

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 85

*Казимир Северинович
Малевич*

Москва
Директ-Медиа
2011

Казимир Северинович

Малевич

1878–1935

Детство. Кочевая жизнь

В области живописи 1878 дал России выдающихся личностей. Родившиеся тогда мастера оказали огромное влияние на весь ход развития изобразительного искусства в XX веке. Эти люди – Кузьма Петров-Водкин и Казимир Малевич.

Казимир Северинович Малевич родился 11 (23) ноября 1878 на окраине Киева. По национальности он являлся поляком, однако по менталитету – русским. В многодетной семье Казимир был первенцем (все-го у Малевичей было четырнадцать детей, пятеро из которых умерли в младенчестве). Отец будущего художника работал управляющим на сахарном заводе киевского промышленника Терещенко, и ему приходилось постоянно переезжать с места на место, так что Казимир с детства привык часто менять уклад жизни.

Из автобиографических повествований Малевича известно о его впечатлениях от картин малороссийской природы, крестьянского труда: «На плантациях работали крестьяне, от мала до велика, почти все лето я, будущий художник, любовался полям и «цветными» работниками, которые пололи и прорывали свеклу. Взводы девушек в цветных одеждах двигались рядами по всему полю. Это была война. Войска в цветных платьях боролись с сорной травой, освобождая свеклу от зарастания ненужными растениями»¹.

Живопись, то есть картину, написанную масляными красками, Казимир впервые увидел в Киеве, куда отец взял мальчика на ежегодную ярмарку сахароваров. Холст висел в витрине магазина и, по признанию самого Малевича, оставил «неизгладимое в памяти явление». Еще некоторое время спустя мальчик оказался свидетелем того, как работают приехавшие к ним в провинцию, в Малороссию (местечко Белополье под Харьковом), московские иконописцы. Их труд показался ему настоящим чудом. Поразительно, как совпадают первые сильные впечатления от живописи у двух одноклассников – Малевича и Петрова-Водкина: и того, и другого иконопись в юные годы привела в восторг.

Переезд в Москву

В 1896 Малевичи переехали в Курск. Здесь через три года Казимир женился. Имя его супруги... Казимира. Молодому отцу семейства (у него вскоре родились мальчик и девочка) теперь постоянно приходилось думать о заработке. Некоторой отдушиной среди повседневных хлопот для него был кружок из служащих, которые проявляли интерес к живописи. Малевич оказался его главой.

Вскоре, однако, Казимир Северинович решил попытаться счастья в Москве, куда (если не в Петербург) в ту пору (как и в наше время) стремился всякий амби-

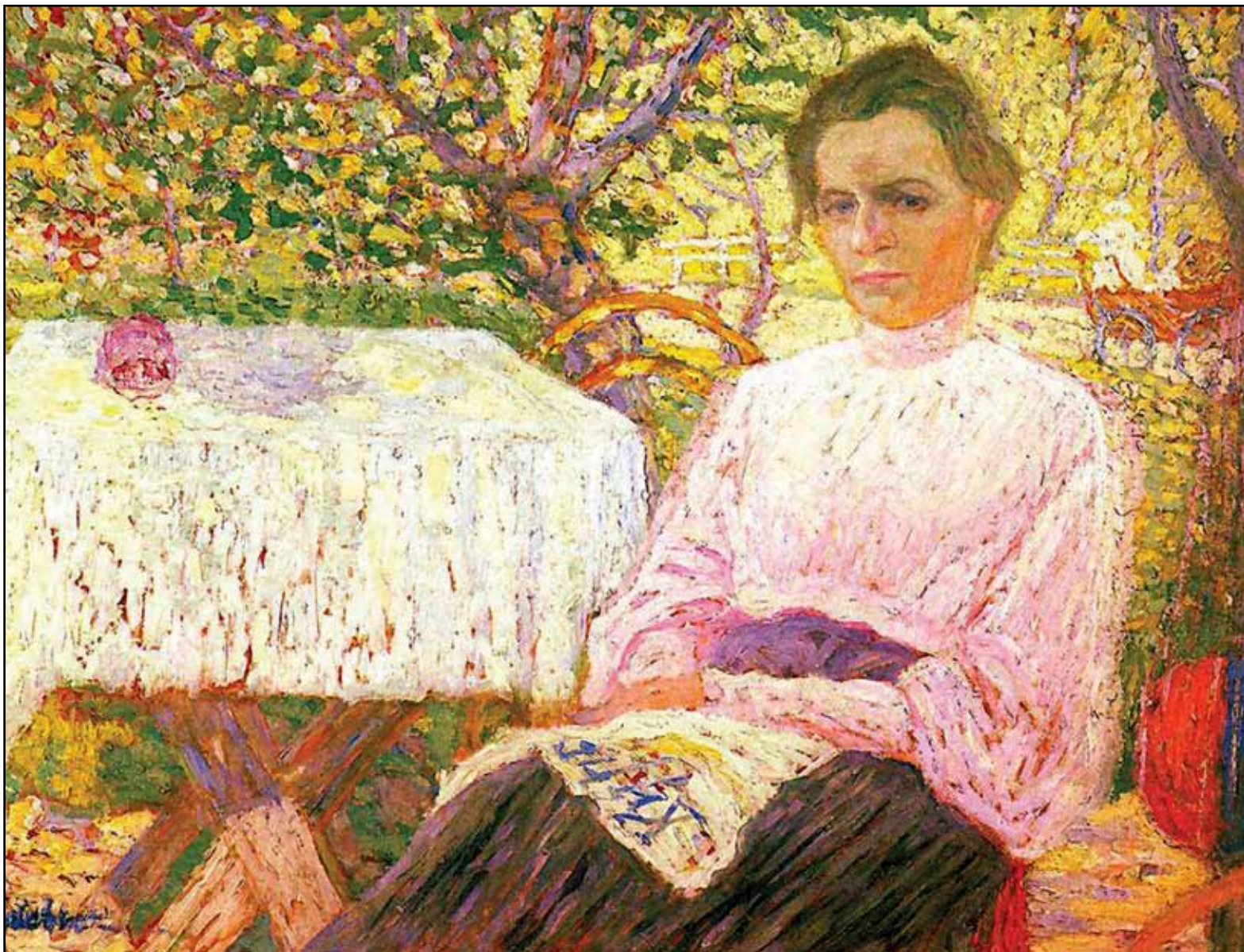


Безработная. 1904

циозный юноша. Однако удача не сразу улыбнулась ему. «Меня начала мысль о Москве сильно тревожить, но денег не было, а вся загадка была в Москве, природа была всюду, а средства, как написать ее, были в Москве, где жили тоже знаменитые художники. <...> Еду. Это был 1904 год», – приведенное свидетельство – из записей самого художника; никаких других документальных подтверждений той поездки не осталось.

Но уже в следующем году Малевич – это описано им самим с множеством ярких деталей – был в Москве, держал экзамены в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, но неудачно. Тогда он поступил в школу-студию И. В. Рерберга. Неплохой живописец, Рерберг в первую очередь был замечательным педагогом. В его школе Малевич провел в общей сложности пять лет. Здесь он подружился с людьми, которые сыграют впоследствии важную роль в его жизни, в частности с И. В. Ключковым.

Ключон (псевдоним Ключкова) был старше Малевича на пять лет, и в начале их знакомства именно он являлся лидером. Казимир Северинович в течение жизни несколько раз писал товарища. В 1907 он создал серию эскизов для фресковой живописи, один из которых – портрет Ключона в виде православного лика (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Уже буквально через три-четыре года их роли поменялись: Малевич стремительно развивался,



Портрет члена семьи художника. 1906

и вскоре именно он стал «пружиной» в этом содружестве. О более позднем «усовершенствованном» портрете Ключа (1913) его кисти будет сказано ниже. А еще позже – в 1933 – появится еще одно изображение Ключа (частное собрание, Москва). Лик превратился в лицо – вполне ординарное.

Живя у друга в Лефортове, Малевич едва сводил концы с концами (этот образ жизни станет для него обычным навсегда). Ему даже пришлось вернуться в Курск и опять заниматься малоинтересной работой. Наконец в 1907 мастеру все-таки удалось переселиться в Москву со своей семьей.

Обозревая творчество художника этого времени, можно столкнуться с проблемой (или загадкой): в его наследии имеется ряд произведений, которые условно можно объединить термином «импрессионизм»². Наиболее известные из них, например, «Весенний пейзаж» (середина 1900-х, частное собрание, Париж) и работа «Цветущие яблони», официально датированная концом 1920-х (Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Трудность и загадочность ситуа-

ции в том, что эти столь общие по стилю картины так разнесены во времени. Однако, наблюдая эволюцию творчества Малевича, никак нельзя согласиться с тем, что «импрессионистическое» полотно могло быть создано в конце 1920-х³. Аргументация этой датировки строится на том основании, что нет никаких документальных подтверждений работы художника над «Цветущими яблонями» в середине 1900-х. Между тем известны признания самого живописца, что он развивался от «импрессионизма к супрематизму»⁴. Поэтому совершенно невозможно себе представить, что, придя к беспредметной живописи и оставаясь до конца своих дней ее приверженцем, он вдруг создал импрессионистическую картину, стиль которой давно «перерос». Отметим, что в будущем мастер будет возвращаться к другим стилям, но всегда именно к своим. Здесь же, если принять позднюю датировку, речь будет идти об обращении к чужому, не им придуманному импрессионизму.

В случае с Малевичем, как будет видно далее, проблема эволюции творчества оказывается очень интересной. В конце пути художник придет к стилю, близкому к ... социалистическому реализму!



Вверху: Весенний пейзаж. Середина 1900-х

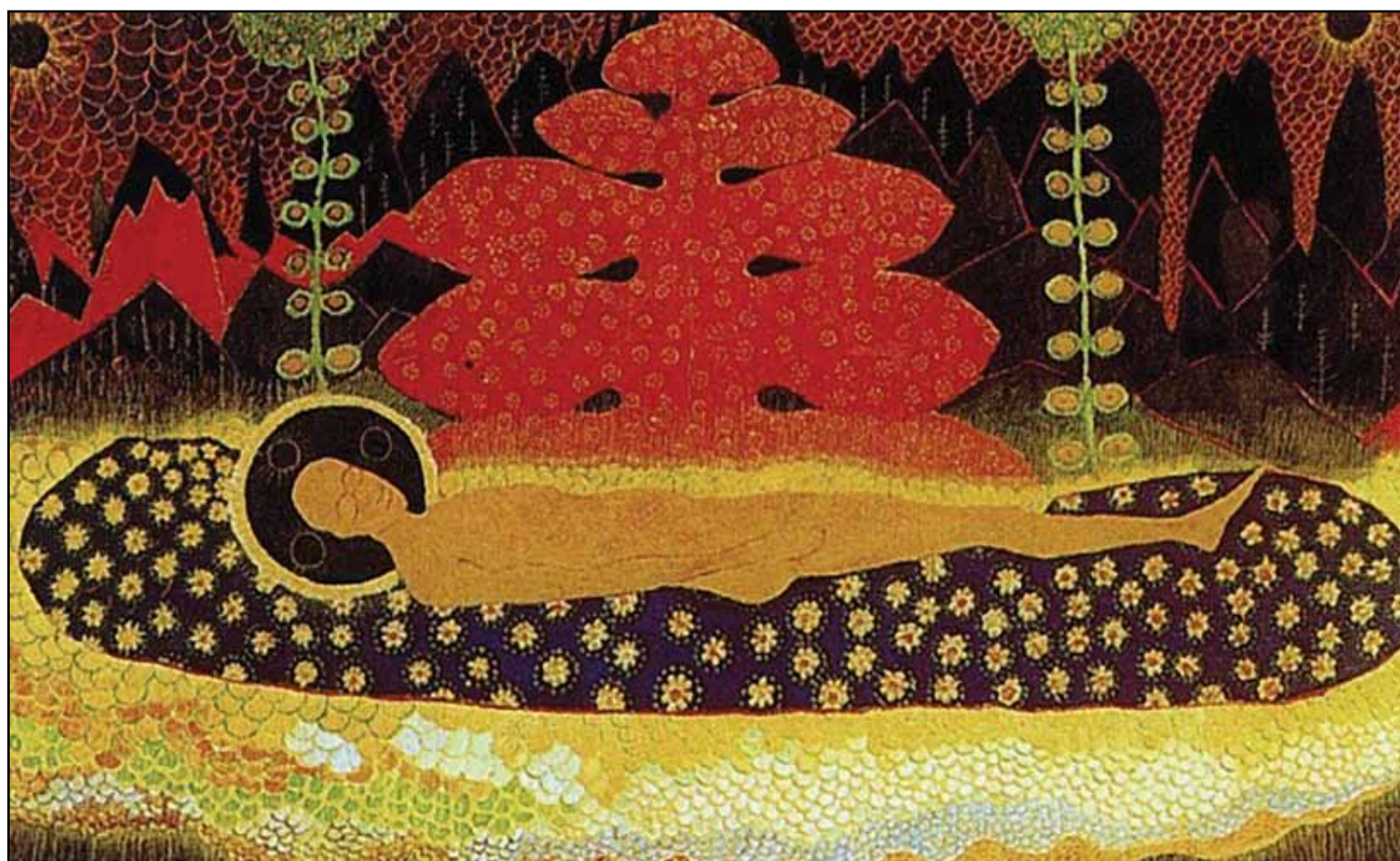
Внизу: Цветущие яблони. Конец 1920-х





Вверху: Высшее общество в цилиндрах. 1908

Внизу: Пляжница. 1908





Дети. Фрагмент. 1908



Жница. 1912

Первая крестьянская серия 1910-х

В 1910-е художник был увлечен творчеством французских фовистов. В первую очередь А. Матисса, А. Марке, Ж. Руо, Р. Дюфи. Эти мастера оказали сильное влияние на русских художников того времени, особенно на поколение самого Малевича (Петрова-Водкина, чуть более старшего Кандинского). Фовистские картины в Москве Казимир Северинович мог видеть в собраниях меценатов и коллекционеров И. Морозова и С. Щукина.

Впечатления мастера нашли отражение в его серии 1910-х, которую условно можно назвать крестьянской. Сохранились не только собственно полотна, но и довольно много рисунков к ним. Еще одно французское влияние – сезанновский «след» (сезаннизм) – ощущается в них, как ни странно, даже не столько в колорите, то есть в том, что, казалось бы, прежде всего должно было привлекать Малевича с его гипертрофированно-острым чувством цвета, а в рисунке, например в «Купальщиках» (1910–1911) и «Крестьянках в церкви» (1911–1912, оба – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), или в «Плотнике» (1911, собрание Льва Нуссберга, США), так и в живописных картинах.

Крестьянская серия убеждает в том, что в творчестве Малевича 1910-х произошел резкий перелом: в композиционном решении своих произведений художник отдает предпочтение крупным фигурам, занимающим всю площадь холста; сами фигуры нарочито упрощены, причем в живописных полотнах они буквально геометричны, а в рисунках угадывается реальная форма человеческого тела. Еще одна осо-



Мужчина с мешком. Около 1911–1912

бенность цикла: крестьяне и их труд представлены художником возвышенно и даже в героическом ключе. Запечатлеть сельский труд было характерно не только для Малевича – нечто подобное есть в творчестве его современников, например у Н. С. Гончаровой. Некоторые сюжеты и сами названия ее картин схожи с произведениями Казимира Севериновича – «Жнецы» (1911, Екатеринбург).

Крестьянки с ведрами. 1912–1913





Жнец на красном фоне. 1912–1913



Участие в художественных выставках

В декабре 1910 в Москве открылась выставка под скандальным названием «Бубновый валет». Вскоре возникло одноименное общество, ставшее самым крупным объединением раннего авангарда в России. Поначалу в содружество входили только московские художники, но вскоре к ним присоединились их коллеги из Петербурга и других городов. Членами «Бубнового валета» были братья В. Д. и Д. Д. Бурлюк, И. И. Машков, В. В. Кандинский, П. П. Кончаловский, А. В. Лентулов, М. В. Мильман и другие. Впоследствии в выставках общества участвовали многие

Тоцильщик. 1912–1913

мастера из Западной Европы. Идейным лидером художников был М. Ф. Ларионов. Именно он пригласил Малевича участвовать в первой выставке. С тех пор мастер не пропускал ни одного показа. Общество просуществовало недолго – до декабря 1917. Тем не менее даже десять лет спустя (в 1927) в Третьяковской галерее прошла ретроспективная выставка произведений художников группы «Бубновый валет».

Своим названием экспозиция и сообщество обязаны двум аллюзиям, связанным с бунтарским духом молодых артистов: в то время «бубновыми валетами»

называли каторжников (с некоторых пор и политических); их тюремное одеяние состояло из посконной робы-балахона с нашитой на спине метой – черным ромбом. Кстати, мета могла подтолкнуть Малевича к мысли о «Черном квадрате». Вторая аллюзия: валет бубновой масти во французском карточном жаргоне называется «мошенником», «плутом». И может быть, отсюда мастер почерпнул идею о другом своем квадрате – красном.

В 1911 Малевич участвовал в выставке «Союза молодежи» в Петербурге. Тот приезд оказался важным для художника: наладив некоторые контакты, он в конечном счете переехал в столицу. В следующем году вновь состоялась выставка в Москве. И вновь энергичный Ларионов, ее организатор, придумал для нее эпатажное название – «Ослиный хвост». Малевич показал на ней более двадцати работ (далеко не все из них сохранились).

В середине мая 1912 издательство Рейнхардта Пипера в Мюнхене выпустило в свет альманах «Синий всадник». Его составителями были немецкий художник Ф. Марк и россиянин В. Кандинский. Под одноименным названием в Мюнхене была устроена экспозиция, участвовать в которой Василий Васильевич пригласил коллегу. Оба мастера в то время нащупывали, каждый – свой, путь к «беспредметному искусству»: Кандинский – к «трансцендентальной сущности вещей (по ту сторону их зримой внешности)», Малевич – «от кубизма и футуризма к супрематизму». Примечательно, что впоследствии оба художника, часто называвшие свои картины одним именем, различали их – за неимением в них «предметности» – по номерам: «Импровизация 20», «Импровизация 33» (Кандинский) и «Супремус № 50», «Супремус № 56» (Малевич).

Ключевое произведение Малевича – «Портрет И. В. Клыона (Усовершенствованный портрет строителя)» (1913, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Одна деталь композиции сразу привлекает к себе внимание своей сюрреалистической парадоксальностью и нарочито заявленной многозначностью: оба глаза в буквальном смысле слова вскрыты, взрезаны. Правый глаз модели (для зрителя – левый) трансформирован таким образом, что полуокружности его зрачка смещены одна относительно другой⁵. Левый вообще заменен как бы раскрытыми вверх и вправо створками, за которыми оказывается изображение стены деревянной избы; в сущности, это небольшая сценка: из трубы идет дым, в окне видны следы некоей жизни внутри дома. Такую трактовку глаза можно считать символическим указанием на особую проблему зрения, специфические характеристики видения, исследование которых интересует художника. Весьма примечательно, что и в «реалистическом» позднем портрете И. В. Клыо-



Портрет И. В. Клыона (Усовершенствованный портрет строителя). 1913

на (1933) внимание привлекают, прежде всего, глаза: голубые, кажется, невидящие... Образ вскрытого глаза у Малевича становится нарушением, исчезновением преграды между внутренним и внешним, смешением реальностей материального, физического мира и воображения, мира внутреннего.

На портрете привлекает внимание еще один предмет, явно имеющий символическое значение, поскольку фигурирует на целом ряде картин автора, – пила. Это устойчивый образ в творчестве Малевича кубофутуристического периода, он встречается, например, в таких его работах, как «Авиатор» (1914, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Англичанин в Москве» (1914, музей Стеделик, Амстердам). Пилу принято связывать с фрагментом одного из манифестов А. Крученых и В. Хлебникова, русских поэтов-футуристов, сравнивавших с инструментом язык футуристической поэзии: «Язык должен быть, прежде всего, языком, и если уж напоминать что-нибудь, то, скорее всего, пилу или отравленную стрелу дикаря»⁶.



Корова и скрипка. 1913

От кубофутуризма к супрематизму

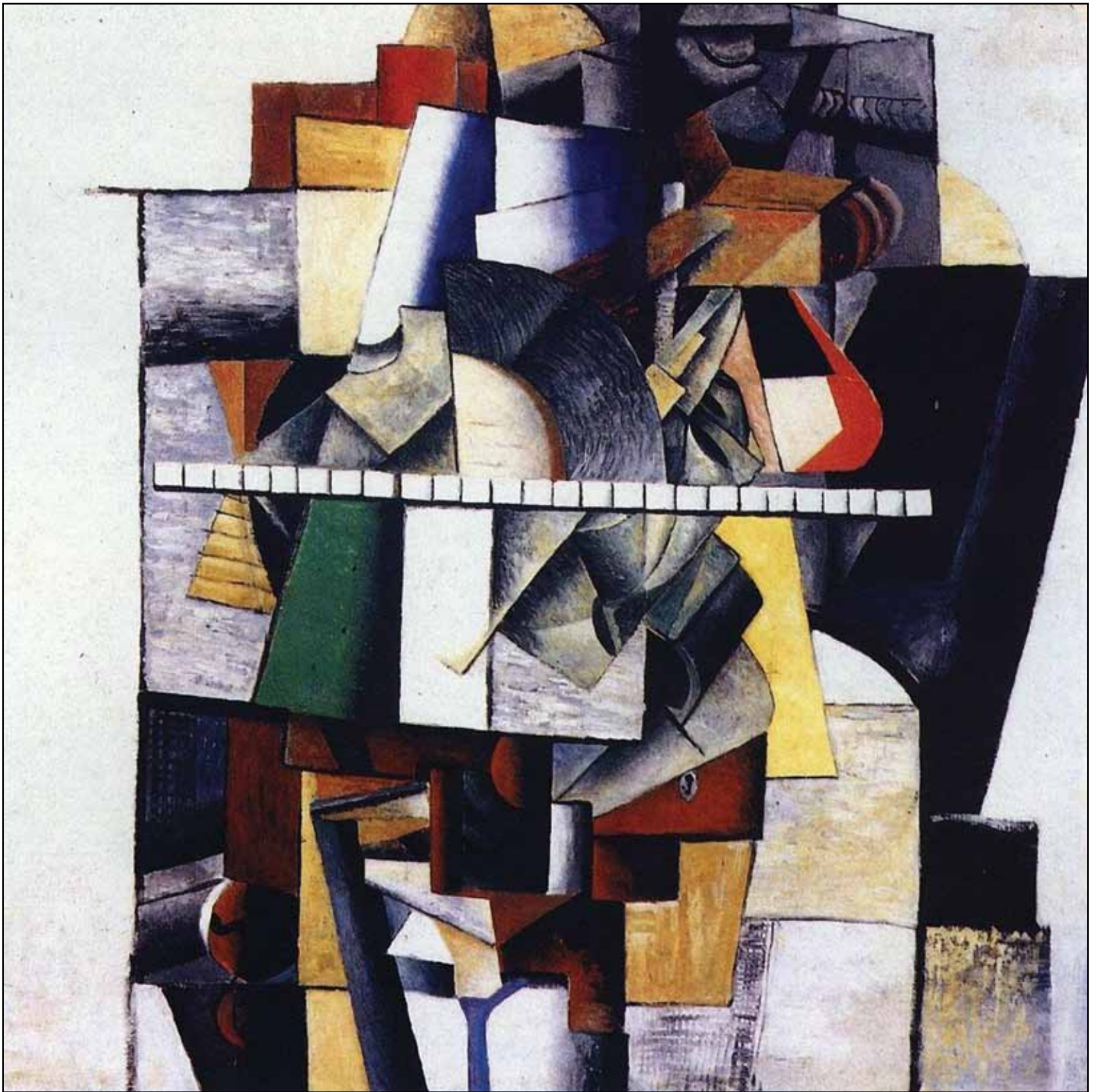
Большой интерес художника к соединению несоединимого, к обостренным контрастам – не только живописным, но и смысловым, логическим – демонстрирует картина «Корова и скрипка» (1913, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Малевич, всегда имевший склонность (если не страсть) обосновывать свои художественные концепции (отсюда такое большое количество его литературных трудов), вывел собственный закон художественного творчества и сформулировал его как «закон контрастов», иначе – «момент борьбы». Нельзя сказать, что эта

особенность всякого художественного произведения не была известна и глубоко продумана в прежние времена; вопрос, очевидно, не в необходимости контраста, а в его качестве. «Оказалось, что в вещах нашлось еще одно положение, которое раскрывает новую красоту, – утверждал Малевич. – А именно: интуитивное чувство нашло в вещах энергию диссонансов, полученных от встречи двух противоположных форм»⁷. Особенно интенсивно художник разрабатывал эту концепцию – как в живописи, так и в своей теории – в кубофутуристический период.

Именно полотном «Корова и скрипка» принято иллюстрировать сформулированный Малевичем основной закон искусства⁸. Действительно, на картине соединились образы, казалось бы, несоединимые. Логическая ошибка в рассуждении зрителя, однако, состоит в том, что изображенные вещи принимаются как контрастные, хотя таковыми не являются, поскольку они не подобны. Контрастными могут быть только сущности одного порядка, то есть подобные: высокое – низкое, море – горы, день – ночь и т. д. Здесь же весь эффект полотна состоит в принципиальной несопоставимости этих образов. Примечательно, что автор счел нужным дать пояснение сюжета надписью на обороте: «Алогичное сопоставление двух форм – «корова и скрипка» – как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками. К. Малевич».

Картины Малевича этого периода и этого направления (и, кстати, не только его) заставляют говорить об алогизме как о художественном методе. «В кубофутуристических работах основу композиции часто составляли живописные плоскости, имитирующие те или иные материалы, – отмечает Е. Бобринская. – Из комбинации этих фрагментов материи, из элементов поверхностей различных предметов и складывались кубофутуристические композиции, в которых образы окружающего мира рождались в результате свободной игры с его деталями»⁹. Картины Малевича, ярко иллюстрирующие приведенное высказывание: «Станция без остановки. Кунцево» (1913, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Портрет М. Матюшина» (1913, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Композиция с Джокондой» (Частичное затмение в Москве, 1914, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

В портрете художника, композитора и литератора Михаила Васильевича Матюшина Малевич свободно оперирует разными геометрическими плоскостями, что, на первый взгляд, роднит его со стилем кубистических произведений Пикассо и Брака. Но есть и существенное отличие: основоположники кубизма писали в основном в монохромной технике, тогда как Малевич активно использует богатую цветовую гамму. Еще одна особенность картины (и, вероятно, не только одной ее у Малевича): при всей



Портрет М. Матюшина. 1913

абстрактности на полотне разбросаны реалистические детали, которые можно истолковать в символическом смысле. Так, замочная скважина, из которой вынут ключ, по мнению некоторых исследователей, намекает на закрытый характер модели; часть лба с волосами, расчесанными на прямой пробор, точно повторяет прическу Матюшина, по свидетельству знавших его людей. Это, пожалуй, единственная деталь, указывающая на то, что перед нами портрет. Матюшин был композитором, поэтому нетрудно догадаться, что линия белых прямоугольников, разделяющая картину по диагонали, является клавиатурой фортепиано (причем без черных клавиш – намек на свое-

образе музыкальной системы Михаила Васильевича).

В ключевой момент развития своего творчества Казимир Северинович вместе с Матюшиным предпринял попытку сделать театральную постановку. Все – слово, живопись и музыка – должно было по их замыслу быть абсолютно новым. Так появился синтетический спектакль «Победа над Солнцем», вошедший в историю как футуристическая опера, точнее сказать quasi-opera (итал. – «что-то вроде оперы»).

Премьера этого представления, построенного на литературной, музыкальной и живописной алогичности,



Жизнь в большой гостинице. 1913–1914

состоялась 3 декабря 1913 в петербургском Луна-парке. Автором сценария-либретто был Крученых, пролог написал Хлебников, музыку создал Матюшин, а оформил постановку Малевич.

Позже, в 1917, в статье «Театр» художник подчеркнул новаторство спектаклей, к которым писал музыку Михаил Васильевич: «Звук Матюшина расшибал напишную, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и буквозвуки Алексея Крученых распылили вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла перед глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю, и в небо. Мы открыли новую дорогу театру».

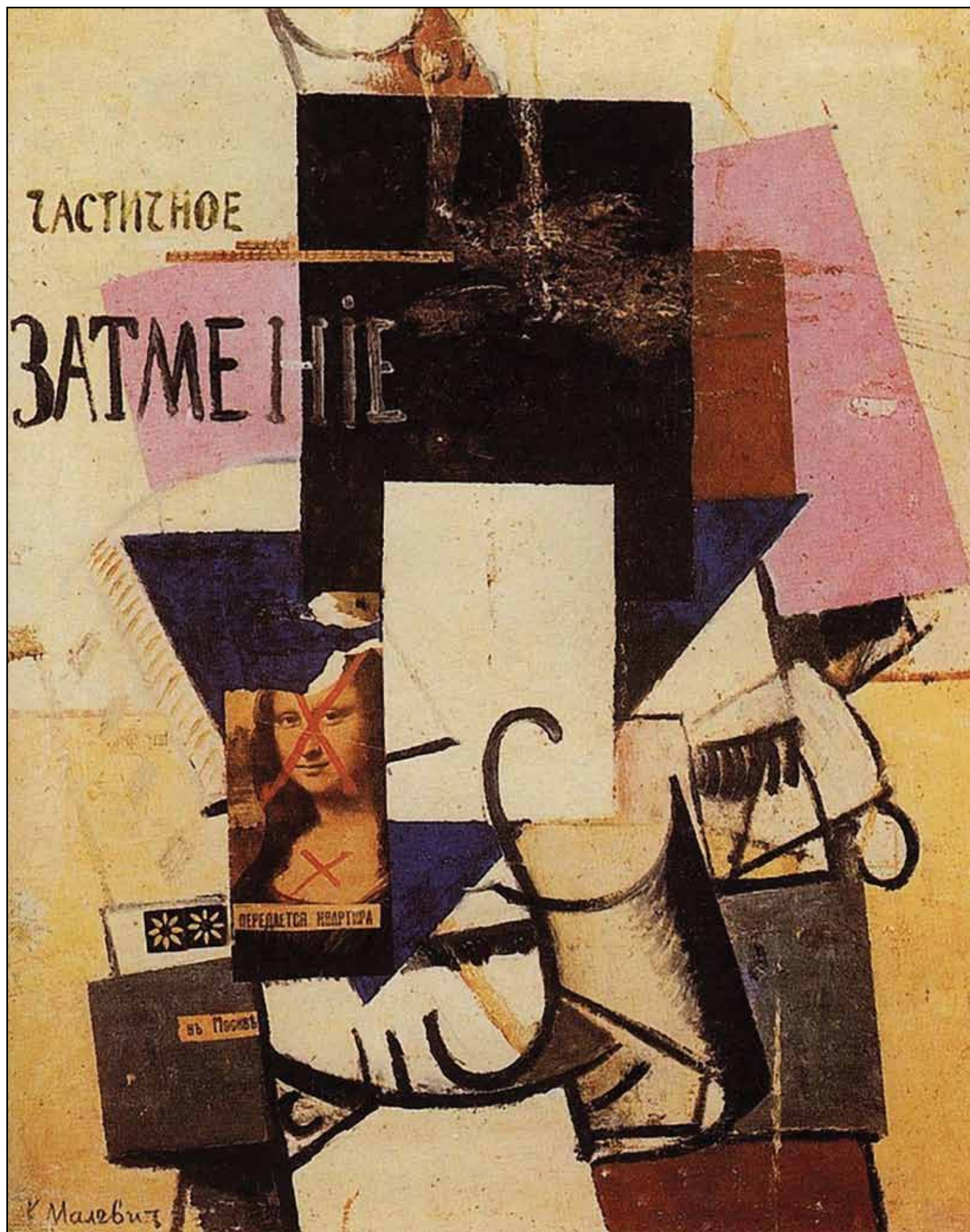
В эскизах декораций к опере впервые появляется квадрат, пока еще закрашенный черным лишь наполовину. Поэтому работу над постановкой художник справедливо считал началом супрематизма. У Малевича есть несколько картин с некоей музыкальной подоплекой: «Корова и скрипка» (1913, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Музыкальный инструмент» («Лампа», 1913, музей Стеделик, Амстердам) и «Дама у рояля» (1913, Областной художественный музей имени В. И. Сурикова, Красноярск). Они дают повод прочертить параллель между его живописным творчеством и музыкой.

Солдат первой дивизии. 1914



Авиатор. 1914

Разрушение предметных и, следовательно, сюжетных связей (апологетом чего стал Малевич) сходно с концепциями так называемой додекафонной или атональной музыки, то есть музыки, освободившейся от господства тональности с ее неперменным музыкальным центром в виде тоники. Упразднение тональных связей совершенно аналогично упразднению «предмета» в супрематических работах Малевича и уничтожению «смысла» картины в традиционном понимании смысла в живописи предыдущих эпох. Сутью стала не взаимосвязь элементов, а сам пра-элемент данного искусства: в живописи – цвет («цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу»).



Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве). 1914

Впоследствии художник пошел даже дальше. Один из его парадоксальных афоризмов – в виде стихотворения всего из трех слов! – гласит:

Цель музыки –
Молчание.

Казимир Северинович окажется последовательным до конца и целью живописи сделает... пустой холст.

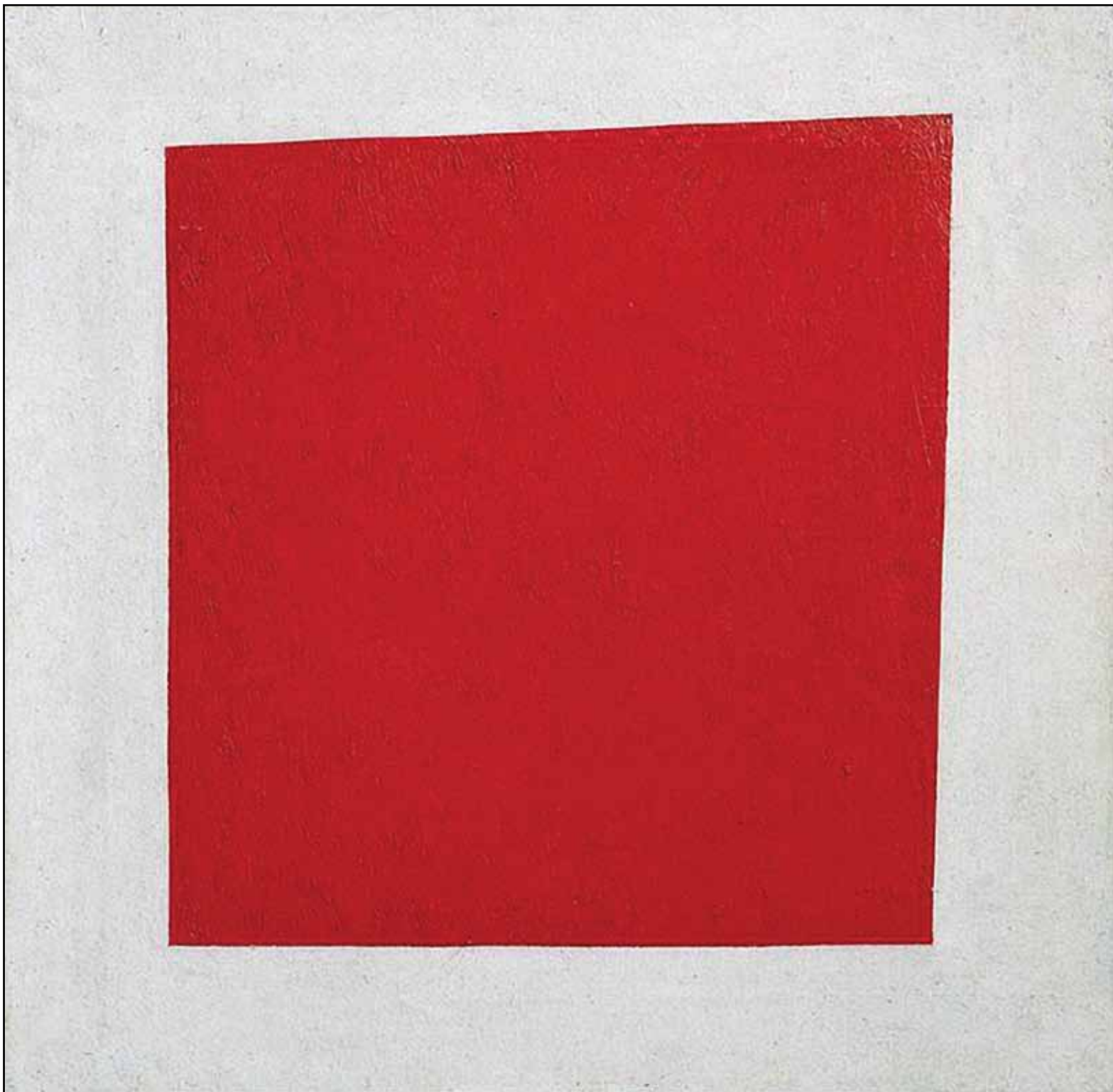
Очень близко к той границе в эволюции стиля Малевича, которая определяет рождение супрематизма, стоит произведение «Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве)». О многом в его содержании можно рассуждать лишь гипотетически. В то время у всех на слуху была похищенная леонардовская «Мона Лиза». Работа Малевича – пример картины с элементами коллажа: художник перечеркнул приклеенную репродукцию знаменитого полотна да Винчи, а под ней поместил газетную наклейку со словами «передается квартира». Это произведение открывает ряд подобных ему, «обыгрывающих» оригинал Леонардо: «L.H.O.O.Q» дадаиста М. Дюшана, где Моне Лизе пририсованы усы, «Мона Лиза с ключами» Ф. Леже, «Четыре Моны Лизы» П. Уорлока, «Автопортрет в образе Моны Лизы» С. Дали.



«Как захали за лык...». 1914

«Шел австриец в Радзивилы...». 1914





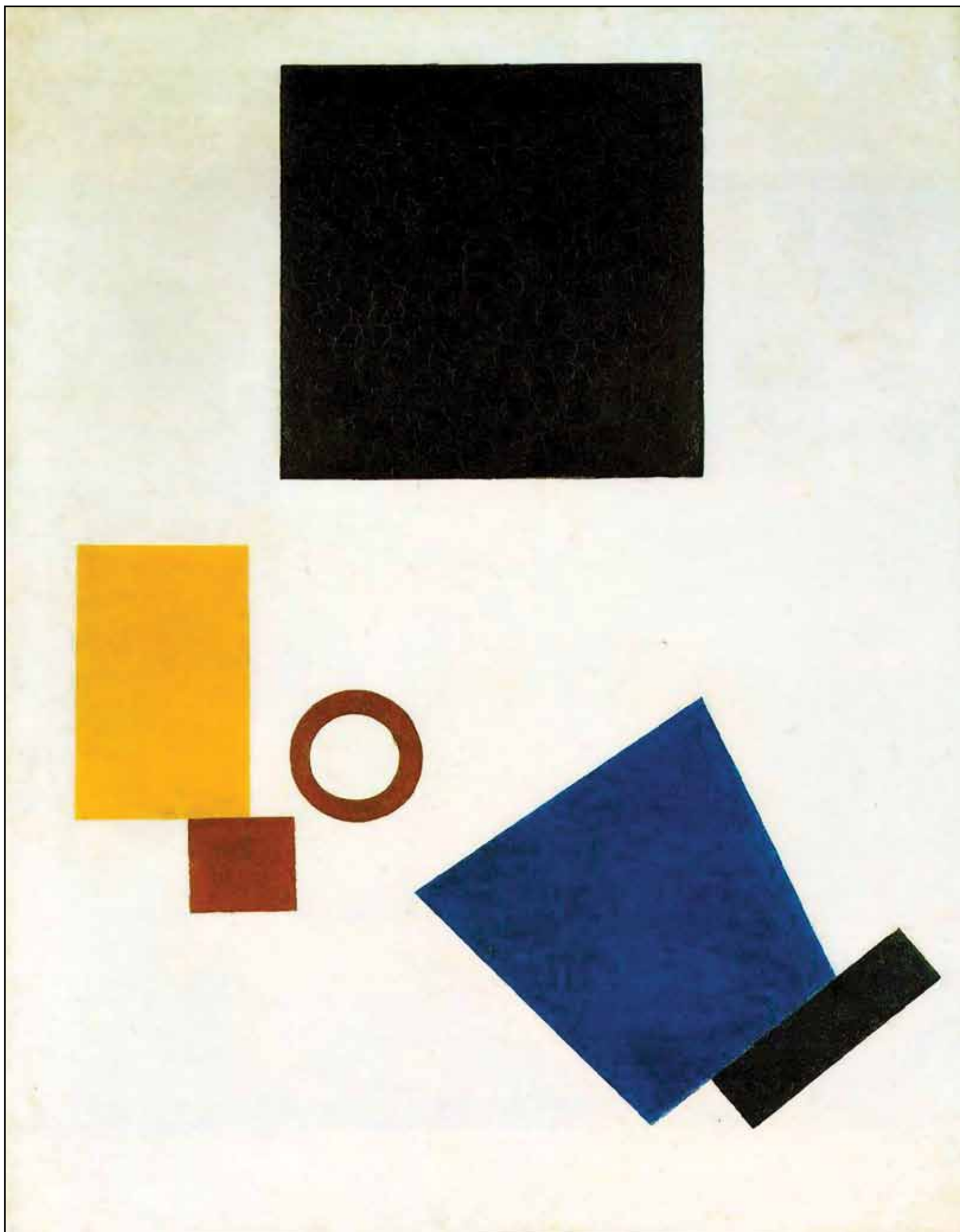
Красный квадрат. 1915

Выставка «0,10». «Черный квадрат»

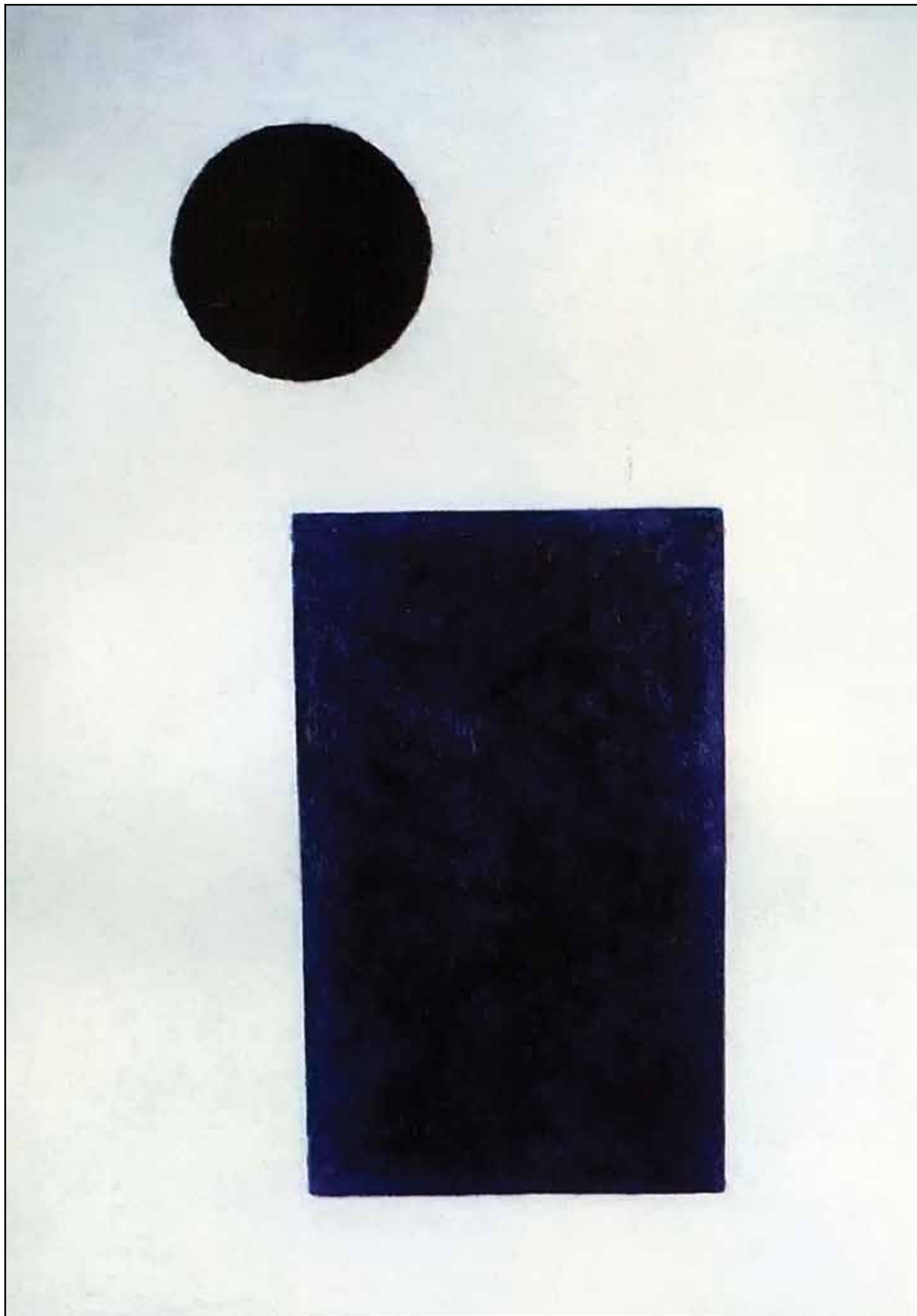
В декабре 1915 в Петербурге открылась выставка футуристов под эпатажным названием «0,10» («Ноль-десять»). Декларированный футуризм как художественное течение просуществовал очень недолго¹⁰: первая его экспозиция состоялась в марте 1915, а уже в декабре – «Последняя футуристическая выставка». На открытии «0,10» возникли разногласия между участниками: Малевич провозгласил наследником футуризма супрематизм, однако его коллеги не желали встать под новое знамя и дать это название

всей выставке. Художнику буквально за час до начала пришлось от руки написать плакаты «Супрематизм живописи» и развесить их у своих картин.

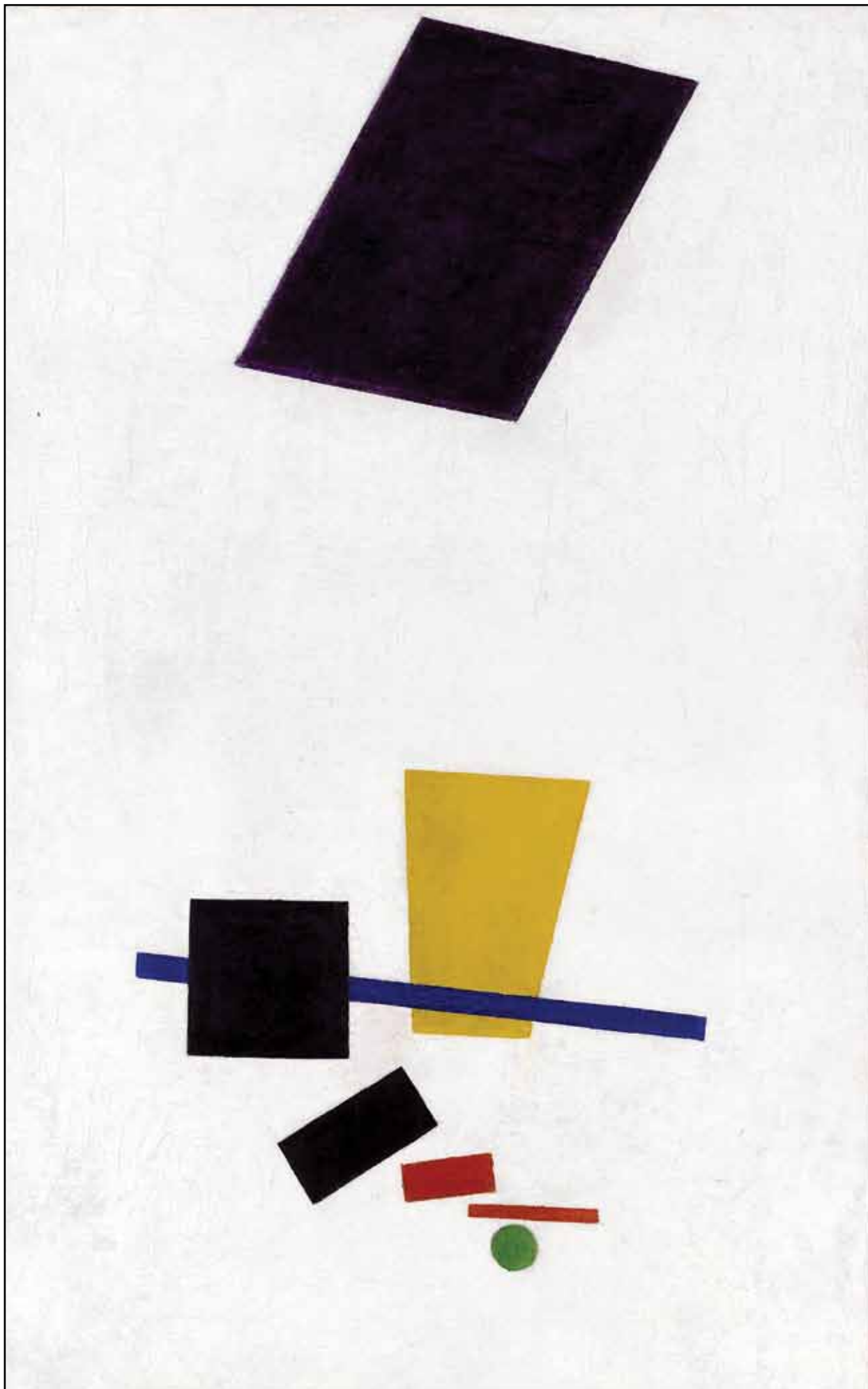
Концепция супрематизма и смысл, который вкладывал Малевич в главные произведения своего стиля – три «Квадрата» – черный, красный и белый, – полно сформулированы и объяснены в теоретических работах художника. Без них нельзя получить адекватное представление о творчестве мастера. Он прямо заявляет: «Супрематизм делится на три стадии по числу квадратов – черного, красного и белого, черный, цветной и белый. Все три периода развития шли с 1913 по 1918 год. <...> Самое главное в супрематизме – два основания – энергии черного и белого, служащие раскрытию



Супрематизм: автопортрет в двух измерениях. 1915



Супрематизм. Четырехугольник и круг. 1915



Супрематизм. Живописный реализм футболиста. Красочные массы в четвертом измерении. 1915

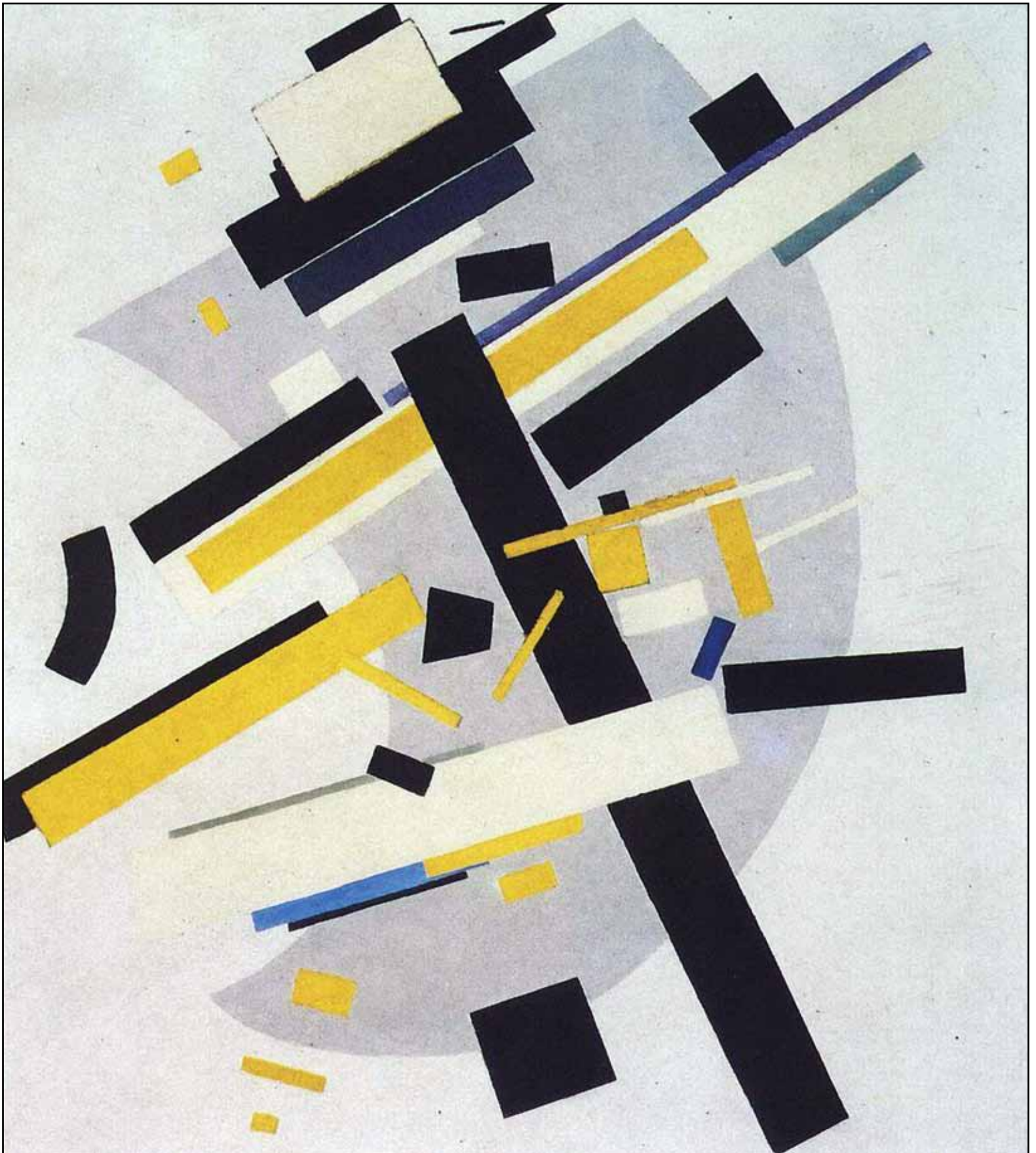


Супремус No 56. 1916

формы действия, <...> Считаю белое и черное выведенными из цветовых и красочных гамм. Супрематизм – определенная система, по которой происходило движение цвета через долгий путь своей культуры. <...> Для меня стало ясным, что должны быть созданы новые основы чистой цветописи, которые конструировались на

требованиях цвета, и второе, что в свою очередь цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу – в конструкцию как индивидуум коллективной системы и индивидуальной независимости»¹¹.

Идея знаменитого «Черного квадрата», выставленного на «0,10», впервые возникла у Малевича, когда он работал над декорациями к опере «Победа над Солнцем». Это был для него образ пластического

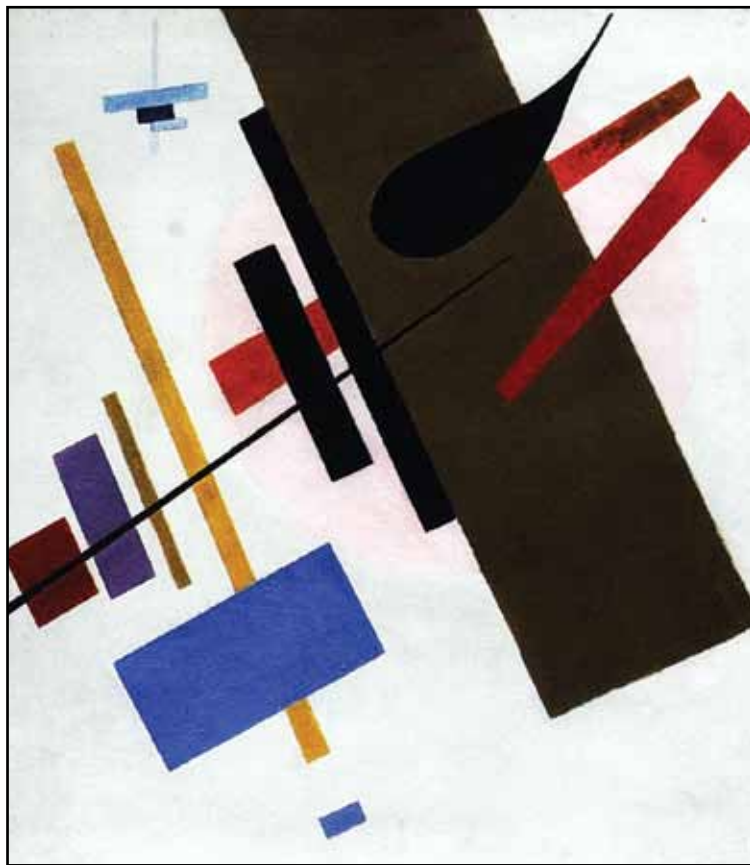


выражения победы активного человеческого творчества над пассивной формой природы: черный квадрат вместо солнечного круга. Оставим такую трактовку на совести художника, отдавая себе отчет в том, что она отнюдь не обязательна для всех. Исходя из своего понимания значения этих праэлементов, Малевич создал ставшую знаменитой декорацию к пятой сцене 1-го действия, представляющую собой квадрат

Супремус No 58. 1916

в квадрате, поделенный на две области: черную и белую. Затем уже из декораций квадрат перекочевал в станковое произведение.

Явление Малевичу его «Черного квадрата» вызвало в нем шок, сравнимый с неким мистическим откровением. Какое-то время он не мог ни есть, ни спать. Все



Супрематизм. 1916–1917

его мысли были поглощены этим образом. Позже, в 1920, в письме к П. Эттингеру художник писал: «На выходе еще одна тема о супрематическом четырехугольнике (лучше квадрате), на котором нужно было бы остановиться, кто он и что в нем есть; никто над этим не думал, и поэтому я, занятый вглядыванием в тайну его черного пространства, которое стало какой-то формой нового супрематического мира, сам возведу его в дух творящий. <...> Вижу в этом то, что когда-то видели люди в лице Бога»¹².

Здесь необходимо пояснить, что понимал Малевич под супрематизмом. Сейчас, когда мы рассуждаем о супрематических произведениях художника и пытаемся отыскать их смысл или навязать им свое понимание, стоит вспомнить: на выставке висело уведомление самого автора о том, что содержание многих из картин ему неизвестно. Весьма примечательно, однако, что их названия возбуждают в сознании зрителя вполне конкретные образы. Тем не менее все полотна Малевича на той выставке были лишены какой бы то ни было предметности, всяческого фигуративного знака, образа, хотя бы отдаленно напоминавшего что-либо. Мастер оказался самым последовательным приверженцем идеи «отрясения праха старого мира». В целом эту концепцию искусства вообще и живописи в частности принято определять термином «алогизм». Расхождение названия и изобразительного ряда, их частичное или полное несовпадение – также один из приемов алогизма. Именно резкое столкновение зрительных образов со словесным рядом придава-

ло работам Малевича повышенную напряженность, задавало устремление к преодолению привычных условий восприятия зрительного образа.

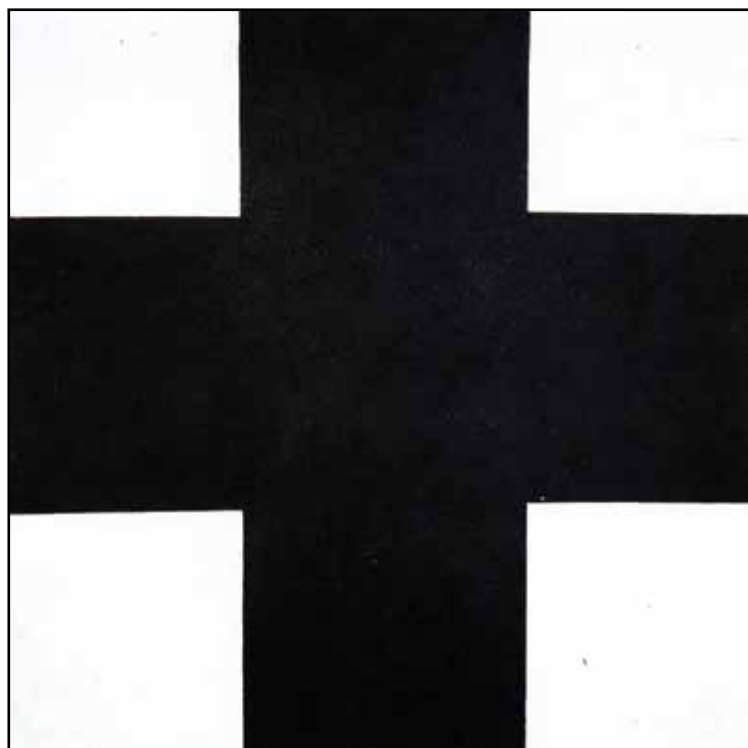
Поверхностным взглядом в «Черном квадрате» можно увидеть лишь простую геометрическую фигуру, выкрашенную в обыкновенный черный цвет. Но и с художественной, точнее живописной, точки зрения эта картина – именно *opus* (лат. – «творение»).

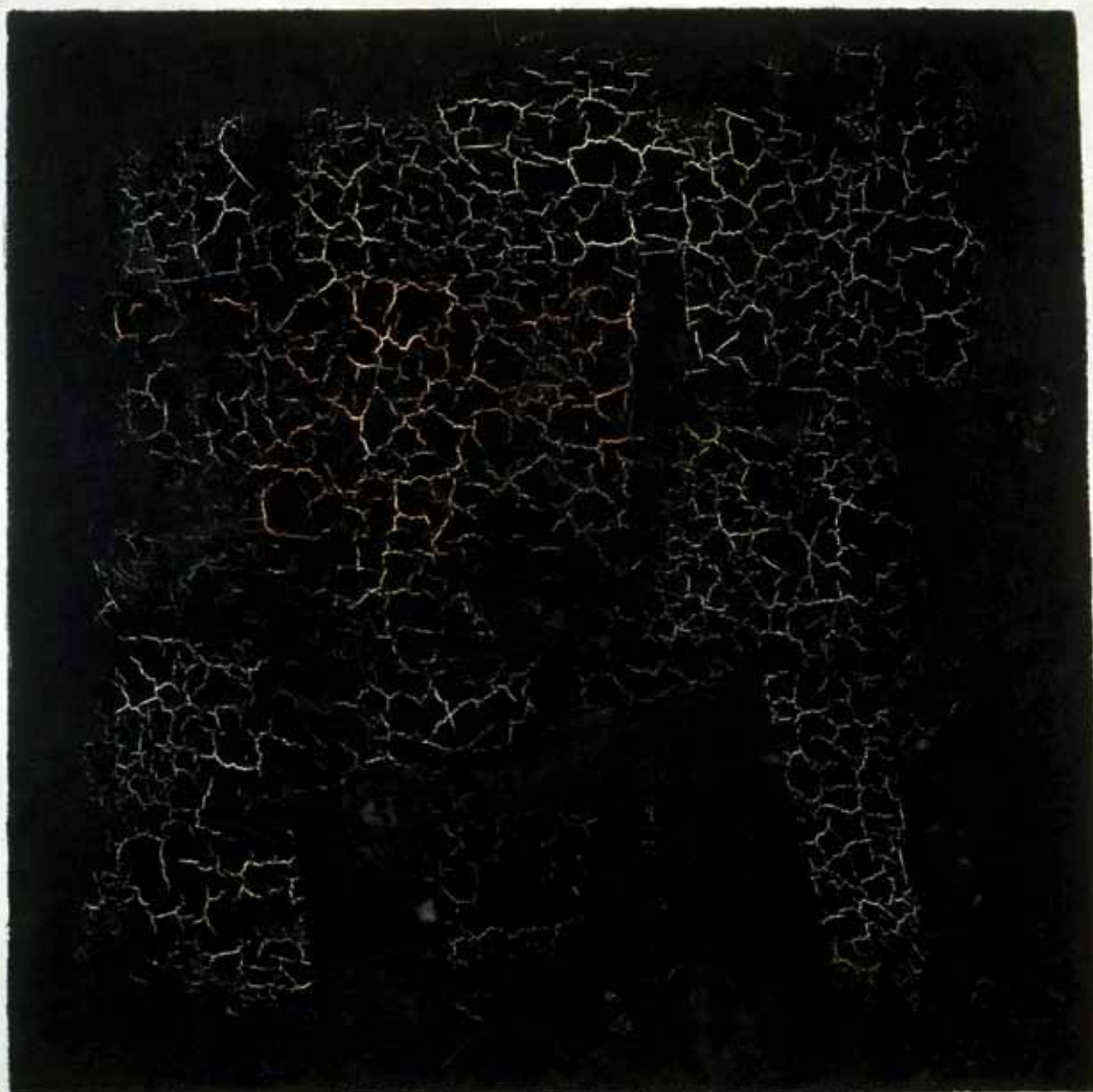
Во-первых, квадрат написан исключительно с помощью глазомера. Парадоксальным и чудесным образом художественный эффект абсолютно уничтожается при любой попытке создать подобное изображение, прибегнув к линейке и угольнику. Отклонение от геометрической точности, безусловно, не было ошибкой автора, а стало следствием понимания огромной выразительной силы, заключенной в «запланированной» погрешности.

Во-вторых, черный цвет является результатом соединения и смешения разных красок. У художника есть прямое утверждение на этот счет: «Считаю белое и черное выведенными из цветовых и красочных гамм». Опять-таки ни о каком эстетическом впечатлении не может идти речь, если фигура квадрата будет элементарно закрашена сажей (самое черное, что есть в природе).

Сентенция о цветовых и красочных гаммах, из которых выведены белый и черный цвета, удивительным образом перекликается с музыкальным примером из совершенно другой эпохи – пьесой французского композитора XVIII века Франсуа Куперена «Французский маскарад, или Маски домино». Здесь каждая маска определенного цвета и – что очень важно – характера. Каждый характер ассоциируется с опреде-

Черный крест. Около 1923–1931





ленным возрастом человека. Всего масок (и цветов) двенадцать, и предстают они в определенной последовательности: начиная с белого («Девственность») и кончая черным («Неистовство или Отчаяние»). Таким образом, в обоих случаях – у Куперена и Малевича – позволительно говорить о получении черного цвета посредством соединения (в картине) или прохождения (в музыке) разных цветов.

Оппозиция «белое – черное» могла бы заявить о себе словами Христа: «Я есть Альфа и Омега, начало и конец». Исходя из принципа единства и борьбы противоположностей, можно утверждать, что если

Черный супрематический квадрат. 1915

«белое и черное» – в живописи (Малевича) – являет собой символ упразднения логических (предметных) связей, то должно быть некое «белое и черное», являющее собой образец незыблемости таких связей. И такой пример есть. Это клавиатура фортепиано с ее несокрушимой логикой чередования белых и черных клавиш, гениальное изобретение, вот уже много столетий не поддающееся никакому усовершенствованию (сравнимое с формой колеса), – универсальная система для любых музыкальных конструкций.

Революция. Комиссар

В 1916 Малевич был мобилизован и служил в армии (в Вязьме, Смоленске, Москве). В результате в предреволюционные месяцы его избрали в Московский Совет солдатских депутатов, где художник занял пост председателя Художественной секции. Живописец принял революцию и включился в активную деятельность по строительству новой культурной жизни. В ноябре 1917 московским Военно-революционным комитетом он был назначен комиссаром по охране памятников старины и членом Комиссии по охране художественных ценностей. На него была возложена обязанность охраны ценностей Московского Кремля, в чем он пересекался с Кандинским. Осенью 1918 началась педагогическая деятельность Малевича. И на этом поприще в судьбе мастера прослеживаются параллели с Петровым-Водкиным, также активно включившимся в преподавательскую деятельность.

Бытовая сторона жизни Малевича в подмосковной Немчиновке, где он тогда проживал, была совершенно неустроенной. И в конце концов он переехал в Витебск, где с начала 1919 было учреждено Народное

художественное училище, которое возглавлял Марк Захарович Шагал. Весьма примечательное сотрудничество двух ярчайших – и очень разных – представителей русского авангарда! Шагал выделил Малевичу мастерскую в Училище.

В Витебске художник стал духовным лидером целого движения, назвавшего себя «Утвердители нового искусства» (УНОВИС). В этот период появилось большое количество теоретических трудов, написанных Малевичем. Кроме того, «Утвердители» вместе со своим лидером создали множество знамен, плакатов, продовольственных карточек, вывесок – все то, что получило у мастера определение «утилитарного мира вещей». Несмотря на отъезд Малевича из Москвы, здесь все же в конце того же года состоялась его первая персональная выставка. В настоящее время, обозревая творческое наследие живописца, можно отчетливо увидеть его творческую эволюцию. Та первая полная ретроспективная выставка давала представление о рождении и смене его стилей: сначала шли ранние импрессионистические работы, после – картины,

Чайник с крышкой. 1923



характеризуемые как неопримитивистские, затем кубо-футуристические и алогические полотна и наконец супрематические, представлявшие все три стадии супрематизма – черный, цветной, белый. Завершали экспозицию подрамники с чистыми холстами – наглядная манифестация отказа от живописи как таковой. Но сам Малевич не отказался... И будут еще новые повороты в его творчестве.

Художник-философ

В Витебске, где Малевич оставался до начала лета 1922, художник полностью созрел как философ. Всегда склонный к теоретическому осмыслению своих живописных исканий, теперь он излагал свои взгляды в форме трактатов. В Витебске написаны работа «О новых системах в искусстве» (1919) и главный теоретический труд художника – «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой». Полностью этот трактат был опубликован лишь в 2000 и составил третий том пятитомного собрания литературных трудов Малевича.

Материальная сторона жизни в Витебске оказалась ничуть не лучше московской. Вот строки из официального отчета о положении дел в витебском Художественно-практическом институте (так он стал называться к 1923): «<...> институт в <19>21 и <19>22 году переживал необычайно тяжелые экономические условия. Преподаватели голодали, у Малевича на почве недоедания развился туберкулез»¹³.

Поездка за границу. Возвращение.

В 1927 Малевич наконец получил возможность побывать за границей. Он отправился туда не зеленым юнцом набираться знаний и опыта, а зрелым мастером. И именно в таком качестве был принят в художественных кругах Польши и Германии. Однако его главной целью был Париж. В Варшаве, куда живописец приехал в марте, прошла его выставка, на которой он выступил с докладом¹⁴. Затем – Берлин, участие в Большой Берлинской художественной выставке. Прием в Германии превзошел все ожидания Казимира Севериновича. «Я думаю, что еще ни одному художнику не было оказано такого гостеприимства, – писал он в одном из писем. – С мнением моим считаются как с аксиомой. Одним словом, слава льется, как дворником улица метется»¹⁵.

В эту поездку Малевич взял не только картины для экспонирования на выставках, но и значительную часть своего литературного архива. Сей факт наводит на определенные мысли: не хотел ли мастер остаться в Европе навсегда? Хотя теоретические работы художника издавались в России, резонанс от этих публикаций, появлявшихся ограниченным тиражом в узкопрофессиональной прессе, конечно же, его не устраивал. Он стремился

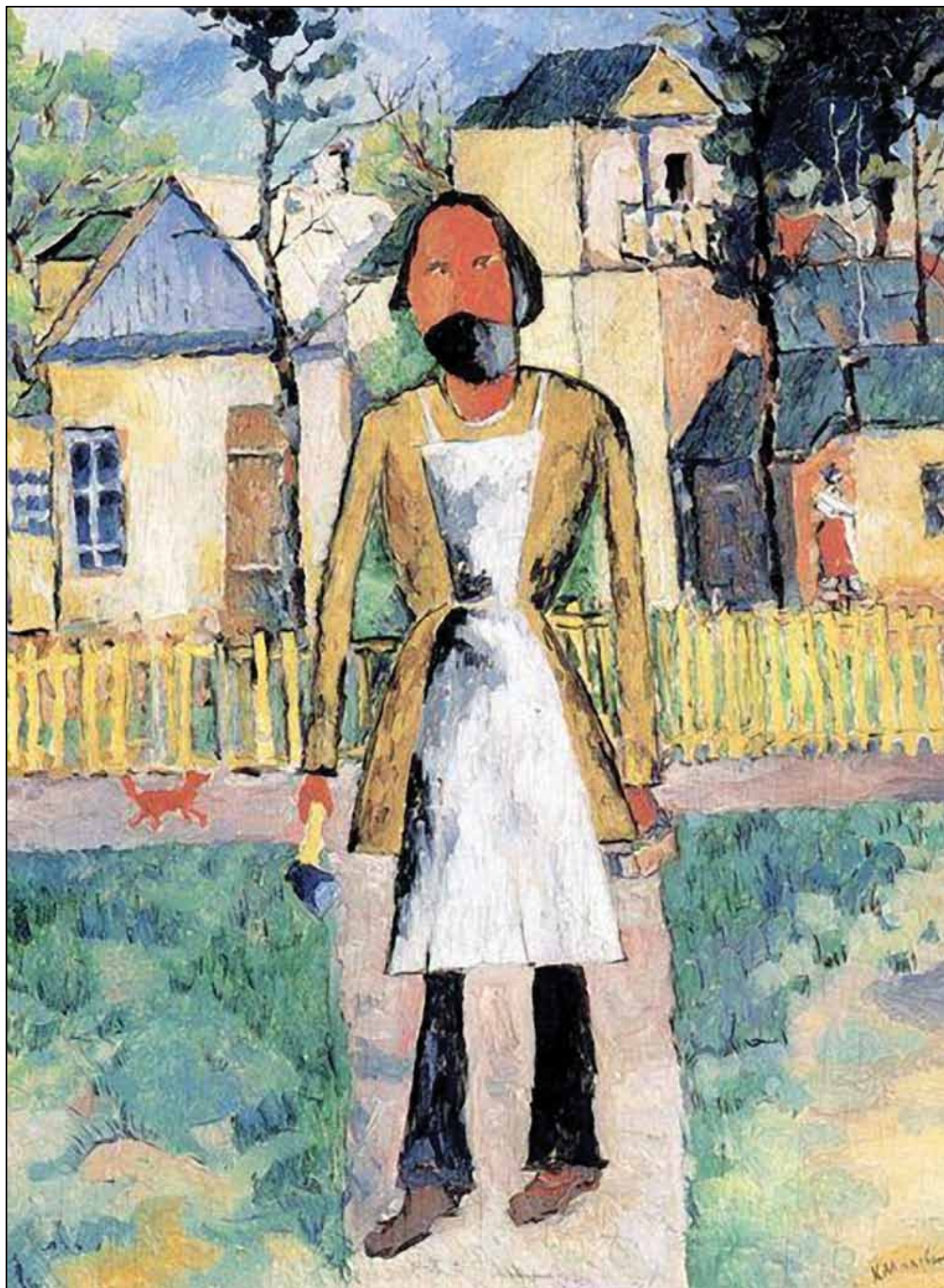


Архитектон «Гота». 1923

к более широкому признанию концепции супрематизма. И действительно, с огромным уважением принятый в знаменитой школе Баухауз в Дессау ее руководителем Вальтером Гропиусом, Казимир Северинович быстро договорился об издании своих теоретических работ. Так появился немецкий перевод книги «Мир как беспредметность» (амбициозное, совершенно в духе Малевича название – аллюзия на философский трактат Шопенгауэра «Мир как воля и представление»).

Вполне возможно, что намерения живописца более широко заявить о себе на Западе были прозрачны для «компетентных органов» в 1927: в Берлине он получил некое официальное письмо (его содержание остается до сих пор неизвестным¹⁶), предписывавшее ему немедленно вернуться в Россию. Мечта о Париже рухнула. Привезенные на выставку картины и литературные труды художник оставил на попечение своего берлинского друга архитектора Хуго Хернига, намереваясь в недалеком будущем все же осуществить свой план поездки в столицу Франции.

Плохие предчувствия не давали покоя Малевичу. В Берлине перед отъездом он написал своего рода завещание. Его стиль (и в частности, несоблюдение норм русского языка) свидетельствует о душевном



Плотник. 1927



смятении автора: «В случае смерти моей или безвольного моего тюремного заключения и в случае, если владетель сих рукописей пожелает их издать, то для этого их нужно изучить и тогда перевести на иной язык, ибо, находясь в свое время под революционным влиянием, могут быть сильные противоречия с той формой защиты Искусства, которая есть у меня сейчас т<о есть> 1927 года. Эти положения считать настоящими. 30 май, 1927, Берлин»¹⁷.

Последние годы. Болезнь. Уход.

В период после 1927, то есть после возвращения из поездки по Европе, творческий метод Малевича претерпел еще одно переломное изменение. Теперь «кубо» следовало бы заменить на «прямоугольничко-» или «овало-», что становится ясно при знакомстве с такими картинами рубежа 1920-х и 1930-х, как «Плотник» (1927, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «На сенокосе» (1929, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Девушки в поле» (1929–1930, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

Эти полотна называют «вторым крестьянским циклом» в творчестве мастера. Сам художник, естественно, осознавал изменения в своем творческом методе и даже

Жнецы. После 1927

изобрел для него новый термин. Он снабдил одну из работ надписью ««Девушки в поле» 1912 г. № 26 «супранатурализм»». Малевич пожелал направить зрителя по тому пути, который ему представлялся наиболее убедительным. Во-первых, в этом термине соединяется «супрематизм», которого в картине, строго говоря, уже нет, с «натурализмом». Во-вторых, полотно, написанное — это точно известно — на рубеже 1920-х и 1930-х, автор датирует 1912-м. Он хочет, чтобы именно так воспринимался ход развития его творчества. Если, конечно, не усматривать причины этой фальсификации в опасности обвинений на идеологической почве, которые он, как человек умный, не мог исключать в то время.

Еще одна работа мастера связана с мистификацией. Речь идет о «Красной коннице» (1930–1931, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Авторская надпись гласит:

Скачет красная конница
Из октябрьской столицы
На защиту советской границы.

И дата — «1918». Рифма «столица — граница» родилась, конечно, из пристрастия Малевича к поэзии;

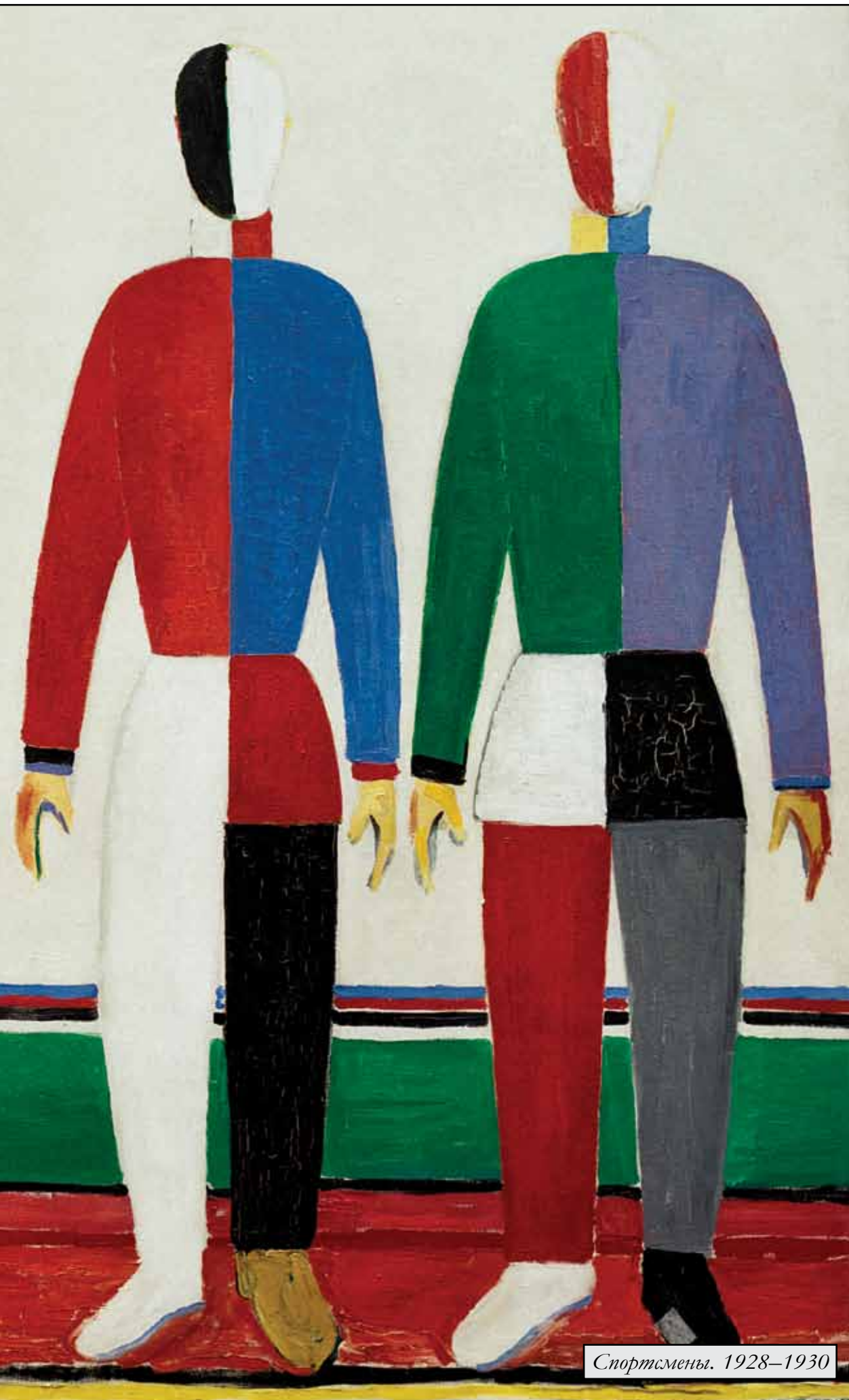


Сбор урожая (Марфа и Ванька). После 1927



На сенокосе. 1929





Спортсмены. 1928–1930



Девушки в поле. 1929–1930

в 1918 красная конница ассоциировалась, в первую очередь, с Гражданской войной, то есть с действиями внутри страны, а не с борьбой с внешним врагом. Но, если отвлечься от этих соображений, акт передачи (то есть преднамеренный уход от истинного времени создания картины) объясняется, видимо, не эстетическими, а идеологическими соображениями. («Арест всех чему-то научает...»¹⁸)

В последних картинах Малевича, особенно в портретах, от супрематизма не осталось почти ничего (его элементы можно отметить лишь в одеждах), они очень реалистичны. Способность так передавать характер модели для многих была и остается неожиданностью, когда речь заходит о Малевиче-супрематисте *par excellence*¹⁹. Более того, его поздние работы невольно вызывают ассоциации с итальянским портретом эпохи Возрождения. В большинстве случаев они излучают оптимизм, жизнеутверждающий дух (направивается даже параллель с каноническим «социалистическим

реализмом»). Удивительно, но угасание физических сил (возраст и наступающая болезнь – рак) парадоксальным образом породило подъем духа художника.

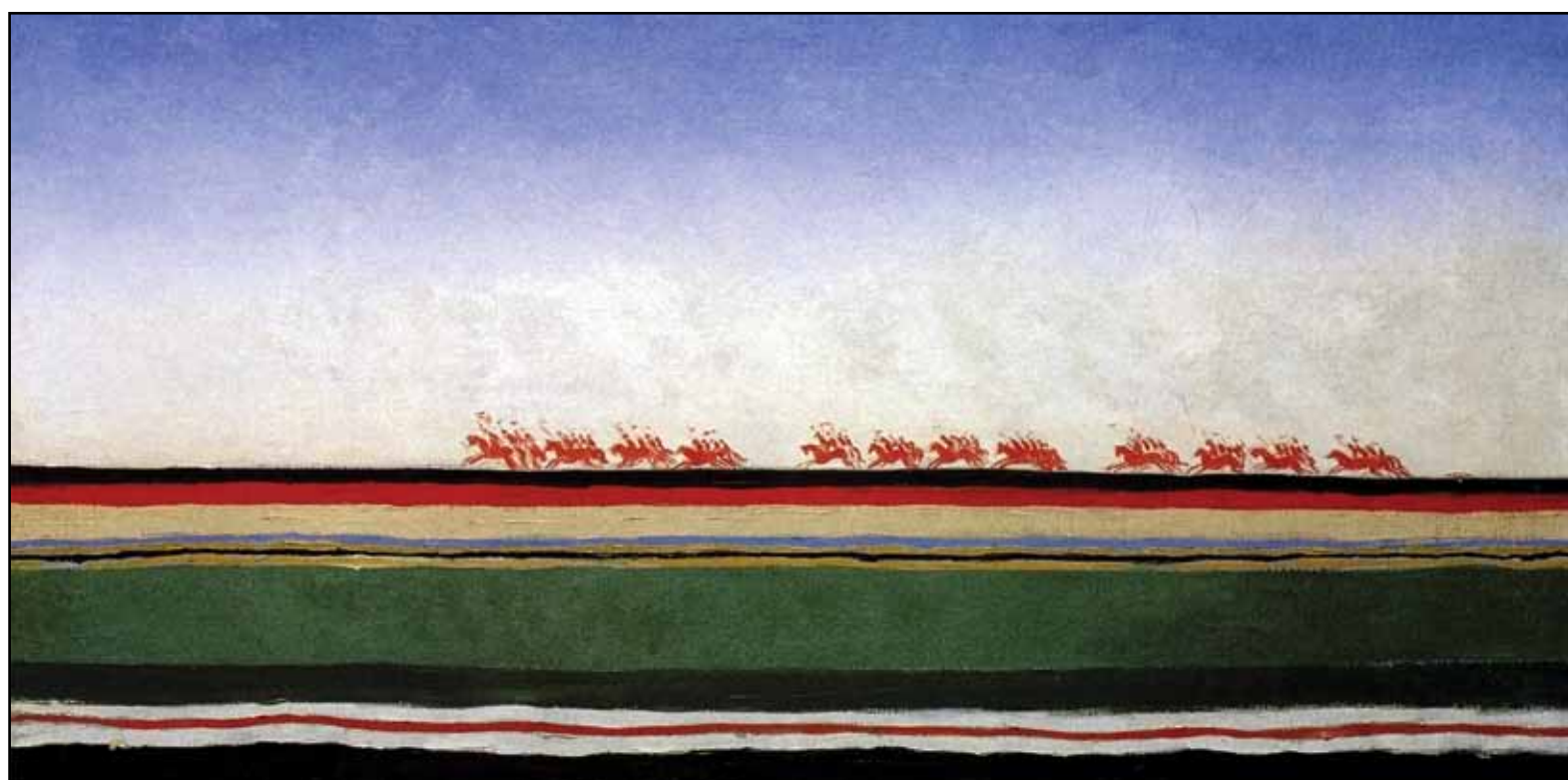
В 1933 болезнь Малевича стала очевидной. Художник, живший в последнее время в Ленинграде, страдал от нее два года.

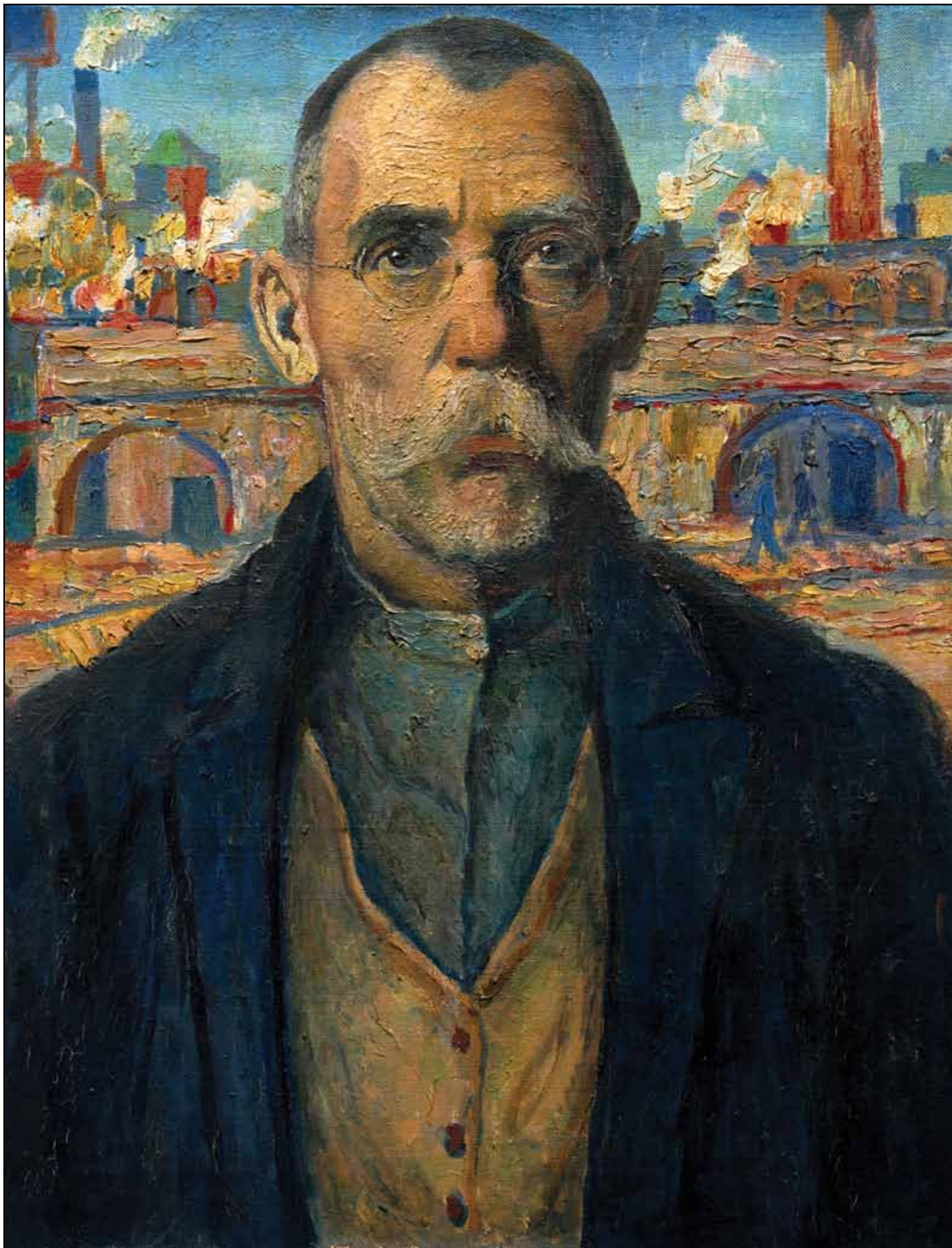
15 мая 1935 Казимир Северинович умер. Он завещал похоронить себя в Немчиновке, под Москвой, где провел тяжелые и вместе с тем счастливые годы. Тело Малевича, как свидетельствуют фотографии, было положено в супрематический саркофаг, установленный на платформе грузовика. На капоте был укреплен «Черный квадрат». Многолюдная процессия проследовала по Невскому проспекту (тогда проспект 25-го Октября) к Московскому вокзалу. Тело было переправлено в Москву. Сейчас кажется неожиданным (зная настроения тех лет), что художника провожало так много людей.



Вверху: Два крестьянина на фоне полей. Около 1930

Внизу: Красная конница. 1930–1931

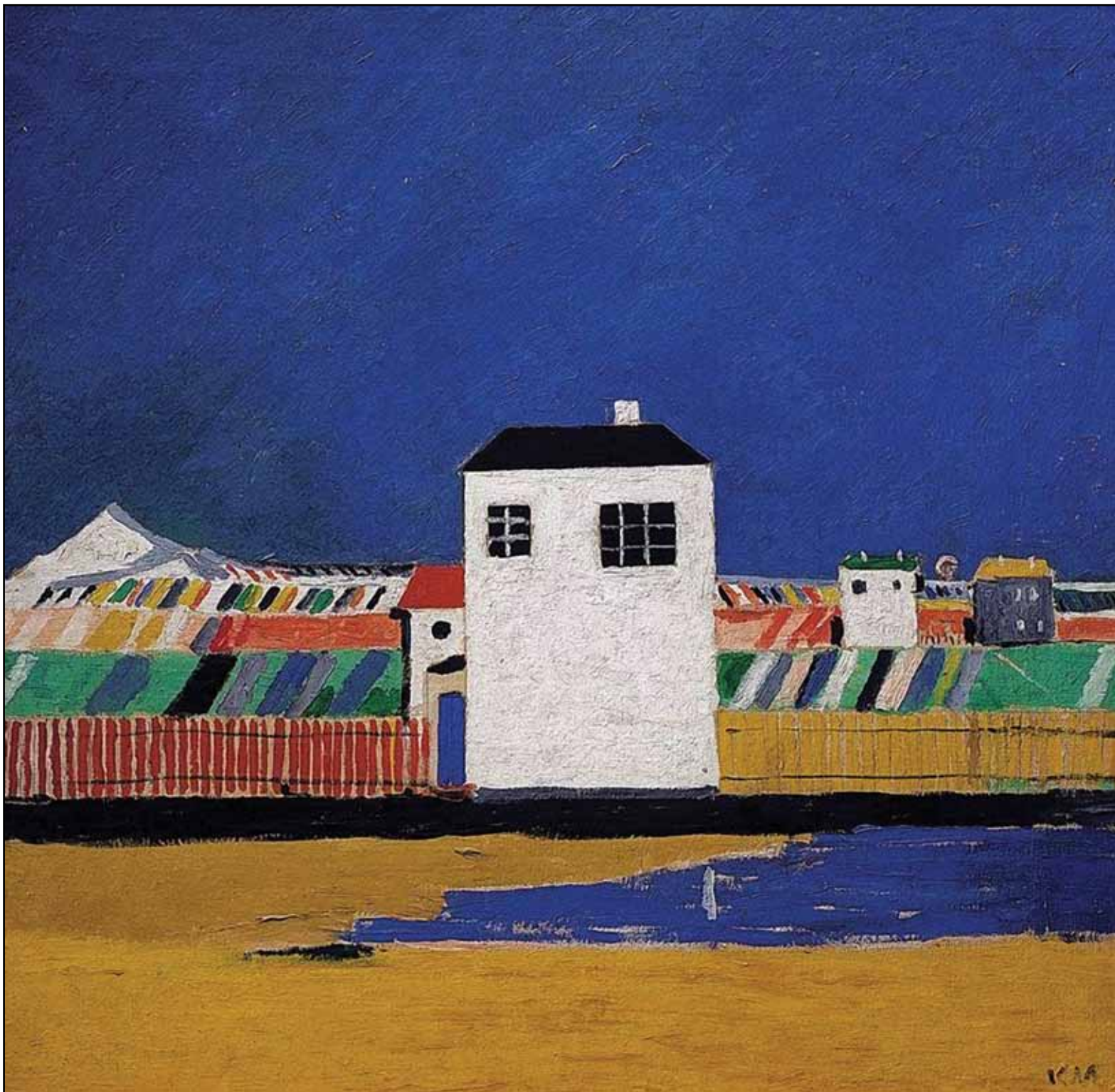




Портрет ударника (Краснознаменец Жарновский), 1932



Пейзаж с пятью домами. 1928–1932



Мировое признание

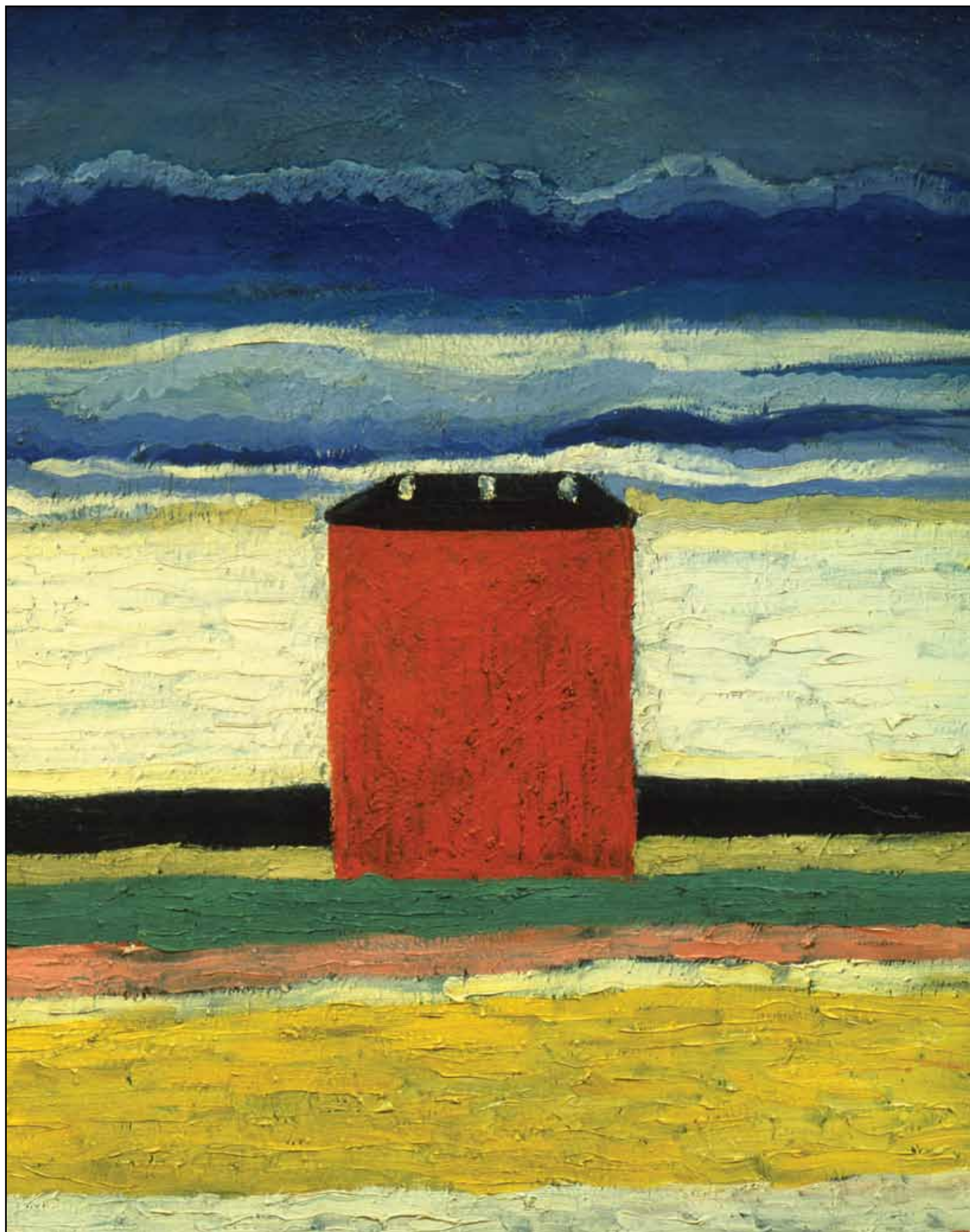
При жизни Малевича состоялось в общей сложности пятьдесят выставок (с 1905 по 1935), на которых были представлены его работы²⁰.

Признание пришло не сразу и сопровождало его творчество не всегда. Самой большой коллекцией картин и рисунков художника обладает петербургский Государственный Русский музей. Она образовалась в результате передачи в музей вдовой и детьми Казимира Севериновича в марте 1936, через год после смерти мастера, восьмидесяти шести живописных произведений и восьми рисунков. Но буквально через три месяца после этого в газете «Правда» была опу-

Пейзаж с белым домом. 1930

ликована печально известная статья «О формализме в искусстве», и в результате резкой критики все произведения Малевича были удалены из экспозиции как чуждые советской идеологии. Перелом произошел в 1977, когда академику Д. С. Лихачеву удалось убедить вдову художника передать оставшиеся у нее картины в Государственный Русский музей. Это стало переломным моментом в восприятии художника в наше время.

В Европу Малевич после злополучной поездки 1927 так и не выехал. В результате многие полотна и литературный архив художника, оставленный в Берлине, после множества перипетий, в том числе

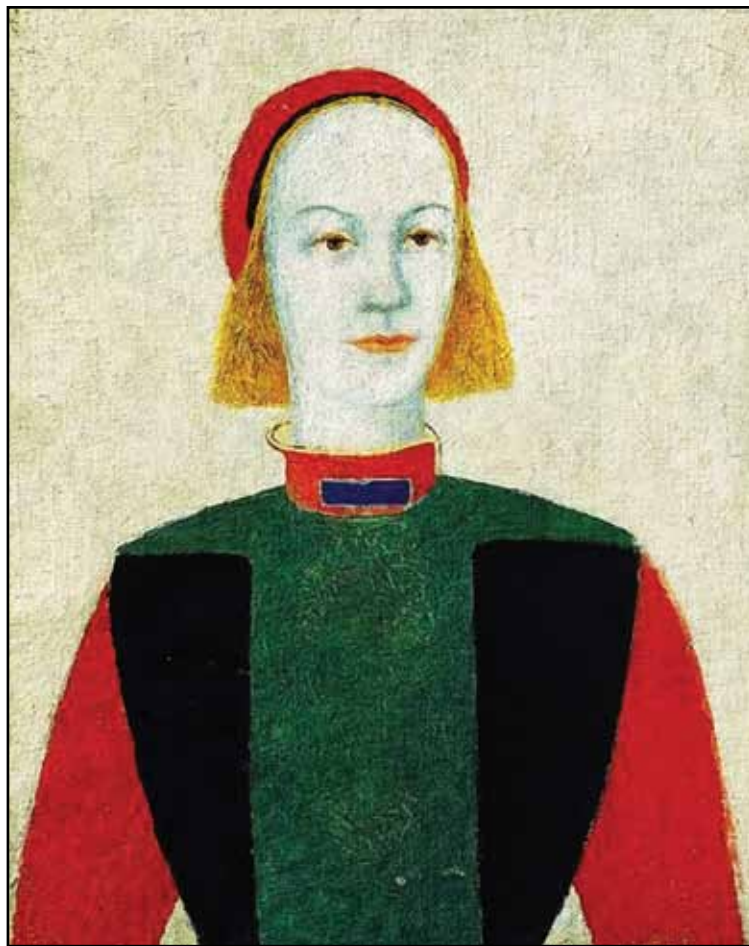


Красный дом. 1932



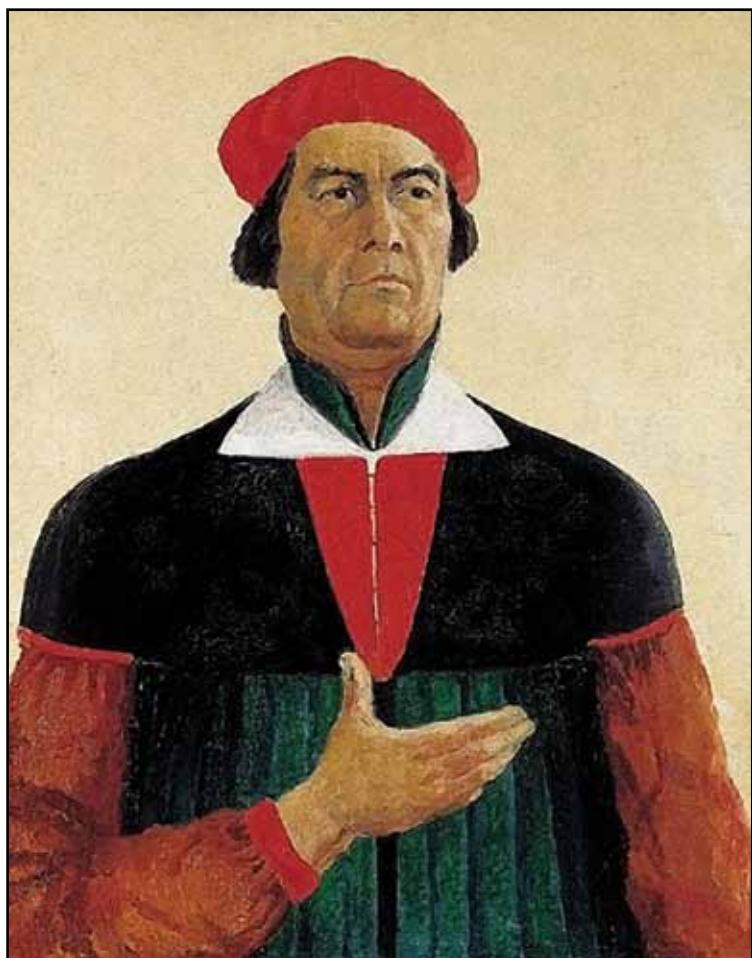
Портрет Унь. 1932

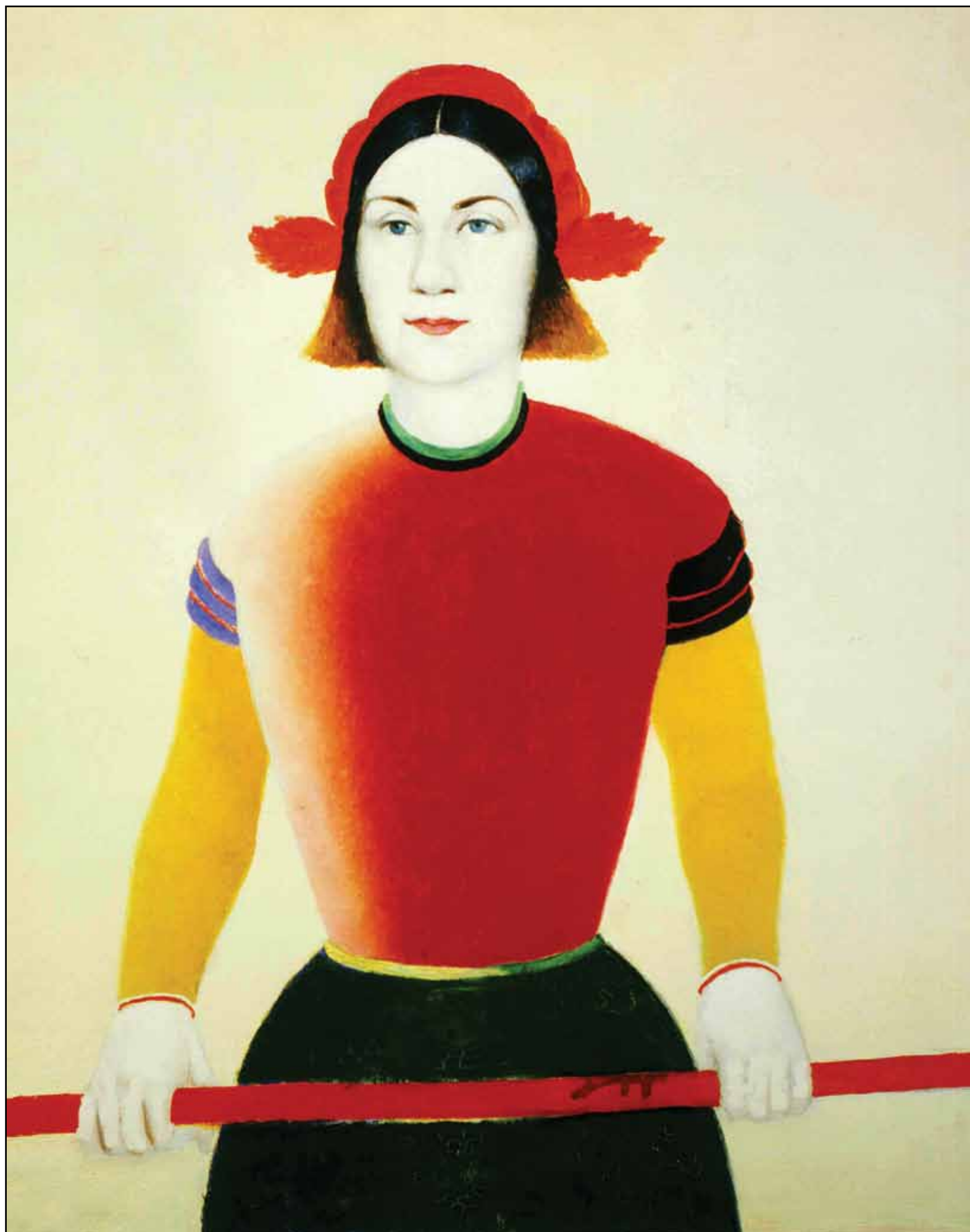
Автопортрет. Художник. 1933



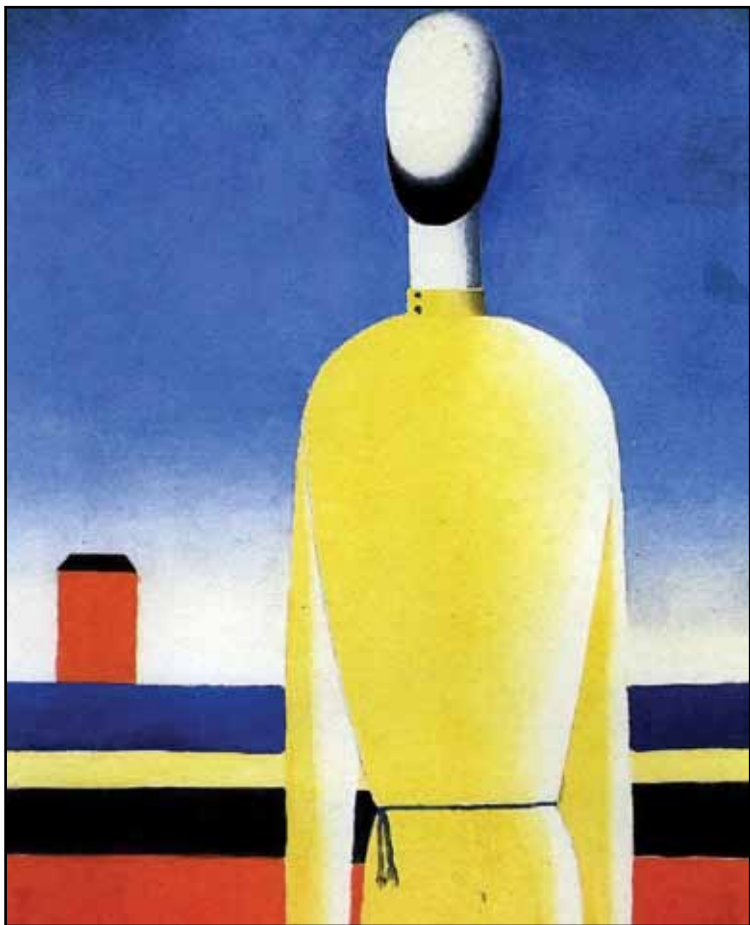
Голова молодой современной девушки. 1932

Девушка с гребнем в волосах. 1932–1933



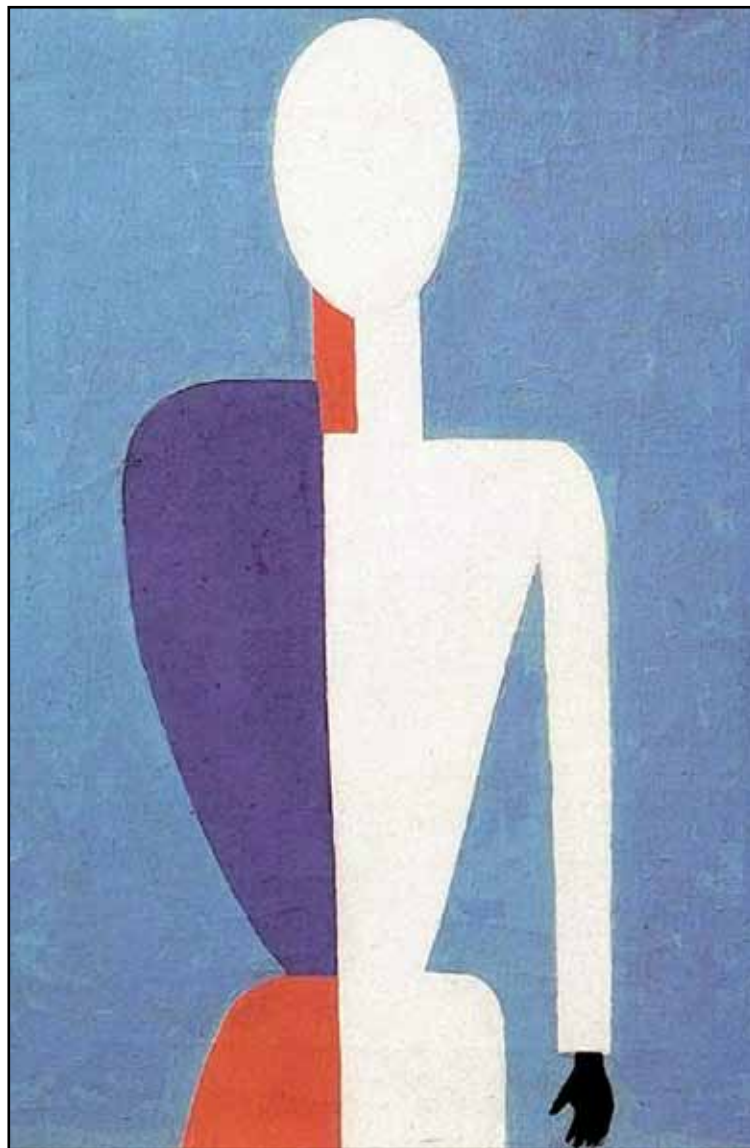
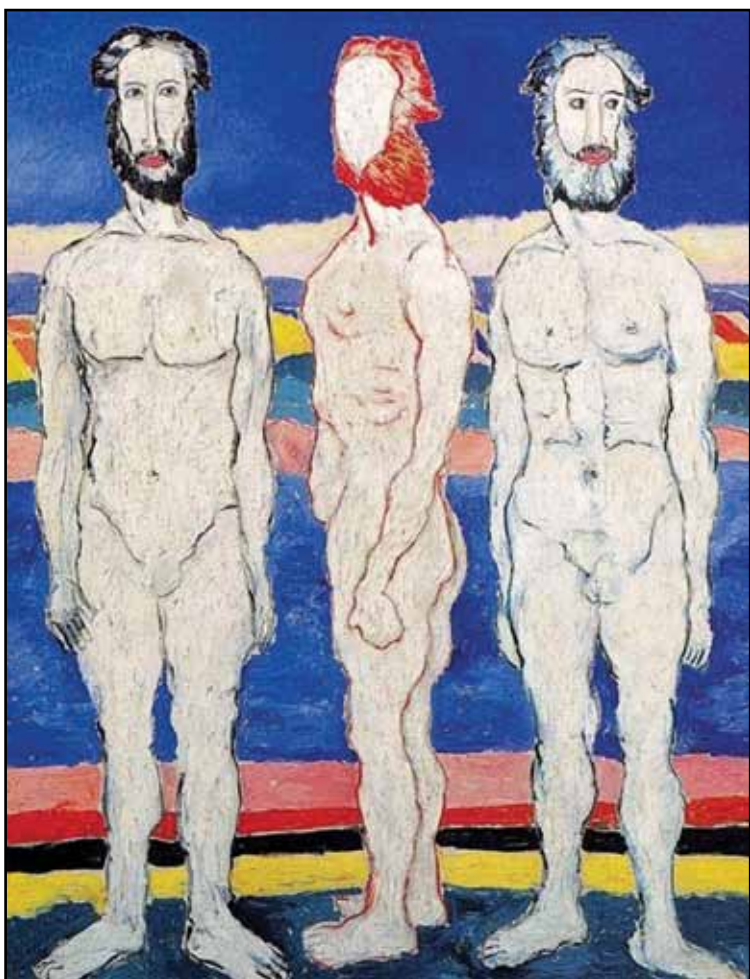


Девушка с красным древком. 1932–1933



Полуфигура в желтой рубашке. 1928–1932

Купальщики. 1928–1932



Полуфигура: прототип нового образа. 1928–1932

трагических событий Второй мировой войны, чудом уцелев, оказались в музее Стеделик в Амстердаме. Здесь наследие мастера нашло бережное и любовное отношение.

Как заметил Бальзак, «любое благополучие основывается на цифрах». Благополучие художника – это признание его творчества. А мировое признание в сфере живописи в наше время – это продажи на крупнейших аукционах. И, как ни противься такой меркантильной составляющей искусства, приходится признать, что ее показатели напрямую связаны с этим признанием. Имя Малевича занимает самые верхние строчки мирового рейтинга, его картины продаются за миллионы долларов.

В 2000 в Русском музее (в залах корпуса Бенуа) была развернута ретроспективная, самая полная на тот момент экспозиция работ художника, на которой были представлены произведения из разных музеев и личных коллекций. Эта выставка наглядно подтвердила значение Малевича как крупного мастера XX века. Но она же породила противоречивые мнения о живописце, которых до сих пор отнюдь не стало меньше!



Женщина-работница. 1933



Мужской портрет (Н. Пунин?). 1933



Портрет жены художника. 1933



Портрет дочери художника. 1933–1934



Портрет жены художника. 1934



Бегущий человек. 1932–1934

Примечания:

- 1 Литературное наследие Малевича впечатляет как оригинальностью и глубиной мысли, так и своим объемом. И это притом, что оно еще не все опубликовано. Можно ожидать - и эти ожидания подтверждаются, - что при необычайном своеобразии восприятия им мира, его литературный стиль тоже оказывается в высшей степени оригинальным. В этом смысле Малевич стоит в одном ряду с такими художниками-мыслителями, как А. Бенуа, В. Кандинский, К. Петров-Водкин.
- 2 Д. Сарабьянов и А. Шатских, исследователи творчества Малевича, определили этот стиль как «варваризация классического французского импрессионизма», признавая при этом за ним «подкупающую первозданность живописных ощущений» / *Сарабьянов Д. и Шатских А.* Казимир Малевич. Живопись. Теория. – М. 1993. С. 22–26.
- 3 Эту датировку предложила американская исследовательница творчества Малевича Ш. Дуглас, и теперь она принята рядом российских исследователей и музеев.
- 4 Изобретенный и введенный в искусство термин «Супрематизм» Малевич писал с заглавной буквы.
- 5 Можно проследить эволюцию этого образа: на известном эскизном рисунке к данному портрету (около 1911, Собрание Льва Нуссберга, США) этих трансформаций еще нет, хотя весь рисунок выполнен в кубофутуристической манере портрета 1913.
- 6 В сентябре 1913 в Москве под маркой издательства «ЕУЫ» вышла пятнадцатистраничная брошюра, написанная А. Крученых и В. Хлебниковым. Сборник состоит из манифеста «Слово как таковое», из которого взято приведенное высказывание, и стихов, подкрепляющих теоретические положения русских футуристов. Иллюстрации к этому изданию выполнили К. Малевич и О. Розанова.
- 7 Малевич К. Указ. соч. С. 35.
- 8 Шатских А. Казимир Малевич. – М. 1996. С. 32.
- 9 Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. – М. 2006. С. 88.
- 10 Характерная особенность в истории художественных стилей: чем ближе к нашему времени, тем быстрее происходит их смена. Ср. продолжительность жизни: античное искусство (более тысячелетия), Средневековье (около 1000 лет), Возрождение (несколько столетий), барокко (менее столетия), классицизм, романтизм (десятилетия) и далее (течения и направления) - годы, месяцы... (дни).
- 11 Супрематизм. / 34 рисунка. Малевич К. Указ. соч. С. 75, 78 – 79.
- 12 Малевич К. Указ. соч. С. 465, 466.
- 13 Малевич о себе. Современники о Малевиче. – М. 2004. Том I. С. 467
- 14 Впоследствии он с разочарованием высказывался о том, что выставочного зала в Варшаве для него не нашлось, и картины были развешены в одной из комнат отеля «Полония», причем, из-за нехватки площади, некоторые из них были повешены горизонтально, вместо правильного вертикального положения. Сохранилась фотография встречи Малевича с польскими коллегами в этом зале с его картинами.
- 15 Цит. по кн. Шатских А. Указ. соч. С. 64–65.
- 16 В деле по аресту Малевича в 1930 прямо говорится, что «Малевич в бытность свою в 1927 году в заграничной командировке в Польше, имел общение с группой деятелей искусства, враждебно настроенных по отношению Сов. Союза. <...> будучи заподозренным в шпионской деятельности и привлеченным в качестве обвиняемого <...>» / Малевич о себе. Современники о Малевиче. – М. 2004. Том I. С. 555.
- 17 Шатских А. Указ. соч. С. 65.
- 18 То, что конница «красная», еще не спасало положения: у Петрова-Водкина купание тоже «красного» коня, однако к революционному подъему это не имело отношения.
- 19 Это наводит на более широкие обобщения: все подлинно великие мастера современного искусства владели живописным мастерством и создали свой стиль исключительно из эстетических убеждений, а не от неспособности писать в «реалистической» манере. Это принципиально отличает их от эпигонов, полагающих, что они способны писать «квадраты» и «крупи» не хуже Малевича, но не умеющих ничего другого.
- 20 Малевич о себе. Современники о Малевиче. – М. 2004. Том II. С. 570–576.

Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Безработная.** 1904. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 4 – **Портрет члена семьи художника.** 1906. Масло, холст на дереве. Музей Стеделик, Амстердам
- стр. 5 – **Весенний пейзаж.** Середина 1900-х. Холст, масло. Частное собрание
Цветущие яблоны. Конец 1920-х. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 6 – **Высшее общество в цилиндрах.** 1908. Гуашь, бумага, акварель, картон. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Плащаница. 1908. Картон, гуашь. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 7 – **Дети.** Фрагмент. 1908. Бумага, гуашь. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Отдел личных коллекций, Москва
- стр. 8 – **Жница.** 1912. Холст, масло. Астраханский государственная художественная галерея им. Б. М. Кустодиева
Мужчина с мешком. Около 1911–1912. Бумага, гуашь. Музей Стеделик, Амстердам
Крестьянки с ведрами. 1912–1913. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк
- стр. 9 – **Жнец на красном фоне.** 1912–1913. Холст, масло. Нижегородский государственный художественный музей
- стр. 10 – **Точильщик.** 1912–1913. Холст, масло. Галерея Йельского университета, Нью-Хейвен
- стр. 11 – **Портрет И. В. Клоуна (Усовершенствованный портрет строителя).** 1913. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 12 – **Корова и скрипка.** 1913. Дерево, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 13 – **Портрет М. Матюшина.** 1913. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 14 – **Жизнь в большой гостинице.** 1913–1914. Холст, масло. Самарский областной художественный музей
- стр. 15 – **Авиатор.** 1914. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Солдат первой дивизии. 1914. Холст, масло, коллаж. Музей современного искусства, Нью-Йорк
- стр. 16 – **Композиция с Джокондой (Частичное затмение в Москве).** 1914. Холст, масло, графитный карандаш, коллаж.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 17 – **«Как заехаи за лык...».** 1914. Цветная литография. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
«Шел австриец в Радзивилы...». 1914. Цветная литография. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 18 – **Красный квадрат.** 1915. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 19 – **Супрематизм: автопортрет в двух измерениях.** 1915. Холст, масло. Музей Стеделик, Амстердам
- стр. 20 – **Супрематизм. Четырехугольник и круг.** 1915. Холст, масло. Музей Буш-Резингер, Бостон
- стр. 21 – **Супрематизм. Живописный реализм футболиста. Красочные массы в четвертом измерении.** 1915. Холст, масло.
Музей Стеделик, Амстердам
- стр. 22 – **Супремус No 56.** 1916. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 23 – **Супремус No 58.** 1916. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 24 – **Супрематизм.** 1916–1917. Холст, масло. Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко
Черный крест. Около 1923–1931. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 25 – **Черный супрематический квадрат.** 1915. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 26 – **Чайник с крышкой.** 1923. Фарфор. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 27 – **Архитектон «Гота».** 1923. Гипс. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 28 – **Плотник.** 1927. Фанера, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 29 – **Жнецы.** После 1927. Бумага, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 30 – **Сбор урожая (Марфа и Ванька).** После 1927. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 31 – **На сенокосе.** 1929. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 32–33 – **Спортсмены.** 1928–1930. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 34 – **Девушки в поле.** 1929–1930. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 35 – **Два крестьянина на фоне полей.** Около 1930. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Красная конница. 1930–1931. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 36 – **Портрет ударника (Краснознаменец Жарновский).** 1932. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 37 – **Пейзаж с пятью домами.** 1928–1932. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 38 – **Пейзаж с белым домом.** 1930. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 39 – **Красный дом.** 1932. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 40 – **Портрет Уны.** 1932. Холст, масло. Музей современного искусства, Стокгольм
Голова молодой современной девушки. 1932. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Автопортрет. Художник. 1933. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Девушка с гребнем в волосах. 1932–1933. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 41 – **Девушка с красным древком.** 1932–1933. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 42 – **Полуфигура в желтой рубашке.** 1928–1932. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Полуфигура: прототип нового образа. 1928–1932. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Купальщики. 1928–1932. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 43 – **Женщина-работница.** 1933. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 44 – **Мужской портрет (Н. Пунин?).** 1933. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 45 – **Портрет жены художника.** 1933. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 46 – **Портрет дочери художника.** 1933–1934. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 47 – **Портрет жены художника.** 1934. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Бегущий человек. 1932–1934. Холст, масло. Национальный музей современного искусства, Париж

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *А. Майкапар*
Корректор: *А. Плескачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 85 «Казимир Северинович Малевич»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **Казимир Северинович Малевич.**
«Корова и скрипка»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 10. 05. 2011
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№