**Казимир Малевич**

**Детство. Отрочество. Юность**

Казимир Северинович Малевич родился 11 (23) февраля 1878 года в доме на окраине Киева. Его отец, Северин Антонович Малевич (1845 - 1902), был управляющим на сахароваренном заводе известного украинского промышленника Терещенко. И отец, и мать, Людвига Александровна (1858 - 1942), по происхождению были поляками. У четы Малевичей родилось четырнадцать детей, но только девять из них дожили до зрелого возраста. Казимир был первенцем; помимо него, в семье было еще четыре сына (Антон, Болеслав , Бронислав, Мечислав) и четыре дочери (Мария, Ванда, Северина, Виктория). Служба отца требовала частых перемещений, и детство будущий художник провел в украинских селениях, окруженных свекольными полями. И через пятьдесят лет Малевич с волнением вспоминал образы благодатной украинской природы, колоритные картины крестьянского труда. Радостное многоцветие сельского быта, окрасившее младенчество будущего живописца, неизбежно вспоминается при знакомстве с полотнами и первой и второй его крестьянской серии. До конца дней счастливые видения украинского детства были для художника воплощенной идиллией, земным парадизом. Первая встреча с настоящей живописью произошла в Киеве, куда отец взял сына на ежегодную ярмарку сахароваров. В витрине магазина мальчик увидел картину с изображением, девушки сидящей на лавке и чистящей картошку, - и это "оставило неизгладимое в памяти явление, как и от самой природы". До одиннадцати лет деревенскому ребенку и в голову не приходило, что существуют волшебные предметы - карандаш, уголь и бумага, не говоря уже о красках и кисти. Из воспоминаний Малевича с непреложностью следует тот факт, что будущий родоначальник геометрической беспредметности (геометрической абстрактной живописи) был неистово влюблен в окружающую природу. Встреча Малевича с диковинными людьми, которые только тем и занимались, что рисовали и писали красками на "тряпочках", произошла в небольшом местечки Белополье Харьковской губернии. Из Петербурга приехали "самые знаменитые художники для писания икон в соборе. Это нас сильно взволновало, ибо мы еще никогда не видали живых художников". Глава семьи, превосходный сахаровар, прочил сыну наследственную профессию, и настоящую специальность" тот получил в селе Пархомовка близ Белополья, где закончил пятиклассное агрономическое училище. Мать, Людвига Александровна, была поэтически одаренной натурой: по свидетельству внучки, Уны Казимировны Малевич-Уриман(1920-1989), она писала стихи по-польски, а самому Малевичу так нравились её вышивки, кружева и вязанье, что он обучился под её руководством всем премам женского рукоделья . Людвига Александровна, будучи с сыном в гостях у родственников в Киеве, не поскупилась на дорогостоящее приобретение - ящик с полным набором красок. Именно с тех пор, с 15 лет, Малевич не расставался с кистью, в семнадцатилетнем же возрасте ему довелось провести некоторое время в Киевской рисовальной школе Н.И.Марушко.

**Курская молодость**

В 1896 году семья Малевичей осела в Курске; с этим провинциалным городом будущий художник был тесно связан более десяти лет. В Курске он вступил в свое третье десятилетие, возраст телесного расцвета и зрелости. Около 1899 года братья Малевичи женились на сестрах Зглейц, дочерях курского лекаря: Казимир на Казимире, Мечислав на Марии. Казимира Ивановна Зглейц пойдя по стопам отца стала фельдшером; у Казимира и Казимиры родились сын Анатолий (1901-19015) и дочь Галина (1905-1973). Солидный семьянин, Малевич нуждался в средствах. На жизнь ему пришлось зарабатывать службой в Управлении Курско-Московской железной дороги. Своим ближайшим курским другом Малевич называл безвестного живописца-любителя Льва Квачевского. Вместе с единомышленниками Малевич сумел организовать в Курске художественный кружок. Подражая настоящим школам, энтузиасты рисовали с гипсов, но любимым их занятием была работа с натурой. Но художник в его курском десятилетии вполне, как казалось соответствовал отшлифованному русской литературой образу мелкого чиновника, обремененного большой семьей неудовлетворенного своей бескрылой жизнью и мучимого непонятными порывами. Всепоглощающая страсть к кисти и краскам сыграла, в конце концов, свою судьбоносную роль, и курский чиновник, будучи человеком цельным, решился на крутые перемены: "... 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"

**Переезд в Москву**

Документальные свидетельства в качестве первой московской даты Малевича также фиксируют 1905 год : пятого августа этого года он впервые подал прошение о приеме в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Однако среди принятых студентов фамилия курского жителя не значилась.

Не поступив в Училище, осенью 1905 года Малевич поселился в художественной коммуне в Лефортово. . Деньги вышли быстро, в Курск Малевич вернулся весной 1906 года - опять служить и опять писать натуру. Летом он снова поступал в Московское училище; эта попытка также окончилась ничем. В 1907 году прошение о допуске к испытательным экзаменам написал уже новоиспеченный москвич - это означало, что Малевич переселился из Курска вместе с семьей. Но и в третий раз попытка поступить не удалась.

Период раннего импрессионизма Малевича увенчался несколькими полотнами, в которых воспроизведение натурного пейзажного вида неразрывно слилось со стремлением (быть может, еще недостаточно осознанным, но тем не менее очевидным) с помощью краски создать драгоценную, вибрирующую цветовыми нюансами живописную фактуру. 'Гаков любовно сотканный из коротких энергичных мазков Весенний пейзаж, удивительный но тонкости сочетаний дополнительных цветов. Картина Церковь поражает тяжелой нагруженностью полотна разбеленными красками с непривычно высоким рельефом пигментного слоя. Однако среди произведений живописца-любителя, присутствует несколько работ, совсем иных по характеру и исполнению: речь идет о Бульваре, нескольких Цветочницах, Девушки без службы, На бульваре. Это не бесхитростные натурные этюды: используя реальные наблюдения художник строил крупную картинную форму, где наличествовала некая фабула, в пейзаже доминировали фигуры людей, занятых повседневной жизнью. Вместе с тем, исходные "реальные наблюдения" подозрительно сильно отдают впечатлениями не столько от дейтсвительности, сколько искусства. Так, в галантном сюжете Цветочниц слышится скорее парижский, чем курский акцент: в облике героини без труда распознается типаж ренуаровских женщин.

**Школа - студия Рерберга**

В 1905 году, не попав в училище, Малевич приступил к занятиям у Ивана Федоровича Рерберга (1865-1938). Рерберг играл заметную роль в художественном мире Москвы. В студии Малевич занимался до 1910 года. Рерберг был одним из учредителей Московского Товарищества художников, и многие посетители школы при его содействии участвовали в выставках общества. С 1907 по 1910 год Малевич регулярно показывал свои работы на выставках Товарищества.

**Малевич и Клюн**

В школе Рорберга Малевич встретил с Иваном Васильевичем Клюнковым (1873- 1943) , известным в истории русского искусства под псевдонимом Клюн. В первые московские годы именно он был ключевой фигурой для будущего авангардиста. Знакомство вскоре перешло в тесное общение, настолько тесное, что Малевич, перевезя семью в Москву, обосновался в доме Клюна. Работы Малевича и Клюна во второй половине 1900-х годов, нельзя не увидеть их общности и нельзя не признать ведущую роль Клюна в первые годы дружбы. Особенно полно выразились они в цикле, получившим название Эскизы фресковой живописи (1907, ГРМ). Символистские картины Павла Кузнецова, Петра Уткина, братьев Милиоти по своему характеру приближались к живописному панно, стенной росписи, гобелену, то есть стремились к монументально-декоративному воплощению. Эскизы фресковой живописи всецело вписывались в эту тенденцию. В них впечатляет общее золотистое сияние колорита, умело достигнутое с помощью "иконной" техники, темперной живописи; однако в стилистическом строе - симметрии, аппликативности, ритмичности, декоративности - несколько назойливо дает себя знать линейно-орнаментальная вычурность, свойственная расхожему модерну. К религиозным сюжетам примыкает гуашь Малевича Плащаница (1908, ГТГ) -эффектная узорчатость роднит ее с работами народных мастеров. Вместе с напыщенно-претенциозными Эскизами фресковой живописи в творчестве Малевича 1907-1908 годов присутствовал другой жанр противоположный по смысловому звучанию, но сходный по стилистическим приемам. Та же орнаментальность, симметрия, узорчатость, ритмичность, плоскостность определяли формальный строй таких работ , как Древо жизни(русалки), Свадьба, Отдых. Общество в цилиндрах, Порнографическое общество в цилиндрах, Эротический мотив. Уже по названиям можно ощутить заряженность этих работ несколько иными эмоциями и настроениями, нежели благостность райской жизнью засушенных святых. И Эскизы фресковой живописи, и Порнографическое общество в цилиндрах отличаются смертельной серьезностью и настоящим пафосом, в одном случае благолепным, в другом зло издевательским, неприемлемым для игровой стилистики примитивизма. В 1909 году Малевич вступил во второй брак, его избранницей стала детская писательница Софья Михайловна Рафалович (ум. 1925). Дачный поселок Немчиновка, где у тестя-врача был дом, превратился для художника в самое дорогое место на земле - с конца 1900-х годов и до конца жизни все свободное время он старался провести в Немчиновке и ее окрестностях.

**Вхождение в среду авангардистов**

Гуаши рубежа десятилетий - Женский портрет, два Автопортрета, Человек в острой шапке, Натюрморт, - энергичные, экспрессивные, с упругой контурной обводкой и мощной цветовой лепкой уплощенных объемов, - говорят о возникновении новых качеств в живописи молодого художника. Первая половина 1911 года для Малевича была богата на публичные смотры: помимо выставок в старой столице, он выступил вместе с группой москвичей на третьей выставке петербургского "Союза молодежи". Сближение с петербуржцами послужило для него прологом будущих существенных событий. На следующей московской выставке, собранной все тем же неутомимым Ларионовым и получившей шокирующее название "Ослиный хвост" (март-апрель 1912), Малевич экспонировал более двух десятков работ; большинство из них сохранились. И действительно, для Аргентинской польки (частное собрание, Нью-Йорк), Провинции (Стеделик музеум, Амстердам) и прочих работ вдохновлявшими образцами были произведения фольклорного искусства - вывески, лубки, росписи подносов. Все картины были сюжетно-бытовыми: так, устремляется к воде неуклюжий Купальщик (Стеделик музеум, Амстердам) с ластоподобными конечностями; оплывший книзу Садовник (Стеделик музеум, Амстердам) окаменел, как памятник самому себе, а Полотеры, напротив, лихо изогнуты в трудовом раже. Неимоверная сила цвета, его красочная интенсивность словно деформируют своим брутальным напором рисунок и композицию. Не только с точки зрения академических канонов, но и с точки зрения здравого смысла не может быть таких анатомических аномалий в человеческих фигурах, каковые наблюдаются у Купальщика или Полотеров. Однако Малевич напряженно и трудно нащупывал ту истину, которую впоследствии будет считать единственно верной: картина должна представлять собой самостоятельный организм, который развивается и строится по своим собственным законам - законы же эти диктуются чисто живописными средствами, прежде всего цветом. Путеводными ориентирами на этом пути ему служили французские фовисты (<дакие"), прозванные так за пронзительную мощь цвета.

**Первая крестьянская серия**

Под "подражанием иконе" он имел в виду прежде всего Этюды фресковой живописи. Однако золотистые темперы были прямолинейной и не слишком убедительной стилизацией иконописи, а по существу её традиции оказали влияние на тот жанр Малевича который он определял словом "трудовой". Взгляд Малевича на происхождение иконы отличался оригинальностью - он считал ее высшей ступенью "крестьянского искусства". Вместе с тем, какая-то правда была в его отношении к иконописи как подлинно народному виду творчества: без святых образов был немыслим крестьянский быт. На полотнах первой крестьянской серии - Жница, Плотник, Крестьянка с ведрами и ребенком, Уборка ржи (все 1912, Стеделик музеум, Амстердам) - хорошо виден решительный перелом в искусстве Малевича. Фигуры крестьян, занятых насущными заботами, распространены на все поле картины, они примитивистски упрощены, преднамеренно укрупнены и деформированы во имя большей выразительности, иконописны по звучанию цвета и строго выдержанной плоскостности . Сельские жители, их труд и быт возвеличены и героизированы. Крестьяне Малевича, словно составленные из выгнутых листов жесткого, с металлическим отливом материала, при всей своей схематичности первоначально обладали узнаваемыми формами реальных мужских и женских фигур. Грубо вырубленные головы и мощные тела чаще всего размещались в профиль; персонажи, изображенные в фас, впечатляли монументальной застьшостью черт. Крестьянские физиономии явно хранили воспоминания о сумрачных ликах церковных образов. Вместе с тем, "иконописные" головы крестьянок, молящихся в храме, или лицо деревенского косаря, торжественно предстоявшего на пылающем красном фоне, удивительным образом сочетали каноническую большеглазость и обобщенность внеиндивидуальных черт с трехгранными носами и экзотической окраской лиц. В замыкавших крестьянскую серию полотнах - Женщина с ведрами (1912, Музей современного искусства, Нью-Йорк), Утро после вьюги в деревне (1912, Музей Соломона Гуггенхейма, Нью-Йорк), Голова крестьянской девушки (1913, Стеделик музеум, Амстердам) - цилиндры и конусы, еще напоминая о породивших их человеческих фигурах и бытовых сюжетах, все более и более обособлялись, начинали вести самочинную жизнь. Формировался новый художественный строй картины: она была призвана воздействовать на зрителя уже не фабулой, темой, а прежде всего выразительной игрой живописных элементов. Они подчинялись собственной пульсации, собственной логике в пространственном расположении, рифмуясь или контрастируя друг с другом. Композиция тяготела к сложной пластической партитуре, насыщенной ритмическими повторами, неожиданными столкновениями или мягкими созвучиями красок, оттенков и линий.

**Кубофутуризм**

Картина Точильщик (Принцип мелькания) (Картинная галерея Йельского университета), написанная Малевичем в 1912 году, в перспективе времени превратилась в классическое полотно русского кубофутуризма. Вспомогательное название лучше всего говорило о том, чего добивался автор. И, действительно, в радостном повторе бесчисленно дробящихся контуров и силуэтов, в стальном серо-голубом колорите, контрастно оттененном "ржавыми" пятнами цвета, почти что физически ощущается "принцип мелькания" ритмично натачиваемого ножа, в неуловимую долю времени оказывающегося в разных точках пространства.

Кубофутуристические портреты Малевича - уже упомянутый портрет Клюна, порт-/рет Михаила Матюшина (ГГГ) - воссоздавали человеческий облик, сконструированный из разнообразных зрительных переживаний, из ассоциативных цепочек, в которые f выстраивались предметные и фактурные комбинации. Человеческое "лицо" представало на этих портретах как проекция внутренних ощущений, как совокупность впечатлений, в которых художник стремился выразить суть личности.

**Петербург 1913 года**

Основные события биографии Малевича в 1913 году развертывались в Петербурге, где он оказался в эпицентре "бури и натиска" русского авангарда. Этот год, последний мирный год старой России, начался для художника официальным вступлением в "Союз молодежи". Третьего января Малевич был принят в члены содружества вместе с Алексеем Моргуновым, Владимиром Татлиным и другими москвичами. Среди дружеских привязанностей Малевича одно из главных мест принадлежало музыканту, живописцу, композитору, издателю, теоретику искусства, скульптору, педагогу Михаилу Васильевичу Матюшину (18б1 - 1934). Их знакомство состоялось в 1912 году, а год 1913 принес теснейшее сотрудничество и упрочение дружбы, продолжавшейся до конца жизни обоих.

**Три бессмертных полки одной этажерки**

В 1913 году в промежутках между наездами в Петербург Малевич обретался в Кунцево, неподалеку от Немчиновки, где вместе с семьей снимал дачу - это было много дешевле, чем аренда квартиры в Москве. Нехватка денег была хронической (Матюшин высылал деньги на проезд в Усиккирко не только Хлебникову). Иногда средств не хватало даже на холст - и тогда в ход шла мебель. Трем полкам обыкновенной этажерки суждено было обрести бессмертие, став тремя картинами Малевича. Туалетная шкатулка, Станция без остановки (обе ГТГ), Корова и скрипка (ГРМ) имеют одни и те же размеры, а по углам их деревянных прямоугольников заметны заделанные круглые отверстия, через которые некогда проходили соединявшие их стойки.

Две первых работы, имеющие нейтральные названия, были исполнены по всем кубо-футуристическим канонам. В их вертикальных композициях, скомпонованных из фрагментов со строгими геометрическими очертаниями, явственно читались намеки на предлагаемые картиной образы-обстоятельства: в Туалетной шкатулке таковыми являются деревянная панель шкатулки, запиравший ее крючочек и так далее. В Станции без остановки (в Кунцево поезда останавливались редко) пластическим камертоном служат клубы дыма, ассоциирующиеся с движением паровоза.

Кардинальный сдвиг, скачок случился в третьей работе, родившейся из разломанной этажерки.

По представлениям Малевича, основополагающим законом творчества был "закон контрастов", именуемый им также "момент борьбы". Кристаллизацию закона он относил к своему кубофутуристическому периоду.

В столкновении контрастных изображений Малевич увидел инструментарий, с помощью которого можно взорвать, разрушить окостеневшие догмы старого искусства. Первой картиной, наглядно воплотившей парадоксальность открытого закона, и стала Корова и скрипка. Примечательно, что автор счел необходимым пояснить эпатажный смысл сюжета обстоятельной надписью на обороте: "Алогическое сопоставление двух форм - "корова и скрипка" - как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками. К.Малевич".

Следует подчеркнуть, что Корове и скрипке Малевич умышленно совместил две формы, две "цитаты" символизирующие различные сферы искусства .

Корова и скрипка положила начало алогичным, заумным полотнам Малевича. На выставке "Союза молодежи", открывшейся в ноябре 1913 года в Петербурге, он объединил представленные работы в две группы: Заумный реализм и Кубофутуристический реализм. Разделение было вполне условным: в первую группу попали не только полотна первой крестьянской серии Крестьянка с ведрами, Утро после вьюги в деревне, но и хрестоматийно кубофутуристические Точильщик ,Усовершенствованный портрет Ивана Васильевича Клюнкова (так в каталоге!) и другие. Во вторую - Керосинка, Стенные часы, Лампа, Портрет помещицы, Самовар. Слово "реализм" в соединении с уточняющими прилагательными означало, что Малевич видел свою цель в прорыве к реальности, лежавшей за пределами предметной иллюзорности.

**РОЖДЕНИЕ СУПРЕМАТИЗМА**

С наступлением ХХ века в искусстве все с большей интенсивностью вершились грандиозные процессы рождения новой эпохи, равной по значимости Ренессансу. Тогда произошло революционное открытие реальности.

Идеи "соборного творчества", культивируемые символистами, специфически преломились в среде художников-реформаторов, отвергавших символизм

Новая попытка широкого объединения левых живописцев была предпринята на Первой футуристической выставке картин "Трамвай В" , открывшейся в марте 1915 года в Петрограде. На выставке Трамвай В Малевич представил шестнадцать работ: среди них кубофуту-ристические заумные холсты Дама у афишного столба, Дама в трамвае, Швейная машина. В Англичанине в Москве и Авиаторе с их диковинными, загадочными изображениями, непонятными фразами, буквами, цифрами подспудно звучали отголоски декабрьских спектаклей, равно как и в Портрете М.В. Матюшина, композитора оперы "Победа над Солнцем". Против же номеров 21-25, заканчивающих список работ Малевича в каталоге, было вызывающе проставлено: "Содержание картин автору неизвестно".Быть может, среди них скрывалась картина современным названием Композиция с Моной Лизой. Рождение супрематизма из алогичных полотен Малевича с наибольшей убедительностью проступило именно в ней. Здесь есть уже все, что через секунду станет супрематизмом: белое пространство- плоскость с непонятной глубиной, геометрические фигуры правильных очертаний и локальной окраски.

Две ключевые фразы, подобно надписям-сигналам немого кино, выплывают в Композиции с Моной Лизой на первый план. Дважды выписано "Частичное затмение"; газетная вырезка с фрагментом "передается квартира" дополнена коллажами с одним словом - "в Москве" (старая орфография) и зеркально перевернутым "Петроград".

"Полное затмение" произошло в его историческом Черном квадрате на белом фоне (1915), где и была осуществлена настоящая "победа над Солнцем": оно, как явление природы, было замещено, вытеснено соприродным ему явлением, суверенным и природоестественным - квадратная плоскость целиком затмила, заслонила собой все изображения.

Откровение настигло Малевича во время работы над вторым (так и не осуществленным) изданием брошюры Победа над Солнцем. Готовя рисунки в мае 1915, он сделал последний шаг на пути к беспредметности. Весомость этого самого радикального в своей жизни перелома он осознал тотчас и в полной мере. В письме к Матюшину, говоря об одном из эскизов, художник написал: "Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи. То, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды".

Новорожденное направление некоторое время оставалось без названия, но уже к концу лета имя появилось. "Супрематизм" стал самым известным среди них.

Малевич написал первую брошюру "От кубизма к супрематизму". Новый живописный реализм. Это книжечка- манифест , изданная верным другом Матюшиным, распространялась на вернисаже Последней футуристической выставки картин "0,10" (нолъ-десятъ), открывшейся 17 декабря 1915 года в помещении Художественного бюро Надежды Добычиной.

Малевич не совсем напрасно волновался по поводу своего изобретения. Сотоварищи его круто воспротивились тому, чтобы объявить супрематизм наследником футуризма и объединиться под его знаменем. Свое неприятие они объясняли тем, что еще не готовы безоговорочно принять новое направление. Малевичу не разрешили назвать свои картины "супрематизмом" ни в каталоге, ни в экспозиции, и ему пришлось буквально за час до вернисажа написать от руки плакаты с названием Супрематизм живописи и явочным порядком развесить их рядом со своими работами. В "красном углу" зала он водрузил Черный квадрат, осенявший экспозицию из 39 картин. Те из них, что сохранились до наших дней, стали высокой классикой XX века.

Черный квадрат словно вобрал в себя все формы и все краски мира, сведя их к пластической формуле, где доминируют полюсность черного (полное отсутствие цвета и света) и белого (одновременное присутствие всех цветов и света). Подчеркнуто простая геометрическая форма-знак, не увязанная ни ассоциативно, ни пластически, ни идейно ни с каким образом, предметом, понятием, уже существовавшими в мире до нее, свидетельствовала об абсолютной свободе ее создателя. Черный квадрат знаменовал чистый акт творения, осуществленный художником-демиургом.

"Новым реализмом" называл Малевич свое искусство , которое считал ступенью в истории всемирного художественного творчества.

Фоном супрематических композиций является всегда некая белая среда - ее глубина, ее емкость неуловимы, неопределимы, но явственны. Необычное пространство живописного супрематизма, как говорил о том и сам художник, и многие исследователи его творчества, ближайшим аналогом имеет мистическое пространство ^ русских икон, неподвластное обыденным физическим законам. Но супрематические композиции, в отличие от икон, никого и ничего не представляют, они - порождение свободной творческой воли - свидетельствуют только о собственном чуде: "Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творчески пункты вселенной кругом себя", - писал живописец. Бестелесные геометрические элементы парят в бесцветном, безвесном космическом измерении, представляя собой чистое умозрение, явленное воочию. Белый фон супрематических картин, выразитель пространственной относительности, одновременно и плоскостей, и бездонен, причем в обе стороны, и к зрителю, и от зрителя (обратная перспектива икон бесконечность раскрывала лишь в одном направлении).

Изобретенному направлению - регулярным геометрическим фигурам, написанным чистыми локальными цветами и погруженным в некую трансцендентную "белую бездну", где господствуют законы динамики и статики, - Малевич дал наименование "супрематизм". Сочиненный им термин восходил к латинскому корню "супрем", образовавшему в родном языке художника, польском, слово "супрематия", что в переводе означало "превосходство", "главенство", "доминирование". На первом этапе существования новой художественной системы Малевич этим словом стремился зафиксировать главенство, доминирование цвета надо всеми остальными компонентами живописи.

**ТРИ СТАДИИ СУПРЕМАТИЗМА**

Представленные на выставке 0,10 полотна геометрического абстрактивизма носили сложные, развернутые названия - и не только потому, что Малевичу не разрешили назвать их "супрематизм". Перечислю часть из них: Живописный реализм футболиста - Красочные массы в четвертом измерении. Живописный реализм мальчика с ранцем - Красочные массы в четвертом измерении. Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях (так звучало первоначальное полное название Красного квадрата), Автопортрет в 2-х измерениях. Дама. Красочные массы в 4-м и 2-м измерении, Живописный реализм красочных масс в 2-х измерениях.

Настойчивые указания на пространственные измерения- двух -, четырехмерные- говорят о его пристальном интересе к идеям "четвертого измерения".

Собственно супрематизм подразделялся на три этапа, три периода: "Супрематизм в своем историческом развитии имел три ступени черного, цветного и белого", - писал художник в книге Супрематизм. 34 рисунка.

Черный этап также начинался с трех форм - квадрата, креста, круга. Черный квадрат Малевич определял как "нуль форм", базисный элемент мира и бытия. Черный квадрат был первофигурой, первоначальным элементом нового "реалистического" творчества. Таким образом, Черный квадрат. Черный крест, Черный круг были "тремя китами", на которых зиждилась система супрематизма в живописи; присущий им метафизический смысл во многом превосходил их зримое материальное воплощение. В ряду супрематических работ черные первофигуры обладали программным значением, легшим в основу четко выстроенной пластической системы. Эти три картины, возникшие не ранее 1915 года, Малевич всегда датировал 1913 - годом постановки Победы над Солнцем, который служил для него отправной точкой в возникновении супрематизма.

На пятой выставке "Бубнового валета" в ноябре 1916 года в Москве художник показал шестьдесят супрематических картин, пронумерованных от первой до последней (ныне восстановить последовательность всех шестидесяти работ довольно затруднительно и из-за утрат, и по техническим причинам, не всегда внимательному отношению в музеях к надписям на оборотах). Под номером первым экспонировался Черный квадрат, затем Черный крест, под третьим номером - Черный круг.

Все шестьдесят выставленных полотен принадлежали к первым двум этапам супрематизма. Цветной период начинался также с квадрата- его красный цвет служил, по мысли Малевича, знаком цветности вообще.

Последние холсты цветной стадии отличались многофигурностью, прихотливой организацией, сложнейшими взаимоотношениями геометрических элементов - они словно скреплялись неведомым могучим притяжением.

Своей последней стадии супрематизм достиг в 1918 году. Малевич был мужественным художником, идущим до конца по выбранной стезе: на третьей ступени супрематизма из него ушел и цвет. В середине 1918 года появились полотна "белое на белом", где в бездонной белизне словно таяли белые же формы:

**ОБЩЕСТВЕННАЯ, ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ, ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ, ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ**

После Октябрьской революции Малевич продолжил обширную деятельность - вместе с Татлиным и другими левыми художниками он занимал ряд постов в официальных органах Народного комиссариата просвещения. Особую его заботу вызывало развитие музейного дела в России; он активно участвовал в музейном строительстве, разрабатывая концепции музеев нового типа, где должны были быть представлены и работы^вангар-дистов. Такие центры под названием "музей живописной культуры", "музей художественной культуры" были открыты в обеих столицах и некоторых провинциальных городах.

Осенью 1918 года началась педагогическая работа Малевича, впоследствии сыгравшая весьма важную роль в его теоретической работе. Он числился мастером в одном из классов петроградских Свободных мастерских, а в конце 1918 года переехал в Москву. В московских Свободных государственных мастерских живописец-реформатор пригласил к себе обучаться "металлистов и текстильщиков" - родоначальник супрематизма начинал осознавать вьщающиеся стилеобразующие возможности своего детища.

В июле 1919 года Малевич написал свой первый большой теоретический труд О новых системах в искусстве. Желание издать его и нарастающие житейские трудности - жена художника ждала ребенка, семья жила под Москвой в холодном нетопленом доме -заставили его принять приглашение переехать в провинцию. В губернском городе Витебске с начала 1919 года работало Народное художественное училище, организованное и руководимое Марком Шагалом (1887 - 1985). Преподаватель витебской школы, архитектор и график Лазарь Лисицкий (1890 - 1941), будущий знаменитый дизайнер, во время командировки в Москву убедил Малевича в необходимости и пользе переезда. Шагал полностью поддержал инициативу Лисицкого и выделил новоприбывшему профессору мастерскую в училище.

**ЗАГРАНИЧНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ**

Малевич выделялся среди русских авангардистов еще и тем, что вплоть до 1927 года никогда не ездил за границу. Знакомство с зарубежной художественной жизнью, обучение в европейских городах и школах было неизбежным и неукоснительным этапом почти для всех отечественных мастеров, вступивших в профессиональную жизнь в конце XIX - начале XX века. Желание посетить Европу у Малевича существовало всегда, но средств для этого не было.

Первой зарубежной столицей для урожденного поляка стала Варшава, куда он прибыл в начале марта 1927 года. Здесь его ждал воодушевляющий прием у коллег (власти подозрительно отнеслись к советскому гражданину). В отеле "Полония" была развернута экспозиция из супрематических полотен, здесь же художник прочел одну из своих лекций.

В Берлине, куда он приехал 29 марта, Малевичу был предоставлен зал на ежегодной Большой Берлинской художественной выставке, проходившей с 7 мая по 30 сентября. Творчество русского новатора было по достоинству оценено немецкой художественной общественностью. В письме к Льву Юдину Малевич писал: "Немцы меня встретили лучше не придумаешь. ... Я страшно хотел бы, чтобы вы посмотрели все, какое ко мне отношение уже в другом государстве. Я думаю, что еще ни одному художнику не было оказано такого гостеприимства. С мнением моим считаются как с аксиомой. Одним словом, слава льется, как дворником улица метется"

Русский гость предполагал пробыть в Берлине до закрытия выставки, а затем повезти свои работы в Париж, тогдашнюю художественную столицу мира, давнюю цель своих устремлений. Однако пятого июня после получения некоего официального письма с неизвестным содержанием ему пришлось срочно выехать в СССР. Все полотна, находившиеся в экспозиции берлинской выставки, а также привезенный на Запад архив он оставил на попечение немецких друзей, архитектора Хуго Херинга и семейства фон Ризен. И хотя Малевич надеялся вернуться сюда через год и продолжить турне по Европе, глухие недобрые предчувствия заставили его написать торопливое завещание на листке бумаги: "В случае смерти моей или безвыходного тюремного заключения и в случае, если владелец 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 Berlin"2.

После возвращения на родину Малевич был арестован и провел несколько недель в заключении. Старинный друг, партиец Кирилл Иванович Шутко, занимавший в те годы видный пост приложил все усилия для освобождения художника.

Картины и архив, оставленные на Западе, пережили целый ряд злоключений. Однако большой удачей можно считать одно то, что наследию Малевича удалось уцелеть при гитлеровском режиме, поскольку его полотна явно принадлежали к искусству, которое нацистские идеологи называли "дегенеративным" и тщательно истребляли. Судьба сохранила холсты и в войну - угол подвала, где они были спрятаны, чудом оказался неразрушенным, когда в дом попала бомба. К сожалению, самые большие полотна -числом около пятнадцати - из-за своей нетраспортабельности остались на складе в Берлине и пропали.

Советские власти совсем не интересовались зарубежным наследием гениального соотечественника - более того, в 1970-е годы, когда давно уже был ясен масштаб его творчества, с безответственным небрежением распоряжались национальным достоянием.

**ПОСТСУПРЕМАТИЗМ**

В конце 1910-х годов Малевич оставил живопись, полагая, что она, разработав супрематический проект, исполнила свое предназначение и должна исчезнуть. После триумфальной зарубежной поездки, художник оказался в чрезвычайно тяжелой жизненной и общественной ситуации. И тут живопись словно пришла ему на помощь, великодушно радуя духовную опору.

Картина На жатву датирована на обороте 1909-1910 годами; тематически она соответствует утерянной работе В поле, показанной на выставке "Союза молодежи" в 1911-1912 годах. Однако сохранился рисунок, аналогичный ранней картине. Как ясно из сопоставления двух произведений, трактовка фигур и трактовка пейзажа весьма различаются в досупрематических и постсупрематических. крестьянских жанрах В поздних работах появился горизонт, пространство обрело ясно членимое развитие, закрепленное геометрически-декоративной разработкой полосатой земли. Фигуры, скроенные из неких выгнутых жестких плоскостей, своими цветовыми сопоставлениями напоминают о локальной раскраске супрематических геометрических элементов.

На подрамнике полотна Девушки в поле (ГРМ) помещена весьма красноречивая авторская надпись: "Девушки в поле" 1912 г. № 26 "Супранатурализм". Малевич сочинил новый термин, объединив две дефиниции, "супрематизм" и "натурализм", то есть уже терминологическим определением хотел внушить мысль о сращении геометрического, абстрактного начала и фигуративно-изобразительного. Дата же, "1912 г.", опрокидывала возникновение "супранатурализма" в прошлое, делала его истоком, предтечей супрематизма. Мастер мистифицировал зрителя, знатоков, историков, конструируя свою биографию так, как считал логически убедительным. Меж тем, и сам термин, и картина возникли после 1927 года - скорее всего, при подготовке третьей персональной выставки Малевича.

В картине Две мужских фигуры, с авторской датировкой на обороте холста "1913^ Малевич продолжал разрабатывать композиционный прием, использованный во многих постсупрематических полотнах. Два персонажа полностью тождественны друг другу - одинаков жест прижатых к туловищу рук, одинакова одежда, одинаковы бороды. Разница между мужиками заключалась лишь в разной длине рубах, разной окраске одеяний и бород, чуть-чуть ином положении ног.

Образы крестьянской жизни, образы сельского труда, воплощенные художником в конце 1920-х годов, при общности тем и сюжетов с холстами начала 1910-х годов отличаются от них пронзительной нотой драматизма, о котором Малевичу и в голову не приходило помышлять ранее. Одной из наиболее заметных черт его постсупрематической живописи стала безликость людей; вместо лиц и голов их корпуса увенчаны красными, черными, белыми овалами. Многие из зарубежных исследователей считают, что в фигурах позднего крестьянского цикла представлены оболваненные, безглазые обитатели тоталитарного социалистического рая. Однако непредвзятое отношение к Малевичу позволяет видеть другое: неподдельный трагизм и отчаяние исходят от этихбезлицых фигур, но, вместе с тем, они исполнены какого-то отстраненного величия и героизма, находившегося в разительном контрасте с фальшивым героизмом казенных персонажей советской мифологии - Рабочим, Крестьянкой, Колхозником, Спортсменом.

Поздние крестьянские "парадные портреты" представляют мужские и женские фигуры, выдвинутые на первый план в иератически-застылых позах. В картинах со схематически отвлеченными фигурами, размещенными на декоративно-ритмизированных фонах, главную роль, как и в супрематизме, играют форма и цвет, но экспрессивная образность придает постсупрематическому крестьянскому жанру другое, жизненно-эмоциональное наполнение. В холсте Крестьянин в поле четкая симметрия, строгость горизонтальных и диагональных линий усиливают своей геометрической регулярностью состояние оцепенения, беспросветной неподвижности, исходящие от фигуры крестьянина с беспомощно опущенными руками. Его лицо при всей гротескности и условности черт несет трагический отсвет, оно словно застьшо в мучительной гримасе недоумения. Дух картины, ее образный строй внутренне увязаны с той безысходной общественной атмосферой, которую не мог не ощущать художник - на его глазах происходило неумолимое истребление органичной деревенской жизни, которой он всегда восхищался.

Зловещий траурный цвет, в который окрашены руки, ноги, голова Крестьянки, придает ее образу характер скорбного символа. Контрастное сочетание черного лика с белым цветом одежды напоминает о фундаментальном цветовом принципе Черного квадрата- женский образ приобретает некий метафизический смысл. Диагональные полосы грозного неба словно подчиняют своей динамике позу женщины, повернувшей голову на безрадостный зов судьбы.

В другом обширном цикле постсупрематических картин художник проводил эксперименты с отвлеченно-фигуративными изображениями. Так, на обороте полотна Торс. Первообразование нового образа кроме собственного названия он обозначил: "проблема (цвет и форма) и содержание". Слова эти свидетельствуют об осознанной живописно-пластической идее: целью своей Малевич видел создание очищенной пластической формулы, "супрематизма в контуре человеческой фигуры".

В Женском торсе он воплотил совершенную в своем роде формулу, строгой выверенностью линий, плоскостей, овалов сконструировав безупречный женский облик. В идеальной постсупрематической героине отдаленным эхом звучит "белый супрематизм": светлая половина фигуры едва проступает на белом фоне, однако ее невесомость каким-то непостижимым образом уравновешена плотной яркой цветностью другой части. Этот впечатляющий контраст двух неслиянных и нераздельных половин единого целого порождает глубинные отклики на разных уровнях восприятия, от чувственно-поэтического до нравственно-философского.

Долгое время Красная конница была единственной работой опального художника, признанной официальной историей советского искусства. Этому способствовало ее правоверное название, звучавшее в унисон с общепринятым восхвалением революции и Красной армии. Малевич преднамеренно закрепил этот пласт толкований датой "18 год" в правом углу холста и в надписи на обороте: "Скачет красная конница /из октябрьской столицы/ на защиту советской границы".

Меж тем, это едва ли не одна из самых опустошенно-трагических работ художника, и ее пафос, пафос антиутопии, далек от прославления реалий советской жизни. Она входит в цикл поздних произведений, наполненных странноватой экспрессией и бесцельным, на первый взгляд, динамизмом.

**ПОЗДНИЙ ИМПРЕССИОНИЗМ И РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ**

После 1927 года в трудовой книжке Малевича все чаще и чаще менялись записи о местах службы. Из Гинхука художника вместе с сотрудниками перевели в Государственный институт истории искусств, однако через два года искусствоведы института добились ликвидации его отдела. Непрочным было и положение его экспериментальной лаборатории в Русском музее. Поэтому бывший директор научно-исследовательского учреждения охотно откликнулся на приглашение Киевского художественного института и с 1929 года ездил туда преподавать, проводя каждый месяц две недели в Киеве.

Украинские авангардисты высоко чтили бывшего земляка - в харьковском журнале Новая генерация с апреля 1928 года печатался цикл статей, в основу которого бьл положен историко-теоретический труд Малевича Изалогия. На Украине его продолжали печатать и тогда, когда все московские и ленинградские издания оказались закрытыми для художника - последнее его выступление в столичной прессе датировано 1929 годом, пресловутым годом "великого перелома".

Начало своей профессиональной деятельности художник относил, как уже говорилось, к 1898 году, - в 1928 исполнялся его тридцатилетний творческий юбилей. Третьяковская галерея приступила к комплектации персональной выставки: для Малевича, как и для любого отечественного художника, это бьло чрезвычайно важным событием своеобразной прижизненной канонизацией

На выставке в Третьяковке вперемешку были представлены также полотна первого и второго крестьянских циклов. Затем шел черед "супранатурализма" - а от него уже рукой было подать до супрематизма.

По сути дела, персональная выставка Малевича в Третьяковской галерее в результате его усилий превратилась в прекрасно сочиненный художественно-теоретический трактат о своем пути, выраженный языком музейной экспозиции. В масштабе всего XX века это был первый художнический - ныне чаще именуемый кураторским - репрезентативный проект, материализовавший четкий план. Сконструированный с помощью воли и представления, этот творческий "проект" был целиком принят современниками и потомками. Таким образом, Малевич подчинил себе не только пространство, но и время, убедив всех в истинности своей ретроспективной фантазии. Посредством выставки, посредством сдвига датировок, посредством литературных воспоминаний великий творец выстроил логически связную картину своего развития и оказался настолько успешным автором-концептуалистом, что его творение - собственная биография -и по сей день существует как художественно-историческая истина, с трудом поддающаяся ревизии.

Неизлечимая болезнь открылась осенью 1933 года. Предчувствуя безвременный уход, Малевич завещал похоронить себя близ Немчиновки у дуба, под которым любил отдыхать.

В мае 1935 года по Невскому проспекту проследовало траурное шествие: на открытой платформе грузовика с Черным квадратом на капоте был установлен супрематический саркофаг. Процессия направлялась к Московскому вокзалу; гроб с телом был перевезен в Москву , и после кремации урну с прахом погребли на поле под дубом.

Над захоронением был установлен памятник, спроектированный Николаем Суетиным, - куб с Черным квадратом. Во время войны могила Казимира Малевича была утрачена. Памятный знак был восстановлен на опушке леса, окаймляющего поле, в 1988 году.

**Список литературы**

Шатских А.С. Казимир Малевич М.:Слово,1996.