

Русский народный квадрат

Выставки Казимира Малевича и его учеников в Русском музее рассказывают историю взлета и падения народного творчества масс

Ж

2000. — 9 дек. — с. 7
Время новостей
Войпись русского авангарда — все еще действующее боевое оружие, искусство, вызывающее страсти, революционное, а не академическое. В 90-х годах, когда о картинах Малевича стало можно свободно писать и говорить, общество поделилось на тех, кто почитал художника как святого, учителя и мученика, и тех, кто разоблачал в нем эстетического тирана. В 90-е также открылось, что Малевич — твердая живописная валюта, наша первая и единственная после икон. Ведь именно страна доллара вернула нам этого художника в качестве эталона модернизма, признанного на Западе. Впрочем, находились и те, кто склонен был счесть Казимира Севериновича шарлатаном. Кажется, Николай Радлов сравнил теоретические манифесты Малевича с перевранной телеграммой.

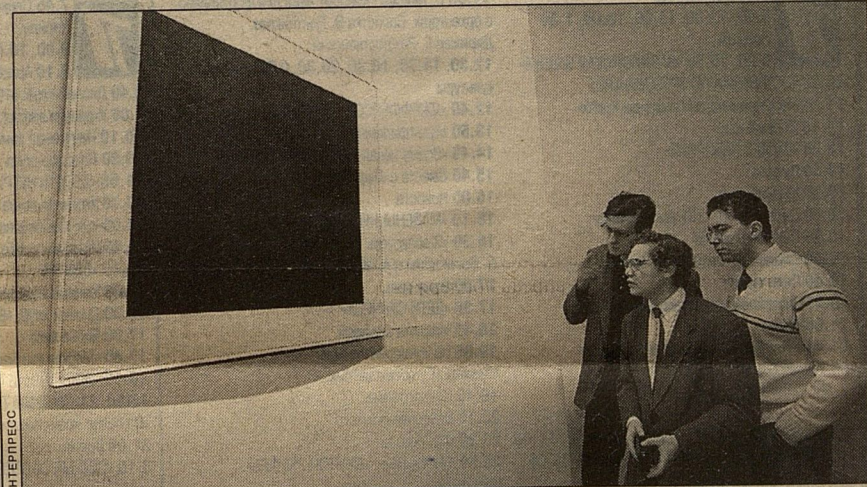
Бурные страсти вызваны тем, что Малевич является автором самой радикальной за всю историю XX века картины — «Черного квадрата», которую Александр Бенуа назвал произведением новой культуры «уже не грядущего, а пришедшего Хама» (имея в виду технизацию и американизацию искусства). Однако чем дальше уходит в историю русская революция, тем заметнее в искусстве Малевича становятся именно русские и даже народные черты.

В картинах Малевича само чувство цвета возмещает о народном искусстве. Цвета у него, что называется, звонкие: красный и желтый, как хохлома, синий, как гжель, зеленый, как поле. «Супрематизм» 1916 года — разноцветный, как московская архитектура или иконопись XVII века. Хотя искусство Малевича подобно всякому порядочному авангарду абстрактно, но и у него, и у его учеников за беспредметностью рельефно проступает целокупная родина. И в малевичевском «Красном ква-

драте» 1915 года (второе название — «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях»), и в работах Суетина — абстрактном рисунке «Крик галок у церкви» и декоративной тарелке «Инвалид».

Следы революционного энергетического взрыва ясно видны на двух выставках Русского музея: ретроспективе Малевича в корпусе Бенуа и экспозиции «В круге Малевича» в Мраморном дворце, где представлены работы художников, прошедших через основанный Малевичем витебский УНОВИС (общество Утвердителей нового искусства) и ленинградский ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры). На первой — супрематическая геометрия квадрата, креста и круга. На второй — уновисовские плакаты и дизайн для городского праздника 1 мая 1920 года (супрематические трамваи, трибуны, автомобили и просто рисунки с узором из боевых машин, серпов и молотов, приближенных к геометрическим формам, но сохранивших убедительность революционных символов). Соединяя мысленно две экспозиции, видишь, как супрематические фигуры, которые Малевич уподоблял иконам, выходят с футуристических выставок на улицы и площади советских городов, меняя зримую реальность жизни.

После четырех лет научно-исследовательской работы в ГИНХУКе и закрытия института (газета «Ленинградская правда» назвала опыты Малевича рукоблудием), живопись Малевича поднимается второй мощной волной — безликих мужичьих портретов, метафизических картин, жутких, как видения Страшного суда. Малевич на свои знаменитые крестьянские холсты ставил дореволюционные даты, хотя написаны они в 1928—1932 годах, в разгар коллективизации. Может быть, хотел отвести месть советской власти? После этой серии Малевич кончается как художник. Он пишет необходимую с точки зрения теории супрематизма серию «импрессионистических картин» и несколько портретов, где на объемно-надутые торсы наложены супрематические декоративные элементы. Но эти портреты выглядят масками смерти.



Самая радикальная картина русского авангарда по-прежнему вызывает неоднозначную реакцию публики

Русский авангард, как известно, ценил народное искусство. Революционная теория искусства так объяснила интерес авангарда к примитиву: художественная форма прирастает за счет маргинальных или низких жанров, просторечия и архаизмов. Но если для Гончаровой или Кандинского народное искусство было резервуаром свежего художественного языка, который они прививали к дереву живописной культуры, то для Малевича или Филонова оно было исконной, доречевой природой, чистым живописным ощущением. Поэтому сила живописи Филонова или Малевича была напрямую связана с «революционным творчеством масс». Она росла, опережая это творчество на полшага, и она иссякла, когда стихийное движение революционной народной души было огосударствлено.

Ученики Малевича в 30-е годы начинают свою художественную жизнь. Супрематическая школа сохраняется в работах, сделанных по госзаказу, но уже как чистый дизайн. Суетин и Рождественский оформляют советские павильоны на Всемирных выставках, Криммер и Лепорская делают фарфор на ЛФЗ. Бывшие супрематисты могли быть по-модернистски современными (как в натюрмортах погибшего на войне Льва Юдина) или сохранять память о метафизике и трактовке света в абстрактной живописи (как в степных прогулках П. Басманова, пейзажах и натюрмортах В. Стерлигова или П. Кондратьева). Свет на этих картинках размером в тетрадный лист был как бы отраженным, скрытым за горизонтом фигур и предметов. И именно так, в камерных «портретах» плодов, листьев, овальных иконных лиц, этот свет когда-то разрушительной революции дошел до новых поколений художников 70-х годов.

Екатерина АНДРЕЕВА,
Санкт-Петербург