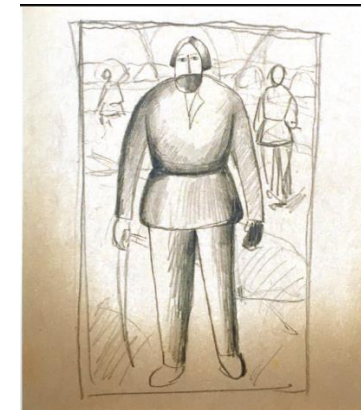
Стоящий крестьянин
1928-1929
Бумага, карандаш. 16,2x13,5
Стеделик музей, Амстердам [130]



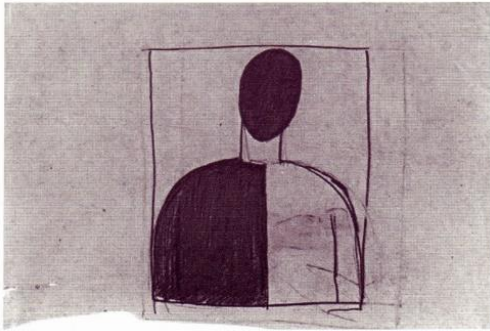
Женская фигура
Холст, масло. 126x106
1928-1929
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



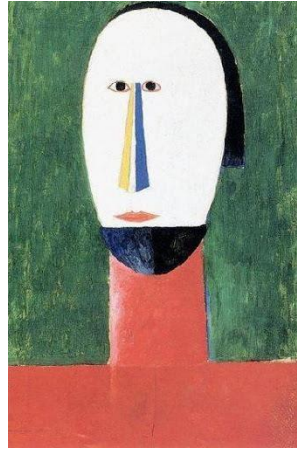
Four Figures in a Landscape.
1928-1930
Стеделик музей, Амстердам [145]



Стоящий крестьянин с косой на сенокосе
1928-1929
Бумага, карандаш. 15,3x13,2
Стеделик музей, Амстердам [130]



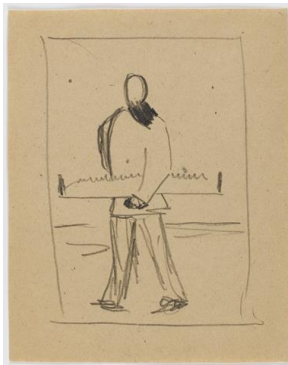
Женский торс
Около 1928
Рисунок к метафизической композиции
Богоматерь
Бумага, карандаш. 17,8x27
Собрание Ингрид Хаттон, США [117]



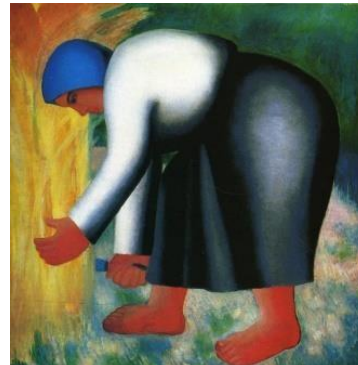
Голова
1928-1929
Холст, масло. 61x41
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Жница. Эскиз
1929
Фанера, масло. 29,5x31,3
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Man Walking with a Saw Under His Arm
ca. 1928-1929
Standing Figure
Стеделик музей, Амстердам [145]



Жница
1928-1932
Фанера, масло. 72,4x72
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
* 1929-1929 [78, 82]

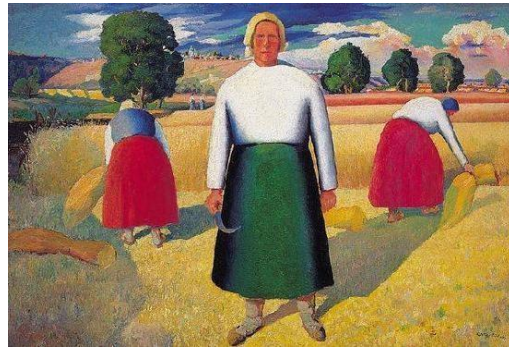


Три фигуры в поле
Конец 1920-х Холст, масло. 27x37
Собрание В.А. Дудакова и М.К.
Кашуро, Москва [38]
*1928 [130]

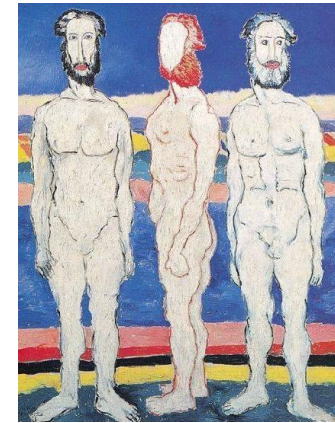
1929



Зимний пейзаж
Холст, масло. 36,8x34,5
Частное собрание [38]



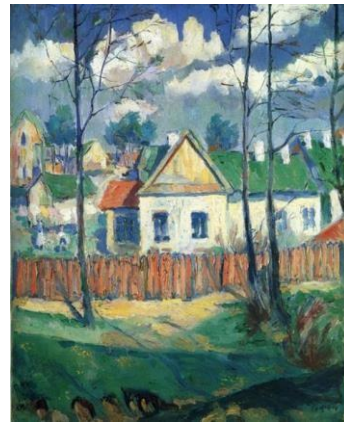
Жницы
1929-1932
Дерево, масло. 71x103,2
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



Купальщики.
Не раньше 1929
Холст, масло. 98,5x79
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Летний пейзаж
Около 1929
Холст, масло. 48,5x55
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



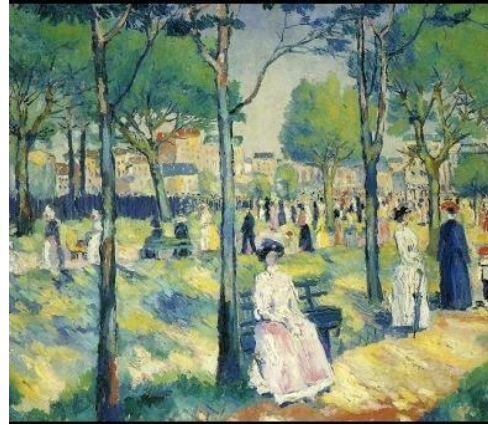
Весна. Пейзаж с домиком
1928-1929
Холст, масло. 58,5x48
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Девушка без службы
Конец 1920-х
Холст, масло. 80x66
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



Цветущие яблони
 Конец 1920-х
 Холст, масло. 55x70
 ГРМ, Санкт-Петербург [117]
 *около 1930 [78, 82]



На бульваре
 Конец 1920-х
 Холст, масло. 55x66
 ГРМ, Санкт-Петербург [117]
 *Около 1930 [78, 82]



Весна
 1928-1929
 Холст, масло. 53x66
 ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



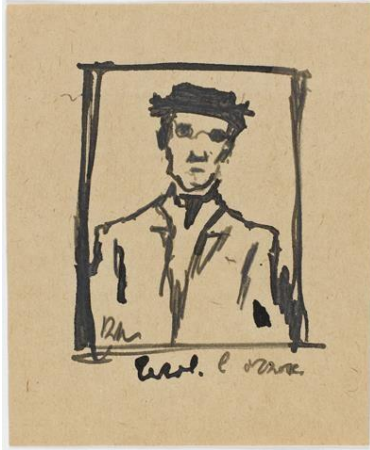
Пейзаж с белыми домами
 Около 1929
 Холст, масло. 44x59,5
 ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



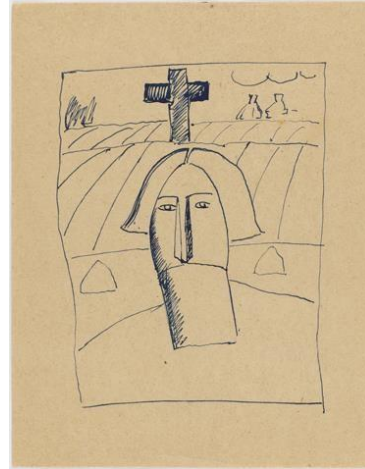
Прачка
 1928-1929
 Фанера, масло. 39,5x39,5
 ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Синий портрет
 Около 1929
 Холст, масло. 46,5x34,5
 ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]

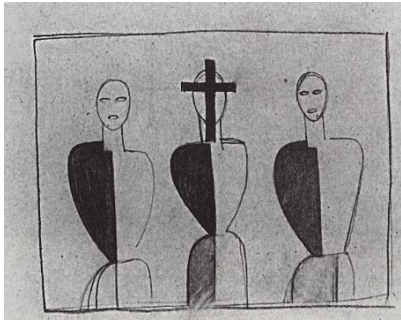


Без названия
Стеделик музей, Амстердам [145]

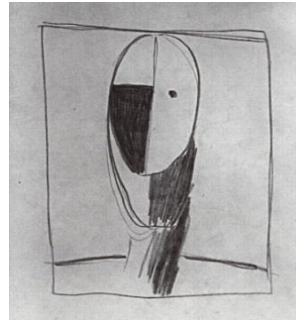


Peasant Head, Cross and Landscape
1928-1929
Стеделик музей, Амстердам [145]

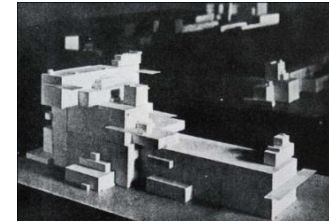
1930



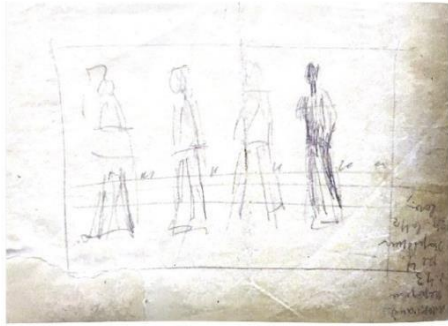
Три супрематические фигуры
Около 1930
Бумага, карандаш. 17,8x22
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



Голова
Около 1930
бумага, карандаш. 18,4x16,5
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



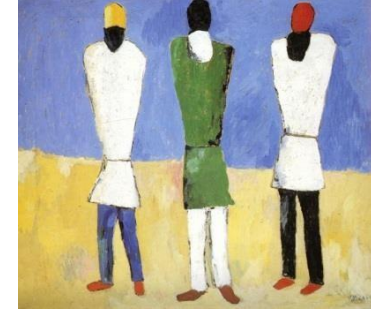
Предположительно:
Архитектон Бета.
Ок. 1930 ГРМ, Санкт-Петербург



Мать с младенцем и три фигуры
Начало 1930-х
Бумага, карандаш. 19,5x27
Частное собрание, США [38]



Три женщины на дороге
Около 1930
Холст. Масло. 28,5x43
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Крестьяне
1928-1929
Холст, масло. 77,5x88
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



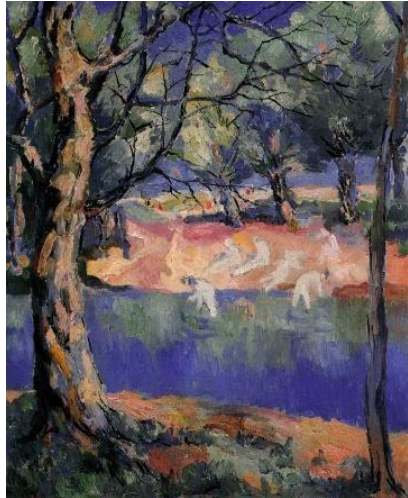
Поля. этюд
Около 1930
Холст, масло. 25x35
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



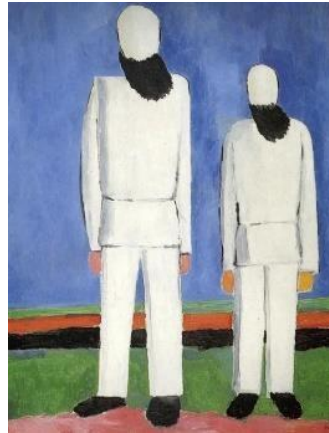
Два крестьянина на фоне полей
1928-1932
Холст, масло. 53x70
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
* Крестьяне. Около 1930 [78, 82]



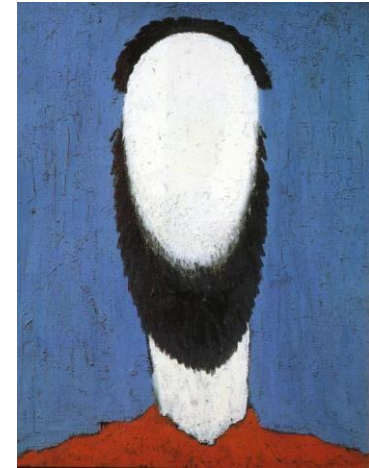
Два крестьянина (в белом и красном)
1928-1932
Холст, масло. 99x79
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
* Две мужские фигуры. Начало 1930 [78, 82]



Река в лесу
Около 1930
Холст, масло. 53x42
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



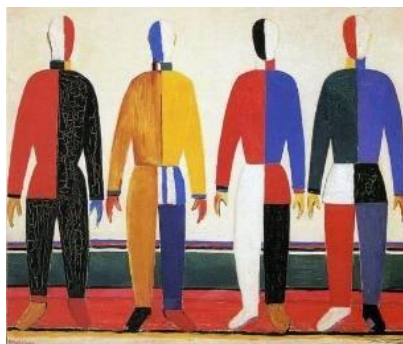
Две мужские фигуры
Начало 1930
Холст, масло. 99x74
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



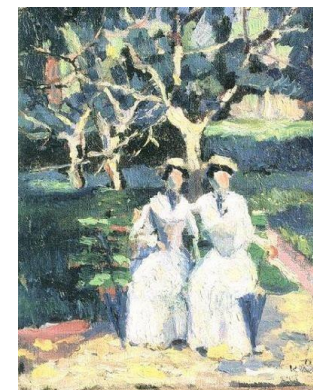
Голова крестьянина
Начало 1930
Холст, масло. 55x44,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



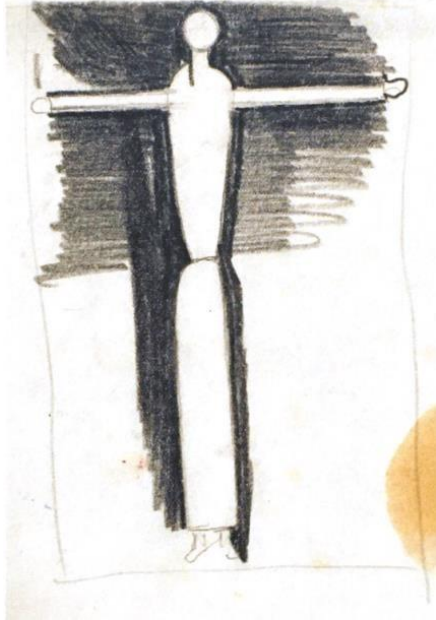
Три женские фигуры
Начало 1930
Холст, масло. 47x63,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



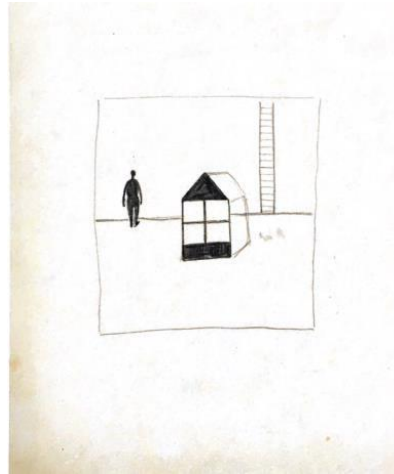
Спортсмены
1928-1932
Холст, масло. 142x164
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
*1930-1931 [130]



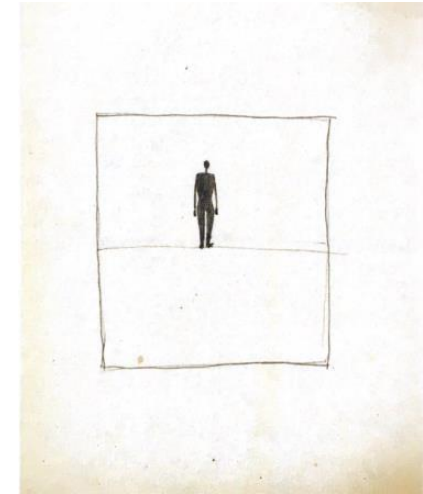
Две женщины в саду
Около 1930
Холст, масло. 28x21,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Женская фигура с распростертыми руками
Бумага, карандаш. 14,5x9,7
Стеделик музей, Амстердам [130]



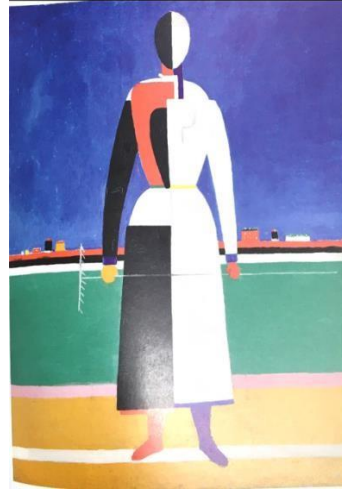
Дом, мужчина, лестница
1930-1931
Бумага, карандаш. 21,5x17,4
Стеделик музей, Амстердам [130]



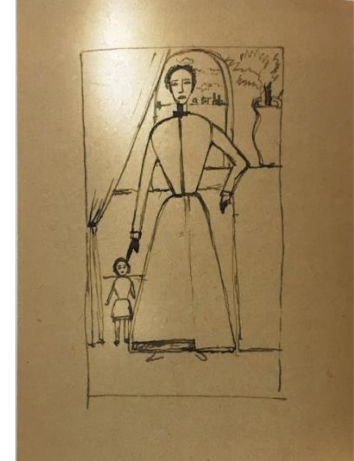
Мужская стоящая фигура
1930-1931
Бумага, карандаш. 21,6x17,4
Стеделик музей, Амстердам [130]



Бегающий мужчина
Холст, масло. 79x65
Национальный музей современного искусства, центр Помпиду, Париж [130]



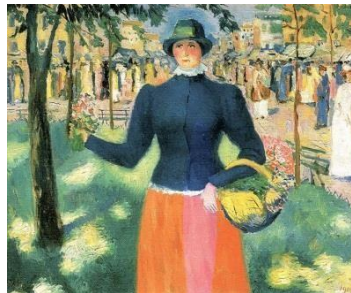
Женщина с граблями
Холст, масло. 99x74
ГТГ, Москва [130]



Женщина в длинном платье с ребенком
Бумага, тушь. 18,2x13,5
Стеделик музей, Амстердам [130]



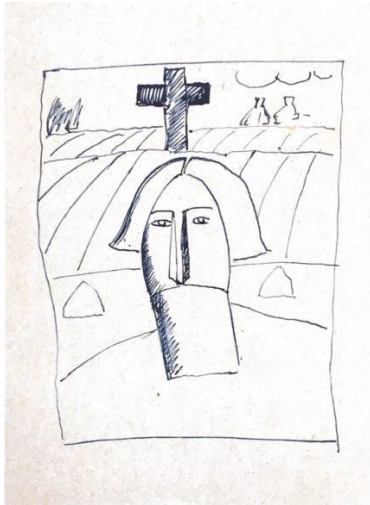
Сестры
Холст, масло. 76x101
ГТГ, Москва [130]



Цветочница. Этюд к одноименной картине
Около 1930
Холст, масло. 49x58
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Бульвар
Около 1930
Холст, масло. 56x66
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



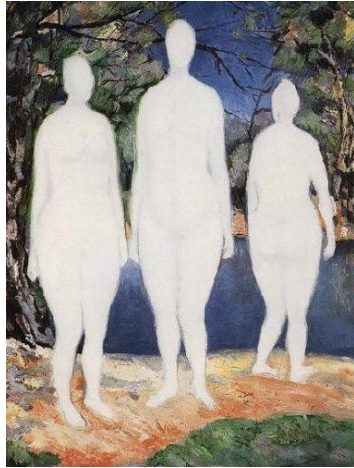
Голова крестьянина, крест и пейзаж
1928-1929
Бумага, тушь. 18,3x14,2
Стеделик музей, Амстердам [130]



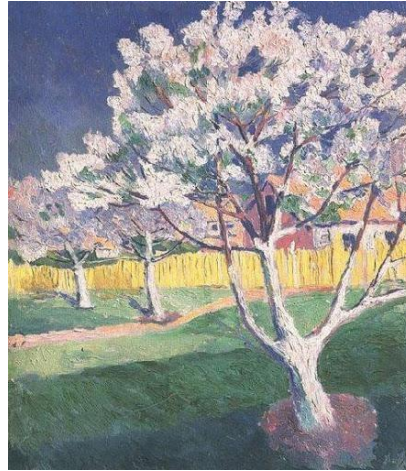
Женская фигура. Рыба. Круг. Крест
1928-1930
Бумага, карандаш. 10,8x11
Стеделик музей, Амстердам [130]



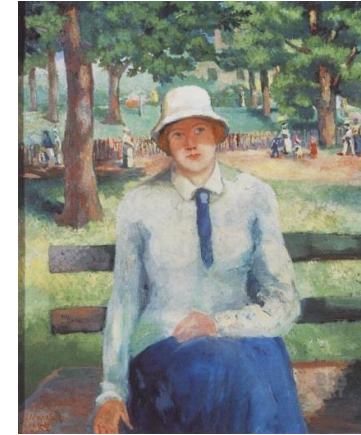
Три стоящие женщины Бумага, карандаш.
15,7x19,2Стедели музей, Амстердам [130]



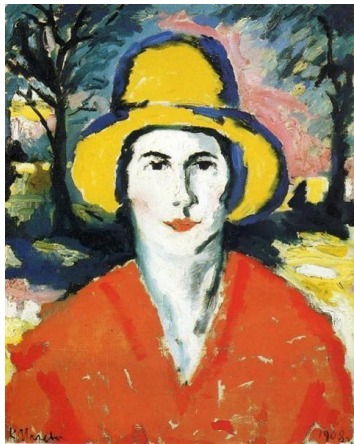
Купальщицы
Около 1930
Холст, масло. 59x48
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



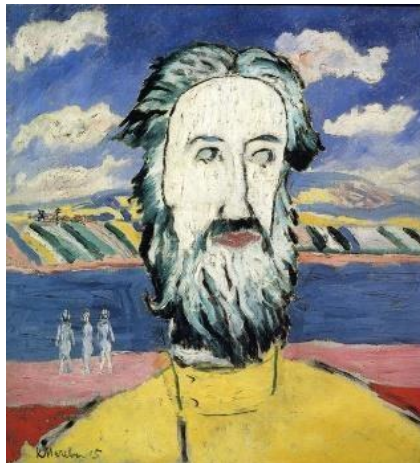
Яблоня в цвету
Около 1930 Холст, масло. 57,5x49
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



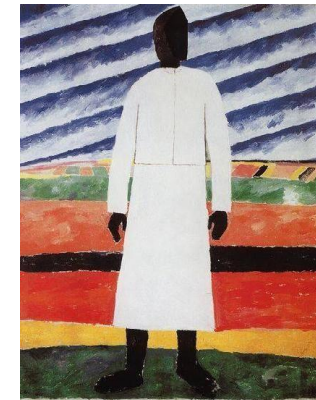
Девушка без службы
Около 1930
Холст, масло. 80x66
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



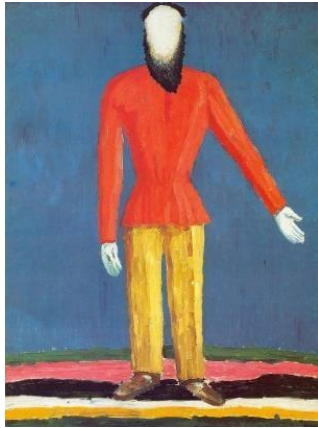
Женщина в желтой шляпе
Около 1930
Холст, масло. 48x38,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



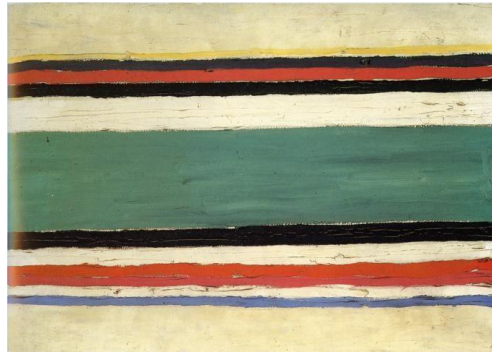
Голова крестьянина
Начало 1930-х
Холст, масло. 63,5x51
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



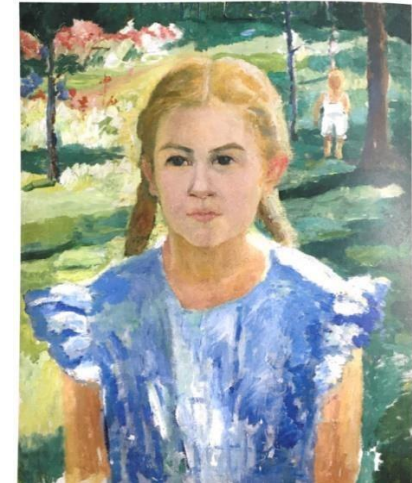
Крестьянка
1928-1932
Холст, масло. 98,5x80
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



Крестьянин.
Между 1930-32
Холст, масло. 120x100
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



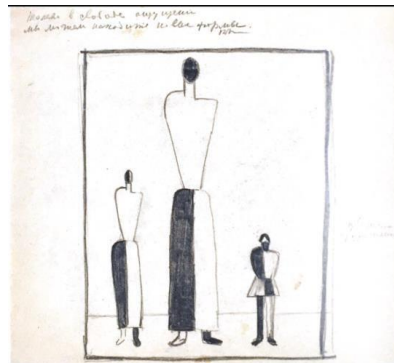
Композиция *Между* 1930-32
Холст, масло. 40x56
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



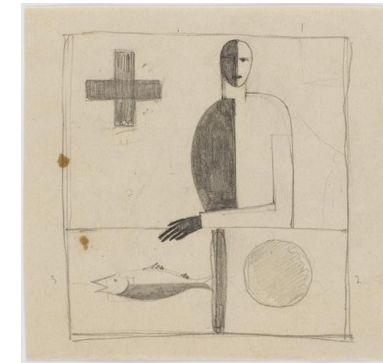
Портрет Юны
1930-1933
Холст, масло. 52x42,4
Moderna Museet, Стокгольм [130]



Крестьянка в поле
1929-1930
Бумага, карандаш, индийская тушь.
16,9x18,1
Стеделик музей, Амстердам [130]



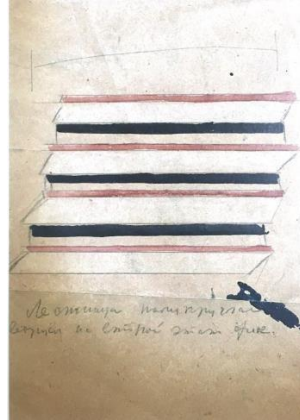
Две женщины и мужчина на фоне низкого
горизонта
Бумага, карандаш. 19,5x22,5
Стеделик музей, Амстердам [130]



Female Figure, Fish, Circle, Crossca.
1928-1930
Стеделик музей, Амстердам [145]



Couple Under Trees
 Стеделик музей, Амстердам [145]



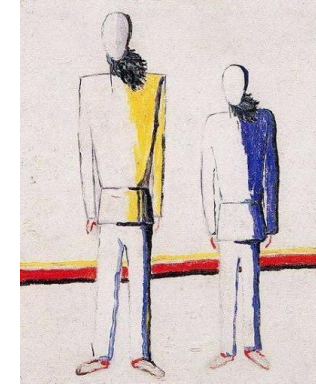
Ступени (проект супрематического декора
 красного театра в Ленинграде) Бумага,
 акварель, карандаш. 21,4x15
 Annely Juda Fine Art, Лондон [130]



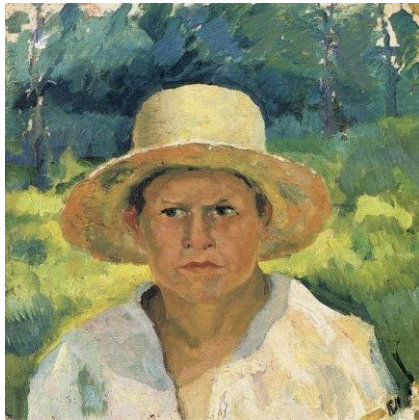
Цветочница.
Холст, масло. 80x100
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Две фигуры
Начало 1930
Холст, масло. 60,5x72
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Два крестьянина
Начало 1930
Холст, масло. 51,5x40,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



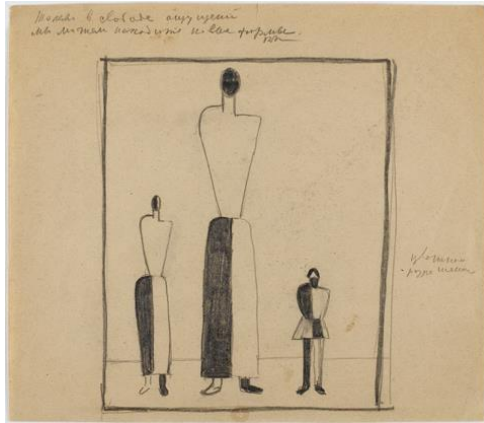
Голова мальчика в шляпе
Около 1930
Холст, масло. 41x40
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



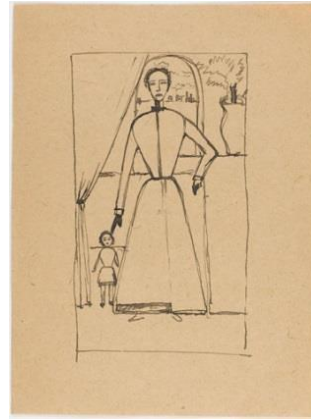
Two Peasant Women
Oil on canvas 24 3/8 by 19 3/8 in.
62 by 49.2 cm
Painted circa 1928-30. Alexei Gan & Esfir Shub,
Moscow (a gift from the artist in the early 1930s)
Anna Konopleva, Russia (by descent from the above by
1959)
Selim Khan-Magomedov, Moscow (acquired from the
above)
Private Collection, Paris (acquired from the above)
Acquired from the above in 2012 [138]



Peasant with Beard
Стеделик музей, Амстердам [145]



Two Women and a Man against a Low
Horizon
Стеделик музей, Амстердам [145]



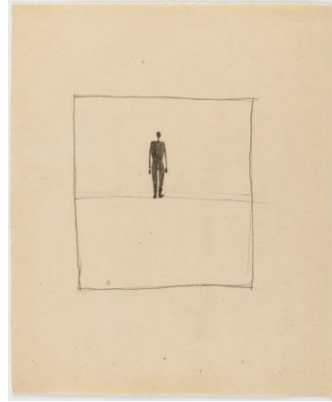
Woman in Long Dress with Child
Стеделик музей, Амстердам [145]



Three Figures in a Landscape.
1928-1930
Стеделик музей, Амстердам [145]



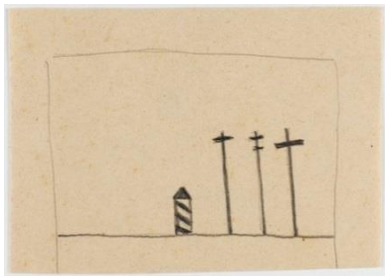
Mystic
Стеделик музей, Амстердам [145]



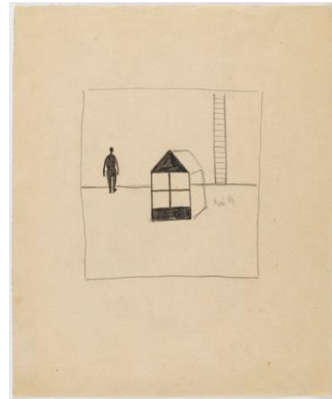
Standing Male Figure
1930-1931
Стеделик музей, Амстердам [145]



Female figure with outstretched arms
Стеделик музей, Амстердам [145]



Без названия 1930-1931
Стеделик-музей, Амстердам
[145]



House, Man, Ladder 1930-1931
Стеделик-музей, Амстердам [145]



Без названия 1930-1932
Стеделик-музей, Амстердам [145]

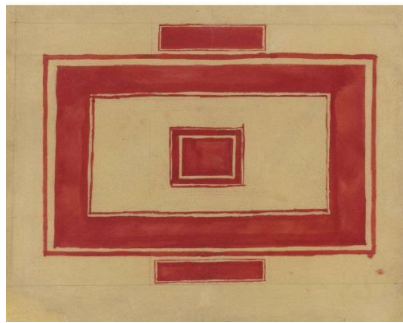


Female Figure with Outstretched Arms
1930-1931
Стеделик музей, Амстердам [145]



Standing Woman with Folded Arms
Стеделик музей, Амстердам [145]

1931

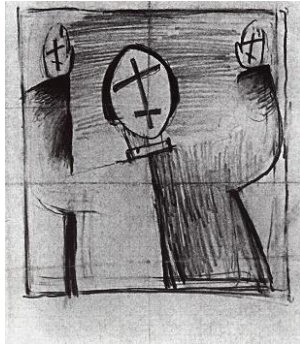


*Red Rectangle (Design For The Ceiling Of
The Krasny Theatre)*

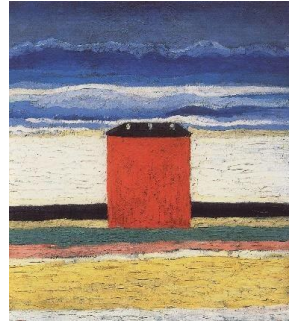
inscribed *Leningrad* 1931 red china
ink on paper 33 by 43cm., 13 by
17in.

Galerie Gmurzynska, Cologne
Galerie Piltzer, Paris
Edelman Arts Inc., New
York [133]

1932



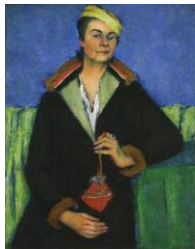
Мистик
Около 1932
Бумага, карандаш. 21,3x18,1
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



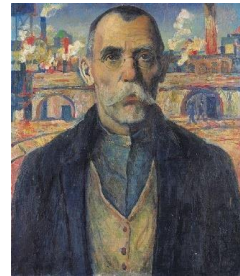
Красный дом
Около 1932
Холст, масло. 63x65
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
*1932, 63x55 [78, 82]



Сложное предчувствие (торс в желтой рубашке)
1928-1932
Холст, масло. 99x79
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
*около 1932 [78, 82]



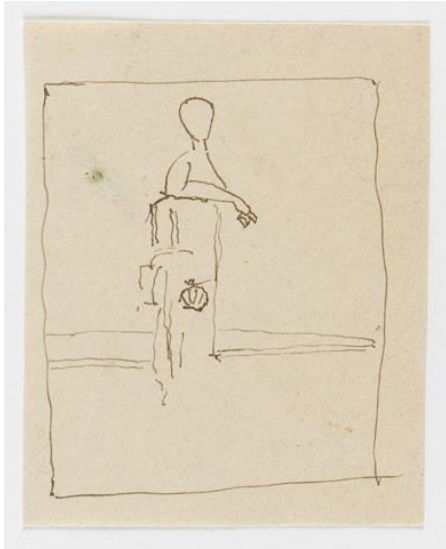
Портрет Елизаветы Яковлевой
Холст, масло. 82x64,5
Собрание Инге и Филипа ванд ен Хурк,
Голландия [38]
**петербургский коллекционер А. Васильев
провел исследования и предполагает что
автор – ученица Малевича, Мария
Джагунова*
<http://www.theartnewspaper.ru/posts/6880/>



Портрет ударника (Краснознаменец Жарковский)
Холст, масло. 64x55
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Мужская голова.
Около 1932
Бумага, карандаш. 21,3x18,1
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



Design for a Monumentca.
1932-1933
Стеделик музей, Амстердам [145]



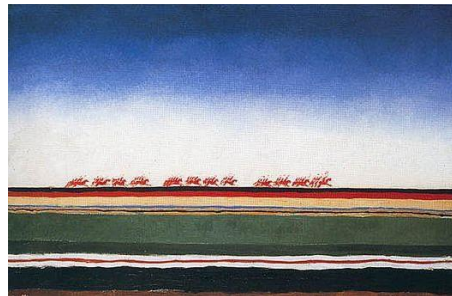
Design for a Monument
ca. 1932-1933
Стеделик музей, Амстердам [145]



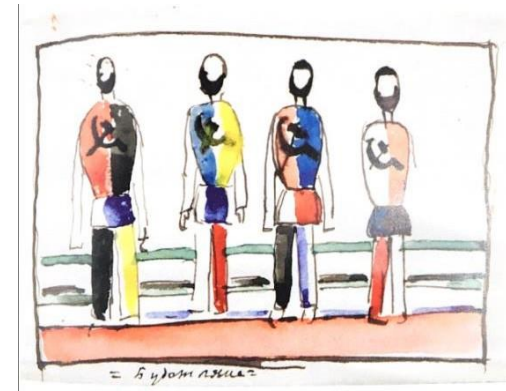
Woman with Folded Arms
1931-1932
Стеделик музей, Амстердам [145]



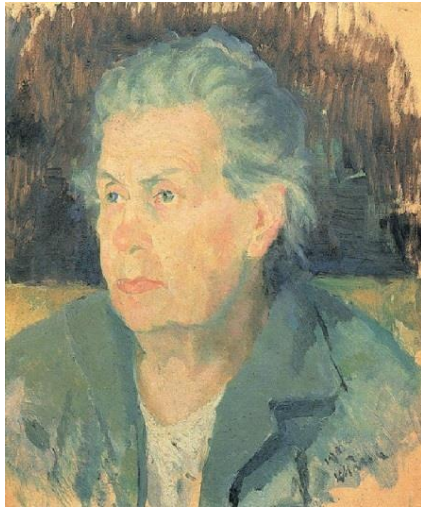
Голова девушки. Эскиз
Холст, масло. 34x25
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



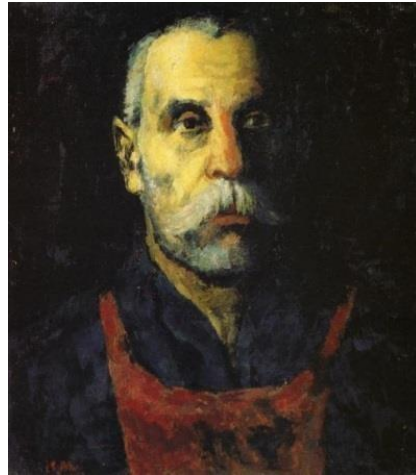
Красная конница
1928-1932
Холст, масло. 91x32
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
* около1932, 91x140 [78, 82]



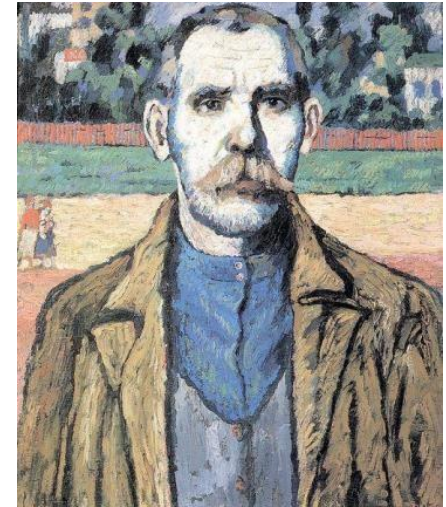
Футуристы
Бумага, акварель, индийская тушь. 8,4x12,5
Courtesy Galerie Gmurzynska, Цюрих [130]



Портрет матери. Эюд
Около 1932
Бумага на фанере, масло. 42x37
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Портрет рабочего (Краснознаменец Жарновский).
Между 1932-1933
Холст, масло. 54,5x49,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Портрет ударника
Холст, масло. 65x55
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Девушка с гребнем в волосах
Холст, масло. 35,5x31
ГТГ, Москва [130]

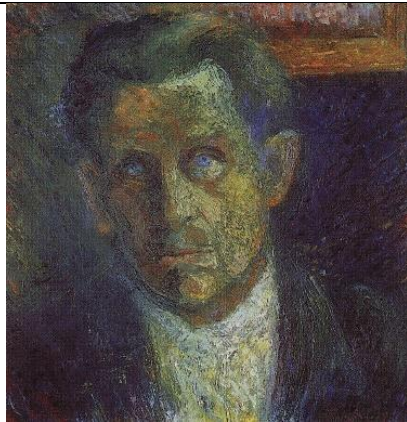


Девушка с красной палкой
1932-1933
Холст, масло. 72,5x60,5
ГТГ, Москва [130]

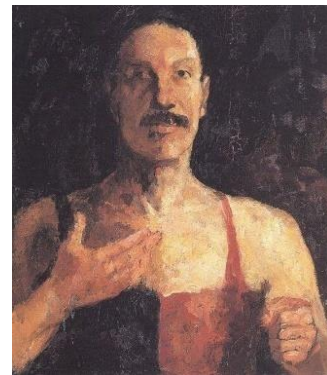


Голова современной девушки
Холст, масло. 43,5x34
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]

1933



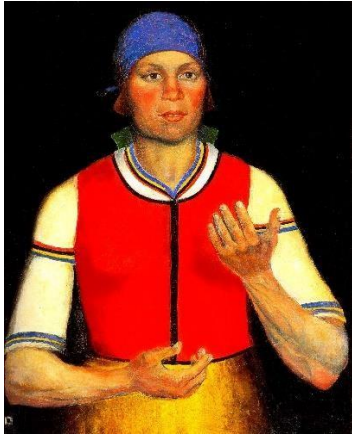
Портрет И.В. Клуна
Холст, масло. 31x28,5
Частное собрание, Москва [117]



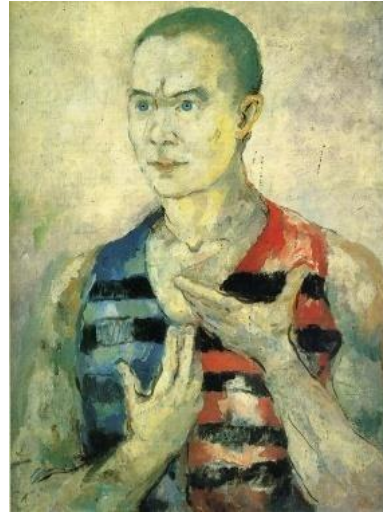
Кузнец. Этуд
Холст, масло. 64x55
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Портрет жены художника: Наталья
Андреевна Малевич, урожденная Манченко
Холст, масло. 67,5x56
ГРМ, Санкт-Петербург [117]



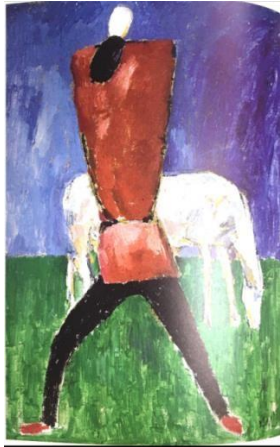
Работница
Холст, масло. 71,2x59,8
ГРМ, Санкт-Петербург [117]
* 70x58 [78, 82]



Портрет юноши
Холст, масло. 52x39,5
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



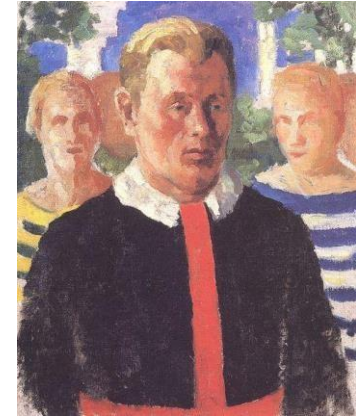
Портрет матери
1932-1934
Холст, масло. 43,5x38,3
Sepherot Foundation [38]



Мужчина и лошадь
Холст, масло. 66,5x51,5
Национальный центр современного искусства и культуры Ж. Помпиду, Париж [130]



Портрет жены
Холст, масло. 35,5x27,3
Московский музей современного искусства [38]



Мужской портрет
1933-1934
Холст, масло. 58x47
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Портрет Владимира Павлова [150]



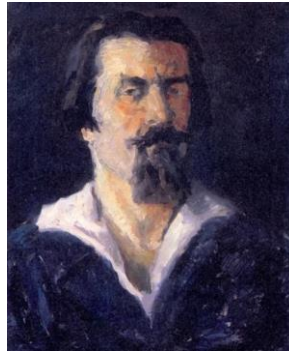
Женский портрет
Между 1932 - 1934
Холст, масло. 47x40,5
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург [78, 82]



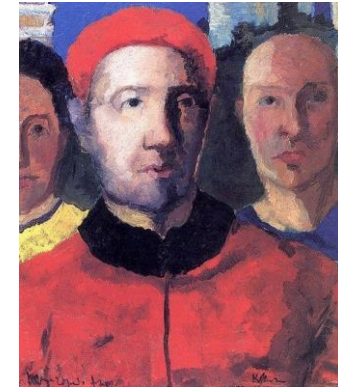
Автопортрет
Холст, масло. 73x66
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург [117]



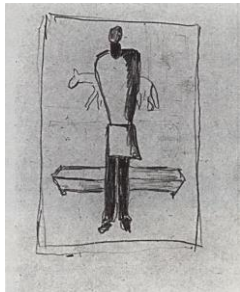
Портрет Н.Н. Пушкина
Холст, масло. 70x57
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Автопортрет
Холст, масло. 55x45,4
Московский музей современного искусства [38]



Тройной портрет. Эюад к неосуществленной картине
«Соцгород»
Холст, масло. 56x46
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Мужик, гроб, лошадь.
Около 1933
Бумага, карандаш. 17,2x14
Собрание Льва Нуссберга, США [117]



Девочка
Бумага, коричневая тушь, акварель. 17,5x10,8
Courtesy Galerie Gmurzynska, Цюрих [130]

1934



Портрет жены художника
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]



Портрет дочери художника
Холст, масло. 85x61,8
ГРМ, Санкт-Петербург [78, 82]

Примечания:

* Предположительно – произведения, которые могут быть созданы Малевичем, но не встречались в каталогах из списка литературы

