

РУССКИЙ АВАНГАРД 1920-х—1930-х годов

ЕВГЕНИЙ КОВТУН

# РУССКИЙ АВАНГАРД ГАРД

1920-х—1930-х ГОДОВ

АВРОРА  
ПАРКСТОУН

АВРОРА  
ПАРКСТОУН







РУССКИЙ АВАНГАРД 1920-х–1930-х ГОДОВ



Автор предисловия Дж.-Э. Боулт  
Автор вступительной статьи и составитель альбома  
Е.Ф. Ковтун

Авторы-составители  
Н.А. Барабанова, Л.Н. Вострецова, А.Ф. Дмитренко,  
Е.А. Иванова, Н.М. Козырева, С.В. Любимцев,  
Т.Б. Мантурова, Л.А. Славова, О.Н. Шихирева

Редактор Ирина Харитонова  
Художник Сергей Дьяченко  
Компьютерная верстка Н.К. Соколовой  
Корректор Л.В. Денисова

© Издательство «Аврора», Санкт-Петербург, 1996

© Дж.-Э. Боулт, 1996: предисловие

© Е.Ф. Ковтун, 1996: вступительная статья, составление альбома

© Н.А. Барабанова, Л.Н. Вострецова, А.Ф. Дмитренко, Е.А. Иванова,  
Н.М. Козырева, С.В. Любимцев, Л.А. Славова,  
О.Н. Шихирева, 1996: составление альбома

© С.П. Дьяченко, 1996: макет, оформление

Printed and bound in Italy Albagraf

ISBN 1 85 995 138 4

ЕВГЕНИЙ КОВТУН

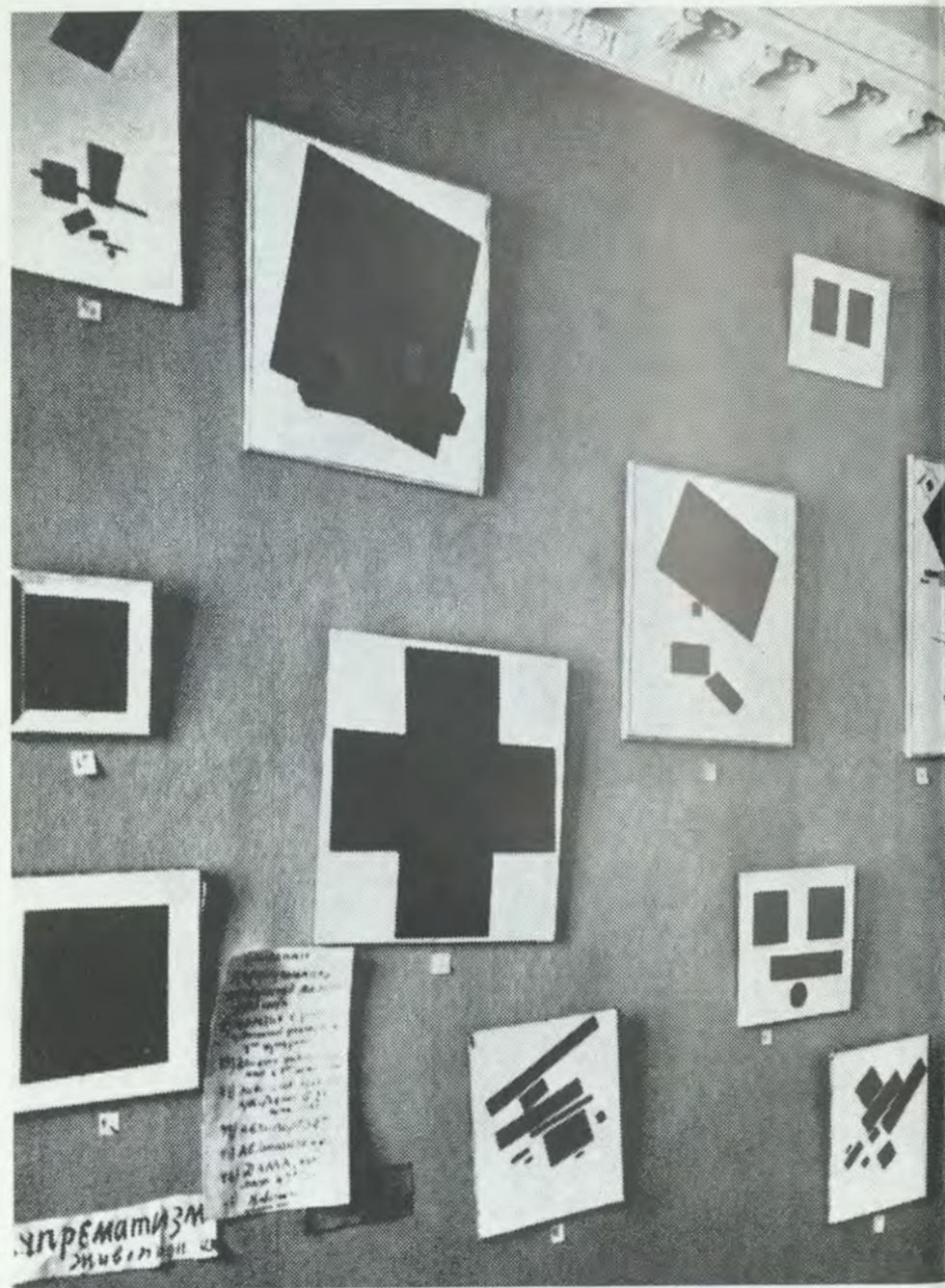
**РУССКИЙ  
АВАН-  
ГАРД**

**1920-х – 1930-х  
ГОДОВ**

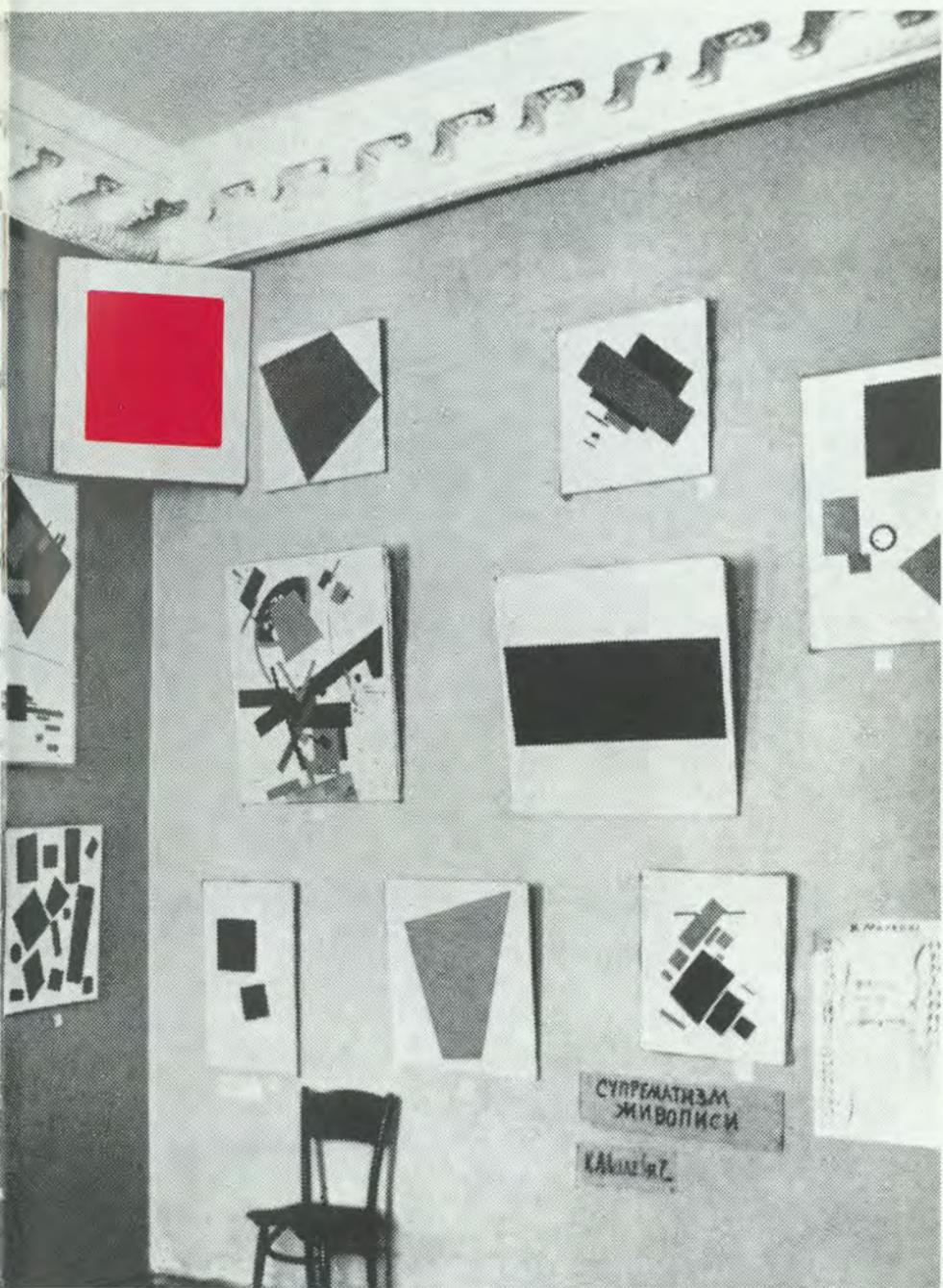
ЖИВОПИСЬ • ГРАФИКА • СКУЛЬПТУРА  
• ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ  
ИСКУССТВО  
ИЗ СОБРАНИЯ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО РУССКОГО МУЗЕЯ,  
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

АВРОРА  
ПАРКСТОУН

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АВРОРА» • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПАРКСТОУН» • БУРНЕМУТ

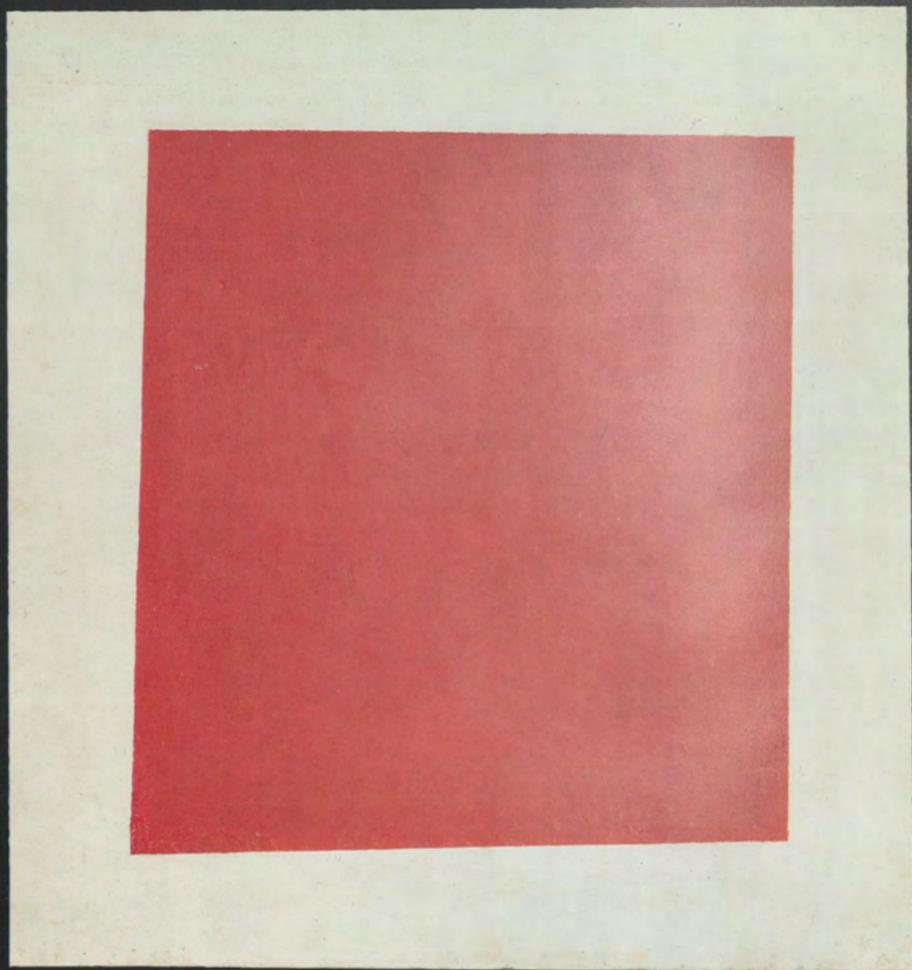


Супрематизм  
ЖИВЛЕНИЕ



СУПРЕМАТИЗМ  
ЖИВОПИСИ

КАМІЛ'Я



# ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	9	«ВВОД В МИРОВОЙ РАСЦВЕТ»	132
«ПИКАССО – НЕ НОВОЕ ТВОРЧЕСТВО»	13	ФИЛОНОВЦЫ В ДОМЕ ПЕЧАТИ	133
«ДУХОВНАЯ ВСЕЛЕННАЯ»	15	НЕОТКРЫВАШАЯСЯ ВЫСТАВКА	136
ИСКУССТВО ПЕРВЫХ ЛЕТ РЕВОЛЮЦИИ	16	ГРАФИЧЕСКАЯ «КАЛЕВАЛА» ФИЛОНОВЦЕВ	144
ПРАЗДНИЧНЫЕ ЗСКИЗЫ 1918 года	19	ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГРУППИРОВКИ 1920-х годов	149
ПЕТРОГРАДСКИЕ «ОКНА РОСТА»	33	МАКОВЕЦ	184
АРТЕЛЬ ХУДОЖНИКОВ «СЕГОДНЯ»	43	ЧЕКРЫГИН И ФИЛОСОФИЯ ФЕДОРОВА	199
ВХУТЕМАС	47	ЖИВОПИСНО-ПЛАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ	203
ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ	52	ЛЕНИНГРАДСКИЙ ДЕТГИЗ	217
БОРЬБА С ТЯГОТЕНИЕМ	59	СКУЛЬПТУРА	225
ВИТЕБСКИЙ «РЕНЕССАНС»	63	ДЕКОРАТИВНЫЙ ИНСТИТУТ, ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД И ТЕКСТИЛЬНЫЕ ФАБРИКИ	237
ПЕРВЫЙ В МИРЕ МУЗЕЙ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА	73	АВАНГАРД, ОСТАНОВЛЕННЫЙ НА БЕГУ	246
ТАТЛИН И «ЗАПЕЗЫ»	76	Примечания	248
ИНСТИТУТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ	81	ПРИЛОЖЕНИЕ	249
«ПРИБАВОЧНЫЙ ЭЛЕМЕНТ»	83	Художественные объединения и группировки	250
ЕЛЕНА ГУРО	88	Биографии художников	253
«Я ПЕРВЫЙ ПОДНЯЛ ЗНАК ВОЗВРАТА К ПРИРОДЕ»	93	Хроника событий	270
КОНЕЦ ГИНХУКА	100	Библиография	276
ВТОРОЙ КРЕСТЬЯНСКИЙ ЦИКЛ МАЛЕВИЧА	105	Список принятых сокращений	277
БГОБОРЧЕСТВО	110	Указатель имен	278
ШКОЛА ПЕТРОВА-ВОДКИНА	112		
«ПОКАЧНУВШЕЕСЯ ПРОСТРАНСТВО» И «ПЛАНЕТАРНОСТЬ»	113		
НАЦИОНАЛЬНЫЙ «ТЕМБР» ЦВЕТА	115		
УЧЕНИКИ ПЕТРОВА-ВОДКИНА	119		
ФИЛОНОВ И МАСТЕРА АНАЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА	125		
БЕЛАЯ ВОРОНА	126		
«КАНОН И ЗАКОН»	127		
«ГЛАЗ ВИДЯЩИЙ» И «ГЛАЗ ЗНАЮЩИЙ»	129		

←  
Последняя футуристическая выставка «О, 10», 1915. Петроград. Фотография

Казимир Малевич  
Красный квадрат.  
Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях. 1915  
Холст, масло. 53 x 53

→  
В.Е. Татлин около модели памятника III Интернационалу. 1920. Фотография

ДА ЗДРАВСТВУЕТ  
III-й ИНТЕРНАЦИОНАЛ

ОТКРЫТИЕ МАТ  
К ОБРАЗЦУ

ЛИСТ  
ТИ СТРО  
НЕСКОП



Павел Филонов, один из крупнейших представителей русского авангарда, не раз утверждал, что у художника есть два воспринимающих аппарата: «глаз видящий» и «глаз знающий»<sup>1</sup>. Отрицая простую оптическую иллюзию повествовательного реализма, такие художники, как Василий Кандинский, Казимир Малевич, Михаил Матюшин, Любовь Попова, Александр Родченко и Владимир Татлин, пытались смотреть на действительность через сложный механизм «глаза знающего». Они были убеждены, что это даст им истинное, синтетическое восприятие мира вместо отражения его поверхностного блеска.

Конечно, все великие художники стремились к целостному мировосприятию, но русским, видимо, особенно свойственно это стремление, так как они пытались (и все еще пытаются) разработать и воплотить в жизнь принципы искусства как могучего средства духовного воздействия. Как отмечает Евгений Ковтун, художники русского модернизма редко были удовлетворены станковой живописью. Стремясь к более широкому общественному резонансу живописи, они связывали ее с тем обновлением общества, которое каждый из них воображал и проектировал. Мы не сможем понять достижений русского авангарда, если не примем во внимание эту его благородную миссию. Кажется, что Малевич предзнаначал свои таинственные, напоминающие искусство майя траектории космических путешествий для бесмертных обитателей будущего, а его роботизированные супермены непременно должны были быть наделены тем «расширенным зрением», которое Матюшин разработал в 1910–1920-е годы. Без сомнения, они обладали бы и филоновским ясным видением всех предикатов реальности: «эманаций, реакцией, включением, генезисом»<sup>2</sup>. Только такие «будетляне»<sup>3</sup> могли бы летать на татлинском планере, ездить на волноводе Петра Митурича и жить в одном из подвешенных в пространстве городов Георгия Крутикова<sup>4</sup>. Даже самая «земная» деятельность, такая, как печатание книг для детей в Детгизе или массовый выпуск больших агитационных листов для «Окон РОСТА», может рассматриваться как продолжение этой высокой миссии. И если на этом фоне великой вселенской цели посмотреть на творчество Пикассо, то оно действительно покажется немного робким и академическим, и мы сможем понять, почему его русские коллеги не были покорены гением французского кубизма. Патриотический энтузиазм Евгения Ковтуна по отношению к русскому авангарду может раздражать лишь тех читателей, которые пришли к восприятию современного искусства только через наследие французского импрессионизма и кубизма. Вполне очевидно, что западные течения были хорошо известны в России и, в частности, они наложили глубокий отпечаток на ранние работы Наталии Гончаровой, Михаила Ларионова, Малевича и Татлина, но, как утверждают Ковтун и его «герои», русские крепко держались своих собственных традиций, черпая вдохновение из своих «домашних» источников не в меньшей мере, чем из «привозных» зарубежных. Существовала, например, такая богатая сокровищница, как русская символическая поэзия и философия, представителями которой были Андрей Белый и Александр Блок. Их идеи художественного синтеза и абстрактного искусства совпали с новыми живописными решениями Виктора Борисова-Мусатова, Павла Кузнецова, Михаила Врубеля и других художников-символистов. Существовала своеобразная философия Николая Федорова, верившего в массовое воскрешение из мертвых и переселение душ, идеи которого были буквально проиллюстрированы Василием Чехрыгиным из группы «Маковец». Существовал огромный пласт народной культуры (иконы, лубки, расписные подносы и так далее), к которому художники «Бубнового валега» обращались за вдохновением, тем самым бросая вызов гегемонии Анри Матисса и Анри Жюльена Руссо (Таможенника). И наконец, существовала та самая духовность

<sup>1</sup> Концепция Филонова о «глазе видящем» и «глазе знающем» рассматривается Верой Акиной в ее неопубликованном предисловии к каталогу несостоявшейся персональной выставки Филонова, которая должна была открыться в Государственном Русском музее в Ленинграде в 1929 г. Каталог выдан: от статьи С. К. Осипова [Филонов: Каталог [Государственный Русский музей], Л., 1930]. Перевод на английский язык статьи Акиной см.: Mislav N., Bovič J. Pavel Filonov: A Hero and His Fate. *Artbit*, 1983. Pp. 53–61.

<sup>2</sup> Филонов П. М. Декларация «Мирового Расцвета» // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 13. Перевод на английский язык см.: Mislav N. *Указ. соч.* P. 168.

<sup>3</sup> Будетляне (ед. число – будетлянин) – люди будущего, название, которое использовали некоторые русские «убофутуристы» для того, чтобы отделить себя от итальянских футуристов.

<sup>4</sup> О Георгии Крутикове см.: Khan-Magomedov S. *Planes of Soviet Architecture*. New York, 1987.

«русской души», которая, несмотря на неопределенность этого понятия, придавала и придает черты уникальности всему современному русскому искусству. Как станет ясно из данного исследования, экспериментальные тенденции в Москве, Санкт-Петербурге – Петрограде – Ленинграде, Киеве и Харькове в 1900–1930-е годы, которые впоследствии были названы русским авангардом, представляли собой причудливую мозаику из многих индивидуальностей и противоположных идей. Русский авангард был многогранен, и неправильно рассматривать его как однородное течение. Он развивался прежде всего благодаря энергии конфликтов, происходящих внутри него, символически выраженных Николаем Пуниным в рассказе о Малевиче и Татлине, поделивших мир на небеса (для первого) и землю (для второго)<sup>1</sup>. Даже несмотря на то, что практические результаты различных «измов», как «небесных», так и «земных», кажутся иногда довольно схожими (сравни супрематические росписи для тканей Малевича и конструктивистские – Половой), их авторы были очень различны и часто антагонистичны. Малевич и Татлин мало обращали внимания друг на друга, Попова и Варвара Степанова были самыми ревнивыми соперницами, Филонов вообще никого не терпел, а Кузьма Петров-Водкин, как сообщает Ковтун, был мишенью для всеобщих насмешек. Но, тем не менее, все они «боролось с земным тяготением», либо теоретически, как это делал Петров-Водкин своей сферической не-Эвклидовой теорией пространства, либо практически, как это делал Татлин своим аэропланом, предназначенным для одного человека. Статья Ковтуна также напоминает нам, что русский авангард был универсальным модернизмом, который, помимо живописи, охватывал и другие виды искусства. Лишь из-за стечения случайных обстоятельств и особенно благодаря доступности и транспортабельности произведений, мы склонны связывать русский авангард в основном с изобразительным и прикладным искусством. Как ни замечательно живопись Филонова и Малевича, как ни восхитительны росписи Половой и Родченко, мы не должны забывать, что создание и восприятие скульптурных форм тоже претерпело глубокие изменения. Это касается не только наиболее известных конструктивистских решений Наума Габо, Ивана Пуни, Родченко и Татлина, но также и круглой скульптуры таких талантливых мастеров, как Петр Бромирский, Иосиф Чайков, Борис Королев, Вера Мухина и Беатриса Сандомирская. В 1910–1920-е годы эти художники-экспериментаторы способствовали подлинному «ренессансу» русской скульптуры, который еще предстоит исследовать и описать. Русский авангард действительно был неоднородной группой живописцев, скульпторов, архитекторов и дизайнеров. Однако они были объединены общей оппозицией ортодоксальному культурному течению общества того времени и поддержкой определенных художественных коллективных структур. История современного русского искусства может быть написана скорее на основе анализа деятельности групп, выставок, журналов, художественных школ и исследовательских институтов, чем отдельных гениальных личностей. Некоторые явления, такие, как выставки групп «Бубновый валет» (начатые в 1910 г.), «Ослиный хвост» и «0.10», сейчас воспринимаются как ключевые манифестации авангарда, но Ковтун напоминает нам, что новые художественные школы и отдельные творческие личности послереволюционной России также были инкубаторами радикальных идей. Например, Народный художественный институт в Витебске превратился в центр пропаганды супрематизма, когда в 1919 году после Марка Шагала его директором стал Малевич. Илья Чашник, Вера Ермолаева, Лазарь Лисицкий и Николай Суетин – это лишь некоторые из талантливых художников, вышедших из группы «Уновис» (Утвердители нового искусство). Такой же дух коллективизма царил в Гинхуке (Государственный институт

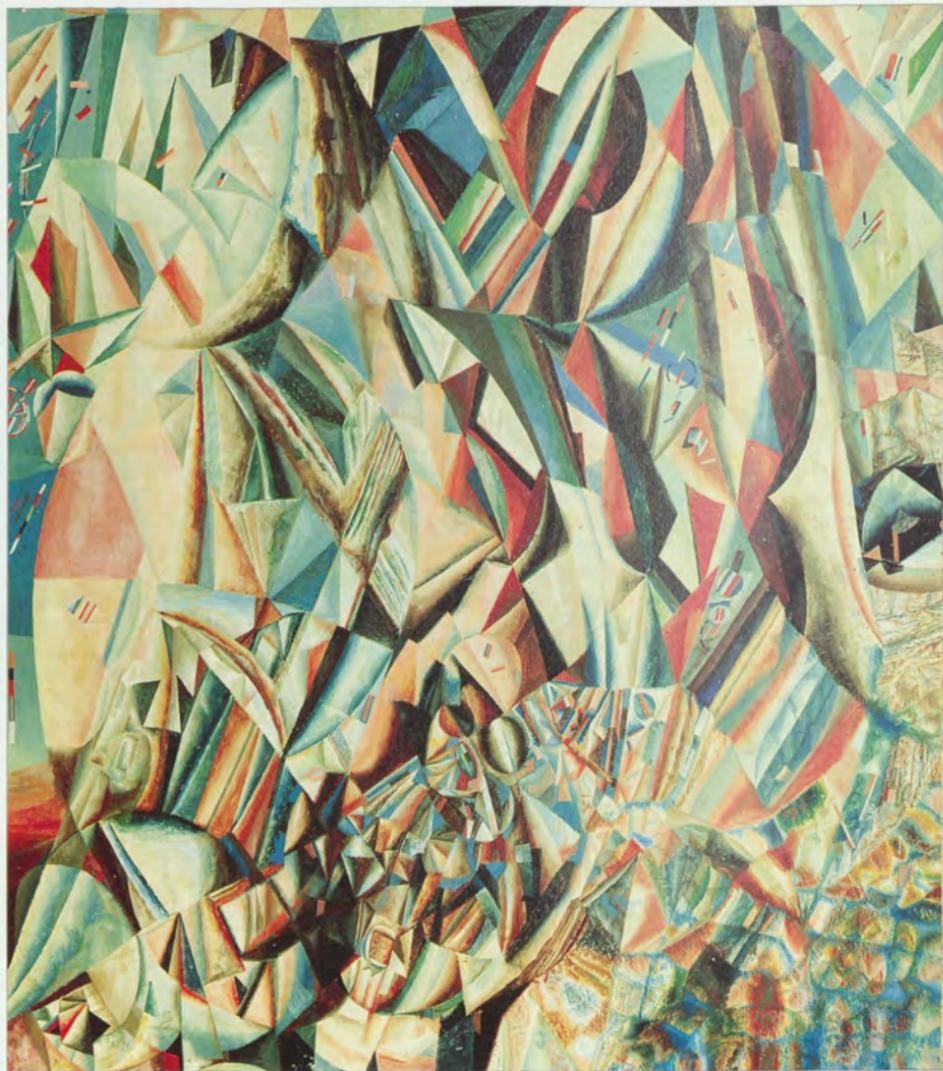
<sup>1</sup> Пунин Н.Н. Искусства в революции. 1930-е гг. Архив семьи Пунино, Санкт-Петербург.

художественной культуры) в Петрограде, который, несмотря на свое кратковременное существование (официально с 1924 по 1926 г.), стал русским Баухаузом. На его факультетах работали Филонов, Малевич, Павел Мансуров, Матюшин, Пунин и Татлин. Очевидно, что между этими яркими личностями существовали большие разногласия, но даже при этом Гинхук предстает как крупный исследовательский и художественно-изобразительный центр, формирующий, систематизирующий и разрабатывающий новые идеи о пространстве, форме и цвете. Именно в Гинхуке Мансуров развил свои захватывающие идеи о взаимоотношении естественных (окаменелости, бабочки, змеи) и художественных форм, а Матюшин вместе с семьей Эндеров составил таблицы, которые в 1932 году легли в основу его компендиума о изменяемости<sup>1</sup>.

Гинхук (который во многом опирался на опыт Института истории искусства Зубова, основанного в Петербурге в 1912 г.) был одним из наиболее значительных художественных центров, определявших культурную жизнь Москвы и Ленинграда в ранний советский период. Декоративный институт, основанный в Петрограде в 1918 году, привлек к работе Юрия Анненкова, Матюшина, Татлина и других выдающихся художников. РАХН, или ГАХН (Государственная академия художественных наук), которая открылась в Москве в 1921 году во многом под влиянием теоретических программ Кандинского, также создала ряд критических и аналитических материалов о западном и русском искусстве, которые еще предстоит заново открыть и оценить. Такие центры были прогрессивны и продуктивны, но одновременно они являли собой примеры быстрого «заинституцирования» культуры, что во многих случаях скорее подавляло, чем стимулировало творческую инициативу и воображение самих художников. И, как ни парадоксально, возможно именно они подготовили почву для совсем другой эры, в которой отличительная черта русского авангарда – его эксцентрическая спонтанность – была заменена направляющим сочетанием декретов и культурного стереотипа. Как пишет Ковтун, в начале 1930-х годов авангард был остановлен на бегу, а что стало с советским искусством в следующей четверти столетия – это история, которая еще должна быть написана.

Дж.-Э. Боулт

<sup>1</sup> Матюшин М.В. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. Справочник по цвету. М., Л., 1932.



1  
**Павел Филонов**  
Победа над вечностью.  
1920–1921  
Фанера, масло. 41 x 37,5\*

\* Размеры даны в сантиметрах.

В начале XX века русское искусство оказалось на острие мирового художественного процесса. Десятилетия, которые ушли во Франции на обновление искусства живописи, уплотнились в России в десять-пятнадцать лет. 1910-е годы прошли под знаком всевозрастающего влияния кубизма, изменившего самый «облик» изобразительного искусства. Но уже к 1913 году наметился перелом, возникли новые пластические проблемы, открывшие для русских художников путь в неведомое. Чаша

уже в 1912 году Филонов выступил с критикой Пикассо и кубофутуризма, «пришедшего в тупик от своих механических и геометрических оснований»<sup>2</sup>. Это было сказано в период победного шествия нового движения по русским выставкам. Наиболее чуткие русские мыслители и художники увидели в кубизме и творчестве Пикассо не начало нового, а завершение старой энгровской линии. Николай Бердяев: «Пикассо — не новое творчество. Он — конец старого»<sup>3</sup>. Михаил Матюшин: «Так Пикассо,



2  
Казимир Малевич  
Супрематизм. 1915  
Холст, масло. 80,5 x 81

весов начала склоняться в сторону русского авангарда. В марте 1914 года Павел Филонов заявил, что «центр тяжести искусства» переместился в Россию<sup>1</sup>.

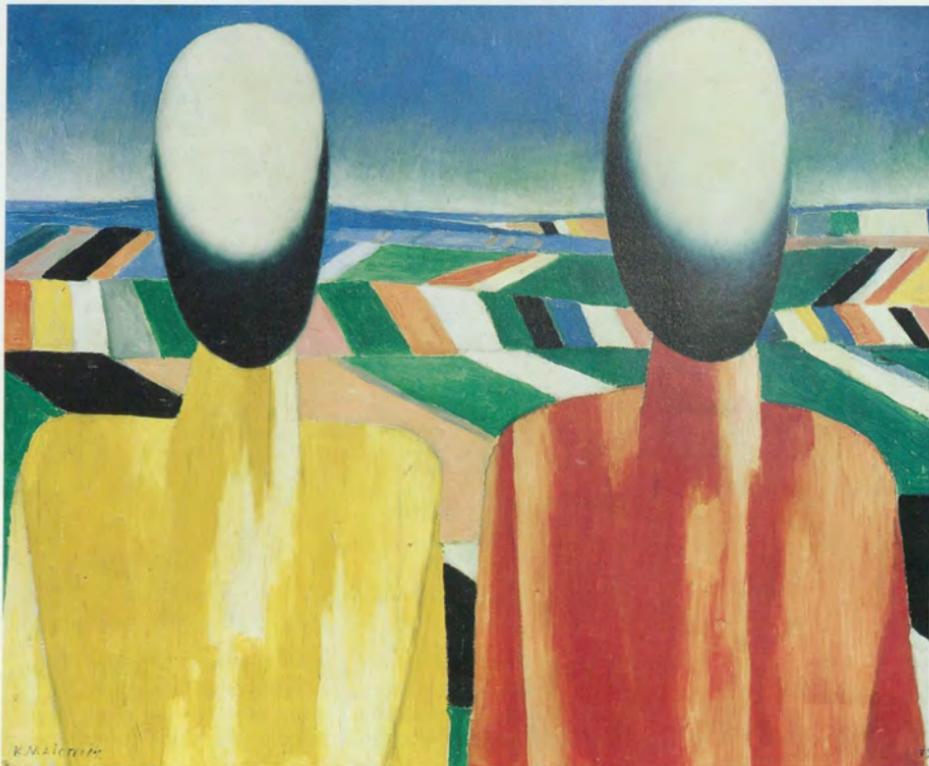
делая разложение предметности при новом способе футуристического дробежа, продолжает прежний фотографический прием письма с натуры, показывая лишь схему движения

плоскостей»<sup>4</sup>. Михаил Ле Дантю: «Глубокая ошибка считать Пикассо началом – он скорее завершение, и по его пути идти, пожалуй, нельзя»<sup>5</sup>. Николай Пунин: «Пикассо не может быть понят как день новой эры»<sup>6</sup>. Французские кубисты остановились перед чертой беспредметности. Их теоретики писали в 1912 году: «Признаемся, однако, что некоторое напоминание существующих форм не должно быть изгнано окончательно, по крайней мере в настоящее время»<sup>7</sup>. Этот рубикон решительно перешло русское искусство в работах Василия Кандинского и Михаила Ларионова, Павла Филонова и Казимира Малевича, Владимира Татлина и Михаила

Матюшина. Последствия этого шага будут долго сказываться на русском искусстве, особенно в 1920-е годы.

15 декабря 1915 года на Марсовом поле в Художественном бюро Надежды Добычиной открылась выставка, на которой Малевич впервые показал сорок девять супрематических холстов. «Ключи супрематизма, – писал он, – ведут меня к открытию еще неосознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара Земли»<sup>8</sup>.

3  
Казимир Малевич  
Крестьяне. 1928–1932  
Холст, масло. 53,5 x 70



К. Малевич

Несмотря на открытия Галилея, Коперника и Джордано Бруно, Вселенная для художников оставалась (эмоционально и практически, то есть в творчестве) геоцентрической, их воображение и структуры, возникшие в картинах, были «на привязи» земного тяготения; нерушимой очевидностью для них было наличие перспективы и горизонта, понятий верха и низа, левого и правого. Все это изменилось с рождением супрематизма. Малевич взглянул на Землю как бы из космоса, точнее, внутренняя, «духовная вселенная» подсказала ему этот взгляд. Многие русские философы, поэты, художники вернулись к идее раннехристианских гностиков, считая духовный мир человека типологически подобным Вселенной. Малевич писал: «Череп человека представляет собою ту же бесконечность для движения представлений, он равен Вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней»<sup>9</sup>. Человек стал созывать себя не только сыном Земли, но ощутил свою сопричастность Вселенной. Телесно человек принадлежит Земле, духовно он подобен Вселенной. Духовное движение, совершающееся во внутреннем мире человека, рождает субъективные формы пространства и времени. Встреча этих форм с реальностью в творчестве художника, поэта преобразует эту реальность в произведение искусства – материальный предмет (стихотворение, картина, скульптура), сущность которого духовно-нравственная. Так, из понимания духовного мира как малой вселенной возникает новое миропонимание и сознание, которое можно назвать «космическим». Оно приводит XX век к радикальным переменам в искусстве. В беспредметных картинах Малевича, отказавшегося от земных «ориентиров», все направления равнозначны, как во Вселенной. Это означает такую степень «автономности» в организации



структуры произведения, при которой рвутся связи, диктуемые земным тяготением. Возникает самостоятельный мир, обладающий собственным «полем» сцеплений-тяготений. Беспредметные холсты Малевича не порывают с природным началом, недаром художник определял их как «новый живописный реализм»<sup>10</sup>. Но их «природность» выражена на ином уровне, планетарно-космическом.

Беспредметность – и в этом ее главная заслуга – раскрыла перед художниками не только новую картину мира, но и обнажила первоэлементы художественной формы, обострила и обогатила язык живописи. Это очень точно сформулировал Виктор Шкловский, говоря о Малевиче и его последователях: «Супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств»<sup>11</sup>.

4

Казимир Малевич

Торс в желтой рубашке.  
1928–1932

Холст, масло. 98,5 x 78,5

# ИСКУССТВО ПЕРВЫХ ЛЕТ ОКТЯБРЯ

*Гром октябрьских пушек помог стать новатором. Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп и ритм, движение, основы нашего сегодняшнего дня.*

К. Малевич

*Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуга, облагораживая взгляд (вкус) прохожего.*

В. Маяковский, В. Каменский, Д. Бурлюк



5

Панно П.А. Мансурова «Европа» на фасаде гостиницы «Англетер», 1918. Фотография

6

Иван Альпизин  
Беспредметная композиция.  
РСФСР. 1919–1920  
Холст, масло, эмаль. 48 x 59

К черте 1917 года русское искусство пришло с настоящим веером разноречивых направлений и тенденций. Здесь и угасавшие передвижники, и потерявший лидерство «Мир искусства», и сезаннистское объединение «Бубновый валет», и набиравшие силу супрематизм, конструктивизм, аналитическое искусство. Характеризуя послереволюционный авангард, мы

расскажем только о главных явлениях и событиях художественной жизни, останавливаясь не столько на конкретных работах художников, сколько на проблемах, выдвинутых крупными мастерами, определившими вершинные вехи искусства той эпохи.



V. Astumian 1973



Вскоре после Октябрьской революции группа молодых художников объединилась вокруг Изобразительного отдела Народного комиссариата просвещения, которым руководил Анатолий Луначарский. Они поняли революцию как полное

обновление всех устоев жизни, как освобождение от всего обветшавшего, устарелого, несправедливого. И в этом очистительном процессе, считали они, искусство призвано сыграть важнейшую роль. «Гром октябрьских пушек помог стать новатором, — писал в эти дни



7  
**Натан Альтман**  
 Материальная живопись. 1919  
 Холст, масло, эмаль, клей,  
 штукатурка, опилки.  
 83 x 65,5 (овал)

8  
 Н.И. Альтман на Выставке  
 изобразительного искусства РСФСР.  
 Берлин. 1922. Фотография

9  
**Натан Альтман**  
 Обложка книги В. Маркова  
 «Искусство негров». 1919  
 Бумага, тушь, перо. 36,1 x 23,8

10  
**Николай Тырса**  
 Эскиз оформления  
 Невского проспекта. 1918  
 Бумага, акварель, тушь.  
 20,7 x 29,4



Малевич. – Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп и ритм, движение, основы нашего сегодняшнего дня»<sup>12</sup>.

Молодые художники стремились демократизировать искусство, вывести его на площади и улицы, сделать действенной силой в революционном преобразовании жизни. «Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома

панно Ивана Пуни и Ксении Богуславской, Владимира Лебедева и Владимира Козлинского, Натана Альтмана и Павла Мансурова.

В панно для Литейного моста Козлинский стремится к простоте и лапидарности форм, к смысловой насыщенности образа, свободного от случайных и второстепенных черт. Он умело использует немногие, крупно взятые цветовые отношения: глубокая синева Невы, темные силуэты военных кораблей, красные флаги демонстрации, идущей



к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего», – писали Владимир Маяковский, Василий Каменский и Давид Бурлюк<sup>13</sup>.

Первая попытка «выхода» искусства на улицу была предпринята в Москве. 15 марта 1918 года из окон дома на углу Кузнецкого моста и Неглинного проезда были вывешены три картины Давида Бурлюка. Этот эпизод тогда воспринимался как очередная озорная выходка футуристов, но в нем уже предугадывалось недалекое будущее. В 1918 году супрематизм из мастерских художников впервые вышел на улицы и площади Петрограда, своеобразно преломленный в декоративных

по набережной. Акварельные эскизы Козлинского не просто празднично-декоративны, но обладают подлинной монументальностью, при которой минимум остро-напряженных цветоформ несет максимальную смысловую нагрузку.

Особенно сильные супрематические воздействия прослеживаются в эскизах Пуни, Лебедева и Богуславской. Но в этих ранних опытах художники несколько «облегченно» восприняли супрематические принципы – только как новый способ цветодекоративной организации плоскости. Внутренний смысл нового течения, его философские корни остались для них недоступными.



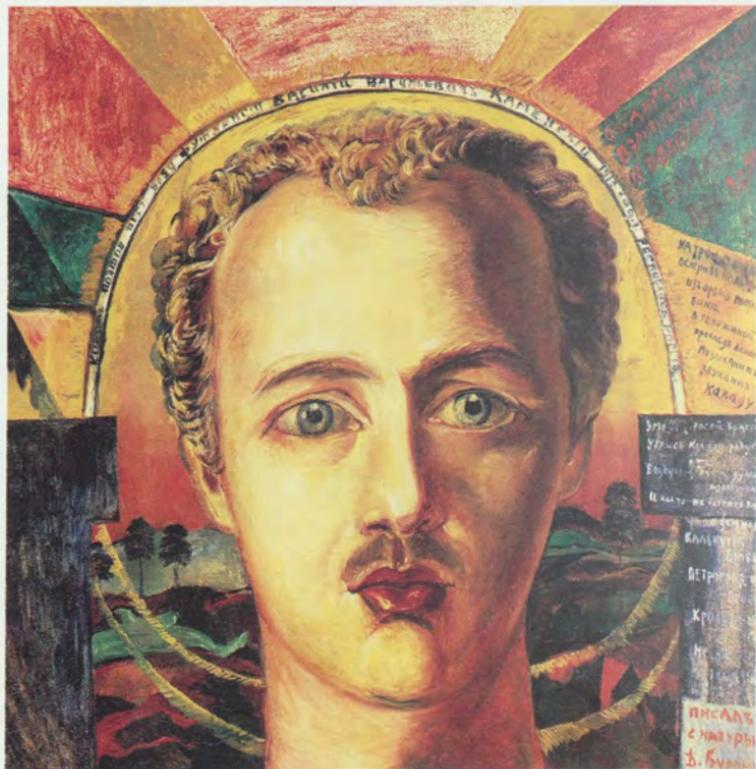
12

Николай Тырса

Сеятель. 1918–1920 (?)

Эскиз оформления

Бумага, акварель, тушь. 27,9 x 12,4



13

13

**Давид Бурлюк**

Портрет поэта-футуриста  
В.В. Каменского. 1917  
Холст, масло. 104 x 104

В.В. Каменский – поэт-футурист,  
прозаик, один из первых русских  
летчиков.

Вокруг головы надписи: король поэтов  
песнеубоец футурист Василий  
Васильевич Каменский. 1917 год.  
Республика Россия. Справа стихи:

Океанским крылом  
Взмахнем по землѣ  
И полетим на  
Великий пролом.

На тропическом  
Островѣ пальмий  
Изъ орѣхов глотают  
Вино  
В тенеюжной  
Прохладѣ бананов  
Музыканить  
Звуканть  
Какаду.

Умойся росой красной  
Утрись концом радуги  
Воздухом [родины] душа  
Изветрилась  
И как-то не хочется

Знать о земном  
Калькутта  
Бомбей  
Петроград и  
Кр .....  
не .....

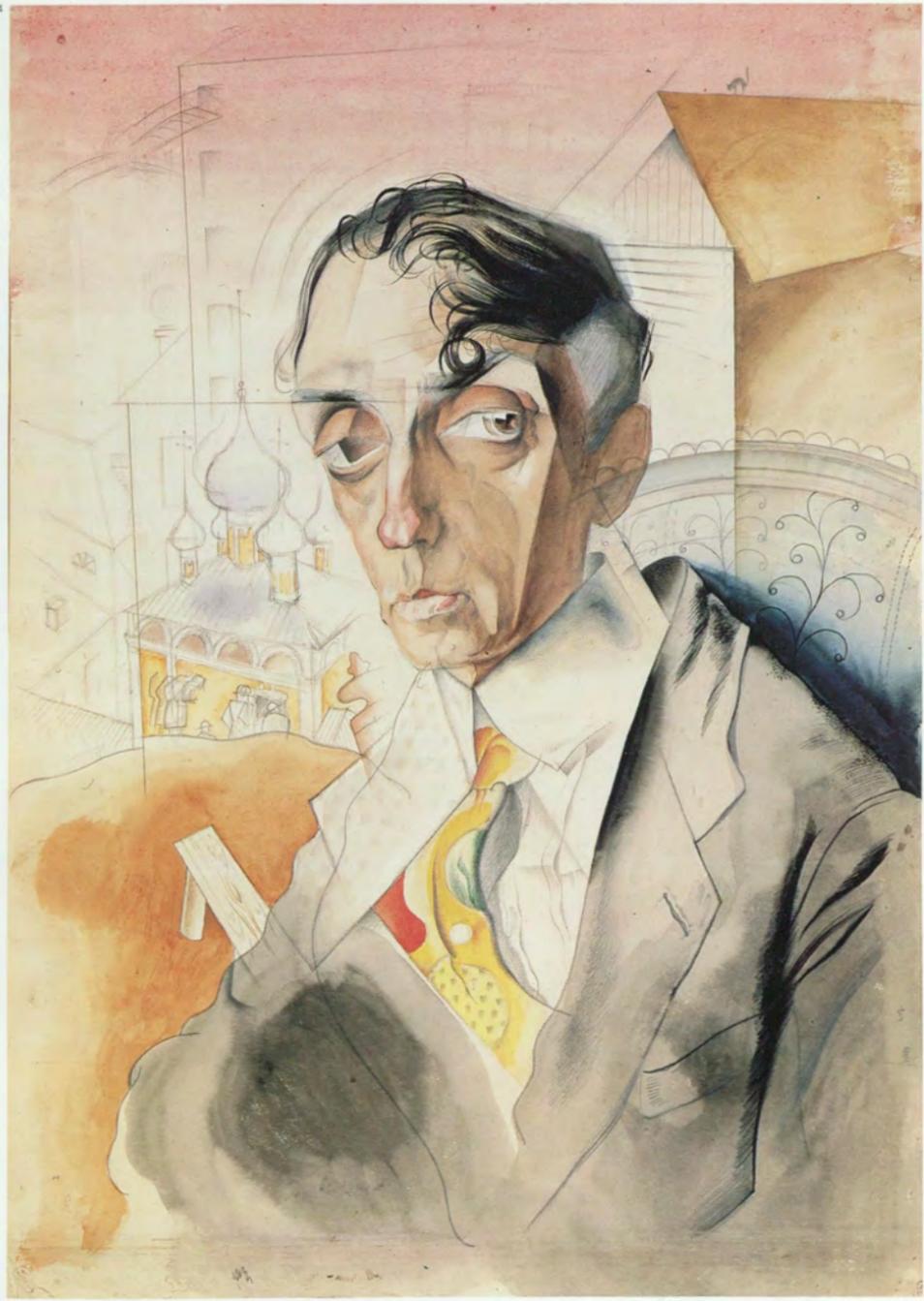
писать  
с натуры

Д Бурлюк

14

**Юрий Анненков**

Портрет М.А. Кузмина. 1919  
Бумага, акварель, цветной  
и графитный карандаш. 68,4 x 50  
М.А. Кузмин – поэт, творчество которого  
развивалось в русле символизма, а также  
отразило поэтические установки акмеизма.  
Создал ряд прозаических произведений.  
Кроме того, писал музыку на свои стихи  
и сам исполнял свои песни.



15



16



15

**Борис Григорьев**  
Иллюстрация к книге В.Л. Пушкина  
«Опасный сосед». 1918  
Бумага, свицовый карандаш. 21,2 x 34,6

16

**Борис Григорьев**  
Поле. 1918  
Бумага, свицовый карандаш. 21,3 x 34,6

17

**Борис Григорьев**  
Деревня. 1918.  
Из цикла «Россия»  
Холст, масло. 80,5 x 97,5



17 БОРИС ГРИГОРЬЕВ



мыслей, которых у меня не было. Но мне казалось всегда, когда я видел богатую толпу, что она будет отталкивать что угодно, вплоть до садки внем своих жен и детей, чтоб только обобрать китайца или негра. Я остановился но китайца, а вокруг него ломали бешеную чечку четыре французских хлюста. По два с каждой стороны китайца на фоне небоскребов. Такие шатуны в России не изготавливались, поэтому эти два рисунка в вместе с костюмами и эскизами декораций к «Манфреду» лорда Байрона показывал Мейерхольду, который из китайца хотел сделать балет. Но он так долго «хотел», что Лурье написал музыку к моим рисункам».

Мансуров П.А. Письмо Е.Ф. Ковтуну,  
25 сентября 1970  
Архив Е.Ф. Ковтуна, Санкт-Петербург

19

**Павел Мансуров**

Китоец. 1919. Иллюстрация к изданию партитуры балета А.С. Лурье «Урманн, или Курительная штука»

20

П.А. Мансуров (в центре) с учениками художественного училища. 1925

Но то, над чем мы подолгу работали и чем мы, не скрою, занимались не без увлечения, — это была «беспредметная» композиция. Мы овладевали, говоря современным языком, «космическими задачами». Из линий — прямых, кривых, спиралей, разных геометрических фигур мы строили на плоскости динамические, пространственные композиции, создавали причудливую игру цвета, придавая сочетаниям многокроссовых пятен символическое значение: радости, грусти, покоя, стремительности, тяжести, легкости и многого другого. Мы уходили в создаваемый нашей фантазией абстрактный мир цвето-линий.

Делохроу Валда. Неотложка белая воспоминаний  
о занятиях абстрактной живописью в 1920–1921 гг  
Архив Академии художеств, оп. 64, д. 157

**Павел Мансуров**

Денди. 1919. Иллюстрация к изданию партитуры балета А.С. Лурье «Урманн, или Курительная штука»

«Урманн» был сделан мною в 1915 году тушью для музыкальной шкатулки, какую я видел на вокзале в Павловске около шоколадного киоска. Она состояла из механизма и кукол, одетых в костюмы дам 18 века, как и кавалеров. Я решил по своему разумию, без всяких политических

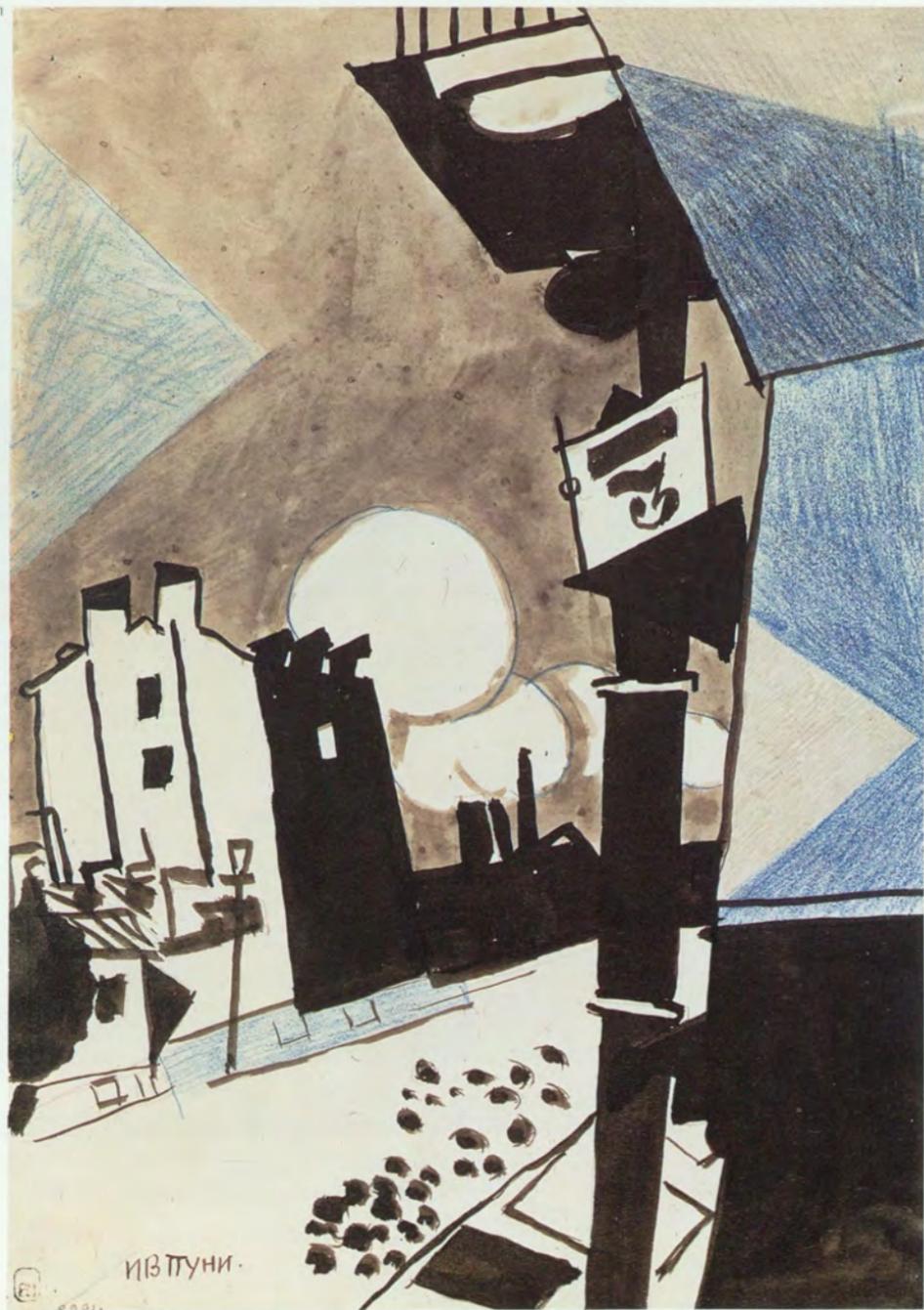
21

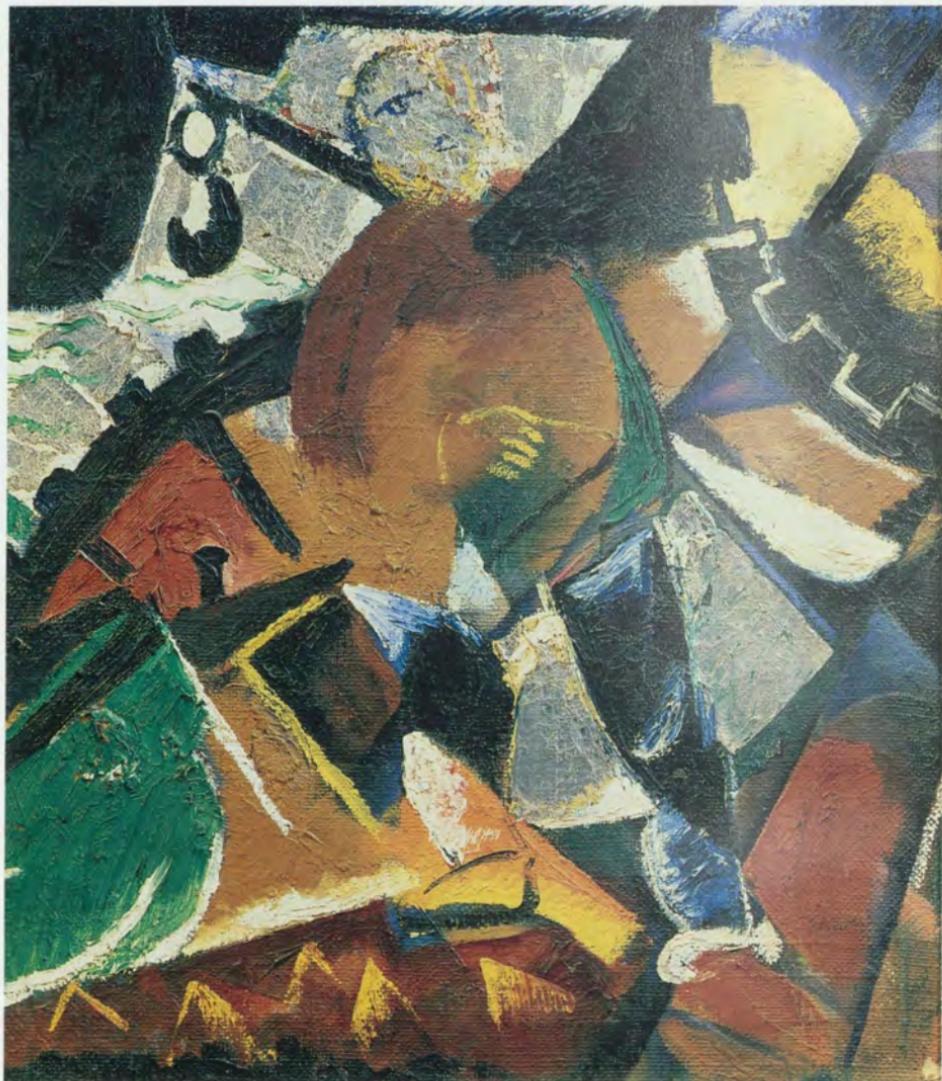
**Иван Юно**

Улица. 1920-е

Бумага, акварель, тушь, цветной карандаш.

31 x 21,3





22

22

Виктор Васнецов

Композиция. 1921

Холст, фольга, масло. 64 x 60

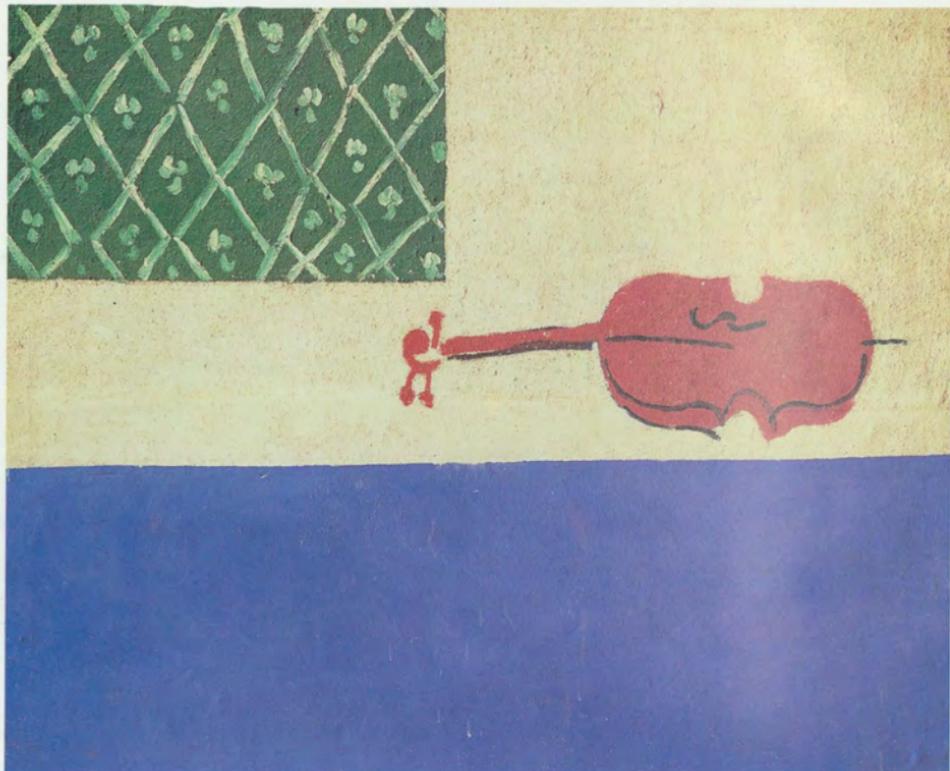


23

23

**Виктору Васнецову**

Композиция с красным всадником. 1920  
Холст, фанера, масло. 63 x 53,5



24

24

**Иван Пунин**

Натюрморт. Красная скрипка. 1919  
Холст, масло. 145 x 115

25

**Иван Пунин**

Эскиз оформления Литейного  
проспекта. 1918  
Бумага, акварель, тушь. 38,3 x 34,4



76



26

**Владимир Маяковский**

Рабочий с молотом. «Окна РОСТА».

1920–1921

Клеевая краска. 75,3 x 63,3

Окна РОСТА – фантастическая вещь. Это обслуживание горстью художника, ручную, столетидесятимиллионную «артиста».

Это телеграфные вестки, моментально переделанные в плакат, это декреты, «ейчас же распубликованные частушкой». Эстрадный характер поэзии, «заборный» характер – это не только отсутствие бумаги, это бешеный темп революции, за которым не могла угнаться печатная техника.

Это новая форма, введенная непосредственно жизнью.

Маяковский В.В.  
Полное собрание сочинений.  
В 12 т. М., 1959. Т. 12. С. 153

В 1920–1921 годах влияние супрематизма преобразило лицо революционного плаката, созданного Козлинским и Лебедевым. Первые «Окна РОСТА» возникли в Москве в конце 1919 года, в их создании активное участие принимал Маяковский. В начале 1920 года Владимир Козлинский был назначен заведующим Художественным отделом Петроградского РОСТА.

К работе над плакатами он привлек Владимира Лебедева и Льва Бродяты. Трудность, возникшая перед молодыми художниками, заключалась в том, что они не могли воспользоваться опытом

творности, пластической простоты, приводящей к впечатлению монументальности.

За два года работы было создано не менее тысячи плакатов, сохранилось же несколько десятков. Два художника – Козлинский и Лебедев – сыграли решающую роль в создании «Окон РОСТА», им принадлежит подавляющее большинство листов, им же удалось выработать своеобразный стиль петроградского плаката.

«Окна РОСТА» печатались большими тиражами. На некоторых пробных оттиках сохранились пометки: «Напеча-

27



27

**Владимир Козлинский**  
Рабочий. 1919  
Бумага, офорт. 30,3 x 26

28

**Владимир Козлинский**  
Митинг. 1919  
Бумага, линогравюра. 29,5 x 21

дореволюционного плаката, стоявшего на невысоком художественном уровне. В разнохарактерных плакатах, современных Козлинскому и Лебедеву, можно было встретить черты и способы, противоречившие существованию плакатного стиля: иллюстративность, многословность, приемы станковой картины или журнальной карикатуры, украшательство и даже виньеточность. Молодые художники РОСТА иначе представляли себе стиль плаката. Они видели в нем искусство большой формы, конструк-



28

тат 2000 экз.», «Печатать до отказа (полторы или две тысячи)». Конечно, раскрасить весь тираж сам автор не мог – он давал образцы, по которым работали помощники. Раскраска линогравюры чистыми и звонкими анилиновыми красками была свободной, импровизационной, в результате чего появлялись живописные варианты одних и тех же сюжетов. Краска ложилась не только строго по рисунку, но часто, как в народном лубке, переходила за контур. Эта техническая особенность,



29

28

**Николай Кудряшов**

Дамский парикмахер.  
1920–1922

Бумага, ксилография, свинцовый  
карандаш. 27,2 x 23,3

30

**Неизвестный художник**

Крестьянин. 1918 (?).

Эскиз праздничного оформления  
Картон, гуашь, белила.

41,8 x 28,8

неизбежная при массовом производстве, создавала неповторимое ощущение «ручной работы», вопреки очевидно применению печатного станка.

При единстве пластических принципов в «Окнах» проявляются индивидуально-художественные различия Козлинского и Лебедева. Оба молодых мастера прошли одну школу, испытали увлечение кубизмом, которое сказывалось на многих плакатах. Но Козлинский мягче, лиричнее колючего и резкого Лебедева.

Козлинский экспансивен и открыт в выражении чувств. Лебедев строже, условнее, конструктивнее. Он добивается большей, чем Козлинский, чеканной гранности формы; подвержен влиянию супрематизма. Плакаты Лебедева – своего рода пластические формулы, в которых нельзя ничего ни убрать, ни прибавить.





4. А ДАЛЬШЕ — ВСЕ ШИРЕ... ВСЕ ШИРЕ ПОТОК,  
ОКЛЯБРЬ ЗАТРУБИЛ В СВОЙ НЕИСТОВЫЙ РОК.  
ВРАГИ ОКРУЖИЛИ... НЕ СТАЛО ДОРОГ...  
МЫ ВЕСНЫ ВСТРЕЧАЛИ, СТРАНУ ЗАЩИЩАЯ —  
ДА ЗДРАВСТВУЕТ 1<sup>00</sup> МАЯ!



1.

ВОТ, ГРАЖДАНЕ, РАЗИТЕЛЬНЫЙ ПРИМЕР —  
НЕ ПЕРВЫЙ ЧЕСТНЫЙ ОФИЦЕР  
НЕСЕТ НАМ ЗНАНИЕ И ТРУДЫ,  
ВСТУПАЯ В КРАСНЫЕ РЯДЫ.

←  
31**Владимир Козловский**Бои с белогвардейцами  
и интервентами. 1920–1921.Эскиз плаката  
«А ДАЛЬШЕ ВСЕ ШИРЕ,  
ВСЕ ШИРЕ ПОТОК...»Бумага, клеевая краска.  
100 x 66,5←  
32**Владимир Козловский**

Красный командир. 1920–1921.

Эскиз плаката «ВОТ, ГРАЖДАНЕ,  
РАЗИТЕЛЬНЫЙ ПРИМЕР...»Бумага, гуашь, акварель.  
109,7 x 72,3

33

**Владимир Лебедев**

Катька. 1918 (1916?)

Холст, масло. 126 x 66

34

**Владимир Лебедев**

Гладильщица. 1925

Картон, бумага (аппликация),  
гуашь, уголь, карандаш. 68 x 44,5→  
35**Владимир Лебедев**

Кубизм. 1922

Холст, масло. 108 x 69

→  
36**Константин Медведский**

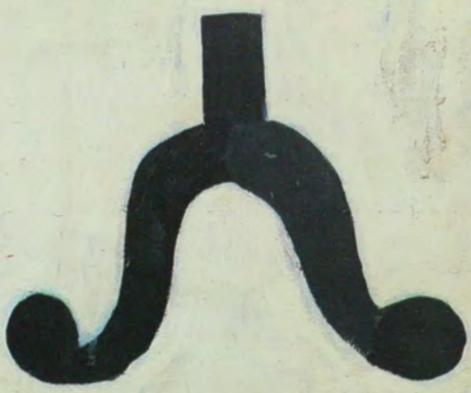
Цветоконструкция. 1920

Холст, масло. 87,6 x 61,5









Среди забытых явлений, которые воскрешает настоящий альбом, нужно назвать артель художников «Сегодня», существовавшую в Петрограде в 1918–1919 годах. Квартира Веры Ермолаевой была в 1918 году местом частых встреч поэтов и художников.

Художники и писатели делали все сами – от набора книги до ее продажи: «Современная разруха печатного дела родила новый вид «кустарного» художественного издательства. В Петербурге возникла артель писателей и художников. Они сами сочиняют и делают



37  
**Иван Пузо**  
Натюрморт. Стол. 1919  
Холст, масло. 103 x 73

38  
**Вера Ермолаева**  
Обложка книги У. Уйтмана  
«Пионеры», 1918  
Линогравюра раскрашенная.  
19 x 14,7

39  
**Вера Ермолаева**  
Петух. Лубок. 1918  
На стихи Н. Венгрова  
Линогравюра, раскрашенная  
акварелью. 27,7 x 28,9

Бывали там Максим Горький и Владимир Маяковский<sup>14</sup>. Эти встречи и привели к содружеству художников и писателей, которые объединились для совместного создания книжек, преимущественно детских, и в этом отношении артель «Сегодня» была прообразом ленинградского Детгиза. Ермолаева привлекла к работе Юрия Анненкова, Натана Альтмана, Николая Лапшина, Надежду Любовину, Екатерину Турову. С артелью сотрудничали Алексей Ремизов, Сергей Есенин, Михаил Кузмин, Евгений Замятин, Иван Соколов-Микитов, Натан Венгров, София Дубнова.

гравюры, сами же набирают и печатают. <...> Можно найти известное утешение в том, что современный кризис заставляет вернуться к ставшему теперь более дешевым старому прекрасному ручному мастерству<sup>15</sup>. Книжки артели были небольшими – всего лишь в четыре страницы. Печатались малыми тиражами – 125 экземпляров. Обложка и иллюстрации гравировались на линолеуме. Часть тиража раскрашивалась самим художником, причем раскраска варьировалась, и, таким образом, каждый экземпляр книги обретал неповтори-



мость и прелесть «кустарной» работы. В монументально решенной обложке для «Пионеров» Уитмена Вера Ермолаева сумела зримо воплотить свободную ритмику стиха американского поэта. С такой же пластической мощью решена и ее обложка для книги Натана Венгрова «Сегодня».

Крупно и значительно выступает фигура человека, сидящего на фоне покачавшихся городских зданий. Лапидарная простота и граненность форм говорят о соприкосновении творчества художницы с пластикой кубизма. Заголовок и имя автора включены в изображение как слогаемые композиции. Здесь Вера Ермолаева следует тради-

ции живописной вывески, которой она была увлечена в те годы.

Среди лучших книг, изданных артелью, следует назвать «Исус Младенец» Есенина, «Хвои» Венгрова (рисунки Е. Туровой), «1/4 девятого» Анненкова (рисунки автора).

Деятельность артели «Сегодня» была короткой. Осенью 1919 года Отдел ИЗО Наркомпроса направил Ермолаеву в Витебск, и артель прекратила свое существование.



41

41

Казимир Малевич

Натюрморт с буквами.  
«Спектр бегства». 1919  
Холст, масло. 124 x 127





43



44

В Москве силы нового искусства группировались вокруг Вхутемаса (Высшие художественно-технические мастерские). Н. Пунин, посетивший Москву в феврале 1919 года, писал: «Супрематизм расцвел пышным цветом по всей Москве. Вывески, выставки, кафе – все супрематизм»<sup>16</sup>. С ним соперничал конструктивизм, направление, рожденное в предреволюционные годы контррельефами В. Татлина. Художник писал: «Построил угловые и центровые рельефы повышенного типа»<sup>17</sup>, я отодвинул, как ненужное, ряд «измов» – хроническую болезнь современного искусства»<sup>18</sup>. Отбросив эстетический подход к творчеству, конструктивисты обратились к созданию утилитарных вещей. Функциональную целесообразность они считали эквивалентом художественной ценности.

Все 20-е годы шло соперничество Татлина и Малевича. «Когда это началось, – писал Пунин, – не знаю, но, сколько

я их помню, они всегда делили между собою мир: и землю, и небо, и междупланетное пространство, устанавливая всюду сферу своего влияния. Татлин обычно закреплял за собою землю, пытаясь столкнуть Малевича в небо за беспредметность. Малевич, не отказываясь от планет, землю не уступал, справедливо полагая, что и она – планета и, следовательно, может быть беспредметной»<sup>19</sup>.

42

А.М. Родченко  
в сконструированном им рабочем комбинезоне. 1922. Фотография

43

Александр Родченко  
Композиция. 1918  
Бумага, акварель. 26,6 x 20,3

44

Алексей Моравов  
Картина с буквой Ю. Конец 1910-х  
Холст, масло. 65 x 54

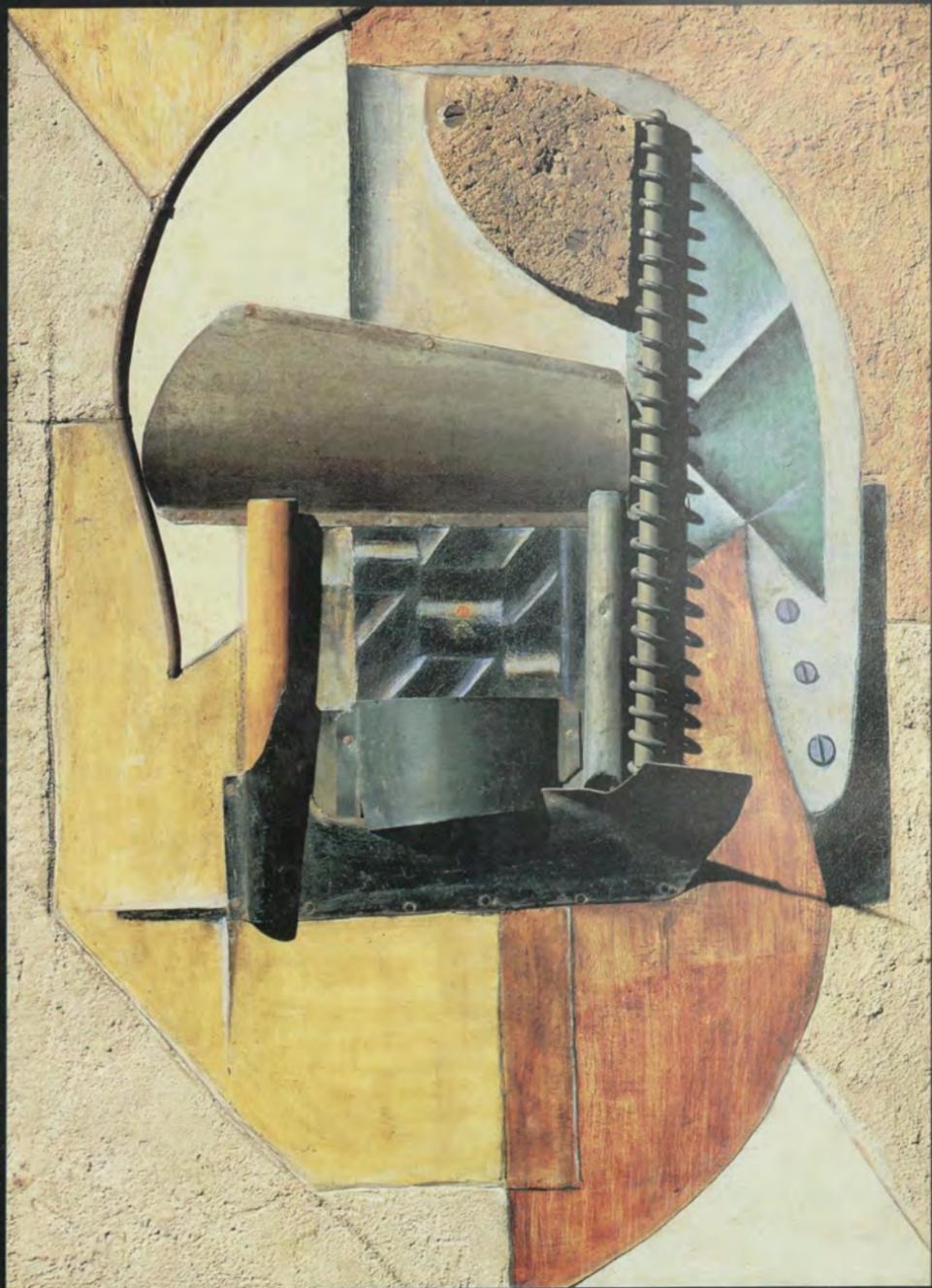
→

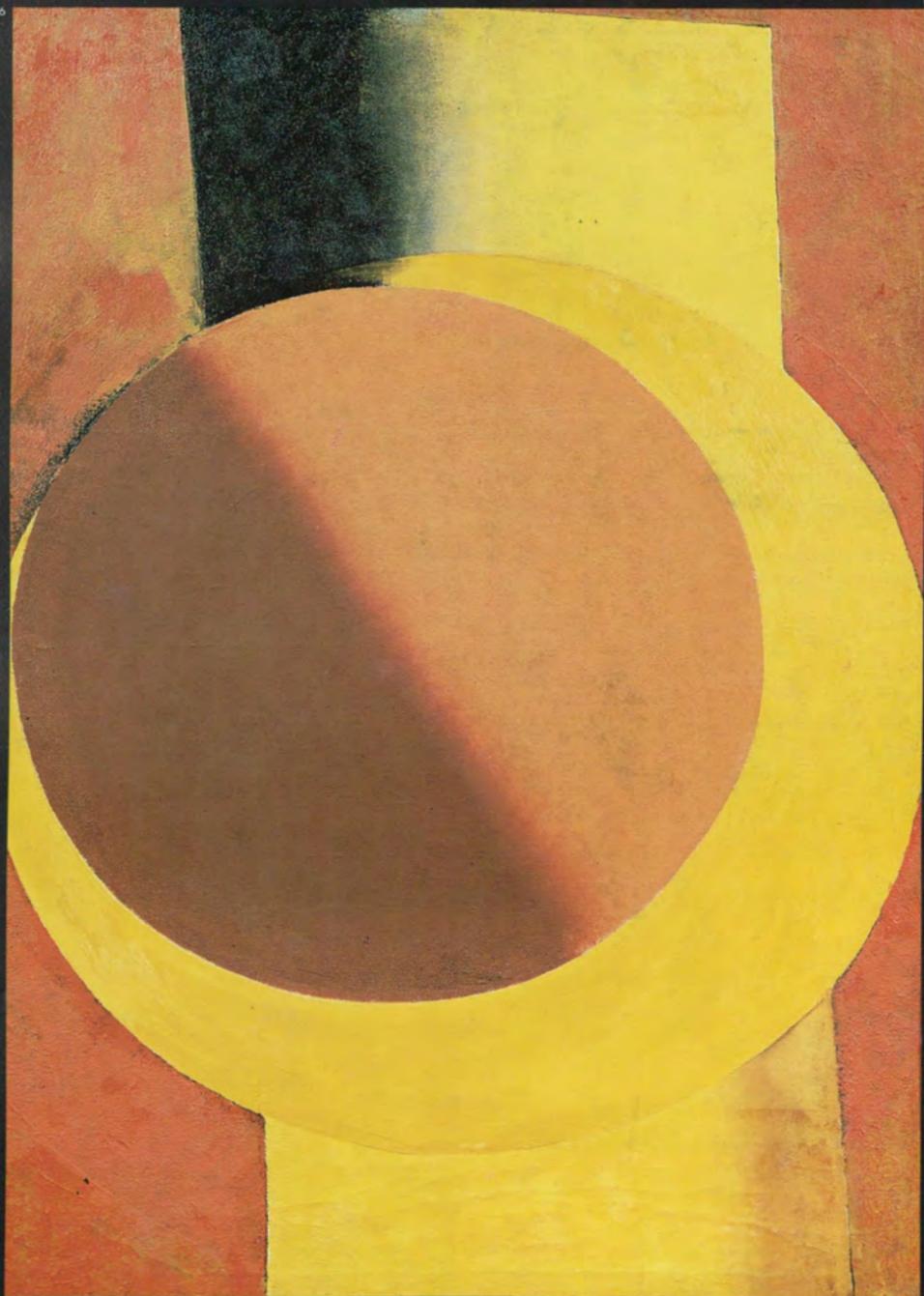
45

Владислав Стржеминский  
Орудия и продукты  
производства. 1920  
Холст на доске, пробка, жезл,  
металлические детали, масло, гипс,  
кросшка. 44,5 x 33

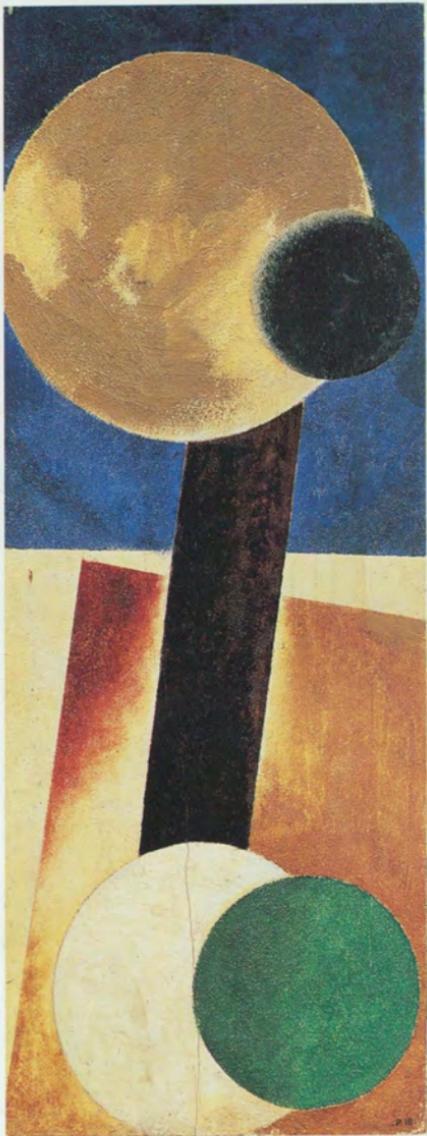
→

Александр Родченко  
Красное и желтое. 1918 (?)  
Холст, масло. 90 x 62





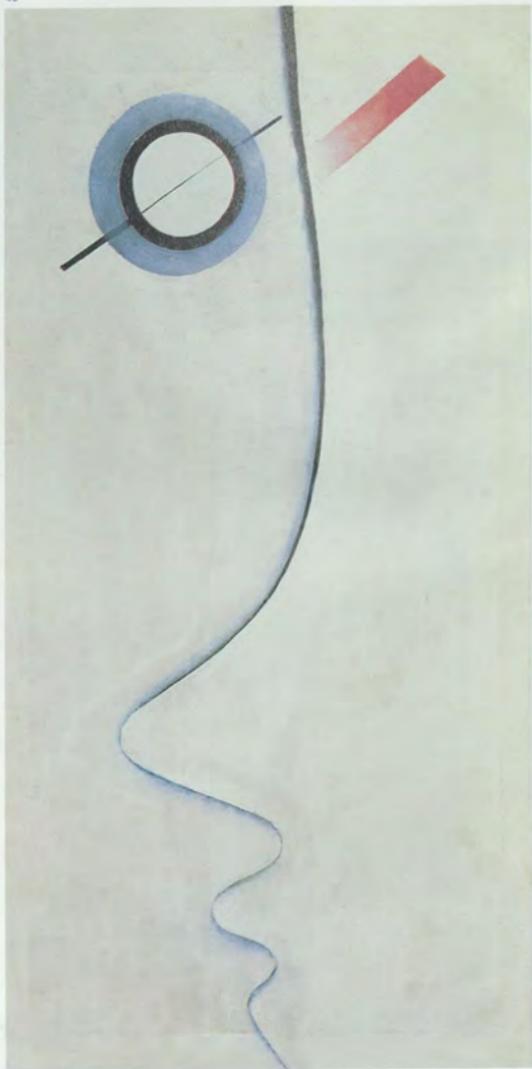
47



47  
 Александр Рурченко  
 Беспредметная композиция. 1918  
 Дерево, масло. 53 x 21

48  
 Владимир Стелибиз  
 Цветоконструкция № 4. 1920  
 Холст, масло. 75 x 38,5

48





В годы революции Василий Кандинский проявил огромную творческую активность: он выступал со статьями и докладами, был одним из организаторов московского Института художественной культуры (Инхук). Одной из первых книг, выпущенных Отделом ИЗО Наркомпроса, была автобиография художника «В.В. Кандинский». Спустя десятилетия Кандинский был просто вычеркнут из истории русской художественной культуры и приписан к немецкому экспрессионизму. Если в довоенном издании «Мастера искусства об искусстве» тексты Кандинского входили в русский раздел, то в последнем выпуске (1969) они помещены в разделе «Германия» по той причине,

что его искусство – якобы чужеродный цветок на русской почве. Необходимо восстановить справедливость. В своих живописных экспериментах Кандинский, по его собственным отзывам, исходил из опыта народного творчества, из полихромии печатной картинки. Трудно найти художника в начале века, который с такой заинтересованностью и взволнованностью, как Кандинский, относился бы к русскому лубку. Узнав, что Николай Кульбин выслал ему лубок «Страшный суд», Кандинский пишет ему: «Право, даже сердце бьется, как об этом подумаю»<sup>20</sup>. Приезжая в Москву, он всегда пытался раздобыть лубки. Художник Мансуров рассказывал об этих поисках, часто совместно

50

Василий Кандинский

Золотое облако. 1918

Золотое облако, бронза. 24 x 31

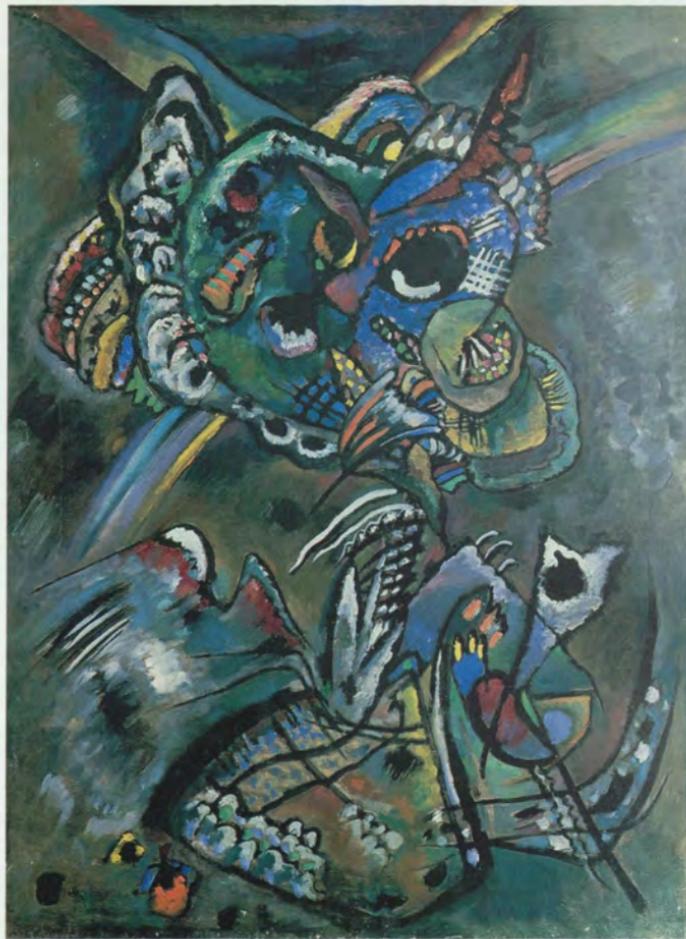
51

В.В. Кандинский. Мюнхен. 1913.

Фотография







52

52

Василий Кандинский

Сумеречное. 1917  
Холст, масло. 92 x 70

с Ларионовым: «Больше всего они бродили с Кандинским по базарам и отыскивали мужицкие лубки. Бова Королевич и царь Салтан, а с ними ангелы и архангелы, «хваченные» анилином вдоль и поперек, – вот это, а не Сезанн, и явилось источником всех начал»<sup>21</sup>. В альманахе «Синий всадник» Кандинский воспроизводит образцы русской народной печатной графики, а в 1912 году, раньше Ларионова,

устроивает выставку на эту тему в мюнхенской галерее Гольца.

Первая встреча Кандинского с народным искусством состоялась в начале 1890-х годов. После окончания юридического факультета Московского университета (1892) он едет в Вологодскую губернию для обследования крестьянских хозяйств. Вот здесь он и встретился с тем «чудом», которое стало впоследствии одним из элементов его работ: «Ярко помню,

Многоуважаемый  
Александр Николаевич!

Вам, быть может, известна моя немецкая книга «Über das Geistige in der Kunst», вышедшая еще в 1912 г. в Мюнхене, выдержавшая там за одну зиму 3 издания и вскоре переведенная на английский язык. По-видимому, г. Гржебин не прочь издать ее по-русски. По его словам, дело за Вашим согласием. В скатом виде содержание книги в форме доклада было напечатано в «Трудах Всероссийского съезда художников» в 900-х годах. Книга по-русски почти закончена и могла бы быть представлена к печати в совершенно готовом виде через 2 месяца. Беру на себя смелость предположить, что Вы сочувственно отнесетесь к изданию.

С уважением Кандинский.

Кандинский В.В.

Письмо А.Н. Бенуа 26 мая 1921  
РО ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1030, л. 1



53

53

**Василий Кандинский**

Амазонка в горах. 1917–1918  
Стекло, тисненый картон, фольга,  
бронза, масло. 31 x 24,7

54

**Василий Кандинский**

Синий гребень. 1917  
Холст, масло. 133 x 104

55

**Василий Кандинский**

Композиция № 223. 1919  
Холст, масло. 126 x 95

как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы – все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражения, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писанными и печатными образами, а перед ними красно-теплящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя

живущая, таинственно-шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее»<sup>22</sup>. В этих ранних впечатлениях от народного искусства нужно искать живописно-пластические и, вероятно, психологические истоки творчества Кандинского.







Сущность природы неизменна  
во всех изменяющихся явлениях

- А 1) Мир как человеческие различия  
Бог  
Душа  
Дух  
Жизнь  
Религия  
Техника  
Искусство  
Наука  
Интеллект  
Мировоззрение  
Труд  
Движение  
Пространство  
Время

1) Науке, искусству нет границ, потому что та, что познается, безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю.

2) Если творения мира – пути Бога, а пути его неисповедимы, то он и путь равны нулю.

3) Если мир – творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю.

4) Если религия познала Бога, познала нуль.

5) Если наука познала природу, познала нуль.

6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль.

7) Если кто-либо познал абсолют, познал нуль.

8) Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменено.

А 2) Сущность различий.

Мир как беспредметность.

Малевич К.

Супрематическое зеркало // Жизнь искусства. 1923. № 20

В начале XX века русские художники и поэты глубоко затронули новую для теории искусства проблему, которая нашла отражение в ряде терминов художественного авангарда: «борьба с тяготением» (Петров-Водкин), «распределение веса в систему безвесия» (Малевич), «превращение веса в безвесие» (Юдин). Идея борьбы с тяготением («пластическое безвесие») стала одним из ведущих художественных принципов для искусства начала века. Художники остро ощущают, что производство искусства – это самостоятельный мир со своими закономерностями, сущность которых духовно-нравственная. Этот автономный мир, каким всегда было подлинное произведение искусства, приобрел особые черты в творчестве художников начала века – организованный как Вселенная, он соотносен с нею, а не с Землей и ее частными законами, «вписывается» во вселенную как равный. Истоки этих взглядов восходят к философской системе Николая Федорова<sup>23</sup>.

В одной из статей Федоров писал: «Пока Земля считалась центром, мы могли быть спокойными зрителями, принимая кажущееся за действитель-

ное, истинное; но как только исчезло это убеждение, центральное положение мыслящего существа стало целью, проектом»<sup>24</sup>. Одну из главных задач этого «проекта» Федоров видел в выходе человечества в мировое пространство и организации в космическом масштабе систем, противостоящих «силам падения». Космическое пространство, планетные и звездные миры он мыслил как сферу организующей деятельности человечества, создающего новую «архитектуру небес», которая будет «служить освобождению всех миров от уз тяготения, от слепой силы притяжения»<sup>25</sup>. В этом случае человечество перестанет быть «праздным пассажиром» Земли, оно станет «экипажем этого <...> неизвестно еще какую силу приводимого в движение корабля земного шара»<sup>26</sup>.

Футурологический «проект» Федорова оказался радикальнее самых смелых фантазий футуристов: земной шар, управляемый волей людей, свободно движется в мировом пространстве как гигантский космический корабль. Философская концепция Федорова привела его и к своеобразному пониманию природы искусства. Он впервые

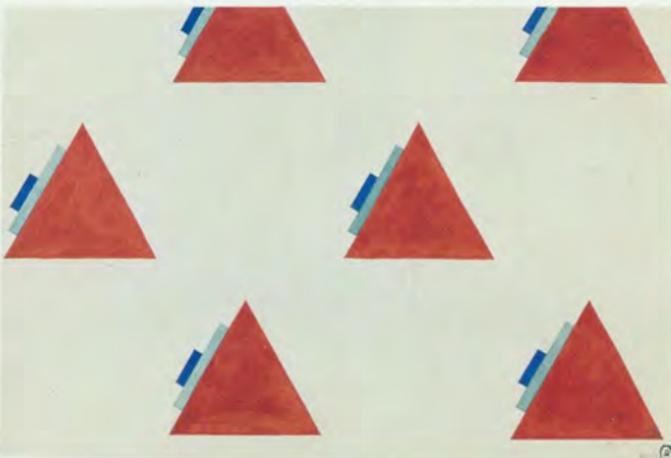
56

Группа членов Уновиса перед отъездом в Москву на выставку. Витебск. 1921. Фотография В центре К.С. Малевич, среди отъезжающих – В.М. Ермолаев, Л.А. Юдин, Е.М. Магарил, И.Г. Чашник, Л.М. Лисицкий, Л.М. Хидекель и др. Выставка Уновиса состоялась в клубе имени Сезанна при Худтемазе.

57

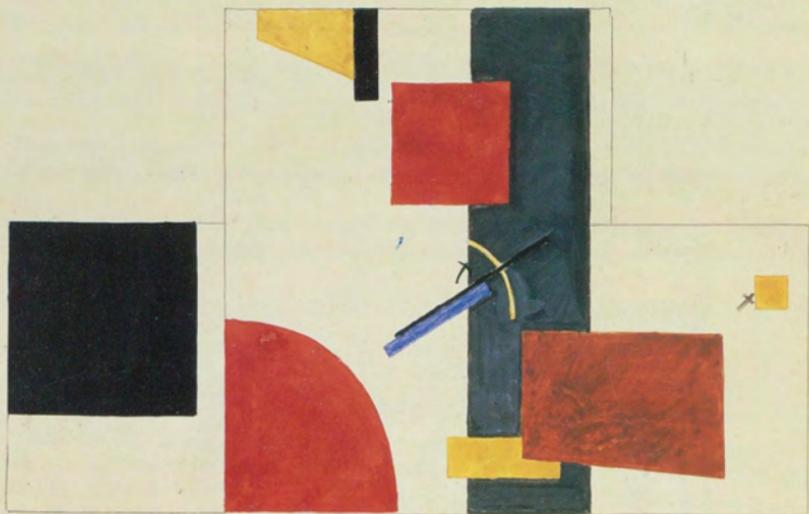
Николай Суетин

Эскиз росписи ткани. 1920-е  
Бумага, акварель. 18,5 x 28,2





Принцип работы отенки <sup>или системы</sup> или всей системы  
 Комнат или жилой квартиры по системе  
 Супрематизма (сфериче абстрак.)  
 1919. Костелер



Это значит, что раскраска отенки комнат или апартаментов  
 выполняется по определенному закону, чтобы обеспечить  
 окантовку окна, пола и стен или потолка. Двери и другие  
 элементы по толщине в один отенок и другие пропорции  
 и внимание света, это все они отенки, получаются  
 раскрасками в розовые цвета, это же розовая точка  
 смотрения цвета других цветов, эта цветная таблица,  
 с этой таблицей употребляются другие цвета и их  
 отенки, а в дальнейшем дивидендами в порядке  
 1/1000



Витебску в годы революции выпала на долю удивительная судьба. Этот тихий провинциальный город на короткое время превратился в кипучий центр художественной жизни. Марк Шагал, организовавший там художественную школу, писал в декабре 1918 года: «Город Витебск зашевелился. В этой провинциальной «дыре» с почти стотысячным населением, где когда-то коснел какой-то Юлий Клевер и доживает

В 1919 году школу, преобразованную в Художественно-практический институт, возглавила Ермолаева. Двадцатипятилетняя художница стала руководителем одной из живописных мастерских. В других преподавали Шагал, реалисты передвижнического толка – Пэн и Якерсон. Но, конечно, общий тон задавала мастерская Шагала. «Ученики его тогда обожали и потому покрыли все уцелевшие от революции



81  
Вера Ермолаева

Эскиз декорации к постановке оперы А.Е. Крученых – М.В. Матюшина «Победа над Солнцем». Линогравюра. Витебск, 1920. Фотография

82  
В.М. Ермолаева. 1916. Фотография  
В предреволюционные годы В.М. Ермолаева училась в Археологическом институте в Петрограде и работала как живописец. Ее связывала дружба с поэтом И.М. Зданевичем и живописцем ларионовского круга М.В. Ле Дантю, выставку которого в 1917 г. она устроила у себя на квартире.



82

жалкое передвижничество, – ныне в дни октябрьские – раскочивалось многосажженное революционное искусство»<sup>29</sup>. Художественная школа помещалась в больших светлых комнатах бывшего особняка витебского банкира. Над крышей по праздникам развевалась знамя с изображением человека на зеленой лошади и с надписью: «Шагал – Витебску». На протяжении двух-трех лет в школе преподавали такие художники, как Марк Шагал, Казимир Малевич, Мстислав Добужинский, Роберт Фальк, Иван Пуни, Ксения Богуславская, Вера Ермолаева, Надежда Лубавина.

заборы и вывески шагаловскими коровками и свинками ногами вниз и ногами вверх»<sup>30</sup>.

На вскоре положение изменилось. В ноябре 1919 года, приглашенный Ермолаевой, в Витебск приехал Малевич. Он привез в Витебскую школу самое последнее «слово» нового искусства – супрематизм. Захваченные интересом к его системе, увлеченные его проповедью и самой личностью, ученики Шагала один за другим переходили к Малевичу. Поражает стремительность художественных «обращений»: Лазарь Лисицкий, только что издавший вполне «шагалистую» сказку

с традиционными козочками, через какой-нибудь месяц становится правоверным супрематистом. Малевич не только умел говорить, но мог показать и объяснить с карандашом и кистью в руке. Неукротимая

казаться, что свет кончается. Приходит К.С. – и сразу попадаешь в другую атмосферу. Он создает вокруг себя другую атмосферу. Это действительно вождь»<sup>31</sup>.

14 февраля 1920 года в Витебске было организовано объединение «Утвердители нового искусства» (Уновис). «Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях» – под таким девизом выходили издания и проводились диспуты Уновиса. Ядром нового объединения, возглавляемого Малевичем, были Вера Ермолаева, Лазарь Лисицкий, Николай Суетин, Лев Юдин, Илья Чашник, Нина Коган, Лазарь Хидекель, Евгения Магарил.

Уновис выступил с широкой программой преобразования всех видов пластических искусств, которую лишь в незначительной степени сумел осуществить. Намеченный план работы включал такие положения:

1. Организация производства проектов новых форм утилитарных сооружений и потребностей и реализация их в жизни.
  2. Разработка заданий новой архитектуры.
  3. Создание нового орнамента (тканого, набивного, литого и прочего производства).
  4. Проект монументальных декораций как материал к украшению города в народных празднествах.
  5. Проекты декораций и роспись помещений внутри и снаружи и реализация их.
  6. Создание мебели и всех вещей утилитарного назначения.
  7. Создание типа современной книги и других печатных достижений»<sup>32</sup>.
- Здесь, в Витебске, супрематизм впервые глубоко вошел в сферу прикладного искусства и дизайна, первые шаги в котором предпринимались еще в предреволюционные годы Розановой, Богуславской и самим Малевичем.

энергия, вера в правоту своих идей, открывавших новые горизонты перед искусством, творчески осмысленная деятельность – все это помогло ему создать коллектив художников, сыгравший большую роль в развитии советского искусства. В дневнике Льва Юдина тех лет есть характерная запись: «Насколько К.С. тверд, когда наши начинают хныкать и жаловаться на дороговизну, действительно начинает



אתה סולד המות

63

Лазарь Лисицкий (Лев Лисицкий)

Иллюстрация к еврейской народной сказке «Козочка». 1919

Бумага, цветная литография.

17 x 20

В 1920 году Шагал вернулся из Витебска в Москву. В Витебске он по-своему делал революцию. Он был там кусочком новой власти. Он был советским кониссором искусства. Но затем он пресытился и сложил с себя бремя высокого звания. Так, по крайней мере, он рассказывал. Правдой было то, что после двух лет правления его сверг супрематизм Малевича. Он отбил у него учеников и захватил художественное училище. Он обвинял Шагала в умеренности, в том, что он все-таки не абсолютист, что он все еще возится с изображением каких-то вещей и фигур, тогда как подлинно революционное искусство беспредметно. Ученики верили в революцию, и художественный модернизм был для них нестерпим. Шагал пытался произносить какие-то речи, но они были путанными и почти нечеловеческими. Малевич отвечал тяжелыми, крепкими и довящими словами. Супрематизм был объявлен художественной испосью революции. (Шагал должен был уехать [я чуть было не написал бежать] в Москву.

Эфрос А. Профиль. М., 1930. С. 201

Художественная жизнь, бывшая ключом в школе, вторгалась в дремотную атмосферу города: лекции, диспуты о новом искусстве, показательные вечера рисования с докладами о принципах кубизма, футуризма и супрематизма, выставки сменяли друг друга. А в дни революционных праздников город укрывался диковинным и непостижимым для обывателей убранством. «Я попала в Витебск после октябрьских торжеств, — вспоминала художница София Дымшиц-Толстая, — но город еще горел от оформления Малевича — кругов, квадратов, точек, линий разных цветов и шагаловских летающих людей. Мне показалось, что я попала в замороженный город, но в то время все было возможно и чудесно, и витебляне на тот период заделались супрематистами.

Сохранились созданные им эскизы женских платьев, рисунки для тканей и даже фрагмент ткани, исполненной набойкой. Геометрические цветные формы, взаимодействуя друг с другом, подчинены в супрематизме законам контраста и гармонии, каждый элемент формы неизбежно и закономерно входит в единую структуру. В 1919 году Малевич создал цветной рисунок — своеобразный модуль для супрематических построений. На полях художник написал: «Супрематические вариации и пропорции цветных форм для стеновой покраски дома, ячейки, книги, плаката, трибуны». В три «клетки», как называл Малевич прямоугольники и квадраты своей композиции, вписаны треугольник, круг и квадрат — эти статические элементы, которым противопоставлена «динамическая клетка как контраст». На этой основе члены Уновиса создали плакаты и декоративное оформление фабрик (Лисицкий), праздничные панно (Ермолаев), трибуну для ораторов, декоративную роспись трамвая и вагона (Суетин, Чашник). Почти никто из учеников Малевича не стал супрематистом, но витебская школа и уроки супрематизма дали каждому из них заряд на всю жизнь. Исходя из этого опыта, Лисицкий стал своеобразным конструктором книги, Юдин занялся графикой, которая хранила память об уроках кубизма, глубоко усвоенных в Витебске. Стихии цвета, всегда увлекавшей Ермолаеву, Малевич дал твердый фундамент, культуру формы. В Государственном Русском музее сохранились эскизы вывесок для витебских магазинов, созданные Суетиным. В отличие от многих, работавших с Малевичем и усвоивших только декоративную сторону супрематизма, Суетин был близок внутренним, философским основам нового направления. Когда многие последователи Малевича в начале 30-х годов отошли от него, Суетин продолжал развивать пластиче-



В Витебск. 1921. Фотография Слева направо: А. Червинка, Л.М. Хидекель, И.Г. Чашник, Л.А. Юдин. На руке у Чашника знак Уновиса

Составные хорошие. Все ближе к ощущению к К.С. Ясно ощущую всю пропасть между нами и старым. Мы новаторы, и нам придется вытерпеть все то, что и К.С. и другим. Разговор с Малевичем это подтвердил. Мы много знаем и далека отшли.

Юдин Л. «Витебский дневник». 29 ноября 1921.

Архив семьи Л.А. Юдина, Санкт-Петербург

По существу же горожане, наверное, думали о каком-нибудь новом набеге, непонятном и интересном, который надо было пережить»<sup>33</sup>. Группы Уновиса возникли также в Смоленске, Харькове, Москве, Петрограде, Самаре, Саратове, Перми и других городах. В витебский период Малевич много занимался архитектурными разработками, прикладным супрематизмом.





85

Николай Суетин

Эскиз вывески. ЕПО-1, 1920–1921  
Гуашь на серой бумаге. 26,7 x 35,7

86

«Уновис». Листок Витебского  
творкома № 1. 20 ноября 1920.  
Фотография«Ниспровержение старого мира искусства  
да будет вычерчено на ваших ладонях.  
Носите черный квадрат как знак мировой  
экономики.Чертите в ваших мастерских красный  
квадрат как знак мировой революции  
искусств. Очищайте площади мирового  
пространства от всей царящей в ней  
каютничности».

87

Обложка листовки «Уновис».  
Витебск, 1921. Фотография

88

«От Уновиса». Листок Витебского  
творческого комитета. 1920.  
Фотография

«МЫ ХОТИМ

Чтобы современность стала жизнью  
формы нашей силы.

МЫ ХОТИМ

Чтобы наша энергия пошла на  
творчество создания новых наших  
форм.

МЫ ХОТИМ

Чтобы лицо современности стало  
нашим лицом, мы концы мы те в ком  
лежит ответ безконечной юности  
мира.  
Собрать юности в единую армию  
творчества ИСКУССТВ НОВОГО.

МЫ ХОТИМ

Чтобы утвердить новые формы  
искусства указанные первою юности  
юности.  
Сделать живыми юности проекты к  
новым проектам идею ибо в них наша  
сила и жизнь...»

89

Страницы из «Витебского дневника»  
Л.А. Юдина (1921–1922). 1921.  
ФотографияЮдин в рисунках и записях расширяет  
учебную программу К. Малевича.

Архив семьи Л.А. Юдина. Санкт-Петербург

70

«Опытное рисование, устроенное  
Уновисом в марте 1920 г.».

Фотография

Запись и рисунок Веры Ермоловой

71

Театральная афиша Уновиса  
к постановке «Войны и мира»  
и «Мистерии-буфф» В.В. Маяков-  
ского. Литографюра. 1920.

Фотография

ские структуры супрематизма, сохра-  
нив верность ему до конца жизни.В Витебске у Малевича впервые по-  
явился благодатный материал для педа-  
гогической работы, которая всегда  
влекла художника. Это были молодые  
люди, впитывавшие, как губка, пропе-  
веду и принципы нового искусства.Учебный процесс строился на практи-  
ческом овладении культурой кубизма,  
футуризма, супрематизма.Особенно плодотворными для анализа  
художественных структур были вечера  
опытного рисования, протоколы кото-  
рых частично сохранились. Такой вечер  
был устроен 22 марта 1920 года«с целью показать, что кубизм не вымы-  
сел и не пустое занятие и что мы дейст-  
вительно что-то делаем и движемся.Мы будем рисовать и обсуждать,  
почему мы делаем так, а не иначе»<sup>34</sup>.Вот отрывок из протокола этого вечера.  
«Зуперман (показывает живописную  
работу). Для меня скрипка как предмет  
не существовала, я построил опреде-  
ленную прямую плоскость, показал глу-бину; вся конструкция должна сводиться  
к энергии живописных масс, к живописи  
в чистом ее виде, без предметов.В рамках холста формы напряженно  
растут снизу вверх, образуя стройное  
целое. В живописи – протекающая  
раскраска и разнообразные фактуры.  
Малевич. В этом моменте развития  
работы Зупермана есть живописный  
подход, ему не нужен предмет, формы  
предмета были живописными массами,которые воспроизведены в чисто про-  
извольном построении. Мы должны  
рассматривать предмет как чисто  
живописное нарастание содержания.  
Перед нами станет организованное тело  
со своим разнообразием, как единство  
общего тела, приведение к единству  
разнообразных элементов в художнике  
будет показателем его гениального  
творческого изобретения. Если раньше  
перед художником причиной была вещь  
и разные эпизоды, то теперь живопись  
становится самопричиной творческих  
организмов. Раньше в теме картины  
«Суд идет» художник был связан чином

70

71

Супрематизм расцвел пышным цветом по всей Москве.

Выставки, выставки, кафе – всё супрематизм. И это чрезвычайно показательно. Можно с уверенностью сказать, что наступает день супрематизма, и в этот самый день супрематизм должен потерять свое творческое значение.

Чем был супрематизм? Несомненно, творческим изобретением, но изобретением чисто живописным. Супрематизм как бы замыкал всю живопись прошлого в одном кольце, тем самым он ввел в себя все живописные недостатки (как и достоинства) прошлого. Один из наиболее мощных и, несомненно, самый чистый из наших художников, Татлин, определил супрематизм просто как сумму ошибок прошлого, и, с точки зрения Татлина, это глубоко верно, последовательно, точно.

Супрематизм высосал из мировой истории искусства всю живопись, какая только в ней была, и организовал ее через ее элементы. В то же время он абстрагировал эту живопись, лишил ее плати, вещественности, *raison d'être*; вот почему супрематизм не *grand art*, вот почему он так легко применим в текстиле, в кафе, в рисунках мод и проч. Супрематизм – изобретение, долженствующее иметь колоссальное значение в прикладности, но это еще не искусство. Супрематизм не дал формы. Больше того, он поперек формы как принцип новой художественной эры; от супрематизма нет хода – это замкнутый континент, к которому сошлись все пути мировой живописи, чтобы здесь умереть.

Сейчас супрематизм – признанное художественное движение, оно признано, потому что оно на корнях прошлого; тем, что оно признано, оно теряет свое творческое значение. Великим изобретателем супрематизма был К. Малевич.

Лукин Н. В Москве: [Письмо] // Искусство коммуны. 1919. 9 февраля  
Публикуется неполностью



72

суда в композиции, места судей, адвокатов и пр. были распределены заранее; в таком изображении доля творчества незначительна. Проникновение художника шло в психологию. Кубизм ставит художника на чисто живописную позицию, включая его в природотворческое действо. Таким образом, у художника является чистый творческий живописный архитектурный организм, новый в природе. Картины Юдина и Зупермана уже указывают на близость уяснения природоэстетического положения живописного развития»<sup>35</sup>.

Витебский Уновис осуществил ряд театральных постановок. 6 февраля 1920 года были поставлены «Супрематический балет» по эскизам Н.О. Коган и опера А.Е. Крученых – М.В. Матушина (в драматическом исполнении) «Победа над Солнцем» в декорациях В.М. Ермолаевой. 17 сентября в том же году силами Уновиса были показаны пролог из «Мистерии-буфф» Маяковского и его же «Война и мир».

Несколько выставок Уновиса состоялись в Витебске, дважды – в 1920 и 1921 годах – витебская школа демонстрировала

свои работы в Москве, в клубе имени Сезанна при Вхутемасе. На русской выставке в Берлине, организованной в 1922 году Наркомпросом, экспонировались работы Малевича, Ермолаевой, Лисицкого, а также группы учащихся витебской школы. Давид Штеренберг, комиссар выставки, отмечал: «Нравилась работа учащихся Вхутемаса Витебской мастерской и Сытинской школы»<sup>36</sup>. Витебский «супрематический ренессанс» окончился так же внезапно, как и возник. В 1922 году Малевич уехал в Петроград, а с ним и ведущая группа Уновиса. Витебский Уновис стал прологом петроградского Государственного института художественной культуры (Гинхук).

→  
71

Илья Чашник

Эскиз плаката «Советский экран № 4». 1920-е  
Бумага, черная и красная тушь. 98 x 66

→  
74

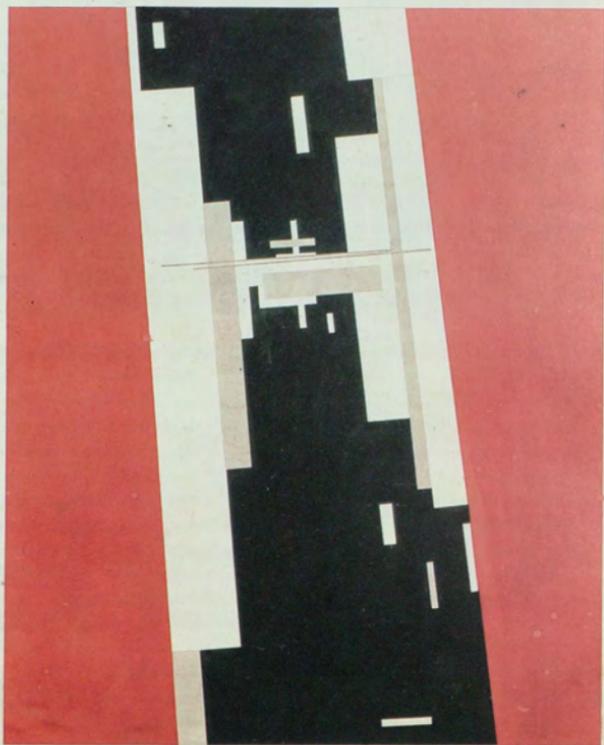
Николай Суемин

Эскиз росписи стены. Витебск. 1920  
Бумага, цветная тушь. 20,3 x 18,2

72

Витебский Уновис. 1920.  
Фотография. Слева направо стоят: А. Червинка, К.С. Малевич, Е.М. Раяк, Н.О. Коган, Н.М. Суемин, Юдин, Е.М. Магарил. Сидят: неизвестный, В.М. Ермолаева, И.Г. Чашник, Л.М. Хидекель

СОВЕТСКИЙ



ЭКРАН №4



ВИТЕБСК

СУЕТИН. 20г

р.с. 3053

ЭСКИЗ  
РОСПИСИ  
СТЕНЫ



36985



# ПЕРВЫЙ В МИРЕ МУЗЕЙ

## АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА

*Власть по искусству перешла в руки его представителей. Это был прекрасный момент, когда действительно власть над искусством стала в руках самих художников. Огромная победа над критикой, коллекционерами, фактическими правителями судьбами искусства и художников.*

К. Малевич

76  
В.Е. Татлин. 1916. Фотография



76  
Экспозиция новейших течений живописи в Русском музее. 1927. Фотография

Отделение новейшего искусства ведет работу по сборанию и изучению современных художественных произведений. Современными произведениями искусства считаются те картины, статуи, рисунки и др. виды художественных ценностей, которые возникли, приблизительно, за последние двадцать лет. Таким образом, материал, подлежащий ведению Отделения, изменяется с течением времени; сегодня, например, Отделение занато изучением живописи с 7-го по 27-й годы; через пять лет оно будет уже собирать произведения искусства, возникшие в период с 12-го по 32-й годы, и т.д. В этом своеобразном и впервые у нас осуществленном построении — особенность Отделения.

Пушкин Н. Новейшие течения в русском искусстве. Л., 1927. С. 8

Сразу же после революции в среде художников-новаторов родилась идея организации музея новейшего искусства с целью показать его лучшие достижения широкому зрителю. Произведения этого искусства с огромным запозданием, утратив свою новизну и актуальность, попадали в экспозиции.

5 декабря 1918 года состоялось заседание комиссии по организации Музея художественной культуры (МХК), в которую входили Натан Альтман, Алексей Карев и Александр Матвеев. Газета «Искусство коммуны» опубликовала

список художников, чьи произведения будут приобретены для экспонирования. Имена Малевича, Татлина, Филонова, Розановой, Ларионова, Наталии Гончаровой, Альтмана, Ле Дантю, Матюшина, Мансурова, Ермолаевой были названы среди 143 представителей русского авангарда. 3 апреля 1921 года открылся для посетителей Живописный отдел МХК, помещавшийся в доме Мятлевых на Исаакиевской площади, где ранее находился Наркомпрос. Критик Владимир Боцяновский писал: «Пока наиболее показательной и важной



77

можно считать устроенную Отделом ИЗО выставку художественной культуры в доме Мятлева на Исаакиевской площади. По существу, это была не выставка, а самый настоящий музей. И в настоящее время она в таковой и превращена, даже официально именуется музеем, порученным заведыванию художника А.И. Тарана»<sup>37</sup>. Позже здесь были открыты отделы рисунка, иконы и художественной промышленности. Музей художественной культуры стал первым в мире официальным собранием авангардного искусства, в котором экспонировались современные произведения живущих мастеров. Произ-

ведения, которые при обычном ходе событий могли доказать свое право на музейную экспозицию лишь спустя долгие годы.

Музей просуществовал несколько лет. В 1926 году его великолепно подобранные коллекции, отражавшие весь спектр русского авангарда 1910–1920-х годов, были переданы Русскому музею, где Николай Пунин и Вера Аникиева организовали Отделение новейших течений в искусстве, открытое в десятую годовщину революции.

В самый разгар битвы революции началась организация Народного Комиссариата по Просвещению. Организовался тогда и Отдел ИЗО. Организовали его представители новых искусств. Это был штаб новых течений. Власть по искусству перешла в руки его представителей. Это был прекрасный момент, когда, действительно, власть над искусством стала в руках самих художников. Огромная победа над критиками, коллекционерами, фактическими правителями судьбами искусства и художников. Только самые сильные устояли в борьбе за новое движение против них, и им по праву должно было принадлежать то место Нарком-



78

пресса, которое и называлось ИЗО. Рабочая революция помогла революции в искусстве. <—>

Мне всегда казалось, что музейные деятели удивительно похожи на кроатов, которые великолепно разбираются под землей, но ничего не видят на поверхности земли. Для них современное явление искусства как солнце для кроата или совы — чересчур ярко, поэтому они всегда опускали глаза к земле перед зданием, где выставлено действующее искусство. 1910 г. — Бубиный валер, 1912 г. — Осипный хлюст, 1914 г. — Трамвай В, Мишень, 1915 г. — Последняя футуристическая 10 и друл. <sup>38</sup>

Это было время, когда солнце достигло самого яркого света того времени. Видные деятели и музейного дела, и критики только и знали, что кричали: «Тут мизантропия и запустение», а там идет «бредущий хаос»<sup>39</sup>

А. Бенуа и Д. Мережковский это кричали, не дикари, а культурные люди — знатоки искусства». Ни один дикарь не кричал солнцу: «Исчезни в лучине морской, ибо ты ослепляешь глаза мои и помрачаешь разум мой».

Малевич К. Музей художественной культуры. 15 августа 1923  
ЦГА, ф.4340, оп.1, в.д. кр. 25, л. 30-35

77

**Владимир Татлин**  
Натурища. 1910-е  
Холст, масло. 104,5 x 130,5

78

**Владимир Татлин**  
Матрос. 1911  
Темпера, холст. 71,5 x 71,5



Летом 1922 года в Музей художественной культуры пришла телеграмма из новгородской деревни Санталово: «Хлебников болен, нужна немедленная помощь». Отправил ее Петр Митурич, оказавшийся с семьей и больным поэтом в новгородской глуши. Вот как об этом вспоминал П. Мансуров: «И так как Вы упоминаете о смерти Хлебникова в 1922 г., то я перед его смертью еще к больному был командирован поехать в Санталово Новгородск. губ., где он лежал, а при нем был Митурич, тоже без копейки в кармане, для оказания возможной материальной помощи. Но когда я туда должен был ехать (как самый молодой из всех членов Совета Инхука<sup>40</sup>), то пришла телеграмма, что Хлебников умер. Так что поездка не состоялась»<sup>41</sup>.

В то время в залах музея проходила выставка «Объединение новых течений в искусстве». Как только пришла весть о смерти Хлебникова, Татлин добавил к выставке специальную экспозицию, посвященную памяти поэта. Он писал Митуричу: «Слушай, когда узнали мы о смерти Хлебникова, то, как могли, отметили это главное, что случилось за все это время с нами. На выставке мы сделали плоскости, которые вошли в пространство и по своей интенсивности и величине подавили все выставленное»<sup>42</sup>.

Татлин, тайновидец лопастей  
И винта певец суровый,  
Из отряда солцелювов.  
Паутинный дол снастей  
Он железною подковой  
Рукою мертвой завязал.  
В тайновиденные щипцы  
Смотрят, что он показал,  
Онемевшие слепцы.  
Так неслыханны и вещи  
Жестяные кистью вещи<sup>43</sup>.

В поэтической форме здесь выражено впечатление от новых работ Татлина, поразивших современников. «Жестяные кистью вещи» – это «живописные рельефы» и «контррельефы», рельефные и объемные конструкции, выпол-

9 мая с.г. состоится в Музее живописной культуры (Исаакиевская пл., 9) представление + лекция + выставка материальных конструкций.  
Темой эзотерического произведения творчества Хлебникова «Зангези».  
Это вещь – завершение творчества Хлебникова. Его работа над языком и над изучением законов времени слиты в ней в форме сверхпоэмы.  
О хлебниковских законах времени делает доклад Н. Пунин. Фonetик Якубинский расскажет о словотворчестве Хлебникова.  
Постановка «Зангези» проводится на принципе: «слово – единица здания; материал – единица организованного объема». По определению самого Хлебникова, сверхпоэма есть «искусство из рассказов». Он на слова смотрит как на пластический материал. Свойства этого материала позволяют оперировать им для постройки «государства языка».

78

Велимир Хлебников в солдатской форме. 1916. Фотография

Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаясь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Кручых, Коменкова, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и величайшими и честнейшими рыцарем в ночной поэтической борьбе.

Матковский В. В. В. Хлебникова // Собр. соч. - С. 12 и М., 1959. Т. 12. С. 28

81

Афиша спектакля «Зангези» Велимира Хлебникова, поставленного В.Е. Татлиным в петроградском Музее художественной культуры. Май 1923. Фотография

Повесть строится из слов как строительной единицы здания.  
Единицей служит малый камень равновеликих слоев. Сверхпоэма, или повесть, складывается из самостоятельных отрывков, каждый со своим особым ритмом, особой верой и особым уставом. На московский вопрос: «как веруешь?» – каждый отвечает независимо от соседа. Им предостовлено свобода вероисповеданий.  
Строение единицы, камень сверхпоэмы, – повесть первого порядка. Она похожа на извлечение из разноцветных глыб разной породы, тела – белого камня, плащ и одежда – голубого, глаза – черного. Она вытесана из разноцветных глыб слова, разного строения. Таким образом находится новый вид работы в области речевого дела. Рассказ есть заочность из слов. Зочность из рассказов – есть сверхпоэма.  
Глыбой художнику служит не слово, а рассказ первого порядка.

Хлебникова Велимир «Зангези». Введение. М., 1922. С. 1

ненные из различных материалов.

Эти работы Татлин впервые показал в 1914–1915 годах на выставках в Москве и Петрограде.  
Для Татлина Велимир Хлебников, творчество которого он знал и глубоко ценил, был главной фигурой современного искусства. Еще совсем не изучено воздействие идей поэта на новатор-

рии человечества, пространство и времени как «мере мира». В глубинных основах языка, считал Хлебников, проступают непреложные законы времени и пространства: «Пространство звучит через азбуку», а речи Зангези – «это – звездные песни, где алгебра слов смешана с аршинами и часами»<sup>44</sup>. Спектакль шел три раза: 11, 13 и 30 мая



80

ские решения Татлина. Посвященные ему строки Хлебникова свидетельствуют, что и поэт отдавал должное смелости, с какой художник вступил на неизведанные пути творчества:

В годовщину смерти Хлебникова Татлин в залах Музея художественной культуры поставил «Зангези», драматическую поэму, подводившую итоги работы поэта над «звездным», или «вселенским», языком, призванным объединить человечество. Это во многом загадочное произведение требует большого внутреннего напряжения и духовных усилий, чтобы проникнуть в сложный мир идей, символов, звуков, наполняющих поэму. В ней сплавлены воедино представления поэта о звуке и слове, исто-

1923 года. В перерыве между 1-м и 2-м действиями Н. Пунин выступал с докладом о законах времени у Хлебникова, а лингвист Лев Якубинский – с разъяснением лингвистической структуры поэмы.

Мало что сохранилось от постановки: нет ни описаний, ни фотографий спектакля. Только три рисунка Татлина – «Смех» (персонаж «Зангези») и два эскиза пирамидальной конструкции, с вершины которой Зангези (его играл Татлин) обращался к толпе. Спектакли шли при полном сборе, вызывая недоумение и восхищение, непонимание и жгучий интерес. Татлин сделал все возможное, чтобы средствами сценографии раскрыть для зрителей

Такое отношение Хлебникова дало мне возможность вести работу над постановкой. Параллельно словесному построению решено ввести материальную конструкцию. Этот способ позволяет слить в одно целое работы двух людей разных специальностей, чтобы сделать доступным массам творчество Хлебникова.

У Хлебникова как элемент взят звук. Он имеет в себе импульс к словорождению. Звук Ч, например, рождает слова: чаша, череп, чулок, чан. Все эти слова дают понятие об оболочке. Одно тело в оболочке другого. Звук Л говорит об уменьшении энергии ростом площади ее приложения: лодка, лежанка, ладонь, лист, лить и т.д. В одной из «колода плоскостей», из которых составлен «Зангези», дан ряд таких «вещных звуков», как песня «звездного языка»:

Где рой зеленый Ха для дух,  
И Эль одежда во время бега,  
Го облаков над играми людей,  
Вэ толп кругом незримого огня  
И Ло труда, и Па игры и пенья и т.д.

Для выявления природы этих звуков взяты мною поверхности, разнообразные по материалу и обработке.

«Песнь звездного языка» и вообще все, что говорит «Зангези», как бы движущийся медленно луч сверху от мыслителя к непонимающей толпе.

Контракт этот устанавливается посредством специально выработанного аппарата. В «Зангези» даны места величайшего напряжения энергии словотворчества.

Пришлось ввести машины, которые своим движением дают опять параллельно действию и вместе с тем сливаются с ним.

«Зангези» по своему построению настолько многообразна и трудна для постановки вещь, что сцены не в состоянии вместить в себя это действие, будучи замкнутым объемом. Для того, чтобы упрямлять вниманием зрителя, плаз прожектора скользят с одного места на другое, внося порядок и последовательность. Прожектор необходим и для выявления свойств материала.

Играет молодежь: художники, студенты Академии художеств, Горного института и университета. Это сделано нарочно; актеры-профессионалы воспитаны в традициях старого и современного театра. «Зангези» слишком новая вещь для того, чтобы подчиниться каким бы то ни было существующим традициям. Поэтому лучше для выявления творчества Хлебникова, как революционного события, мобилизовать молодых и незадетых театром людей.

Татлин В. О «Зангези» // Жизнь искусства. 1923. № 18. С. 15



идеи «Зангези». Он писал: «Параллельно словесному построению решено ввести материальную конструкцию. Этот способ позволяет слить в одно целое работы двух людей разных специальностей, чтобы сделать доступным массам творчество Хлебникова»<sup>45</sup>. Кроме основной конструкции, с вершины которой говорил Зангези, Татлин создал театральные задники, или,

по его терминологии, «материальные фоны», и машину «Иверни-выверни» (выражение из «Зангези»), которая приводила в движение эти фоны. Главным элементом спектакля была «колода плоскостей», то есть доски, расписанные Татлиным темперой, которые выражали собой звуки «звездного языка». По ходу действия пьесы их пронесли вдоль сцены. Два прожектора руко-

В то время, как Москва празднует таким образом великий супрематический праздник, – в тиши, номинально признаваемый, но фактически оставшийся до сих пор вне сферы широкого влияния, жидет другой мастер московского художественного мира – В. Татлин. В действительности этого художника никаких видимых перемен. Злыми тульцами этот факт истолковывается как застой, запявание и смерть. Если бы судьба отпустила этим господам немножко больше художественного чутья, они поняли бы, что змивнуает собой такой «застой». Когда-то Сезанн застоялся в Арле, превзойденный Ван-Гогонами, теперь мы раскрыли смысл этого арльского застоя.

С вашего разрешения, я считаю Татлина единственной творческой силой, способной выдвинуть искусство за окопы старых позиционных линий. В чем сила? – в простоте, совершенно чистой и органической. Как мастер, он внутренне настолько проработан, что я не нахожу в нем ни одного сырого ощущения, ни одной сырой мысли. Мастер с ног до головы, от самого непринзвольного рефлеса до самого сознательного акта.

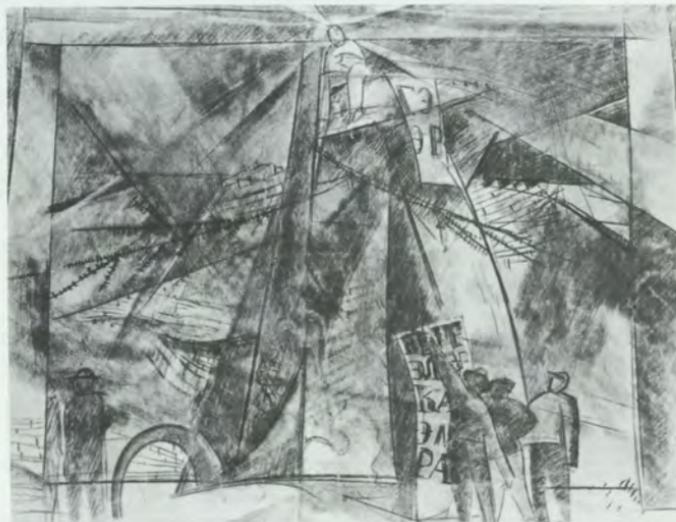
Паражающее, совершенно невиданное мастерство!

Искусство Татлина, поскольку мы привыкли распространять это понятие на все наше художественное прошлое, не искусство, это, как он сам говорит, «изобразительное дело». Татлин дал через это изобразительное дело новую форму миру. Новая форма – рельеф повышенного типа – поларна прошлому, вышла за все пределы живописи как таковой, это тучи стрел – в будущее, без оглядки.

Пунин Н. В Москве: (Письмо)//  
Искусства коммуни. 1919. 9 февраля  
(зриваяк из статьи)



82



83

81

**Владимир Татлин**

Эскиз костюма к опере  
Р. Вагнера «Летучий голландец».  
1915–1917  
Бумага, уголь, 72,2 x 51

82

**Владимир Татлин**

Эскиз декорации к опере  
«Зангези». 1923  
Бумага, уголь, 55,8 x 76,3

83

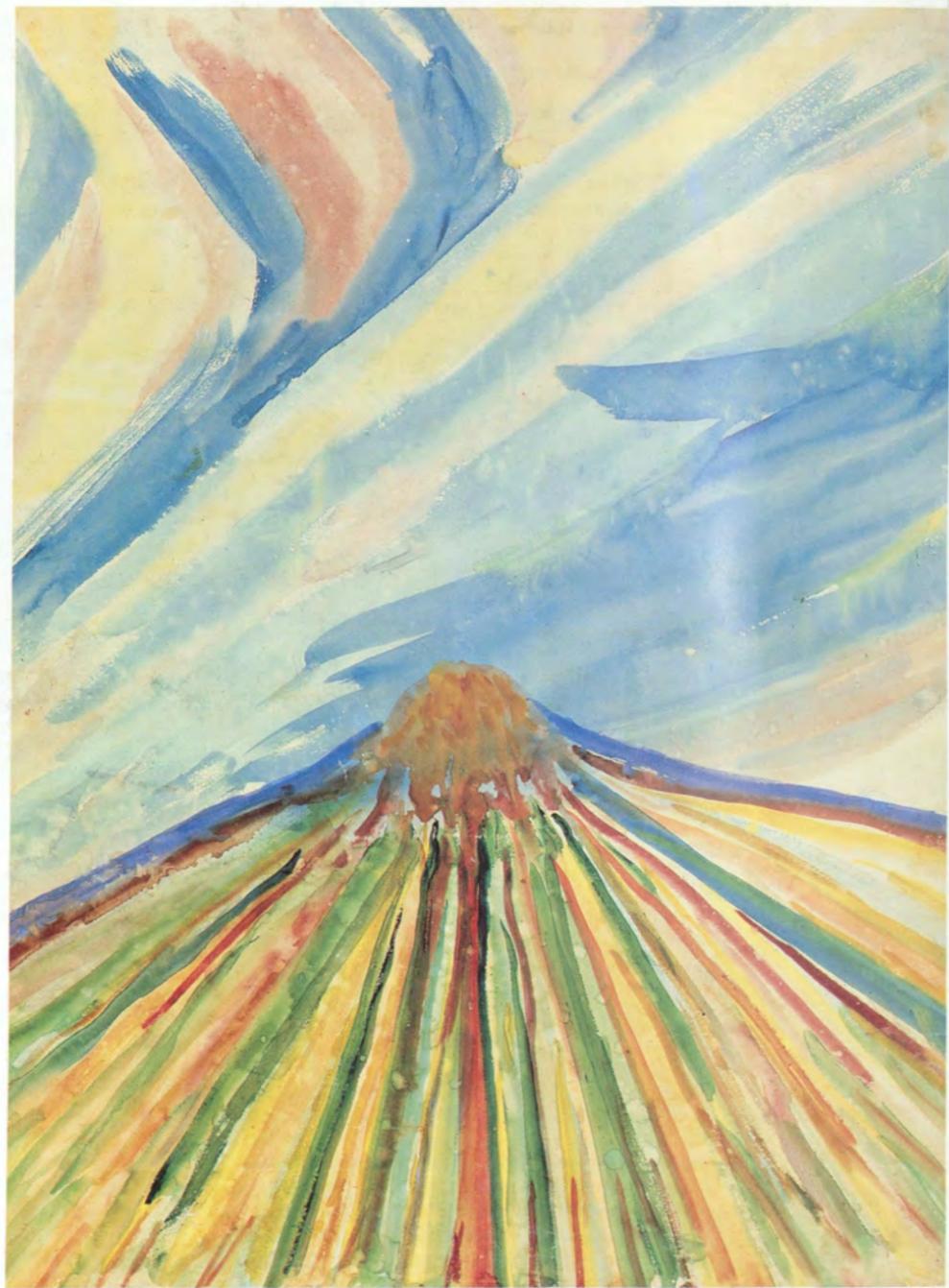
**Владимир Татлин**

Эскиз декорации к опере  
«Зангези». 1923  
Бумага, уголь, 55,4 x 76,1

водили глазом зрителя, акцентируя его внимание на главных смысловых моментах сценического действия.

В прессе появилось лишь несколько заметок о спектакле. Н. Пунин провидчески отметил: «Время Татлина – Хлеб-

никова где-то еще впереди. Но когда оно придет – не раз вспомнят об этих двух вечерах, иссушая мозги над восстановлением того, как было; а реставраторам будут хлопать в ладоши не одни только звезды»<sup>46</sup>.



Уже с 1921 года в Музее художественной культуры началась исследовательская работа. Малевич выступил с докладами «Свет и цвет», «Новое доказательство в искусстве»; Матюшин прочел доклад «О новом пространстве художника», Ермолаева – «Система кубизма». Возникла идея создания исследовательского центра по разработке

С 1912 года в русском авангарде начался «выход из кубизма». Кто оставался на кубизме, отнесся к магии развизающегося искусства. Новые направления нуждались в теоретическом обосновании, как это было во Франции при возникновении кубизма. Художники, добивавшиеся организации исследовательского центра, считали,



новых проблем искусства. 9 июня 1923 года на музейной конференции, проходившей в Петрограде, Филонов сделал доклад, в котором он от «группы левых художников» внес предложение о преобразовании музея в Институт исследования культуры современного искусства.

Но зачем понадобилось творцам искусства брать на себя задачи и его исследователей? Для ответа на этот вопрос нужно отметить несколько моментов. Традиционная критика оказалась несопоставимой перед проблемами, поставленными новым искусством. В течение двух десятилетий она издевалась над движением русского авангарда, увеличивая разрыв между публикой и художниками. Даже наиболее просвещенные из критиков, как, например, Александр Бенуа, играли роль тормоза в развитии новых художественных тенденций.

что развитие пластической формы имеет внутреннюю логику, в нем нет произвола. Напротив, существует «мировая линия» в движении искусства, закономерная и неотвратимая. Исследуя логику развития пластических структур, можно заметить не только строгую закономерность в прошлом, но и определить «вектор», направленный в будущее. И этот вектор нельзя изобрести или сконструировать, можно лишь «помочь», отметить все случайное, «мировой линии» развития «пройти» через себя.

Было еще одно побуждение для исследования «художественной культуры», менее осязаемое в доводах учредителей института, но, пожалуй, самое важное. Каждое произведение искусства – как бы «малая вселенная», материализованный итог взаимодействия духовного движения, времени и пространства. В универсальности этой модели вселенной и заключена опережающая

84

Михаил Матюшин  
Стр. Лахта. 1921  
Бумага, акварель. 53 x 41,5

85

В мастерской Гинхука.  
Слева В.И. Курдов,  
справа Ю.А. Васнецов. 1926.  
Фотография

## Опрос практиканта В.Стерлигова

Задача опроса – выявить отношение практиканта к основным живописным элементам. Узнать тяготение его к тем или другим из них. Повторяя периодически такие опросы, мы получаем полную картину борьбы прибавочных элементов в индивидууме. Можем учесть склонность подсознательную к тому или иному прибавочному элементу. Можем ускорить развитие, устраняя другие воздействия, или, наоборот, затормозить его привычкой контрастных первому прибавочных элементов. В опросе учитываем и разграничиваем сознательные решения и тяготения.

30/11-26 г. В. С. позван к своей работе для объяснения. Был задан вопрос: выяснилось ли в этой работе что-либо новое, и если да, то что именно?

В. С. ответил, что выяснилось отношение. Ощущение, которое совершенно раньше не входило в сознание. Понимю механического скрепления двух единиц (доска к доске приколочена гвоздями) – существует связь через отношения, которая единственно и есть живописная связь. Не пишуща отдельно предметы, а все внимание обращено на отношения между ними, то есть пишется уже не предмет, а отношение. Не предметами художник выражает себя, а отношениями.

Два предмета понимаются как две живописные формы, сырые, только в отношениях они приобретают жизнь. Могут усилить или ослабить друг друга и через это – целое.

Юдин Л.А. Дневник. 1926

Архив семьи Л.А. Юдина, Санкт-Петербург



и превосходящая науку способность художественного творчества. И потому «картина», как отмечал П. Мансуров, «есть гимн еще не появившемуся. Есть разграничение: искусства и науки. Искусство есть первая фаза, превосходящая новую форму технических, а потому и общественных отношений»<sup>47</sup>. Это прогностическое значение духовных структур и моделей, воплощенных в их произведениях, заметили сами художники и поняли необходимость его исследования не только для нужд самого искусства.

Государственный институт художественной культуры (Гинхук) открылся в августе 1923 года. Это был первый в России и в мире исследовательский центр, изучавший не прошлое, а живое, современное искусство в его самых новых проявлениях. Главная линия Гинхука – это исследование посткубистических явлений в художественной культуре. Директором института был избран Малевич, его заместителем стал Пунин, отделами руководили Татлин, Матюшин, Мансуров.

В Отделе живописной культуры, которым также руководил Малевич, лабораторию цвета вела Ермолаева, лабораторией формы заведовал Юдин. Отдел изучал пять систем новейшего искусства – импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм,

ним мастером, ни временем. Не правда ли? Я не слушал отцов, и я не похож на них. И я – ступень»<sup>48</sup>. Из этих слов ясно, что Малевич считает супрематизм ступенью в лестнице, по которой движется мировое искусство. Исследовательский накал достиг



87, 88  
К.С. Малевич в Гинхуке. 1925.  
Фотография. Слушают объяснения  
(слева направо): В.М. Ермолаева,  
К.И. Рождественский, М. Гипси  
(артист) – стоят; А.А. Лепорская,  
Р.М. Поземский, Л.А. Юдин – сидят.

разрабатывая теорию прибавочного элемента в живописи – попытку объяснить закономерную смену художественных форм. Помимо творческого дара художника, в Казимире Малевиче жил дух исследователя, который стремился понять причины рождения новых форм в искусстве, логику их развития. «Черный квадрат» потребовал от Малевича напряженных теоретических усилий, целью которых было доказать, что супрематизм не изолированное явление, лишенное корней, а очередной шаг в развитии мировой художественной культуры. В мае 1916 года, защищая супрематизм, художник писал А. Бенуа: «И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с од-

в витебский период такой степени, что в декабре 1920 года, оставив холст и краски, Малевич заявил: «Буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа»<sup>49</sup>.

Трудно точно определить время, когда у Малевича возникла мысль о «прибавочном элементе» в живописи, но в Витебске он приезжает, по его словам, уже с этой идеей. Изучая смену направлений в новом искусстве, Малевич пришел к выводу, что определенный модуль, или «прибавка», введенная в структуру сложившейся пластической системы, переводит ее в новый художественный организм. Этот модуль и был «прибавочным элементом». В Витебске Малевич столкнулся с молодежью,

Детские и юношеские годы Маринетти и я проводили на верховьях Эты, единственные наши собеседники были черти, которые появлялись через дымовую трубу Эты. Мы были тогда мистики, но черти нас все время соблазняли материалистической наукой и доказывали, что искусство должно тоже быть материалистично. Я был, правда, туговат, а Маринетти сразу усвоил это понятие и закатил манифест, воспевав дымовые трубы заводов и все их производство. С 1908 года и пошла, подобно чуме, зараза футуризма. <-> Нам была видна с Эты надвигающаяся гроза футуризма и как, ничего не подозревая, Дионис в виноградных истокках доплясывал свой последний канкан.

Малевиц К. Всем, всем, всем,  
и друзьям, знакомым  
и родственникам Н. Родова. 1923  
ЮО ИРЛИ, ф. 172, ед. хр. 595, ил. 1, 2

Вещи Казимира Севериничина, виденные два дня назад, горят перед глазами. Я впервые понял, что в его «ваньке» форма решена. Все дело, конечно, в том, что К.С. учил нас работать не впечатлением от формы, а самой формой. Реальной формой. Если Пикассо писал «уважайте предмет», то К.С., можно сказать, чрезвычайно уважает логику формы. Вот что он ни за что не соглашается нарушить. Эта логика для него – высшая реальность живописца. Отсюда его органическая непревзойденная чистота. К.С. не просто колеблет формы, пока они примут более или менее затейливый или пикантный вид (что очень часто бывает у нас). Он добивается решения форм, для чего жертвует всеми побрыкушками.

Юдин Л.А. Дневник. 21 октября 1934  
Архив семьи Л.А. Юдина, Санкт-Петербург





90

**Н.Н.Пунин. 1926. Фотография**  
 Н.Н.Пунин — художественный критик и теоретик искусства, в годы революции — член Коллегии ИЗО НКП. Фотография 1926 г. в Фонтанном доме (Шереметевский дворец в Петрограде, где в то время жили Пунин и его жена, поэтесса Анна Акматова).  
 Родился в 1888 г. в Гельсингфорсе в семье военного врача. В 1890 г. перевезен родителями в Павловск, где прожил безвыездно до 1902 г.; в местной школе получил первоначальное образование, в 1899 поступил в Царскосельскую гимназию. В 1902 г. с родителями переехал в Царское Село, где прожил до 1909 г. В 1907 г. окончил Царскосельскую гимназию с серебряной медалью и поступил в Петроградский университет на юридический факультет, а затем перевелся на историко-филологический по историческому отделению. В течение ряда лет слушал курсы истории у проф. Айнолова и работал у него в семинарии и просеминарии. По прослушиванию курса представил значительное сочинение на тему «Гейзаж Джокто». Будучи еще студентом, в 1913 г. был приглашен в Русский музей для работы в иконном отделе в качестве научного сотрудника (ученого регистратора) до 1918, когда был избран Советом музея на должность ученого секретаря художественного отдела. С 1918 по 1922 г. был заведующим Отделом Иллюстрационных Искусств НКП. С 1923 г. состоял заведующим художественной частью Государственного Фарфорового завода. В июле 1919 г. был избран профессором Б. Академии художеств, в какой-то должности до сих пор состоял; в январе 1922 г. избран научным сотрудником 1-го разряда Института Искусств; в октябре 1923 г. назначен сверхштатным преподавателем Отделения археологии и истории искусств ФОН (Факультет общественных наук) Петроградского университета. Первая печатная работа появилась в журнале «Аполлон» в 1913 г.

Пунин Н.Н. Автобиография  
 РО ГИМ, ф.32, л. 1, я. 160

одержимой искусством, в работах которой противоборствовали самые разные влияния новейших течений в живописи. Это было превосходное поле для исследований. «Передо мной, — вспоминал художник, — открылась возможность производить различные эксперименты по исследованию действий прибавочных элементов на живописные притятия нервной системы субъектов. Для этого анализа я стал приспособлять организованный в Витебске Институт, который дал возможность вести работу полным ходом. Индивиды, пораженные живописью, разделились на несколько типичных ее состояний, которые по возможности группировал в более однородные группы того или иного прибавочного элемента. Я решил проверить в натуре некоторые свои теоретические выводы над действительным прибавочным элементов»<sup>50</sup>. Эти исследования Малевич продолжил в Гинхухе. В соответствии со своей теорией прибавочного элемента, Малевич ставил новичку «рецептурные натюрморты», чтобы определить склонности художника к той или иной живописной системе. Поставив «диагноз», он вел работу с молодым художником таким образом,

чтобы дать развитие индивидуальным, художественно-неповторимым элементам. Во время одного из обсуждений работ Валентина Курдова Малевич говорил: «Мы обязаны искать у Курдова все элементы и их выправлять, а совсем не делать из Вас кубиста, супрематиста и т.д. Этот неизвестный элемент (присущий индивидуальности художника. — Е.К.) мы стараемся уберечь, дать ему развитие в будущем, а наносные стараемся убрать».

Анализ работ проводился во время обхода Малевичем мастерских. У Курдова сохранился замечательный документ — протокольная запись трех таких обходов. (Из нее приведены цитированные выше слова Малевича.) 12 октября 1926 года в мастерскую, где работал Курдов, вошел Малевич и его ассистенты — Ермолаева, Юдин, Лепорская, Константин Рождественский. На мольберте стоял натюрморт Курдова (ныне не сохранившийся), композиционно объединивший грушу, стекло, дерево и ткань. Приведу (с сокращениями) отрывок из протокола — своеобразный диалог Малевича и Курдова. Запись вела А. Лепорская:

«Малевич: Зачем Вы к нам пришли?  
 Курдов: Пришел для научно-исследовательской работы.

Малевич: Мы различаем, что все живописные произведения имеют протекающий цвет, которое в % отношении протекает через весь холст, и нет ярко выраженного цвета. Цвет просто из тюбика — краска, а живописец всегда затрет краску, смешает, обратит в тон. И у Вас в холсте это соединение есть — охра и желтый, которые Вы хотите в один цвет соединить. У Вас эти признаки живописные есть. Поэтому Матисс — сочетание цветных гармоний, где цвет не затирается, а каждый выявляется как можно ярче.

Курдов: Но разве не живопись, если выражены отношения живописного материала?

**Малевич:** Возьмите грушу и напишите ее, не смешивая.

**Курдов:** Это трудное дело.

**Малевич:** Да, Вы грушу не напишете, так как она есть живописный материал,

он боится цвета, тем лучше становится живопись (цветобоязнь). Вы в Вашем холсте стремитесь проделать живопись – в груше. А есть еще и другой признак живописи. У Вас нет контура – это и есть признак живописца. В Курдове нужно устранить элементы – близость к цвету и декоративности, которые имеют плоскостное измерение и покрытие плоскостей одним тоном». Парадоксальное утверждение Малевича о том, что настоящий живописец страдает «цветобоязнью», было результатом исследования природы живописи, которую он разделил на три вида:

1. Цветопись графическая. Подчеркнутый рисунок, живопись в духе Гольбейна.

2. Цветная живописная. Основана на отношении чистых тонов – Матисс, Петров-Водкин, сам Малевич в своих крестьянских циклах.

3. Собственно живопись. Цвет затерт, смешан, как в живописи Рембрандта, Кончаловского, позднего Фалька. Однако все три вида равноправны и равноценны в своей подлинности и качестве.

Так постигли молодые художники «грамматику живописи», закономерности пластической выразительности. Умное руководство Малевича помогло многим ленинградским художникам найти свой «голос» – свои краски и формы, своеобразные художественные решения. Малевич раскрывал перед молодыми мастерами выразительные первоэлементы художественной формы, чтобы научить их пользоваться ими свободно и сознательно.

Исследование Малевича «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи» было в 1925 году подготовлено для сборника Гинхуа, но осталось в гранках, так как сборник не вышел. Эта работа легла в основу книги художника «Die Gegenstandslose Welt», изданной Баухаузом в 1927 году.



91  
**Валентин Курдов**  
Медный самовар. 1926–1927  
Холст, масло. 76 x 56

92  
**Елена Гуро**  
Женщина в платке  
(Скандинавская царица). 1910  
Холст, масло. 70 x 70

и приемы должны быть другие. Напишите ее одним цветом – это не будет живопись, как думали до сих пор, что все живопись, то есть все, что живо написано, пока у нас не подыскали новый термин – живопись мы отделяем от цветописы, от тона. Настоящая природа живописная (Кончаловский) не выносит цвета, и в этом процессе чем больше



Одним из основателей Института художественной культуры был Михаил Матюшин. Он руководил в нем Отделом органической культуры. Проблемы, которые исследовал отдел, возникли в совместных творческих решениях Матюшина и Гуро в 1910–1913 годах. Среди всеобщего увлечения геометризацией и кубофутуризмом в творчестве Матюшина и Гуро происходил своеобразный возврат к природе – малозаметный ручеек в 1913 году, который в 20-е годы превратится в широкий поток. Матюшин и Гуро не прошли мимо тех новых

представлений о пространстве, которыми были увлечены их товарищи по «Союзу молодежи», но преломили их по-своему. В их работах намечался новый путь в живописи – синтез новых пространственных представлений, вплоть до беспредметности, и живых природных ощущений.

Елена Гуро была «столько же поэт, сколько художник. Она постоянно записывала свои наблюдения параллельно и в слове, и в рисунке»<sup>51</sup>.

Гуро искала гармоничных соответствий тончайших движений души жизни природы, в которой не было для нее ничего инертного и мертвого. В разгар урбанистических увлечений в поэзии, в период кубистической геометризации в живописи Гуро совершила опережающий время поворот к природе. Подобно Филонову, но совершенно по-своему, она противопоставляет «механике» «органику». Гуро обращается к «спасающей земле» и стремится уподобить творческий процесс ее ритмам: «Попробуй дышать, как шумят вдали сосны, как расстилается и волнуется ветер, как дышит вселенная. Подражать дыханию земли и волокнам облаков»<sup>52</sup>.

Движение к природе получило в творчестве Гуро редкостную по своей высоте и чистоте одухотворенность, лишенную при этом отвлеченного схематизма и символистской многозначительности. Самые емкие, космически-грандиозные образы ее поэзии всегда согреты чутким и непосредственным ощущением жизни: «И наклоняли чашу неба для всех – и все пили, и неба не убавилось»<sup>53</sup>.

Гуро достигает высокой степени обобщения цвета, который в то же время не утрачивает остроты и непосредственности природных форм. Наверное, это свойство и вызывает чувство обостренной духовности ее живописи. Кажется, что в ее акварелях материальная субстанция красок без остатка превратилась

Гуро говорит: «Природа любит внимательных. Это значит, тех, кто добывает себя, предаваясь природе и ее поразительным чудесам. Она же говорит: «Для искателей живут неведомые страны. Но искателей в природе мало, художники идут с готовыми рецептами и на природу смотрят как на нечто «служебное», «подслудное» логическим нормам искусства. Таких природа не любит, и для них она закрытая книга. Такие черпают из той единицы целого, которое есть тоже природа, но называется «Я». И которое любит только «Я» и все его проявления. Гуро все отдала природе, все силы физические и душевные, и природа ей открыла, как никому, свои тайны и свою любовь. Я не знаю существа более интенсивно прожившего в связи с природой и растворившего себя в ней, как Елена Гуро.

Матюшин М. Дневник. 1 декабря 1928  
РО ИРЛИ, ф. 656, тетрадь № 15



Где бы вы ни стояли, в лесу или в поле, одинаково обращайте душу свою к тому, откуда исходит, – слышите, что исходит, и узнаете голоса деревьев, трав и земли.

И любовь услышите их, рассеянную в воздухе и переходящую волнами, облачками тепла и обращенную к вам, так как создания любят вынужденных. И услышите прикосновения тепла на щеках своих, на глазах и на тыльных частях рук.

Гуро Е. Бездный рыцарь  
РО ПБ, ф. 1116, ед. кр.3, л.36

Момент спящие вне времени и пространства. Кубисты: перспектива устраняется – победа над временем и пространством как бессмертие.

Появились уже люди, видящие вещи (мир, красное) глазами ангелов, совмещающие в едином миге пространства и время; они способны спящими и приближают, сами даже того не подозревая, бессмертия.

Гуро Е. Дневник. 1912  
РО ИРЛИ, ф.631

Горе ваше и ваша утрата находят во мне отклик; образ Елены Генриховны многими нитями связан со мной.

... По мнению Ел[ены] Генриховны, слишком упорная мысль одного человека может причинить смерть другому.

<...> Моя первая впечатление было, как сильно Ел[ена] (Генриховна) изменилось за это время. Но всегда казалось, что она находится под властью сил, не управляющих большинством людей и чуждых балластности. <...>

Последние вещи сильны возвышенным нравственным учением, силой и искренностью высказываемых убеждений. Здесь плащ милосердия падает на весь животный мир, и люди заслуживают жалости, как небесные верблочки<sup>54</sup>, как гибнущие молодые звери «с золотистым пушком». У русских больше хрюкает хороший или долгий рассудок, чем дожное сердце. <...>

У Ел[ены] Ген[риховны] белое, как мөл, лицо, чуть сумасшедшие черные, как березовый уголь, глаза, торпливо зачесанные золотистые волосы. Теперь она ждет встреч там, где будем и мы когда-нибудь.

Хлебников В. Письмо М.В. Матюшину. 18 июня 1913 (отрывок) // Хлебников В. Меморандные произведения. М., 1940. С. 365

лась в светоносно-вибрирующие, нежно-мерцающие, дымно-клубящиеся цветочные образования. Кажется, что предметы в холстах Гуро теряют тяжесть, пребывая в парящей легкости и невесомости. Ее краски от природы, но духовно просветленной. О палитре и живописных устремлениях Гуро можно судить по строкам ее дневника:

«Я построю дворец из просветов неба. Все приходящие туда получат светлые, зеленоватые, чуть розовые или водянисто-голубые кристаллы неба. И еще там будут пушковатые серебристые одежды, нежные»<sup>55</sup>.

Обостренность духовно-нравственных исканий, напряженная духовность творчества Елены Гуро сделали ее ключевой фигурой русского авангарда, ценимой даже теми, кто не мог разделить ее убеждений. Атеист Маяковский трогательно относился к Гуро; их связывала недолгая, прерванная смертью поэтессы творческая дружба.

Дефицит духовности, невольная озабоченность вопросами бытия, которые неизбежно вставали даже перед материалистами и атеистами, привлекали многих поэтов и художников к Елене Гуро, к ее внутреннему миру. Как сказано в Евангелии, «И бесы веруют и трепещут». В русском искусстве начала века протупает как постоянный лейтмотив противостояние позитивизму XIX века. Взыскующие Бога – вот credo многих художников, писателей, философов этого времени. Искали все, но нашли немногие, и поиски часто заводили в тупик. (Врубель искал Бога, но нашел демона, правда поверженного.) В том мире духовно-нравственных идей и переживаний, к которому мучительно стремились многие художники и поэты, Гуро пребывала непринужденно, как у себя дома. Любое ее произведение, любая дневниковая запись свидетельствуют об этом. Мало кто из окружающих Гуро догадывался, что искусство ее, направленность его принадлежат буду-

щему, и даже не очень близкому. Сама она говорила: «Мои картины – проявление большого духа, прорвавшегося через болезнь»<sup>56</sup>. Они имеют большое значение, но в настоящий момент огромного разлада между духом и материей они не будут поняты



94

и как бы будут «запрещены» цензурой. Мои картины попали в сонмище исключительно материальное, но этим не надо беспокоиться»<sup>57</sup>. На протяжении многих лет личностю Елены Гуро, ее творчество было духовно-нравственным ориентиром для молодых художников, группировавшихся вокруг Матюшина.

Есть времена, когда человечество, громады опыт на опыте, создает условный знак, который вливается его творчество, и начинает называться искусством [искусство сделано]. Но в начале была простая отраженность впечатления, ритмически повторяемая, как звук. Это и был несложный, простой шаг самой жизни. Теперь, в своем неуклонном движении и развитии, искусство дошло до дробления своего знака и уже именуется «правым», «центральным» и «левым». Оно уже «Сила разделившись». «Зорведа» по существу самого акта зрения [поле наблюдения 360 град.] становится на изначально девственную почву опыта.

«Зорведа» впервые вводит наблюдение и опыт доселе закрытого «заднего плана», все то пространство, оставшееся «вне» человеческой сферы, по недостатку опыта.

Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками «Зорведа», ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга. Этим самым неожиданно раскрывается для человека большая сила пространственных восприятий, а так как самый ценный дар для человека и художника познание пространства, то отсюда новый шаг и ритм жизни, не вливающийся ни в какую форму и знак – «правого, левого». Это пока еще «Сама примитивная жизнь», вместе с величайшими открытиями, вывороченными на поверхность чудовищным взрывом русской революции, давшей свободу и жизнь всему действительно живому и ищущему.

Матюшин М.В. Не искусство, а жизнь // Жизнь искусство. 1923. № 20. 22 мая



95



96

95

Елена (слева) и Екатерина Гуро после окончания гимназии. Середина 1890-х. Фотография

Обе – участницы литературного объединения футуристов «Илиада». Екатерина Гуро печатала свои рассказы под псевдонимом Е. Низин.

Помню, как Гуро вдохновляла меня своей неизменной раскатыстью в природе и постоянной напряженностью в наблюдении и творчестве. Создавалась творчески действенная среда большой дружеской поддержки. Так, сообщая, рождалась у нас наши достижения и новые задачи.

Матюшин М.В.  
Творческий путь художника. 1934  
РО ИРЛИ, ф. 656

96

Елена Гуро

Утро Великана. 1910  
Холст, масло. 70 x 85

97

Михаил Матюшин

Композиция на смерть Е. Гуро. 1918  
Бумага, акварель. 27 x 38,1





В 1922 году, подводя некоторые итоги своего творчества, Матюшин скажет: «Я первый поднял знак возврата к природе, чего не могут сделать левые, новые в искусстве, ошарашенные и омертвленные Западом»<sup>58</sup>. Как бы далеко ни уходил художник от предмет-

так же. Учитесь моему творчеству»<sup>59</sup>. Матюшин развивал идеи «расширенного смотрения» в живописи, которые воплотились в акварелях 20–30-х годов. Импрессионисты и пуантилисты изучили действенность дополнительных



58 М.В. Матюшин в поселке Приморский хутор на берегу Финского залива. Начало 1900-х. Фотография

59 Михаил Матюшин  
Сивверская. Пейзаж со всех сторон.  
1924. Лист из серии «Река»  
Бумага, акварель. 22,3 x 27,9

ности, непосредственной изобразительности, его холсты и акварели всегда хранят живую связь с первичным, его беспредметность в формообразовании и цветоощущениях идет от наблюдения природы. Матюшин не копирует ее форм, а стремится следовать методам ее «творчества»: «Природа говорит нам, не подражайте мне, изображая меня же. Творите сами

цветов, раздельно положенных на холст. Звучность и чистота их картин произвели переворот в мировой живописи. Малевич ввел в живописную палитру два «не-цвета» – черный и белый. Школа Матюшина ввела свое дополнение в живописную систему. Исследования показали, что два цвета рождают третий. Матюшин назвал его «цветсцепление», возникающий между

С 1900 г., после поездки в Париж, я много работал по теоретическим вопросам искусства.

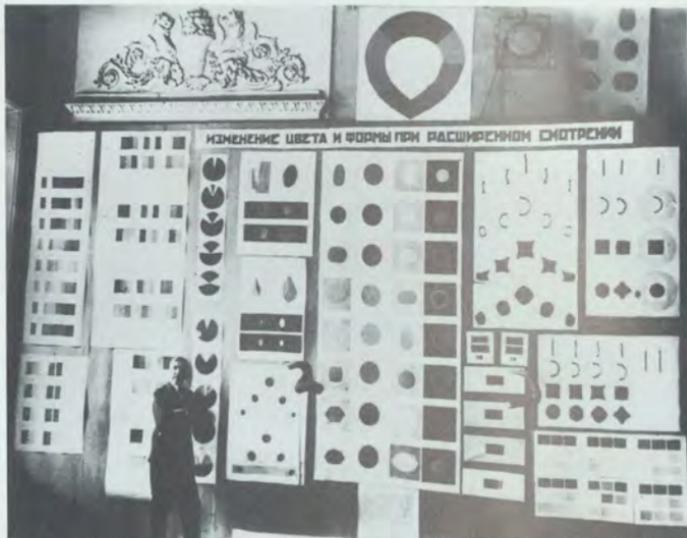
Научно-исследовательская работа в области изучения цвета, формы, пространства, начатая в мастерской «Пространственного реализма» в Академии художеств с 1918 г., была мною развернута в лабораториях исследовательского отдела при Музее художественной культуры, переросшего в Гинжук (Государственный институт художественной культуры. 1923–1927 гг.).

Я поставил проблему центрально воспринимающего по всей округности. Человек в будущем будет в любой момент видеть, осязать, слышать, чувствовать амплитудой полной округности.

Я предчувствую, как эта партитура жизни, читаемая интеллектом, создаст то, о чем еще несмысло мечтает человечество.

Я поставил своей задачей изучение восприятия художника в условиях развития и взаимодействия всех органов. Свой исследовательский отдел я назвал «Отделом органической культуры».

Матюшин М.В. Наука в искусстве // Матюшин М.В. Творческий путь художника. 1934. РО ИРЛИ, ф. 656. С. 188. Публикуется впервые



цветовой «средой» и «основным» цветом. Развиваясь, как в фуге Баха, взаимозависимо меняясь, они оттеняют и обогащают друг друга.

Итоги этой работы были опубликованы в «Справочнике по цвету», изданном в 1932 году.

Отдел Матюшина изучал также взаимодействие цвета и формы, цвета и звука. Еще в ранний период Матюшин пробует передать звуки средствами живописи. На последней выставке «Союза молодежи», состоявшейся в 1913–1914 годах, он демонстрировал два холста – «Прощенный звон» и «Красный звон», в которых сделал попытку дать зрительный образ слышимого<sup>60</sup>. Последняя картина экспонировалась на выставке Осеннего салона в Париже (1914) и впоследствии затерялась во Франции.

В матюшинском отделе Гинжука обучались мастерству многие ленинградские художники. Кроме старшей группы Эндеров там работали Николай Костров, Евгения Магарил, Валида



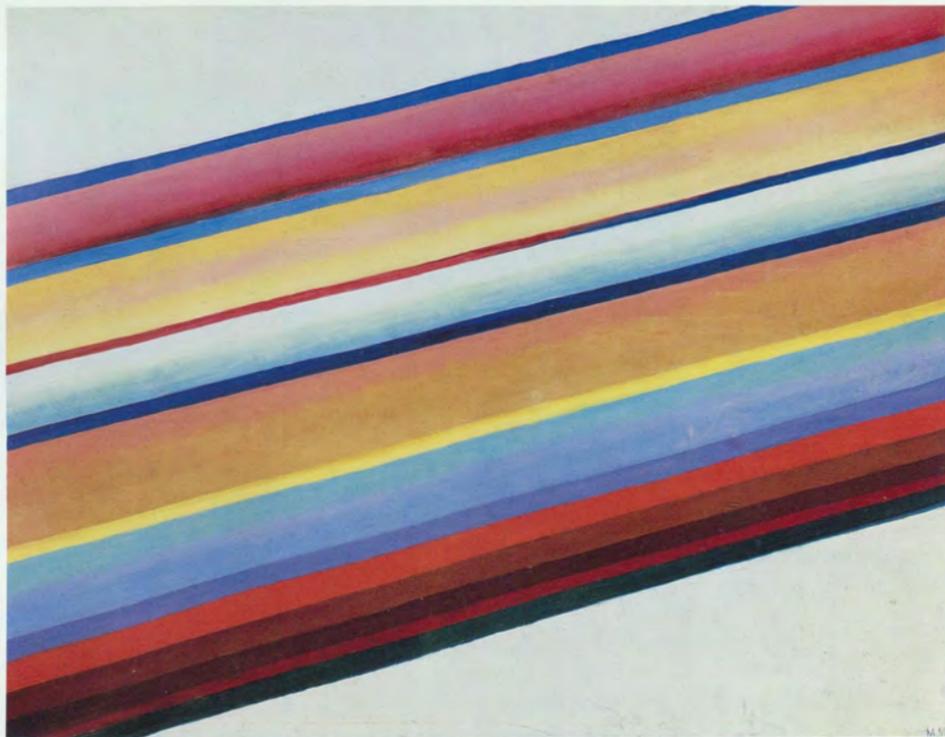
Делакроа, Ольга Ваулина и другие. Матюшин высоко ценил талантливое семейство своих учеников Эндеров. Большим мастером стал и Борис Эндер, который еще ждет своих исследователей. Матюшин написал о нем: «Борис очень талантлив, и ему многое открыто в живописи»<sup>61</sup>.

100  
М.В. Матюшин на выставке своей группы в ленинградском Доме искусства. 1930. Фотография Исследовательские таблицы раскрывают закономерности изменения цвета и формы при расширенном смотре.

101  
В залах Музея художественной культуры. 1925. Фотография Слева направо: М.В. Матюшин, Мария, Ксения, Борис Эндеры

100

101



102

Большое количество работ Эндеров в составе коллекции Георгия Костаки оказалось на Западе и демонстрировалось на выставках в ряде стран. Они раскрыли перед западным зрителем новую грань русского авангарда, показав третий путь в беспредметном искусстве, отличный от абстрактного экспрессионизма Кандинского и от супергеометризации Малевича. Живопись школы Матюшина ввела беспредметность в русло природных качеств и ценностей. Новое движение началось тихим родником среди буйных волн геометризации и конструктивизма, но оказалось жизнеспособным, принесло замечательные плоды в двадцатые годы... «Новая правда, — отмечал Матюшин, — беспредметно-

предметная. Предметы не уходят с поля зрения, а лишь преобразуются в новом образе»<sup>62</sup>.

Влияние живописных принципов Матюшина вышло далеко за рамки школы и до сих пор ощутимо в живописи Санкт-Петербурга.

102

**Михаил Матюшин**

Движение в пространстве. 1922 (?)  
Холст, масло. 124 x 168

Глаз привык упираться в плоскость перед собой, укладывая все видимое на эту плоскость. Глаз видит и чувствует солнце, как полушарие. Вообразил ли кто-нибудь солнце с другой стороны? Жутко подумать, что оно и в другую сторону светит и посылает лучи. Голова кружится, точно идешь по узенькой дорожке над пропастью. Мы всегда знаем лишь поверхность, но центра мы еще не знаем. Нам всякий объем представляется полым, цельным, непроницаемым. Мы так привыкли объединять в целую плоскость воспринимаемое страшно мелко отдельными маленькими частями, что переносим это и на объем.

А если мы станем разбираться в том, что такое объем, то убедимся, что почти всякий объем состоит из плоскостей, наполненных более или менее плотной массой. Что такое объем дома, как не шесть плоскостей крыши, стен, пола, отделяющих внутреннее пространство от воздуха и земли.



103

Марина Зигер

Опыт новой пространственной меры. 1920  
Холст, масло. 67 x 67

104

Борис Зигер

Таблица графического

изображения речезвуков из книги А.В. Туфанова «К зауми». 1924

Цель таблиц — ориентироваться в звуках речи в отношении к цвету и форме. Согласно звуку размещены по радуге, рассмотренной по принципу, замеченному М.В. Матушиным в органическом мире: от середины составной зелени (зелени) — встречи одновременно в обе стороны на жёлт-красн и синь-красн, а не в последовательности от одного края к другому краю.

В каждой из 4 степеней расслождения из зеленого (составной) цвета или встречной (составной) формы 4 звука.

В первой степени: t, d, p, b;

Во второй степени: s, x, z, z;

В третьей степени: r, l, g, h;

В четвертой степени: k, t, m, n.

Дифтонги помещены вне радуги.

Все звуки разделены на черные (поглощающие) и белые (светящиеся).

Таблица может быть переделана до неузнаваемой или сделана по другому

принципу. Разработка звука поставлена

в Институте исследования искусства

(Пл. Володарского, 9), куда следует

направлять всякий по этому вопросу

материал.

ш		п		ч		
В	Р	Ш	Т	Х	Г	М
б	г	д	в	з	с	ж
ф	л	с	д	з	х	н
к	б		ц			

10.

104

Если представить себе, как случай объема, дерево, то при новом понимании объема, в своем росте оно покажет победу над плоскостью, вечную борьбу с законом тяжести. Колоссальную энергию роста и движения в развитии и постоянный неуклонный возврат к той же плоскости, при ослаблении напряжения. Из плоскости как бы возникает пружина объема, достигает предела напряжения и исчезает в той же плоскости, дающей дивную силу и жизнь всему.

Не есть ли это удивительная плоскость – периферия земли, в то же время и самый совершенный объем?

Земля ничем не ограничена ниоткуда, свободно несет ни на чем не держась, как громадное тело чувствительно меняется, она на ходу как бы покачивается, сплюснутая слегка у полюсов. Ее океанские приливы и отливы идут зыбко по всей громадной поверхности. Ее чудовищные горы медленно движутся, то вырастают, то распадаются. О ее центре мы пока не имеем никакого представления, но вся ее жизнь на поверхности доказывает, что она самый живой и совершенный организм. Ее форма шара свободно в воздушном пространстве. Все это заставляет думать, что понятие объема начинается от нее.

Звездная система вся из таких же шарообразных масс, и их взаимное влияние и касание очень сложны и интересны необыкновенно. Кто не испытывал этого, пусть посмотрит на полную луну. Странно по-новому видишь этот выпуклый шар, освещаемый солнцем из-за земли.

Как она может держаться в пространстве и, поворачиваясь, двигаться? Нам, привычным ко всему плоскому и нашим объемам, возникшим и сложившимся из плоскостей, такое явление непривычно и чудно.

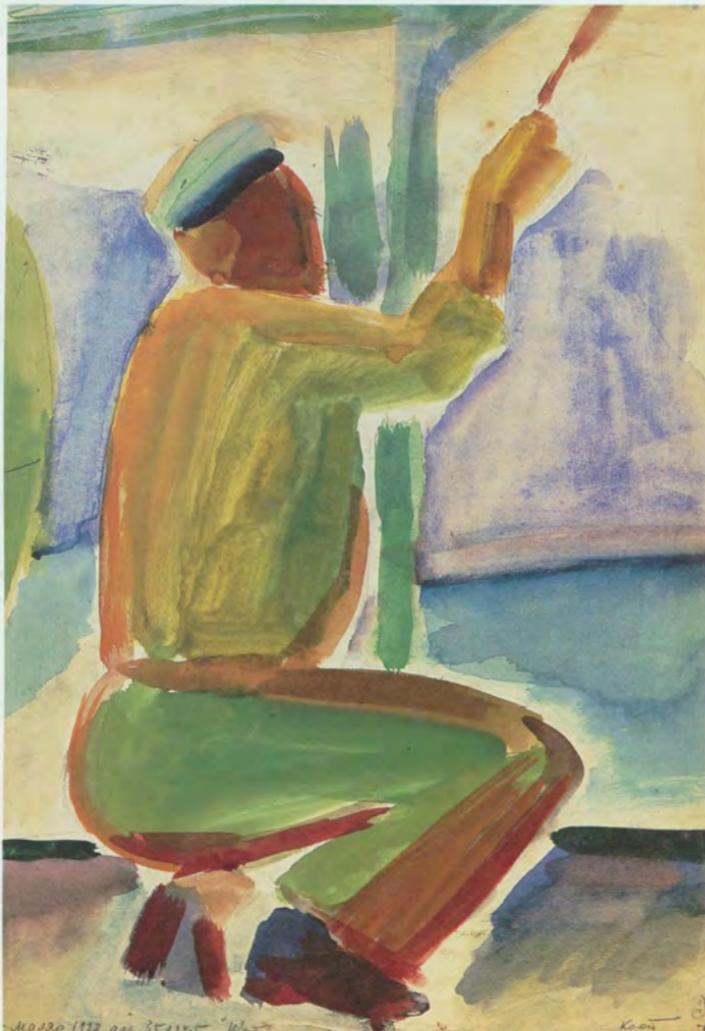
Когда земля поворачивается на восток, уходит от солнца, происходит чудо прохождения большого объема через малый. Солнце как бы садится в центр земли и медленно в него погружается.

Земля и солнце только точки (семена), творящие от своих видимых центров свое настоящее тело в бесконечно великое пространство вокруг.

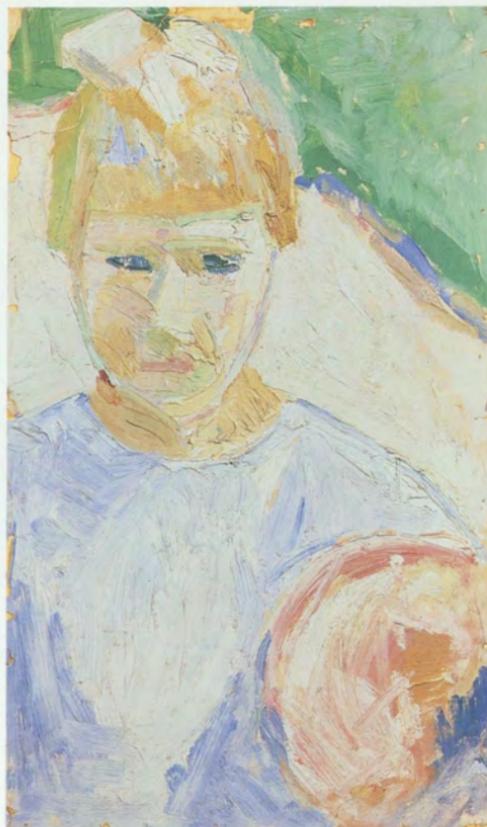
При прохождении тела солнца через тело земли оно не скользит по земле лучами, а касается и проходит плотным и пронизывающим телом.

Видимое небо не пустое пространство, а самое живое тело мира, плотности которого мы только не чувствуем. Земля и солнце только светящиеся точки огромного тела. Земная орбита – не след движения тела, а самое тело (кости) земли.

Матюшин М.В. Об относительности наших пространственных наблюдений // Матюшин М.В. Творческий путь художника. 1934. РО ИЯЛИ, ф. 656. С. 146–147



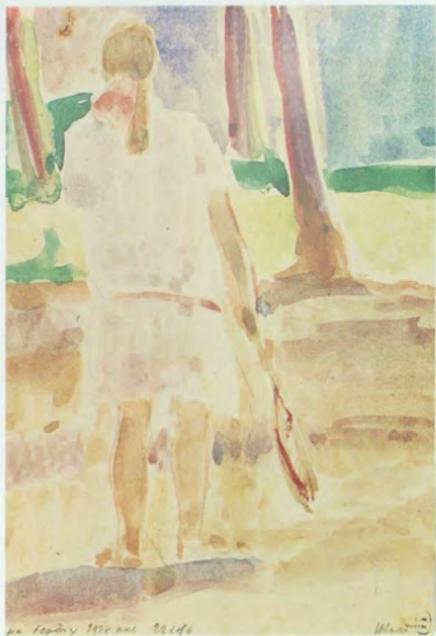
105



106

106  
Николай Костров  
Девочка с мячом. 1925  
Картон, масло. 51 x 29

107  
Николай Костров  
На берегу. 1928  
Бумага, акварель. 22,2 x 16,1



107



Институт был настоящей школой профессионального мастерства для многих ведущих художников Ленинграда. Через отделы Малевича и Матюшина в качестве аспирантов и практикантов прошли многие мастера – Суетин и Чашник, Лепорская и Константин Рождественский, Юрий Васнецов и Курдов, Стерлигов и Магарил, Ермолаева, Костров, Борис, Мария и Ксения Эндеры.

109



Судьба Гинхука была столь же трагична, как и судьба немецкого Баухауса. Гинхук вызывал ожесточенное раздражение у художников ахрровского направления. Еще в 1924 году Малевич писал: «Левые в идее АХРР видят красное передвижничество. Удивления достойн антагонизм со стороны АХРР к беспредметникам. Мы не враги, т.к. наши пути слишком различны. Художники АХРР бытописатели и изобразители события, левые же художники –

сами творцы этого быта и участники революционных событий, Творить и самому же описывать творимое – несовместимо»<sup>63</sup>.

Летом 1926 года в залах Гинхука открылась очередная отчетная выставка. К этому времени антагонизм, о котором писал Малевич, обострился, ахрровцы набирали политическую силу. 10 июня 1926 года в «Ленинградской правде» появилась статья критика Григория Серого «Монастырь на госснабжении», грубо искажавшая деятельность института и написанная в стиле политического доноса: «Под вывеской государственного учреждения приютился монастырь с несколькими юродивыми обитателями, которые, может быть и бессознательно, занимаются откровенной контрреволюционной проповедью, одурачивая наши советские ученые органы»<sup>64</sup>.

Начались обследования и комиссии, в которых крупные специалисты-ученые свидетельствовали об исследовательской ценности деятельности института, но судьба его была предрешена. Выступая 16 июня на общем собрании сотрудников института, Малевич сказал, что «может быть, не придется продолжить этих собраний, так как завтра благодаря статье Серого в «Ленинградской правде» будет комиссия, которая может положить конец и прекратить всякую культурную деятельность Гинхука, могущую принести много пользы для изучения искусства и выяснения его природы»<sup>65</sup>. Так и произошло, институт был ликвидирован.

Но этого было недостаточно – противники Малевича стремились окончательно расправиться с художником. Филонов, встретивший Малевича в Русском музее на юбилейной выставке 1932 года, записал разговор с ним: «Затем он стал жаловаться мне на свою судьбу и сказал, что просидел три месяца в тюрьме и подвергался допросу. Следователь спрашивал его:

108

В дипломной мастерской Ю.А. Васнецова (лежит) в Академии художеств. 1925. Фотография. В центре: В.И. Курдов, слева Д. Санников; на мольберте – дипломная работа Васнецова «Каменщик»

110

Юрий Васнецов  
Дама с мышкой. 1932–1934  
Фанера, масло. 150 x 95

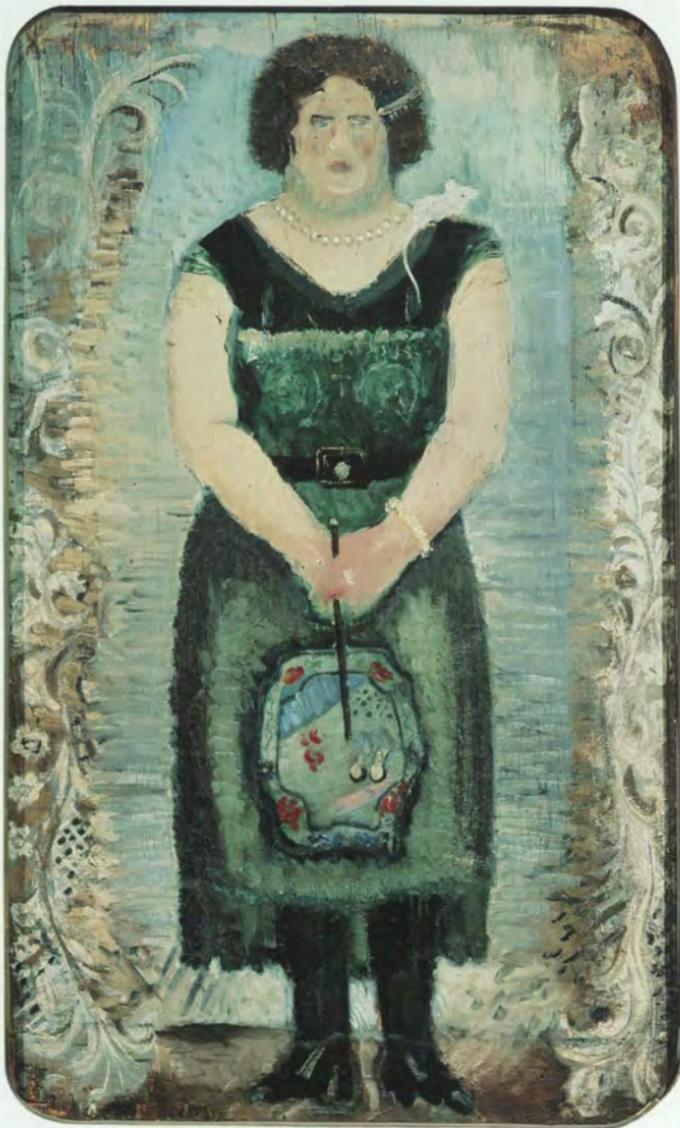
Эту весну нам пришлось выдержать жесткую атаку все тех же ахрцевцев. (Может быть, Вы не знаете, что это за пугало? Это современное передвижничество, их задача выразить через «здоровый реализм» революционную сущность пролетариата; между тем они вычеркивают себя из революционного хода искусства того же самого творческого пролетариата, парализуя какие-либо новые творческие методы. Их выставка это море бездарнейших холстов, лишенных какой-либо натуралистической грамотности, на самые нарочито революционные темы.) Так вот они-то и хотели сорвать нашу работу, обвиняя нас в мистичности и идеалистичности и проведя газетную травлю под заголовком «Монастырь на госсобожении». Но я надеюсь, что энергия, зарожённая в нашей группе, не только останется победительницей в этих временных перипетиях каждадневной войны, но сможет стать опорой развешных группировок беспредметников.

Ермолаев В. М.  
Письмо М. Ф. Ларионову, 17 июля 1926  
Архив А. К. Топкиной-Ларионовой,  
Париж

Экспериментальный отдел Иинхука, то есть я, был занят желанием установить обстоятельства рождения пластических форм. У всякого живого существа в мире, наряду с необходимостью строить нужное, есть параллельное желание эти сооружения сделать лучше, красивее, хотя бы то была простая палка, гвоздь или молоток. То же самое у строящих свои гнезда и иного вида жилища насекомых, птиц и животных. Все они также и непроизвольно заботятся о своей гигиене и милосердности. Даже рыбы одной породы и одной семьи имеют отличающиеся друг от друга лица. Нет двух одинаковых мух одной и той же породы. А в механике или физике нет двух одинаковых капель воды.

Это моя основа. У меня не было никаких Сезаннов или Рембрандтов, от которых я отталкивался. Меня сделали вещи, не имевшие отношения к искусству. Я сам перевернул их. Но только вперед меня окончательно перевернул 1-й Авиационный парк, когда я досрочно, 18-ти лет от роду, после окончания Школы поощрения художеств, был призван в солдаты; а позже переведен в Управление военно-воздушного флота как чертежник и проектировщик ангаров для аэронавтов.

Мое восхищение видимым там отвернуло меня совершенно от того, чем занимался в Школе и в других местах: до мобилизации. С Матюшиным, Малевичем и Татлиным я познакомился после Октябрьской революции в 1917 году. Я, конечно, был в восторге от Татлина и Малевича, а Филонова я знал еще до революции, но его



«О каком сезаннизме Вы говорите? О каком кубизме проповедуете?» АХРРы хотели меня совершенно уничтожить. Они говорили: «Уничтожьте

Малевича, и весь формализм пропадет». Да вот не уничтожили. Жив остался. Не так-то легко Малевича истребить»<sup>66</sup>.

вещи были вне моих восторгов. Я любил его и его работу как подвизническую. Но все эти четыре моих старших товарища помогли мне понять то, что я стал делать «беспредметное» еще в Управлении военно-воздушного флота. Я понял и то, что они и я одного поля ягоды. Но я еще был цветочком, а они уже определившись фруктами, каждый в своем роде.

Мансуров П.А. Письмо Е.Ф. Ковтуноу.  
24 мая 1972. Париж  
Архив Е.Ф. Ковтуноу, Санкт-Петербург

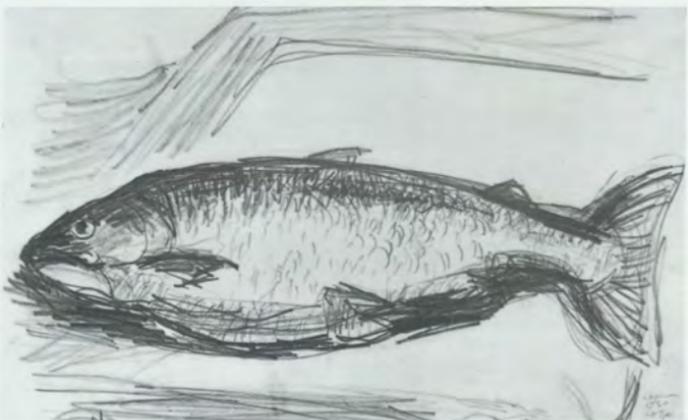
1. Да здравствует утилитаризм (экономика).
2. Техника – наша Свобода – Свобода Животных.
3. Долой паразита Техники – «архитектуру».
4. Культура – чистота и легкость формы.
5. Красота (здоровье) – экономика и точность расчета.
6. Долой религию, семью, эстетику и философию.
7. Долой кровавихпаразитов – буржуазию.
8. Долой границы между народами.

Точный лозунг – суть идеологии, митинг предпочтительнее газетной полемике с шулером из «Русского Искусства» клеветы «течений» (край «левее», больше крыть нечем, баловники). Протестую против организации Конкурсных Комитетов по сооружению построек во главе с «архитекторами» Желтвскими, Щусевыми и проч., эстетами и жесточайшими врагами Пролетариата и Революции; я отвечаю за свои слова и требую организации Комитетов такого рода (конечно не из «архитекторов») на основе утилитарной экономики, гигиены и здорового комфорта сооружений, действительно необходимых трудящимся (Уж если бить лардов в морду, так по всему фронту).

Мансуров П. Декларация // Жизнь искусства. 1923, № 20, 22 мая



111



112

**111**  
**Юрий Васнецов**  
Вятка. Стадо. 1924.  
Лист из серии «Вятка»  
Бумага, цветной карандаш.  
35,9 x 40,5

**112**  
**Юрий Васнецов**  
Лосось. 1931. Из серии «Карелия»  
Бумага, графитный карандаш.  
25,7 x 43,8

Не заботьтесь о нас. Не учите нас. Нам самим в себе хорошо. Не одевайте нас глупых цилиндров и не сажайте нас в зоологический сад. На наших базарах нет ваших мертвых товаров; не звоните нам в уши, что ваши товары и фабрики нужны нам. Мы теперь, как и всегда, делаем сами себе все, что нам нужно. В любом деле мы искуснее вас – во всяком ремесле мы художники. Наше народное искусство самое величественное, вечно не стареющее и истинное. Наши братья-художники, попавшие в ваш городской рай, умирают с голоду и вешаются от тоски. В нашей истории не было такого позора: мы вдохновеннейших, как и мудрейших из нас, причисляем к лику святых. Они – сердце наше. Мы верим в них, почитаем их и будем молиться им вечно. Вы не указ нам. Вы живете глупо и зло. Наши зеленые деревни лучше ваших смрадных, дымных городов. Не грабьте нас, и мы будем богаты. Вы истребляете нас войнами. Нам нечего завоевывать, у нас все есть. Не гоните нас на свои заводы, не убивайте нас. Мы жалеем и любим вас. Идите к нам. На вы балыны, и мы бьемся вас. У вас нам нечего делать. Ваша культура зло; и ваша наука в ваших руках не обещает нам счастья. Мы ждем вас, а к вам не пойдём.

Мансуров П.

Мирское письмо к городу. 1926<sup>67</sup>  
ЦГА, ф. 4340, оп. 1, ед. хр. 66, л. 27



113

113

**Юрий Васнецов**

Рыба на подносе. 1934  
Холст, масло, 72 x 82

114

**Юрий Васнецов**

Вятка. Двор. 1925.  
Лист из серии «Вятка»  
Бумага, графитный карандаш.  
30,7 x 36,7



114

Я знаю, как опасно для самого художника попытка популяризировать свои взгляды.

Такие попытки всегда, как и в данном случае, имея под собой недостаточную научную осведомленность, претендуют на установление совершенно оригинальной системы, объясняющей всю сложность взаимоотношений художника с окружающей его средой, питающей и эксплуатирующей его.

Особенно положение художника в данное время заставляет его всемерно противоборствовать не имеющим никакого реального и даже просто логического основания в применении к искусству идей администраторов, политиков и коммерсантов, заполнивших своей философией всевозможные позиции, удобные для разговора с народом.

Результатом господствующей политической философии явилось физическое вымирание художника, как равно и вполне разрушенная художественная школа.

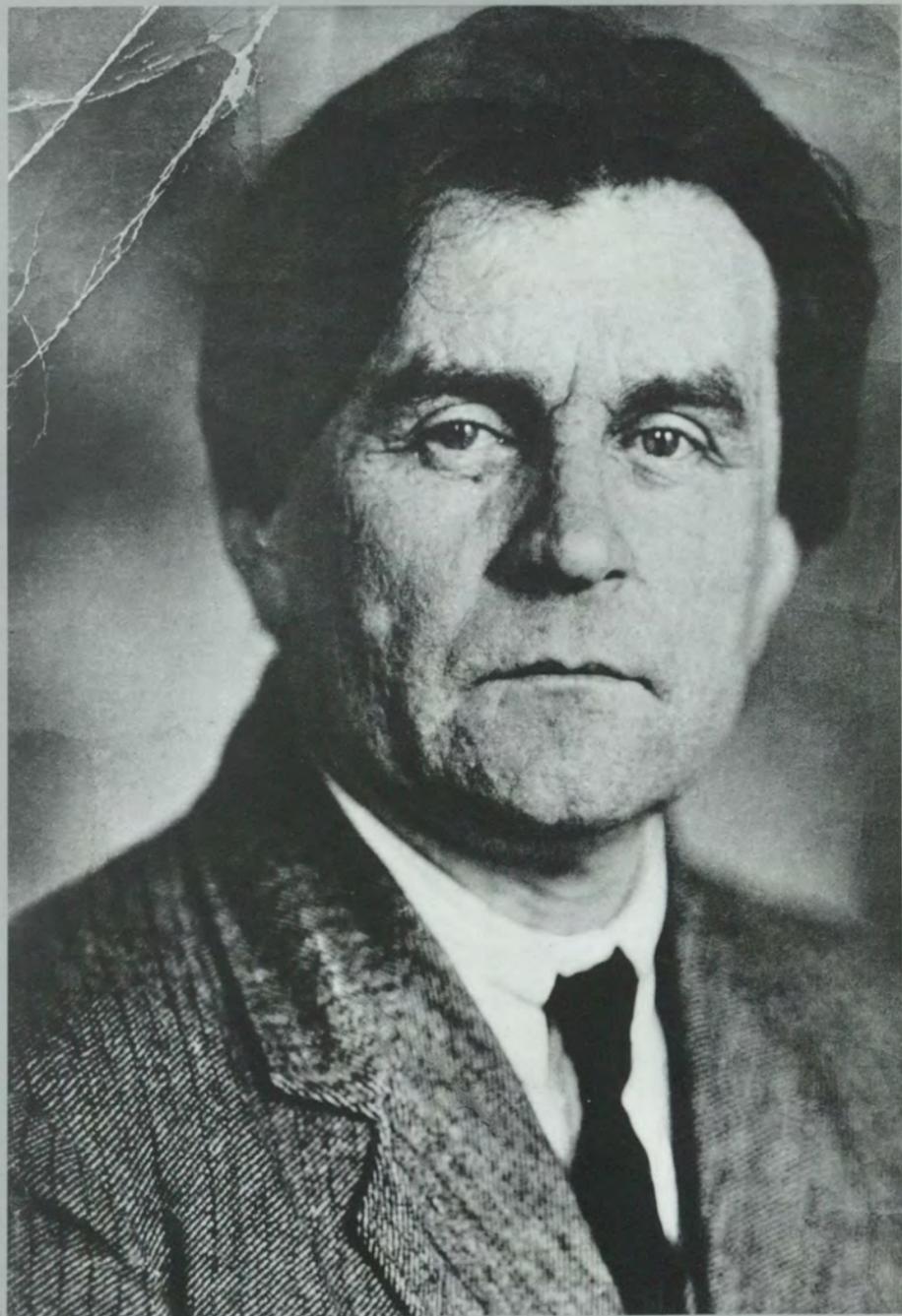
Находясь в равном с другими товарищами положении и наблюдая всю неестественность создавшихся отношений, я пытаюсь выяснить своим врагам причины, заставляющие нас жить и работать.

Мансуров П.

Вместо объяснения работ. 1926

ЦГА, ф. 4340, оп. 1, кн. кр. 66, л. 12







# ВТОРОЙ КРЕСТЬЯНСКИЙ ЦИКЛ МАЛЕВИЧА



118

116

К.С. Малевич. 1928. Фотография

117

**Казимир Малевич**

Крестьянин. 1928–1932  
Холст, масло. 120 x 100

118

Группа сотрудников Русского музея в залах выставки «Искусство эпохи империализма». 1932. Фотография

119

Зал Малевича на выставке «Художники РСФСР за 15 лет». Русский музей. 1932. Фотография

120

К.С. Малевич пишет картину «Девушка с шестом». 1933. Фотография



119



120

После поездки в Берлин, где в 1927 году состоялась его персональная выставка, Малевич отходит от беспредметности и создает так называемый второй крестьянский цикл.

Живопись Малевича, вновь ставшая фигуративной, тем не менее несет на себе яркий след супрематизма в решении пространства и формы, в цветоощущении. Это работы удивительной живописной силы и пластической выразительности, новый и последний взлет творчества художника. Он пишет монументально-торжественные фигуры крестьян в поле – с белыми лицами и черными бородами – «полуобразы».

Л. Юдин записал 21 сентября 1934 года в дневнике: «К.С. говорил в таком духе: «Самое важное значение для времени имеют сейчас вещи беспредметные и полуобразы (вроде моих крестьян). Они острее всего действуют»<sup>68</sup>. В созданных Малевичем крестьянских образах явно выступила философская позиция художника, истоки которой можно заметить еще в дореволюционный период.





122

121  
Казимир Малевич  
Пейзаж с пятью домами. 1928–1932  
Холст, масло. 83 x 62

122  
Казимир Малевич  
Спортсмены  
(Супрематизм в контуре спортсменов).  
1928–1932  
Холст, масло. 142 x 164

После десятилетий позитивизма в русской культуре начала века наступает время различных духовных исканий: мы видим возврат к религиозной традиции православия (Сергей Соловьев, Павел Флоренский, Сергей Булгаков), разные формы теософии и антропософии (Елена Блаватская, Андрей Белый, Николай Рерих, Василий Кандинский), вариации восточных учений, корни которых уходят в Тибет и Индию (Петр Успенский, Георгий Гурджиев), богоискательство, богостроительство и т.д. Не остался в стороне от этих исканий и Малевич. Трудно определить его позицию в чистом виде, но скорее всего это богоборчество с подменной Бога человеком-творцом, перестраива-

ющим мир в соответствии со своими взглядами-откровениями. Среди ранних работ Малевича есть не известный исследователям триптих 1907 года, хранящийся в Русском музее. Это эскизы для фресковой живописи, исполненные темперой. Центральный картон – портрет молодого Малевича в окружении склоненных перед ним фигур с нимбами над головой. За этим самообожествлением, подменной Бога сверхчеловеком-творцом, скрывалось определенное отношение к миру как к неудачному, несовершенному творению, которое следует переделать. Малевич не был одинок в этой позиции. В 1906 году в Москве состоялась выставка Общества имени Леонардо да Винчи. В предисловии к каталогу выставки поэт Виктор Гюффман писал: «Но искусство не только равно миру – оно прекраснее мира. Мир не удался, и сам Бог в образе дьявола свистит провалу своего мироздания. Искусством мы исправляем мир, создаем другой – совершенный. В этом – наше высшее богоборчество»<sup>69</sup>. Под этими словами мог бы подписаться и Малевич. Все свое творчество, особенно супрематический и постсупрематический периоды, он мыслил как «поправку» к библейским дням творения. Как известно, в созданном им мире Бог установил одно ограничение, один запрет для Адама и Евы – относительно яблока с древа познания добра и зла. Но он не хотел принудительного послушания и сохранил для первых людей возможность выбора, свободу воли. Вот здесь-то Малевич и усмотрел ошибку мироздания. «Если бы Бог построил в совершенстве систему, – замечает он, – не согрешил бы Адам. Вся ошибка в том, – продолжает художник, – что в системе был установлен предел. Система, не имеющая предела, не имеет дефектов»<sup>70</sup>. И Малевич дает ее определение: «Совершенство системы

123





124

123

Казимир Малевич

Супрематизм. Женская фигура.  
1928–1932

Холст, масло. 126 x 106

124

Казимир Малевич

Женский портрет. Около 1930

Фанера, масло. 58 x 49

означается тем, что всякая единица, получая свободное движение, не испытывая давления, все-таки не может выйти за пределы системы»<sup>71</sup>.

Вот такую систему, своего рода «супрематическую вселенную», и строил Малевич на протяжении всей жизни. Крестьянский цикл Малевича опирается на традиции русской иконы, хотя и глубоко с ней разнится. Иконописец воссоздает не лицо, а лик – просветленное, сущностное изображение человека, так сказать надличное или сверхличное изображение. Онтологическая свобода, свойственная человеку, сохранила ему в иконе и лик и индивидуальность. У Малевича слишком мало лица, чтобы создать лик, и слишком много лица, чтобы получилось лицо. В созданном им жестко детерминированном мире не может быть грехопадения, но нет и свободы воли, без чего нет личности, индивидуальности. За совершенство, организованное без учета категории свободы, приходится расплачиваться. Подобно ветхозаветному Иакову, Малевич боролся с Богом, но Бог его победил. Поправка к дням творения оказалась неудачной. Чувствовал ли это Малевич? Не только чувствовал, но в его творчестве происходили определенные сдвиги. С 20-х годов, нарастая к концу жизни художника, в его работах возникают и развиваются элементы христианской символики, прежде всего изображение креста. Он продолжает писать крестьян с белыми лицами, но иногда совершает над ними своего рода обряд крещения, ставя кресты на лбу, руках и ногах – как это происходит при настоящем крещении.

Особое качество поздних холстов Малевича – беспредметность, растворенная в фигуративности, – послужило отправной точкой для многих его последователей.

# ШКОЛА ПЕТРОВА-ВОДКИНА

Русский авангард 1920–1930-х годов создал несколько крупных художественных школ, участники которых исходили в творчестве из единых принципов, разработанных мастером-руководителем. С двумя из них — школами Малевича и Матюшина — мы уже познакомились, другие были созданы Петровым-Водкиным и Филоновым.

Творчество Кузьмы Петрова-Водкина и его последователей образует

одну из вершин советского искусства 1920–1930-х годов.

Как часто бывает, создатели новых художественных систем нетерпимо относятся к идеям других новаторов. Малевич постоянно конфликтовал с Татлиным, Филоновым отвергал всех, и все вместе отрицали Петрова-Водкина.

125



125

Кузьма Петров-Водкин

Портрет А.А. Ахматовой. 1922

Холст, масло. 54,5 x 43,5

В обратной перспективе прошедших десятилетий видно, что все эти мастера, хоть и разными путями, шли в одном направлении. Малевич в своей теории о преодолении тяготения и пластическом безесии сумел выразить главный принцип нового «пространствопонимания», который объединяет всех. И лучизм Ларионова, и абстрактное искусство Кандинского, и супрематизм Малевича, и аналитический метод Филонова, при всем их различии, были системами, в основе которых лежит принцип преодоления тяготения. Ко всем им приложимо водкинское понятие «планетарность».

Теоретические записи Петрова-Водкина говорят об огромном интересе к этим проблемам: «Борьба с законом тяго-

тения. Осилить тяготение — значит ошутить всем организмом планетарность. Мы уродуем восприятие вещей геометрией Эвклида и европейской перспективой, ставя их фронтально — «верх» и «низ». Отсутствие вертикалей и горизонталей нового смотрения»<sup>72</sup>. В этих положениях — исток чувства «планетарности» и «сферической перспективы», столь остро ошутимых в картинах Петрова-Водкина. В «покачнувшемся пространстве» его холстов предметы и фигуры людей, утрачивая тяжесть, как бы готовы сорваться с земной сферы. Зритель ощущает сопричастность огромному миру Вселенной.

126

Картина Петрова-Водкина  
Утренний натюрморт. 1918  
Холст, масло. 66 x 88



126



127

127  
Кузьма Петров-Водкин  
Весна. 1935  
Холст, масло. 186 x 159

1910-е годы стали временем расцвета самобытного дарования Петрова-Водкина. Всю жизнь художник высоко ценил искусство раннего итальянского Возрождения, но как раз в это время его увлек мир красок и форм только что «открытой» иконы и древнерусской фрески. Без их влияния, особенно фрески, непрямого, подспудного, но глубокого

ная», как сказал бы Малевич, ограниченная тремя отношениями – синим, красным и желтым – первоначальными, неразложимыми цветами, из которых возникает все колористическое богатство любого мастера. В «Девушках на Волге» этот принцип выступает с особой прямотой и чистотой. Но в знаменитой водкинской «трехцветке» нет живопис-



и сильного, невозможно понять творчество Петрова-Водкина.

В предреволюционные годы художник пишет картины, которые вошли в золотой фонд новой русской живописи: «Мать», «Девушки на Волге», «Утро. Купальщицы» и другие. Монументальные по ритмам и формам, они в то же время, что случается нечасто, интимно-лиричны. Они полны своеобразной, по-русски звучащей музыки. В этих холстах остро выявилась неповторимая цветовая и пластически-пространственная система художника.

Живопись Петрова-Водкина противоположна живой и вибрирующей светово-цветовой стихии импрессионизма. Сходство только в том, что она тоже строится на принципе дополнительных цветов. В его картинах нет той первоизданной стихии цвета, «цветной пыли», которую можно видеть, например, у Ларионова. Это «цветопись живопис-

ной обедненности, так как каждая большая локальная плоскость внутри полна цветотоновых градаций.

Живописные гармонии Петрова-Водкина глубоко национальны по цветоощущению, в его холстах тот же «тембр» и то же качество синих, красных, зеленых, что и в древних русских фресках. Художник много размышлял над национальным своеобразием цвета в быту и искусстве разных народов, придя к выводу, что его определяет цветовая среда обитания. Путешествуя по Средней Азии и увидев майолики самаркандских минаретов, он понял, что «только здесь и существующий колорит бирюзы» рожден знойным золотом пустыни. «Это заклинание бирюзой огненности пустыни»<sup>73</sup>. Таким же национальным, но чисто русским цветом стал особого тембра красный — кумачовый. Это кумачовые рубахи русских крестьян, дополнительные по цвету к прохладной зелени полей.



129

Кирилл Петров-Водкин

Автопортрет. 1926–1927

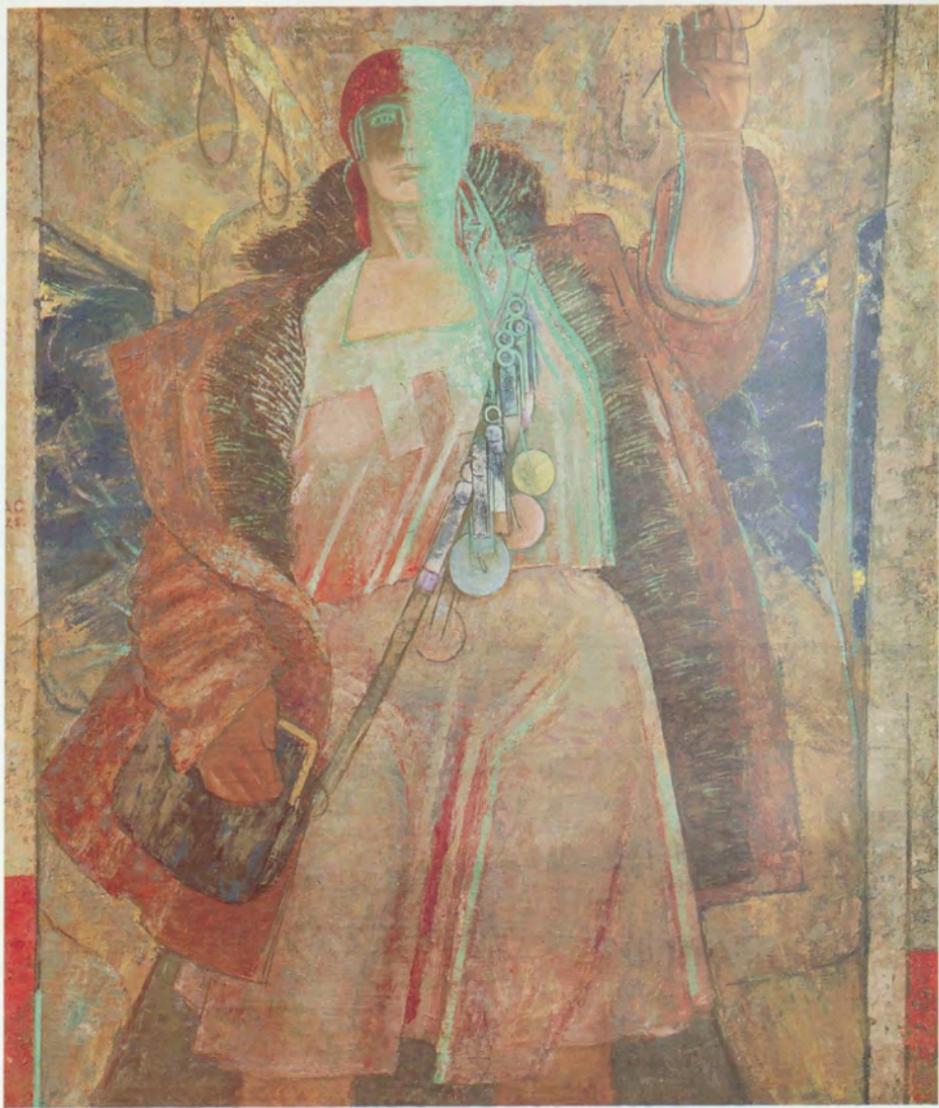
Холст, масло. 82 x 65

129



130

130  
Кузьма Петров-Водкин  
Мать. 1915  
Холст, масло. 107 x 98,5



131

131  
Александр Самохвалов  
Кондукторша. 1928  
Холст, темпера. 130 x 127

В 1920-е годы Петров-Водкин преподавал в преобразованной Академии художеств, из его мастерской вышли крупные мастера – Александр Лаппо-Данилевский, Евгения Эвенбах, Петр Соколов, своеобразный художник, создавший живопись и гра-

фику, адекватную поэзии обериутов. Зимой работали в классах, летом Петров-Водкин вывозил своих студентов на этюды – во Псков и Новгород, копировали фрески в Ферапонтовом монастыре. Яркая индивидуальность учителя накладывала печать на живопись учеников,





136

← 132

**Александр Лапо-Данилевский**  
Уразово. Купец. 1919  
Бумага, коричневая тушь.  
32,8 x 35,5

← 133

**Александр Лапо-Данилевский**  
Точка толора. 1919  
Бумага, тушь, перо. 28,4 x 30,5

← 134

П.И. Соколов.  
Начало 1920-х. Фотография

← 135

**Александр Лапо-Данилевский**  
Устюг Великий. На мосту. 1918  
Бумага, акварель. 31,8 x 33

не многие решались идти в его мастерскую. Существующее мнение, что живописная система Петрова-Водкина пагубно влияла на молодых художников, верно только в отношении слабых учеников. Сильным она помогла раскрыть себя. Миней Кукс вспоминал такой эпизод: «Зимой 20-го прихожу в Академию, захожу в стеклянную мастерскую, сталкиваюсь с Петром Ивановичем (Соколовым. – Е.К.). У него под мышкой этюдник, ящичек с красками – он в чемодане их носил – и мольберт. Он сердито:

– Берите мольберт, несите за мной. Входим в главное здание по темной лесенке, идем в одну из мастерских. – Вы ушли от Петрова-Водкина? – Да. То, что делает Петров-Водкин, кроме него, никому делать не нужно.

Это искусство им и закончится. Вот Чулятов, довел дело до абсурда, а дальше ходу нет»<sup>74</sup>. Леонид Чулятов, бывший правоверным «водкинцем» в годы учения, сумел, однако, обрести собственный путь в искусстве. Немногие холсты, воспроизведенные в книге, дают лишь некоторое представление о самобытности мастера, творчество которого, совсем неисследованное, поражает глубиной и духовной высотой содержания. Последний свой холст – «Покров Божией Матери» – он написал перед смертью, в блокадном Ленинграде.



126

**Евгений Звеняиха**

Нивхские дети. С улова.  
Середина 1930-х  
Бумага, акварель. 25,7 x 35,4

137

137

**Евгений Звеняиха**

Студенты. 1923  
Холст, масло. 160 x 132



138

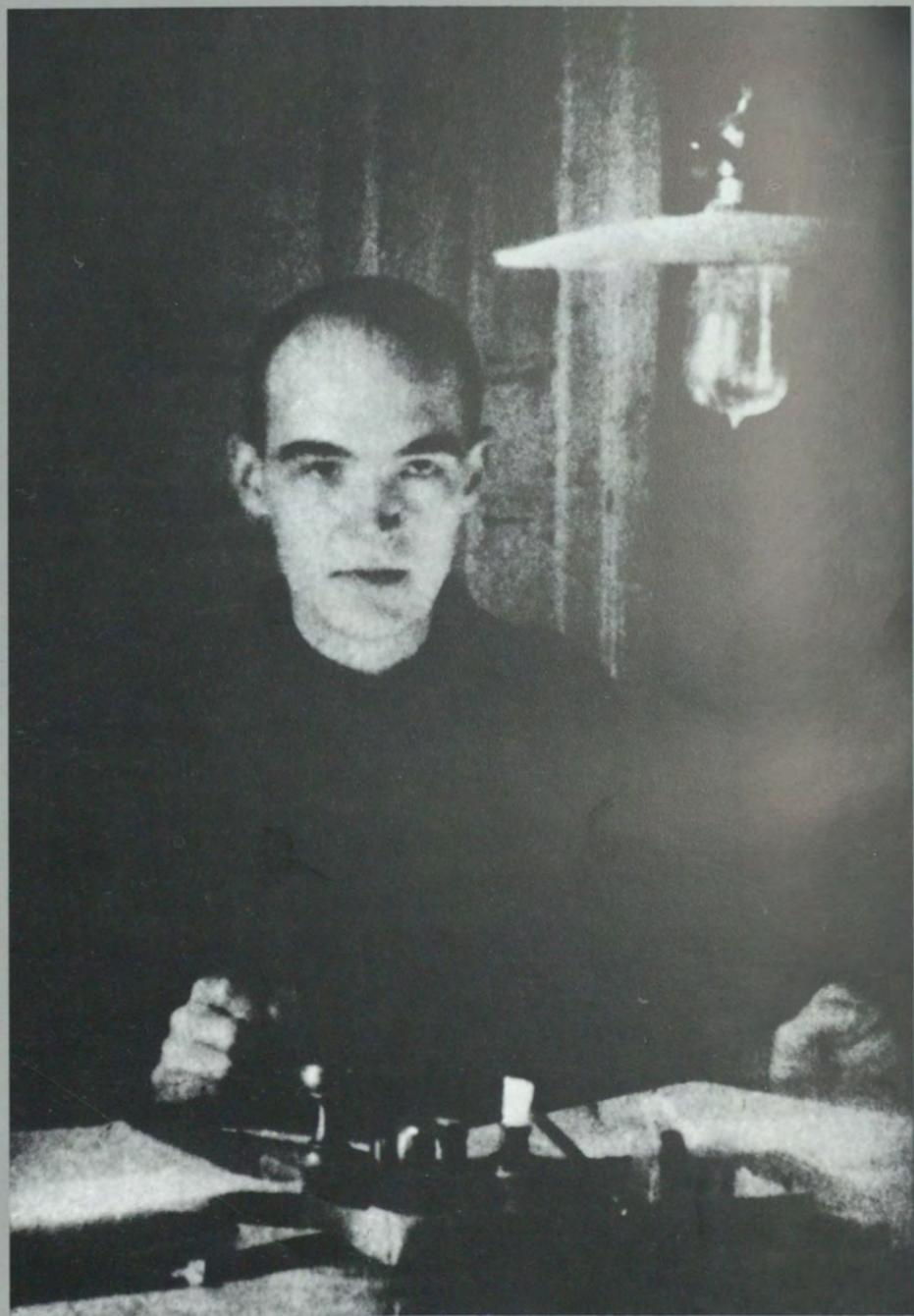
138  
Леонид Чулкин  
Натюрморт. Яблоки и лимон. 1923  
Холст, масло. 69,5 x 92

139  
Александр Самохвалов  
Бессонница. 1921  
Бумага, акварель. 37,5 x 29,4



1987

А. ГАМОЯНОВ





141

140

П.Н. Филонов. 1917. Фотография

141

**Павел Филонов**

Человек в мире. 1925–1926

Бумага на холсте, масло.

107 x 71,5

П.Н. Филонов вошел в русское искусство и занял в нем особое место в канун первой мировой войны. С 1932 года, когда в последний раз в Русском музее демонстрировались его работы, творчество Филонова было исключено из художественной жизни

страны. Никто из лидеров русского авангарда не подвергался при жизни такому ожесточенному преследованию, а после смерти – глобальному замалчиванию. Осталась лишь «филоновская легенда», изустно передаваемая его учениками.

Он жил как подвижник до революции, подчинив все задачам творчества. Он жестоко бедствовал и после революции, особенно в 30-е годы, ведя полуприключенский образ жизни, но не теряя подвижнического накала творчества. 30 августа 1935 года он записал в дневнике: «Все это время, начиная с первых дней июня, я жил только чаем, сахаром и одним кило хлеба в день. Лишь один раз я купил на 50 к. цветной капусты да затем, сэкономив на хлебе, купил на 40 к. картошки, «раскрасавицы картошки». Дней за 10 до 30 августа, видя, что мои деньги подходят к концу, я купил на последние чай, сахара, махорки и спичек и стал, не имея денег на хлеб, печь лепешки из имевшейся у меня белой муки. 29, экономя все время на муке, я спек утром последнюю лепешку из последней горсти муки, готовясь по примеру многих, многих раз – жить, неизвестно сколько, не евши»<sup>75</sup>.

Филонов погиб в первые же месяцы ленинградской блокады. Его сестра, Евдокия Николаевна Глебова, спасла работы мастера и хранила их все долгие годы непризнания творчества брата. Сам художник никогда не продавал своих картин. «Все свои работы, – писал он, – уже сделанные и те, которые рассчитывает сделать, он решил отдать государству, чтобы из них был сделан музей аналитического искусства»<sup>76</sup>.

Уже в Академии художеств, которую ему пришлось покинуть, Филонов оказался «белой вороной». Спустя много лет он вспоминал: «Академическая профессура с первых же дней взяла меня под бойкот. Я с первого же дня стал работать по-своему. Только Ционглинского я могу вспомнить с уважением и любовью: он не мешал моим действиям, более того – шумно и восторженно

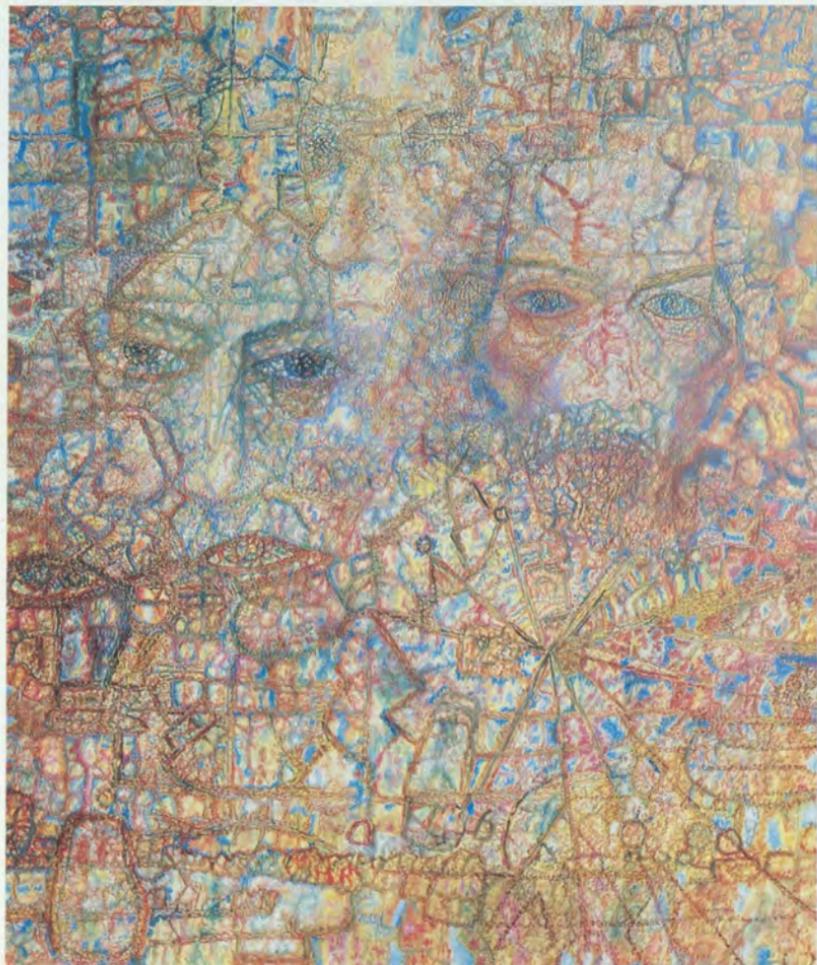
приветствовал их. Не раз он кричал на весь класс, поражаясь моим упором: «Смотрите! Смотрите, что он делает! Это вот из таких выходят Сезанн, Ван-Гоги, Гольбейны и Леонардо!»<sup>77</sup>. Впервые Филонов показал свои работы в 1910 году на выставке «Союза молодежи»<sup>78</sup>.

142

Насел Филонов

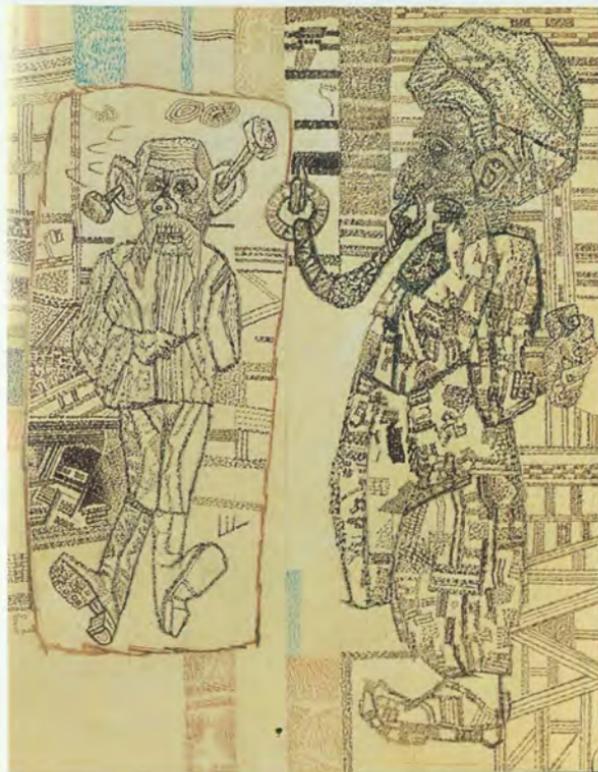
Лики, 1940

Бумага, масло, 80 х 62



Ранние работы Филонова стали первой и вполне сознательной оппозицией кубизму. Творческий метод русского художника, начавшего разрабатывать принципы аналитического искусства, шел вразрез с кубистической геометризацией. В 1912 году Филонов написал статью «Канон и закон», до сих пор неопубликованную<sup>79</sup>. В ней он различает два пути создания

предвзятое: канон, – или органическое: закон»<sup>80</sup>. Здесь Филонов впервые употребляет определение «органическое», столь важное для него. Кубизм в его понимании – это волево решение формы при помощи геометризации изображаемого объекта. «Закон», в отличие от «канона», предполагает иной путь – построение формы от частного к общему: «позволь вещи развиваться из частных, до последней степени развитых, тогда ты увидишь настоящее общее, какого и не ожидал»<sup>81</sup>. Во всех этих положениях раскрывается противоположность метода Филонова кубизму. Сцепление с природой у кубистов казалось ему уже недостаточным, облегченным. Геометризации, не отражающей и малой доли тех свойств и процессов природы, которые могут быть пластически выражены, он противопоставляет принцип органического роста (как растет дерево) художественной формы, осуществленной им в аналитическом искусстве. «Организм» против «механизма» – так можно определить пафос филоновской позиции. «Принцип сделанности» – одно из главных положений аналитического метода: художник «строит» свою картину, как природа «творит» из атомов и молекул более крупные образования. Филонов пишет большие холсты маленькой кистью. Каждое прикосновение к холсту, каждая точка для него – это «единица действия», и всегда эта единица действует одновременно и формой и цветом. Художник писал: «Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда введася, как тепло в тело, или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветом»<sup>82</sup>. Для Филонова процесс жизни – это образец или модель, следуя которой художник создает произведение искусства. Он хочет подражать не формам, которые создает природа, а методам, которыми она «действует».



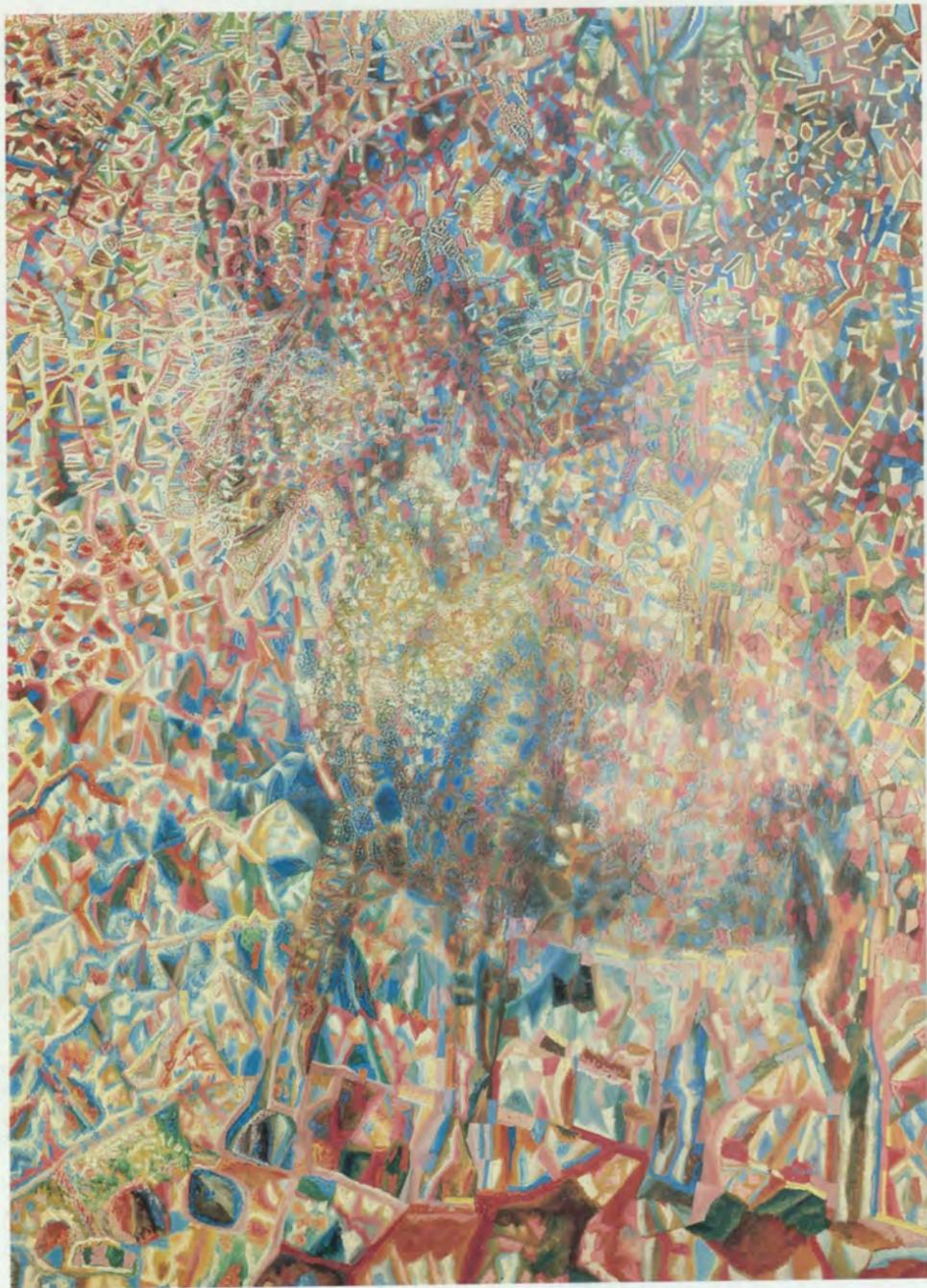
картины: «Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступать совершенно моему представлению об этой конструкции формы, т.е. предвзято, или подменив и выявив ее закон органического ее развития; следовательно и выявление конструкции формы будет

143

Павел Филонов

Колониальная политика.  
1925–1926

Бумага, тушь, перо, акварель,  
химический карандаш. 15,3 x 12,4



Я отрицаю все «темное царство» современной русской художественной критики, позорящее науку и пролетарский быт, и его обиходные лозунги: «тащи, не пущай», «раздели и властью», – паразитически доведшие до уточненной риторики белоберы ту же идеологию реалистического выхолащивания. Действительность «столбов» русской художественной критики исторически бесплодна, жестока, научно до подосапки фактов: (см. статьи Н. Пунина в книге «Русское искусство», где он у всех на глазах провозит зайца и контрабанду по магистрали Русского Искусства). Вспомни бойню старокадетов с передвижниками<sup>83</sup> и обратно: кастовую травлю «Миром Искусства» и Бенуа передвижников: провокацию «Миром Искусства» – Бенуа с правыми и левыми, лаод левых на бытовках. Вспомни, как автоматически предзито хоронили заживо силчей, – как бруни – Суриков – Савицкий и т.д. Русское искусство и иконопись вперые в массе были скалострированы Византийскою прививкою формы, цвета, эстетики. Затем скалострировано Московскими Соборами попов<sup>84</sup>. Затем народническое движение передвижников скалострировано «Миром Искусства», дабыто Бенуа – и все во имя «двух предикатов» реализма. Последнему его, с 1904 г. непобедимому, чисто революционному прорыву в «левом искусстве всех родов» – надевает ту же скалострическую узду, «канонизма форм да цвета» на ритуалу внешнего протокола тот же Собор – «Ответственное Министерствство»: Пунин, Татлин, Петров-Водкин, Малевич, Радлов, Матюшин и матерный Цех – представители европеизирующихся под французю течений того же двухпредикатного реализма и его канцелярии. Отвадная ветвь французского искусства в России (эллинизиз), утирающаяся через супрем-конструкционизм в ту же рутину двух предикатов, названа «Магистралью русского искусства». Постоявны начальники станций, и дан лозунг: «производство беспредметности». Но этот номер не пройдет. Художник, ты должен сам за себя критически мыслить, провидеть, делать, творить, изобретать. Имей максимум изобразительной силы; имей идеологию в мировом масштабе, научное восприятие и его

Филонов считал, что современные ему художники – и кубисты, и реалисты – узко и однобоко взаимодействуют с природой и обществом, фиксируя только цвет и форму, тогда как любое явление действительности имеет неисчислимое количество свойств. Он объявляет «реформацию» Пикассо «схоластически формальною и лишнюю революционного значения»<sup>85</sup>, так как у него, как и у Репина, написаны лишь форма и цвет «периферии объектов» плюс или минус «орфография школы, народа, племени или мастера»<sup>86</sup>. Метод Филонова стремится втянуть в сферу творческого выражения всю качественную сложность жизни в ее видимых и невидимых проявлениях: «Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений,

генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, – то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов» и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, – начисто»<sup>87</sup>.

У Николая Зуболюцкого, испытавшего сильнейшее влияние творчества Филонова, есть поэма «Деревья», в которой цветок раскрывает многогранность своих свойств, или, по Филонову, «предикатов», видимых и невидимых: «Бомбеев:

- Кто вы, кивающие маленькой головкой, играете с жуком и божией коровкой? Голоса:
- Я листву солнечная сила.
- Желудок я цветка.
- Я пестика паникадило.
- Я тонкий стебелек смиренного левкоя.
- Я корешок судьбы.



144  
Павел Филонов  
Козел. 1920-е  
Бумага, масло. 80 x 62

145  
Павел Филонов  
Формула весны. 1928–1929  
Холст, масло. 250 x 285

запросы. Следи, чтобы стены выставочных помещений и столбы газет не потеряли мертвечины. Торопись переосенкой ценностей. Настает мировой рассвет и век сделанных картин. Давай натуралистический быт, этнографию, изобретение, в одном фронте мирового рассвета (вспомни сдвиг, сделанный пролетариатом в науке). Привет как мастерам: Малевичу, Мансурову, Чехонину и за бытовую нужность работы – Андрееву<sup>88</sup>, Кузнецову, автору «Шамана», Хигеру и Шапиро.

Я определяю русское искусство (в массе) как исключительную разнородность общевропейского (в массе) за его «видовые», фактурные особенности: тяжесть, сырость непревзвешанной фактуры, органической эстетики. Это показатель, что художник добивался нутром, не канонам. Здесь дух мастера включается динамику в материал объекта, доминируя над условием изображения, как подсознательное и сознательное отрицание канона. Французская школа в массе – реализм двух предикатов и спекулятивная эстетика. Русская школа в массе: реализм двух предикатов, органическая эстетика и стихийный, нутровой отход от канона. (Сравни: Суриков, Савицкий, Курбе, Сезанн.)

Отсюда вытекает понятие хронологически-превместившей русской магии левого мирового искусства.

Я отвергаю именно поэтому современное понятие русской магии и даю свое: «Передвижники, Суриков, Савицкий, «Бубновый Валет»<sup>89</sup>, «Ослиный Хвост»<sup>90</sup>, мои работы, «Лучизма»<sup>91</sup>, Малевич – Бурлюки. Кубофутуризм, мои работы, положение о чистой действующей форме и перенос центра тяжести по искусству в Россию. Супрематизм, Мансуров, моя настоящая (повторная) оппозиция реализму.

Я художник мирового рассвета – следовательно пролетарий. Я называю свой принцип натуралистическим за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуитивно до лад- и сверхсознательных учетов все его предикаты, вывалить объект в разрезении адекватно восприятию.

Я устанавливаю не правила и не школу (я их начисто отрицаю – как подлод), а даю как основу простой чисто-научный метод, которым каждый может действовать по-своему направо и налево.

Первый раз лозунги: «сделанная картина», «отрицание современной художественной критики», «перенос центра тяжести современного искусства в Россию», «чистая действующая форма», «Мировой Рассвет» были мною объявлены в 1914–1915 гг. в Петрограде.

Филонов П.Н. Декларация «Мирового Рассвета» // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 13–15



146

- А я лопух покоя.
- Все вместе мы – изображение цветка, его росток и направленья завитка».

Филонов убежден, что все эти свойства и явления, видимые и невидимые, могут быть пластически выражены в живописи. Он развивает положения о «видящем глазе». Первому подвластны цвет и форма объекта. «Знающий глаз» на основе интуиции улавливает скрытые процессы, и художник пишет их «формой изобретаемой», то есть беспредметно. Отсюда в его картинах частое совмещение фигуративности с беспредметными элементами. «Очевидцем незримого» назвал Филонова Алексей Крученых.

146

Павел Филонов  
Шпана. 1923–1924  
Бумага, тушь, графитный карандаш.  
17,7 x 10,7

147

Павел Филонов  
Живая голова. 1926  
Бумага, холст, масло. 105 x 72,5



В 1919 году Филонов участвовал в грандиозной выставке, открывшейся в Зимнем дворце. Художник экспонировал двадцать два холста. Два круга образов, намеченных в предреволюционное десятилетие, проходят через все творчество Филонова. Один из них – тема современного города, который Филонов, подобно Гуро и Хлебникову, воспринимал как источник зла, калечащий человека физически и духовно. Он противник урбанизма и «машинной» цивилизации, которую приветствовал Маринетти. Художник глубоко сострадал жертвам этой городской «машин», перемалывающей человека, лишаящей его индивидуальности. «Прекрасный страдальческий Филонов, малоизвестный певец городского страдания» – так назвал его Хлебников<sup>92</sup>. «Пир королей», созданный в канун войны 1914 года, – это зримый образ мирового зла, подавляющего человека и человеческое в нем. В картине «Животные» (1925–1926) среди каменной пустыни домов бродят чудовищные звери с антропоморфными лицами.

Разрыв с природой, который отвергали и Филонов и Хлебников, мстит за себя духовным одичанием человека. Поэт писал: «Человек отнял поверхность земного шара у мудрой общины зверей и растений и стал одинок: ему не с кем играть в пятнашки и жмурки; в пустом покое темнота небытия кругом, нем игры, нет товарищей. С кем ему баловаться? Кругом пустое «нет». Изгнанные из туловищ души зверей бросились в него и населили своим законом его степи. Построили в сердце звериные города»<sup>93</sup>.

Поэт и художник противопоставили этой бесчеловечной современности каждый свою гуманистическую утопию, в которой будущее человечества воспринимается сквозь образы первобытной и первозданной чистоты. В этом мире, победившем вражду и насилие, человек и животное сосуществуют в гармоничном единении: «Вот лев спит у меня на коленях», – писал Хлебников в футурологическом отрывке «Утес из будущего».

На выставке 1919 года Филонов показал цикл картин, названный им «Ввод в мировой расцвет». Это «Святое семейство», «Поклонение волхвов», «Трое за столом», «Цветы мирового расцвета», «Победитель города» и другие. Здесь художник развивает свою социально-художественную утопию о братской, справедливой жизни людей на земле. Посетивший экспозицию Виктор Шкловский писал: «Апаратом на выставке выглядит Филонов. Этот не провинциал Запада. А если и провинциал, то той провинции, которая, создав себе новую форму, готовит поход для завоевания изжившего себя центра. В его картинах чувствуется громадный размах, пафос великого мастера. ...В Филонове сейчас сила русской, не привозной живописи»<sup>94</sup>.

148  
Василий Филонов  
Животные. 1925–1926  
Картон, масло. 36 x 44



149

Группа филоновцев в Доме печати. 1927. Фотография  
 Слева направо: Э.А. Тэнисман, В.К. Луплиан, В.А. Сулимо-Самуйло, М.П. Цыбасов, Е.А. Кибрик, Н.И. Евграфов  
 В конце 26-го, в начале 27-го года директором Дома Печати был Николай Павлович Баскаков, человек замечательный, пытавшийся в стенах Дома Печати насаждать и давать свободную поле деятельности всему новому в искусстве. Он заказал школе Филонова с Павлом Николаевичем во главе украсить живописью залы Дома Печати, помещавшегося тогда в бывшем особняке Шувалова на Фонтанке.

Глебова Т.Н. Воспоминания о П.Н. Филонове //

Панорама искусств '11. М., 1967. С. 115



149

→

**Андрей Сашин**

Эскиз костюма трагического слуги к комедии Н.В. Гоголя «Ревизор». 1927  
 Бумага, акварель. 47,7 x 36,2

→

**Павел Филонов**

Плакат для спектакля «Ревизор» Н.В. Гоголя в ленинградском Доме печати. 1927. Фотография

Компанию плакат, Филонов использовал эскизы (справа по часовой стрелке) Р. Левитон, А. Сашина, А. Лянцберг и Н. Евграфова.

Накануне настал день открытия Дома Печати и нашей выставки, а вечером должен был быть спектакль «Ревизор» с декорациями и костюмами учеников П.Н. Филонова. Пять огромных писаных задников, на фоне которых должны были развешать черные будки-шкафы. Костюмы из белой ткани – все расплывшиеся как картины. Бедный Павел Николаевич до того измучился бессонными ночами, что весь спектакль спал, облокотившись на ручки своего кресла 4-го ряда, где он сидел рядом со своей женой, Е.А. Серебряковой.

Глебова Т.Н. Воспоминания о П.Н. Филонове. С. 120

Живопись Филонова как магнит притягивала к себе молодых художников. Такой многочисленной школы, как у него, не знает ни один из мастеров русского авангарда. В 1925 году, с июня по сентябрь, Филонов вел занятия в одном из помещений Академии художеств. Их посещало тогда до семидесяти учеников, многие, правда, не задерживались долго. К 1927 году, когда коллектив «Мастера аналитического искусства» (МАИ) был утвержден официально, он насчитывал около сорока художников. Среди них были Павел Кондратьев, Алиса Порет, Татьяна Глебова, Юрий Хржановский, Александр Сашин, Михаил Цыбасов, Борис Гурвич, Ревекка Левитон, Евгений Кибрик, Всеволод Сулимо-Самуйло, София Закликовская, Николай Евграфов, Иннокентий Суворов, Алевтина Мордвинова и другие.

В 1927 году состоялось первое крупное выступление филоновцев: ленинградский Дом печати, возглавляемый Николаем Баскаковым, устроил выставку коллектива МАИ и осуществил постановку гоголевского «Ревизора»

в режиссуре Игоря Терентьева и сценическим оформлением филоновцев.

На стенах театрального зала Дома печати висели большие, до пяти метров в высоту, картины-панно филоновцев, объединенные темой «Гибель капитализма». Филонов, руководивший всеми работами, не спал ночами, помогая художникам завершить к сроку картины. Работа под руководством мастера в единых принципах аналитического искусства оставила неизгладимое впечатление у всех участников выставки. Спустя много лет Т. Глебова вспоминала: «Работа в Доме печати была для нас Академией. Мы были охвачены энтузиазмом и верой в правильность и единственность нашего пути»<sup>95</sup>.





ТЕАТР ДОМА ПЕЧАТИ

## РЕВИЗОР

Гоголь

Художник: Мастер Академического Искусства  
Школа Философа.  
Композитор: Владимир Кавалевский.  
Постановщик: Игорь Терещенко.

ЛЕНИГРАД  
Апрель 1927 г.



В 1929 году Русский музей предложил Филонову устроить персональную выставку. Вера Аникиева, сотрудница музея, написала серьезную статью, составила каталог, до сих пор имеющий значение единственно точного документа. Но сразу же начались осложнения. Нашлись силы, которые стали

воположно филоновскому, писал в газете: «Я считаю – и это не одно только мое мнение – что Филонов, как мастер-живописец, является величайшим не только у нас, но и в Европе и Америке. Его производственно-творческие приемы – по краскам, подходу к работе и по глубине мысли – несомненно



152

активно тормозить открытие выставки. Каталог перепечатали: из него «вынули» вступление Аникиевой, заменив его статьей Сергея Исакова, ставящей под сомнение ценность творчества Филонова.

Противники выставки стремились опереться на мнение рабочих, которых приглашали на закрытые обсуждения экспозиции. Но все выступившие рабочие были за открытие выставки. Целый год висели в залах музея картины Филонова, шла полемика в прессе. Писали и «за» и «против». Исаак Бродский, художник, чье творчество было проти-

наложат отпечаток на мировую живопись, и наша страна может им вполне заслуженно и законно гордиться»<sup>96</sup> Но выставка так и не открылась.

152

Зал Филонова в Русском музее. Выставка «Художники РСФСР за XV лет». 1932. Фотография

153

Николай Есрафим

Карнавал. Вариант. 1938–1940  
Холст, масло. 117 x 88

154

Николай Есрафим

Новая жизнь. 1932  
Холст, масло. 124 x 87



153



154



155



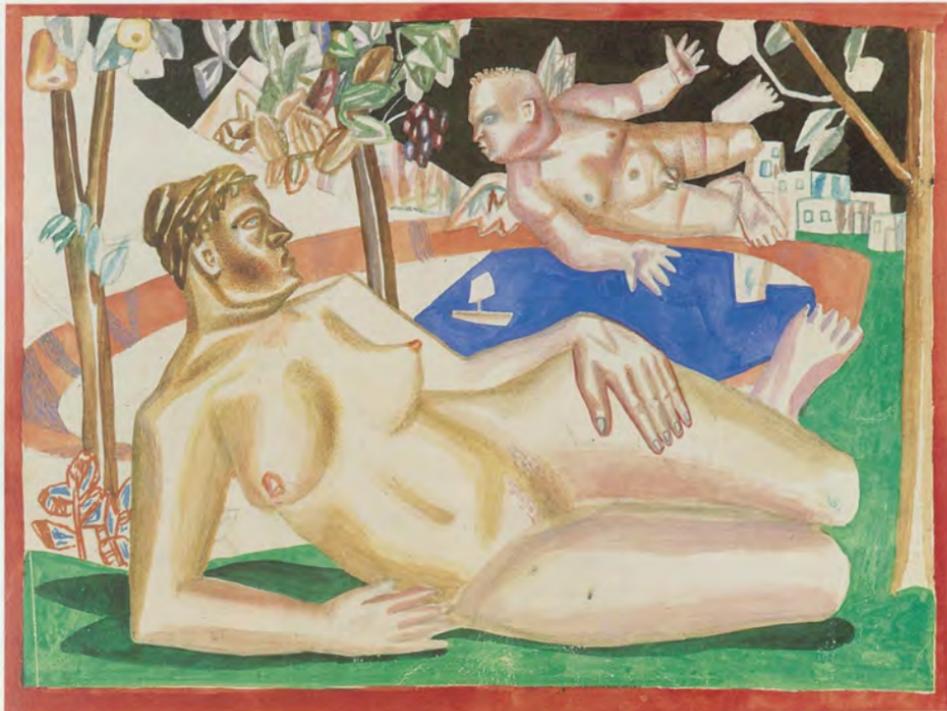
156



157



158



155  
В.А. Сулимо-Самуйлло. Конец 1920-х. Фотография

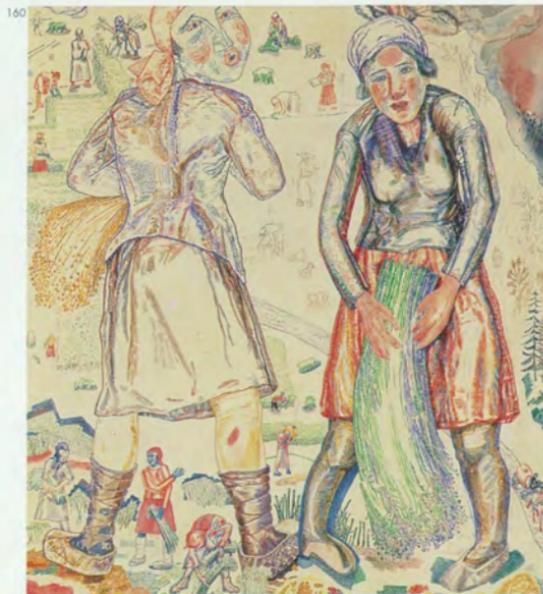
156  
**Всеволод Сулимо-Самуйлло**  
Портрет художника М.П. Цыбасова. Конец 1920-х  
Бумага, графитный и цветной карандаш, акварель.  
25 x 21,3

157  
**Всеволод Сулимо-Самуйлло**  
Автопортрет. Конец 1920-х  
Бумага, графитный карандаш, акварель. 24,6 x 17,6

158  
**Всеволод Сулимо-Самуйлло**  
Старик. Конец 1920-х  
Бумага, графитный и цветной карандаш, акварель.  
26,3 x 17,2

159  
**Всеволод Сулимо-Самуйлло**  
Венера и Амур. Эскиз панно  
Бумага, акварель, тушь. 18,2 x 25

160  
**Вален Кондратьев**  
Колхозницы, убирающие лен. 1920-е  
Бумага, акварель, графитный карандаш. 36,3 x 33,4





161



162

161  
Павел Кондратьев

Детский сад в деревне. 1930  
Бумага, акварель. 19 x 38,9

162  
Павел Кондратьев

Динамит. 1928  
Бумага, черная акварель. 18,1 x 25,8

163

Павел Кондратьев

Слика обложки книги  
В. Цауне «Один... два... два...».  
1932  
Бумага, акварель, белила.  
26 x 18

164

Павел Кондратьев

Обложка книги В. Цауне  
«Один... два... два...». 1932  
Бумага, цветная и черная тушь,  
перо, наклейки. 26,7 x 19,3

165

Павел Кондратьев

В гавани. 1926  
Бумага, тушь, графитный  
корандаш. 23,5 x 17,3

166

П.М. Кондратьев на фоне  
картины Алисы Парет  
«Нищие», написанной для  
выставки в ленинградском  
Доме печати, 1927.  
Фотография



ОДИН... ДВА... ДВА...





167

**Борис Грибич**

Эскиз росписи. 1931  
Бумага, акварель,  
графитный карандаш.  
17,3 x 20,3

168

**Борис Грибич**

«Сложно, снимаю». 1925  
Бумага на картоне,  
коричневые чернила.  
17,3 x 20,3

169

**Валентина Маркова**

Автопортрет. 1930 (?)  
Холст, масло. 104,5 x 68



Второй совместной работой коллектива МАИ было иллюстрирование «Калевалы», осуществленное под руководством Филонова. Над рисунками к карело-финскому эпосу в тесном общении работали тринадцать художников. Среди них были Т. Глебова, А. Порет, М. Цыбасов, С. Закликовская, П. Зальцман. Глебова вспоминала: «Мы все работали дома и собирались вечером раза два в неделю обсуждать

изображения зверей и птиц, лодок и людей. В этом сложном сплаве возникает образ Финляндии, изрезанной синевой озер, окруженных замшелыми гранитными грядками, хвойными лесами. Суоми предстает перед зрителями как бы с высоты птичьего полета не только в зримом, но и в умопостигаемом образе. «Калевала» как поэтический метод, как способ образного мышления оказалась

170



170  
Т.Н. Глебова и А.И. Порет.  
Около 1930. Фотография

171  
Д.И. Хармс и А.И. Порет.  
Около 1929. Фотография

Склонность к алогизму, «заумной» поэтике объединяла художников филоновской группы с поэтами-обериутами (А.И. Введенский, Д.И. Хармс, Н.А. Зуболацкий, Н.М. Олейникова), А.И. Порет, Т.Н. Глебова, Л.М. Кондратьев не раз иллюстрировали датский книжкик обериутов. Их частые встречи проходили в непринужденной атмосфере шуток и остроумных экспромтов. Сохранились шуточные стихи Олейникова, посвященные Глебовой:

Глебова Татьяна Николаевна! Вы  
Не выходите у нас из головы.  
Ваша маленькая ручка и Ваш глаз  
На различные поступки побуждают нас.  
Вы моя действительная старшая сестричка,  
Получательница Харьковской округки!  
Пусть протянется от Вас ко мне  
вдлинноположенный лестничек,  
Обсудите Вы меня, влюбленного и некрого.

вместе сделанное, а главное, конечно, слушать, что скажет Павел Николаевич о нашей работе»<sup>97</sup>.

Роль свою как редактора Филонов понимал достаточно широко. Он выбирал сюжеты для иллюстрирования, определял общий характер и стилистику рисунков, трактовку образов, а иногда и сам брался за перо или акварельную кисть, правя те или иные рисунки.

Работы Филонова и его последователь невозможно разделить на фигуративные и беспредметные. Часто в одном холсте, в одном образе совмещены оба принципа. Это мы видим и в рисунках к «Калевале». В суперобложке, коллективной работе филоновцев, в беспредметные структуры вкраплены



17

родственна принципам аналитического искусства с его алогизмом, сдвигом пространственно-временных связей, взаимопроницаемостью предметов, нарушающей привычные отношения. Вот как рисует «Калевала» все эти превращения и сдвиги под влиянием пения Вейнемейнена:

Он запел, и разрослся  
На дуге лапландца ветки,  
На хомут насела ива,  
На шлеве явилась верба.  
Позолоченные сани  
Стали тальником прибрежным,  
Кнут жемчужный обратился  
Камышом на побережье;  
Конь лапландца белооблый  
Стал скалой у водопада.

Рисунок Закликовской «Куллерво-батрак» полностью подчинен этой логике превращений и сдвигов – предметы, приобретая прозрачность, проникают друг в друга.

«Калевала» вышла из печати в декабре 1933 года. На половину десяти тысячного тиража подписалась Финляндия. Филоновская школа была трудной школой. Личность руководителя, его непреклонность в вопросах искусства,

индивидуальность, ее уничтожить нельзя, а если нет, – то и жалеть нечего»<sup>98</sup>.

Те, кто прошел школу Филонова и не «сломался», стали большими мастерами, имеющими собственное лицо.

Многие из них далеко ушли от строгих форм аналитического метода, но филоновская основа оставалась для них почвой, из которой росло их собственное самобытное творчество.



173

несомненно, подавляли молодых художников. Многие, боясь потерять индивидуальность, бросали занятия на полдороге.

Первая встреча с мастерской Филонова произвела отпугивающее впечатление на Татьяну Глебову, которая вспоминает: «Когда я вошла в мастерскую, то была поражена: повсюду на стенах были приколоты большие листы бумаги с начатыми рисунками, на мольбертах стояли начатые холсты, все это были работы учеников, точь-в-точь подражающих работам учителя. Мне это очень не понравилось. <...> Я боялась потерять индивидуальность, и это заставляло меня колебаться, оставаться ли? Но потом я решила, – если у меня есть

172

С.Л. Закликовская. Конец 1920-х.  
Фотография

173

Три художницы (слева направо):  
О.И. Ляшкова, Т.Н. Глебова,  
А.И. Порет. Конец 1920.  
Фотография



174



175

174

**София Закликковская**Старый и новый быт. 1927  
Холст, масло. 282 x 121

175

**София Закликковская**Куллерво-батрак. 1932.  
Иллюстрация к рунам «30–35»  
карело-финского эпоса  
«Калевала»  
Бумага, тушь, перо. 20,2 x 17

176

**Алиса Порет**Невеста. 1932. Иллюстрация  
к руне «22» карело-финского  
эпоса «Калевала»  
Бумага, черная акварель.  
21 x 17,7





## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГРУППИРОВКИ 1920-х годов

В 1920-е годы в советском искусстве возникали многочисленные художественные группировки. Большинство из них были недолговечны, другие просуществовали вплоть до 1932 года, когда все художественные общества были ликвидированы.

Среди наиболее значительных объединений были Ассоциация художников революционной России (АХРР), «4 искусства», Общество художников-станковистов (ОСТ), «Октябрь», группа «Тринадцать», «Круг художников»,

«Маковец», «Новое общество живописцев» (НОЖ), Общество русских скульпторов (ОРС). О них существует литература, о многих художниках, входивших в эти объединения, написаны монографии. Но были и другие общества, деятельность которых до сих пор не изучена.



177

**Самуил Адловсканин**

Состязание юных моделеров. 1931.

Эскиз к картине

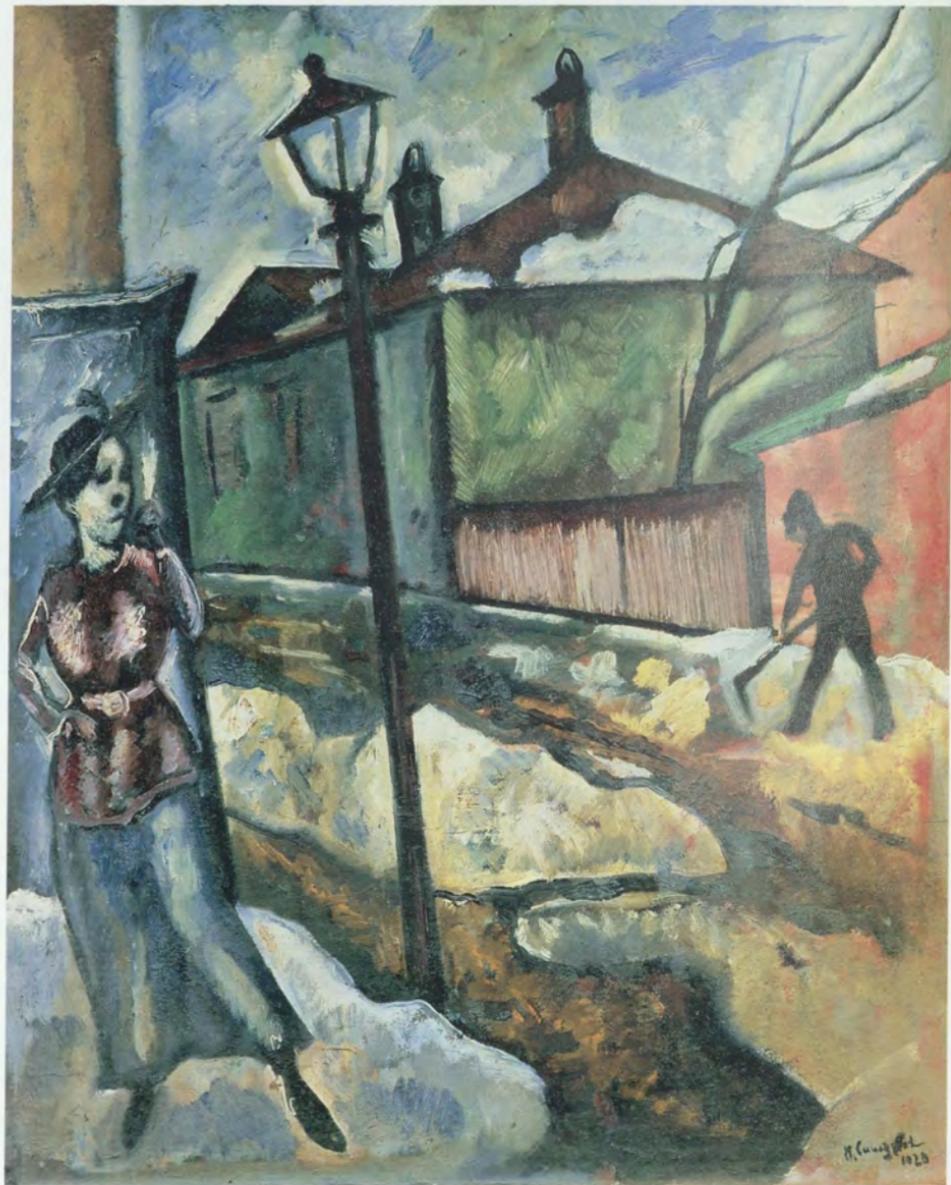
Холст, масло. 121 x 95

178

**Александр Лайас**

Дирижабль. 1931

Холст, масло. 155,5 x 199



178  
Николай Серебряков  
Улица. Весна. 1920  
Картон, масло. 61 x 50,5



**Общество художников «4 искусства»  
ДЕКЛАРАЦИЯ**

Художник показывает зрителю прежде всего художественное качество своей работы. Только в этом качестве выражается отношение художника к окружающему его миру. Рост искусства и развитие его культуры находится в таком периоде, что его специфической стихии свойственно с наибольшей глубиной раскрываться в том, что просто и близко человеческим чувствам. В условиях русских традиций считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм. Самой для себя ценной считаем французскую школу, как наиболее полно и всесторонне развившую основные свойства искусства живописи.

**О задачах художника**

Содержание наших работ характеризуется не сюжетами. Поэтому мы никак не называем свои картины. Выбор сюжета характеризует художественные задачи, которые занимают художника. В этом смысле сюжет является лишь предлогом к творческому превращению материала в художественную форму. Зритель чувствует утверждение художественной правды в том превращении, какое испытывают видимые формы, когда художник, взяв из жизни их живописное значение, строит новую форму – картину. Это новая форма важна не подобием своим к живой форме, а своей гармонией с тем материалом, из которого построена. Этот материал – плоскость картины, цвет – краска, холст и т.д. Действие художественной формы на зрителя вытекает из природы данного рода искусства, его свойств, его стихии (в музыке – свое, в живописи – свое, в литературе – свое). Организация этих свойств и овладение материалом для этой цели – творчество художника.

Выставка картин и скульптуры:  
Каталог. Л., 1928–1929. С. 18



181



182

**181**  
**Александр Куркин**  
Натюрморт. Кактус и фрукты. 1918  
Холст, масло. 96,5 x 113

**182**  
**Петр Кучаловский**  
Натюрморт. Сундук  
(Героический). 1919  
Холст, масло. 143,5 x 174





184

184  
Владимир Малазук  
Натюрморт «Траурный». 1924  
Холст, масло. 74 x 74

185  
Александр Осмеркин  
Портрет Е.Т. Барковой. 1921  
Холст, масло. 125 x 96,5





186

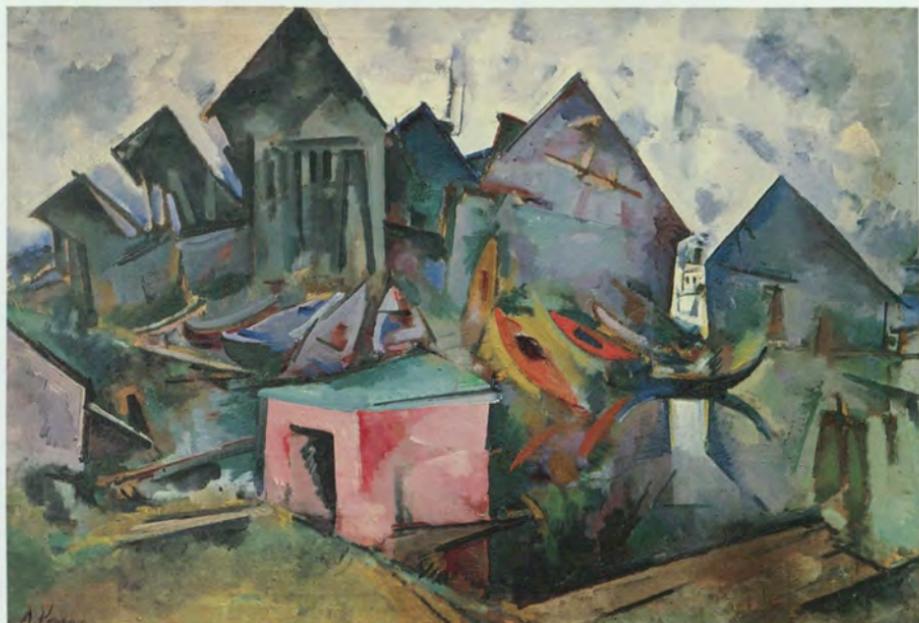
**186**  
**Аристарх Ленчулов**  
Портрет А.Я. Таирова. 1919–1920  
Холст, масло. 104,7 x 99

187

**Александр Курин**  
Ледорезы на Волге. 1921  
Холст, масло. 109 x 160

188

**Аристарх Ленчулов**  
Пейзаж с лаврой. 1920  
Холст, масло. 104 x 140



187



188





←  
180

**Вячеслав Вукобратович**  
Жница. 1926–1927  
Холст, масло. 152 x 187

←  
180

**Алексей Пахомов**  
Жница [Жатва]. 1928  
Холст, масло. 85 x 106

←  
181

**Вячеслав Вукобратович**  
Женщина с ведрами. 1928 (?)  
Холст, масло. 187 x 151,5

182

**Александр Русакин**  
Монтер. 1928 (?)  
Холст, масло. 164 x 68

183

**Мир Александров**  
Водопой. 1931.  
Лист из серии «В степи»  
Бумага, акварель, гуашь, белила,  
тушь. 30,2 x 43,2

184

**Петр Осоловский**  
Матросы (Октябрь). 1928  
Бумага, тушь. 47,5 x 55

185

**Петр Осоловский**  
Портрет горняка. 1933–1934  
Холст, масло. 119 x 85,6



### Общество «Круг художников» ДЕКЛАРАЦИЯ

(печатается в выдержках. - Ред.)

Общепринятому принципу выставочного объединения, оставляющего своим членам полную безответственность в проявлении индивидуальных стремлений, организаторами о-во «Круг художников» был противопоставлен принцип тесно сплоченного коллектива, осуществляющего как общее художественно-идеологическое воспитание своих членов, так и руководство их практической работой. Никакой индивидуальщины, субъективных переживаний и вкусов, ретроспективной стилизации и дилетантских вывихов! «Круг» ставит своей задачей утвердить в нашей стране живопись и скульптуру, как искусство, и профессии живописца и скульптора, как подлинные профессии. Это задача требует упорной работы каждого члена о-во у станка, твердого руководства этой работой со стороны всего коллектива и, наконец, активности «Круга», как общественной организации. По линии профессиональной — это учет и анализ всего художественного наследия прошлого и использование такоу формального опыта, который, повышая изобразительную культуру художника, содействует живописно-пластическому осознанию современности.

По линии общественной — увязка и сотрудничество с советской широкой общественностью.

Высоко расценивая общественную роль и назначение картины, «Круг» относится отрицательно к использованию ее для целей иллюстрирования отдельных эпизодов, фиксации различных моментов текущей жизни и т.д. или к сведению ее к узкому и преходящему агитсредству. Эти задачи прямой и действительной могут





196

196  
Рудольф Френк  
Невский ночью. Извозчик. 1923  
Холст, масло. 63,5 x 81

выполнять другие изобразительные формы: фотомонтаж, иллюстрация, плакат и т.д. «Круж» считает, что темой картины должны быть такие значительные кристаллизовавшиеся, обусловленные эпохой явления, которые могли бы дать ей устойчивость во времени, значительность и монументальность форм.

Правильная постановка вопроса о теме и ее формальном решении должна повести к созданию стиля эпохи, т.е. к такому сопряжению формальных элементов, которое могло бы стать характерным, неоспоримо присущим для нашего нового социально-политического уклада жизни. Учитывая, что передовым мировоззрением нашей эпохи является научно-марксистское, реалистическое, что реализм, как метод художественного восприятия жизни, всегда был присущ поднимающимся классам и в искусстве совпадал с профессиональным максимумом, «Круж» в основу своей работы кладет реалистический метод. Имея перед собой опыт многих веков, вплоть до новейших завоеваний французской живописи, «Круж» расширяет понятие реализма в плоскость профессиональных действий: реализм в правильном отношении к материалу краски и холста, к законам зрительного восприятия цвета и формы, к структуре живописного организма картины.

Относя сказанное и к области скульптуры, следует добавить, что работа в станковых формах живописи и скульптуры, как ее понимает «Круж», и сама организационная структура о-ва открывают путь к решению монументальных задач, по мере того, как государственная и общественная инициатива и новое строительство будут этого требовать от современного художника.

При этом не снижать в своих работах качество и задачи ради ложной «удобности», граничащей с вульгаризацией, а повышать их, насколько возможно, и вести за собой зрителя – таково ориентировка «Кружа» в атмосфере нашей низкой художественной культуры, как общей, так и профессиональной, и среди низкопробной культуры и приспособленчества.

Выставка картин и скульптур:  
Каталог. Л., 1928–1929. С. 18–21





198

198  
Александр Волков  
Караван. 1920-е  
Холст на фанере, масло. 70 x 150

199  
Александр Волков  
Чай. 1926  
Бумага, темпера, тушь, акварель,  
лак. 30 x 30,3

200  
Александр Волков  
Осень. 1926  
Бумага, темпера, акварель, тушь,  
лак. 32 x 31,6



199

201  
Александр Волков  
Ожучка хлопка. 1930-е  
Холст, масло. 118 x 208



201



202

202

**Василий Кузнецов**

АНТ-20 «Максим Горький». 1934

Холст, масло. 110 x 121

203

**Георгий Байков**

Стратостат «Осоавиахим». 1935

Холст, масло. 238 x 156

204

**Александр Лябас**

На Дальнем Востоке.

Красноармеец. 1928

Холст, масло. 98 x 78

205

**Александр Древин**

Спуск на парашюте

(Голубой вариант). 1932

Холст, масло. 89 x 107



203



204



205





208

206  
**Борис Рыбченко**  
За Бутырской заставой.  
Проходной двор. 1933  
Холст, масло. 52,5 x 62,5

207  
**Александр Древин**  
Сельсовет  
(Первые сельсоветы). 1932  
Холст, масло. 62 x 84

208  
**Александр Тышлер**  
Юные красноармейцы читают  
газету. 1936  
Холст, масло. 56 x 65



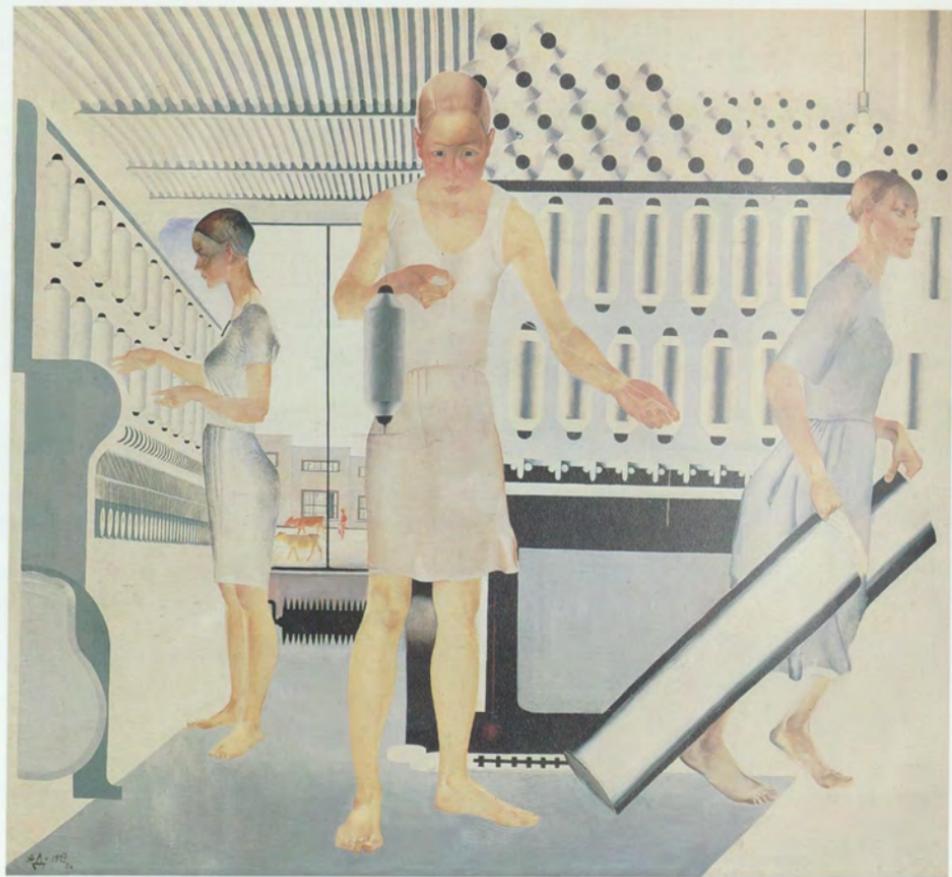
209

209  
Илья Шкел  
Аттракцион. 1933  
Холст, масло. 120 x 150

210  
Николай Дорджидзе  
Музыканты. 1931-1934  
Холст, масло. 76 x 60



Н. Д. Ормистон 1934



211

211  
Александр Девлека  
Текстильщицы. 1927  
Холст, масло. 171 x 195



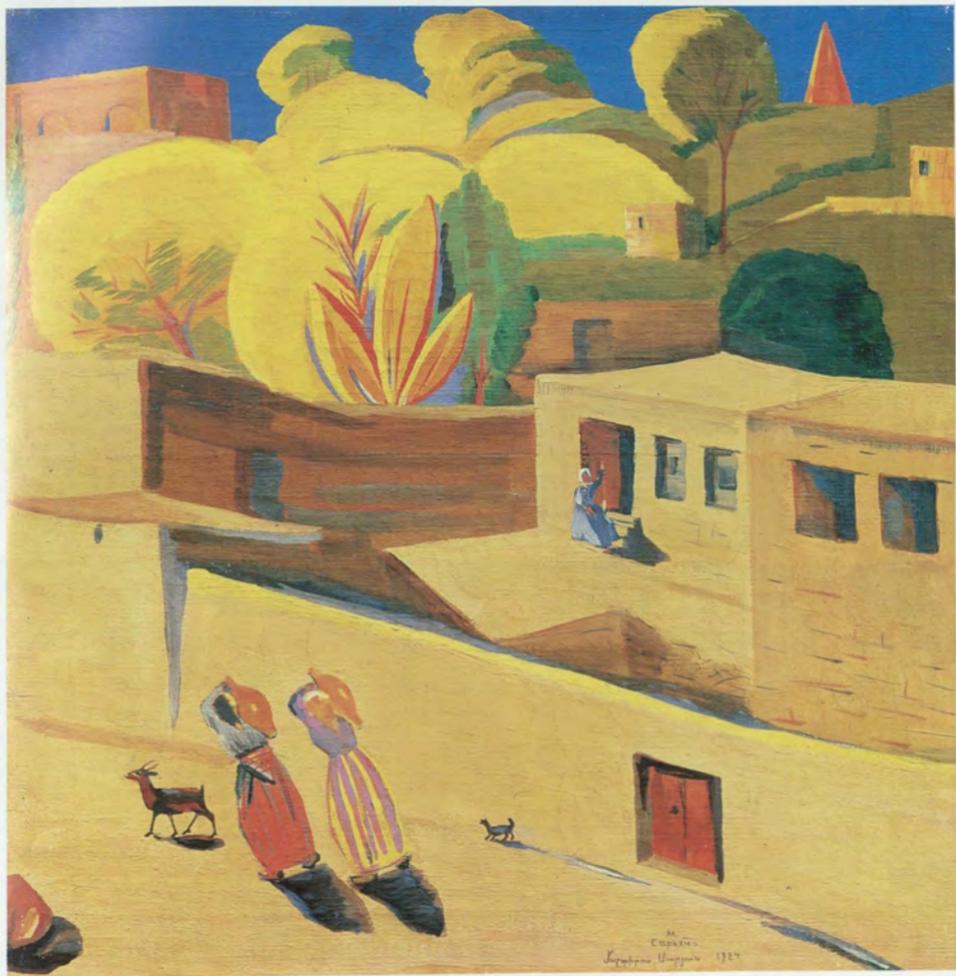
212

212  
Самуил Адолванкии  
Трамвай Б. 1922  
Фанера, масло. 47 x 60



213

213  
Павел Кузнецов  
Табачницы. 1925–1926  
Холст, темпера. 97 x 106



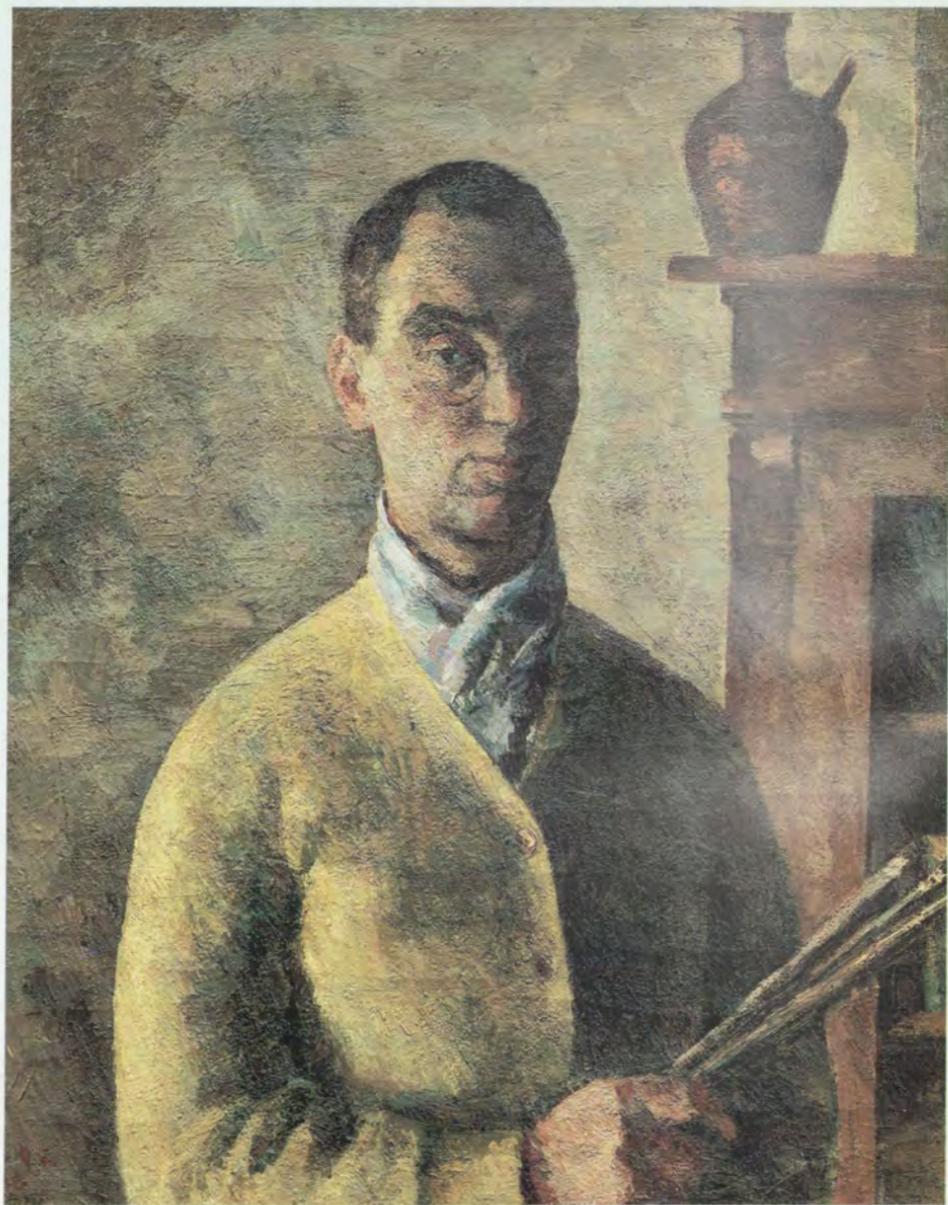
214

214  
Мартiros Сарьян  
Ереван. 1924  
Холст, масло. 69 x 68

→  
215  
Давид Штеренберг  
Тетя Саша. 1922-1923  
Холст, масло. 130 x 98







217

216  
Давид Штеренберг  
Стол. Подковка. 1919  
Холст, масло. 89 x 53,5

217  
Роберт Фальк  
Автопортрет в желтом. 1924  
Холст, масло. 100 x 83



218

218

**Роберт Фальк**

Французский пейзаж  
(Пейзаж в Экс), 1932 (1934?)  
Холст, масло. 72,5 x 90



219



220



221



222

219

**Александр Шевченко**

Женщина в зеленом. 1932

Холст, масло. 117 x 95

220

**Александр Шевченко**

Женщина в черном. 1931

Бумага, цветная монотипия. 36,3 x 28

221

**Александр Шевченко**

Натюрморт с гитарой. 1933

Холст, масло. 65,2 x 79,8

222

**Алексей Карев**

Нева. 1934

Холст, масло. 116 x 173

223

**Алексей Карев**

Натюрморт. Конус на белом фоне. 1921

Холст, масло. 185 x 45

→ 224

**Соломон Некратов**

Композиция. 1930

Холст, масло. 68 x 58

→ 225

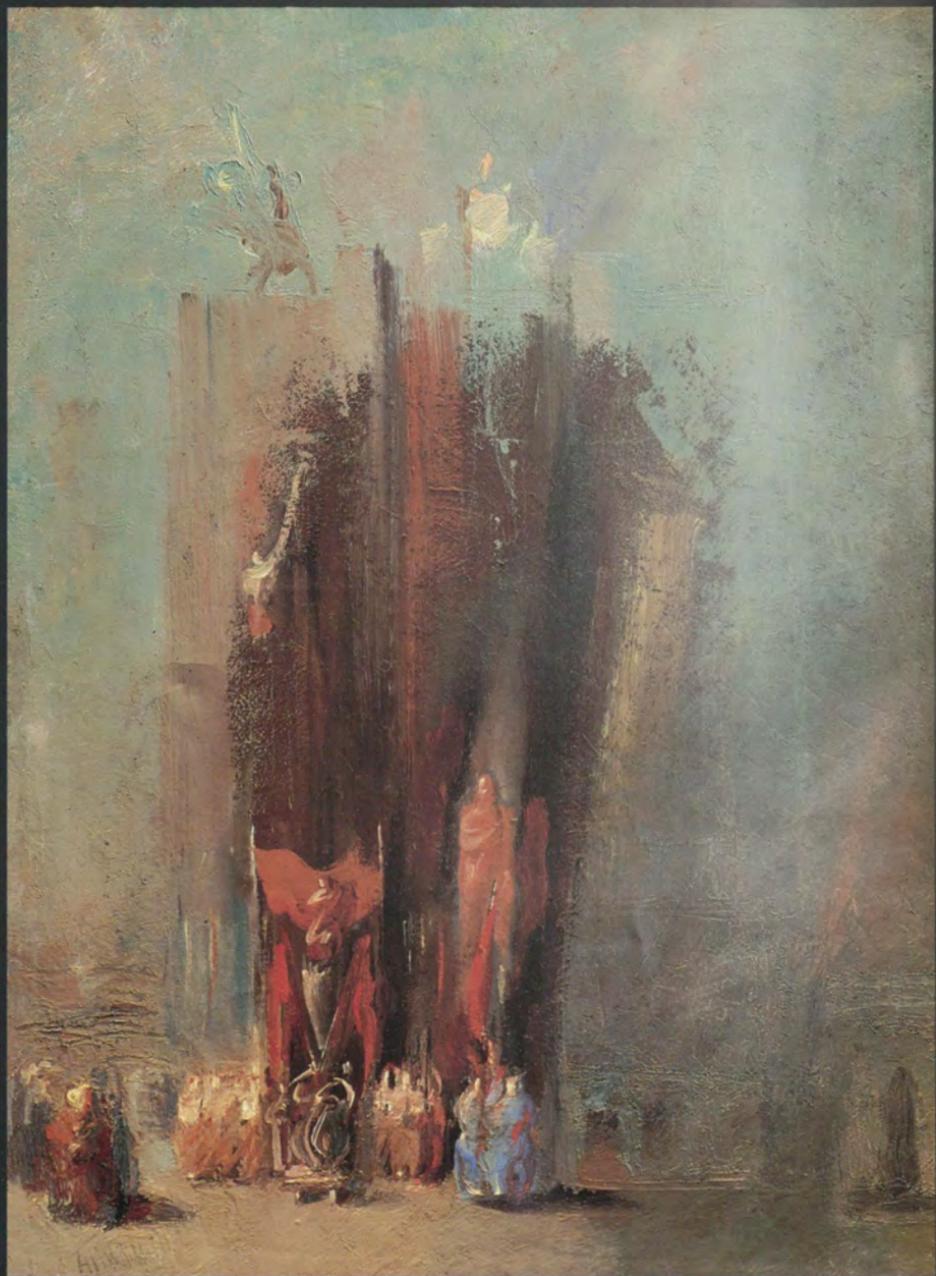
**Климент Редько**

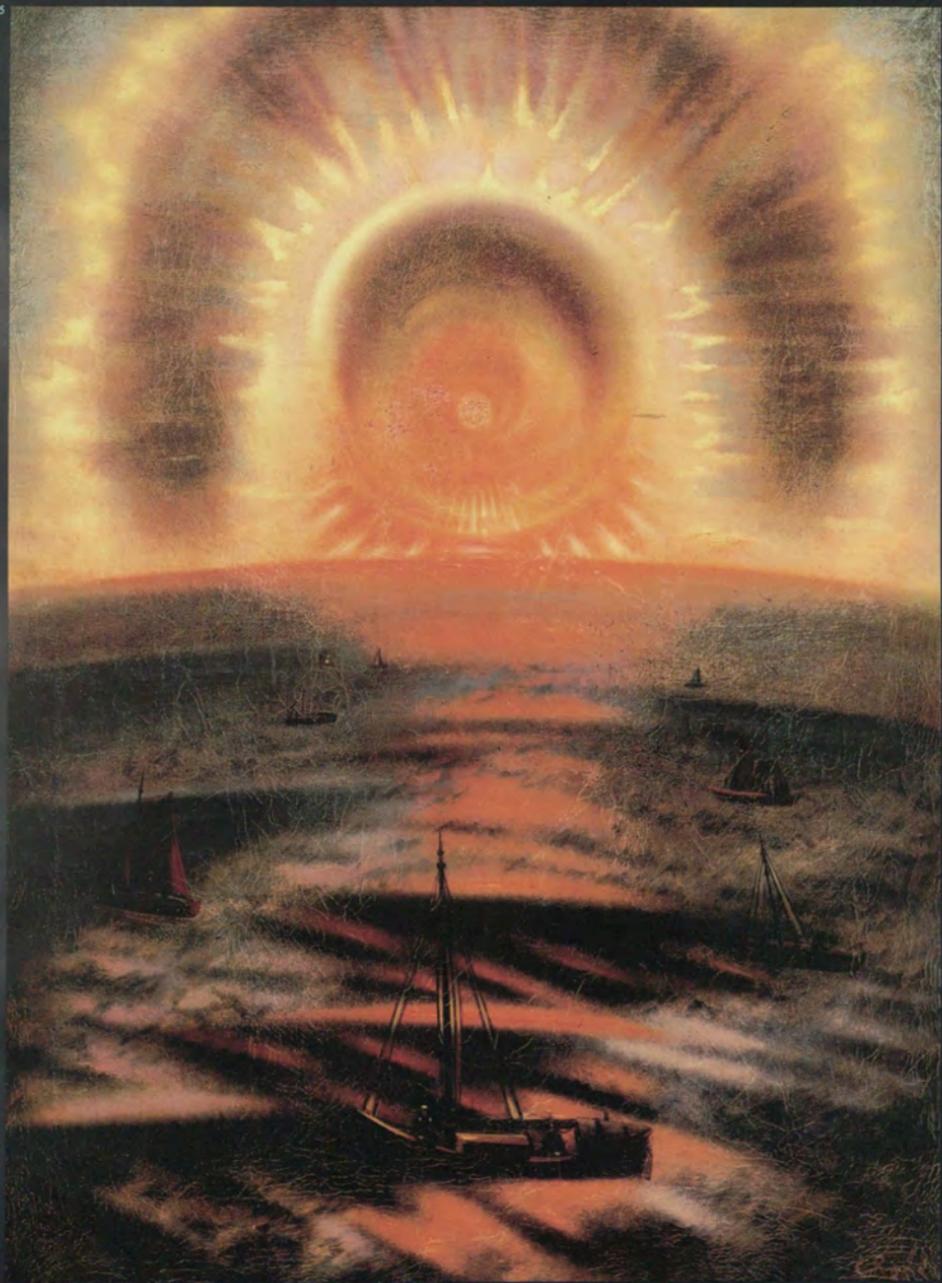
Полуночное солнце (Северное сияние). 1925

Холст, масло. 107 x 80,5



223





В 1920 году в Москве возник Союз художников и поэтов «Искусство – жизнь». Он выпустил два номера журнала «Маковец», название которого перешло на само объединение. Орга-

Наступает время светлого творчества, когда нужны незабываемые ценности, когда искусство возрождается в своем бесконечном движении и требует лишь простой мудрости вдохновенных<sup>99</sup>

226



228

Владимир Фаворский

Обложка журнала «Маковец». 1923. № 3  
Бумага, ксилография. 18,2 x 17,5

227

Обложка книги П.А. Флоренского «Мнимости в геометрии». 1922.  
Фотография

Обложка настоящей книги резана по дереву Владимиром Андреевичем Фаворским. Как свойственно вообще этому художнику, так и здесь его гравюра не просто украшает книгу, но входит конститутивно в ее духовный состав. Поэтому данная работа Фаворского есть художество, насыщенное математической мыслью. Опыт такого рода – может быть, первый в наше время возрождающийся гравюры. Кстати сказать, вот направление искусства, которому в общем синтетическом складе грядущей культуры предстоит еще богатая жатва.

Флоренский П. Мнимости в геометрии. М., 1922. С. 58



227

низаторами общества и участниками его выставок были Василий Чекрыгин, Николай Чернышев, Вера Пестель, Сергей Романович, Сергей Герасимов, Лев Жегин (Шехтель), Александр Шевченко и другие. Журнал публиковал статьи Чекрыгина, Павла Флоренского, Романовича, стихи Велимира Хлебникова и Бориса Пастернака. Объединение «Маковец» возникло в тот момент, когда русское искусство захлестывала волна всевозможных «измов», когда само существование станковой картины было поставлено под сомнение.

В манифесте «Маковца» говорилось: «Мы ни с кем не боремся, мы не созда-тели какого-либо очередного «изма».

Реализм «Маковца» – и в этом его заслуга и значение – не был мимолетной, подчас конъюнктурной реакцией на события дня, его художники стремились к глубокому осмыслению жизни. Они первые в те годы обратились к русской фреске и иконе. Флоренский отмечал: «Маковцу» надлежит быть собирателем русской культуры<sup>100</sup>. Маковчане понимали художественное творчество как «духовное делание». Не случайно они выбрали для журнала название «Маковец» – так назывался холм, на котором Сергей Радонежский основал Троицкий монастырь.



228



229



230



231

228

**Владимир Фаворский**  
 Портрет  
 Ф. М. Достоевского. 1929  
 Бумага, ксилография.  
 20,5 x 13,5

229

**Владимир Фаворский**  
 Сергиев Посад. 1919  
 Бумага, ксилография.  
 13,6 x 15,3

230

**Алексей Крачченко**  
 Страдивари  
 в своей мастерской. 1926  
 Бумага, ксилография.  
 17,9 x 13,6

231

**Алексей Крачченко**  
 Голова девушки. 1925  
 Бумага, ксилография.  
 25,3 x 17,9



232

Вера Пестель

Тетя Паша. 1919

Холст, масло. 48 x 97

Там человек старел.

А Фет

То, о чем в хочу сказать, – не ново,  
но в обнаженном виде не выжралось  
и приобрело качество того, о чем не  
говорят. Хочу сорвать покрывало с одной  
из основ всякого искусства, снять маску  
с людей, посвятивших себе ему, и показать  
их голенькими.

Я буду говорить о трагедии личной жизни  
всякого истинного художника, о том непре-  
клонном законе, по которому творцы  
платят за совершенство в искусстве  
мучительством жизни.

Искусство жестоко и требует жертв.  
Оно сжигает тех, кто подходит к нему,  
и чем ближе, тем беспощадней.

И только невнимательному взору непо-  
нятна та боль, что срысывается порою  
в тяжелье, чересчур страшные минуты  
с художника.

Искусство стихийно, а потому оно полу-  
мер не выносит.

Искусство сексуально, а поэтому учету  
и анализу рассудка не повинуются.

Наконец, искусство – страсть, а как  
всякая страсть – ревниво, капризно  
и всепоглощающе.

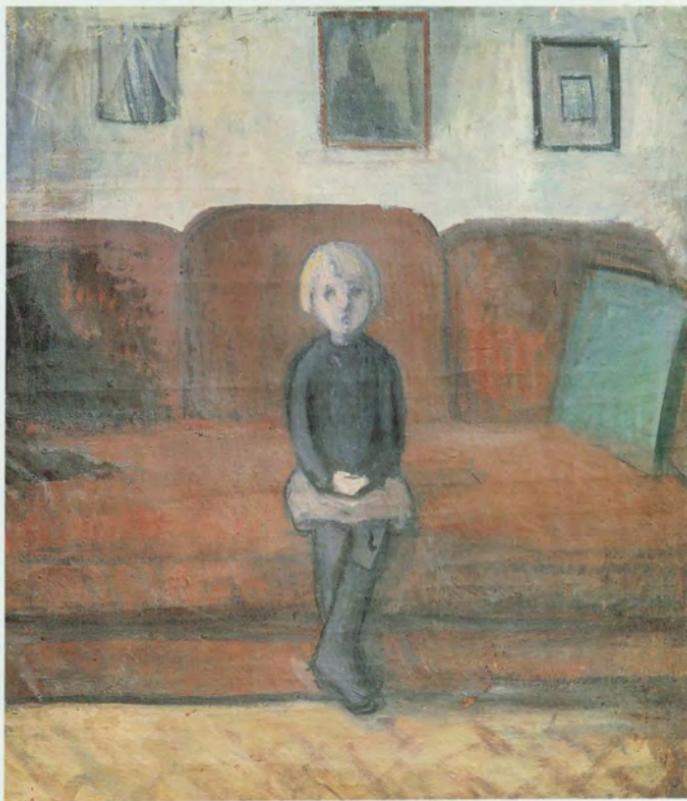
Поэтому душа художника пустыня и  
беспокойна. Вечный странник, он не знает  
долгого отдыха и счастья. И тем сильнее  
разница его жизни с окружающим  
пиром, тем махровее и прельстительнее,  
ароматней и чудесней его искусство.

Вся его страсть к жизни, очарование  
великолепием ее – в его произведениях,  
и в этом его жертва искусству. Но те  
краткие мгновения экстаза, что дарит  
ему удача, то ослепление творчеством, что  
дает ему мужество жить, – слишком малы,  
случайны и редки, а жизнь, а мир всегда  
перед глазами, также заманчивы и пре-  
красны, открытые ему в большей полноте,  
в сильнейшем цветении, чем остальным  
людям. Но совместить повседневную  
обычность с пределом высоким и желан-  
ным нельзя. Трудно быть жестоким там,  
где играют дети, надо стать ими же, чтобы  
не казаться чуждым, или уйти. Так и  
художник – или жесток, или одинок.

Сделаться как все он не может или не  
смеет и мучается, мучается, видит мелкую  
радость чуждого круга, чуждого предела.  
Желанья же прижизненной или посмерт-  
ной награды его не волнуют, да и нет  
времени мечтать о них.

Но есть ли та мера, по которой можно  
было бы вознаградить пытку, что пере-  
несли Гоголь, Ватто или Эдгар По?

Синезубов Н. Судьба художника //  
Маковец. 1922. № 2. С. 31



233

233

Вера Пестель

Девочка на диване. 1922

Холст, масло. 87 x 78



234

234  
 Николай Чернышев  
 Обнаженная женщина. 1921.  
 Лист из альбома «Литографии»  
 Бумага, литография. 21,7 x 17,2

235

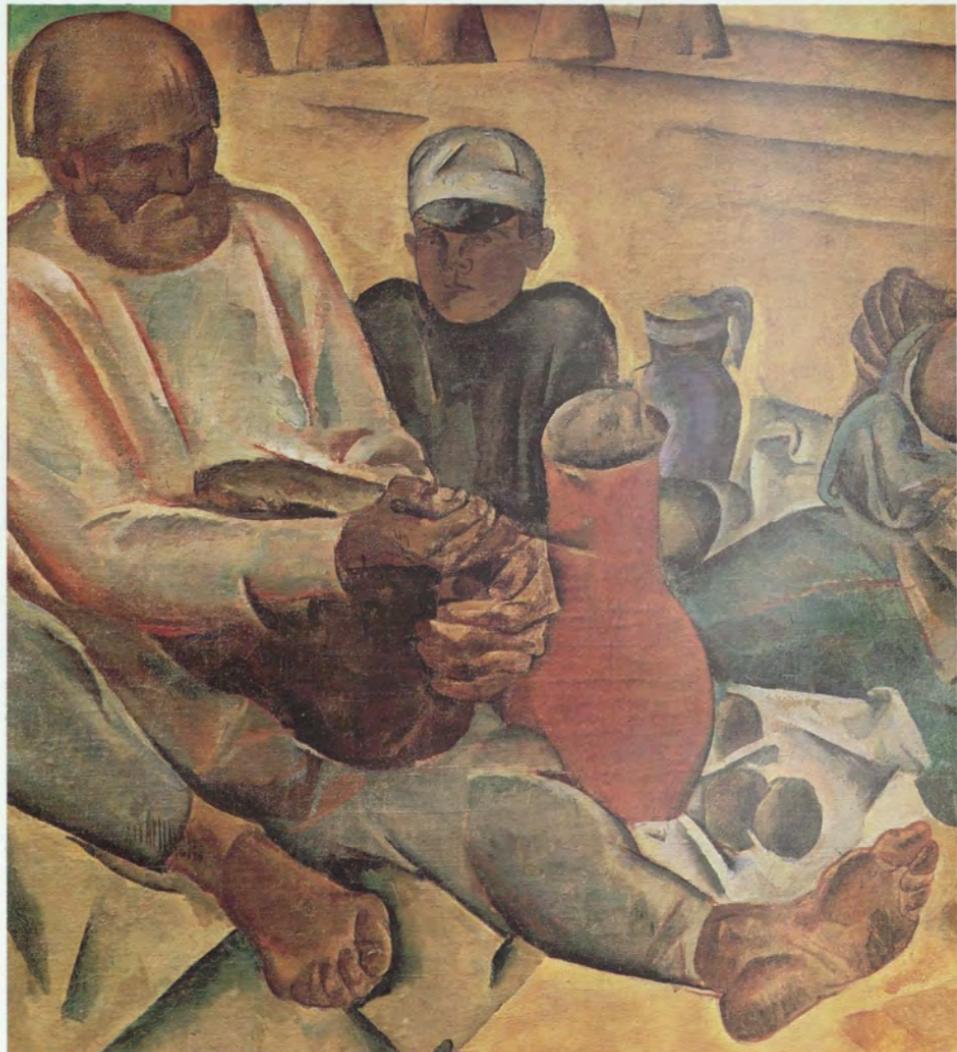


235  
 Николай Григорьев  
 Турки. 1921.  
 Лист из альбома «Литографии»  
 Бумага, литография. 22,4 x 19,1



236

236  
Александр Шевченко  
Музыканты. 1913  
Холст, масло. 114 x 104,5

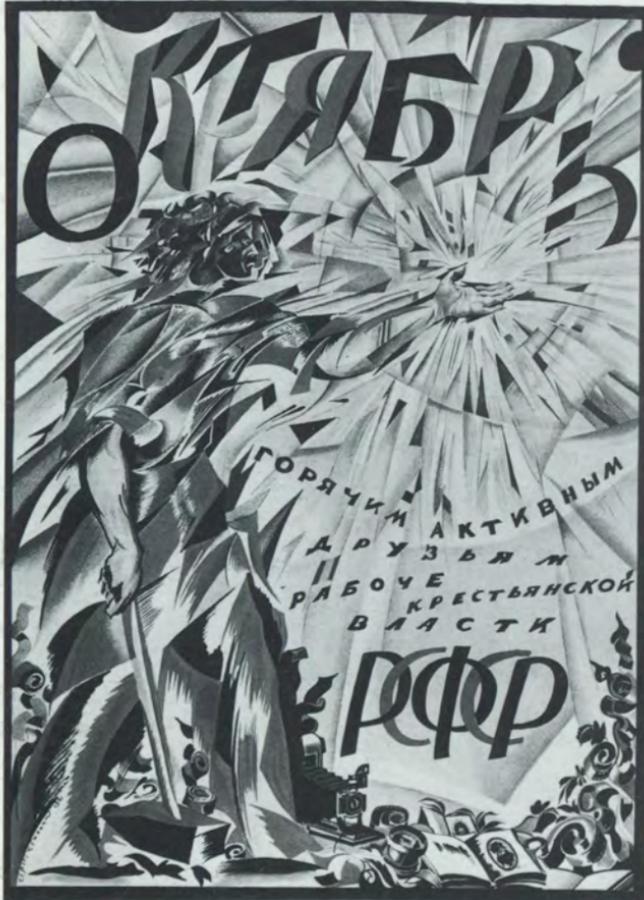


237

237  
Сергей Герасимов  
Хлеб наш насущный. 1921  
Холст, масло. 83,5 x 83

238  
Сергей Герасимов  
Крестьяни в картузе. 1925  
Холст, масло. 81 x 61





239

Сергей Чехлиев

Обложка журнала «Октябрь». 1921  
Бумага, типографский оттиск.  
30,8 x 22,5

240

Владимир Колашев

Иллюстрация к «Октябрьской книжке  
для детей». 1927  
Бумага, тушь, акварель. 35,9 x 56,9



241

**241**  
**Владимир Конашевич**  
 Зима в Павловске. 1932  
 Бумага, тушь, кисть. 79 x 54,5



242

**242**  
**Дмитрий Митрохин**  
 Письмоносец. 1929  
 Бумага, ксилография, раскрашенная  
 акварелью. 12,6 x 7,7



**243**  
**Дмитрий Митрохин**  
 ЦГКЖО. Цветы на берегу пруда. 1937  
 Бумага, гравюра резцом. 13,2 x 15,9

243



244

245



246

244

**Давид Завоскин**

Комсомолка Бася. 1930  
Бумага, коричневая акварель,  
тушь. 61,2 x 44,5

245

**Николай Тырся**

Портрет А.А. Ахматовой. 1928  
Бумага, ламповая копаль.  
36,5 x 22,7

А.А. Ахматова (А.А. Горенко) – крупнейший поэт «серебряного века» русской литературы, начала печататься с 1907 г.

246

Обложка журнала «Красная панорама». Фотография

247

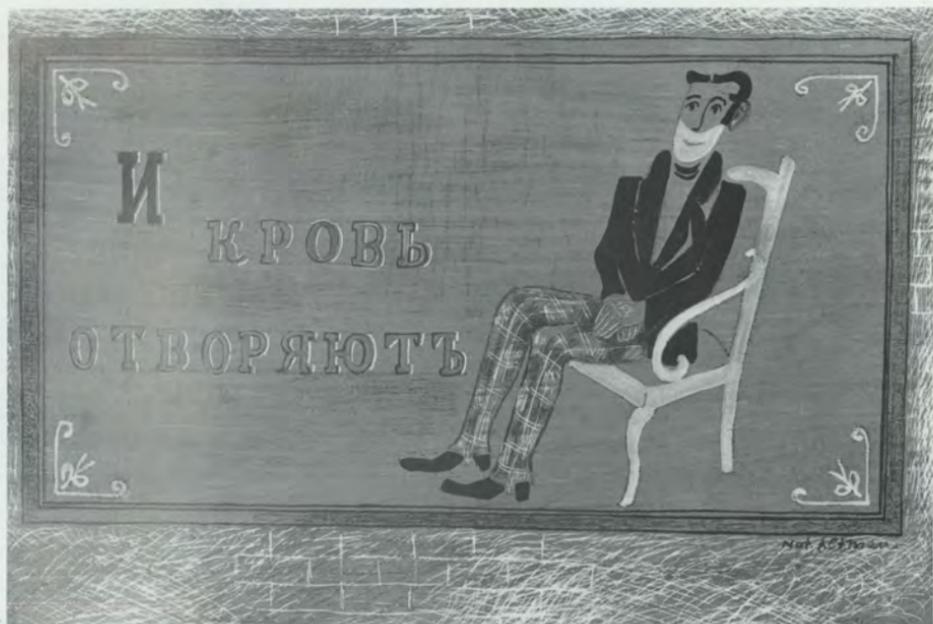
**Валентин Алшман**

Иллюстрация к повести  
Н.В. Гоголя «Нос». 1934  
Картон, гуашь,  
протрапывание. 22,2 x 24,8

248

Художник В.В. Пакулин  
с женой. Конец 1920-х.  
Фотография

247



248



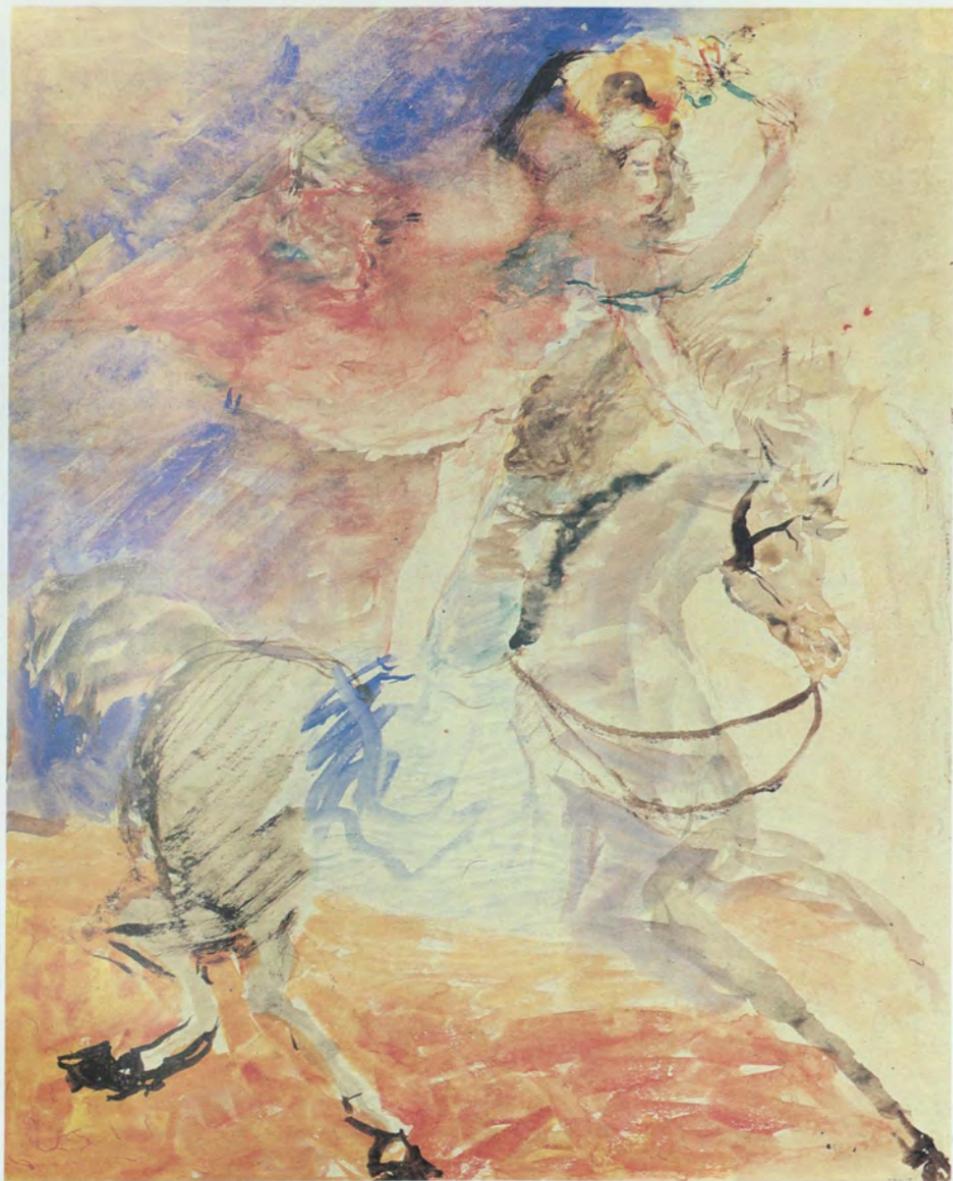
248  
Георгий Верейский  
Юный художник. 1928  
Бумага, итальянский карандаш.  
60 x 42,6



249



Nathan Altman



250

**Иван Альмиз**

Оформление книги Н.В.Гоголя  
«Петербургские повести». Фронтиспис. 1934  
Картон, гуашь, итальянский карандаш,  
процарапывание. 32,5 x 24,8

251

251

**Артур Фокиссин**

В цирке. 1931  
Бумага, акварель. 42,4 x 35



Самым значительным мастером «Маковца» был, без сомнения, Василий Чекрыгин, представленный в книге картиной «Судьба» и рядом графических работ, глубоких и взволнованных, совершенных по мастерству. В последние годы жизни и творчества Чекрыгина полностью захватили идеи философии Николая Федорова. Главная мысль нравственно-философского учения Федорова

заключена в том, что сыновья все получают даром от отцов, даже самую жизнь: «У нас нет ничего своего, нами произведенного, а все даровое, точнее долговое; жизнь наша вовсе не наша, она отъемлема, отчуждаема, смертна; мы получили жизнь от своих отцов, кои в таком же долгу у своих родителей и т.д., рождение есть передача долга, а не уплата его»<sup>101</sup>.

253



252

Василий Чекрыгин

Судьба. 1922

Холст, масло. 143 x 107,5

253

Василий Чекрыгин

Композиция.

Лист из цикла «Воскрешение». 1922

Бумага, свинцовый карандаш. 28 x 23

Земля и все другие условия жизни не составляют нашей собственности; мы не земледельцы, а крепостные земли, точно так же, как и земля зависит от солнца, так и ответ к нему, а солнце в свою очередь находится в подобной же зависимости от иного какого-либо тела и т.д. Регуляция этой спелой, не земной только, а всеобщей тяги, обуславливающей смертность, и должна быть тягом человеческого рода. Отсюда и следует, что воскресение есть труд, обращающий даровое в собственное, очищающий долг... В неисполненном долге заключается наказание ребятам, смертью. Оплаченный долг есть возвращение жизни своим родителям, т.е. долга своим кредиторам и через то — свободы себе.

Федоров Н.Ф.  
Сочинения. М., 1982. С.163

#### Дорогой Михаил Федорович!

Написал Вам, в каком положении находится библиотека Ваша, картины и рисунки. Послал письмо через Вашу двоюродную сестру. Но решил еще написать на тот случай, чтобы все же были извещены, если предыдущие письма пропадут. Картины и рисунки Ваши в полной сохранности в Государственном хранилище, хранителем его сейчас художник Дурнов, он относится к Вашим работам и рисункам внимательно (по словам Николая Михайловича)<sup>102</sup>.

Хранилище помещается в особняке Кузнецовых на М. Дмитровке против Пименовского переулка. Там же находится Ваши издания, которые в целости. Выез из Вашего дома: картины, рисунки, библиотеку худ. Кириллов (Вы, должно быть, помните его по Училищу живописи, ваяния и зодчества, блондин в пенсне). Библиотека находится в 1-м претераском музее на М. Дмитровке в особняке Лева, там есть прекрасные вещи. Вас и Наталью Сергеевну хотели купить из хранилища в галерею Третьяковых, но не смогли этого сделать, так как не с кем говорить по этому поводу. Вам нужно послать доверенность или Гроборию (лучше всего ему, т.е. он тогда будет свободен в выборе, будет головой этого дела), или же мне по адресу Пушкина.

Чекрыгин В.Н. Из письма М.Ф. Ларионову  
15 февраля 1921  
Архив А.К.Томшиной-Ларионовой,  
Париж



254

Сыновья, считал Федоров, должны вернуть долг отцам — воскресить ушедшие поколения отцов. В этом заключено «общее дело» рода человеческого. Эта идея определяла все остальные позиции философа. Задача овладения космическим пространством и планетными мирами вытекала из необходимости расселить воскресенные поколения. Этот общий исток

определил и назначение искусства: «Высшая задача искусства — не изображать, не рисовать отвлеченные мысли (что сводится к призрачному творению только подобий, то есть к иллюзии), а указывать путь и, в художественной форме и в творческом восприятии, создавать проект самого дела, самой истинной задачи рода человеческого»<sup>103</sup>.



255

Вот этот грандиозный «проект» и овладел воображением Чекрыгина. На протяжении двух-трех лет он создает огромный цикл рисунков, воспринимающийся как единое произведение. Это грандиозная эпопея воскрешения минувших поколений, раскрытая в образах, полных драматизма. Его рисунки пронизывает острое ощущение космического пространства, в котором вспыхивают и гаснут солнца, движутся планеты. Чекрыгин рисует будущую судьбу человечества, его неизбежный выход в космос. Работал он прессованным углем, добываясь нескончаемых тональных

градаций. Пластический строй его черно-белых рисунков близок живописи.

Несчастный случай на железной дороге оборвал жизнь Василия Чекрыгина. Художник погиб в момент высшего творческого взлета.

255

**Василий Чекрыгин**

Композиция. 1922.

Лист из цикла «Воскрешение»  
Бумага, прессованный уголь.  
24,2 x 29,5



256

256

**Василий Черкизов**

Композиция. 1922.

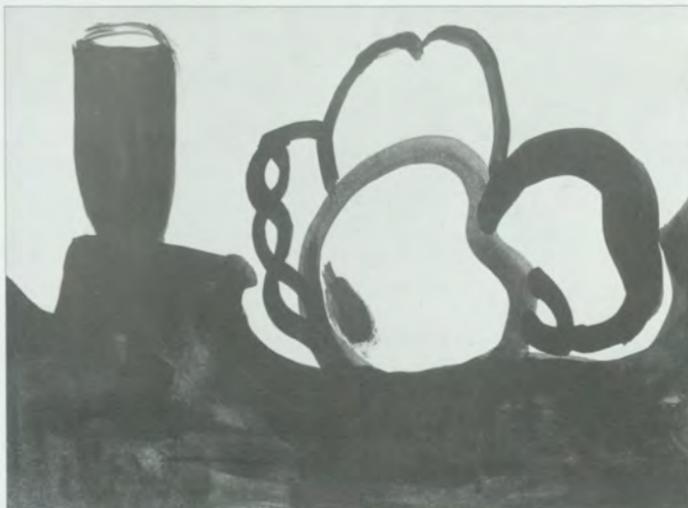
Лист из цикла «Воскрешение»

Бумага, уголь, свинцовый  
карандаш. 28,8 x 21,8

В 1928 году несколько художников, связанных дружескими отношениями еще в Гинхуке, образовали творческую группу «живописно-пластического реализма» (название было предложено Юдиным). В нее вошли В. Ермолаева, Л. Юдин, К. Рождественский, Н. Суетин, В. Стерлигов, А. Лепорская. Юдин так определил задачи группы: «Что характеризует новый период? В основе его лежит стремление личности установить какое-то живое, конкретное равновесие между собой и действительностью, опираясь исключительно на свои пластические средства»<sup>104</sup>. В книге воспроизведены некоторые работы художников этого содружества – графические листы Юдина, строгий «Портрет псковитянки» Лепорской, гуашь Ермолаевой. В этих произведениях слышится эхо супрематизма, но претворенного, включенного в систему предметного изображения. Ермолаева дала в гуашах «Баба с ребенком», «Рыбак», «Бочонок» свой, самостоятельный вариант такого преобразования. Эти работы художницы можно назвать отважной живописью, нарушаю-

щей привычные каноны, открывающей новые горизонты. Гуашь Ермолаевой «Баба с ребенком» поражает мощным, глубоким ощущением цвета, пластически ясной структурой сильных форм. Неодолимая живописная стихия, свойственная художнице, введена здесь в строгое русло монументальной формы. Из поездки на Баренцево море (1930) Ермолаева привезла цикл пейзажных гуашей. В них остро выражены вечное, вневременное бытие, мощное движение океана, могучий «кубизм» каменных гор. Весь цикл северных гуашей пронизан мирозданческим по духу восприятием природы, ее образы выражены свободным и сильным изобразительным языком, создающим новый мир, который отныне живет своей самостоятельной жизнью. В этих работах видно, как, по образному выражению Малевича, «живопись растет лесом, горою, камнем»<sup>105</sup>. Таким был живописно-пластический реализм в понимании Ермолаевой.

257



257

Вера Ермолаева

Рамка и яблоки. 1934

Бумага, черная акварель.

14,5 x 21



258  
**Вера Ермолаева**  
 Боченок. 1933  
 Бумага, гуашь. 29,3 x 22

258  
**Вера Ермолаева**  
 Баба с граблями и ребенком. 1933 (?)  
 Бумага, гуашь. 29,5 x 22

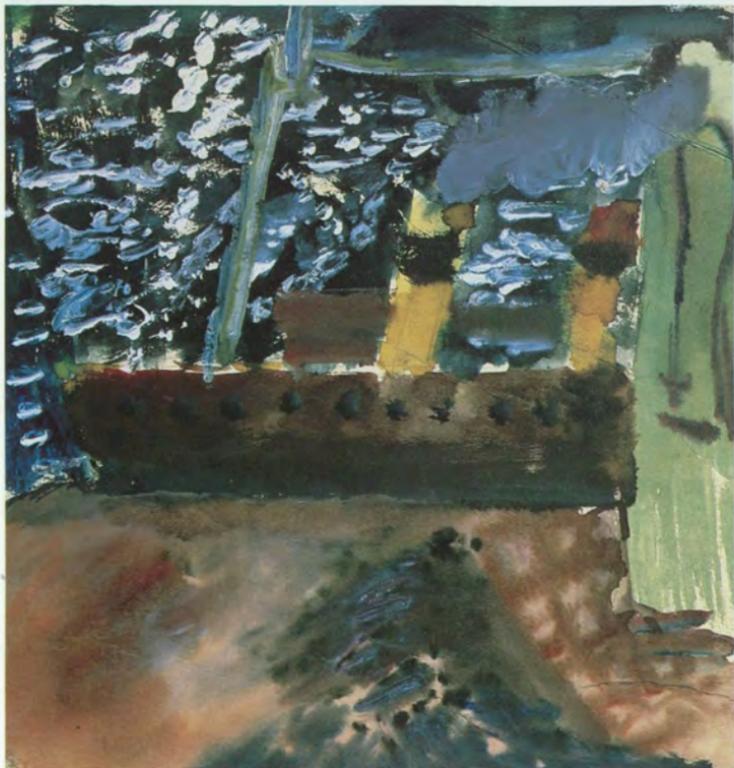




260



261



262

260  
В.В. Стерлигов в своей  
мастерской. Около  
1930. Фотография

261  
Вера Ермолова  
Автопортрет. 1934  
Бумага, черная  
акварель, белила.  
45 x 33,2

262  
Вера Ермолова  
Баренцево море.  
Пароход. 1928  
Бумага, гуашь.  
38,8 x 33,6

263  
Вера Ермолова  
Лукреций указывает  
на солнце. 1934.  
Иллюстрация к поэме  
Лукреция Кара  
«О природе вещей»  
Бумага, темпера,  
графитный карандаш.  
31,9 x 21,5





264

264

**Вера Ермолаева**

Три фигуры. 1928

Бумага, гуашь, тушь. 32,8 x 34

265

**Лео Юдин**

Натюрморт. Кофейник, кувшин  
и сахарница. Между 1936 и 1939  
Холст, масло. 42 x 59

266

Л.А. Юдин за работой  
над бумажной скульптурой.  
Начало 1930-х. Фотография

267

**Лео Юдин**

Груша. 1926

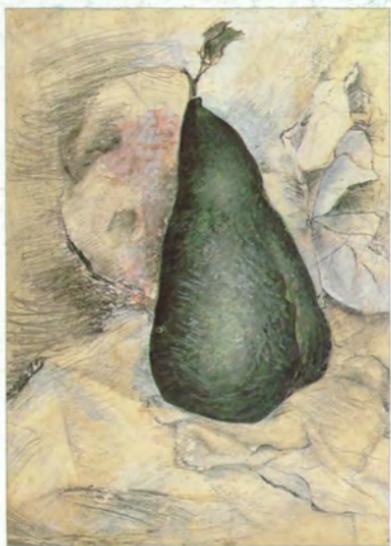
Бумага, графитный карандаш,  
акварель, гуашь. 23 x 22,3



265



266



267



268



269



270

268

**Михаил Соколов**

Из серии «Дамы». 1930-е  
Бумага, акварель, тушь, перо.  
28,5 x 19,4

269

**Михаил Соколов**

Портрет Андрея Б. 1920-е  
Бумага, тушь. 19 x 15,6

270

**Михаил Соколов**

Из серии «Всадники».  
1935-1937  
Бумага, тушь. 20,3 x 28,2

271

**Васил Басманов**

Пейзаж. 1933  
Бумага, акварель. 20,3 x 22,5

272

**Васил Басманов**

Песчаные холмы. Прогулка  
Бумага, акварель. 11,7 x 16,3





273

**Борис Ермолаев**

Краснофлотец.

Вторая половина 1930-х

Картон, холст, масло.

25,5 x 17,5

274

**Борис Ермолаев**

Семейный портрет. 1930

Картон, холст, масло.

31 x 41

275

**Михаил Сиконов**

Натюрморт с рыбой. 1930-е

Холст, масло. 52,7 x 70,5

→

276

**Анна Лепорская**

Псковитянка.

Первая половина 1930-х

Холст, масло. 60 x 48

→

277

**Венер Сиконов**

Портрет А.М. Смирновой.

1920-е

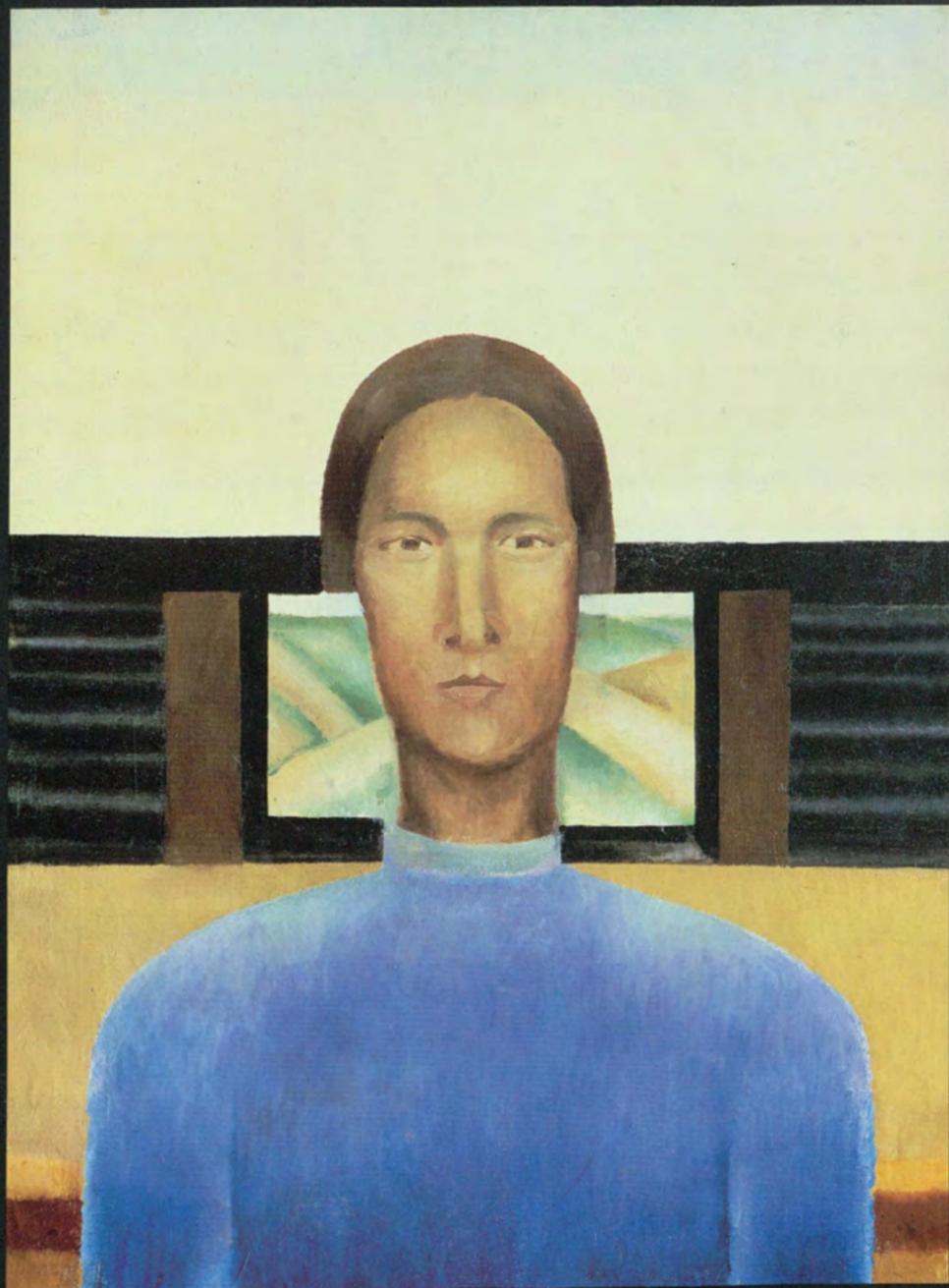
Холст, масло. 64 x 51,5



274



275





# РЫНОК



**Е. ШВАРЦ**  
РИСУНКИ  
**Е. ЭВЕНБАХ**



**РАДУГА**  
**1925**

1. Рынок № 30/31  
2. Рынок № 30/32  
3. Рынок № 30/33

В 1925 году в Ленинграде при Государственном издательстве образовалась редакция детской литературы, впоследствии выделившаяся в Детгиз, возглавляемый Самуилом Маршаком. Вокруг Маршака сложился большой творческий коллектив, в который

Николай Лапшин, Юрий Васнецов, Валентин Курдов, Евгений Чарушин и другие были превосходными живописцами и графиками. При общности исходных позиций, опиравшихся на фундамент станковой живописи и рисунка, на многосторонний художественный



279

**278**  
**Евгений Эвенбах**  
Обложка книги Е.Л. Шварца  
«Рынок». 1925  
Бумага, гуашь. 27,6 x 21,8

**279**  
На персональной выставке  
В.В. Лебедева в Русском музее.  
Слева направо: Н.Н. Пунин,  
В.Н. Анкива, П.И. Нерадовский,  
В.В. Лебедев. 1928. Фотография

**280**  
В.В. Лебедев на своей  
персональной выставке в Русском  
музее. 1928

→  
**281**  
**Вера Ермолаева**  
Обложка книги Н.Н. Асеева  
«Топ-топ-топ». 1925  
Бумага, гуашь, тушь. 26,7 x 20,8

→  
**282**  
**Вера Ермолаева**  
Иллюстрация к книге Д.И. Хармса  
«Иван Иванович Самовар». 1930  
Бумага, гуашь. 23,1 x 18,3

входили писатели Борис Житков, Виталий Бианки, Корней Чуковский, Евгений Шварц, Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Заболоцкий и другие. Они сознательно и целеустремленно работали над созданием новой литературы для детей.

Художественную редакцию Детгиза возглавил Владимир Лебедев. Он понимал издание как целостный художественный организм, в котором все элементы связаны конструктивным единством. Лучшее из созданного Лебедевым в этой области – «Охота», «Мороженое», «Цирк» (две последние книги в соавторстве с Маршаком) – блестяще выразило этот принцип.

Детскую книгу 20-х–30-х годов делали не специалисты-книжники, а художники в широком смысле слова. Лебедев и его ближайшие сподвижники по Детгизу Вера Ермолаева, Евгений Эвенбах, Николай Тырса, Алексей Пахомов,



280

опыт, каждый из этих мастеров выработал собственный стиль художественного решения книги. Если Лебедев был блестящим выразителем конструктивно-графического начала, то на другом полюсе находились Васнецов и Ермолаева, предпочитавшие живописно-пластический метод.

Тот, кто создает рисунки для детей, должен быть не просто хорошим художником, но вдобавок к тому обладать особыми качествами дарования. «Очень важно, – отмечал Лебедев, – чтобы у художника, работающего над детской книгой, была способность и было умение снова переживать то ощущение интереса, которое он переживал в детстве. Но если художник нарочито мыслит как ребенок, то ничего у него не получится, и его рисунок будет легко разоблачен как художественно-фальшивый»<sup>106</sup>. Книжная графика Васнецова раскрывает характерную черту его дарования –



281



282

способность вновь и вновь переживать это «ощущение интереса», выражающееся в особой пристальности взгляда и чистоте видения, когда кажется, что мир открывается впервые. В этом открытии мира всегда есть оттенок удивления, есть наивность принимающего на веру все виденное, как бывает в детстве. Такими чертами обладает книга Васнецова «Болото», созданная им совместно с писателем Бианки. Обостренно и выпукло, как под увеличительным стеклом, раскрывается таинственная, подвижная жизнь болотного мира. «Болото», справедливо считающееся первой и большой удачей Васнецова на новом для него поприще, показало тяготение художника к красочно-живописным решениям, к красочному полнзвучию иллюстрации. Над многими из своих книг Ермолаева работала в тесном содружестве с поэтами-обериутами – Александром Введенским, Николаем Заболотцем, Николаем Олейниковым. Изобретательность и юмор, присущие ее образным решениям, с особым блеском проявились в иллюстрациях к стихам Хармса «Иван Иванов Самовар». В сменяющихся друг друга «кадрах» художница развивает забавную картину семейного чаепития, в которой главную роль играет пузатый, важный самовар, худеющий к концу этой церемонии. В рисунке лаконичном и точном, подмечающем характерные подробности, Ермолаева достигает стиливого соответствия стихам Хармса, их игровой ритмике и интонации:

Наклоняли, наклоняли,  
 Наклоняли самовар,  
 Но оттуда выбивался  
 Только пар, пар, пар.  
 Наклоняли самовар  
 Будто шкaп, шкaп, шкaп,  
 Но оттуда выходило  
 Только кап, кап, кап.

Неистощимая наблюдательность была присуща Ермолаевой, самые будничные вещи и явления часто претворялись

**Е.ШВАРЦ**



**ВЕДРО**



283

285



284

286



283

**Алексей Пахомов**

Обложка книги

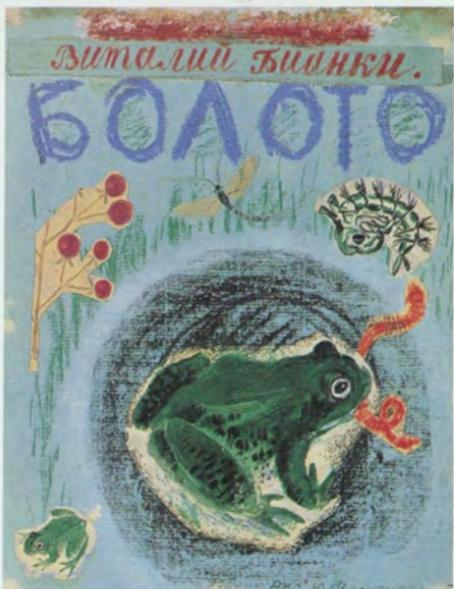
Е.Л. Шварца «Ведро». 1926  
Бумага, акварель, графитный  
карандаш. 26,5 x 20,8

284

**Алексей Пахомов**

Иллюстрация к книге

Е.Л. Шварца «Ведро». 1926  
Бумага, акварель. 24,6 x 19,5



285

**Владимир Лебедев**

Иллюстрация к книге  
«Охота». 1924

Бумага, литография. 23,7 x 18

286

**Юрий Васнецов**

Обложка книги

В.В. Бианки «Болото». 1931  
Бумага, цветные карандаши,  
литографский карандаш, 22,4 x 18,4



287

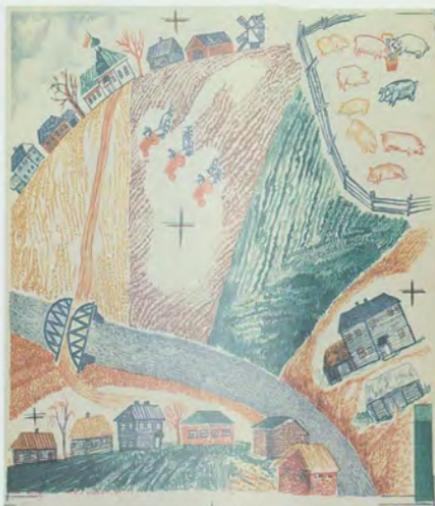
в образы ее детских книжечек. Вот как вспоминал об этой ее особенности художник Стерлигов: «Как-то раз, в двадцатые годы, мы спустились по лестнице из квартиры Эндеров<sup>107</sup>, где бывали поэты, писатели, художники: Заболоцкий, Матюшин, Хармс и многие другие. Вера Михайловна, опираясь на костыли<sup>108</sup>, выходит последней, а я перед ней. Вдруг она мне говорит: «Посмотрите, посмотрите, как она шевелит усиками, чуф-чуф!». В маленькой нише у двери лежала щеточка для чистки ламповых стекол, только и всего. Все прошли мимо нее и ее не заметили, а Вера Михайловна увидела, что щеточка совсем живая. После, через несколько лет, я увидел эту щеточку в образе добрейшего старичка из книжки «Иван Иваныч Самовар» Хармса и сразу узнал ее. Вот как Вера Михайловна выносила из жизни в образы искусства незаметное для других»<sup>109</sup>. Нередко инициатором новой книги был не писатель, а художник. Летом

1928 года Ермолаева путешествовала по берегам Баренцева моря – художницу поразили мощное движение океана и могучий «кубизм» каменных гор. Образы величественные, грозные, торжественные создают впечатление неотвратимости и непобедимости движения стихий. И все это выражено свободным и сильным языком живописи, мощной пластикой форм. Гуаша Ермолаевой поразили воображение Введенского острым ощущением дыхания Севера. Они стали истоком для одной из лучших совместных книг художницы и поэта – «Рыбаки». Деятельность Владимира Фаворского в Москве и группы художников во главе с Владимиром Лебедевым в Ленинграде способствовала расцвету искусства русской книги.

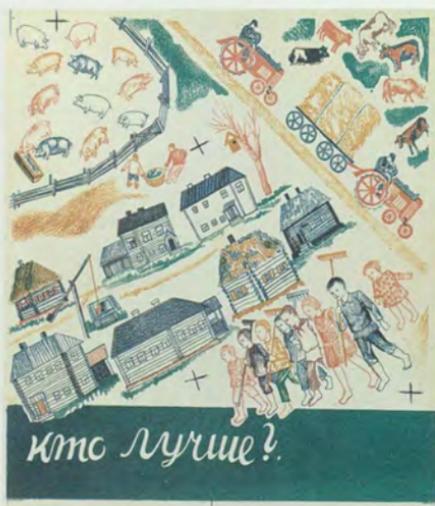
287

**Владимир Тамбов**

Приморский город (голубой). 1930-е.  
Из серии «Города будущего»  
Бумага цветная, гуашь.  
19,5 x 31,5



288



289



290



291

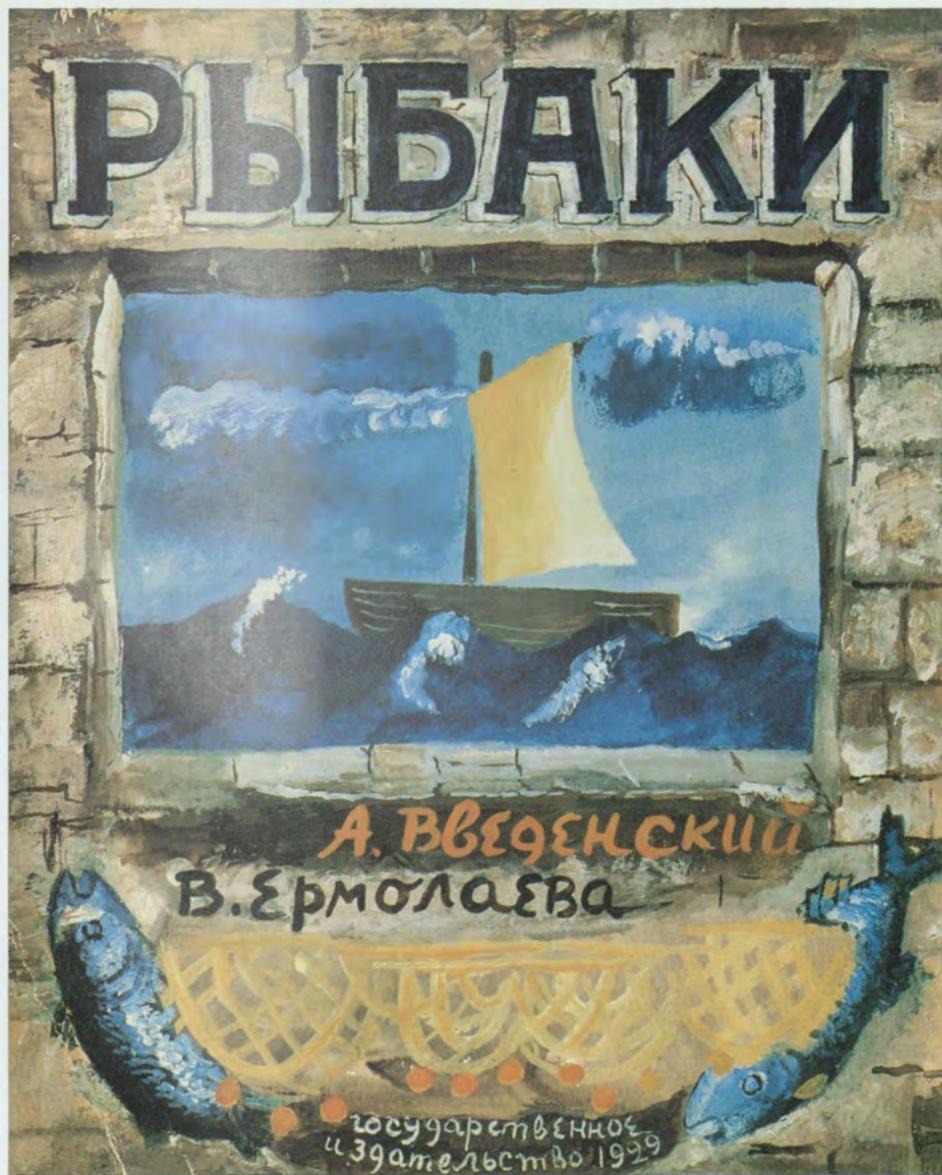
288  
Алевтина Мордвина  
Спинка обложки книги  
«Кто лучше?». 1936  
Бумага, цветная литография.  
18,4 x 17,5

289  
Алевтина Мордвина  
Обложка книги  
«Кто лучше?». 1936  
Бумага, цветная  
литография. 18,8 x 17,6

290  
Васил Кирдяшев  
Обложка книги О.Ф. Бертгольц  
«Стася во дворе». 1930  
Бумага, акварель, цветная тушь,  
перо. 19,9 x 13,8

291  
Александр Самойлов  
Иллюстрация к книге  
«Водолазная база». 1928  
Бумага, гуашь, карандаш.  
28,7 x 21,9







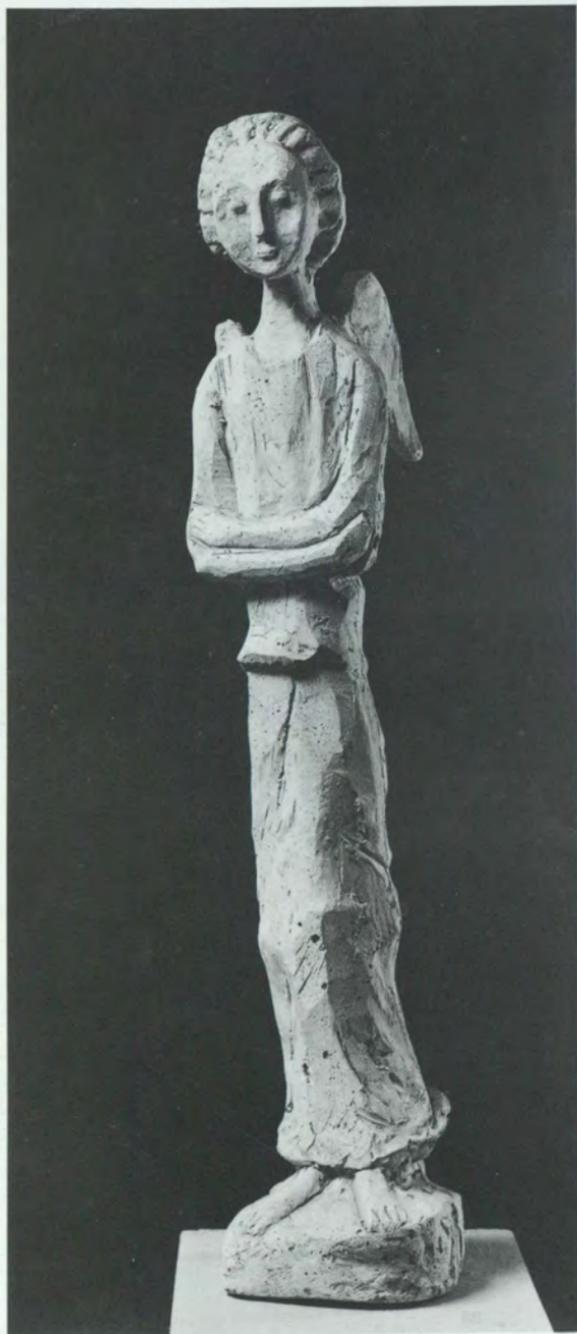
Среди скульптурных работ первых лет революции особое место занимает памятник Василию Сурикову скульптора Петра Бромирского, которого современники – Александр Матвеев, Михаил Ларионов, Василий Чекрыгин и другие – считали гениальным художником. Сейчас Бромирский забыт, работы его не известны даже специалистам. Памятник Сурикову создавался в соответствии с Планом монументальной пропаганды, подписанным В.И. Лениным в 1918 году. Его предполагалось поставить в Лобном месте Красной площади в Москве.

В Русском музее хранится гипсовый эскиз памятника – фигура ангела с мечом и чашей в руке. Как и его старший друг, Михаил Врубель, Бромирский высоко ценил наследие древнерусского искусства, считая, что современный художник должен исходить из его традиций. Живописец С.М. Романович, друг Бромирского, писал: «Когда перед Бромирским встал вопрос о выборе формы для памятника, его склонность привела к формам древнего искусства, которые он применял со свободой, данной пониманием их с точки зрения современного человека. Бромирским легко была обойдена опасность «формализации», которой не избежали многие художники, пытавшиеся найти связь с древним искусством»<sup>110</sup>.

Для Красной же площади в Москве скульптор Сергей Коненков в 1917–1918 годах создал в дереве скульптурную группу «Стелан Разин с дружиной».

Кубистический принцип остро выражен в произведении Бориса Королева, до сих пор почти не известных широкому зрителю. Королев учился у Александра Архипенко в Париже, но его кубизм («Саломея», «Архаическая фигура») имеет более подлинный и мужественный характер, чем несущие печать эстетизма работы учителя.

Александр Матвеев, крупнейший мастер современного искусства, ориентировался в своем творчестве на античную традицию. Он создал большую школу учеников, работы которых представлены в этом альбоме. В 1926 году при Ленинградском Восточном институте имени А.С. Енукидзе открылся факультет народов Севера, где учились тунгусы, эвенки, голды, ительмены и представители других малых народностей Сибири и Дальнего Востока. На факультете были организованы рисовальные и скульптурные мастерские, в короткое время добившиеся удивительных успехов. Художники, выросшие в условиях почти каменного века, принесли в искусство удивительную зоркость взгляда, непосредственность, чистоту видения. Выставка работ северян состоялась в Русском музее, была показана в Париже, вызвав восторг зрителей. Николай Пунин писал: «Северяне, не имевшие никакого представления о европейском искусстве, обнаружили такую высокую художественную культуру и такое острое чувство в понимании современных задач искусства, что у всех, побывавших в мастерских... сложилось вполне определенное мнение: эти работы – событие, могущее сыграть большую роль в развитии современного искусства»<sup>111</sup>. Пунин не ошибся: графика северян вскоре оказала влияние на ленинградских художников, в частности на блестящего рисовальщика П. Соколова.



296



297





299



300



←  
295**Петр Бриллицкий**

Ангел. 1918–1919.  
Эскиз неосуществленного  
памятника В.И. Сурикову  
Гипс. 89 x 18 x 21

←  
296**Петр Бриллицкий**

Воскрешение Христово.  
1918–1919 (?)  
Бумага, тушь. 31 x 21,5

←  
297**Петр Бриллицкий**

Набросок к проекту памятника  
В.И. Сурикову. 1919  
Бумага, уголь. 29 x 17,4

←  
298**Сергей Коненков**

Степан Разин с дружиной.  
1918–1919. Фрагменты  
Дерево подвеченное.  
61 x 38 x 39; 55 x 30 x 46

←  
299**Борис Королев**

Женская фигура. 1920  
Гипс. 60 x 17 x 22

←  
300**Борис Королев**

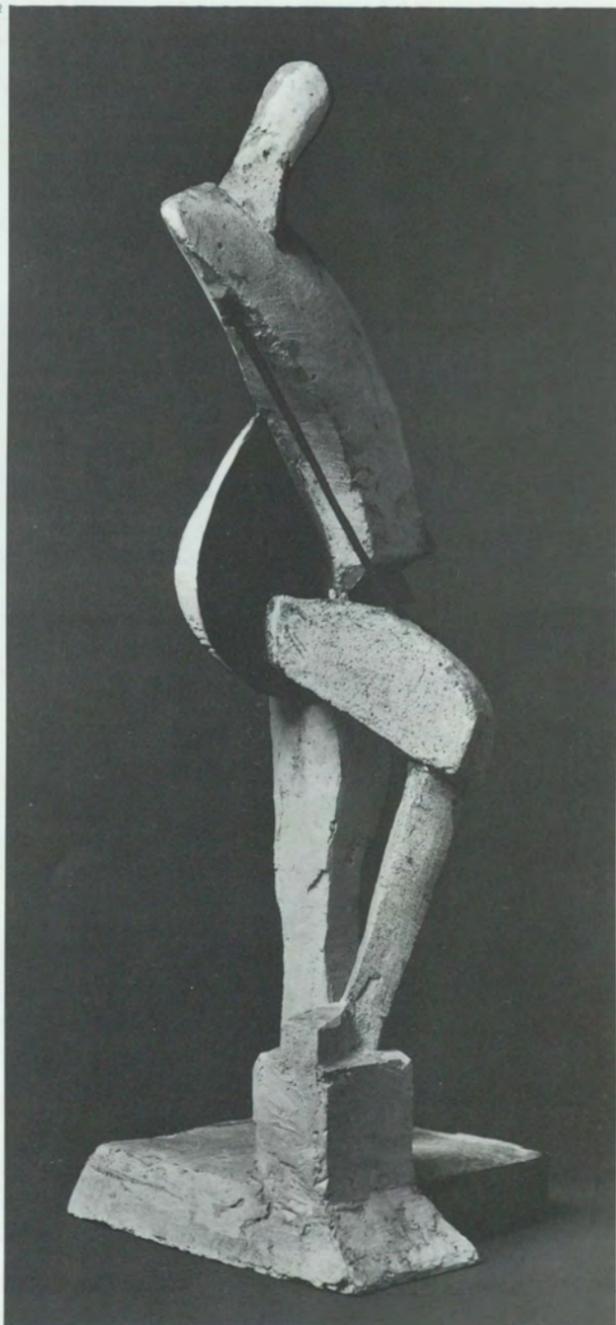
Саломея. 1922  
Дерево. 110 x 71 x 34,5

←  
301**Сарра Лебедева**

Манекен для витрины. 1936  
Тонированный гипс. 207 x 40 x 50

←  
302**Борис Королев**

Человек. 1920  
Гипс, железо. 64 x 22 x 23







305

**303**  
**Александр Матвеев**  
Флора. 1923–1925  
Чугун, малахит. 27 x 8 x 6

**304**  
**Миколай Суворов**  
Мудрость. 1928  
Дерево, гипс раскрашенный.  
140 x 38 x 64

**305**  
**Сарра Лебедева**  
Робеспьер. 1920. Агитрельеф  
Крашенный гипс. 53 x 40 x 11





307



308

306

**Сергей Булаковский**

Девочка с птицей. 1929

Мрамор. 72 x 28 x 30

307

**Александр Мамоев**

Автопортрет. 1939–1941

Бронза. 44 x 25 x 30

308

**Борис Корнеев**

Женский портрет. Голова. 1920

Бронза, основание – гранит.

24 x 18 x 22; 15,5 x 16; 5 x 15

309

**Натан Альшман**

А.В. Луначарский. 1920. Барельеф

Бронзированный гипс. 63,2 x 46 x 7



309



310



311



310

**Борис Жидар**  
Портрет отца. 1928–1929  
Гипс. 47 x 35 x 20

311

**Фрокоп Бокеров**  
Женский портрет. 1928–1929. Барельеф  
Гипс. 35 x 31 x 10. Высота около 7

312

**Леонид Месс**  
Голова остяка. 1931  
Бронза. 64 x 34 x 34

313

**Константин Пакув**  
Охота. 1930-е  
Бумага, акварель, гуашь. 62,5 x 87,5



В 1918 году в Петрограде был образован Декоративный институт с различными производственными мастерскими – плаката, театральной декорации, агитмассового искусства и другими. Руководил институтом живописец и театральный художник Иосиф Школьник. Здесь периодически работали крупные мастера – Н. Альтман, В. Козлинский, представители школы Матюшина. В альбоме воспроизведены подносы, созданные в этих мастерских. Другим центром прикладного искусства стал Ленинградский фарфоровый завод. Он воспринимался прообразом

Еще в 1923 году Матюшин отмечал: «Малевич имеет огромный успех, его ученик (Н. Суетин. – Е.К.) провел в посуду (фарфор. фабр.) супрематическую форму. Сбыт в Москве колоссальный. Я страшно радуюсь этому успеху. Это «отбрасывает отвратительные намеки на неспособность левого искусства включиться в жизнь»<sup>112</sup>. Среди работ, воспроизведенных в книге, нужно отметить супрематический фарфор К. Малевича, Н. Суетина, И. Чашника, редкую тарелку В. Татлина «Царевич», роспись по фарфору С. Чехонина и А. Щекатиной-Потоцкой.

314

**С.Е. Струсович**

Ткань «Лампы» (для республик Средней Азии). 1928–1930  
Ситец, механическая печать.  
18 x 21

315

Декоративный институт. Выставка. 1924. Фотография

→ 316

**Владимир Татлин**

Тарелка «Царевич». 1922  
Фарфор, роспись надглазурная.  
Диаметр 23

В росписи тарелки Татлин вернулся к своей давней теме. В 1911 году петербургский «Союз молодежи» осуществил постановку народной драмы «Царь Максимилиан» и его непокорный сын Адольф». Для московской постановки драмы Татлин исполнил большое число театральных эскизов.

→ 317

**Николай Суетин**

Блюдо «Супрематизм». 1923  
Фарфор, роспись подглазурная и надглазурная. Диаметр 31,5

→ 318

**Александра Щекатиной-Потоцкая**

Тарелка «Прогулка матроса. 1-е мая 1921 г. Петроград». 1921  
Фарфор, роспись надглазурная, золочение с цирковой.  
Диаметр 24,8

→ 319

**Александра Щекатиной-Потоцкая**

Поднос «Снегурочка». 1922  
Фарфор, подглазурное крытье кобальтом, роспись надглазурная, золочение. Диаметр 35



производства будущего, опытной лабораторией, показательной в научном и художественном отношениях. Сюда в начале 20-х годов пришли работать последователи Малевича – Николай Суетин, Илья Чашник, а позже – Анна Лепорская. Фарфор, расписанный ими в принципах супрематизма, составил настоящую эпоху в деятельности завода.

→ 320

**Басилка Развиц**

Тарелка «Ровнопропие». 1920  
Фарфор, роспись надглазурная.  
Диаметр 21,5



316



317



318



319



320



321



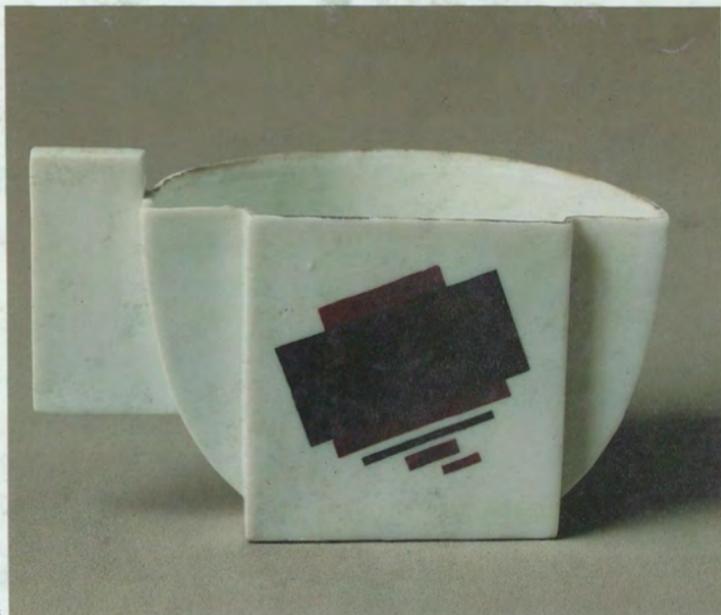
322



323



324

←  
321**Сергей Чехонин**

Поднос «РСФСР». 1921  
Фарфор, роспись  
надглазурная, золочение  
с цирковой. 33,2 x 27,5  
(овал)

←  
322**Николай Лавин**

Поднос «25. X. 17»  
(Двадцать пятое октября  
1917 года). Начало 1930  
Дерево, масло, бронзовая  
краска. Диаметр 40

←  
323**Натан Альтман**

Тарелка «Земля  
трудящимся». 1919  
Фарфор, роспись  
надглазурная.  
Диаметр 24,7

←  
324**Рудольф Френц**

Поднос «Танго»,  
1922–1924  
Дерево, масло. 53 x 42  
(овал)

325

**Казимир Малевич (форма)**

**Илья Чашник (роспись)**  
Чашка «Супрематизм».  
1923  
Фарфор, роспись  
надглазурная. 7,2 x 12 x 6

326

**Казимир Малевич**

Чайник. 1923  
Фарфор. 16 x 22,2 x 8,8

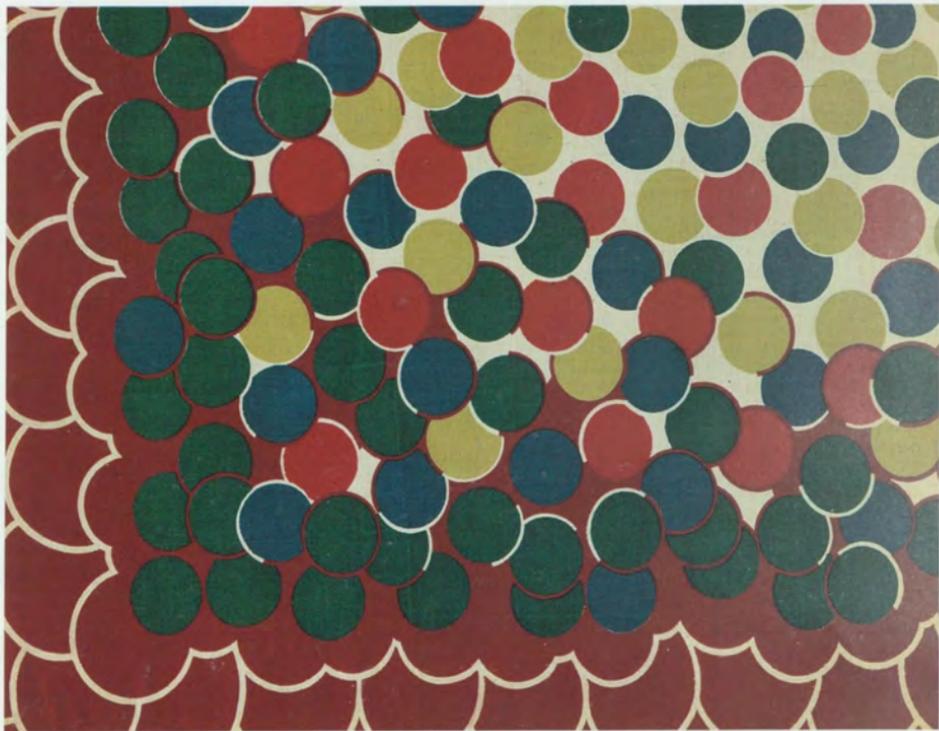
327

**Неизвестный художник**

Ткань. Конец  
1920-х – начало 1930-х  
Ситец, механическая  
печать. 38 x 28







328



329

328

**Неизвестный художник**

Ткань. Конец 1920-х – начало 1930-х  
Ситец, механическая печать

329

**Неизвестный художник**

Ткань «Шпулик». 1928  
Саржа, механическая печать

330

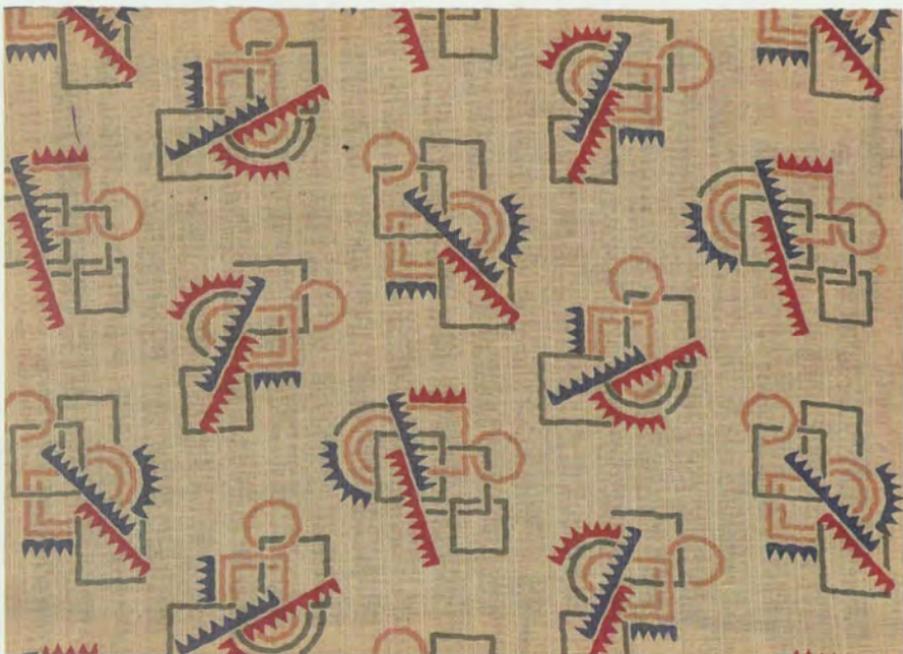
**Неизвестный художник**

Ткань. Конец 1920-х – начало 1930-х  
Сатин, механическая печать

331

**Любовь Салич**

Ткань «Жницы». Конец 1920-х –  
начало 1930-х  
Ситец, механическая печать





332

Панно для буфета. Декоративный институт. 1921. Фотография

333

**Наталья Дьяко**

Физкультурница. Статуетка. Начало 1930-х  
Фарфор, роспись надглазурная. Высота 17,6

334

**Наталья и Елена Дьяко**

Анна Ахматова. Статуетка. 1924, роспись – 1937  
Фарфор, роспись надглазурная, золочение. Высота 22,2



333



334

335

**Александра Щекатикина-Волоцкая**

Чашка с блюдцем «Красный лик». 1922  
Фарфор, роспись надглазурная, золочение. 10,3 x 12,2 x 9,5. Диаметр блюдца 17,1

336

**Неизвестные художники**

Три корбки. 1924  
Дерево, масло. 7,6 x 13,2; 9,9 x 13; 8 x 12,4

337

**Михаил Мух**

Чайный сервиз «Металл». 1930  
Фарфор, роспись надглазурная, золочение с цирровкой  
Поднос – диаметр 34,5  
Чайник – 13,8 x 18 x 12,2  
Молочник – 13,9 x 10,3 x 8  
Сахарница с крышкой – 10,4 x 13,5 x 10,5  
Две чашки с блюдцами – 5,5 x 11 x 9,4 (каждая), диаметр блюдца 15



В течение уже нескольких десятилетий не иссякает в мире интерес к русскому авангарду 20-х–30-х годов. Объясняется это во многом его трагической судьбой.

В начале XX века русское искусство прочно заняло ведущее положение в мире. В нем рождались новые идеи и пластические проблемы, которые вели художников к еще неизведанным горизонтам. Пикассо, не зная препятствий, сделал все, что мог и хотел. Дело русских художников осталось незавершенным. Стремительное движение оборвалось, начинания были оставлены на полдороге. Вот этот потенциал неосуществленных дел, нерализованных задач и влечет к себе художников, исследователей и просто любителей искусства. Мировое искусство, возможно, пошло бы иным путем, не случись несчастья с русским авангардом.

Выросло несколько поколений, которые на протяжении многих лет встречали на ретроспективных выставках в музейных залах Москвы и Ленинграда обедненную, в конечном счете ложную, картину искусства 20–30-х годов. Из нее были изъяты крупнейшие мастера современности – Ларионов и Кандинский, Малевич и Татлин, Филонов и Шагал, Матюшин и Чекрыгин, Гончарова и Розанова. Исключались из этой «исправленной» картины не только отдельные имена, но и целые школы, направления, художественные организации: мастера аналитического искусства, витебский Уновис, школа Матюшина, движение супрематистов, ленинградский Гинхук и многое другое. Очевидным было стремление сузить великолепное многообразие идей и форм до единственной узкой тропы. Живое, динамично развивавшееся искусство было остановлено на бегу.

1930-е годы нанесли особо глубокий урон. Некоторые мастера (сколько

их – мы еще не знаем), такие, как В.М. Ермолаева и П.И. Соколов, ушли навсегда. Другие надолго оказались оторванными от своего дела. Третьи – а их было больше всего – не выдержали давления и сломались, сошли на нет как самобытные художники.

Но оставались стойкие, преданные своему делу мастера, продолжавшие честно работать, не рассчитывая ни на выставки и признание, ни на материальный успех. Вытесненные, казались, на обочину дороги искусства, они были, как теперь стало видно, в центре ее. Они сохранили честь и достоинство современного русского искусства. Вот они-то, забытые и недооцененные, составляют значительную группу мастеров, вошедших в этот альбом, который является попыткой показать подлинную историю советского изобразительного искусства 1920-х–1930-х годов.



- <sup>1</sup> Филонов П.Н. Имитация мастерская живописцев и рисовальщиков «Сдвинутые картины». СПб., 1914.
- <sup>2</sup> Он же. Канон и закон. 1912. РО ИРЛИ, ф. 656.
- <sup>3</sup> Бердеев Н. Пикассо // София. 1914. № 3.
- <sup>4</sup> Матюшин М.В. Творчество Павла Филонова // Ежегодник Рухомского отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979. С. 233–234.
- <sup>5</sup> Ле Данто М.В. Письмо О.И. Лещиковой. 1917. РО ГРМ, ф. 135, в. др. 3, л. 2.
- <sup>6</sup> Пуин Н. Таттин [Против кубизма]. Пг., 1921.
- <sup>7</sup> Глез А., Метценке Ж. О кубизме. СПб., 1913.
- <sup>8</sup> Малевиц К.С. Письмо М.В. Матюшину. Июнь 1916 // Ежегодник Рухомского отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 192.
- <sup>9</sup> Малевиц К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922. С. 7.
- <sup>10</sup> Такой подзаголовок имеет брошюра Малевица «Ю кубизмо к супрематизму», изданная в 1915 г.
- <sup>11</sup> Шкловский В. Пространство в искусстве и супрематизмы // Жизнь искусства. 1919. № 196–197.
- <sup>12</sup> Изобразительное искусство. 1919. № 1.
- <sup>13</sup> Мавковскому. [Сборник]. Л., 1940. С. 90.
- <sup>14</sup> Шкловский В. Случай на производстве // Стройка. 1931. № 11.
- <sup>15</sup> Смирнов А.А. Рецензия // Творчество. Харьков, 1919. № 4. С. 24.
- <sup>16</sup> Пуин Н. В Москве; [Письмо] // Искусство коммуны. 1919. 9 февраля.
- <sup>17</sup> «Рельефы повывешенного типа» в отличие от обычных – объемные беспредметные конструкции.
- <sup>18</sup> Таттин В. Отвечаю на «Письмо к футуристам» // Анархия. 1918. 29 марта.
- <sup>19</sup> Пуин Н.Н. Искусство и революция: Неизданные воспоминания 1930-е гг. Архив семьи Пунина, Санкт-Петербург.
- <sup>20</sup> Кондринский В.В. Письмо Н.И. Кульбину 28 марта 1912 // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1981. С. 408.
- <sup>21</sup> Там же. С. 401.
- <sup>22</sup> Кондринский В.В. Текст художника. М., 1918. С. 28.
- <sup>23</sup> Федоров Николай Федорович (1828–1903) – библиотечник Румянцевского музея в Москве, мыслитель, оригинальная концепция которого высоко ценили Л. Толстой, Ф. Достоевский и В. Соловьев.
- <sup>24</sup> Философия общего дела. Т. 1. С. 293.
- <sup>25</sup> Там же. Т. 2. С. 350.
- <sup>26</sup> Там же. Т. 1. С. 293.
- <sup>27</sup> Там же. Т. 2. С. 254.
- <sup>28</sup> Там же. С. 350.
- <sup>29</sup> Искусство коммуны. 1918. 22 декабря.
- <sup>30</sup> Эфрос А. Профиль. М., 1930. С. 201.
- <sup>31</sup> Юдин Л.А. Дневник. 12 ноября 1922. Архив семьи Юдина, Санкт-Петербург.
- <sup>32</sup> План работы Совета Униаса // Униас № 1. Альманах. Витебск, 1920. РО ПГ, ф. 76, в. др. 9.
- <sup>33</sup> Дымшиц-Толстая С.И. Воспоминания. РО ГРМ, ф. 100, в. др. 249, л. 67.
- <sup>34</sup> Протоколы Униаса РО ГРМ, ф. 55, в. др. 1, л. 7.
- <sup>35</sup> Там же. Л. 7, В [записано рукой В.М. Ермоловой].
- <sup>36</sup> Русская выставка в Берлине: Из беседы с Д.П. Штеренбергом // Зрелища. 1923. № 19. С. 15.
- <sup>37</sup> Жизнь искусства. 1922. 3 января.
- <sup>38</sup> Малевиц перечисляет важнейшие выставки русских футуристов.
- <sup>39</sup> «Будущий хаос» – название статьи Д.Т. Мерхлевского.
- <sup>40</sup> «О» – то время Институт художественной культуры только еще формировался на базе Музея художественной культуры.
- <sup>41</sup> Мансуров П.А. Письмо Е.Ф. Ковтуну 4 ноября 1970. Архив Ковтуна, Санкт-Петербург.
- <sup>42</sup> Цит. по: Таттин В.Е. Каталог. М., 1977. С. 7.
- <sup>43</sup> Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 170.
- <sup>44</sup> Он же. Зангези. М., 1922. С. 6 и 7.
- <sup>45</sup> Таттин В. О «Зангези» // Жизнь искусства. 1923. № 18. С. 15.
- <sup>46</sup> Пуин Н. «Зангези» // Там же. С. 12.
- <sup>47</sup> Мансуров П.А. Письмо Е.Ф. Ковтуну 3 августа 1970. Архив Е.Ф. Ковтуна, Санкт-Петербург.
- <sup>48</sup> Малевиц К. Письмо А.Н. Бенуа. Май 1916. РО ГРМ, ф. 137, в. др. 1186, л. 1 (оборот).
- <sup>49</sup> Он же. Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, 1920. С. 4.
- <sup>50</sup> Он же. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи. 1925. Грехи неизданной статьи. Архив Е.Ф. Ковтуна, Санкт-Петербург.
- <sup>51</sup> Матюшин М.В. Творческий путь художника. 1934. РО ИРЛИ, ф. 656.
- <sup>52</sup> Гуро Е. Бедный рыцарь. 1913. РО РНБ, ф. 1116, в. др. 3, л. 48.
- <sup>53</sup> Там же. Л. 72 (оборот).
- <sup>54</sup> Название произведения Е. Гуро.
- <sup>55</sup> Гуро Е. Дневник. 5 июня 1911. РО РНБ, ф. 1116, в. др. 1, л. 78.
- <sup>56</sup> Е. Гуро была больна бляхолемом, от которого и скончался весной 1913 г. в финском поселке Уусикирки.
- <sup>57</sup> Матюшин М.В. Дневники. Тетрадь № 2. 16 апреля 1923. РО ИРЛИ, ф. 656.
- <sup>58</sup> Там же. Декабрь 1922.
- <sup>59</sup> Там же.
- <sup>60</sup> Матюшин М.В. Творческий путь художника. РО ИРЛИ, ф. 656.
- <sup>61</sup> Он же. Дневники. Тетрадь № 2. 14 апреля 1923.
- <sup>62</sup> Там же.
- <sup>63</sup> Малевиц К. Художник об АХРР // Жизнь искусства. 1924. № 6.
- <sup>64</sup> Ленинградская правда. 1926. 10 июня.
- <sup>65</sup> Малевиц К. О теории прибавочного элемента в живописи: Доклад на общем собрании сотрудников Гинкуха 16 июня 1926. ЦГА, ф. 2555, оп. 1, в. др. 1018, л. 160.
- <sup>66</sup> Филонов П.Н. Дневник. 4 ноября 1932. РО ГРМ, ф. 156, в. др. 30, л. 51.
- <sup>67</sup> Манифесты Мансурова были вывешены художником на последней выставке Гинкуха летом 1926 г.
- <sup>68</sup> Юдин Л.А. Дневник. Архив семьи Юдина, Санкт-Петербург.
- <sup>69</sup> Обществу имени Ленсарада до Винчи: Каталог выставки молодых художников. М., 1906. С. 7.
- <sup>70</sup> Малевиц К. Бог не скинут... С. 2.
- <sup>71</sup> Там же. С. 4.
- <sup>72</sup> РО ГРМ, ф. 105, в. др. 15, л. 28.
- <sup>73</sup> Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство. Эскизы. Соноарочка. Л., 1970. С. 581.
- <sup>74</sup> Стенографический отчет о вечере лампеты П.И. Соловоя. 13 июня 1971. Архив Санкт-Петербургского союза художников.
- <sup>75</sup> Филонов П.Н. Дневник. 30 августа 1935. РО ГРМ, ф. 156, в. др. 31, л. 88 и оборот.
- <sup>76</sup> Он же. «Выставка Филонова в Русском музее все еще не открыта». 1931. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, в. др. 23, л. 1–5.
- <sup>77</sup> Он же. Дневник. 30 мая 1936. РО ГРМ, ф. 156, в. др. 32, л. 39 и оборот.
- <sup>78</sup> Филонов был среди членов-учредителей Союза молодежи (1910–1914) и постоянных участников его выставок.
- <sup>79</sup> Статья сохранилась в изложении М.В. Матюшина.
- <sup>80</sup> Филонов П.Н. Канон и закон. РО ГРМ, ф. 656.
- <sup>81</sup> Он же. Письмо Верре Шалло. Июнь 1928 // Ежегодник Рухомского отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979. С. 231.
- <sup>82</sup> Он же. Идеология аналитического искусства // Филонов. Каталог. [Государственный Русский музей]. Л., 1930. С. 42.
- <sup>83</sup> Передвижники – Товарищество передвижных художественных выставок (1870–1923) – объединение художников-реалистов.
- <sup>84</sup> Филонов имеет в виду Стогальев сбор (1551), который узаконил строгую регламентацию в творчестве иконописцев.
- <sup>85</sup> Филонов П.Н. Декларация «Мирового Расцвета» // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 13.
- <sup>86</sup> Он же. Письмо Верре Шалло... С. 229.
- <sup>87</sup> Он же. Декларация «Мирового Расцвета». С. 13.
- <sup>88</sup> Портрет А.А. Андреева работы И. Гурвича репродуцирован в декларации Филонова в журнале «Жизнь искусства» [1923. № 20].
- <sup>89</sup> «Бубновый ваялец» – объединение московских живописцев, основанное в 1911 г.
- <sup>90</sup> «Ослиный хвост» – художественное объединение, организованное в Москве в 1912 г. М.Ф. Ларионовым.
- <sup>91</sup> Луначик – конфигуративное направление в живописи, выдвинутое М. Ф. Ларионовым в 1912 г.
- <sup>92</sup> Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 618.
- <sup>93</sup> Он же. Стихотворения. Пьесы. Драммы. Проза. М., 1986. С. 324–325.
- <sup>94</sup> Шкловский В. Свободная выставка во Дворце искусств // Жизнь искусства. 1919. № 149–150.
- <sup>95</sup> Глебов Т.Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове. 1967. Архив семьи Т.Н. Глебовой, Петроградск.
- <sup>96</sup> Бродский И. Письмо в редакцию // Красная газета. 1930. 25 ноября [вечерний выпуск].
- <sup>97</sup> Глебов Т.Н. Указ. соч.
- <sup>98</sup> Там же.
- <sup>99</sup> Наш пролог // Мавковец. 1922. № 1. С. 4.
- <sup>100</sup> Цит. по: Советское искусствознание/79. № 2. М., 1980. С. 380.
- <sup>101</sup> Федоров Н.Ф. Философия общего дела. Т. 1. Верный, 1906. С. 93.
- <sup>102</sup> Кириллов Николай Михайлович – живописец. Указ. Федоров Н.Ф. Указ. соч. Т. 2. М., 1913. С. 153.
- <sup>103</sup> Юдин Л.А. Дневник. 28 июня 1929. Архив семьи Л.А. Юдина, Санкт-Петербург.
- <sup>104</sup> Малевиц К. От Сезанна до супрематизма. Крит. очерк. М., 1920. С. 7.
- <sup>105</sup> Лебедев В.В. О рисунках детей // Литературный современник. 1933. № 12. С. 204.
- <sup>106</sup> Квартира на Песочной улице в доме № 10, где жили учителя Матюшина – братья и сестры Эндер.
- <sup>107</sup> Ермоловой В.М. запись на костыль. В дательном падеже ладения с лосадом у нее начались паралич ног, следствием ее инвалидность на все жизнь.
- <sup>108</sup> Вечер помпий В.М. Ермоловой 18 мая 1972. Стенографический отчет. Архив Санкт-Петербургского союза художников.
- <sup>109</sup> Романович С.М. П.И. Бронисович. 1950-в. Архив семьи С.М. Романовича, Москва.
- <sup>110</sup> Пуин Н. Искусство примитива и современный рисунок // Искусство народностей Сибири. Л., 1930. С. 20.
- <sup>111</sup> Матюшин М.В. Дневники. Тетрадь № 2. 14 апреля 1923.

# ПРИЛОЖЕНИЕ

**Ассоциация художников революционной России****[АХРР] (1922–1923)**

Москва – Ленинград (в 1928 переименована в Ассоциацию художников революции – АХР). Имела более 30 филиалов в других городах Советского Союза.

Объединяла художников, выдвинувших перед искусством задачу продолжения традиций демократического творчества и организации выставочной работы в духе Товарищества передвижных художественных выставок. В Декларации АХРР записано: «Наш гражданский долг перед человечеством – художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда» (Борьба за реализм в изобразительном искусстве 1920-х годов: Материалы, документы, воспоминания. М., 1962. С. 120).

Первым председателем АХРР стал П.А. Радимов, последний председатель Товарищества передвижных художественных выставок.

В 1924 организуется издательская часть под руководством В.Н. Перельмана, «производственное бюро» (руководитель А.А. Волтер), в 1925 – информационное бюро, Центральное бюро филиалов АХРР. Члены объединения: М.И. Авиллов, Н.А. Андреев (скульптор), А.Е. Архипов, В.Н. Башкиев, Ф.С. Богородский, И.И. Бродский, В.К. Билибинский-Бирюля, И.А. Владимирский, А.М. Герасимов, И.Я. Гинзбург (скульптор), М.Б. Греков, А.В. Григорьев, В.А. Гринберг, В.Н. Домогацкий (скульптор), Н.И. Дормидонтов, И.Г. Дроздов, Б.В. Иогансон, Н.А. Ионов, Н.А. Касаткин, Е.А. Кашман, П.И. Котлов, Б.М. Кустодиев, С.М. Луппов, С.В. Макоякин, М.Г. Маннзер (скульптор), С.Д. Меркуров (скульптор), В.В. Мешков, В.Н. Мешков, Ф.А. Мадоров, С.А. Павлов, В.Н. Перельман, П.А. Радимов, А.А. Рылов, Г.Я. Рязский, С.В. Рянгина, Г.К. Савицкий, В.С. Сварог, П.П. Соколов-Скаля, Н.Б. Терпихорев, Е.М. Чепцов, И.Д. Шадр (скульптор), П.М. Шухмин, К.Ф. Юон, Б.Н. Яковлев, В.Н. Яковлев и другие. Количественный состав объединения не был стабильным, колебался от 300 до 80 членов и экспонентов. Первая выставка состоялась в 1922 («1-я выставка АХРР в пользу голодающих Поволжья»).

**«Круг художников» (1925–1932), Ленинград**

«Возникновение «Круга» явилось следствием того, что ни одно из существующих художественных объединений по общественно-художественно-идеологической установке не удовлетворяло многих молодых художников, росших политически и профессионально в атмосфере революционных лет и стремившихся выразить свое новое жизненное и ощущение в живописно-пластических образах, адекватных эпохе» (Первая деклара-

ция общества // Советское искусство за 15 лет. М., Л., 1933. С. 322).

В первоначальный состав общества вошли, главным образом, выпускники Вхутемас 1925 года, ученики А.Е. Карева, А.И. Савинова, К.С. Петрова-Водкина и А.Т. Матвеева. Председатель общества В.В. Пакулин. В общество входили Л.Р. Британский, А.С. Ведерников, Л.И. Вольтштейн, М.Ф. Вербова, Т.Е. Гернет, В.А. Денисов, Д.Е. Загоскин, А.Д. Зайцев, Б.Е. Каплянский (скульптор), В.В. Купцов, В.И. Малагис, А.Л. Малахин (скульптор), Л.А. Месс (скульптор), Н.С. Могилевский (скульптор), П.А. Осолодков, В.В. Пакулин, А.Ф. Пахомов, А.П. Пачентный, А.И. Русаков, А.Н. Самохвалов, Н.В. Свиенко, М.М. Суджерев (скульптор), Г.Н. Траугот, М.А. Фединерова, С.А. Чугунов и другие. Всего «Круг» объединял в своем составе более 40 членов. В 1929 часть художников из «Круга» ушла в АХР и «Октябрь» (организован в 1930). Первая выставка состоялась в 1927 в Ленинграде в Русском музее.

**«Мавоки» (1921–1925), Москва**

Первоначально – Союз художников и поэтов «Искусство – жизнь». В творчестве членов группы отразилось стремление осмыслить новую действительность в романтических образах.

Объединение сложилось вокруг журнала «Маковец», издаваемого Союзом художников и поэтов «Искусство – жизнь» (организован в 1920). В журнале (вышло два номера в 1922) сотрудничали П.Г. Антокольский, Н.Н. Асеев, К.А. Большаков, Б.Л. Пастернак, А. Решетов, П.А. Флоренский, В.В. Хлебников и другие. В объединение входили П.С. Барт, С.В. Герасимов, Л.Ф. Желти, К.Н. Истокин, В.Е. Пестель, М.С. Родионов, С.М. Романович, В.Ф. Рындин, Н.В. Синеубов, А.В. Фонвизин, В.Н. Чекрыгин, Н.М. Чернышев, А.В. Шевченко, А.С. Ястржемский и другие. За время существования «Маковец» объединял в своих рядах более 20 художников. В 1927 часть членов «Маковца» организовало общество «Путь живописи», часть перешло в общество «4 искусства» и ОМХ. Первая выставка состоялась в 1922 в Москве, в Музее изящных искусств; на выставке были представлены произведения умершего в 1920 скульптора П.И. Броумского (Выставка картин Союза художников и поэтов «Искусство – жизнь». Каталог. М., 1922).

**Мастеро аналитического искусства (1925–1932)****Ленинград**

Объединение учеников П.Н. Филонова. Оно зародилось в 1925 году и официально существовало до 1932, однако занятия в мастерской Филонова продолжались вплоть до его смерти в 1941 году. В разные годы в состав МАИ входило до 70 художников. Ядро коллектива составляли Т.Н. Глебова, Б.И. Гурвич, Н.И. Егряфов,

С.Л. Закликовская, Е.А. Кибрик, П.М. Кондратьев, Р.М. Левитон, А.Е. Мордавинов, А.И. Порет, А.Т. Сащин, И.И. Суворов, В.А. Сулима-Самуйлло, Ю.Б. Хржановский, М.П. Цыбаров.

Основные принципы аналитического искусства, методы работы и обучения были изложены Филоновым в письме к художнице В.А. Шолом, в рукописи «Идеология аналитического искусства и принцип сделанности» (Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979). В «Кратком пояснении», сопроводившем одну из выставок МАИ, Филонов писал: «Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости, стремясь, поскольку это возможно, к максимальному владению и наименьшему изучению и постижению объекта, не удовлетворяясь пописыванием «фасада», «обличья» объектов без боков и без спины, пустых внутри, как происходит пошнее в изобразительном искусстве, так как в искусстве принято и освещено веками любоваться цветом да формой поверхности объекта и не заглядывать в нутро, как делает ученый исследователь в любой научной дисциплине. Интересен не только циферблат, а механизм и ход часов. В любом предмете внутренние данные определяют и лицевую, поверхностную его значимость с формами и цветом». Первая выставка состоялась в 1927 в Ленинграде, в Доме печати. Одновременно в театре Дома печати состоялась постановка пьесы Н.В. Гоголя «Ревизор» в оформлении членов МАИ.

**«Мир искусств» (1898–1904, 1910–1924).****Петербург – Москва**

Образовалось на основе кружка студенческой молодежи – художников и любителей искусства во главе с А.Н. Бенуа и С.П. Дятлывым. Существенной особенностью являлось изучение и художественное освоение искусства XVIII и XIX веков, рококо, русского ампира. Стилистически творчество мирискусников близко искусству европейского модерна. Образные решения часто близки поэтике символизма, неоромантизма. Сыграло большую роль в развитии театра, музыки, архитектуры, прикладных искусств. Особенно значительным явлением были театральнo-декорационное искусство и кинона и станковая графика художников объединения. «Общество имеет целью способствовать развитию русского искусства и облегчить своим членам дорогу из художественных произведений [Устав общества «Мир искусств», Пг., 1914. С. 3]. Члены объединения: Л.С. Бокст, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, А.Я. Головин, Н.С. Гончарова, М.В. Добужинский, И.В. Жолтовский (архитектор), П.П. Кончаловский, Е.С. Крутикова, П.В. Кузнецов, Б.М. Кустодиев, Е.Е. Лансере, А.Т. Матвеев (скульптор), И.И. Машков,

Д.И.Митрохин, Е.И.Нарбут, А.П.Остроумова-Лебедева, К.С.Петров-Водкин, Н.К.Рерих, М.С.Сарьян, З.Е.Серебрякова, К.А.Сомов, Д.С.Стевельщик, С.Ю.Судейкин, А.И.Томанов (архитектор), Н.П.Ульянов, П.С.Уткин, И.А.Фомин (архитектор), С.В.Чехонин, В.А.Шуш (архитектор), А.В.Шуцес (архитектор), А.Е.Яковлев, С.П.Яремич и другие. Первая выставка состоялась в 1899 при петербургском художественно-иллюстрированном журнале «Мир искусства», давшем название объединению.

### «Монумент» (1918–1922), Москва

Производственный кооператив (артель) скульпторов (организован при ИЗО НКП), которому была поручена работа по проведению конкурса на проект памятника «Освобожденному труду». Организатор и руководитель артели Б.Д.Королев. Члены артели: А.В.Бабичев, А.Н.Блажневич (Блазис), А.Н.Златовратский, С.Н.Коненков, Б.Д.Королев, Н.В.Крондиевская, А.А.Кудинов, В.И.Мухина, В.П.Полова, М.М.Страховская, Б.Н.Терюев. Выставка конкурсных проектов на памятник «Освобожденному труду» состоялась в 1920 в Москве.

### «Московские живописцы» (1924–1926), Москва

«...Учитывая свою борьбу в прошлом за новую культуру в искусстве, свой профессиональный опыт и всю серьезность и ответственность выдвигаемых революцией проблем в изобразительном искусстве, группа «бубнового ваяла» объединила и будет объединять вокруг себя все родственные силы и организовала общество живописцев и скульпторов «Московские живописцы». Это новое общество ставит себе задачей действительный синтез современного содержания и современной реальной формы и считает, что только в этом направлении искусство может идти вперед, а не назад» (Борьба за реализм в изобразительном искусстве 1920-х годов: Материалы, документы, воспоминания. М., 1962. С. 223). Члены группы: М.Н.Аветов, И.Э.Грабяр, А.Д.Древин, П.П.Канчаловский, Б.Д.Королев (скульптор), А.В.Кулрин, А.В.Лентулов, И.И.Машков, А.А.Осмеркин, В.В.Рождественский, Н.А.Удальцова, В.В.Фаворский, Р.Р.Фальк, Г.В.Федоров, И.И.Чехлазов и другие. Всего в объединение входило до 40 художников. В 1926 группа «Московские живописцы» в полном составе вошла в АХРР.

В 1927 большинство художников объединения «Московские живописцы» покинули АХРР и учредили ОМХ.

Первая выставка состоялась в 1925 в Москве («Московские живописцы»: Каталог выставки. М., 1925).

### Новое общество живописцев (НОЖ) (1921–1924), Москва

«Наша группа выросла органически. Мы объединили не теория и не манифест, а общность чувств.

При этой общности чувств мы идем глубоко индивидуальными путями; у каждого из нас свой уклон, свой стиль. Поэтому мы не направляем и не школа» [Программа-платформа. «Наш путь»//Советское искусство за 15 лет. М.; Л., 1933. С. 312].

В творческом плане работы ножевцев часто носили сатирическо-гротесковый характер, стилистика основывалась на приемах лубка, живопись французского примитивиста

А.Руссо. Тематика носила характер обличения мещанства, измаланского быта.

В общество входили: С.Я.Адлванкин, А.М.Глушин, А.М.Норенберг, М.С.Перуцкий, Н.Н.Полов, Г.Г.Ражский и другие. В 1924 основная часть художников перешла в общество «Бытие». Состоялась одна выставка в 1922 в Москве.

### Общество молодых художников (ОМХУ) (1918–1922), Москва

Организовано группой учащихся Первых свободных государственных художественных мастерских, в основном учениками А.В.Лентулова, Г.Б.Якулова, А.М.Радченка. Работу в станковой живописи, создание пространственных композиций и скульптур члены

Общества молодых художников совмещали с выполнением производственных заданий – изготовлением трафаретов для плакатов, значков, росписей на улицах и площадях, оформляли театральные постановки, организовывали передвижные выставки в деревнях. В общество молодых художников входили Н.Ф.Денисовский, А.И.Замощин, К.В.Иогансон, В.П.Комарденков, А.В.Лентулов, К.К.Медуцкий, Н.П.Пруссаков, А.М.Радченко, С.Я.Светлов, В.А.Стенберг, Г.А.Стенберг, Г.Б.Якулов и другие. Всего общество объединяло около 20 человек. Первая выставка состоялась в 1919 в Москве.

### Общество московских художников (ОМХ) (1927–1932), Москва

В состав общества вошли в основном бывшие члены «бубнового ваяла» и участники объединений «Московские живописцы», «Бытие», «Маховец». В творческом плане продолжало принципы сезонизма в живописи, отдавало предпочтение жанрам пейзажа и натюрморта. В Декларации ОМХа говорилось: «Живопись – не созерцание, не статическое «платворение» быта, не пассивно-натуралистическое отображение действительности и не средство только лозангия этой действительности, а мощное орудие творческого воздействия на мир, орудие активной перестройки жизни» (Борьба за реализм в изобразительном искусстве 1920-х годов: Материалы, документы, воспоминания. М., 1962. С. 224). Председателем ОМХа А.В.Лентулов. Члены общества: С.В.Герасимов, И.Э.Грабяр, Н.М.Григорьев, А.Д.Древин, К.К.Зефирюв, Б.Д.Королев (скульптор), Н.П.Крымов, А.В.Кулрин,

А.В.Лентулов, И.И.Машков, А.А.Осмеркин, В.В.Рождественский, Г.О.Рублев, Н.А.Удальцова, Р.Р.Фальк, Г.В.Федоров, А.В.Фонизин, Н.М.Чернышев и другие.

ОМХ объединял в своих рядах до 70 человек и кандидатов общества. Первая выставка состоялась в 1928 в Москве.

### Общество русских скульпторов (ОРС) (1925–1932), Москва

Объединило скульпторов различных направлений, входивших ранее в Московский профессиональный союз скульпторов-художников

«...Первая и основная цель, которая стояла перед инициативной группой ОРСа: укрепить за скульптурой ее самостоятельное положение среди других искусствознаний. Для этого необходимо было, во-первых, объединить всех скульпторов, занимающихся скульптурой как искусством, ставивших себе серьезные художественные задачи, выдвигая из той массы скульпторов-халтурщиков, которые начали вырастать на оживившемся спросе государства на монументальную пропаганду. Во-вторых, приступить к устройству самостоятельных скульптурных выставок, которые бы показали широким массам все творческие достижения современных скульпторов, к какому бы направлению они ни принадлежали» (Отчет о деятельности ОРСа за 1926–27 гг.// Советское искусство за 15 лет. М.; Л., 1933. С. 327).

В инициативную группу входили А.Н.Златовратский, И.Ф. Размазов, М.Д. Рындзюнский, И.Г. Фрих-Хор.

Члены и экспонаты ОРСа: Н.И. Альтман, В.А.Андреев, Н.А.Андреев, В.А.Ватгин, А.С.Голубкина, В.Н.Домогацкий, С.П.Евдугулов, И.С.Ефимов, А.Е.Зеленский, А.Н.Златовратский, Л.А.Кардашев, Г.И.Келинов, С.Т.Коненков, Б.Д.Королев, Н.В.Крондиевская, Ю.А.Кун, С.Д.Лебедева, А.Т.Матвеев, Е.Ф.Муромцева, В.И.Мухина, Е.Д.Никофорова-Кирпичникова, Н.И. Нисс-Гальдман, Е.В.Орановский, Б.Ю.Сандомирский, И.Л.Слоним, М.М.Страховская, Д.Ф.Цаплин, И.М.Чойков, И.Д.Шадур, Е.У.Шиндлер, В.В.Эпленен, С.Д.Эрльз и другие.

Первая выставка состоялась в 1926 в Москве (Государственная художественная выставка современной скульптуры: Каталог. М., 1926).

### Общество станковиков (ОС) (1925–1932), Москва

Основано группой выпускников Вкутемоса под руководством Д.П.Штеренберга. Члены группы утверждали ценность станковых форм искусства, но считали необходимым выработать новый изобразительный язык, для которого характерны лаконизм, динамика композиции, четкость рисунка. Основные темы – индустриализация, спорт, жизнь

города. Общество сыграло важную роль в развитии станковой и монументальной живописи, книжной графики, плаката, театрально-декорационного искусства. Платформа ОСТа основывалась на том, что «в эпоху строительства социализма активные силы искусства должны быть участниками этого строительства и одним из факторов культурной революции в области первустройства и оформления нового быта и создания новой социалистической культуры» (Платформа ОСТ // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 1920-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., 1962. С. 211). Председатель общества Д.П. Штеренберг. Члены общества: Г.С. Берендгоф, П.В. Вильямс, А.Д. Гончаров, А.А. Дейнека, Н.Ф. Денисовский, И.В. Клон, А.Н. Козлов, Н.Н. Куприянов, А.А. Лабас, С.А. Луцицкий, Е.К. Мельникова, Ю.А. Меркулов, Ю.И. Пименов, А.Г. Тышлер, В.В. Элонен (скульптор) и другие. Всего ОСТ объединял в своих рядах более 30 человек. В 1931 в ОСТе произошел раскол, половина его членов создает объединение «Избригада», часть переходит в «Октябрь» (создан в 1930).

Первая выставка состоялась в 1925 в Москве (Каталог первой выставки (Общество станковистов). М., 1925).

### «Октябрь» (органizationalное общество «Молодой Октябрь») (1930–1932), Москва – Ленинград

Общество сложилось в конце 1920-х. В 1930 объединило в своих рядах более 100 человек, куда входили живописцы, скульпторы, художники-производственники, архитекторы, искусствоведы. Критика отмечала агитационный характер искусства «Октябрь», близость программным установкам «Левого фронта» (ЛЕФ). Художники «Октябрь» сыграли особенно значительную роль в становлении советского плаката, дизайна и архитектуры. Декларация общества относится к 1929, вторая ее редакция опубликована в 1931. В состав общества входили национальный сектор (программа опубликована в 1929) и фотосекция (программа опубликована в 1930). В 1931 часть общества вошла в Российскую ассоциацию пролетарских художников.

Члены-учредители общества: А.В. Алексеев, А.А. Веснин, В.А. Веснин, А.М. Ган, М.Я. Гинзбург, А.А. Дейнека, В.Н. Елкин, П.Я. Ирибит, Г.Г. Клуцис, Альфред Курпеля, И.Л. Мааш, Д.С. Моор, П.И. Новицкий, Диего Ривера, С.Я. Сенькин, С.Б. Телингатер, Бела Уйтц, С.М. Эйзенштейн и другие.

Среди членов общества и участников выставок упоминаются также В.Н. Кулагина, Л.М. Лисицкий, Л.А. Месс (скульптор), А.Ф. Пахомов, А.М. Радченко, А.Н. Самохвалов, В.Ф. Степанова, С.А. Чуйков и другие.

Первая выставка состоялась в 1930 в Москве.

### «Путь живописи» (1926–1930), Москва

Организовано участниками распавшегося «Маковца». Сохранило основные художественные принципы, которых придерживался группа «Маковец». Образные решения тяготеют к камерности, лиричности, излюбленным жанрам – портрет, пейзаж, интерьер. «Мы ищем искусство реалистического как по форме, так и по сюжету. В равновесии между формой и содержанием или даже в полной неразделимости этих понятий мы видим путь с осуществлением такого искусства» (Программа группы // Творчество. 1975. № 6. С. 16).

Организатор группы Л.Ф. Жегин. В группу входили: Т.Б. Александрова, П.П. Бабичев, С.С. Гриб, В.И. Губин, В.А. Дмитриев, Л.Ф. Жегин, В.А. Коротева, Г.В. Костюхин, И.Г. Николаевцев, В.Е. Пестель, Г.В. Сошенко.

Первая выставка состоялась в 1927 в Москве (Каталог первой выставки картин и рисунков «Путь живописи». М., 1927).

### «Союз молодежи» (1919–1914, 1917–1918),

#### Венерберг – Петроград

Общество художников (сезаннистов, кубистов, футуристов, «беспредметников») и писателей. В выставках «Союза молодежи» участвовали члены «Бубнового вала» и «Ослиного хвоста». В творчестве художников «Союза молодежи» большое внимание уделялось разработке формальных основ живописи: «Только современное Искусство выдвинуло со всей полнотой серьезность таких принципов, как принципы динамизма, объема и равновесия в картине, принципы ритма и невесомости, линейного и плоскостного сдвига, ритма, как закономерного деления пространства, планировки, плоскостного и поверхностного измерения, фактуры, цветового соотношения и массы других» (Розанов О. Основы Нового Творчества и причины его непонимания // Союз молодежи. Кн. 3. Пб., 1913. С. 20). В 1913 в «Союз молодежи» вошла литературная секция «Илиада», в которой состояли Д.Д. Бурлюк, Н.Д. Бурлюк, Е.Г. Гуро, В.В. Каменский, А.Е. Кручених, В.В. Маяковский, В.В. Хлебников и другие. Издавался журнал «Союз молодежи», осуществлены театральные постановки «Победа над Солнцем» (музыка М.В. Матюшина, либретто А.Е. Кручених (пролог В.В. Хлебникова), декорации К.С. Малевича), трагедия «Владимир Маяковский» (декорации П.Н. Филонова и И.С. Школьника). Председатель общества Л.И. Жевержеев. В «Союз молодежи» входили Ю.П. Анненков, В.Д. Бубнов, В.Д. Бурлюк, Д.Д. Бурлюк, И.В. Клон, Н.В. Лермонтов, К.С. Малевич, В.И. Матвей, М.В. Матюшин, А.А. Моргунов, И.А. Пуни, О.В. Розанов, Э.К. Спандиков, В.Е. Татлин, П.Н. Филонов, М.З. Шагал. Первая выставка состоялась в 1910 в Петербурге.

### «Трудящиеся» (1929–1931), Москва

Название группы возникло по числу участников первой выставки. Группа объединяла преимущественно художников-графиков, решавших образно-стилистические задачи в области рисунка. В своих произведениях члены группы стремились воплотить собственные принципы натурального рисования, передать «теплоту создания рисунка, соотношений с биением пульса самой жизни, ее ритмов».

В формировании установок, в организации выставок группы решающую роль принадлежала двум художникам – Н.В. Кузьмину и В.А. Милашевскому. Первая выставка состоялась в 1929. Участники первой выставки О.Н. Гильдебранд, Д.Б. Даран, Л.Я. Зевин, Надежда Кашина, Нина Кашина, Н.В. Кузьмин, Т.А. Лебедева (Маврина), В.А. Милашевский, М.И. Недбайло, С.Н. Расторгуев, Б.Ф. Рыбченко, Ю.И. Юрчук, В.М. Юстицкий.

### «4 искусства» (1925–1932), Ленинград – Москва

Объединение живописцев, графиков, скульпторов, архитекторов, стоявших на различных творческих позициях – от бывших участников «Голубой розы» и «Мира искусства» до К.С. Малевича, И.В. Клона, Л.М. Лисицкого.

«Необходимо было внедрить пластические искусства в жизнь, дать им возможность с полной участью в общем строительстве, возвышая и облагораживая человека, доставляя ему радость эстетического восприятия окружающего. Для выполнения этой задачи нужен был, по нашему мнению, комплекс всех четырех видов пластических искусств: живописи, скульптуры, графики и архитектуры» (Бегунова Е., Кузнецов П. Общество художников «4 искусства» // Борьба за реализм в изобразительном искусстве 1920-х годов: Материалы, документы, воспоминания. М., 1962. С. 233).

Председатель общества П.В. Кузнецов. Члены общества: М.М. Аксельрод, Е.М. Бегунова, В.Г. Бектева, Л.А. Бруни, А.С. Гаполова, Л. Гудиошвили, К.Н. Истомин (секретарь общества), А.Е. Карев, И.В. Клон, А.И. Кравченко, П.В. Кузнецов, П.И. Львов, А.А. Фаворский (скульптор), П.В. Митурин, В.И. Мухомов (скульптор), П.И. Нерадовский, И.И. Нивинский, К.С. Петров-Водкин, М.С. Сарьян, Н.Я. Симанович-Ефимова, Н.П. Ульянов, П.С. Уткин, В.А. Фаворский, И.М. Чайков (скульптор), В.А. Щуко (архитектор), В.А. Шусев (архитектор). Кос весь период деятельности общество объединяло в своих рядах более 70 человек.

Первая выставка состоялась в 1925 в Москве, в Государственном музее изобразительных искусств.

**Аризонкин Самуил Яковлевич**

1897, Татарск (Могилевская губ.) – 1966, Москва  
 Живописец, график. Автор портретов, пейзажей, жанровых картин. Монументалист. Иллюстратор книг и журналов. Плакатист. Художник кино. Учился в Одесском художественном училище (1912–1917) у К.К. Костанди, в Свободных государственных художественных мастерских в Москве (1918–1919) у В.Е. Татлина. Член-учредитель НОЖ (1921–1922). Участник выставок с 1916, в том числе – НОЖ (с 1922). Жил и работал в Татарске и Одессе (1897–1917), Самаре (1919–1921) и Москве (1918–1919, с 1921).

**Аксельрод Мезер (Марк) Моисеевич**

1902, Молодечно – 1969, Москва  
 Живописец, график, художник театра. Служил чертежником в Управлении связи Красной Армии Западного фронта в Минске и Смоленске (1919–1920). В Смоленске посетил изостудию Пролеткульта под руководством В.Ф. Штранниха. Учился в Москве во Вхутемасе – Вхутине (1921–1928) у П.Я. Павлинова, В.А. Фаворского, С.В. Герасимова. Участник выставок с 1926. Член общества «4 искусства», ОСТА. Преподавал во Вхутине в Москве (1928–1930), Московском текстильном институте (1931–1932). Жил и работал в Москве (с 1921).

**Альман Натан Исаевич**

1889, Винница – 1970, Ленинград  
 Живописец, график, художник театра и скульптор. Учился в Одесском художественном училище (1903–1907) у К.К. Костанди, Г.А. Ладыженского и Л.Д. Юрини. В 1910–1912 посетил Свободную русскую академию (академия М. Васильевой) в Париже. С 1906 участвовал в выставках Товарищества южнорусских художников, «Союза молодежи», «0.10», «Мир искусства», «Бубновый валец» и других. В 1918–1920 преподавал в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских, работал над осуществлением Плана монументальной пропаганды, участвовал в праздничном оформлении Петрограда в 1-ю годовщину Октябрьской революции, с 1928 по 1935 жил и работал в Париже. Для Фарфорового завода исполнил эскизы росписей декоративных тарелок.

**Алексеев Юрий Павлович**

1889, Петропавловск-на-Камчатке – 1974, Париж  
 Живописец, график. В 1908–1909 учился в Петербурге в мастерской С.М. Зойденберга, в 1909–1910 – в школе-студии Я.Ф. Ционглинского, в 1909–1911 – в Училище Штигица в Петербурге. В 1911–1912 занимался в Париже у М. Дени, Ф. Валлотона. В 1913 работал в Швейцарии. В 1913 начал работать в театре. Участник выставок с 1916 (?). Член объединений и участник выставок «Мир искусства» (1922) и ОСТА (1926). Участник зарубежных выставок. С 1924 жил в Германии и Франции.

**Баранов-Россине (Баранов) Владимир (Велд) Давидович**

(в 1907–1913, с 1925 – постоянно экспонировал свои произведения под псевдонимом Даниэль Россине)  
 1888, Херсон – 1942, Франция (нацистский концлагерь)  
 Живописец, график, скульптор, музыкант. Автор портретов, пейзажей, кубофутуристических и абстрактных композиций. Учился в Одесском художественном училище (1902), в Академии художеств в Петербурге (1903–1907), в частной академии в Париже (1907–1910). Член объединений и участник выставок «Стефанос» (Москва, 1907–1908), «Венок-Стефанос» (Петербург, 1909), Салона Независимых (Париж, 1913, затем с 1925), Осеннего салона (Париж, 1913), «Мир искусства» (1918). Принимал участие в оформлении массовых празднеств (1918). Творческие поиски В.Д. Баранова-Россине были направлены на изучение синтеза разных видов искусства. Художник разрабатывал теорию цветомузыки, сконструировал «оптофоническое пианино», которое продемонстрировал на концертах в Большом театре и Театре Всеволода Мейерхольда в Москве (1923). В 1918 руководил мастерской Петроградских свободных художественно-учебных мастерских, являлся членом Коллегии по делам искусства Наркомпроса. Жил и работал в Петербурге – Петрограде – Ленинграде (1903–1907, 1914–1915?, 1918–1925), Париже (1907–1913, с 1925), в Норвегии (1915–1917).

**Баталов Павел Иванович**

1906, село Баталово (Алтайский край) – 1993, Санкт-Петербург  
 График. Учился в Алтайских художествен-

ных мастерских (1920–1922), в Художественно-промышленном техникуме в Петрограде – Ленинграде (1923–1927) у В.Н. Левитского. Участник выставок с 1935. С 1946 работал в издательствах. Жил в Ленинграде (с 1923).

**Бекеров Прокопий**

Род. 1914  
 Скульптор. В 1928–1929 – студент факультета народов Севера Ленинградского Восточного института имени А.С. Енукидзе. В ноябре 1928 на факультете организована экспериментальная скульптурная мастерская (руководитель Л.А. Месс). В мае 1929 в Государственном Русском музее в Ленинграде состоялась выставка работ учащихся этой мастерской. О дальнейшей судьбе Прокопия Бекерова неизвестно.

**Билкин Георгий Николаевич**

1903, Полтова – 1976, Ленинград  
 Живописец, график, художник театра, монументалист. Учился в Омском художественно-промышленном техникуме (1920–1925), во Вхутине – Институте имени И.Е. Репина (1925–1930) у К.С. Петрова-Водкина, А.И. Савинова, Д.И. Кипляка. Участник выставок с 1920. Жил и работал в Ленинграде (с 1925).

**Бирмлерский Витт Викторович**

1886, Устиуг (Волынская губ.) – 1920, Москва  
 Скульптор, график. Учился во Владимирском городском училище, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1906–1910) у П.П. Трубецкого. В 1910 посетил Италию. Работал в ганчарной мастерской С.И. Мамонова в Абрамцево. Участник выставок с 1905. Принимал участие в осуществлении Плана монументальной пропаганды (проект памятника В.И. Сурикову, 1919).

**Брунн Вал Александрович**

1894, Малая Вишера – 1948, Москва  
 Живописец, график, монументалист. Учился в Петербурге в школе М.К. Тенишевской (1904–1909), в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге (1909–1912) у Ф.А. Рубо, Н.С. Самокиша (1911) – в школе-студии Я.Ф. Ционглинского (1911), в Париже в Академии Р. Жюльена (1912) у П. Лоранса. Участник выставок с 1915. Член объединений «Мир искусства»,

«Маковец», «4 искусства», Преподавал в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутемасе (1920–1921); во Вхутемасе – Вхутеине в Москве (1923–1931), Института имени В.И. Сурикова (1931–1938), в мастерской монументальной живописи Академии архитектуры СССР (1935–1948). Жил в Москве (1923).

### **Браунский Сергей Фролович**

1880, Одесса – 1937, поселок Кратово (Московская обл.)  
Скульптор, график. Занимался скульптурой в Одессе (1893–1902) у В.В. Эдуардаса, учился в Миланской академии художеств (1906–1909), у скульптора Э. Пеллини, в Париже, в Академии изящных искусств, работал в мастерской А. Мерсье (1909) у Ж. Берноро, в академии «Гран Шомьер» (1910–1911) у А. Бурделя. Член АХРР (с 1925), ОРСа (с 1926). Участник выставок с 1907. Организатор и деятельный член Русской художественной академии в Париже (1911–1914). В 1917 вернулся в Россию, с 1922 – в Москве. Преподавал во Вхутемасе – Вхутеине в Москве (1924, 1926–1930).

### **Бурлик Давид Давидович**

1882, хутор Сергатовщина (ныне Харьковская обл.) – 1967, Лонг-Айленд, Нью-Йорк (США)  
Живописец, график, художник театра. Поэт, писатель, художественный критик. Автор портретов, пейзажей, натюрмортов, жанровых картин, беспредметных композиций. Рисовальщик. Иллюстратор книг и журналов. Работал в области театрально-декорационного искусства. Учился в Казанском (1898–1899, 1901), Одеском (1899–1900, 1909) художественных училищах, в Королевской академии в Мюнхене (1902–1903) у В. Дитца, в Париже в Академии Ф. Кармона (1904), в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1910–1914).  
Участник выставок с 1906. Один из организаторов объединения «Бубновый валец» (1910). Член объединения и экспонент выставки «Союз русских художников» (1906–1907), «Товарищества южно-русских художников» (1906–1907), «Бубновый валец» (1912–1916), «Мир искусства» (1915). В 1911 участвует в 1-й выставке «Синего всадника» в Мюнхене. В 1910 публикует манифест «в защиту

нового искусства», в 1912 составляет манифест «Поощрения общественному вкусу». Организатор группы футуристов «Гилея» (1910–1913). С 1915 редактирует «Первый футуристический журнал». В 1918 вместе с В.В. Каминским и В.В. Маяковским издает «Газету футуристов» в Москве. В 1930–1966 вместе с женой издает журнал «Color and Rhythms» («Цвет и ритм»). Жил и работал в Казани, Одессе, Мюнхене, Париже, Петербурге – Петрограде, Москве (1907), на Урале (1915–1917), в Японии (1920–1922), США (Лонг-Айленд, Нью-Йорк) (с 1922). В 1956 и 1965 году посетил СССР.

### **Васнецов Юрий Алексеевич**

1900, Вятка – 1973, Ленинград  
Живописец, график, работал в области декоративно-прикладного искусства. Учился в Петрограде во Вхутемасе – Вхутеине (1921–1926) у А.Е. Карева. О.Э. Бразо, К.С. Петрова-Водкина, испытали влияние М.В. Матюшина; в Гинхуке (1926–1928) у К.С. Малевича, на курсах повышения квалификации Всероссийской Академии художеств (1932–1934) у В.В. Лебедева. Участник выставок с 1922. Работал в Детском отделении Госиздата под руководством В.В. Лебедева.  
В 1943–1945 работал главным художником Научно-исследовательского института игрушки в Загорске. С 1938 занимался литографией в экспериментальной литографской мастерской ЛОСХа РСФСР. Жил и работал в Петрограде – Ленинграде (с 1921).

### **Верейский Георгий Семёнович**

1886, город Проскурлов (Подольская губ.) – 1962, Ленинград  
График. Учился с перерывами в студии Е.Е. Шрейдерса в Харькове (1895–1904), на юридическом факультете Харьковского университета (1904–1912), в Новой художественной мастерской в Петербурге – Петрограде (1913–1916) у М.В. Добужинского, Б.М. Кустодиева, А.П. Остроумовой-Лебедевой, Е.Е. Лансере. Участник выставок с 1904. С 1915 член общества «Мир искусства». Помощник хранителя отделения гравюр Эрмитажа (1918), затем хранитель того же отделения (1921–1930). Преподавал в Училище Штиглица в Петрограде (1918), в Высшем институте фотографии и фототехники (1918), во Вхутемасе – Вхутеине в Петрограде (1921–1923). Жил и работал

в Петербурге – Петрограде – Ленинграде (с 1913).

### **Винол Светлана Владимировна**

1890–1920, Петроград  
Живописец, график.

### **Винол Александр Николаевич**

1886, Фергана – 1957, Ташкент  
Живописец, график, художник театра. Учился на естественном факультете Петербургского университета (1906–1908). Посещал частную студию Д.И. Бортникера в Петербурге (с 1907). Учился в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге (1908–1911) у В.Е. Маковского, в студии М.Д. Бернштейна (1910–1912) у Н.К. Рериха, И.Я. Билибина, Л.В. Шерудца, в Киевском художественном училище (1912–1916) у Ф.Г. Кричевского, В.К. Менка. Участник выставок (с 1920). Член объединений и участник выставок: АХРР (АХР) (с 1927), «Мастера Нового Востока» (с 1928), Ташкентское объединение художников «АРИЗЮ» (1930). Жил и работал в Ташкенте.

### **Горазмен Сергей Васильевич**

1885, Можайск – 1964, Москва  
Живописец, график, монументалист. Автор статей по искусству. Учился в Строгановском училище (1901–1907) у К.А. Каравина, С.В. Иванова, С.В. Ноаковского, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1907–1911) у А.Е. Архипова, С.В. Иванова, К.А. Коровина; занимался литографией у С.С. Голоушева. Участник выставок с 1906. Член общества «Московский салон» (1911–1920), «Мир искусства» (1921), «Маковец» (1922–1925), ОМХа (1926–1929), АХР (1930–1932). Преподавал в Художественной школе при типолитографии Товарищества И.Д. Сытина (1912–1914), в Государственной школе печатного дела ИЗО НКП при Первой образцовой типографии (1918–1923), во Вхутемасе – Вхутеине (1920–1929), Московском полиграфическом институте (1930–1936), Института имени В.И. Сурикова (1936–1950), Строгановском училище (1950–1964). Профессор, доктор искусствоведения. Жил и работал в Москве (с 1901).

### **Горлицкий Зиновий Исаакович**

1897, Звенигородка (Киевская губ.) – 1979, Москва

График, живописец. Учился в Черниговском художественном училище (1916–1919), во Вхутемсе в Москве (1929–1931) у П.Я. Павлинова, В.А. Фаворского. Преподавал в школах и в художественном техникуме в Витебске (1924–1929). Участник выставок с 1927. Жил и работал в Москве (с 1929).

### Григорьев Борис Дмитриевич

1886, Москва – 1939, Кан (Франция). Живописец, график. Учился в Строгановском училище (1903–1907) у Д.А. Щербиновского, в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге (вольнотруженик) (1907–1913) у А.А. Киселева и Д.Н. Кордовского. Участвовал в выставке «Импрессионисты» (1909, Петербург), Постоянной выставке современного искусства (1913, Художественное бюро Н.Е. Добычиной, Петербург) и других в России и за рубежом. Член «Мира искусства» (1913–1918). Член 1-го профессионального союза художников в Петрограде (1918), участник Первой государственной свободной выставки произведений искусства (1919, Петроград). Преподавал в Строгановском училище (1918). С 1919 жил за рубежом – во Франции, США.

### Григорьева Наталья Михайловна

1880, Котельнич (Вятская губ.) – 1943, Москва. График, живописец. Учился в художественной школе в Казани у Н.И. Фешина, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1909–1914) у А.Е. Архипова, Л.О. Пастернака, К.А. Коровина. Член общества «Маковец» (1922), ОМХА (1927–1932). Преподавал на подготовительном отделении Вхутемаса – Вхутеина, в Московском архитектурно-строительном институте и на отделении художественного оформления тканей Московского текстильного института. Жил и работал в Москве.

### Гроцкая Алексей Васильевич

1883, Кролевец (Черниговская губ.) – 1977, Париж. Живописец, график, искусствовед. Учился на филологических факультетах Петербургского, Киевского и Московского университетов (1905–1912). Занимался живописью в мастерской С.И. Светославского в Киеве (1905), в студиях К.Ф. Юона и И.И. Машкова в Москве (1910–1911). Участник выставок с 1909. Член объеди-

нений и участник выставок: «Новое общество художников» (1910), «Московский салон» (1911), «Бубновый валеет» (1912), «Союз молодежи» (1913–1914), «Выставка левых течений» (1915), «Мир искусства» (1917), «Свободное творчество» (1918), XII Государственная выставка «Цветодинамизм и тектонический примитивизм» (1919), на которой выступил с манифестом совместно с А.В. Шевченко. Жил и работал в Киеве, Петербурге, Москве, Константинополе (1920–1922), Вансе и Париже (с 1923).

### Грудиц Борис Исаакович

1905, Петербург – 1985, Ленинград. График, живописец, художник театра. Учился во Вхутемсе в Петрограде – Ленинграде (1921–1926) у К.С. Петрова-Водкина, К.С. Малевича, М.В. Добужинского. Участник выставок с 1928. Член группы МАИ. Участвовал в выставке группы МАИ в ленинградском Доме печати. Оформлял Советский павильон на Всемирной выставке в Париже в 1937. В 1930–1950 оформлял спектакли в театрах Украины и Ленинграда. Жил и работал в Ленинграде.

### Груо Елена Георгиевна

1877, Петербург – 1913, Уусикиркко (Финляндия, ныне Россия). Поэт, живописец, график. Училась в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1890–1898), занималась в школе-студии Я.Ф. Цюнглинского (1903–1905), где познакомилась с М.В. Матюшиным, и школе-студии Е.Н. Званцевой (1906–1907) у Л.С. Бахста. Участник выставок с 1908. Была членом группы «Импрессионисты», организованной Н.И. Кульбиным. Один из организаторов «Союза молодежи» (с 1910), член литературного объединения кубофутуристов «Гилея». Автор поэтических сборников «Шарманка» (1909), «Осенний сон» (1912), «Небесные верблужата» (1914). Жило и работало в Петербурге, Финляндии.

### Давыд Елена Яковлевна

1898, деревня Парафиевка (Черниговская губ.) – 1942, по пути из Ярославля в Ирбит. Художник по фарфору. В 1915 училась в Рисовальной школе в Киеве у А.А. Мурашко, в 1915–1918 – в школах И.И. Машкова, И.Ф. Рерберга и А.В. Ман-

ганари в Москве. В 1924–1925 – во Вхутемсе в Ленинграде. С 1919 – участница выставок. В 1919–1920 – актриса и автор пьес для театра кукол под руководством Л.В. Шапоринной-Яковлевой. В 1923 – член Литературной коллегии Театра юного зрителя в Петрограде. В 1918–1942 (с перерывами) – художник Фарфорового завода.

### Давыд (Давыда-Алексеевна) Наталья Яковлевна

1892, Тифлис – 1942, Ирбит (Свердловская обл.). Скульптор по фарфору. В 1900–1902 училась в Строгановском училище, в 1906–1908 – в Городской художественной студии А. Язена в Вильно. С 1909 работала в мастерской М.Л. Диллон и студии Л.В. Шервуда в Петербурге. С 1909 – в мастерской скульптора В.А. Кузнецова. С 1914 – скульптор Фарфорового завода. С 1919 возглавляла скульптурную мастерскую завода.

### Дейнека Александр Александрович

1899, Курск – 1969, Москва. Живописец, график, монументалист, скульптор. Учился в Харьковском художественном училище (1915–1917) у М.Р. Пестрикова, во Вхутемсе на полиграфическом факультете в Москве (1921–1925) у В.А. Фаворского и И.И. Нивинского. Экспонент Первой дискуссионной выставки объединений активного революционного искусства в «Группе трех» (А. Дейнека, А. Гончаров и Ю. Пименов, с 1924). Член-учредитель и участник выставок ОСтА (1925–1928), член общества и участник выставок «Октябрь» (1928–1930), Российской ассоциации пролетарских художников (1931–1932). Жил и работал в Курске, Харькове, Москве (с 1920).

### Добужинский Мислав Валеринович

1875, Новгород – 1957, Нью-Йорк. График, живописец, художник театра. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1885–1887), на юридическом факультете Петербургского университета (1895–1899), в Мюнхене в школах А. Ашбе и Ш. Холлоши (1899–1901). Участник выставок с 1902. Член общества «Мир искусства» (1902–1924), «Союз русских художников» (1904–1909). Преподавал в школе-студии Е.Н. Званцевой в Петербурге (1906–1910), школе М.Д. Гагаринной в Петербурге (с 1911), Народной

художественной школе в Витебске (1918–1919), в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутемасе – Вхутемине (1918–1923). Художественной школе в Каунасе (1929–1939). Сотрудничал в журналах «Мир искусства», «Жуль», «Адская почта», «Пламя» и других. Оформлял спектакли Московского Художественного театра. С 1925 жил за рубежом: в Литве (1924–1925; 1929–1935), в Париже (1926–1929), в Англии (1935–1939), США (с 1939), Франции, Италии, Англии, Швейцарии, Дании, Германии.

### **Дормидонтов Николай Иванович**

1898, Петербург – 1962, Ленинград. Живописец, график. Учился в Петербурге – Петрограде, в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1914–1918) у И.Я. Билибина, А.А. Рылова, в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутемасе (1918–1922) у Д.Н. Кардовского, К.С. Петрова-Водкина, В.И. Шуховца. Участник выставок с 1922. Член АХРР (1922–1932), объединения «Шестнадцать» (1923–1927). Жил и работал в Петербурге – Петрограде – Ленинграде.

### **Дрозин (Дрозин, Дрозинья) Александр (Александр-Родольф) Давидович**

1889, Венден (Лифляндская губ.) – 1938 (репрессирован). Живописец, график. Учился в Рижской художественной школе (1908–1913) у В. Пурвита. Участник выставок с 1911. Член объединений и участник выставок: «Зеленый цветок» (1913, Рига), «Мир искусства» (1922, Москва), «Московские живописцы» (1925), АХРР (1926), ОМХа (1928), «Тринадцать» (1931). В 1918–1920 работал в отделе ИЗО НКП, член Ассоциации крайних новаторов живописи. Преподавал в Свободных государственных художественных мастерских – Вхутемине в Москве (1920–1930). Жил и работал в Риге (1895–1914), в Смоленской губернии (1906–1907), в Москве (с 1914).

### **Евграфов Николай Иванович**

1904, Нижний Новгород – 1941, Ленинградская обл. (погиб на фронте). Живописец, график. Учился в Государственных свободных художественных мастерских в Нижнем Новгороде (1921–1923), в Художественно-промыш-

ленным техникуме в Петрограде – Ленинграде (1923–1927). В 1924 был принят в качестве практиканта в формально-теоретический отдел Гинжука. Учился во Вхутемине – Институте имени И.Е. Репина (конец 1920-х–1930-е). Член группы МАИ (1927–1932). Жил и работал в Нижнем Новгороде, Ленинграде.

### **Ефопов Геннадий Дмитриевич**

1900, Ростов Великий – 1985, Ленинград. График. Учился в Ростовском музыкальном техникуме (1919–1922), Ярославском художественно-промышленном техникуме (1924), во Вхутемине в Ленинграде (1925–1930) у Д.И. Митрохина, В.М. Канашевича, В.Д. Замирайло. Участник выставок с 1932. Работал сотрудником Ростовского музея древностей (1922–1923). Сотрудничал в издательствах (с 1930). В годы Великой Отечественной войны был одним из авторов «Боевого карандаша» (1941–1942). Преподавал в Московском полиграфическом институте (Ленинградских отделение) (1950–1970), в Институте имени И.Е. Репина в Ленинграде (1948–1950, 1973–1978). Жил и работал в Ленинграде.

### **Ермоленко Борис Николаевич**

1903, Петербург – 1982, Ленинград. Живописец, график. Учился в Художественно-промышленном техникуме в Петрограде – Ленинграде (1921–1925) у В.Г. Федоровича, М.И. Авилова. Работал в журналах «Резец», «Красная панорама», «Юный пролетарий» (1928–1931). Член объединений «Община художников» (с 1928), «Цех художников». Участник выставок с 1928. Жил и работал в Петербурге – Петрограде – Ленинграде.

### **Ермоленко Вера Михайловна**

1893, Петровск (Саратовская губ.) – 1938, район Караганды (репрессирована). Живописец, график. Училась в Петербурге в студии М.Д. Бернштейна и Л.В. Шеруды (1911–1914). В 1917 окончила Археологический институт в Петрограде. Член Петроградской коллегии отдела ИЗО НКП (1918). В 1918–1919 работала в петроградском Музее города. В 1918 организовала артель художников «Сегодня». В 1919–1923 – ректор Витебского художественно-практического института. Член группы «Уновис» (1920). Участвовала в выставках Уновиса в Москве

(1920–1921). Руководитель лаборатории цвета в Гинжуке (1923–1926). С 1925 работала в детском отделении Госиздата.

### **Ефимова Изабел Семёновна**

1878, Москва – 1959, Москва. Скульптор-анималист, график, художник театра, работал в области прикладного искусства. Училась в Москве, в частной студии Н.А. Мартынова (1896–1898), школе-студии Е.Н. Званцовой (1898–1901) у В.А. Серова и К.А. Коровина, на естественном факультете Московского университета (1898–1900), в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1906–1908; 1912–1913) у В.А. Серова, С.М. Волнухина. В 1908–1911 жила в Париже, работала в мастерской А. Бурделя. Член Московского товарищества художников (с 1907), общества «4 искусства» (1925), ОРСа (1926). Участник выставок с 1906.

### **Засоскин Давид Ефимович**

1900, город Сураж (Витебская губ.) – 1942, Ленинград. Живописец, график. Учился в Одесской художественной школе (1916–1917), во Вхутемасе в Саратове (1918–1920). Участник выставок с 1918. С 1922 жил в Петрограде. Член общества «Круг художников» (1926–1929). Преподавал в Свободных художественных мастерских – Высшем художественно-техническом институте в Саратове (1920–1922), во Вхутемасе – Вхутемине (1922–1926), руководил графической мастерской Изорама (Искусство рабочей молодежи) (1926–1929), в Ленинградском художественно-промышленном техникуме (1929–1932), в Институте имени И.Е. Репина (1930–1936).

### **Закликовская Софья Андреевна**

1899, Петербург – 1975, Ленинград. Живописец, график, работала в области декоративно-прикладного искусства. Училась в Псковском художественном училище (1919–1922), во Вхутемасе – Вхутемине в Петрограде – Ленинграде (1921[28]–1926) у М.В. Матюшина, одновременно (с 1925) занималась у П.Н. Филонова, входила в группу МАИ (1927–1932), участвовала в создании иллюстраций к «Калевале» (1933). Жила и работала в Пскове (1902–1921[28]), Петрограде – Ленинграде (1921[28]–1941[28]),

с 1943 была в эвакуации в Омске, Ярославской области, Комсомольске-на-Амуре.

### **Степанов Павел Викторович**

1912, Кишинев – 1985, Алма-Ата  
Живописец, график, художник театра  
кино, искусствовед. Учился в Ленинград-  
ском государственном институте истории  
искусств (бывший Институт истории  
искусств В.П. Зубова) (1928–1932),  
посещал группы П.Н. Филонова МАИ  
(1928–1930). Художник-постановщик на  
студиях «Ленфильм» (1931–1943),  
«Казахфильм» (с 1953). Преподавал  
в Театрально-художественном училище  
в Алма-Ате (1946–1953), Казахском го-  
сударственном университете (1949–1957).  
Жил и работал в Ленинграде  
(1924–1943), в Алма-Ате (с 1943).

### **Литовратский Александр Николаевич**

1878, Петербург – 1960, Москва  
Скульптор. В 1895–1900 учился у С.Т. Ко-  
ненкоова в Москве, в 1902–1905 – в Ака-  
демии художеств в Петербурге у В.А. Бек-  
лемишева и Г.Р. Залемана. В 1908–1909,  
1911–1913 ездил в Рим, Флоренцию,  
Берлин, Дрезден, Париж, работал в ма-  
стерских А. Бурделя, А. Майоля. Участво-  
вал в осуществлении Плана монументаль-  
ной пропаганды. Участник выставок  
с 1908.

### **Колосский Василий Васильевич**

1866, Москва – 1944, Нейн-сюр-Сен  
(Франция)  
Живописец, график, монументалист,  
художник театра. Автор литературных  
произведений. Учился на юридическом  
факультете Московского университета  
(1886–1892), в школе А. Ашбе в Мюнхен-  
е (1897–1899), в Мюнхенской академии  
в студии Ф. Штука. Член-учредитель  
и председатель группы «Фаланга»  
(1901–1904, Мюнхен), Новой ассоциа-  
ции художников (1909, Мюнхен), член-  
учредитель и участник выставок групп  
«Синий всадник» (1911–1913, 1912 –  
Мюнхен, Берлин), «Синяя четверка»  
(1924, Веймар; совместно с П. Клее,  
А. Явленским и Л. Фейнингером). В 1910  
создал первые абстрактные произведения.  
В 1912 публикует работу «О духовном  
в искусстве». Участник выставок с 1901[8].  
Экспонент выставок: «Бубновый валец»  
(с 1910) и «Ослиный хвост» (1912), группы  
художников «Мир искусства» (1921),

государственных выставок в Москве.  
В 1918 году работал в Отделе ИЗО Нар-  
компроса, был членом Международного  
бюро. Занимался реорганизацией музеев  
в России (1919), был назначен директо-  
ром Музея живописной культуры в Москве  
(1920). Член Инхука (1921[8]), вице-  
президент Российской Академии художе-  
ственных наук. В 1921 направляется  
Наркомпросом преподавать в Баухауз;  
профессор Баухауза в Веймаре и Дессау  
(1921–1933). Жил и работал в Москве  
(1866–1869, 1886–1897, 1903, 1910,  
1915, 1917[8–1921], Италии  
(1869–1971), Одессе (1871–1886,  
1903, 1905, 1910, 1915), Петербурге  
(1910), Мюнхене (1897–1904,  
1908–1910, 1911–1914), Рапалло  
(1905–1906), Севре (1906–1907),  
Берлине (1907–1908, 1921[8]), Мерано,  
Галдхе, Цюрихе (1914), Стокгольме  
(1915–1916), Веймаре и Дессау  
(1921–1933), Франции (1933–1944),

### **Корев Алексей Еремеевич**

1879, село Шиловка (Саратовская губ.) –  
1942, Ленинград  
Живописец, график. Учился в Боголюбов-  
ском рисовальном училище в Саратове  
(1896–1898) у В.В. Коновалова, в Пензен-  
ском художественном училище Н.Д. Сели-  
верстова (1898–1901) у К.А. Савицкого,  
в Киевском художественном училище  
(1901–1902). В Петербурге работал  
в Свободной товарищеской мастерской  
(1903–1907). Участник выставок с 1908.  
Член объединений и участник выставок:  
«Венок» (1908, Петербург), салонов «Зо-  
лотые руки» (1908–1909), «Мир искус-  
ства» (1911–1924), «4 искусства» (с 1926).  
Член «Союза молодежи» (1917–1919).  
Жил и работал в Саратове (1896–1898,  
1919–1921), Пензе (1898–1901), Киеве  
(1901–1902), Петербурге – Ленинграде  
(1903–1919, 1922–1942).

### **Клеи (Клепко) Иван Васильевич**

1873, деревня Большие Горки (Владимир-  
ская губ.) – 1943, Москва  
Живописец, график, скульптор, автор  
статей по вопросам искусства. В 1890-в  
учился в рисовальных школах Общества  
поощрения художеств в Варшаве и Киеве.  
В начале 1900-х – в частных студиях  
И.Ф. Рерберга, В.Ф. Фишера, И.И. Машко-  
ва в Москве. Ученик и последователь  
К.С. Малевича. С 1913 начал работать в  
скульптуре. В 1917–1921 заведовал Цен-

тральным выставочным бюро отдела ИЗО  
НКП. В 1918–1921 состоял членом Инхука.  
В 1918–1921 преподавал во Вхутемасе  
в Москве. Участник выставок с 1910.  
Экспонент выставок: «Союз молодежи»  
(1913–1914), «Трамвай В» (1915),  
«0,10» (1915–1916), «Магазин» (1916),  
«Бубновый валец» (с 1916), «Мир искусства»  
(1917), «4 искусства» и других.

### **Колосский Владимир Васильевич**

1891, Кронштадт – 1967, Москва  
График, художник театра и кино. Учился  
в Петербурге в Рисовальной школе Общест-  
ва поощрения художеств, школе-студии  
Е.Н. Званцовой (1907) у Л.С. Бакто,  
М.В. Добужинского; в студии Д.Н. Кардов-  
ского, в Высшем художественном училище  
при Академии художеств у В.В. Матэ  
(1911–1917). Член общества «Союз  
молодежи» (с 1918). Участник выставок  
с 1909. Преподавал в Петроградских сво-  
бодных художественно-учебных мастер-  
ских (1918–1921). В 1920–1921 заведо-  
вал Петроградским отделением РОСТА.  
Жил и работал в Москве (с середины  
1920-х).

### **Клоды Николай Алексеевич**

1907, грозный – 1942, поселок Жихорво  
(Ленинградская обл.)  
Скульптор. Учился в Москве во Вхутемне  
(1926–1930) у В.И. Мухиной, И.М. Чай-  
кова, И.С. Ефимова по скульптуре,  
у В.А. Фаворского по теории композиции,  
П.Я. Павлинова и Н.Э. Радлова по рисун-  
ку, в Институте имени И.Е. Репина  
(1933–1936) у А.Т. Матвеева. По оконча-  
нии института был направлен на Фар-  
форовый завод (1937–1939). Участник  
выставок с 1938.

### **Колосов Владимир Михайлович**

1888, Новочеркасск – 1963, Ленинград  
График. Учился в Московском училище  
живописи, здания и зодчества (1908–1914)  
у С.В. Малюткина, К.А. Коровина, Л.О. Па-  
стерока. Участник выставок с 1915.  
Преподавал во Вхутемасе – Вхутемне  
(1921–1930). Институте имени И.Е. Репина  
(1944–1948). Жил и работал в Ленинграде  
(с 1915).

### **Копельман Павел Михайлович**

1902, Саратов – 1985, Ленинград  
Живописец, график. Учился во Вхутемасе –  
Вхутемне в Петербурге – Ленинграде  
(1921–1925) у А.И. Савинова, А.Е. Корева,

**М.В. Матушина, А.А. Рылова.** Член группы МАИ (1927–1929). Участник выставок с 1927. Работал в издательствах, оформлял массовые празднества. Жил и работал в Петрограде – Ленинграде (с 1921).

### **Колесник Сергей Тимофеевич**

1874, деревня Караковичи (Ельнинский уезд, Смоленская губ.) – 1971, Москва  
Скульптор. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1892–1896) у С.И. Иванова и С.М. Волнухина, в Академии художеств в Петербурге (1899–1902) у В.А. Беклемишева. Участник выставок с 1899. Член Нового общества художников (с 1908), Союза русских художников (с 1909), общества «Мир искусства» (с 1917). Экспонент выставок ОРСа (с 1926). Действительный член Академии художеств (с 1916). Преподавал в Свободных государственных художественных мастерских – Вхутемасе, а также в студии Пролеткульта в Москве (1918–1922). Принимал участие в осуществлении Плана монументальной пропаганды. В 1924 в составе участников и организаторов выставки изобразительного искусства, организованной советским правительством, уехал в Америку, где жил до 1954.

### **Кочелавский Петр Петрович**

1876, Славянск – 1956, Москва  
Живописец, график, художник театра. Учился в Харькове в Рисовальной школе М.Д. Раевской-Ивановой; в вечерних классах Строгановского училища у В.Д. Сухова; в Париже в студии «Академии Р. Жюльена» (1897–1898) у П. Лоранса, Б. Константа; в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге (1898–1905) у И.И. Творожникова, В.Е. Савинского, Г.Р. Залемана, в мастерской П.О. Ковалевского. Участник выставок с 1908. Один из членов-учредителей и председатель общества «Бубновый валет» (1910). Участник выставок салона «Золотое руно» (1900–е), объединений «Союз молодежи» (1911), «Мир искусства» (1911–1912, 1917, 1921–1922), «Бытие» (1926–1927), АХРР (1928). Жил и работал в Москве.

### **Корнеев Борис Давыдович**

1885, Москва – 1963, Абрамцево, Московская обл.

Скульптор. Учился в Московском университете на естественном отделении физико-математического факультета (1902–1905), исключен за участие в революционных событиях. Занимался в частных школах Москвы: рисунком у И.Ф. Рерберга на курсах искусств при гимназии Бесса (1907); у В.Н. Мешкова, И.И. Машкова (1908–1910), в скульптурной мастерской М. Блок. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1910–1914) у С.М. Волнухина. Участник выставок с 1919. Член коллектива скульпторов «Монолит» (1920–1921), ОРСа (с 1927), АХР (с 1928), ОМХа (с 1919). Преподавал в Свободных государственных художественных мастерских – Вхутемасе в Москве (1918–1924). Принимал участие в осуществлении Плана монументальной пропаганды.

### **Костров Николай Иванович**

Род. 1901, село Васильевское (Вятская губ.)  
график, живописец. Учился на историко-философском факультете Казанского университета (1920–1921), во Вхутемасе в Петрограде – Ленинграде (1923–1926) у А.И. Савинова, М.В. Матушина. Служил на Балтийском флоте (1926–1928). Участник выставок с 1931. Работал в Экспериментальной литографской мастерской ЛОСХа РСФСР (с 1939). Преподавал в Институте имени И.Е. Репина (1932–1933). Живет и работает в Ленинграде (с 1923).

### **Кравченко Алексей Ильич**

1889, Покровская слобода (Саратовская губ.) – 1940, поселок Николаина Гара под Москвой  
Живописец, график. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1904–1910) у В.А. Серова и К.А. Корвина, в школе Ш. Холлоши в Мюнхене (1906–1907). Участник выставок с 1906. Член Московского товарищества художников (с 1913), общества «4 искусства» (с 1925). В 1918–1921 жил в Саратове, директор Саратовского факультета художественных мастерских. С 1921 жил в Москве. В 1925 получил Гран-при на Международной выставке декоративного искусства в Париже.

### **Кривошеин Павел Варфоломеевич**

1878, Саратов – 1968, Москва  
Живописец, график, монументалист,

художник театра. Учился в студии Саратовского общества любителей изящных искусств (1891–1896) у В.В. Коновалова, Г.П. Сальвини-Бараки; в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897–1904) у А.Е. Архипова, Н.А. Касаткина, К.А. Корвина, Л.О. Пастернака, В.А. Серова. Занимался в студии «Академия Ф. Коларосси» и других художественных студиях Парижа (1906). Один из организаторов выставки «Алая роза» (1904, Саратов); инициатор выставки «Голубая роза» (1907), участник выставок с 1901, в том числе «Мира искусства» (1902, 1911–1922), салона «Золотое руно». Председатель общества «4 искусства» (1925–1931). Преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества – Вхутемасе – Вхутемасе в Москве (1918–1930), в Институте повышения квалификации художников в Москве (1939–1941), в Строгановском училище (1945–1948). Жил и работал в Москве (с 1897).

### **Курдюков Николай Николаевич**

1894, Влоцлавск (Польша) – 1933, под Москвой  
График. Учился в Петербурге в школе М.К. Тенишевской (1912), в мастерских Д.Н. Кардовского (1912–1914), К.С. Петрова-Водкина (1915–1916). Одновременно учился на юридическом факультете Петербургского университета (1912–1916). Участник выставок с 1912. С 1922 жил в Москве. Член общества «4 искусства», ОСтА (1926–1928). Руководил графической мастерской Петроградских свободных учебно-художественных мастерских (1918–20). Руководитель и уполномоченный Государственных свободных художественных мастерских в Костроме (1920). Преподавал в Высшем институте фотографии и фототехники в Петрограде (в 1918–1920), во Вхутемасе – Вхутемасе в Москве (1922–1933).

### **Курин Александр Васильевич**

1880, Барсислетбск (Тамбовская губ.) – 1960, Москва  
Живописец, график, монументалист. Учился в Воронежской школе живописи и рисования (1896), в Петербурге в школе живописи и рисования Л.Е. Дмитриева-Кавказского (1902–1904), в Москве в школе К.Ф. Юона (1904–1910), в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1906–1910) у К.А. Корвина, Н.А. Ка-

саткина, Л.О. Пастернака, А.Е. Архипова. Участник выставок с 1908. Член-учредитель общества «Бубновый валет» (1910), член объединений «Мир искусства» (1917, 1921), «Бытие» (1926, 1927), ОМХа (1928, 1929). Вел педагогическую работу как ассистент К.А. Коровина в Свободных государственных художественных мастерских – Вхутемосе в Москве (1918–1919; 1922–1925), преподавал в Нижегородских и Сормовских художественных мастерских (1920–1922), в Московском текстильном институте (1928–1932), в Строгановском училище (1946–1952). Жил и работал в Москве (с 1904).

### Круже Василий Васильевич

1899, Псков – 1935, Ленинград. Живописец, график. Учился в Художественно-промышленной школе имени Ф.Н. Фон-дер-Флига в Пскове (1913–1918), в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутемосе (1921–1926), занимался у П.Н. Филонова (с 1925). Участник выставок с 1921. Член объединения «Круг художников» (1927–1930). Жил и работал в Пскове, Петрограде – Ленинграде.

### Куров Валентин Иванович

1905, село Михайловское (Перская губ.) – 1989, Ленинград. График, живописец. Учился в студии при Пермском художественном техникуме (1918–1919), в Свободных художественных мастерских в Перми (1921), в Художественно-практическом институте в Свердловске (1922), во Вхутемосе в Петрограде – Ленинграде (1923–1926) у А.Е. Карева, А.И. Савинова, в Гинхухе (1926–1927) у К.С. Малевича. Участник выставок с 1932. Работал в Детском отделении Госиздата под руководством В.В. Лебедева. Один из организаторов и активных создателей плакатов «Боевой карандаш» (с 1939). С того же года работает в Экспериментальной литографской мастерской ЛОСХа РСФСР. С 1923 жил и работал в Ленинграде.

### Лазас Александр Архипович

1900, Смоленск – 1983, Москва. Живописец, график, монументалист, художник театра, дизайнер. Учился в художественной студии В.И. Мушкетова в Смоленске (с 1908), Строгановском училище (с 1912), у Д.А. Щербинского,

Ф.Ф. Федоровского, С.А. Ноакского, в школах И.Ф. Рерберга (1915) и И.И. Машкова (1916), в Свободных государственных художественных мастерских в Москве (1917), откуда пошел добровольцем в Красную Армию (был в Третьей армии Восточного фронта), после демобилизации учился во Вхутемосе в Москве у Д.П. Штеренберга (1922–1924). Участник выставок с 1921 (Екатеринбург – Свердловск). Член группы «Провизионисты», организовавшей в 1922 выставку в Музее живописной культуры в Москве. Один из членов-учредителей ОСТа (1925), член объединения и участник выставок (1925–1932). Преподавал в Екатеринбургском художественном институте (1920–1921), во Вхутемосе в Москве (с 1924), в Московской Коммунистической академии имени Н.К. Крупской (1926). Жил и работал в Смоленске (1900–1910), Риге (1910–1912), Москве (с 1912), Ташкенте (1942–1945).

### Лавро-Давыдовский Александр Александрович

1898, Петербург – 1920, под Харьковом. График, живописец. Учился в студии М.Д. Бернштейна в Петербурге (с 1913), оформлял там художественные вечера. В 1917, по окончании гимназии, путешествовал по Крыму и жил в Бахчисарое, познакомился там с Н.И. Альтманом, затем путешествовал по Финляндии. Вступил в Студию молодых художников при Совете Петроградских свободных художественно-учебных мастерских. Редактор журнала «Ультраморин». По результатам выставки в студии молодых художников зачислен без экзаменов в мастерскую К.С. Петрова-Водкина (весной 1918). В 1919 уехал в Одессу, оттуда – в Херсон и Харьков. На обратном пути в Петроград умер от сыпного тифа.

### Лебедев Владимир Васильевич

1891, Петербург – 1967, Ленинград. Живописец, график. Учился в Петербурге в мастерской Ф.А. Рубо (1910–1911), был вольнослушателем в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге, одновременно посещал студию М.Д. Бернштейна (1912–1916). Участник выставок с 1909. Преподавал в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских (1918–1921). Сотрудничал в журналах «Сатирик», «Аргус» и других. Работал

в плакатном отделе Петроградского отделения РОСТА (1920–1922). Был художественным редактором Детского отделения Госиздата в Ленинграде (1922–1933). Работал в «Онах ТАСС», в журнале «Красноармеец», в Воениздате. Жил и работал в Ленинграде.

### Лебедева Сара Дмитриевна

1892, Петербург – 1967, Москва. Скульптор, график. Училась в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1906). До первой мировой войны неоднократно совершала поездки в Европу, путешествовала по Италии. Занималась живописью и рисунком в студии М.Д. Бернштейна в Петербурге (1910–1914), там же скульптурой у Л.В. Шервуда. Участница выставок с 1918. В первые годы революции работала в «Онах РОСТА», принимала участие в осуществлении Плана монументальной пропаганды в Петрограде. Преподавала в Свободных государственных художественных мастерских в Москве (1919–1920). Член ОРСа с 1926. Жила и работала в Москве (с 1925).

### Левинский Арсентий Васильевич

1882, село Ворона (Пензенская губ.) – 1943, Москва. Живописец, художник театра, монументалист. Учился в Пензенском художественном училище имени Н.Д. Селиверстова (1898–1905) у И.Ф. Селезнева, Н.К. Пимоненко (1898–1900; 1905–1906), в Петербурге в студии Д.Н. Кардовского (1906–1907). Самостоятельно работал в Париже в Академии «Ла Палетт» у А. Ле Фоконье, Ж. Метценге. Участник выставок с 1907, в том числе «Мир искусства» (1911–1912, 1921–1922). Выставка картин левых течений (1915). «Современная живопись» (1916). Член-учредитель объединения «Бубновый валет» (1910–1916); член АХРР (1926–1927); председатель ОМХа (1929–1932). Преподавал в Свободных государственных художественных мастерских – Институте имени В.И. Сурикова (с 1918). Сотрудничал в Инхухе (1919). Жил и работал в Москве (с 1909).

### Лепорская Ана Александровна

1900, Чернигов – 1982, Ленинград. Живописец, график, монументалист, дизайнер. Училась в Псковском художественном училище (1918–1922) у А.А. Ра-

дакова, А.Я. Брускетти-Митрохиной, А.И. Тарана; во Вхутемсе в Петрограде (1922–1925) у К.С. Петрова-Водкина, А.И. Савинова, В.А. Синайского. Училась и работала в Гинхуе в формально-теоретическом отделе у К.С. Малевича (1925–1927). Участник выставок с 1927. С 1942 работала на Форфоровском заводе. Жила и работала в Черногове (1900–1918), Пскове (1918–1922), Петрограде – Ленинграде (с 1922).

**Писацкий Назар Маркович (псевдоним Эль Писацкий)**

1890, село Починок (под Смоленском) – 1941, Москва  
 Архитектор, график. Учился на архитектурном факультете Высшей политехнической школы в Дармштадте в Германии (1909–1914), в Рижском политехническом институте, эвакуированном в Москву (1915–1916). Участник выставок с 1916. Жил в Витебске (1919–1920). Член группы «Уновис» при Витебском художественно-практическом институте. Жил в Германии (1921–1923), в Швейцарии (1924–1925), в Москве с 1925. Автор первого знамени Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета (1918), совместно с И.Г. Эренбургом основал журнал «Вещь» (1920, Берлин), совместно с М. Сталом – журнал «АВС» (1925, Швейцария). Работал в книге (с 1916), в плакате (1920), увлекался фотографией (1924). Член московской Ассоциации новых архитекторов (Аснова). Оформлял павильоны на международных выставках в Дрездене (1925), в Ганновере (1927). Главный художник советских павильонов на международных выставках в Кельне (1928), Штутгарте (1929), Дрездене, Лейпциге (1920). Преподавал в Витебском художественно-практическом институте (1919–1920), во Вхутемесе в Москве (с 1921, профессор), член Инхука (с 1921).

**Маразли Евгений Маркович**

1902, Витебск – 1987, Ленинград  
 Живописец, график. Учился в Витебском художественно-практическом институте (1919–1922) у К.С. Малевича и В.М. Ермаловой. В 1925 окончила Вхутемс в Ленинграде у М.В. Матюшина, член группы «Уновис». Работала учителем рисования в средней школе (до 1941). В годы Великой Отечественной войны была в эвакуации (г. Бийск). Жила и работала в Ленинграде.

**Малозас Владимир Ильич**

1902, местечко Грива (Курляндская обл.) – 1974, Ленинград  
 Живописец, график, монументалист. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художества в Петрограде (1919) у В.И. Навозова, В.А. Платникова, Н.П. Химоны, А.Р. Эберлинга; в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутемсе (1918–1924) у А.А. Рылова, А.И. Савинова, К.С. Петрова-Водкина, Г.М. Бобровского, В.Е. Савинского; на курсах усовершенствования художников при Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры (1932–1933) у Е.Е. Лансера. Участник выставок с 1925. Член объединений: «Круг художников» (1926–1929), «Октябрь» (с 1930). Совершил творческие поездки в Псковскую область (1931), в Невель и Новгород (конец 1930-х – начало 1940-х), в Калининскую область (1949), на Украину (начало 1950-х). Преподавал в Институте имени И.Е. Репина (1945–1948), в мастерской М.И. Авиллова. Жил и работал в Петрограде – Ленинграде (с 1916).

**Малевич Казимир Северинович**

1878, Киев – 1935, Ленинград  
 Живописец, график, художник театра, дизайнер, теоретик искусства. Автор пейзажей, портретов, натюрмортов, жанровых и тематических картин, кубофутуристических и беспредметных композиций, пространственных конструкций-архитектов и проектов «планит», иллюстратор книг и журналов, плакатист. Участвовал в оформлении массовых праздников. Работал в области декоративно-прикладного искусства. Автор теоретических исследований и ряда статей по вопросам искусства. Учился в художественной школе в Киеве (1895–1896), Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1904–1910), посещал школу И.Ф. Рерберга в Москве (1905–1910). Участник выставок с 1898. Член объединений и участник выставок: Московское товарищество художников (1907), «Бубновый валет» (1910, 1914, 1917), «Ослиный хвост» (1912), «Союз молодежи» (с 1913), «0,10» (1915–1916, впервые экспонировал «Черный квадрат»), «Мишель» (1913), «Трамвай В» (1915), «Магазин» (1915), «Мир искусства» (1917). Организатор и участник выставок Уновиса в Витебске (1920–1922), в том числе отчетных выставок Уновиса в Москве

(1920, 1921). В 1913 исполняет декорации к опере «Победа над Солнцем» (музыка М.В. Матюшина, либретто А.Е. Крученик, пролог Велимира Хлебникова), в которых обозначились контуры будущего «супрематизма» Малевича. В 1915 написана программная брошюра «От кубизма и футуризма к супрематизму (новый живописный реализм)». В том же году послал свои работы на выставку Салона Независимых (Париж). Осуществил декорации к «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского (1918). Участвует в X («Беспредметное творчество и супрематизм») и XVI («Персональная выставка К.С. Малевича») государственных выставках (1919). В течение июня 1919 написал брошюру «О новых системах в искусстве». В 1918–1919 – член Коллегии по делам искусств Наркомпроса, член Комиссии по охране памятников, член Международного бюро, член музейной комиссии. Преподавал в Свободных государственных художественных мастерских в Москве (1918–1919), Петроградских свободных художественно-учебных мастерских (1918–1919). Преподаватель и директор Государственных свободных художественных мастерских в Витебске (1919–1922). В 1923–1926 – директор МХК Гинхука, возглавлял формально-теоретический отдел. В 1927–1928 – сотрудник Государственного института истории искусств в Ленинграде. В 1929 вместе со своими сотрудниками был переведен в Русский музей, где ему было выделено помещение для работы. Вел педагогическую работу в Киевском художественном институте (1929–1930). Преподавал курс теории и практики живописи в Доме искусства в Ленинграде (1930). В 1927, сопровождая свою персональную выставку, посетил Польшу и Германию. В 1927 в серии Баухауса издана книга К.С. Малевича «Беспредметный мир» (1927). Жил и работал в Киеве, Конотопе (середина 1890-х), Курске (до 1902), Москве (1902–1919, с 1922), Витебске (1919–1922), Петрограде – Ленинграде (1923–1935).

**Марахов Валентина Петровна**

1906, Егорьевск (Барнаульский уезд) – 1941, Ленинград  
 Живописец, график, художник театра. Работала в области декоративно-прикладного искусства. Училась в Художественно-технических мастерских в Барнауле (1920–1922). Участник выставок с 1923 [8].

В 1923–1924 в качестве военного художника газеты «Красноармейская звезда» (Сибирь) ездила на маневры. С 1925 работала художником в газете «Правда Востока» (Ташкент) и Узбекском государственном издательстве. Жила и работала в Барнауле (1907–1923), Новосибирске (1923–1925), Ташкенте (1925–1937), Ленинграде (с 1937).

**Матвеев Александр Терентьевич**

1878, Саратов – 1960, Москва  
Скульптор. Учился в Боголюбовском рисовальном училище в Саратове (1896–1898) у В.В. Коналова (ученика П.П. Чистякова) и у Г.П. Салынина-Баракки, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1899–1902) у П.П. Трубецкого. Участник выставок с 1903. Работал на керамическом заводе С.И. Момотова «Абрамцево» у Бутырской заставы в Москве (1901–1905), рисовал в частных студиях Парижа (1906). Член объединений «Мир искусства», «4 искусства» (1925), ОРСА (1926). Преподавал в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Институте имени И.Е. Репина (1918–1948).

**Матвеев Михаил Васильевич**

1861, Нижний Новгород – 1934, Ленинград  
Живописец, график, композитор и музыкант, теоретик искусства. Автор пейзажей, беспредметных композиций. Вел исследовательскую работу в области изучения цвета в живописи. Учился в Консерватории в Москве (1876–1881), в 1881–1913 – скрипак Императорского оркестра. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1894–1898) у М.В. Добужинского и Л.С. Бакста, в школе-студии Я.Ф. Ционглинского (1902–1905). Посещал школу-студию Е.Н. Званцовой (1906–1908). В 1909 – встреча с Н.И. Кузьбиным, в 1910 сближается с поэтами и художниками-футуристами, участвует в издании поэтического сборника «Содок судей». Участвует в выставках с 1908. Один из организаторов «Союза молодежи» (1910). Член объединений и экспонент выставок: «Треугольник» (1910), «Союз молодежи» (1910–1914); организатор группы «Зорвед» (Зрение и ведание) (1919–1926). В 1913 написал оперу «Победа над Солнцем» (пролог Велимира Хлебникова, либретто А.Е. Крученых, декорации К.С. Ма-

левича). Автор музыки к пьесам своей жены, Е.Г. Гуро. Издал книгу А. Пеза и Ж. Метценже «О кубизме». Преподавал по классу скрипки и читал лекции по истории музыки в ряде гимназий и школ (1910–е), преподавал в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутемасе – Вхутеине (1918–1926), возглавлял мастерскую пространственного реализма, а затем отдел органической культуры в Государственном институте художественной культуры в Петрограде – Ленинграде (1923–1927). Жил и работал в Нижнем Новгороде и Москве (1861–1881), Финляндии (1913), Петербурге в Петрограде – Ленинграде (с 1881).

**Машков Иван Иванович**

1881, станица Михайловская (ныне Урюпинский район, Волгоградская обл.) – 1944, Москва  
Живописец. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1900–1904, 1907, 1908) у К.А. Корovina, В.А. Серова, А.М. Васнецова. Участник выставок с 1909. Член-учредитель и секретарь объединения «Бубновый валет» (1910–1914), член объединений «Мир искусства» (с 1916), «Московские живописцы» (1925), АХРР – АХР (1925–1930, 1932), ОМХа (1928). Основатель и руководитель художественной студии в Москве. Преподавал во Вторых Свободных государственных художественных мастерских – Вхутеине в Москве (1919–1929). Жил и работал в Москве (с 1900).

**Медведев Константин (Казимир) Константинович**

1899, Москва – 1935, Москва  
Живописец, график, художник театра, дизайнер. Автор беспредметных композиций, пространственных конструкций. Плаккатист. Учился в Строгановском училище (с 1914). Участник выставок с 1919. Член объединений и участник выставок Обмолу (1919–1923), Первой дискуссионной выставки объединений активного революционного искусства (в группе «Конструктивисты») (1924). В 1922 вместе с братьями В.А. и Г.А. Стенбергами организовал выставку «Конструктивисты» в «Кафе поэтов» в Москве. В 1924 вместе с В.А. и Г.А. Стенбергами создает эскизы декораций к пьесе А.Н. Островского «Гроза» в постановке А.Я. Таирова. Член Инхука (1920). Жил и работал в Москве.

**Месс Леонид Абрамович**

1907, Одесса – 1993, Зеленогорск  
Скульптор. Учился в Петрограде в Художественно-промышленном техникуме (1921–1922) у В.В. Лишова, во Вхутеине в Петрограде – Ленинграде на скульптурном факультете (1922–1926) у А.Т. Марвеева. Член Ленинградской ассоциации пролетарских художников, обществ «Круг художников», «Октябрь», руководил Экспериментальной скульптурной мастерской на факультете народов Севера Ленинградского Восточного института имени А.С. Енукидзе (1928, 1934–1941). Участник выставок с 1928.

**Митрохин Дмитрий Исаакович**

1883, Ейск – 1973, Москва  
График. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1902–1904) у А.М. Васнецова, А.С. Степанова, в Строгановском училище в Москве (1904–1905) у С.В. Ножковского, С.И. Ягужинского в Париже (1905–1906) у Т. Стейнлена и Э. Грассе. Участник выставок с 1902. Член объединения «Мир искусства» (с 1916). Работал хранителем в Отделе рисунка и гравюры в Государственном Русском музее в Петрограде (1918–1923). Преподавал в Петрограде в Высшем институте фотографии и фототехники (1919–1923), во Вхутемасе – Вхутеине в Ленинграде (1924–1931). Жил и работал в Москве (с 1944).

**Митрохин Петр Васильевич**

1887, Петербург – 1956, Москва  
График, живописец, дизайнер, создатель проектов плавательных и летательных аппаратов. Учился в Киевском художественном училище (1906–1909), Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге – Петрограде (1908–1918) у Н.С. Самокиша. Работал в Свободной студии «На Башне» с В.А. Фаворским, К.К. Зедеривым (1912). Участник выставок с 1915. Член объединений «Мир искусства», «4 искусства» (1925–1929). Преподавал во Вхутемасе – Вхутеине в Москве (1923–1930), Институте повышения квалификации художников-графиков (1930–1937). Жил и работал в Москве (с 1922).

**Морозов Алексей Алексеевич**

1884, Москва – 1935, Москва  
Живописец. Учился в Строгановском училище (1910–е) у С.В. Иванова,

**К.А. Коровина.** С 1913 испытывает влияние К.С. Малевича. Участник выставок с 1907. Член объединений и участник выставок: «Московское товарищество художников» (1907), «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913), «Трамвая В» (1915), «Магазин» (1916), ОМХа (1927–1932). Член Московской коллегии ИЗО Наркомпроса (1918). Преподавал в Свободных государственных художественных мастерских – Вхутемасе в Москве (1918–1920-е). Жил и работал в Москве.

### **Морозовна Алевтина Евгеньевна**

1900, село Орлов Гой (Самарская губ.) – 1980, Ленинград  
Живописец, график. Училась во Вхутемасе – Вхутеине в Петрограде – Ленинграде (1921–1926) у К.С. Петрова-Водкина, М.В. Добужинского, А.Е. Карева. Член группы МАИ (с 1925). В 1927 участвовала в выставке группы МАИ в ленинградском Даме печати. Позже занималась рисунком и литографией. Работала в Детском отделении Госиздата под руководством В.В. Лебедева. Жила и работала в Петрограде – Ленинграде (с 1921).

### **Михаил Михаил Николаевич**

1911, Брест-Литовск – 1978, Ленинград  
Художник по фарфору, реставратор. В 1929 окончил художественную школу в Павловске (под Ленинградом), в этом же году поступил на Фарфоровый завод художником по росписи фарфора. С 1941–1953 – реставратор Государственного Эрмитажа. В 1953–1978 – художник Фарфорового завода.

### **Мухомова Вера Михайловна**

1889, Рига – 1953, Москва  
Скульптор, художник театра, работала в области прикладного искусства. Училась в Москве в школе К.Ф. Юона (1909–1911), рисованию в школе И.И. Машкова (1911), в скульптурной студии Н.А. Синициной (1911–1912), в Париже в «академиках»: Ф. Коларосси, «Ла Палетт», «Гранд Шомьер», в студии А. Бурделя и в Академии изящных искусств (1912–1914). Участница выставок с 1920. Член коллектива скульпторов «Монумент» (1919–1921), ОРСа (с 1926), общества «4 искусства» (1925). Принимала участие в осуществлении Плана монументальной пропаганды. Преподавала во Вхутеине в Москве (1926–1930).

### **Николаев Саламат Борисович**

1898, Чернигов – 1965, Москва  
Живописец, график, художник театра, монументалист, дизайнер. Занимался экспериментальными исследованиями в области цветоповедения. Окончил Киевское художественное училище (1909–1914). Учился в студии декоративного искусства А.А. Экстер в Киеве (1918–1920). Занимался у Л.О. Пастернака, А.Е. Яковлева в Москве и Петрограде (1914–1917), во Вхутемасе в Москве (1920–1922). Участник выставок с 1922. Один из организаторов «Проекционной театра», осуществившего в 1923 постановку «Трагедия А.О.». Организатор (вместе с К.Н. Редько, М.М. Пляскиным, А.Г. Тышлером, С.А. Лучишкиным) группы «Проекционисты», выставка которой состоялась в 1922 в Музее живописной культуры в Москве. В 1923 входил в группу «Метод». В 1924 участвует в Первой дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства (с группой «Проекционисты»), где выступает как автор декларации. В 1922 – председатель Научно-художественного совета Музея живописной культуры в Москве. В начале 1920-х становится главным художником Государственного Политехнического музея. В 1936–1941 – главный художник Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве. Жил и работал в Чернигове (с 1898), Киеве (1910–1914, 1917–1920), Москве (с 1920).

### **Озерский Александр Александрович**

1892, Елисаветград (Херсонская губ.) – 1953, Москва  
Живописец, график, художник театра, участвовал в оформлении агитпозедов. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1910), в Киевском художественном училище (1911–1913) у Г.К. Дядченко, И.С. Макушенко, Н.К. Пимоненко; в Москве в студии И.И. Машкова (1913–1915). Участник выставок с 1913. Член объединений: «Бубновый валец» (экспонент выставок с 1913), «Мир искусства» (с 1916), «Союз русских художников» (1918), «Московские живописцы» (1925), «Бытие» (1926); организатор группы «Крыло» (1927), член-учредитель и секретарь ОМХа (1927–1929). Преподавал в Москве в Первых и Вторых Свободных государственных художественных мастерских – Вхутемасе – Вхутеине (1918–1930). Высшей школе военной маскировки в Кунцево

(1919–1920), в Институте имени И.Е. Репина (1932–1947); в Институте имени В.И. Сурикова (1937–1948). Жил и работал в Москве (с 1913).

### **Осоловский Петр Александрович**

1898, Рыбинск – 1942, Ленинград  
Живописец, график. Учился в Первом сибирском художественно-промышленном техникуме имени М.А. Врубеля (1920–1924) и одновременно работал в изостудии 5-й Красной Армии в Омске, во Вхутеине в Ленинграде (1924–1929) у О.Э. Бразза и А.И. Савинова, в аспирантуре Института имени И.Е. Репина в Ленинграде (1932–1934), там же, на курсах повышения квалификации (1934–1936). Участник выставок с 1927. Член объединения и участник выставок «Круг художников» (1926–1932). Жил и работал в Петербурге – Ленинграде (1898–1917, с 1924), Омске (1917–1924).

### **Павлов Сергей Андреевич**

1893, Петербург – 1941, Ленинград  
Живописец, график. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге, в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутемасе в Петрограде (1917–1922) у Д.Н. Кардовского, К.С. Петрова-Водкина, В.И. Шуховца. Член объединений: «Община художников» (1922–1927), «Шестнадцати» (1923–1924), один из членов-учредителей Ленинградского филиала АХРР – АХР (с 1924). Участник выставок с 1918. С 1932 преподавал во Вхутеине в Ленинграде. Жил и работал в Петрограде – Ленинграде.

### **Павлов Вячеслав Владимирович**

1900, Рыбинск – 1951, Ленинград  
Живописец, график, художник театра, монументалист. Учился в Училище Штигилица (1916–1917, 1919, 1920–1922), в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутеине (1922–1925) у А.Е. Карева, В.В. Лебедева, А.И. Савинова. Учебу совмещал с занятиями на курсах мастерства сенических постановок, организованных в 1918 В.Э. Мейерхольдом. Участник выставок с 1922. Член объединений и участник выставок «Объединение новых течений» (с 1922), «Круг художников» (1926–1932, член-учредитель и председатель общества). С октября 1919 по 1920 находился в Красной Армии. С 1922 работал

в качестве художника-оформителя в Декоративном институте в Петрограде. В 1925–1929 – член бюро секции ИЗО Ленинградского союза рабочего искусства, в 1932 – член правления Ленинградского отделения Союза художников РСФСР. В 1917–1918 живет в Рыбинске, где участвует в общественной работе. Жил и работал в Петрограде – Ленинграде (с 1916?)

**Павел Виктор Васильевич**

1888, Самара – 1929, Киев  
Живописец, график. В 1910 окончил Пензенское художественное училище. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1910–1914). Участник выставок с 1919 (?). Член и экспонент выставок Обмоху (1919–1920), «Зеленая кошка» и «Творчества» (1919–1923) в Чите, «Клич» (1924) в Загорске, Ассоциации революционного искусства Украины (1927) в Киеве, Объединения современных художников Украины (1928), Ассоциации художников Красной Украины (1929), Ассоциации независимых украинских художников (1932). Преподавал в Читинской художественно-промышленной школе (1919–1923), одновременно являлся членом Отдела ИЗО Наркомпроса Дальневосточной республики. В 1920 вместе с Д.Д. Бурлюком совершает путешествие в Японию, где участвует в Первой выставке русских художников в Японии (1920). В 1920-х живет на Украине. В 1925–1929 преподавал в Киевском художественном институте.

**Павел Константинович Алексеевич**

1910, Саранск – 1942, погиб на фронте  
Живописец, график. Учился в экспериментальной скульптурной мастерской у А.А. Успенского и Л.А. Месса, организованной на факультете народов Севера Ленинградского Восточного института имени А.С. Енукидзе.

**Павел Алексеевич Фролов**

1900, деревня Варлоново (Вологодская губ.) – 1973, Ленинград  
Живописец, график. Учился в Училище Штиглица (1915–1918) у В.И. Шухаева и С.В. Чехонина, в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутемасе (1919–1922) у Н.А. Тырсы и А.Е. Карева, Вхутеине (1922–1925) у А.И. Савинова. Член общества «Круг художников» (1926–1932). Участник

выставок с 1922. Печатался в журналах «Новый Робинзон» и «Жизнь искусства» (с 1923). Работал как художник-иллюстратор в отделении детской литературы Госиздата, затем Детгиза, Детиздата. Руководил мастерской станковой графики Института имени И.Е. Репина (1948–1973). Жил и работал в Петрограде – Ленинграде (с 1915).

**Павел Вера Фролович**

1887, Москва – 1952, Москва  
Живописец, график, монументалист. Работала в области декоративно-прикладного искусства. В 1900-е посещала частную студию М.Э. Фализ. Училась в Строгановском училище (1904–1906), посещала школу К.Ф. Юона (1906–1907), занималась у К.Э. Киша, ученика Ш. Холлоши (1909–1911). Работала в Свободной студии «На башне» (вместе с В.А. Фаворским, П.В. Митуричем, К.К. Зефировым) (1912). В 1913, будучи в Париже вместе с Н.А. Удальцовой, рисовала в свободных студиях. Участница выставок с 1916. Член объединений и участница выставок: «Магазин» (1916), «Мир искусства» (1917, Петроград), «Маковец» (1922–1926), группы «Л'Арен» («Пауки») (1925, Париж). Жила и работала в Москве.

**Петро-Воркин Кузьма Сергеевич**

1878, Хвалынский – 1939, Ленинград  
Живописец, график, художник театра, теоретик искусства. Учился в классах живописи и рисования Ф.Е. Бурова в Самаре (1894–1895), в Центральном училище технического рисования барона Штиглица в Петербурге (1895–1897), в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897–1904) у А.Е. Архипова, Н.А. Касаткина, В.А. Серова; в студии А.Ашбе в Мюнхене (1901), в частных академиях в Париже, в том числе – в студии «Академия Ф. Коларосси» (1905–1908). Участник выставок с 1909. Принимал участие в выставках салона «Золотое руно» (1908), «Союз русских художников» (1909–1910), «Жар-Цветы» (1924), АХРР (1928). Член объединений: «Мир искусства» (1910–1922), художников при Доме искусств (1920–1921), «4 искусства» (1925–1928). Посещал Варшаву, Прагу, Лейпциг, Мюнхен (1901), Турцию, Италию (1905). Совершал творческие поездки в Северную Африку (1921), в Париж (1924–1925). Преподавал в школе-студии Е.Н. Званцевой (с 1910); в Высшем

художественном училище при Академии художеств в Петербурге – Институте имени И.Е. Репина (1918–1932). Жил и работал в Петербурге – Петрограде – Ленинграде (с 1908).

**Павло Аркадий Александрович**

1893, село Прислониха (Симбирская губ.) – 1972, село Прислониха (Ульяновская губ.)  
Живописец, график. Учился в Симбирской духовной семинарии, где рисунком и живописью преподавал Д.И. Архангельский (1908–1912); вольнослушатель Строгановского училища (1912–1914); занимался живописью, пользуясь советами Ф.Ф. Федоровского; учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1914–1917) на скульптурном отделении у С.М. Волнухина; посещал живописные мастерские, где преподавали А.М. Васнецов, А.Д. Корин, Л.О. Пастернак, А.С. Степанов. Участник выставок с 1921. Жил и работал в Прислонихе (1917–1925), в Москве (с 1925).

**Петр Анис Павлович**

1902, Петербург – 1984, Москва  
Живописец, график, монументалист. Работала в области декоративно-прикладного искусства. Училась в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петрограде (1920–1921), Вхутемасе – Вхутеине в Петрограде – Ленинграде (1921–1925) у К.С. Петрова-Водкина. Член группы МАИ, работала в Детском отделении Государствод по руководством В.В. Лебедева. Жила в Москве (с 1944).

**Петр Иван Александрович (псевдоним Жан Огюст)**

1894, Куоккала (ныне Репина, под Санкт-Петербургом) – 1956, Париж  
Живописец, график, художник театра, монументалист. Учился у И.Е. Репина, затем в Военной школе в Петербурге (1900–1908), в Париже в различных студиях, в том числе – в Академии Р. Жюльена (1909–1910). Участник выставок с 1912. Член объединений и участник выставок: «Союз молодежи» (1912–1913), Салон Независимых (1913–1914, Париж), «Бубновый валет» (1916–1917), «4 искусства» (1928, из Парижа). Один из организаторов и участник выставок «Трамав» В. (1915) и «0,10» (1915–1916). В 1918 преподавал в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских.

в 1919 – во Вхутемасе в Витебске.

Жил и работал в Куоккале, Петербурге – Петрограде (1894–1909, 1912–1919), Финляндии (1919–1920), Витебске (1919), Берлине (1920–1923), Париже (с 1923).

### **Радоуц Басила Спеланова**

Род. 1884, Бессарабия – ?

В 1920-е работала художником по росписи фарфора на Фарфоровом заводе.

### **Рерих Клемент Николаевич**

1897, Холм (Хельм, Польша) – 1956, Москва

Живописец, график. Учился в иконописной школе Киево-Печерской лавры (1910), в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петрограде (1914–1915) у А.А. Рылова, А.И. Вахрамеева, Н.К. Рериха. В 1915 добровольцем идет на фронт, где становится авиатором. В 1918–1920 испытывает влияние супрематизма. Учился в Киевском художественном институте (1918), работает в Художественно-декоративных мастерских в Киеве (1918–1920, вместе с С.Б. Никритиным). Знакомится с М.Л. Бойчуком. Учится в Свободных государственных художественных мастерских – Вхутемасе в Москве (1920–1921) у В.В. Кандицкого. Участник выставок с 1922. Один из организаторов группы «Проекционисты» (создатель направления «Электроорганизм») (1922), участник выставки этой группы в Музее живописной культуры в Москве (1922), участник Первой дискуссионной выставки объединений активного революционного искусства (1924, с группой «Метод»). В 1927–1935 – творческая командировка во Францию. Жил и работал в Киеве, Петербурге, Париже (1927–1935), Москве.

### **Рерих Александр Михайлович**

1891, Петербург – 1956, Москва  
Живописец, график, дизайнер, фотограф. Художник театра и кино, архитектор. Учился в художественной школе в Казани (1910–1914) у Н.И. Фешина и Г.А. Медведова, в Строгановском училище (1914–1917). Участник выставок с 1913. Член объединений и участник выставок: «Магазин» (1916), Обмюху (1920–1921), «5 x 5 = 25» (1921). Организатор и участник выставки «III конгрессу Коминтерна» (1920), член группы «Октябрь» (1930), в 1917 вместе с В.Е. Татли-

ным и Г.Б. Якуловым работал над оформлением кафе «Литтореск». В 1917–1918 являлся секретарем «левой федерации» профессионального союза художников, членом ИЗО Наркомпроса (заведующий музейным бюро и член закупочной комиссии, впоследствии возглавил Музей живописной культуры в Москве). В 1918 преподавал теорию живописи в школе-мастерской московского Пролеткульта, был членом президиума Совета Союза художников-живописцев. В 1920 – один из организаторов Союза Рабочего искусства и член президиума секции ИЗО Союза рабочего искусства. В 1920–1924 – член инициативной группы по созданию Инкуба, организатор рабочей группы конструктивистов в Инкубе; в 1920–1930 – профессор Вхутемаса – Вхутенина в Москве, в 1921 – руководитель изостудии в клубе имени Я.М. Свердлова при школе Всероссийского Центрального исполнительного комитета. С 1922 активно сотрудничает с журналами «Кино-фот», «ЛЕФ», «Огонек» и другими. В 1927–1935 – член выставочной комиссии по выставкам во Всероссийском обществе культурных связей. В 1928 – член совета Ассоциации фоторепортеров при Даме печати. В 1929–1930 работал в группе Революционного фронта искусства, возглавляемого В.В. Маяковским. В 1932 вел курс фотографии в Московском полиграфическом институте. В 1925 посетил Париж. Жил и работал в Казани (1910–1914), Москве (1914–1941, 1942–1956), Очере и Перми (1941–1942).

### **Риско Александр Николаевич**

1898, город Севск (Орловская губ.) – 1952, Ленинград  
Живописец. Учился у художника М.И. Игнатьева, посещал школу-студию Е.Н. Званцевой в Петербурге (1910-е), занимался в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутенине (1918–1924) у Н.Н. Дубовского, Д.Н. Кардовского, О.Э. Браза. Участник выставок с 1925. Член объединений и участник выставок «Община художников» (1925–1927), «Круг художников» (1926–1932, член-учредитель общества). Жил и работал в Ленинграде.

### **Рыжачков Борис Фролович**

Род. 1899, Смоленск  
Живописец, график. Учился в Киевском художественном училище (1915–1918)

у А.А. Праховой-Крюгер и Н.И. Струнникова; в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских (1920–1921) у Н.И. Алтымана и А.Т. Матвеева; во Вхутемасе в Москве (1921–1925) у Л.С. Поповой, А.Д. Древиной, А.В. Шевченко. Руководил изостудией Пролеткульта в Смоленске (1919), преподавал рисунок в общеобразовательных школах, работал с самостоятельными художниками. Член общества художников «Рост» (с 1928). Работал в «Окнах сатиры РОСТА Запфронта» и над оформлением агитпоездов. В последующие годы участвовал на выставках в СССР и за границей. Живет в Москве (с 1921).

### **Самозванов Александр Николаевич**

1894, Бежецк – 1971, Ленинград  
Живописец, график, художник театра, монументалист, скульптор, автор архитектурных проектов, работал в области декоративно-прикладного искусства. Учился на архитектурном факультете в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петрограде (1914–1917) у В.А. Беляева и Г.Р. Залемана, на живописном факультете Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутенине (1920–1923) у К.С. Петрова-Водкина, Д.Н. Кардовского, А.А. Рылова. Участник выставок с 1917. Член объединений и участник выставок: «Мир искусства» (1917), «Община художников» (1922), «Объединение новых течений» (с 1922), «Жар-Цвет» (1924), «Круг художников» (1926–1929), «Октябрь» (с 1930). В 1921 – поездка в Среднюю Азию, в 1924–1925 – в село Наволок близ Новгорода, затем участие в реставрационных работах в Георгиевском соборе в Старой Ладоге. Жил и работал в Петрограде – Ленинграде (с 1914).

### **Сарян Маршакос Сергеевич**

1880, Нахичевань-на-Дону – 1972, Ереван  
Живописец, график, монументалист, художник театра. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897–1904) у К.А. Коровина, В.А. Серова. Участник выставок с 1907, в том числе обществ: «Голубая роза» (1907), «Мир искусства» (1913–1915). Член объединений: «Союз русских художников» (1910–1911), «4 искусства» (1925–1929). Жил и работал в Ереване (с 1921).

### Савин Андрей Тимофеевич

1896–1965

Живописец, график, театральный художник. Член группы МАИ. В 1927 участвовал в выставке группы МАИ в ленинградском Даме печати, автор эскизов костюмов к поставленному там спектаклю «Визитор» Н.В. Гоголя.

### Савицкий Николай Владимирович

1891, Москва – 1948, Париж

Живописец, график. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1912–1917), одновременно изучал юриспруденцию. Участник выставок с 1918. Член объединений и участник выставок «Московское товарищество художников» (1918, 1922, 1924), группы художников «Мир искусства» (1921, 1922, Москва), «Маковец» (1924, 1926). В 1920 принял участие в «Выставке четырех» (В.В. Кандицкий, А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, Н.В. Синеубов). Руководил мастерской Пролеткульта (1919). Жил и работал в Москве (1891–1922, 1923–1928), Париже (с 1928).

### Савицкий Иван Львович

1906, Ташкент – 1973, Москва

Скульптор. Занимался скульптурой у М.Д. Рындзюнской в Москве (1923), во Вхутемасе – Вхутемине в Москве (1924–1929) у И.С. Ефимова и И.М. Чайкова. Член ОРСа (с 1931). Участник выставок с 1931.

### Савилов Михаил Ксенофонович

1885, Ярославль – 1947, Москва

Живописец, график. Учился в Строгановском училище (1904–1907) у С.В. Ноковского, С.И. Ягужинского. Участник выставок с 1912. Экспонировался на выставках «Мир искусства». Преподавал в художественных мастерских в Твери, Сергаче (1919–1921), мастерской ИЗО Пролеткульта в Москве (1922–1925), в Ярославском художественно-педагогическом техникуме (1925–1929), в Москве на курсах по повышению квалификации художников.

### Савицкий Владимир Александрович

1899, Москва – 1982, Москва

### Савицкий Георгий Александрович

1900, Москва – 1933, Москва

Живописец, графики, художник театра, скульпторы, дизайнеры, архитекторы.

Учились в Строгановском училище

(1912–1917) на театрально-художественном отделении в мастерской чеханки, в Свободных государственных художественных мастерских (1917–1920) на отделении живописи и скульптуры в мастерской без руководителя (вместе с Н.Ф. Денисовским, В.П. Комарденковым, К.К. Медуницей, С.Я. Светловым и Н.П. Прусаковым). Участники выставок с 1919. Члены Обмочу (1919–1921). В 1920 – члены Инхука, где вместе с К.К. Медуницей организовали выставку конструктивистов, были в числе организаторов лаборатории конструктивизма. В 1924 участвовали в Первой дискусионной выставке объединений активного революционного искусства (в «Группе конструктивистов»), в 1923 примыкают к «Левому фронту искусства». С 1923 начинали работу над киноплакатами. В 1924–1931 работали для театра А.Я. Таирова. В 1929–1932 преподавали в Московском архитектурно-строительном институте. Впоследствии В.А. Стенберг работал над оформлением массовых празднеств в Москве, а также как инженер-проектировщик вагонов поездов и метро.

### Саржанский Владислав Максимилианович

1893, Минск – 1953, Лодзь (Польша)

Живописец, график, художник театра, теоретик искусства. Учился в Военно-инженерной школе в Петербурге (1911–1914), в Свободных государственных художественных мастерских в Москве (1918–1919). Испытал влияние супрематизма К.С. Малевича. Участник выставок с 1919. Участвовал в первой мировой войне (1914–1916), получил ранение (ампутированы правая нога и левая рука). В 1918–1919 являлся членом Коллегии по делам искусств Наркомпроса в Москве. В 1920–1921 преподавал в Смоленске в Свободных мастерских, член Уновиса с 1919, возглавлял филиал Уновиса в Смоленске (1919–1921). С 1922 живет в Польше. Один из организаторов групп «Blok» (1924–1926), «Praesens» (1926–1929), «A.R.» (1929–1936). Преподавал историю искусств в Высшей школе изобразительного искусства в Лодзи. Автор книги «Теория видения». Жил и работал в Петербурге, Москве, Смоленске (1920–1921), Польше (с 1922), в Лодзи (с 1931).

### Сарцев Петр Феофанович

1898, Пенза – 1941, на фронте Живописец, скульптор. Учился в 1-й Иркутской художественной мастерской (1922–1926) у И.Л. Копилова; во Вхутемине в Ленинграде (1926–1928). Участник выставок с 1927. Член объединения художников «Новая Сибирь» (1927–1928). Жил в Иркутске (до 1926), в Ленинграде (с 1926).

### Сартов Николай Иванович

1898, Иркутск – 1947, Ленинград Скульптор. Учился во Вхутемасе – Вхутемине в Петрограде – Ленинграде (1922–1927) у А.Т. Матвеева. Член группы МАИ (1927–1929). Участник выставок с 1927.

### Сартов Николай Михайлович

1897, станция Мятлевская (Калужская губ.) – 1954, Ленинград Живописец, график, художник по фарфору, дизайнер. В 1918–1922 учился в Высшем художественно-промышленном институте в Витебске у К.С. Малевича. Член Уновиса. Участник выставок с 1920. С 1923 жил в Петрограде, работал на Фарфоровом заводе. С 1932 – главный художник Фарфорового завода. С 1923–1926 – член Инхука, работал в формально-теоретическом отделе и отделе общей идеологии совместно с К.С. Малевичем, В.М. Ермолаевой, И.Г. Чашником и другими. В 1927–1930 работал в экспериментальной лаборатории Ленинградского государственного института истории искусств. Работал над оформлением художественно-промышленных выставок (1925, Париж; 1937, Нью-Йорк).

### Сартов Самуил Всеволодович

1903, Великие Луки – 1965, Ленинград График, художник театра, дизайнер. Учился в Ленинградском художественно-промышленном техникуме (1924–1926) у П.А. Мансурова, М.П. Бобышева. Посещал группу П.Н. Филонова МАИ (1926–1930). Работал над оформлением праздных физкультурных парадов, театральных и цирковых представлений, интервью театров, институтов, санаториев в разных городах страны (1928–1933). В 1950-х принимал участие в оформлении павильонов Всесоюзной сельскохозяйственной выставки в Москве и на Международной выставке в Брюсселе. Препода-

вал на постановочном факультете Ленинградского театрального института имени А.Н. Островского (с 1958). Жил и работал в Ленинграде (с 1924).

### **Тамба Владимир Александрович**

1906, Петербург – 1955, Ленинград. График. Учился в Мастерской рабочих-художников Пролеткульта (1920), во Вхутемасе – Вхутемине в Петербурге – Петрограде (1921–1924). Участник выставок с 1924. Работал в Детском отделении Госиздата под руководством В.В. Лебедева. Работал в Экспериментальной графике мастерской ЛОСХа РСФСР (1930-е). Один из авторов «Боевого карандаша» (1941). Художественный редактор Госиздата Эстонской ССР (1944–1946). Жил и работал в Петербурге – Ленинграде.

### **Тампун Владимир Евграфович**

1885, Москва – 1953, Москва. Живописец, график, художник театра, монументалист, дизайнер, конструктор, автор архитектурных и инженерных проектов. Учился в Пензе в Художественном училище Н.Д. Селиверстова (1904–1910) у И.С. Горюшкина-Сороколудова и А.Ф. Афанасьева; в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1902–1903 и 1909–1910) и В.А. Серова и К.А. Корovinа. Участник выставок с 1910. Член объединения и участник выставок: «Ослепленный хвост» (1912), «Мир искусства» (1913), «Бубновый валет» (1913), «Союз молодежи» (1911–1914), «Травмой В» (1915), «Магазин» (1916), «0,10» (1915–1916), «Объединение новых течений» (в 1921 – председатель общества) (1922–1923). В 1902 и 1904 в качестве матроса побывал во Франции, Сирии, Турции и Марокко. В 1913 посетил Берлин и Париж, где познакомился с П. Пикассо. По возвращении устроил в своей мастерской выставку «синтетических-статистических композиций», где выставил также и контррельефы (1914). В 1917 совместно с Г.Б. Якуловым и А.М. Родченком оформлял кафе «Питtoresк». В 1917 являлся председателем «Левой федерации» художников в Москве. В 1918–1919 – заведующий Московской художественной коллегии ИЗО Наркомпроса. Вел организаторскую работу по Плану монументальной пропаганды. В 1918–1919 (1920?) преподавал в Свободных государственных художественных мастерских

в Москве, в 1919–1924 – в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутемасе. В 1925–1927 – профессор Киевского художественного института, работал на отделении театра и кино. В 1927–1930 – профессор Вхутемаса в Москве. 1921–1924 – член постоянной комиссии, а затем заведующий отделом материальной культуры в МХК Гинкуха. В 1921 – попытка организации лаборатории новых художественных форм на заводе «Новый Леснер» в Петрограде. В 1922 явился одним из инициаторов создания Государственного института художественной культуры в Петрограде. В 1923–1924 работает над созданием новых типов мебели, одежды, посуды. В 1920 создает модель памятника III Интернационалу, в 1925 выставляет модель на Международной выставке декоративного искусства в Париже (золотая медаль). В 1929–1932 – руководство экспериментальной научно-исследовательской лабораторией при Наркомпросе, работа над аппаратом «Летатин». В 1931–1932 – руководство на факультете керамики Института силикатов в Москве. Жил и работал в Харькове (1885–1902), Пензе (1904–1910), Москве (1902–1903, 1910–1919, с 1927), Петрограде (1919–1924), Киеве (1925–1927).

### **Тарса Николай Андреевич**

1887, Аралух (Армения) – 1942, Вологда. Живописец, график, работал в области декоративно-прикладного искусства (стекло). Учился в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге (1905–1909, с перерывами), в школе-студии Е.Н. Званцевой в Петербурге (1907–1910) у Л.С. Бакста. Участник выставок с 1918. Член художественных обществ: «Союз молодежи», «Объединение новых течений» (1922), «4 искусства» (1926–1928). Преподавал в Училище Штиглица, Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Институте имени И.Е. Репина (1917–1936), Ленинградском институте инженеров коммунального строительства (1924–1942). Один из авторов «Боевого карандаша» (1941). Жил и работал в Петербурге – Ленинграде.

### **Ташлер Александр Григорьевич**

1898, Мелитополь – 1980, Москва. Живописец, график, художник театра и кино, скульптор. Учился в Киевском

художественном училище (1912–1917) у Г.К. Дядченко, И.Ф. Селезнева, Н.И. Струникова, также работал в Студии декоративного искусства А.А. Экстер в Киеве; во Вхутемасе в Москве (1921–1923) у В.А. Фаворского. Участник выставок с 1920. Член ОСтА (с 1926). Жил и работал в Москве (с 1921).

### **Усовский Алексей Александрович**

1892, Петербург – 1941, Ленинград. Живописец, график, работал в области декоративно-прикладного искусства. Окончил Училище Штиглица (1917). Член общества «Новейшие течения в искусстве» (с 1922). Участник выставок с 1922. В 1920-е работал в журналах «Бегемот», «Смехач», «Чиж» и «Еж». Иллюстрировал книги М.М. Зощенко, Ю.П. Ферман и другие. Руководил Детской художественной школой Московско-Нарвского района Петрограда (1918–1923). Работал совместно с В.И. Мухиной и Н.А. Тырсовой в экспериментальном цехе Ленинградского завода художественного стекла над созданием образцов советского художественного стекла (1940). Преподавал в Институте имени И.Е. Репина (1930–1934), в Ленинградском Восточном институте имени А.С. Енукидзе (1934–1941). Жил и работал в Петербурге – Ленинграде.

### **Фаворский Владимир Андреевич**

1886, Москва – 1964, Москва. График, художник театра, монументалист, теоретик искусства. Учился в Москве в школе К.Ф. Юона (1903–1904), в школе Ш. Холлши в Мюнхене (1906–1907), на искусствоведческом отделении историко-филологического факультета Московского университета (1907–1912). Участник выставок с 1911. Служил в Красной Армии (1919–1921). Преподавал во Вхутемасе в Москве, в Московском полиграфическом институте (1930–1934), Институте имени В.И. Сурикова (1934–1938), Московском институте прикладного и декоративного искусства (1943–1948). Член объединения «Маковец» (1922), «4 искусства» (1925–1929). Жил и работал в Москве.

### **Фальк Роберт Рафаилович**

1886, Москва – 1958, Москва. Живописец, график, художник театра. Учился в Москве в студиях К.Ф. Юона и И.О. Дудина, И.И. Машкова

(1903–1904), в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1905–1910) у К.А. Коровина, В.А. Серова. Участник выставок с 1906. Один из основателей общества «Бубновый валет» (1910–1917); член объединений и экспонент выставок: «Мир искусств» (1911–1917, 1921, 1922), «Московские живописцы» (1925), ОМХ (1925–1928), АХРР (1925–1928). Был командирован в Париж (1928–1938). В годы войны жил и работал в Самарканде (1941–1944). Преподавал в Первых Свободных государственных художественных мастерских – Вхутемне в Москве (с 1918).

**Филова Павел Николаевич**

1883, Москва – 1941, Ленинград. Живописец, график, художник театра, поэт. Учился в Петербурге в живописно-маларных мастерских (1897–1901), в школе живописи и рисования Л.Е. Дмитриева-Кавказского (1903–1908), в Рисовальной школе Общества поощрения художеств (1893–1901), в Высшем художественном училище при Академии художеств (1908–1910), у Г.Р. Залемана, В.Е. Савинского, Я.Ф. Цюнглинского, И.И. Творожникова, Г.Г. Мясоедова. Участник выставок с 1910. Один из членов-учредителей «Союза молодежи» (1910). Член объединений и участник выставок: «Внепартийное общество художников» (1913), «Союз молодежи» (1910–1914, 1917–1919), «Община художников» (1921–1922, 1924). Организатор группы МАИ (1925–1932) (неофициально существовала до 1941). В 1914 организует мастерскую живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины», публикует манифест, вторая редакция которого была осуществлена в 1923 («Декларация Мирного Расцветва»). В 1913 участвовал, наряду с И.С. Шкельником, в оформлении постановки трагедии «Владимир Маяковский», написал поэмы, объединенные в книге «Пропевень о проросли мировой» (1914–1915). В 1916–1918 – на фронте, в Бессарабии, в составе 2-го морского полка Балтийской дивизии. С начала революции являлся председателем дивизионного комитета Балтийской дивизии, председателем исполкома в городе Сулин, Солдатского съезда в Измаиле, Исполкома Придунянского края в Измаиле и председателем Военно-Революционного комитета. В 1923 являлся сотрудником отдела общей идеологии в Музее художественной культуры и работал над Уставом

Государственного института художественной культуры. В 1925 из группы учащихся Вхутемне в Ленинграде организует группу МАИ. Совершает путешествие в Палестину через Константинополь (между 1905 и 1907), во Францию и Италию (1911–1912), по Волге и на Кавказ (1905, 19118). Жил и работал в Москве, Петербурге – Ленинграде.

**Филиппов (фон Визе, Филиппов)**

**Артур Владимирович**

1882, Рига – 1975, Москва. График. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1901–1904) у Н.А. Клодта и В.Н. Бакшеева, в Мюнхене (1904–1906) в мастерской Геймана и Гарднера. Участник выставок с 1904. Член объединений и участник выставок: «Мир искусств» (1913), «Голубая роза» (1907), «Бубновый валет» (1910), «Макавец» (1922–1924), ОМХ (1928). Преподавал в изостудии тамбовского Пролеткульта (1918–1922), в Нижегородском художественном техникуме (1923–1924). Жил в Москве (с 1927).

**Френк Рузольф Рузольфович**

1888, Петербург – 1956, Ленинград. Живописец, график, монументалист, автор диорам. Учился в Академии художеств – Петроградских свободных художественно-учебных мастерских (1904–1918, с перерывом) у Н.С. Самокиши. Участник выставок с 1915. Член объединений «Община художников» (1922–1925), АХРР (1924). Жил и работал в Петербурге – Петрограде – Ленинграде.

**Харусович Валентина Михайловна**

1894, Москва – 1970, Москва. Живописец, график, художник театра. Училась в школе Ф.Ф. Рерберга в Москве, в студии Хабержмана в Мюнхене (1910–1911), в студии «Академия А. Витти» в Париже (1911–1912) у К. ван Донгена, работала в студии под руководством В.Е. Татлина в Москве (1912). Участник выставок с 1912. Участвовала в «Выставке картин левых течений» (1915), в выставках «Художественный салон», «Бубновый валет» (1917). С 1913 жила в Петербурге. С 1919 начала работать в театре. В 1922 жила в Германии. В Милане и Риме оформляла спектакли. В 1927 оформляла массовую инсценировку «10 лет Октябрьской революции». В 1928 жила в Сорренто у А.М. Горького.

**Хуклер Борис**

Род. 1910

Скульптор. В 1928–1929 – студент факультета народов Севера Ленинградского Восточного института имени А.С. Енукидзе. В ноябре 1928 на факультете организована Экспериментальная скульптурная мастерская (руководитель Л.А. Месс). В мае 1929 в Государственном Русском музее в Ленинграде состоялась выставка работ учащихся этой мастерской, в том числе Б. Хаджера. О дальнейшей судьбе скульптора неизвестно.

**Цалов Дмитрий Филиппович**

1890, деревня Малый Мелик (Балашовский уезд, Саратовская губ.) – 1967, Москва. Скульптор. Учился в Высших свободных художественных мастерских в Саратове (бывшая Боголюбовская рисовальная школа) (1919–1920) у А.М. Лавинского. С 1927 по 1935 жил и работал за границей во Франции, Испании, Англии (командирован «для совершенствования в искусстве»). Член ОРСа (с 1926). Участник выставок с 1924.

**Чайков Исаид Моисеевич**

1888, Киев – 1979, Москва. Скульптор. Учился в Париже в Школе декоративных искусств (1910–1912), в Школе изящных искусств (1912–1913). Участник выставок с 1912. Принимал участие в осуществлении Плана монументальной пропаганды. Член ОРСа (с 1926), общества «4 искусства» (1925). Преподавал во Вхутемасе – Вхутемне в Москве (1923–1932). Работал скульптором на Коновковском фаянсовом заводе имени М.И. Калинина (1934).

**Чашкин Илья Григорьевич**

1902, Витебск – 1929, Ленинград. Живописец, монументалист, дизайнер, работал в области декоративно-прикладного искусства. Учился в мастерской Ю.М. Пяно в Витебске, в Свободных государственных художественных мастерских в Москве (1920), в Витебском художественно-практическом институте (1920–1922) у К.С. Малевича. Член группы «Уновис». В 1922 переехал в Петроград вместе с К.С. Малевичем. Член Бинхуха (1923). Работал на Фарфоровом заводе (1922–1924), в Ленинградском Государственном институте истории искусств (с 1926), руководил Мастерской изобраз.

зительного искусства рабочей молодежи (с 1927). Участвовал в выставках Уновиса – в Витебске и Москве, Международной выставке декоративного искусства в Париже (1925), выставке в Монца-Милане (1927, почетный диплом), в выставке «Художники РСФСР за 15 лет» (1932).

### **Черныш Василий Николаевич**

1897, Жидра (Калужская губ.) – 1922, Мамонтовка (Московская обл.)  
График, живописец, монументалист. Учился в иконописной школе Киево-Печерской лавры (1906–1910); в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1910–1914). Участник выставок с 1910. Участник «Выставки картин. Футуристы, лучисты и примитивисты (№ 4)» (1914). Член-учредитель общества «Маковец» (1922). Посетил Германию, Австрию, Англию, Францию (1913–1914). В 1915–1916 – служба в армии. В 1917–1918 – член Комиссии по охране художественных ценностей в Москве. В 1919–1920 – служба в Красной Армии. В 1920 – художник Детского театра в Москве и сотрудник секции плаката ИЗО НКП. Жил и работал в Москве (с 1910).

### **Чернышев Николай Михайлович**

1885, село Никольское (Тамбовская губ.) – 1973, Москва  
Живописец, график, историк искусства. В 1900 посещал воскресные и вечерние классы в Строгановском училище. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1901–1911) у В.А. Серова, А.Е. Архипова, С.А. и К.А. Коровиных, в Париже в студии «Академия Р. Жюльена» (1910), в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге – Петрограде (1911–1915). Участник выставок с 1906. В 1918 принимал участие в оформлении революционных праздников в Москве. Член объединения «Маковец», член-корреспондент Государственной Академии художественных наук. Преподавал во Вхутемасе – Вхутеине в Москве (1920–1930), Институте имени В.И. Сурикова (1936–1940). В 1935–1948 принимал участие в организации и работе Мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР.

### **Чехов Сергей Васильевич**

1878, станция Лукошино (Новгородская губ.) – 1936, Лерах, Швейцария (ныне Германия)

График, художник театра, работал в области декоративно-прикладного искусства. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1896–1897), в школе М.К. Тенишевой (1897–1900) у И.Е. Репина. Член объединения «Мир искусства» (с 1912), на выставках которого экспонировал свои работы. Работал в гончарной мастерской С.И. Мамонтова в Абрамцеве (1902–1909), руководил школой росписи по фаянсу в Ростове Ярославском (1913–1915), художественный руководитель Фарфарового завода (1918–1923, 1925–1927). Жил и работал за границей (с 1928).

### **Чухин Левко Герасимович**

1890, Петербург – 1941, Ленинград  
Живописец, график, художник театра. Учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1909–1910), в школе-студии Я.Ф. Ционглинского (в 1909–1912, 1912–1916 – в группе учеников Я.Ф. Ционглинского без преподавателя), в 1916–1918 – в той же группе с преподавателем К.С. Петровым-Водкиным, в студии М.Д. Берштейна (1916), в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Академии художеств (1918–1919, 1920–1921) у К.С. Петрова-Водкина. В 1921–1925 работает в научно-исследовательском отделе Вхутемаса – Вхутеина в Петрограде – Ленинграде. Участник выставок с 1916. Член объединений и экспонент выставок: «Мир искусства» (1916–1918), «Общество художников-индивидуалистов» (1922), «Жар-Цвет» (1924), «Община художников» (1925–1927, 1929), «Объединение современных художников Украины» (1928). Преподавал во Вхутеине в Ленинграде (1926), в Киевском художественном институте (1926–1928), во Вхутеине – Институте имени И.Е. Репина (1929–1933), ассистент профессора Д.И. Киплика по кафедре техники и технологии живописи. Жил и работал в Новгороде (1890?–1909, 1919–1920), Киеве (1926–1928), Петербурге – Ленинграде (1909–1919, 1920–1926, с 1929).

### **Щеглова Александра Васильевна**

1883, Харьков – 1948, Москва  
Живописец, график. Училась в Строгановском училище (1899–1907) у К.А. Коровина, М.А. Врубеля, Н.А. Андреева; Московском училище живописи, ваяния

и зодчества (1907–1910) у В.А. Серова, К.А. Коровина; в Париже работала в мастерской Э. Каррьеря, в студии «Академия Р. Жюльена» (1905–1906) у А. Дине, П. Лоранса. Участник выставок с 1903. Член объединений и экспонент выставок: «Мир искусства» (1904, 1917, 1922), «Ослиный хвост» (1912), «Маковец» (1922), «Цех живописцев» (1926–1930). Преподавал в Свободном государственном художественном мастерских – Вхутемасе – Вхутеине в Москве (1918–1929), в Украинской Академии художеств (1921), в Институте имени И.Е. Репина (с 1930), в Строгановском училище и Московском текстильном институте (с 1940). Жил и работал в Москве (с 1898).

### **Щербинера Давид Петрович**

1881, Житомир – 1948, Москва  
Живописец, график, художник театра. Учился в Одессе в художественных студиях (1906), в Париже в Школе изящных искусств и в студии «Академия А. Витти» (1906–1912) у А. Мартена, К. ван Донгена и Э. Англада. Участник выставок с 1912 (в том числе Весеннего салона, Осеннего салона и Салона Независимых в Париже). В 1917 участвовал в групповой выставке вместе с А. Матиссом, А. Озонфаном и М. Утрилло (Париж), в 1922 – участник «Выставки трех» (Н. Альтман, М. Шагал, Д. Штеренберг – Москва), группы «Л'Аренье» («Пауки») (1925, Париж). Один из организаторов и председатель художественного объединения «ОСТ» (1925–1932). В 1917–1918 – комиссар по делам искусств, в 1918–1920 – заведующий Отделом ИЗО НКП. В 1920–1930 – профессор Вхутемаса – Вхутеина в Москве. Посетил Вену (1906), Париж (1925). Жил и работал в Житомире (1881–1906), Одессе (1906), Париже (1906–1912), Петрограде (1917–1918), Москве (с 1918).

### **Щекоткина-Волоцкая Александра Васильевна**

1892, Александровск – 1967, Ленинград  
Художник по фарфору, график, живописец, художник театра. В 1908–1915 училась в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге – Петрограде у Н.К. Рериха и И.Я. Билибина. В 1913 работала в Париже в мастерских М. Дени, Ф. Валлотона, П. Серюзье. В 1912–1920 работала как театральный художник.

С 1915 участвовала в выставках «Мира искусства». В 1918–1923 – художник Фарфорового завода. В 1923 совершила путешествие по Египту, Сирию, Палестине. В 1925–1936 жила в Париже, экспонировалась на выставках Осеннего салона и Салона Независимых. На выставке в 1925 в Париже (декоративное искусство) награждена медалью. В 1936–1955 – художник Фарфорового завода.

### **Щекан Юрий Прокопьевич**

1904, Воронеж – 1935, Москва  
Живописец, художник театра, оформитель революционных празднеств. В 1919–1922 учился в Свободных художественных мастерских в Воронеже у Н.Х. Максимова, С.М. Романовича, во Вхутемасе – Вхутеине в Москве (1922–1930) у П.П. Кончаловского, И.М. Рабиновича, В.Г. Сахновского. Участник выставки с 1929. Член АРХ (с 1929). Жил и работал в Москве (с 1922).

### **Экземпляр Евгений Константинович**

1889, Кременчуг – 1981, Ленинград  
Живописец, график. Училась в Рисовальной школе Общества поощрения художеств в Петербурге – Петрограде (1910–1917, с перерывами), на Высших Бестужевских курсах, в Петроградском университете (1917–1924), в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских – Вхутеине (1918–1923) у К.С. Петрова-Водкина. Участник выставок с 1928. Работала в Детгизе. С 1930 вела работу по созданию письменности для народов Крайнего Севера. Собирала материал по истории культуры народов Дальнего Востока. Преподавала на отделении народов Севера Ленинградского государственного педагогического института имени А.И. Герцена (1948–1952). Жила и работала в Ленинграде.

### **Экстер Александра Александровна**

1882, Белосток (Гродненская губ.) – 1949, Фонтенэ-о-Роз близ Парижа  
Живописец, график, монументалист, художник театра и кино, дизайнер. Училась в Киевском художественном училище (1901–1903, 1906–1907). С 1908 регулярно совершала поездки в Париж, где посещала академию «Гранд Шамьер» (1909), мастерскую К. Дельваля. В Париже познакомилась с П. Пикассо, Ж. Браком, Г. Аполлинером и итальянскими футуристами – Ф. Маринетти и Д. Палини. Участ-

ник выставок с 1908. Член объединений и участник выставок: «Новое общество художников» (1908, 1909, Петербург), «Звено» (1908), «Венок-Стефанос» (1909), «Треугольник» (1910), Салон Издательского (1904–1910, 1911, Одесса, Рига), «Кольцо» (1909–1910, 1911, Киев, Петербург), «Союз молодежи» (1910, Рига; 1913–1914, Петербург), «Международная футуристическая выставка» (1914, Рим), «Бубновый валет» (1910–1917), «Трамвай В» (1915), «Магазин» (1916), «5 x 5 = 25» (1921). В 1921 примыкала к группе конструктивистов. В 1918 преподавала в детской художественной школе в Одессе, в 1918–1920 – в собственной студии декоративного искусства в Киеве, в 1921–1922 – во Вхутемасе в Москве. 1923 – начало работы над декорациями и костюмами к фильму «Аэлита». В 1925–1930 преподает в Академии современного искусства Ф. Леже в Париже. Жила и работала в Киеве, Одессе, Петербурге, Москве, Париже (с 1908 – периодически, с 1924 – постоянно).

### **Зверев Мария Владимировна**

1897, Петербург – 1942, Ленинград  
Живописец, график, дизайнер. Автор статей и докладов, посвященных проблемам изучения цвета в живописи. Училась в Женском педагогическом институте на словесном отделении в Петрограде (1915–1918), в Петроградских свободных художественно-учебных мастерских (1918–1922) у М.В. Матюшина. Работала в отделе органической культуры Музея художественной культуры Гинхука (1923–1927) под руководством М.В. Матюшина. В 1927 являлась сотрудником Института истории искусств. Участник выставок с 1922. Преподавала во Вхутеине – Институте имени И.Е. Репина (1929–1932), в Институте гражданской авиации (1930), Ленинградском институте инженеров коммунального строительства и Ленинградском государственном художественно-промышленном техникуме (1930).

### **Юдин Лев Александрович**

1903, Витебск – 1941, под Ленинградом (на фронте)  
Живописец, график, дизайнер, автор скульптур из бумаги. Учился в Витебском художественно-практическом институте (1919–1922), во Вхутеине в Петрограде

(1922–1923). Участник выставок с 1920. Член объединений и участник выставок Уновиса (1920–1922). С 1923 – член Гинхука, научный сотрудник формально-теоретического отдела (1923). Испытал влияние живописи и теоретических взглядов К.С. Малевича. Жил и работал в Витебске (до 1922), Петрограде – Ленинграде (с 1922).

1910

16 февраля

По инициативе М. Матюшина и Е. Гуро организовано Петербургское общество художников «Союз молодежи». Было издано три выпуска первого в России журнала авангардного искусства. «Уже в конце 1909 г. произошла дифференцировка, отделение от группы Н. Кульбина наиболее активных участников. Разрыв был вызван несогласием с эклектичностью, декадентством и вранчеством лидера. Мы сделали попытку организовать кружок с целью устройства выставок. У нас на Лицейском состоялась общее собрание, на котором было решено организовать общество художников «Союз молодежи» (Матюшин М. Русские кубофутуристы // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 141).

Май

Возникло литературное объединение кубофутуристов «Гилея»: Давид и Николай Бурлюки, Е. Гуро, А. Гей (С. Городецкий), В. Каменский, А. Крученых, С. Мсоедов, Е. Низин (Екатерина Гуро), Б. Лившиц, В. Хлебников, позже – В. Маяковский. Вышел из печати первый сборник «Гилеи» «Содок судей». «Эта книжка упала как бомба в собрание мистиков у Вячеслава Иванова. Бурлюки проникли к ним очень благочестиво, и Вячеслав Иванов их радушно принял. Затем эти «негодяи», уходя от него, насовали всем присутствующим в пальто и шинели в каждый карман по «Садку». Так получили книгу я и Ремизов, Блок, Кузмин, Городецкий и все другие, бывшие с ними» (Матюшин М.В. Наши первые диспуты // Литературный Ленинград. 1934. 20 октября). Летом «Союз молодежи» командировал в Хельсинки четырех своих членов (П. Филонова, И. Школьников, Э. Спандиков, Ц. Шлейфера) для переговоров о совместной выставке с финскими авангардистами. «Художественное объединение «Союз молодежи» в Петербурге в 1911 году устраивает выставку современного искусства из России, Швеции, Норвегии и Финляндии, а также, возможно, и Франции. <...> Прошедшим летом Финляндию, Швецию и Норвегию уже посетили два делегата «Союза молодежи», которые таким образом ознакомились с искусством этих стран. В начале прошлой недели четыре делегата вышеозначенного объединения посетили Гальсингфорс (Helsingforsbladet. 1910. 27 ноября).

1911

Начало декабря

В Мюнхене вышла книга В. Кандинского «О духовном в искусстве», излагавшая принципы абстрактного искусства. «Мысли, которые я здесь развиваю, являются результатом наблюдения и душевных переживаний, постепенно накопившихся в течение последних пяти-шести лет» (Кандинский В. О духовном в искусстве. Нью-Йорк. 1967. С. II). «Беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви, без которых образование кроны зеленого дерева было бы бессмыслию» (Кандинский В.В. Текст художника. М., 1918. С. 49).

1912

Апрель и июль

Вышли из печати сборники «Союза молодежи» № 1 и № 2, в которых была опубликована статья Владимира Маркова «Принципы

нового искусства». Н. Пунин о Маркове: «Если б не умер рано, был бы среди нас первым; лучше других знал, что нужно было тогда искусству; и видел и понимал лучше других» (Памятники культуры: Новые открытия. Л., 1981. С. 411).

14 марта – конец апреля

Братья Кирилл и Илья Зданевичи и гостивший у них Михаил Ле Данто открыли в тифлисских духанах живописи Нико Пирсоманашвили. «На стенах висят картины. <...> Смотрим на них изумленные, растерянные – перед нами живопись, которой мы не видели никогда! Совершенно оригинальная, она была тем чудом, которое мы искали. <...> Кажущаяся простота картин была мнимой, в них легко можно было разглядеть отзвуки древних культур Востока, но традиции народного грузинского искусства преобладали» (Зданевич К.М. Нико Пирсоманашвили. М., 1964. С. 8).

Весенья – октябрь

На выставке «Мира искусства» (Москва) М. Ларионов впервые продемонстрировал лучистские холсты: «Стекло (прием лучизма)», «Этюд лучистый».

В Галерее Ганса Гольца (Мюнхен) состоялась выставка русских лубков из собраний В. Кандинского и Ф. Марка. П. Филонов написал статью «Канон и закон» – первый набросок теории аналитического искусства, противоположенной кубизму. «Мне дадут понять, что [куб]-футуризм] и Пикассо не могли так или иначе не повлечь на меня в моей теории. Я знаю очень хорошо, что делал[от] Пик[ассо], (хотя картин] его не видел[ел]. Но должен сказ[ать], что лично он влиял на нее не больше, чем я на него, а он меня не видел даже и во сне. <...> Из нашего учения что могли бы мы взять у [куб]-футуризма], пришедшего в тулк от своих механических и геометрических оснований?» (Филонов П. Канон и закон. 1912. РО ИРЛИ, ф. 656).

А. Лез и Ж. Метценже издали в Париже манифест кубистов, в котором заявили о преждевременности перехода к беспредметности.

Состоялся знакомство Матюшина с Малевичем, Маяковским и Крученых. «В 1912 году наша группа отправилась в Москву договариваться с москвичами о дальнейших действиях. Мы поехали в составе: Ольга Розанова, Спандиков, Шлейфер, Школьник, Балляр и я. Там я впервые познакомился с Малевичем, который поразил меня своими работами, с Маяковским и Крученых» (Матюшин М.В. Творческий путь художника. 1934. РО ИРЛИ, ф. 656).

1913

23 марта

Состоялся диспут объединения «Мишень» «Восток, национальность и Запад». «Нами создан собственный стиль лучизм, имеющий в виду пространственные формы и делающий живопись самодовлеющей и живущей только по своим законам. Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство. Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в оплошном виде и все нивелирующему» («Мишень». М., 1913. С. 6).

24 марта – 7 апреля

Состоялась выставка «Иконописные подлинники и лубки» (Москва), организованная Ларионовым. Основу экспозиции составили иконы и лубки из собрания Ларионова. «Лубок, писанный

на подносах, на табакерках, на стекле, дереве, изразцах, жести (между прочим дошедший и до наших дней в вывесках, изумительно разнообразных по трактовке). Набойки, трафарет, тиснение по коже, лубочные кюветы из латуни, бисера, стекла, шитье, печатные пряники, запеченное тесто (искусства, продолжающие жизнь также в наших булочных и пряничных). Резьба по дереву, идущая как собственным путем, так же и путем русских классических форм. Различное плетение, кружево и т.д. Все это – лубок в широком смысле этого слова, и все это – великое искусство» (Ларионов М. Вступительная статья // Иконописные подлинники и лубки: Каталог выставки. М., 1913).

#### Визит зарубеж

Вышла из печати брошюра М.Ф. Ларионова «Лучизм». Теория лучизма была выдвинута Ларионовым «в качестве барьера против некоторых рационалистических тенденций кубизма» и на практике являлась «плодом очень тонких реалистических сопоставлений» (Пунин Н. Импрессионистический период в творчестве М.Ф. Ларионова // Материалы по русскому искусству. Л., 1928. Т. 1. С. 291).

#### Весна – лето

В. Татлин посетил Берлин и Париж, побывал в мастерской Пикассо.

#### 18–19 июля

В Финляндии, Уусикиркко, состоялся Первый всероссийский съезд футуристов (Матюшин, Малевич, Крученых). Участники издали манифест: «Устремиться на оплот художественной чуждости – на русский театр и решительно преобразовать его. <...> С этой целью учреждается новый театр «будетлянин» [За 7 дней. 1913. № 28. 15 августа]. «Общество «Союз молодежи», видя засилье театральных старичков и учитывая необычайный эффект наших вечеров, решило поставить дело на широкую ногу, показать миру «первый футуристический театр». Летом 1913 г. мне и Маяковскому были заказаны пьесы. Надо было их сделать к осени. Я жил в Уусикиркко (Финляндия) на даче у Матюшина, обдумывал и набрасывал свою вещь» [Крученых А. Наш выход. 1932. Архив Музея В.В. Маяковского, Москва, ф. К-84].

#### Декабрь

Состоялись спектакли, организованные «Союзом молодежи» – трагедия «Владимир Маяковский» [2 и 4 декабря] и опера А. Крученых – М. Матюшина «Победа над Солдцем» [3 и 5 декабря]. «Работал Филонов так: когда, например, начал писать декорации для трагедии Маяковского (два задника), то засел, как в крепость, в специальную декоративную мастерскую, не выходял оттуда двое суток: не спал, ничего не ел, а только курил трубку. В сущности, писал он не декорации, а две огромные во всю величину сцены, виртуозно и тщательно сделанные картины. Особенно мне запомнилась одна: тревожный, яркий городской порт с многочисленными, тщательно написанными лодками, людьми на берегу и дальше – сотни городских зданий, из которых каждое было выписано до последнего окошка» [Крученых А. К истории русского футуризма: Воспоминания. Материалы. 1932. Архив Музея В.В. Маяковского, Москва, ф. К-84]. «Малевич написал великолепные декорации, изображавшие сложные машины, и мой портрет. Он же придумал интересный трюк: чтобы сделать громадными в первом акте двух будетлянских силачей, он поста-

вил им плечи на высоте рта, головы же в виде шлема из картона – получилось впечатление двух гигантских человеческих фигур» (Матюшин М.В. Творческий путь художника. 1934. РО ИРЛИ, ф. 656).

#### 1914

##### Январь – февраль

Приезд Ф.Т. Маринетти в Россию.

1 и 4 февраля он выступил с лекциями в зале Калашниковской биржи (Санкт-Петербург). Когда итальянский футурист был уже на кафедре, в зал бежал Велимир Хлебников, он прижимал к груди пачку только что отпечатанных листовок. Отдав половину Бенедикту Лившицу, он стал раздавать их по рядам. Возвание, в котором утверждалась независимость русского футуризма от итальянского, кончалось словами: «Чужеземец, покинь страну, куда ты пришел! Кружева холостава на баранах гостеприимства». «На меня Маринетти произвел впечатление талантливого человека, искусно владеющего словом. Он хорошо изобразил шум пропеллера, взрывы, удары барабана, как бы манифестируя будущую европейскую войну. Но в общем это казалось только триакошеством, да и не мне только, но и всей нашей группе» (Матюшин М.В. Творческий путь художника. 1934. РО ИРЛИ, ф. 656).

##### Март

П. Филонов организовал объединение живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины». «Я и люди, которых я знаю <...> основывали общество, основываясь на идее, которая органически вытекает из глубины запросов русского искусства, которому должно, безосновочно должно принадлежать мировое господство, что я и сделаю, хотя бы один» [Филонов П. Письмо М. Матюшину. Март 1914. РО ПГ, ф. 25, д. 11, л. 1]. Н. Бердяев опубликовал статью о Пикассо.

##### Март – апрель

На выставке в Салоне Независимых [Париж] демонстрировали свои работы русские художники К. Малевич, М. Матюшин, Давид и Владимир Бурлюки, А. Экстер и другие. «Я получил письмо от Архипенки из Парижа, и он пишет, что я имею успех между художниками французами. Он сам в восторге» [Малевич К. Письмо М. Матюшину. Март 1914. РО ИРЛИ, ф. 656].

##### Апрель – май

В Риме состоялась «Свободная интернациональная выставка футуристов». Участвовали О. Розанова, Н. Кульбин, А. Экстер, А. Архипенко.

##### 18–14 мая

Татлин впервые показал свои живописные рельефы: «М.Г. 10, 11, 12, 13 и 14-го мая с.г. от 6-ти до 8-ми час. в. будет открыта студия художника Владимира Татлина (Остоженка, 37, кв. 3) для бесплатного обзора его синтезостатичных композиций, причем в означенные дни от 7-ми час. в. футурист Сергей Подгаевский будет динамадекламировать свои последние позадуманные рекорды» (Типографское извещение. РО ГРМ, ф. 121, ед. хр. 117, л. 61).

##### 28 мая

М. Ларионов и Н. Гончарова уехали в Париж для участия в балетной антрепризе С. Дагилева. «Дорогой Михаил Васильевич. Мы с Наталией Сергеевной уезжаем наконец 29-го. Нижнийский задержал с костюмами. Если что-нибудь устроится в Париже,

сейчас же напишу Вам. Вышлите, пожалуйста, по моему адресу на имя брата рецензии о выставке Наталии Сергеевны» (Ларионов М. Письмо М. Ле Дантю. Конец мая 1914. РО ГРМ, ф. 135, ед. хр. 7, л. 2).

17—20 июня

В Париже состоялась «Выставка Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова». «Михаил Ларионов принес уточненность лучизма не только в русскую, но и в европейскую живопись. Здесь свет, который определяет произведения искусства, служит для того, чтобы выразить тончайшие, самые выстраданные, самые веселые и самые жестокие чувства современного человечества. Искусство Михаила Ларионова открывает личность чрезвычайную и сильную, которой удается точно выразить оттенки чувств и ощущений, испытанных художником, с той строгостью, которая делает из его сватовского искусства, чрезвычайного трезвого и точного, настоящее эстетическое открытие, и некоторые из его произведений можно считать вошедшими в арсенал современного искусства» (Apolinaire G. Exposition Natali de Gontcharowa et Michel Larionow // Soirées de Paris, 1914. N° 26—27. P. 370).

1915

Март

М. Матюшин издал книгу П. Филонова «Пропевень о проросли мировой», в которую вошли две антивоенные поэмы художника с его рисунками. «От Филонова, как писателя, я жду хороших вещей; и в этой книге есть строчки, которые относятся к лучшему, что написано о войне. <...> «Мировой расцвет» тоже очень хорошо звучит. Рисунок мне очень нравится пещерного стрелка, оленя, собачки, разорванные своим бешенством и точно не рожденные, и осторожно-пугливый алень» (Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 378).

1915—1916

17 декабря — 18 января

Состоялась «Последняя футуристическая выставка картин «0, 10», на которой Малевич впервые показал 49 супрематических холстов. «В футуризме и кубизме почти исключительно разрабатывалось пространство, но форма его, будучи связана предметностью, не давала даже воображению присутствие пространства мирового; его пространство ограничивалось пространством, разделяющим вещи между собою на земле. Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя» (Малевич К. Письмо М. Матюшину. Июнь 1916 // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 192).

1917

Август

К. Малевич избран председателем Художественного отдела Моссовета. «Давно не писал к вам. Много у меня теперь работы, я избран председателем Художественного отдела Московского Совета солдатских депутатов. Сам служу в 56-м запасном пехотном полку, приходится работать на пользу общества. <...> Я задам целый ряд работ — именно устройство 1-й Московской на-

родной Академии искусств. Моя мысль была встречена радостно, и клубок увеличивается. В скором времени открою несколько небольших отделов тех же чье, которые в широком масштабе будут в Академии» (Малевич К. Письмо М.В. Матюшину. 8 сентября 1917. РО ИРЛИ, ф. 656).

6 февраля

В Петроград был организован Наркомпрос во главе с А.В. Луначарским. Отделом ИЗО НКП руководил Д.П. Штеренберг, его заместителем был Н.Н. Пунин.

1918—1919

Декабрь — январь

Выходила газета Отдела ИЗО НКП «Искусство коммуны», в которой сотрудничали В. Маяковский, Н. Пунин, К. Малевич, В. Еромолаев, И. Пунин и другие. Еромолаев организовала ортель художников «Сегодня», в работе которой участвовали художники Ю. Анненков, Е. Турова, Н. Любавина, писатели М. Кузмин, С. Есенин и другие.

1918—1920

В. Татлин работал над «Памятником III Интернационалу» («Башня Татлина»).

8 января — 18 декабря

«Башня Татлина» демонстрировалась в зале мозаичной мастерской Академии художеств. «Рядом с организационной работой мы дали первые вещи искусства Октябрьской эпохи (Татлин — Памятник III Интернационалу, «Мистерия-буфф» в постановке Мейерхольда, «Стенка Разин» Каменского)» (Маяковский В. Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1959. С. 42).

1919

13 апреля

В Зимнем дворце открылась «Первая государственная свободная выставка произведений художников всех направлений». Отдел ИЗО НКП издал книгу В. Маркова (В.И. Матвей) «Искусство негров», написанную им в 1914 году. «В те годы Матвея, как и многих других художников, захватил интерес к искусству негров. Возбудителем этого интереса тогда был Пикассо. У Матвея к Пикассо эпохи кубизма и африканизма, как и к Браку, был особый интерес: он видел в их работах обращение к строгому построению форм и цвета, освобождение от того реализма Академии, который стал каноном, убивающим всякую творческую мысль. Думаю, что не погрешу против памяти Матвея, если скажу, что Матвей не был против изобразительности в искусстве. Но он искал творческого подхода к изображению видимого мира — у всех народов, во всех эпохах, создавших искусство, и искал те пластические основы, в которых воплощается творческая изобразительность» (Бубнова В.Д. Воспоминания о В.И. Матвее (Владимире Маркове), 1960. Хранятся у автора настоящей книги).

1920

Вышла из печати (Витебск) брошюра К. Малевича «Супрематизм. 34 рисунка», в которой художник выступил с прогнозами о выходе человечества в космическое пространство. Между Землей и Луной «может быть построен новый спутник супрематический <...> который будет двигаться по орбите». «Исследуя супрематическую форму в движении, приходим к решению, что движение

по прямой к какой-либо планете не может быть побеждено иначе, как через кольцеобразное движение промежуточных супрематических спутников, которые образуют прямую линию колец из спутника в спутник [Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, 1920. С. 1]. С этого года Малевич начинает работать над объемным супрематизмом – архитектонами.

1921

3 апреля

Открылся Живописный отдел Петроградского МХК, в экспозиции которого были работы Татлина, Филонова, Малевича, Ларионова, Матюшина, Мансурова и других. Это был первый в мире музей современного искусства.

Возник Союз художников и поэтов «Искусство – жизнь» («Маковец»), идейными вдохновителями которого были художники В.Н. Чекрыгин и философ и богослов П.А. Флоренский. «Современный художник – философ-метафизик. Умозрение как отвлеченное духовное делание, сопутствует, но противоречит, его мироощущению, как поэт – он отвлеченные схемы облекает в пластические образы непосредственной действительности, прозревая идею единства, «просветляющую сквозь материю», как являющую реальность красоте» [Чекрыгин В. О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства // Маковец. 1922. № 2. С. 10].

1922

Июль

В Берлинской Галерее Ван Димена состоялась «Первая русская выставка» на которой был широко представлен русский авангард (Малевич, Филонов, Татлин, Мансуров, Ермолаев, Родченко и др.) и АХРР, поставившая своей задачей «художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве». «Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда» (Борьба за реализм в искусстве 1920-х годов. М., 1962. С. 120).

1923

13 апреля

М. Матюшин организовал группу «Зорвед» [Зрение и ведание]. В нее вошли Борис, Мария, Ксения, Георгий Эндеры и Н. Гринберг. «Я поставил проблему центрально воспринимающего человека, сознательно действующего по всей окружности. Человек в будущем будет в любой момент видеть, осязать, слышать, чувствовать амплитудой полной окружности. Я предчувствую, как эта партитура жизни, читаемая интеллектом, созодал то, о чем еще не смело мечтать человечество» [Матюшин М.В. Творческий путь художника. 1934. РО ИРЛИ, ф. 656].

11, 13, 30 мая

В годовщину смерти Велимира Хлебникова В. Татлин поставил спектакль по «сверхповести» поэта – «Зангези».

22 мая

Журнал «Жизнь искусства» опубликовал декларации П. Филонова, К. Малевича, М. Матюшина и П. Мансурова. «Реализм есть схоластическое отвлечение от предмета (объекта) только двух его предикатов: форма – цвет. А спекуляция этими предикатами – эстетика. На эстетической спекуляции именно

«этими двумя предикатами» я обобщаю абсолютно весь «правильный» фронт и называю его «реалистическим по существу», а реализм отжившей схоластикой» (Филонов П. Декларация «Мирового Расцвета» // Жизнь искусства. 1923. № 20).

9 июня

Филонов выступил на музейной конференции с докладом, в котором «от группы левых художников» предложил преобразовать Музей художественной культуры в Институт исследования культуры современного искусства.

«В 1923 г. после ревизии музея живописной культуры в Ленинграде, сделанной под председательством Филонова, ему было поручено конференцией согласно принятому, после его доклада о ревизии, постановлению о реорганизации этого музея в институт исследования искусства написать устав института. Написанный им устав стал уставом открывшегося первого в Европе института исследования искусства с действующим музеем» (Филонов П.Н. Автобиография. ЦГАЛИ, ф. 2348, оп. 1, д. 22, л. 2 оборот).

15 августа

Организован Петроградский Инхук. «В настоящее время Музей Художественной культуры приступил к деятельности: открыл четыре исследовательских отдела под руководством К. Малевича, Татлина, Филонова, Матюшина. <.> Что исследуется? Художественная культура. Противопоставляя научный подход и метод основой «вкусовым» – нравится – не нравится, – мы все выходим к новой проблеме, где старое понятие художника исчезает, на его месте появляется ученый-художник» [Малевич К.С. Записная книжка // Проблемы истории советской архитектуры: Сборник. М., 1978. № 4. С. 26].

1924

Июль-август

С. Маршак и В. Лебедев организовали Детский отдел Госиздата (Детгиз), объединивший в работу над детской книгой писателей (Б. Житкова, В. Бианки, Е. Шварца, Д. Хармса, А. Введенского) и художников (Н. Тырсу, В. Ермолаеву, Н. Лапина, А. Пахомова, Ю. Васнецова и др.).

1925

Июль – сентябрь

П. Филонов вел занятия с учениками в помещении Академии художеств, «С 1 июня по сентябрь под моим руководством работала группа учащихся, вначале доходившая до 70 человек. <.> Из этой группы тогда же образовался Коллектив мастеров аналитического искусства» (Филонов П.Н. Дневник. 11 или 12 декабря 1933. РО ГРМ, ф. 156).

1926

10 июня

Критик ахровского направления Г. Серый выступил в «Ленинградской правде» с политическими обвинениями в адрес Инхука: «Сейчас, когда перед пролетарским искусством во весь рост встали гигантские задачи, когда сотни действительно даровитых художников голодают, преступно содержать великолепнейший огромный особняк для того, чтобы три юрловых монаха могли на государственный счет вести никому не нужные художественные рукоблудия или контрреволюционную пропаганду» (Серый Г. Монашья на госзабытии // Ленинградская правда. 1926. 10 июня).

1927

8 марта

К. Малевич прибыл в Варшаву, в отеле «Polonia» состоялся его лекция и выставка работ. «Дорогой Миша, демонстрировал твои таблицы, равно и свои, и то и другое производит сильный интерес. Эх, вот отношение замечательное. Слова льется, как дождь. Но завернули мне пути, так что в мое приезде раскраску подробно. Передой привет всем твоим. 25 банкет и конец» (Малевич К. Записки М. Матюшина. РО ГТ, ф. 25, д. 9, л. 24).

28 марта

К. Малевич приехал в Берлин.

7 мая

Открылась персональная экспозиция К. Малевича в Выставочном зале близ Лертского вокзала. «Художник Малевич, при всей исключительности своего подхода к живописи, конечно, крупный мастер. В стране, где очень большой успех мог иметь невразумительный Кандинский, — более синтетичный, более мужественный Малевич, до еще при нынешнем повороте к жесткой и твердой живописи вообще, не мог не вызвать симпатии» (Луначарский А. Русские художники в Берлине // Огонек. 1927. № 30).

17 апреля — 17 мая

В ленинградском Доме печати состоялась «Выставка мастеров аналитического искусства. Школа Филонова».

Апрель

В Доме печати состоялась постановка «Ревизора» Гоголя. Режиссер И. Терентьев, декорации и эскизы костюмов — работы ученика Филонова. «Мне памятен литературный вечер в Доме Печати в Ленинграде. Выступил с чтением поэмы «Хорошо» Владимир Маяковский. <...> Маяковский читал поэму «Хорошо» с огромным вдохновением, потом, как обычно, отвечал на записки, и, отвечая на одну из них, после острого ответа, он указал на стены — эти картины — живопись настоящего и будущего! — громко читал В.В.» (Дмитраченко И.Т. Воспоминания. РО ГРМ, ф. 156, д. 84).

5 июня

К. Малевич выехал домой, вызванный до завершения своей выставки. Он оставил в Берлине свои рукописи и «Завещание» относительно их: «В случае смерти моей или тюремного безвинного 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.е. в 1927 году, эти положения считаю настоящими. К. Малевич. 1927. Май 30. Berlin» (Malewitsch Kasimir. Suprematismus — Die gegenstandslose Welt. Köln, 1962. S. 37). Бухауз издал книгу К. Малевича «Die gegenstandslose Welt» («Беспредметный мир»).

1 ноября

В Русском музее открылась экспозиция новейших течений, организованная Н. Пуниным и В. Анкиевой. «По своему характеру материал, подлежащий сбору и изучению в Отделении новейшего искусства, является материалом текущим. По мере дальнейшего развития искусства Отделение должно быть пополняемо соответствующими образцами, переработанные же, в связи с завершением того или иного из новейших течений искусства, коллекции передаются в Отделение художественного отдела, хронологически предшествующие, по сосредоточенному в нем материалу, Отделению новейшего искусства» [Пунин Н. Отделе-

ние новейших течений в искусстве. Его образование и задачи // Отчет Государственного Русского музея за 1926 и 1927 гг. Л., 1929. С. 45].

Коллектив МАИ получил официальные права художественного объединения. «В члены коллектива могут быть приняты исключительно только лица, поставленные на принцип аналитического искусства старшим мастером, исследователем-организатором Филоновым, или же лица, поставленные на сделанность кем-либо из мастеров коллектива, уже поставленных на принцип аналитического искусства Филоновым» (Материалы для устава и программы коллектива Мастеров аналитического искусства. Частный архив).

1929—1930

Осень 1929 — декабрь 1930

В залах Русского музея была развернута персональная выставка Филонова, открытие которой не состоялось. «На вопрос, предложенный заместителю директора музея товарищу Ивасенко, упорнейшему врагу выставки: «почему выставка до сих пор не открыта?», — он ответил: «По моей вине — я разъярил партийным кругам, что искусство Филонова — отрицательное явление, что оно непонятно. Я поднял против него советскую общественность. Я боролся с Москвою, требовавшей открытия выставки, и пока я здесь — она не будет открыта. Его искусство — контрреволюционное» (Филонов П.Н. «Выставка Филонова в Русском музее еще не открыта... 1931. ЦАЛИ, ф. 2348, оп. 1, д. 23, л. 1-5).

1929—1932

В Татлине в Новодевичьем монастыре работает над моделью «Летящая».

1930

К. Малевич был арестован и три месяца провел в тюрьме.

1932

13 ноября

В Русском музее открылась выставка «Художники РСФСР за 15 лет», на которой в последний раз демонстрировались работы П. Филонова и К. Малевича. «Сегодня открытие выставки в 8 часов, а в 3 часа выставку посетят члены правительства. Утром в 12 ч. я пришел в музей... Охрана удаляла сотрудников из музея. Агент ГПУ по телефону вызвал в музей наряд милиции в 12 человек. Лестница декорирована материей, расставлялись пальмы. Разодранные молодые люди, похожие на аргентинских богачей-плантаторов, стояли толпой в низу лестницы. Сотрудники смущенно жались у своей раздевальной. <...> Торжественно-лакейский дух, царивший в это утро на лестнице музея, превращавший ее в приемную римского дворца, — окончательно определил мое решение не идти на открытие» (Филонов П.Н. Дневник. 13 ноября 1932. РО ГРМ, ф. 156, д. 30, л. 51 оборот — 52).

Вышел из печати «Справочник по цвету» М.В. Матюшина. «Сделана книга цвета. Я задумал ее в 1926 г. Половина была тогда же сделана по моим указаниям Эндерами, а теперь моими дорогими Делакроа, Лена Хмельская и Лиза Астафьева докопали и вторую, самую главную часть» (Матюшин М.В. Дневник. 20 февраля 1930. РО ИРЛИ, ф. 656).

Были ликвидированы все художественные общества и организова-

атмосферу для свободного творчества. Доведенный до отчаяния, Н.А. Тырса писал своим друзьям о том, как Союз «мог бы осуществить ряд мер, облегчающих нашу работу. <...> Например, — тщательное персональное знакомство со стороны соответствующих Политбюро и НКВД с каждым квалифицированным художником из Союза советских художников и тогда — право работать без оглядки, когда и где хочешь, во втором (недоверие) — следы. Позволяя работать и следы: подозрительный у тебя в руках» (Тырса Н.А. Письмо Л.А. Юдину и П.М. Кондратьеву 12 августа 1939. РО ГРМ, ф. 146, д. 5).

С этого года НКВД начинает преследовать участников группы Филонова, объявленных классовыми врагами. «Уходя, Миша (Цыбовсов. — Е.К.) сказал: на днях Лупьяно вызвали в ГПУ. Его спрашивали, что представлял наш коллектив, почему был раскол, кто Капитанов и ее муж — художник Арапов, кто из наших за границей и кто на заводе. Спросили также — что из себя представляет Филонов? Лупьян ответил — «Филонову давно бы надо быть профессором Академии». Спросили его, каковы политические убеждения Филонова — и он ответил, что «Филонов по убеждениям коммунист». На дальнейшие вопросы товарищей из ГПУ о Филонове Лупьян, характеризуя меня, заметил: «Лучшего человека я не видал». Я сказал Мише, что не раз говорил товарищам задолго до раскола, что нам так или иначе ГПУ не миновать в силу моей значимости, значимости коллектива и нас вместе в современном искусстве, в советском искусстве и в искусстве вообще (а тем более в его педагогике), что к этому нас равным образом могут привести всевозможные провокации, сплетни и ложь в печати и устно, которые нас окружают железным кольцом небывалой в ИЗО блокады. И чем скорее ГПУ возьмется за наше дело, тем лучше — может быть, это поможет мне, нам, моей выставке и монографии, т.е. пролетарскому искусству, и поможет нам прорваться на педагогический фронт. Я сказал Мише, что ГПУ знает, конечно, что оно делает, но начать разбор нашего дела ему было бы лучше, сделал допрос мне лично прежде, чем допрашивать других» (Филонов П.Н. Дневник. 5 сентября 1932. РО ГРМ, ф. 156, д. 30, л. 42—43).

### 1933

В Ленинграде вышла из печати книга поэта Бенедикта Лившица «Полутораглазый стрелец» — яркий очерк рождения русского кубофутуризма.

### 1934

Были арестованы художники П.И. Соколов, В.М. Ермолаева, впоследствии погибшие в лагерях, и В.В. Стерлигов. М.В. Матюшин закончил рукопись до сих пор неизданной книги «Творческий путь художника».

### 1935

24 октября

Повесился, затравленный допросами НКВД, В.В. Купцов — друг и ученик П. Филонова. «С того момента, когда я увидел Купцова мертвым, не было ни одного дня, чтобы я не вспомнил Купцова. Иногда я думаю с горем о нем по несколько раз в день. Часто, думая о нем, я вспоминаю, как по «Степану Разину» Чапыгина Стенька терял одного за другим товарищей. <...> Таким был Купцов. Его не вырвешь из сердца, из памяти, знаю, никогда» (Глебо-

ва Е. Воспоминания о брате // Нева. 1986. № 10. С. 162). П. Филонов, лишенный работы, ведет полунищенское существование. «Сейчас, не имея заработка, я в полном смысле слова, как стыду своему, — живу на иждивении Дочки (так художник называл свою жену. — Е.К.). Ем кило или полкило хлеба в день, тарелку или две супа с картошкой. Положение мое становится грозным. Выход один — пойти на любую черную работу для заработка. Но я растягиваю последние гроши, чтобы отдалить этот «выход» — и работаю весь день, как и всегда, пока сон не выводит меня из строя. Как и всегда, ни одной секунды не провожу я без работы — а работы чем дальше, тем больше. Но еды все меньше и меньше. При моем в полном смысле слова железном, несокрушимом здоровье — я чувствую, однако, как уходит моя прежняя физическая, мускульная сила. На рабочая энергия, воля к работе, неутолимое желание работать — крепнут» (Филонов П.Н. Дневник. 6 марта 1935. РО ГРМ, ф. 156, д. 32, л. 24).

### 1936

1 марта

В «Правде» появилась редакционная статья «О художниках-пачкунах», нанесшая удар по художникам детской книги, прежде всего по В.В. Лебедеву, чьи иллюстрации подверглись жестокому разгрому. «Вот книга (Маршак С. Сказки, песни, загадки. — Е.К.), которую перелистываешь с отвращением, как патолого-анатомический атлас. <...> Слово прошел по всей книге мрачный свирепый компромисс и все испортил, нагадил, на всем оставил грязную печать. А сделав свое скверное дело, расписался с удовольствием: Рисунки художника В. Лебедева» (Правда. 1936, март).

### 1938

Были арестованы друг Филонова Н.Н. Глебов-Путиловский и сыновья его жены Петр и Анатолий Серебряковы. Старую народо-волку, жену Филонова, Е.А. Серебрякову, разбил паралич.

- Глез А., Метценке Ж. О кубизме. СПб., 1913  
Матюшин М.В. О книге Глеза и Метценке  
«О кубизме» // Союз молодежи. 1913. № 3  
Иттинья мастеров живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины». СПб., 1914  
Кандинский В.В. Текст художника. М., 1918  
Шлюсовский В. Пространство в искусстве и супрематизме // Жизнь искусства. 1919.  
№ 196—197  
Шлюсовский В. Свободная выставка во Дворце искусств // Жизнь искусства. 1919. 29—30 мая  
Кандинский В.В. Маленькие статьи по большим вопросам. 1. О точке. 2. О линии // Искусство. Вестник Отдела ИЗО Наркомпроса. 1919. № 3, 4  
Пунин Н. В Москве (Письмо) // Искусство коммуны. 1919. 9 февраля  
Малевич К. От Сезанна до супрематизма: Критический очерк. М., 1920  
Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка. Витебск, 1920  
Пунин Н. Татлин (протип) кубизма. Пг., 1921  
Малевич К. Бог не снимут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922  
Наш пророк // Маковец. 1922. № 1  
Шапошников Б. Апостол большого искусства // Маковец. 1922. № 2  
Чехрыгин В. О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства // Маковец. 1922. № 2  
Хлебников В. Зангези. М., 1922  
Филонов П.Н. Декларация «Мирового Расцвета» // Жизнь искусства. 1923. № 20  
Малевич К. Супрематическое зеркало // Жизнь искусства. 1923. № 20  
Матюшин М.В. Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. 1923. № 20  
Татлин В. О «Зангези» // Жизнь искусства. 1923. № 18  
И. Выставка памяти Хлебникова // Жизнь искусства. 1923. № 27  
Лашин Н. Хлебников — Митурин // Русское искусство. 1923. № 2, 3  
Филонов: Каталог. [Государственный Русский музей]. Л., 1930  
Эфрос А. Профими. М., 1930  
Матюшин М.В. Справочник по цвету. Л., 1932  
Хорджиев Н., Грци Т. Елена Гуро // Книжные новости. 1938. № 1  
Костин В.И. К.С. Петров-Водкин. М., 1966  
Kriz J. Pavel Andrejevici Filonov. Praha, 1966  
Кандинский В. О духовном в искусстве. Нью-Йорк, 1967  
Andersen T. Moderne russisk kunst. 1910—1925. Borgen, 1967  
Петроградский Окна РОСТА: Каталог выставки. Л., 1968  
Василий Николаевич Чехрыгин: Рисунки: Каталог выставки. М., 1969  
Петров-Водкин К. Хлясовск. Пространство Эвклида. Самарканд. Л., 1970  
Хорджиев Н., Тренин В. Поэтическая скульптура Маяковского. М., 1970  
Marcadé V. Le renouveau de l'art pictural russe 1863—1914. Lausanne, 1971  
Петров В. Владимир Васильевич Лебедев. Л., 1972  
Розонова Н.Н. Петр Митурин. М., 1973  
Малевич К.С. Письма к М.В. Матюшину / Публикации Е.Ф. Ковтуна // Ежегодник Руконского отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976  
Жадова Л.А. Б.В. Эндер а цвете и цветовой среде // Техническая эстетика. 1974. № 11  
Ковтун Е. Художник книги Вера Михайловна Ермолаева // Искусство книги. 68/69. М., 1975  
Хорджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Стогольми, 1976  
Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976  
Руссково А. Павел Кузнецов. Л., 1977  
Жадова Л.А. В.Е. Татлин — один из основоположников советской школы дизайна // Техническая эстетика. 1977. № 6  
Ковтун Е.Ф. Елена Гуро: Поэт и художник // Памятники культуры: Новые открытия. М., 1977  
Ender Z., Masetti C. Boris Ender. Pittore d'Avanguardia nell'Unione Sovietica. Roma, 1977  
Shadow L. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930. Dresden, 1978  
Douglas Ch. Cubisme français, cubo-futurisme russe // Cahiers du Musée national d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. Paris, 1979. № 2  
Bowl J. Œuvre de Vladimir Tatlin // Cahiers du Musée national d'Art Moderne. Centre Georges Pompidou. Paris, 1979. № 2  
Malévitch. Actes du Colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne, les 4 et 5 mai 1978, publiés sous la direction de Jean-Claude Marcadé. Lausanne, 1979  
Paris — Moscou. Catalogue de l'exposition. Paris, 1979  
Филонов П.Н. Письмо Вере Шапола // Ежегодник Руконского отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979  
Ковтун Е. Из истории русского авангарда: П.Н. Филонов // Ежегодник Руконского отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979  
Матюшин М.В. Творчество Павла Филонова // Ежегодник Руконского отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979  
А.В. Шевцова. Сборник материалов. М., 1980  
Лашин В.П. Из истории художественной жизни Москвы 1920-х годов. «Маковец» (Союз художников и поэтов «Искусство — жизнь») // Советское искусствознание. 79. № 1. М., 1980  
Kowitz E. Kasimir Malewitsch und seine künstlerische Entwicklung // Kasimir Malewitsch, Werke aus sowjetischen Sammlungen. Düsseldorf, 1980  
Russian Avant-Garde Art. The George Costakis Collection. New York, 1981  
Ковтун Е.Ф. Письмо В.В. Кандинского к Н.И. Купчину // Памятники культуры: Новые открытия. Л., 1981  
Р.П. Фальк: Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. М., 1981  
Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982  
Мислер Н. Павел Николаевич Филонов — слово и знак: По следам архивных материалов // Russian Literature, XI—III. Amsterdam, 1982. April  
Girgar M. Павел Филонов и вопросы изучения авангардного искусства // Russian Literature, XI—III. Amsterdam, 1982. 1 april.  
Kavoutou E. Les «Mots en Liberté» de Marinetti et la «transformation» (zoom) de futuristes russes // Presence de Marinetti. Lausanne, 1982  
Pavel Filonov: a Hero and His Fate / translated and edited and annotated by Nicoletta Misler and John Bowl. Austin, 1983  
Фларенский П. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. Статьи по искусству. Париж, 1985  
Юрий Алексеевич Васильев: Каталог выставки. М., 1985  
Ковтун Е. Вступит статья // Колзинский В.И. Современный Петербург. Л., 1987  
Bowl J. Pavel Andrejevici Morsurov [1896—1988]. Milano, 1987  
Ковтун Е. Павел Филонов: Каталог выставки. Л., 1988  
Ковтун Е. Очевидец незримого: О творчестве Павла Филонова // Искусство. 1988. № 8  
Ковтун Е. Малевич а теории приключного элемента в живописи // Декоративное искусство СССР. 1988. № 11  
Ковтун Е. Пути русского авангарда // Советское искусство 20—30-х годов. Л., 1988  
Ковтун Е.Ф. Двадцать пяти Курдвоа // Валентин Иванович Курдвоа: Каталог выставки. М., 1988  
Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. 1902—1934 // Translated and edited by John E. Bowl. London, 1988  
Guro Elena: Selected Prose and Poetry. Stockholm, 1988  
Adaskina N., Sarabianov D. Liubov Popova. Paris, 1989  
Marcadé J.-Cl. Le Futurisme russe. Paris, 1989  
Повелкина А. СПб., Песонис, 10 // Наше наследие. 1989. № 11  
Стригалева А. «Христьянская», городское и человеческое у Малевича // Творчество. 1989. № 4  
Ковтун Е. Филонов и Хлебников // Вога. 1989. № 8  
Ковтун Е. Вера Ермолаева // Творчество. 1989. № 6  
Ковтун Е. Живые истоки: Ю ленинградских художественных традиций // Искусство Ленинграда. 1989. № 2  
Ковтун Е. Пластический мир Стерлигова // Детская литература. 1989. № 2  
Kavoutou E. L'Organique contre le Mécanique // Connaissance des Arts. 1990. № 456  
Лазарь Маркович Лисицкий: Выставка произведений к столетию со дня рождения. Эпизоды, Городской музей Ван Абеба. 1990  
Павел Филонов и его школа: Каталог. Кальен, 1990  
Л.С. Паголова, 1889—1924. Каталог: Выставка произведений к 100-летию со дня рождения. М., 1990  
Russische Avantgarde 1910—1930 aus sowjetischen und deutschen Sammlungen Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, Stadt Duisburg, 1990  
Поспелов Г. «Бубновый валет»: Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990  
Мислер Н., Боул Дж.-Э. Филонов: Аналитическое искусство. М., 1990  
Художники русского театра. 1880—1930. Николай Никиты и Нины Любовно-Ростовских // Текст Дж. Боула. М., 1990  
Радченко А., Степанова В. Будущее — единственная наша цель... Мюнхен, 1991  
Повелкина А., Ковтун Е. Русская живопись аванса и художники авангарда. Л., 1991  
Эль Лисицкий (1890—1941): Сборник к выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М., 1991  
Чтения Матвея: Сборник докладов и материалов по истории латышского авангарда. Рига, 1991  
Арская И., Люболовская Т. Постоанова В.Е. Татлинские сверловности Велмира Хлебникова «Зангези» (1923) // Советская графика: Сборник научных трудов. Л., 1991  
Барнштейн Д. Пуни и Татлин: К эстетике контроллекфа // Творчество. 1991. № 4  
Ларис А. Хлебников и Малевич — художники-изобретатели: К истории взаимоотношений // Творчество. 1991. № 7  
Mafjuschin und die leiningerder Avantgarde. Ausstellung. Stuttgart — München, 1991  
Николай Андреевич Тырса: Живопись, графика, художественное стекло: Каталог выставки. СПб., 1992

Сарабьянов А.Д. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992

Лазарев М.П. Давид Штеренберг: Художник и время. Путь художника. М., 1992

Олга Розанова. 1886—1918. Каталог. Хельсинки, 1992

Авангард и его русские источники. Баден-Баден, 1993

Великая утопия: [Русский и советский авангард. 1915—1932]. Берн; М., 1993

Антонина Федоровна Софронова (1892—1966). К 100-летию со дня рождения: Выставка произведений. Каталог // Из литературного наследия: Воспоминания о художнике. М., 1993

Владимир Татлин. Перспектива. Köln, 1993

Ivan Puni. 1892—1956. [Köln], 1993

Kazimir Malevitch. Pavel Filonov. Galerie Gerald Piltzer, [Köln], 1993

Коваленко Г.Ф. Александра Экстер: Путь художника. Художник и время. М., 1993

Очертский А., Янчек Д., Крейд В. Зобыйт авангард. Россия. Первая треть XX столетия: Сборник справочных и теоретических материалов. Нью-Йорк — Санкт-Петербург, 1993

Вопрос искусства/изания/1/93. М., 1993

Искусство авангарда: язык мирового общения. Материалы международной конференции 10—11 декабря 1992 г. Уфа, 1993

Кусков С. Вопрос о принадлежности Филонова к экспрессионистической традиции. Комментарий № 2. М., 1993

Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Band 1—4. Bonn, 1994

Владимир Васильевич Лебедев: Живопись, графика 1920—1930-х из коллекции Русского музея. СПб., 1994

Насмелов Н. Валюда Делакра: Живопись, акварель, рисунок: Каталог. СПб., 1994

Сарабьянов Д.В., Антономов Н.Б. Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время. М., 1994

Вопросы искусства/изания/1/94. М., 1994

Удальцова Н. Жизнь русской кубистки: Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994

Николай Кульбин: Поиск // Аполло: Литературно-художественный альманах. Т. 1, кн. 1. СПб., 1994

Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб., 1994

Курдов В.И. Памятные дни и годы: Записки художника. СПб., 1994

Уроки постижения. Художник Барвара Бубнова: Воспоминания, статьи, письма. М., 1994

Степанов В. Человек не может жить без чуда. Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994

Хан-Магомедов С.О. Творческие течения, концепции и организации советского авангарда. Серия выпусков: Вып. 1. Живопись. 1919—1920; Вып. 2. Общественно-художественная жизнь и ранний конструктивизм; Вып. 3. Иллюстрация и дизайн; Вып. 4. АСНОВА, ОСА и группа Икхука. М., 1993—1994

Костун Е.Ф. Павел Филонов. От веры к атеизму // Мера. № 1. 1994

Давид Бурлюк. 1882—1967: Выставка произведений из Государственного Русского музея, музеев и частных коллекций России, США, Германии. СПб., 1995

Павел Мансуров. Петроградский авангард. СПб., 1995

Малевич К., Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913—1929. М., 1995

Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995

АХРР, АХР  
Ассоциация художников революционной России [с 1928 — Ассоциация художников революции]

Вхутемас  
Высшие государственные художественно-технические мастерские (1921—1926 — в Москве; 1921—1922 — в Петрограде)

Вхутевин  
Высший государственно-технический институт (1926—1936 — в Москве; 1922—1930 — в Ленинграде)

Гинхук  
Государственный институт художественной культуры в Петрограде — Ленинграде

ГПУ  
Государственное политическое управление

ИЗО НКП  
Изобразительный отдел Народного комиссариата просвещения

Институт имени В.И. Сурикова  
Московский государственный институт изобразительных искусств (1936—1939);  
Московский государственный художественный институт (1939—1947);  
Московский государственный художественный институт Академии художеств СССР (1947—1948);  
Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова Академии художеств СССР [с 1948];  
Московский государственный художественный институт имени В.И. Сурикова Российской Академии художеств [с 1992]

Институт имени И.Е. Репина  
Институт пролетарского изобразительного искусства в Ленинграде (1930—1932);  
Институт живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств (1933—1944);  
Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Всероссийской Академии художеств (1944—1947);  
Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Академии художеств СССР [с 1947];  
Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской Академии художеств [с 1992]

Икхук  
Институт художественной культуры в Москве

ИРЛИ  
Институт русской литературы (Пушкинский дом) Российской Академии наук

МАИ  
Мастера аналитического искусства

МХК  
Музей художественной культуры в Петрограде — Ленинграде

НОЖ  
Новое объединение живописцев

Обериуты  
Члены Объединения реального искусства

Обмху  
Общество молодых художников

ОМХ  
Общество московских художников

ОРС  
Общество русских скульпторов

ОСТ  
Общество станковистов

Пролеткульт  
Пролетарская культура

РНБ  
Российская национальная библиотека

РО  
Рукописный отдел

РОСТА  
Российский телеграфное агентство

Страгановское училище  
Страгановское художественно-промышленное училище, с 1945 — Московское высшее художественно-промышленное училище

Уновис  
Увердители нового искусство

Училище Штиглица  
Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица в Петербурге — Петрограде (до 1945);  
Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В.И. Мухоминой (с 1953)

Фарфоровый завод  
Империаторский фарфоровый завод (до 1917);  
Государственный фарфоровый завод (1917 — 1925);  
Ленинградский фарфоровый завод имени М.В. Ломоносова [с 1925]

ЦГА  
Центральный государственный архив Санкт-Петербурга

ЦГАЛИ  
Центральный государственный архив литературы и искусства

Цифра, набранная полужирным шрифтом, указывает страницу, а светлым – номер репродукции.

- Аветов** Михаил Никитич (Михаил Мкртчевич) (1895–1972) – живописец 251
- Авилос** Михаил Иванович (1882–1954) – живописец, график 250, 256, 260
- Адлинский** Самуил Яковлевич (1897–1966) – живописец, график, монументалист, художник кино 177, 212, 251, 253
- Айналов** Дмитрий Власьевич (1862–1939) – историк искусства 85
- Аксельрод** Меер (Марк) Моисеевич (1902–1969) – живописец, график, художник театра 193, 252, 253
- Александрова** Татьяна Борисовна (1907–1987) – живописец, график, художник театра 252
- Альтман** Натан Исаевич (1889–1970) – живописец, график, художник театра, скульптор 6–9, 20, 43, 73, 247, 250, 309, 327, 323, 251, 253, 259, 264, 268
- Ангилада-и-Камароса** Эрменхильдо (1872–1959) – испанский живописец 268
- Андреев** Андрей Андреевич (1887–1941) – художник 130, 248
- Андреев** Вячеслав Андреевич (1890–1945) – скульптор 251
- Андреев** Николай Андреевич (1878–1932) – скульптор, график 250, 251, 263
- Аникеева** Вера Николаевна (1894–1942) – искусствовед, музейный работник 9, 74, 136, 279, 274
- Анинков** Юрий Павлович (1889–1974) – график, живописец, художник театра и кино 11, 14, 43, 44, 252, 253, 272
- Антокольский** Павел Григорьевич (1896–1978) – поэт, переводчик 250
- Аполлинер** Гийом (Костровицкий Гийом Альбер Владимирович Аполлинаруй) (1880–1918) – французский поэт, критик 269, 272
- Арапов** Анатолий Афанасьевич (1876–1949) – график, живописец, художник театра и кино 275
- Арсангельский** Дмитрий Иванович (1885–1980) – график, автор литературных работ 263
- Архипенко** Александр Порфирьевич (1887–1964) – скульптор 225, 271
- Архипов** (Пыриков) Абрам Ефимович (1862–1930) – живописец 250, 254, 255, 258, 259, 263, 268
- Асеев** Николай Николаевич (1889–1963) – поэт 77, 250
- Астафьева** Елизавета Яковлевна (1900–1950) – график 274
- Афанасьев** Алексей Федорович (1850–1920) – живописец, график 266
- Ахматова** (Горенко) Анна Андреевна (1889–1966) – поэт, переводчик 85, 125, 245, 334
- Ашбе** (Айбе) Антон (1862–1905) – словесный художник, педагог, руководитель художественной школы в Мюнхене (1891–1905) 255, 257, 263
- Бабичев** Алексей Васильевич (1887–1963) – скульптор, живописец 251
- Бабичев** П.П. – живописец 252
- Байрон** Джордж Ноэл Гордон (1788–1824) – английский поэт 18
- Бакст** (Розенберг) Лев Самойлович (1866–1924) – художник театра, живописец, график, автор статей по вопросам искусства 250, 255, 257, 261, 266
- Бакшеев** Василий Николаевич (1862–1958) – живописец 250, 267
- Балльер** (Бальер) Август Иванович (1877–1961) – живописец 270
- Баранов-Россине** (Баранов) Владимир (Лейб) Давидович (псевдоним Даниэль Россине) (1888–1942) – живописец, график, скульптор, музыкант 253
- Баркова** Екатерина Тимофеевна – жена А.А. Осмеркина (см.) 185
- Барт** Виктор Сергеевич (1887–1954) – живописец, график 250
- Баскаков** Николай Павлович – директор ленинградского Дома печати (конец 1920-х) 133
- Басманов** Павел Иванович (1906–1993) – график 271, 272, 253
- Бах** Иоганн Себастьян (1685–1750) – немецкий композитор и органист 94
- Бebutova** (Бebutova-Кузнецова) Елена Михайловна (1892–1970) – живописец, художник театра 252
- Бекеров** Прокопий (род. 1914) – скульптор 311, 253
- Беклемишев** Владимир Александрович (1861–1920) – скульптор 257, 258
- Белый** Андрей (Бугаев Борис Николаевич) (1880–1934) – прозаик, поэт, теоретик символизма 9, 110
- Беляев** Валентин Алексеевич (1894–?) – живописец, график 264
- Бенуа** Александр Николаевич (1870–1960) – живописец, график, художник театра, историк искусства и художественный критик, организатор «Мира искусства» 55, 75, 81, 83, 129, 248, 250
- Берггольц** Ольга Федоровна (1910–1975) – поэт, прозаик, драматург 221
- Бердяев** Николай Александрович (1874–1948) – философ 13, 248, 271
- Берендгоф** Георгий Сергеевич (1903–1946) – график 252
- Бернар** Жозеф (1866–1931) – французский скульптор 254
- Бернштейн** Михаил Давидович (1875–1960) – живописец, график 254, 256, 259, 268
- Бесс** – владелец частной гимназии в Москве 258
- Бехтев** Владимир Георгиевич (1878–1971) – график 252
- Бианки** Виталий Валентинович (1894–1959) – детский писатель 217–219, 273
- Библиков** Георгий Николаевич (1903–1976) – живописец, график, художник театра, монументалист 203, 253
- Билибин** Иван Яковлевич (1876–1942) – график, художник театра 250, 254, 256, 268
- Блаватская** Елена Петровна (1831–1891) – теософ и писатель, создатель мистического учения («Тайная доктрина», 1888), основатель Международного теософского общества (1875) 110
- Блажиевич** (Блазис) Александр Николаевич (1894–?) – скульптор 251
- Блок** Александр Александрович (1880–1921) – поэт, драматург, автор статей по вопросам литературы, искусства, культуры 9, 270
- Блок Марья** – владелица скульптурной студии в Москве 258
- Бобровский** Григорий Михайлович (1873–1942) – живописец 260
- Бобшихов** (Бобшиев) Михаил Павлович (1885–1964) – художник театра, живописец, график 265
- Богородский** Федор Семенович (1895–1959) – живописец, график 250
- Богусловская** Ксения Леонидовна (1892–1972) – живописец, график 20, 63, 64
- Бойчук** Михаил Львович (1882–1939) – живописец, монументалист 264
- Большаков** Константин Александрович (1895–1940) – живописец 250
- Борисов-Мусатов** Виктор Эвальдифорович (1870–1905) – живописец 9
- Бортинкер** Давид Иванович (1867–1925) – живописец-акварелист 254
- Боцановский** Владимир – художественный критик 73
- Браз** Осип (Иосиф) Эммануилович (1873–1936) – живописец, график 254, 262, 264
- Брак Жорж** (1882–1963) – французский живописец, график, скульптор, художник театра 269, 272
- Британский** Лев Романович (Рувимович) (1897–1971) – живописец, график 250
- Бродаты** Лев Григорьевич (1889–1954) – график 33
- Бродский** Исаак Израилевич (1884–1939) – живописец, график, художник театра 136, 248, 250
- Бромирский** Петр Игнатьевич (1886–1920) – скульптор, график 10, 225, 294–297, 248, 250, 253
- Бруни** Лев Александрович (1894–1948) – живописец, график, монументалист 252, 253
- Бруни** Федор Антонович (1799–1875) – живописец, рисовальщик, монументалист 129
- Бруно** Джордано (1548–1600) – итальянский философ-пантеист, поэт 15

- Брускетти-Митрохина** Алиса Яковлевна (1872–1942) – скульптор по фарфору 260
- Бубнова** Варвара Дмитриевна (1886–1983) – график 252, 272
- Булаковский** Сергей Федорович (1880–1937) – скульптор, график 306, 254
- Булагок** Сергей Николаевич (1871–1944) – экономист, философ, богослов 110
- Бурдель** Эмиль Антуан (1861–1929) – французский скульптор, живописец, график, художник театра 254, 256, 257, 262
- Бурлюк** Владимир Давидович (1887–1917) – живописец, график 130, 252, 271
- Бурлюк** Давид Давидович (1882–1967) – живописец, график, художник театра, поэт, прозаик, художественный критик 16, 20, 13, 77, 130, 252, 254, 263, 270, 271
- Бурлюк** Николай Давидович (1890–1920) – поэт, художник 252, 270
- Буров** Федор Емельянович (1843–1895) – живописец 263
- Бьялницкий-Бируля** Витольд Казанович (1872–1957) – живописец, график 250
- Вагнер** Вильгельм Рихард (1813–1883) – немецкий композитор, дирижер, театральный деятель 79
- Валлотон** Феликс (1865–1925) – французский (швейцарского происхождения) график, живописец 253, 268
- Ван Гог** Винсент (1853–1890) – голландский (с 1886 работал во Франции) живописец, график 79, 126
- Ван Димен** – владелец художественной галереи в Берлине 273
- Васильева** Мария (1884–1957) – живописец, работала в области театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства; основатель Свободной русской академии в Париже [Академия Васильевой, с 1908] 253
- Васнецов** Аполлинарий Михайлович (1856–1933) – живописец, график, художник театра 261, 263
- Васнецов** Виктор Михайлович (1848–1926) – живописец, график, монументалист 225
- Васнецов** Юрий Алексеевич (1900–1973) – живописец, график 85, 100, 109, 110–115, 217, 218, 286, 254, 273
- Ватагин** Василий Алексеевич (1884–1969) – скульптор-анималист, график 251
- Ватто** Антуан (1684–1721) – французский живописец, рисовальщик 187
- Ваулина** Ольга Петровна (род. 1902) – живописец, график 94
- Вахрамеев** Александр Иванович (1874–1926) – живописец, график 264
- Введенский** Александр Иванович (1904–1941) – поэт 144, 217, 218, 220, 273
- Ведерников** Александр Семенович (1898–1975) – график, живописец, керамист 250
- Венгров** Натан (Моисей Павлович) (1894–1962) – поэт, прозаик, литературовед 43, 39, 44
- Верейский** Георгий Семенович (1886–1962) – график 249, 254
- Веснин** Александр Александрович (1883–1959) – архитектор, художник театра, живописец, график 252
- Веснин** Виктор Александрович (1882–1950) – архитектор, график 252
- Вильямс** Петр Владимирович (1902–1947) – художник театра, живописец, график 252
- Витти** А. – основатель частной художественной студии в Париже (Академия Витти) 267, 268
- Владимиров** Иван Александрович (1869–1947) – живописец, график 250
- Воинов** Святослав Владимирович (1890–1920) – живописец, график 254
- Волков** Александр Николаевич (1886–1957) – живописец, график, художник театра, поэт 198–201, 254
- Волнухин** Сергей Михайлович (1859–1921) – скульптор 256, 258, 263
- Волтер** Алексей Александрович (1889–1973) – живописец, работал в области декоративно-прикладного искусства 250
- Вольштейн** Лев Израилевич (1908–1984) – живописец, график 250
- Врубель** Михаил Александрович (1856–1910) – живописец, рисовальщик, художник театра, скульптор, монументалист, работал в области декоративно-прикладного искусства 9, 89, 225, 262, 268
- Габо** (Певзнер) Наум (Неемия Абрамович) (1890–1977) – скульптор и создатель конструкций, живописец, график 10
- Гагарина** Мария Дмитриевна, княгиня (1864–1946) – меценат, основатель художественной школы в Петербурге (1911–1917) 255
- Галилей** Галилео (1564–1642) – итальянский ученый 15
- Ган** Алексей Михайлович (1893–1940) – график, дизайнер, искусствовед, теоретик конструктивизма 232
- Гарднер** – совладелец художественной мастерской в Мюнхене 267
- Гейман** – совладелец художественной мастерской в Мюнхене 267
- Герасимов** Александр Михайлович (1881–1963) – живописец, график, художник театра, архитектор 250
- Герасимов** Сергей Васильевич (1885–1964) – живописец, график, монументалист 184, 237, 238, 250, 251, 253, 254
- Герман** Юрий Павлович (1910–1967) – писатель 266
- Гернет** (Гернет-Матвеева) Татьяна Евгеньевна (1899–1941) – живописец 250
- Герцен** Александр Александрович (1812–1870) – революционер, писатель, философ, публицист 269
- Гилдебрандт** (сценический псевдоним Арбенна) Ольга Николаевна (1897–1980) – актриса, акварелист, живописец 252
- Гинзбург** Моисей Яковлевич (1892–1946) – архитектор 252
- Гинзбург** (Гинзбург) Илья (Элиаш) Яковлевич (1859–1939) – скульптор 250
- Гипси** Михаил – актер, поэт 88
- Глаголева** (Глаголева-Ульянова) Анна Семеновна (1873–1944) – живописец 252
- Глаголь** Сергей – см. Голушев С.С.
- Глебов-Путиловский** Николай Николаевич (1883–1948) – профессиональный революционер, работник Исполкома Коминтерна 275
- Глебова** (урожденная Филонова) Евдокия Николаевна (1888–1980) – певица, младшая сестра П.Н.Филонова (см.) 125, 275
- Глебова** Татьяна Николаевна (1900–1985) – живописец, график, художник театра 133, 144, 170, 145, 172, 248, 250
- Глез** Альбер (1883–1953) – французский живописец 248, 261, 270
- Глушкин** Александр Михайлович (1899–1969) – живописец, график 251
- Гоголь** Николай Васильевич (1809–1852) – писатель 133, 187, 247, 250, 250, 265, 274
- Головин** Александр Яковлевич (1863–1930) – художник театра, живописец, график, монументалист 250
- Голушев** Сергей Сергеевич (псевдонимы С.Сергеевич, Сергей Глаголь, De Serig) (1855–1920) – художественный и театральный критик, живописец, график 254
- Голубкина** Анна Семеновна (1864–1927) – скульптор 251
- Гольбейн** Ханс Младший – см. Хальбейн
- Гольц** Ханс – владелец художественной галереи-магазина в Мюнхене 54, 270
- Гончаров** Андрей Дмитриевич (1903–1979) – график, живописец, монументалист, художник театра 252, 255
- Гончарова** Наталья Сергеевна (1881–1962) – живописец, график, художник театра 9, 73, 246, 250, 271, 272
- Горбовец** Зиновий Исаакович (1897–1979) – график, живописец 254
- Городецкий** Сергей Митрофанович (псевдоним А.Гей) (1884–1967) – поэт, художественный критик, рисовальщик, живописец 270
- Горький** Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868–1936) – писатель, публицист, литературный критик, общественный деятель 43, 267
- Горюшкин-Сорокопудов** Иван Сильч (1873–1954) – живописец, график 266
- Гофман** Виктор Викторович (1884–1911) – поэт 110
- Граблер** Иггор Эммануилович (1871–1960) – живописец, историк искусства и художественный критик, деятель в области музейного дела и реставрации 200, 251

- Грасе** Эжен Самуэль (1841–1917) – французский живописец, график, мастер прикладного искусства 261
- Греко** Митрофан Борисович (1882–1934) – живописец 250
- Гребин** Зинаид Яковлевна (1869–1929) – рисовальщик, редактор и издатель 35
- Гриб С.С.** – живописец 252
- Григорьев** Александр Владимирович (1891–1961) – живописец 250
- Григорьев** Борис Дмитриевич (1886–1939) – живописец, рисовальщик 15, 16, 17, 255
- Григорьев** Николай Михайлович (1880–1943) – график, живописец 235, 251, 254
- Гринберг** Владимир Ариевич (1896–1942) – живописец, график, скульптор 250
- Гринберг** Николай Иванович (1897–?) – живописец 273
- Грищенко** Алексей Васильевич (1883–1977) – живописец, график, искусствовед 255
- Губин** Василий Иванович (род. 1907) – график, живописец 252
- Гудиашвили** Владимир (Ладо) Давидович (1896–1980) – живописец, график, монументалист, художник театра и кино 252
- Гурвич** Борис Исаакович (1905–1985) – живописец, график, художник театра 133, 167, 168, 250, 255
- Гурвич** Иосиф Наумович (1895–1962) – живописец, директор Государственного Русского музея (1932–1934) 248
- Гуро** Екатерина Генриховна (псевдоним Е.Низен) – писатель 96, 270
- Гуро** Елена Генриховна (1877–1913) – поэт, драматург, живописец, график, вторая жена М.В.Матюшина (см.) 92, 88, 93, 89, 90, 95, 96, 132, 248, 252, 255, 261, 270
- Гурджиев** (Гурджиев) Георгий Иванович (1877–1949) – философ, представитель русского мистицизма, создатель эзотерического учения (Четвертый путь) 110
- Данько** Елена Яковлевна (1898–1942) – художник по фарфору, писатель, актриса, автор книг и статей о фарфоре 334, 255
- Данько** (Данько-Алексеевская) Наталья Яковлевна (1892–1942) – скульптор по фарфору 333, 334, 255
- Даран** (Райман) Даниил Борисович (1894–1964) – живописец, график, художник театра 252
- Дейнека** Александр Александрович (1899–1969) – живописец, график, монументалист, скульптор 211, 252, 255
- Делакруа** Валида Эрнестовна (1899–1972) – живописец, специалист в области цветоведения 20, 94, 274
- Дельваль** К. – владелица художественной мастерской в Париже 269
- Дени** Морис (1870–1943) – французский живописец, график, работал в области декоративной росписи, художественный критик 253, 268
- Денисов** Владимир Алексеевич (1887–1970) – живописец 250
- Денисовский** Николай Федорович (1901–1981) – график, живописец 251, 252, 265
- Джотто** ди Бондоне (1266 или 1267–1337) – итальянский живописец, архитектор, скульптор 85
- Диллон** Мария Львовна (1858–1932) – скульптор 255
- Дине** Альфонс Этьен (1861–1929) – французский живописец, график 268
- Диц** Вильгельм (1839–1907) – немецкий художник 254
- Дмитриев** Всеволод Александрович (?–1919) – историк искусства, художественный критик 252
- Дмитриев-Кавказский** Лев Евграфович (1849–1916) – рисовальщик, гравер, живописец 258, 267
- Дмитроченко** Иван Тарасович (1904–1941) – писатель 274
- Добужинский** Мстислав Валериевич (1875–1957) – график, живописец, художник театра 63, 250, 254, 255, 257, 261, 262
- Добычина** Надежда Евсеевна (1884–1940) – аделетелл Художественного бюро в Петербурге (с 1912) 14, 255
- Домогацкий** Владимир Николаевич (1876–1939) – скульптор 250, 251
- Донген** Корнелис Теодор Мари ван (прозванный Кас) (1877–1942) – французский (голландского происхождения) живописец 267, 268
- Дормидонтов** Николай Яковлевич (1898–1962) – живописец, график 210, 250, 256
- Достоевский** Федор Михайлович (1821–1881) – писатель, публицист 328, 248
- Древин** (Древин, Древинш) Александр (Александр-Руодольф) Давидович (1889–1938) – живописец, график 205, 207, 251, 256, 264
- Дроздов** Иван Георгиевич (1882–1939) – живописец 250
- Дубнова** София – писатель 43
- Дубовской** Николай Никандрович (1859–1918) – живописец, график 264
- Дудин** Иван Осипович (Иосифович) (1867–1924) – живописец 266
- Дурнов** Модест Александрович (1867–1928) – живописец, график, архитектор, поэт 200
- Дымшиц-Толстая** Софья Исааковна (1889–1963) – живописец, график 65, 248
- Дигилев** Сергей Павлович (1872–1929) – театральный и художественный деятель, один из создателей объединения «Мир искусства», организатор Русских сезонов (1907), балетной труппы (1913) 250, 271
- Дядченко** Григорий Кононович (1869–1921) – живописец 262, 266
- Евангулов** Сергей Павлович (1893–1986) – скульптор малых форм, мастер художественной резьбы 251
- Евграфов** Николай Иванович (1904–1941) – живописец, график 133, 149, 151, 153, 154, 250, 256
- Екин** Василий Николаевич (1897–1991) – график 252
- Енукидзе** Абель Софранович (1877–1937) – государственный и партийный деятель 225, 253, 261, 263, 266, 267
- Епифанов** Геннадий Дмитриевич (1900–1985) – график 256
- Ермолаев** Борис Николаевич (1903–1982) – живописец, график 273, 274, 256
- Ермолаева** Вера Михайловна (1893–1938) – живописец, график 10, 43, 38, 39, 44, 56, 63, 61, 62, 64, 65, 70, 69, 72, 73, 81, 83, 88, 65, 100, 101, 203, 257–259, 261, 264, 217, 281, 282, 218, 220, 292, 293, 246, 338, 248, 256, 260, 265, 272, 273, 275
- Есенин** Сергей Александрович (1895–1925) – поэт 43, 44, 272
- Ефимов** Иван Семенович (1878–1959) – скульптор-анималист, график, художник театра, работал в области прикладного искусства 251, 256, 257, 265
- Жевержев** Левкий Иванович (1881–1942) – художник-любитель, коллекционер 252
- Жудин** (Шейтль) Лев Федорович (1892–1969) – живописец, график, теоретик искусства 184, 250, 252
- Житков** Борис Степанович (1882–1938) – писатель, икhtiолог, моряк, инженер 217, 273
- Жолтовский** Иван Владиславович (1867–1959) – архитектор, теоретик архитектуры 102, 250
- Жюлиан** (Жюльен) Родольф (1839–1907) – французский художник, основатель первой частной художественной студии в Париже (Академия Жюльена, с 1860) 253, 258, 263, 268
- Заболотский** Николай Алексеевич (1903–1958) – поэт 129, 144, 217, 218, 220
- Загоскин** Давид Ефимович (1900–1942) – живописец, график 244, 250, 256
- Зайцев** Александр Дмитриевич (1903–1982) – живописец 250
- Закликовская** Софья Людовиковна (1899–1975) – живописец, график 133, 144, 143, 173–175, 250, 256
- Залема** Гуго Раманович (1859–1919) – скульптор 257, 258, 264, 267
- Зальцман** Павел Яковлевич (1912–1985) – живописец, график, художник театра и кино, искусствовед 144, 257
- Замиратов** Виктор Дмитриевич (1868–1939) – график, живописец, монументалист, художник театра 256

- Замошкин Александр Иванович** (1899–1977) – искусствовед, живописец 251
- Замитин Евгений Иванович** (1884–1937) – писатель 43
- Званцова (Звонцова) Елизавета Николаевна** (1864–1921) – живописец, основатель художественных студий в Москве (1899–1906) и Петербурге (с 1906) 255–257, 261, 263, 264, 266
- Зданевич Илья Михайлович** (псевдоним Эли Эганбюри, Ильяэд) (1894–1975) – поэт, художественный критик, конструктор книги 63, 270
- Зданевич Кирилл Михайлович** (1892–1969) – живописец, график 270
- Зевин Лев Яковлевич** (1904–1942) – живописец, график 252
- Зейденберг (Зайденберг) Савелий Моисеевич (Мошковиц)** (1862–1942) – живописец, график 253
- Зеленский Алексей Евгеньевич** (1903–1974) – скульптор, рисовальщик 251
- Зефиров Константин Клавдианович** (1879–1960) – живописец, график 251, 261, 263
- Златовратский Александр Николаевич** (1878–1960) – скульптор 251, 257
- Зошенко Михаил Михайлович** (1895–1958) – писатель, переводчик 266
- Зубов Валентин Платонович**, граф (1884–1969) – историк искусства, основатель Российского института истории искусства в Петербурге (1912) и его директор (до 1925), директор Гатчинского дворца-музея (1917–1918) 11, 257
- Зуперман Л.** – живописец 68, 69
- Иванов Вячеслав Иванович** (1866–1949) – поэт, теоретик символизма, драматург, историк 270
- Иванов Сергей Васильевич** (1864–1910) – живописец, рисовальщик 254, 261
- Иванов Сергей Иванович** (1885–1942) – художник театра, живописец 258
- Ивасенко-Шумах Константин Тарасович** (1874–?) – заместитель директора Государственного Русского музея по политпросветительской работе 274
- Игнатьев Михаил Иванович** (1914–1972) – художник 264
- Издебский Владимир Алексеевич** (1881–1965) – скульптор, живописец, организатор двух международных художественных выставок («Салоны Издестского», 1909–1910, Одесса – Киев – Петербург – Рига; 1911, Одесса – Николаев) 269
- Иогансон Борис Владимирович** (1893–1973) – живописец 250
- Иогансон (Иохансон) Карл (Карел) Вольдемарович** (около 1890–1929) – скульптор, создатель пространственных конструкций 250
- Ионин Николай Александрович** (1890–1948) – живописец, график, художник театра 250
- Иорини Лунджя (Людвиг Доминикович)** (1817–1911) – итальянский скульптор (с 1867 жил в Одессе) 253
- Ирбит Поул Янович** (1890–1937 или 1940) – живописец, график 252
- Исаков Сергей Константинович** (1875–1953) – искусствовед, музейный деятель 9, 136
- Истомин Константин Николаевич** (1887–1942) – живописец, график, монументалист, художник театра 250, 252
- Каменский Василий Васильевич** (1884–1961) – поэт, художник 16, 20, 13, 77, 252, 254, 270, 272
- Кандицкий Василий Васильевич** (1866–1944) – живописец, график, монументалист, художник театра, теоретик искусства 9, 11, 14, 52, 50–55, 54, 55, 95, 110, 113, 246, 248, 257, 264, 265, 270, 274
- Капитанова Юлия Григорьевна** (1889–1976) – живописец, график 275
- Каплянский Борис Евсеевич** (1904–1985) – скульптор 250
- Кардашов (Кардашев) Лев Алексеевич** (1905–1964) – скульптор, график, работал в области декоративно-прикладного искусства 251
- Кардовский Дмитрий Николаевич** (1866–1943) – график, живописец, художник театра 255–259, 262, 264
- Карев Алексей Еремеевич** (1879–1942) – живописец, график, монументалист 73, 222, 223, 250, 252, 254, 257, 259, 262, 263
- Каррьер Эжен** (1849–1906) – французский живописец, гравер, занимался декоративной живописью; основатель художественной студии в Париже (Академия Каррьера, с 1898) 268
- Касаткин Николай Алексеевич** (1859–1930) – живописец 250, 258, 263
- Кацман Евгений Александрович** (1890–1976) – живописец, график 250
- Кашина Надежда Васильевна** (1896–1977) – живописец, график 252
- Кашина Нина Васильевна** (псевдоним Нина Пампных) (род. 1903) – график, живописец 252
- Келпинов (Келпниш) Григорий Иванович** (1886–1966) – скульптор 251
- Кибрик Евгений Адольфович** (1906–1978) – график, живописец 133, 149, 250
- Киплик Дмитрий Иосифович** (1865–1942) – живописец, график, автор книги о технике живописи 253, 268
- Кириллов Николай Михайлович** – живописец 200, 248
- Киселев Александр Александрович** (1838–1911) – живописец, художественный критик 251
- Киш Карой (Кароль Эмерихович)** (1878–?) – венгерский художник 263
- Клеввер Юлий Юлиевич** (1850–1924) – живописец 63
- Клее Пауль** (1879–1940) – швейцарский живописец, график 257
- Клодт (фон Юргенсбург) Николай Александрович** (1865–1918) – живописец, художник театра 267
- Ключиц Густав Густавович** (1895–1944) – график, мастер агитационного и оформительского искусства, живописец 252
- Клюн (Клюнов) Иван Васильевич** (1873–1943) – живописец, график, скульптор, автор статей по вопросам искусства 252, 257
- Ковалевский Павел Осипович** (1843–1903) – живописец 258
- Коган Нина Осиповна** (1889–1942) – живописец, график 64, 69, 72
- Козлинский Владимир Иванович** (1891–1967) – график, художник театра и кино 20, 33, 27, 28, 34, 31, 32, 237, 257
- Козлов Александр Николаевич** (1902–1946) – живописец, график, художник театра 252
- Коларосси Филиппо (Филипп)** – итальянский скульптор, основатель художественной студии в Париже (Академия Коларосси, с 1880-х) 258, 262, 263
- Колцов Николай Алексеевич** (1907–1942) – скульптор 257
- Комарденков Василий Петрович** (1897–1972) – художник театра и кино, живописец 251, 265
- Конюшевич Владимир Михайлович** (1888–1963) – график, акварелист 240, 241, 256, 257
- Кондратьев Павел Михайлович** (1902–1985) – живописец, график 133, 160–164, 144, 290, 250, 257, 275
- Коненков Сергей Тимофеевич** (1874–1971) – скульптор, автор литературных работ 225, 298, 251, 257, 258
- Коновалов Василий Васильевич** (1863–1908) – живописец 257, 258, 261
- Констан Жан Жозеф Бенжамен** (1845–1902) – французский живописец 258
- Кончаловский Петр Петрович** (1876–1956) – живописец, график, художник театра 86, 182, 250, 251, 258, 269
- Коперник Николай** (1473–1543) – польский астроном 15
- Копылов Иван Лаврович** (1883–1941) – художник 265
- Корин Александр Дмитриевич** (1895–1986) – живописец, реставратор 263
- Кормон Фернан** (1845–1924) – французский живописец, основатель частной художественной студии в Париже (Академия Кормона, 1880-е) 254
- Коровин Константин Алексеевич** (1861–1939) – живописец, художник театра 254–259, 261, 262, 264, 266–268
- Королев Борис Данилович** (1885–1963) – скульптор 10, 225, 299, 300, 302, 308, 251, 258

- Коротев В.А.** – живописец 252
- Костак (Костак)** Георгий Дниосвич (1912–1990) – коллекционер произведений русского авангарда 95
- Костанди Кирия Константинович** (1852–1921) – живописец 253
- Костров Николай Иванович** (род. 1901) – график, живописец 94, 105–107, 100, 258
- Костюхин Г.В.** – живописец 252
- Котов Петр Иванович** (1889–1953) – живописец, график, монументалист 250
- Кроченко Алексей Ильич** (1889–1940) – живописец, график 230, 231, 258
- Крандиевская Надежда Васильевна** (1892–1962) – скульптор 251
- Кричевский Федор Григорьевич** (1879–1947) – живописец, график 254
- Кругликова Елизавета Сергеевна** (1865–1941) – график 250
- Крупская Надежда Константиновна** (1869–1939) – государственный и партийный деятель 259
- Крутиков Георгий Тихонович** (1899–1958) – архитектор 9
- Крученых Алексей Елисеич** (1886–1968) – поэт, художник книги, занимался литературно-музейной работой 63, 69, 77, 130, 252, 260, 261, 270, 271
- Крымов Николай Петрович** (1884–1958) – живописец, художник театра 251
- Кудинов Александр Александрович** (1880-е – около 1928) – скульптор, живописец 251
- Кузмин Михаил Алексеевич** (1875–1936) – поэт, прозаик и драматург, композитор и музыкант, автор статей по вопросам литературы, театра, живописи 14, 43, 270, 272
- Кузнецов Владимир Александрович** (1874–1960) – живописец, график 130, 255
- Кузнецов Павел Варфоломеевич** (1878–1968) – живописец, график, монументалист, художник театра 9, 213, 250, 252, 258
- Кузьмин Николай Васильевич** (1890–1987) – график, автор литературных работ 252
- Кукс Миней Ильич** (1902–1978) – график 120
- Кулагина Валентина Никифоровна** (1902–1987) – живописец, график 252
- Кульбин Николай Иванович** (1868–1917) – врач, живописец, график, теоретик искусства, художественный деятель 52, 248, 255, 261, 270, 271
- Кун Юлия Альбертовна** (1896–1980) – скульптор 251
- Курьянов Николай Николаевич** (1894–1933) – график 29, 252, 258
- Курпир Александр Васильевич** (1880–1960) – живописец, график, монументалист 181, 187, 251, 258
- Купцов Василий Васильевич** (1899–1935) – живописец, график 202, 250, 259, 275
- Курбе Гастав** (1819–1877) – французский живописец, график, скульптор 130
- Курдов Валентин Иванович** (1905–1989) – график, живописец 85, 86, 89, 85, 86, 91, 100, 109, 217, 259
- Курелла Альфред** (1895–1975) – немецкий писатель, литературовед, общественный деятель (в 1934–1954 жил в СССР) 252
- Кустодиев Борис Михайлович** (1878–1927) – живописец, график, художник театра, занимался скульптурой 250, 254
- Лабас Александр Аркадьевич** (1900–1983) – живописец, график, монументалист, художник театра, дизайнер 178, 204, 252, 259
- Лавинский Антон Михайлович** (1893–1968) – скульптор, дизайнер, автор архитектурных проектов, художник театра, график, теоретик производственного искусства 267
- Ладженский Геннадий Александрович** (1853–1916) – живописец, акварелист 253
- Лансере Евгений Евгеньевич** (1875–1946) – живописец, график, монументалист, художник театра 250, 254, 260
- Лаппо-Данилевский Александр Александрович** (1898–1920) – график, живописец 119, 132, 133, 135, 259
- Лапшин Николай Федорович** (1888–1942) – живописец, график, работал в области театрально-декорационного и прикладного искусства 43, 217, 322, 273
- Ларионов Михаил Федорович** (1881–1964) – живописец, график, художник театра 9, 14, 54, 73, 101, 113, 115, 200, 225, 246, 248, 270–273
- Лебедев Владимир Васильевич** (1891–1967) – живописец, график 20, 26, 33, 34, 33–35, 217, 279, 280, 285, 220, 248, 254, 259, 262, 263, 266, 273, 275
- Лебедева Сорра Дмитриевна** (1892–1967) – скульптор, график 301, 305, 251, 259
- Левитов Ревекка Михайловна** (1906–1987) – живописец, график, художник театра 133, 251, 250
- Левитский Владимир Николаевич** (1879–1942) – график 253
- Ле Данто Михаил Васильевич** (1891–1917) – живописец, график 14, 63, 73, 248, 270, 272
- Леже Фернан** (1881–1955) – французский живописец, график, монументалист, мастер декоративно-прикладного искусства, художник театра и кино 269
- Ленин (Ульянов) Владимир Ильич** (1870–1924) – создатель партии большевиков, организатор Октябрьской революции, основатель Советского государства 225
- Лентулов Аристарх Васильевич** (1882–1943) – живописец, художник театра, монументалист 186, 188, 251, 259
- Леонардо да Винчи** [1452–1519] – итальянский живописец, рисовальщик, скульптор, архитектор, музыкант, поэт, теоретик искусства, ученый, инженер 110, 126, 248
- Лепорская Анна Александровна** (1900–1982) – художник по фарфору, живописец, график, дизайнер 88, 85, 100, 203, 272, 237, 259
- Лермонтова Надежда Владимировна** (1885–1921) – живописец, график 232
- Ле Фоканье Анри Виктор Габриэль** (1881–1946) – французский живописец 259
- Лешвиц Бенедикт Константинович** (1886–1939) – поэт, мемуарист, переводчик 270, 271, 275
- Лисицкий Лазарь Маркович** [псевдоним Эль Лисицкий] (1890–1941) – архитектор, график 10, 56, 63, 64, 63, 65, 69, 252, 260
- Лишев Всеволод Всеволодович** (1877–1900) – скульптор 261
- Лоранс Жан Поль** (1838–1921) – французский живописец, гравер 253, 258, 268
- Лукреций** (Тит Лукреций Кар) [в. до н.э.] – римский поэт и философ 263, 338
- Луначарский Анатолий Васильевич** (1875–1933) – политический деятель, критик, публицист, литературовед, искусствовед, драматург, переводчик 19, 309, 272, 274
- Луппман Владимир Карлович** (1892–?) – живописец, график 149, 275
- Луппов Сергей Михайлович** (1893–1977) – живописец, график 250
- Лурье Артур Сергеевич** (1893–1966) – композитор 18, 19, 40
- Лучишкин Сергей Алексеевич** (1902–1989) – живописец, график, монументалист, художник театра и кино, реставратор 252, 262
- Львов Петр Иванович** (1882–1943) – живописец, график 252
- Любовина Надежда Ивановна** – живописец, график 43, 63, 272
- Людсбург Артур Мечиславович** (1905–1963) – живописец, график, художник театра 151
- Ляшкова Ольга Ивановна** [?-1942] – жена художника М.В. Ле Данто (см.) 172, 248
- Маврина** (Лебедева) Татьяна Алексеевна (род. 1902) – живописец, график 252
- Магарил Евгения Марковна** (1902–1987) – живописец, график 56, 64, 72, 94, 108, 100, 260
- Майоль Аристид** (1861–1944) – французский скульптор, живописец, график, мастер декоративно-прикладного искусства 257
- Маковский Владимир Егорович** (1846–1920) – живописец 254
- Максимов Николай Христофорович** (1892–1979) – живописец, график 269
- Макушенко (Макуха) Иван Семенович** (1867–1955) – живописец 262
- Малагиз Владимир Ильич** (1902–1974) – живописец, график, монументалист 184, 250, 260
- Малахин Абрам Лазаревич** (1901–1970) – скульптор 250
- Малевич Казимир Северинович** (1878–1935) – живописец, график, художник

- театра, дизайнер, теоретик искусства 9-11, 2, 14, 3, 15, 4, 16, 20, 47, 59, 36, 60, 58-60, 63-65, 68, 69, 72, 73, 75, 81-83, 87, 84-86, 93, 95, 100, 101, 107, 116, 117, 120-124, 110-113, 115, 129, 130, 203, 220, 237, 325, 326, 246, 248, 252, 254, 255, 257, 259, 260-262, 265, 267, 269-274
- Малютин Сергей Васильевич** (1859-1937) - живописец, график, художник в области декоративно-прикладного искусства, создал ряд архитектурных проектов 250, 257
- Мамонтов Сава Иванович** (1841-1918) - промышленник, меценат, основал Московскую частную русскую оперу (1885), создал художественный центр в своем имении Абрамцево (1870-1890) 253, 261, 268
- Манганари Александр Викторович** (1870-1922) - живописец, график, мастер монументально-декоративного искусства 255
- Манизер Матвей Генрихович** (1891-1966) - скульптор 250
- Мансуров Павел Андреевич** (1896-1983) - живописец, график 11, 5, 20, 18-20, 52, 73, 76, 82, 102-104, 130, 248, 265, 273
- Маринетти Филиппо Томмазо** (1877-1944) - итальянский поэт, прозаик, главо и теоретик футуризма 84, 132, 269, 271
- Марк Франц** (1880-1916) - немецкий живописец, график 270
- Марков Владимир Иванович** (Матвей, Матвей Волдемарс) (1877-1914) - живописец, теоретик искусства 19, 252, 270, 272
- Маркова Валентина Петровна** (1906-1941) - живописец, график, художник театра 169, 260
- Мартен Анри** (1860-1943) - французский живописец 268
- Мартынов Николай Авериевич** (1842-1913) - живописец-акварелист 256
- Маришак Самуил Яковлевич** (1887-1964) - поэт, переводчик 217, 273, 275
- Матвеев Александр Терентьевич** (1878-1960) - скульптор 73, 225, 303, 307, 250-252, 257, 261, 264, 265
- Матвей В.** - см. **Марков В.И.**
- Матисс Анри** (1869-1954) - французский живописец, график, скульптор 9, 85, 86, 268
- Матз Василий Васильевич** (1856-1917) - гравёр 257
- Матюшин Михаил Васильевич** (1861-1934) - живописец, график, композитор и музыкант, теоретик искусства 9, 11, 13, 14, 63, 69, 73, 81, 84, 82, 88, 89, 94, 90, 97, 93, 98, 99, 94, 100, 101, 95, 102, 96, 97, 100, 101, 112, 129, 220, 237, 246, 248, 252, 254, 255, 256, 258, 260, 261, 269, 270-275
- Маца Иван Людвигович** (1893-1974) - теоретик и историк искусства 252
- Машков Илья Иванович** (1881-1944) - живописец 183, 230, 251, 255, 257-259, 261, 262, 266
- Маяковский Владимир Владимирович** (1893-1930) - поэт, драматург, художник 16, 20, 33, 43, 68, 69, 77, 89, 248, 252, 254, 260, 264, 267, 270-272, 274
- Медведев Григорий Антонович** (1868-1942) - живописец, график 264
- Медуцкий Константин (Казимир) Константинович** (1899-1935) - живописец, график, художник театра, дизайнер 36, 251, 261, 265
- Мейерхольд Всеволод Эмильевич** (1874-1940) - режиссер, актер, теоретик театрального искусства 18, 253, 262, 272
- Мельникова Елена Константиновна** (1902-1980) - живописец 252
- Менк Владимир Карлович** (1856-1920) - живописец 254
- Мережковский Дмитрий Сергеевич** (1866-1941) - писатель, публицист, литературовед, философ 75, 248
- Меркулов Юрий Александрович** (род. 1901) - живописец 252
- Меркуров Сергей Дмитриевич** (1881-1952) - скульптор 250
- Мерсье Маркус Жан Антони** (1845-1916) - французский живописец, скульптор 254
- Месс Леонид Абрамович** (1907-1993) - скульптор 312, 250, 252, 253, 261, 263, 267
- Метценке Жан** (1883-1956) - французский живописец 248, 259, 261, 270
- Мешков Василий Васильевич** (1893-1963) - живописец 250
- Мешков Василий Никитич** (1867-1946) - живописец, график 258
- Милашевский Владимир Алексеевич** (1893-1976) - живописец, график, работал в области театрально-декорационного искусства 252
- Митрохин Дмитрий Исидорович** (1883-1973) - график 242, 243, 251, 256, 261
- Митурич Петр Васильевич** (1887-1956) - график, живописец, дизайнер, создатель проектов плакатных и летательных аппаратов 9, 40, 76, 252, 261, 263
- Могилевский Наум Семенович** (1895-1975) - скульптор 250
- Модоров Федор Александрович** (1890-1967) - живописец 250
- Моор (Орлов) Дмитрий Стахович** (1883-1946) - график 252
- Моргунов Алексей Алексеевич** (1884-1935) - живописец 44, 252, 261
- Мординова Алевтина Евгеньевна** (1900-1980) - живописец, график 133, 288, 289, 250, 262
- Мох Михаил Николаевич** (1911-1978) - художник по фарфору, реставратор 337, 262
- Мурашко Александр Александрович** (1875-1919) - живописец 255
- Муромцева Екатерина Федоровна** - скульптор 251
- Мухина Вера Игнатьевна** (1889-1953) - скульптор, художник театра, работала в области прикладного искусства 10, 251, 252, 257, 262, 266
- Мушкетов Виталий Ильич** (1877-1945) - живописец 259
- Мясоедов Григорий Григорьевич** (1834-1911) - живописец 267
- Мясоедов С.** - учитель математики, друг М.В.Матюшина (см.) 270
- Новозов Василий Иванович** (1862-1919) - живописец 260
- Нарбут Георгий (Егор) Иванович** (1886-1920) - график, живописец 251
- Недбайло Михаил Иванович** (1901-1943) - живописец, график 252
- Нерадовский Петр Иванович** (1875-1962) - живописец, график, историк искусства, музейный деятель 279, 252
- Нестеров Михаил Васильевич** (1862-1942) - живописец, монументалист 225
- Нивинский Игнатий Игнатьевич** (1881-1933) - график, живописец, художник театра, монументалист 252, 255
- Нижинский Вацлав Фомич** (1889-1950) - артист балета, балетмейстер 271
- Никифорова (Никифорова-Кирпичникова) Екатерина Дмитриевна** (1879 - после 1950) - скульптор 251
- Николаевцев Иван Григорьевич** (1902-1960) - график 252
- Никритин Соломон Борисович** (1898-1965) - живописец, график, художник театра, монументалист, дизайнер 224, 262, 264
- Нисс-Гальдман Инна Ильинична** (1893-1990) - скульптор, живописец 251
- Ноакровский Станислав-Витольд (Станислав Владиславович)** (1867-1928) - польский архитектор и историк архитектуры, график (в 1886-1918 жил в России) 254, 259, 261, 265
- Новицкий Павел Иванович** (1888-1971) - театральный художественный критик, историк литературы 252
- Нюренберг Амшей Маркович** (1887-1979) - живописец, график 251
- Озанфан Амеде** (1886-1966) - французский живописец, занимался монументальной живописью, теоретик искусства 268
- Олейников Николай Макарович** (1898-1938) - поэт, прозаик, публицист, сценарист, редактор 144, 218
- Орановский Евгений Владимирович** - скульптор 251
- Осмеркин Александр Александрович** (1892-1953) - живописец, график, художник театра 183, 251, 262
- Осолодов Петр Алексеевич** (1898-1942) - живописец, график 194, 195, 250, 262

- Островский Александр Николаевич** (1823–1886) – драматург 261, 266
- Остроумова-Лебедева Анна Петровна** (1871–1955) – график, живописец 251, 254
- Павлинов Павел Яковлевич** (1881–1966) – график, искусствовед 253, 255, 257
- Павлов Семен Андреевич** (1893–1941) – живописец, график 180, 250, 262
- Пакулин Вячеслав Владимирович** (1900–1951) – живописец, график, художник театра, монументалист 189, 191, 248, 250, 262
- Пальмов Виктор Николаевич** (1888–1929) – живописец, график 22, 23, 263
- Панков Константин Алексеевич** (1910–1942) – живописец, график 313, 263
- Панини Джованни** (1881–1956) – итальянский писатель, журналист 269
- Пастернак Леонид Осипович (Иосифович)** (1862–1945) – живописец, график 255, 257–259, 262, 263
- Пахомов Алексей Федорович** (1900–1973) – живописец, график 190, 217, 283, 284, 250, 252, 263, 273
- Пеллини Зуенио** (1864–?) – итальянский скульптор 254
- Перельман Виктор Николаевич** (1892–1967) – живописец 250
- Перуцкий Михаил Семенович** (1892–1959) – живописец, график 251
- Пестель Вера Ефремовна** (1887–1952) – живописец, график, монументалист, работала в области декоративно-прикладного искусства 184, 232, 233, 250, 252, 263
- Пестриков Михаил Родионович** (1864–?) – живописец 255
- Петров-Водкин Кузьма Сергеевич** (1878–1939) – живописец, график, художник театра, теоретик искусства, автор литературных работ 10, 59, 86, 112, 125–130, 113, 115, 119, 120, 129, 250–256, 258–260, 262–264, 268, 269
- Пикассо (Руис-и-Пикассо) Пабло** (1881–1973) – французский (испанского происхождения) живописец, график, художник театра, скульптор, монументалист, керамист 9, 13, 14, 84, 129, 246, 248, 269–272
- Пименов Георгий (Юрий) Иванович** (1903–1977) – живописец, график, художник театра, работал в области монументально-декоративной живописи 252, 255
- Пимоненко Николай Корнильевич** (1862–1912) – живописец 259, 262
- Пироманашвили (Пиромани) Нико** (Николай Асланович) (1862–1918) – живописец-самоучка; писал картины, аве-ски, расписывал чайные и духаны 270
- Плаксин Михаил Матвеевич** (1898–1965) – художник 262
- Пластов Архдий Александрович** (1893–1972) – живописец, график 263
- Платников Владимир Александрович** (1866–197) – живописец 260
- По Эдгар Аллан** (1809–1849) – американский прозаик, поэт, литературный критик 187
- Подгавайский Сергей Антоньевич** (1889–?) – живописец, поэт 271
- Поэземский Ромуальд М.** – сотрудник Гинкхуа 88
- Попов Николай Николаевич** (1891–?) – живописец 251
- Попова (Попова-Шилова) Вера Петровна** (1892–1980) – скульптор, художник театра 251
- Попова Любовь Сергеевна** (1889–1924) – живописец, график, художник театра, дизайнер, художник по текстилю 9, 10, 264
- Порет Алиса Ивановна** (1902–1984) – живописец, график, монументалист, работала в области декоративно-прикладного искусства 133, 166, 144, 170–172, 176, 250, 263
- Почтенный Алексей Петрович** (1895–1942) – живописец, график 250
- Прахова (Прахова-Крюгер) Анна Августовна** (1897–?) – живописец 264
- Прусовик Николай Петрович** (1900–1952) – график, мастер оформительского искусства 251, 265
- Пуни Иван Альбертович (псевдоним Жан Пуни)** (1894–1956) – живописец, график, художник театра, монументалист 10, 20, 21, 24, 25, 37, 41, 63, 252, 263, 272
- Пушин Николай Николаевич** (1888–1953) – искусствовед, художественный критик, музейный деятель 10, 11, 14, 47, 69, 73, 74, 77, 79, 82, 90, 85, 129, 279, 225, 248, 270–272, 274
- Пурвиг Вильгельм-Карл Егорович (Пурвигс Вильхелм Карлис Юргисович)** (1872–1945) – живописец 256
- Пушкин Василий Львович** (1770–1830) – поэт, дядя А.С.Пушкина 15
- Пэн Юрий Моисеевич (Пэн Юдаль Мойшевич)** (1854–1937) – живописец 63, 267
- Рабинович Исаак Моисеевич** (1894–1961) – художник театра и кино 269
- Радаков Алексей Александрович** (1879–1942) – график, живописец, художник театра 259
- Радинов Павел Александрович** (1887–1967) – живописец, поэт 250
- Радлов Николай Эрнстович** (1889–1942) – живописец, график, художник театра, искусствовед 84, 129, 257
- Радонич Босила Степановна** (1884–?) – художник по фарфору 320, 264
- Равеская-Иванова Мария Дмитриевна** (1840–1912) – художник, педагог, открыла в Харькове первую в России частную рисовальную школу (1869) 258
- Разин Степан Тимофеевич** (около 1630–1671) – донской казак, предводитель Крестьянской войны (1670–1671) 128, 225, 298, 275
- Расторгуев Сергей Николаевич** (1896–1943) – график, живописец 252
- Рахманов Иван Федорович** (1886–1957) – скульптор 251
- Раяк Ефим Моисеевич** (1906–1987) – живописец, график 72
- Редько Климент Николаевич** (1897–1956) – живописец, график 197, 225, 262, 264
- Рембрандт Харменс ван Рейн** (1606–1696) – голландский живописец, рисовальщик, офортист 86, 101
- Ремизов Алексей Михайлович** (1877–1957) – писатель 43, 270
- Релин Илья Ефимович** (1844–1930) – живописец, рисовальщик 129, 253, 256–258, 260–263, 266, 268, 269
- Рерберг Иван Федорович** (1892–1957) – график 255, 257–260
- Рерих Николай Константинович** (1874–1947) – живописец, график, художник театра, монументалист, археолог, писатель, ученый и художественный деятель; инициатор международного движения за защиту памятников культуры 110, 223, 251, 254, 264, 268
- Решетов Анфин (Барютин Николай Николаевич)** (1889–1961) – поэт 250
- Ривера Диего** (1886–1957) – мексиканский живописец, монументалист, общественный деятель 252
- Робеспьер Максимилиан** (1758–1794) – деятель Великой французской революции 305
- Родионов Михаил Семенович** (1885–1956) – график, живописец 250
- Родченко Александр Михайлович** (1891–1956) – живописец, график, дизайнер, фотограф, художник театра и кино, архитектор 9, 10, 42, 43, 46, 47, 251, 252, 264–266, 273
- Рождественский Василий Васильевич** (1884–1963) – живописец, график, художник театра 251
- Рождественский Константин Иванович** (род. 1906) – мастер оформительского искусства, художник театра 88, 85, 100, 203
- Розанова Ольга Владимировна** (1886–1918) – живописец, график, поэт 64, 73, 246, 252, 270, 271
- Романович Сергей Михайлович** (1894–1968) – живописец, график 184, 225, 294, 248, 250, 269
- Рублев Георгий Иосифович (Осипович)** (1902–1975) – монументалист, живописец, график, работал в области декоративно-прикладного искусства 251
- Рубо Франц Алексеевич** (1856–1928) – живописец, создатель панорам 253, 259
- Русakov Александр Исаакович** (1898–1952) – живописец 192, 250, 264
- Руссо Анри Жюльен Феликс** (прозрачный Таможенин) (1844–1910) – французский живописец-самоучка 9, 251

- Рыбченков Борис Федорович** (род. 1899) – живописец, график 206, 252, 264
- Рылов Аркадий Александрович** (1870–1939) – живописец, график 230, 256, 258, 260, 264
- Рындзюнская Марина Давыдовна** (1877–1946) – скульптор 251, 265
- Рындин Вадим Федорович** (1902–1974) – художник театра, график, живописец 230
- Ряжский Георгий Георгиевич** (1895–1952) – живописец 250, 251
- Рягина Серафима Васильевна** (1891–1955) – живописец, график 250
- Савинов Александр Иванович** (1881–1942) – живописец 250, 253, 257–260, 262, 263
- Савинский Василий Емелиевич** (1859–1937) – живописец, рисовальщик, педагог 260, 267
- Савицкий Георгий Константинович** (1887–1949) – живописец, график 250
- Савицкий Константин Аполлонович** (1844–1905) – живописец 129, 130, 257
- Сальвини-Баракки Тектор** (Эторе) Павлович – итальянский живописец (с 1873 жил в Саратове) 258, 261
- Самокиш Николай Семенович** (1860–1944) – живописец, график 253, 261, 267
- Самохвалов Александр Николаевич** (1894–1971) – живописец, график, художник театра, монументалист, работал в области декоративно-прикладного искусства 131, 139, 291, 250, 252, 264
- Сандомирская Беатриса Юрьевна** (1894–1974) – скульптор 10, 231
- Санников Дмитрий** – сотрудник ГИХУха 109
- Сарьян Мартирос Сергеевич** (1880–1972) – живописец, график, монументалист, художник театра 214, 251, 252, 264
- Сахновский Василий Григорьевич** (1886–1945) – режиссер, театровед 269
- Сашенков Г.В.** – живописец 252
- Сашин Андрей Тимофеевич** (1896–1965) – живописец, график, художник театра 133, 150, 151, 250, 265
- Сварог** (Короткий) Василий Семенович (1883–1946) – живописец, график 250
- Свердлов Яков Михайлович** (1885–1919) – государственный и партийный деятель 264
- Светлов Сергей Яковлевич** (1900–1966) – живописец, график, дизайнер, художник театра 251, 265
- Светославский Сергей Иванович** (1857–1931) – живописец 255
- Свиненко Николай Владимирович** (1900–1942) – живописец, график 250
- Сезанн Поль** (1839–1906) – французский живописец, рисовальщик 54, 59, 69, 79, 101, 126, 130
- Селознев Иван Федорович** (1856–1936) – живописец 259, 266
- Селиверстов Николай Дмитриевич** (1830–1891) – генерал-лейтенант, губернатор Пензы (1867–1872), коллекционер, основал в Пензе художественное училище и музей (открыт в 1898) 257, 259, 266
- Сенкин Сергей Яковлевич** (1894–1963) – график, живописец, мастер оформительского и декоративно-прикладного искусства 252
- Сергий Радонежский** (около 1321–1391) – церковный и политический деятель, основатель и игумен Троицкого монастыря (около 1330–1340) 184
- Серебряков Анатолий Эсперович** (1890–1938 ?) – переводчик; сын Е.А.Серебряковой (см.) 275
- Серебряков Петр Эсперович** (?–1938) – художник; сын Е.А.Серебряковой (см.) 275
- Серебрякова** (Тельмина) Екатерина Александровна (1862–1942) – член партии «Народная воля», жена П.Н.Филонова (см.) 133, 275
- Серебрякова Зинаида Евгеньевна** (1884–1967) – живописец, график, монументалист 251
- Серов Валентин Александрович** (1865–1911) – живописец, график 256, 258, 261, 263, 264, 266–268
- Серый Григорий** (фингер Григорий Сергеевич) (1897–?) – художественный критик 100, 273
- Серозье Поль** (1863–1927) – французский живописец, график 268
- Силчи Любовь Николаевна** (род. 1906) – художник по текстилю, художник театра и кино 331
- Симонович-Ефимова Нина Яковлевна** (1877–1948) – живописец, график, художник кукольного театра, дизайнер 252
- Синоиский Виктор Александрович** (1893–1968) – скульптор 260
- Синзубов Николай Владимирович** (1891–1948) – живописец, график 179, 187, 250, 265
- Синицина Нина Антоновна** – скульптор-самоучка, владелица скульптурной студии в Москве 262
- Слоним Илья Львович** (1906 – 1973) – скульптор 251, 265
- Соколов Михаил Ксенофантович** (1885–1947) – живописец, график 269, 270, 275, 265
- Соколов Петр Иванович** (1892–1943) – живописец, график, художник театра 119, 120, 134, 268, 277, 225, 246, 248, 275
- Соколов-Микитов Иван Сергеевич** (1892–1975) – писатель 43
- Соколов-Скаля Павел Петрович** (1899–1961) – живописец, график, монументалист, художник театра 250
- Соловьев Владимир Сергеевич** (1853–1900) – религиозный философ, поэт, публицист, критик 248
- Сольев Сергей Михайлович** (1820–1879) – историк 110
- Сомов Константин Андреевич** (1869–1939) – живописец, график 251
- Спандиков Эдуард Карлович** (1875–1929) – живописец, график 252, 270
- Стам Март** (1899–?) – голландский архитектор, дизайнер 260
- Стейнле Теофиль Александр** (1859–1923) – французский (швейцарского происхождения) график, живописец 261
- Стеллецкий Дмитрий Семенович** (1875–1947) – скульптор, живописец, график, художник театра 225, 251
- Стенберг Владимир Августович** (1899–1982) – живописец, график, художник театра, скульптор, дизайнер, архитектор 48, 251, 261, 265
- Стенберг Георгий Августович** (1900–1933) – живописец, график, художник театра, скульптор, дизайнер, архитектор 251, 261, 265
- Степанов Алексей Степанович** (1858–1923) – живописец 261, 263
- Степанова Варвара Федоровна** (1894–1958) – живописец, график, художник театра, художник-конструктор 10, 252, 265
- Стерлигов Владимир Васильевич** (1904–1973) – живописец, график, теоретик искусства 82, 100, 203, 260, 220, 275
- Стржавица Антонио** (1644–1737) – итальянский скрипичный мастер 230
- Строханова Мария Михайловна** (1888–1962) – скульптор 251
- Стржеминский Владислав Максимилианович** (1893–1953) – живописец, график, художник театра, теоретик искусства 45, 265
- Строев Петр Феонович** (1898–1941) – живописец, скульптор 265
- Струников Николай Иванович** (1871–1945) – живописец 264, 266
- Струевин С.Е.** – художник 314
- Суворов Инокентий Иванович** (1898–1947) – скульптор 133, 304, 250, 265
- Судейкин Сергей Юрьевич** (1882–1946) – живописец, график, художник театра 251
- Суетин Николай Михайлович** (1897–1954) – живописец, график, художник по фарфору, дизайнер 10, 57, 64, 65, 65, 72, 74, 100, 203, 237, 317, 265
- Сулимо-Самуйлло Всеволод Ангелович** (1903–1965) – график, художник театра, дизайнер 133, 149, 155–159, 250, 265
- Суриков Василий Иванович** (1848–1916) – живописец 129, 130, 225, 295, 297, 253, 254, 259, 262, 266, 268
- Сухов Владимир Дмитриевич** (1865–?) – художник 258
- Сущевер Михаил Максимович** (1896–1941) – скульптор 250
- Сытин Иван Дмитриевич** (1851–1934) – издатель, книготорговец 254
- Таиров Александр Яковлевич** (1885–1950) – режиссер, создатель Камерного театра в Москве (1914), теоретик режиссуры 186, 261, 265

- Таманов** (Таманян) Александр Иванович (1878–1936) – архитектор 251
- Тамби** Владимир Александрович (1906–1955) – график 287, 266
- Таран** Андрей Иванович (?–1967) – живописец, график, мастер прикладного искусства 74, 266
- Татлин** Владимир Евграфович (1885–1953) – живописец, график, художник театра, монументалист, дизайнер, создатель контрол-реельфов, автор архитектурных и инженерных проектов 9, 10, 11, 14, 47, 73, 75, 77, 78, 76–79, 81–83, 82, 101, 112, 129, 237, 316, 246, 248, 252, 253, 264, 266, 267, 271–274
- Творожников** Иван Иванович (1848–1919) – живописец 258, 267
- Телингатер** Соломон Бенедиктович (1903–1969) – график 252
- Тенишева** Мария Клавдиевна, княгиня (1867–1928) – меценат, коллекционер, художник; организатор рисовальных школ в Петербурге (1894–1904) и Смоленске (1896–1899), музея «Русская старина» в Смоленске, художественного центра в своем имении Талашкино 253, 258, 268
- Терентьев** Игорь Герасимович (1892–1941) – поэт, график, режиссер 133, 274
- Терновцев** Борис Николаевич (1884–1941) – скульптор, живописец, искусствовед, сотрудник, а затем директор Музея нового западного искусства в Москве (1919–1935) 251
- Терпихорев** Николай Борисович (1890–1960) – живописец 250
- Толстая** Софья Исааковна – см. Димшиц-Толстая С.И.
- Толстой** Лев Николаевич, граф (1828–1910) – писатель, автор философско-религиозных, эстетических и публицистических работ 248
- Томилина-Ларионова** Александра Клавдиевна – вторая жена М.Ф.Ларионова (см.) 101, 200
- Траугот** Георгий Николаевич (1903–1963) – живописец 250
- Третьяковы** Павел Михайлович (1832–1898) и Сергей Михайлович (1834–1892) – купцы, промышленники, меценаты, художественные деятели, коллекционеры произведений русской (П.М.) и западноевропейской (С.М.) живописи. Их коллекции, переданные в 1892 г. в дар Москве, составили Московскую городскую художественную галерею П. и С. Третьяковых (впоследствии Третьяковская галерея); до 1925 г. обе коллекции находились в одной галерее 200
- Трубецкой** Павел (Паоло) Петрович (1866–1938) – скульптор 253, 261
- Турова** Екатерина Ивановна – живописец, график 43, 44, 272
- Туфанов** Александр Васильевич (1877–1942) – поэт 96
- Тырс** Николай Андреевич (1887–1942) – живописец, график, работал в области декоративно-прикладного искусства 10, 12, 245, 217, 263, 266, 273, 275
- Тышлер** Александр Григорьевич (1898–1980) – живописец, график, художник театра и кино, скульптор 208, 252, 262, 266
- Тэннисман** Эдуард Алтманович (?) (1898–?) – живописец, график 149
- Удальцова** Надежда Андреевна (1886–1961) – живописец, график, работала в области декоративно-прикладного искусства 251, 263
- Уитмен** Уолт (1819–1892) – американский поэт 38, 44
- Уитц** Бела (1887–1972) – венгерский живописец, график, монументалист, общественный деятель (в 1926–1968 жил в СССР) 252
- Ульянов** Николай Павлович (1875–1949) – живописец, график, художник театра 251, 252
- Успенский** Алексей Александрович (1892–1941) – живописец, график, работал в области декоративно-прикладного искусства 263, 266
- Успенский** Петр Демьянович (1878–1947) – философ, последователь Г.И.Горджиева (см.) 110
- Уткин** Петр Саввич (1877–1934) – живописец, график, работал в области монументальной живописи 251, 252
- Утрилло** Морис (1883–1955) – французский живописец 268
- Фаворская** Вера Васильевна (1896–1977) – живописец, график 251
- Фаворский** Владимир Андреевич (1886–1964) – график, художник театра, монументалист, теоретик искусства 224–229, 220, 252, 253, 255, 257, 261, 263, 266
- Фализ** М.Э. – французская художница, владелица художественной студии в Москве 263
- Фальк** Роберт Рафаилович (1886–1958) – живописец, график, художник театра 63, 86, 217, 218, 251, 266
- Федоричева** Мария Александровна (1895–1971) – живописец 250
- Федоров** Герман Васильевич (1885–1976) – живописец 251
- Федоров** Николай Федорович (1829–1903) – философ, представитель русского космизма 9, 59, 60, 199, 200, 248
- Федорович** Виталий Григорьевич (1913–1978) – живописец 256
- Федоровский** Федор Федорович (1883–1955) – художник театра 259, 263
- Фейнингер** Лियोель Шарль (1871–1956) – немецкий живописец, график 257
- Фет** (Шеншин) Афанасий Афанасьевич (1820–1892) – поэт, переводчик, 187
- Фешин** Николай Иванович (1881–1955) – живописец, график, 255, 264
- Филонов** Павел Николаевич (1883–1941) – живописец, график, художник театра, теоретик искусства 9–11, 13, 1, 14, 73, 81, 88, 100, 101, 112, 113, 125, 140–148, 126, 127, 129, 130, 132, 133, 151, 136, 144, 145, 246, 248, 250, 252, 256, 257, 259, 265, 267, 270–275
- Фишер** Владимир Федорович – живописец, скульптор, владелица художественной школы в Москве 257
- Флоренский** Павел Александрович (1882–1943) – религиозный философ, священник, ученый, теоретик искусства 110, 184, 250, 273
- Фомин** Иван Александрович (1872–1936) – архитектор 251
- Фонзизин** (фон Визен, Фонзизен) Артур Владимирович (1882–1975) – акварелист, график, живописец 251, 250, 251, 267
- Френц** Рудольф Рудольфович (1888–1956) – живописец, график, монументалист 196, 324, 267
- Фрих-Хар** Исидор Григорьевич (1893–1978) – скульптор, мастер декоративного искусства 251
- Хаберман** – владелица художественной студии в Мюнхене 267
- Хармс** (Юсаев) Даниил Иванович (1906–1942) – поэт, прозаик 171, 144, 217, 218, 220, 273
- Хигер** Ефим Яковлевич (1899–1955) – график 130
- Хидекель** Лазарь Маркович (1904–1986) – живописец, график, архитектор и теоретик архитектуры 56, 64, 64, 72
- Химона** Николай Петрович (1865–1920) – живописец 260
- Хлебников** Велимир (Виктор Владимирович) (1885–1922) – поэт 76, 77, 79, 79, 89, 132, 184, 248, 250, 252, 260, 261, 270–273
- Хмеловская** Елена Станиславовна (1899–1992) – живописец 274
- Ходасевич** Валентина Михайловна (1894–1970) – живописец, график, художник театра 11, 267
- Ходжер** Богдан (род. 1910) – скульптор 130, 267
- Холлоши** Шимон (1837–1918) – венгерский живописец, график, педагог, руководитель художественной школы в Мюнхене (с 1886, основатель колонии художников в Надабоне (1896) 255, 258, 263, 266
- Хольбейн** (Гольбейн) Ханс Младший (1497 или 1498–1543) – немецкий живописец, график 126
- Хржановский** Юрий Борисович (1908–1988) – живописец, график, художник театра 133, 250

- Цаплин Дмитрий Филиппович** (1890–1967) – скульптор 251, 267
- Цауне В.** – детский писатель 163, 164
- Ционглинский Ян Францевич** (1858–1912) – живописец 126, 253, 255, 261, 267, 268
- Цыбас Михаил Петрович** (1904–1967) – живописец, график 133, 149, 156, 144, 250, 275
- Чайков Иосиф Моисеевич** (1888–1979) – скульптор 10, 251, 252, 257, 265, 267
- Чапкин Алексей Павлович** (1870–1937) – писатель 275
- Чарушин Евгений Иванович** (1901–1965) – график, писатель 217
- Чашник Илья Григорьевич** (1902–1929) – живописец, монументалист, дизайнер, художник по фарфору 10, 56, 64, 65, 64, 72, 73, 100, 237, 325, 265, 267
- Чекмазов Иван Иванович** (1901–1961) – живописец 251
- Чекрыгин Василий Николаевич** (1897–1922) – график, живописец 9, 184, 199, 252–256, 200, 201, 225, 246, 250, 268, 273
- Чепцов Ефим Михайлович** (1874–1950) – живописец 250
- Червинка Иван** – живописец 64, 72
- Чернышев Николай Михайлович** (1885–1973) – живописец, график, монументалист, автор книги о технологии стенописи 184, 234, 250, 251, 268
- Чехонин Сергей Васильевич** (1878–1936) – график, художник театра, художник по фарфору 130, 239, 237, 321, 251, 263, 268
- Чистяков Павел Петрович** (1832–1919) – живописец, педагог 261
- Чугунов Сергей Александрович** (1901–1942) – живописец 250
- Чуйков Семен Афанасьевич** (1902–1980) – живописец 252
- Чувовский Корней Иванович** (Корнейчук Николай Васильевич) (1882–1969) – писатель, литературовед, переводчик 217
- Чупатов Леонид Терентьевич** (1890–1941) – живописец, график, художник театра 120, 138, 268
- Шагал Марк Захарович** (1887–1985) – живописец, график, художник театра 10, 63, 65, 246, 252, 268
- Шадр** (Иванов) Иван Дмитриевич (1887–1941) – скульптор 250, 251
- Шопиро Яков Абрамович** (1848–1916) – живописец 130
- Шапорина-Яковлева Любовь Васильевна** (1885–1967) – график, руководитель Петроградского театра кукол 255
- Шарц Евгений Львович** (1896–1958) – драматург, сценарист, 217, 219, 273
- Шевченко Александр Васильевич** (1883–1948) – живописец, график, теоретик искусства 219–221, 184, 236, 250, 255, 264, 268
- Шервуд Леонид Владимирович** (1871–1954) – скульптор 254–256, 259
- Шишкина** (Галиневич-Шишкина) Елена Устиновна – скульптор 251
- Шкловский Виктор Борисович** (1893–1984) – писатель, литературовед, критик 15, 132, 248
- Школьник Иосиф Соломонович** (1883–1926) – живописец, художник театра 237, 252, 267, 270
- Шлейфер** (Шлейфер-Шнейдер) Савелий (Цезарь) Яковлевич (1881–1942) – живописец, график 270
- Шолло Вера Александровна** (1902–1970) – живописец, художник театра 248, 250
- Шрейдер Егор Егорович** (1844–1922) – живописец 254
- Штеренберг Давид Петрович** (1881–1948) – живописец, график, художник театра 69, 215, 216, 248, 251, 259, 268, 272
- Штиглиц Александр Лудвигович, барон** (1814–1884) – основатель Училища технического рисования в Петербурге (1876) 253, 254, 262, 263, 266
- Штранич Владимир Федорович** (1888–1981) – живописец 253
- Штук Франц фон** (1863–1928) – немецкий живописец, скульптор 257
- Шухаев Василий Иванович** (1887–1973) – живописец, монументалист, график, художник театра 256, 262, 263
- Шухмин Петр Митрофанович** (1894–1955) – живописец, график 250
- Щекатихина-Потоцкая Александра Васильевна** (1892–1967) – художник по фарфору, график, живописец, художник театра 237, 318, 319, 335, 268
- Щербиновский Дмитрий Анфимович** (1867–1926) – живописец, график, педагог 255, 259
- Щусьин Юрий Прокопьевич** (1904–1935) – живописец, художник театра 209, 269
- Щуко Владимир Алексеевич** (1878–1939) – архитектор 251, 252
- Щусев Алексей Викторович** (1873–1949) – архитектор, теоретик и историк архитектуры 102, 251, 252
- Эберлинг Альфред Рудольфович** (1872–1951) – живописец, график 260
- Эвенбах Евгения Константиновна** (1889–1978) – живописец, график 119, 136, 137, 217, 278, 269
- Эдуардс Борис Васильевич** (1860–1924) – скульптор 254
- Эйзенштейн Сергей Михайлович** (1898–1948) – кинорежиссер, теоретик искусства кино, рисовальщик 252
- Экстер Александра Александровна** (1882–1949) – живописец, график, художник театра и кино, дизайнер 49, 262, 266, 269, 271
- Эллонен Виктор Вильгельмович** (1891–1980) – скульптор 251, 252
- Эндер Борис Владимирович** (1893–1960) – живописец, график, теоретик-цветовед 94, 101, 104, 100, 273
- Эндер Георгий Владимирович** (1898–1963) – живописец 273
- Эндер Ксения Владимировна** (1895–1955) – живописец, график 101, 100, 273
- Эндер Мария Владимировна** (1897–1942) – живописец, график, дизайнер 101, 103, 100, 269, 273
- Эндеры** 11, 94, 95, 220, 248, 274
- Эренбург Илья Григорьевич** (1891–1967) – прозаик, поэт, критик, публицист 260
- Эрляя** (Нефедов) Степан Дмитриевич (1876–1959) – скульптор 251
- Эфрос Абрам Маркович** (1888–1954) – искусствовед, театровед, литературный критик, переводчик 65, 248
- Юдин Лев Александрович** (1903–1941) – живописец, график, дизайнер, 59, 56, 64, 65, 64, 69, 72, 82, 83, 88, 84, 85, 107, 203, 265–267, 248, 269, 273
- Юон Константин Федорович** (1875–1958) – живописец, график, художник театра 250, 255, 258, 262, 263, 266
- Юркун** (Юркунас) Юрий Иванович (1895–1938) – писатель, рисовальщик 252
- Юстицкий Валентин Михайлович** (1892–1951) – живописец, график, художник театра, режиссер, композитор 252
- Явленский Алексей Георгиевич** (1864–1941) – живописец, график 257
- Ягулинский Сергей Иванович** (1862–1946) – живописец 261, 265
- Якерсон Давид Аронович** (1896–?) – скульптор 63
- Яковлев Александр Евгеньевич** (1887–1938) – живописец, социолог, художник театра, работал в области монументально-декоративного искусства 251, 262
- Яковлев Борис Николаевич** (1890–1972) – живописец 250
- Яковлев Василий Николаевич** (1893–1953) – живописец, график, реставратор 250
- Якубинский Лев Петрович** (1892–1945) – лингвист, литературовед, член Общества по изучению языка (ОПОЯЗ) 77
- Якулов Георгий Богданович** (1884–1928) – живописец, график, художник театра 251, 264, 266
- Язын Август Якович** (1881–1957) – живописец 255
- Яремич Сергей Петрович** (1869–1939) – живописец, график, историк искусства, журналистский критик, музейный деятель 251
- Ястремский Антон Станиславович** (1886–1960) – живописец 250

РУССКИЙ АВАНГАРД 1920-х–1930-х годов

Альбом

Издательство «Аврора», Санкт-Петербург, 1996

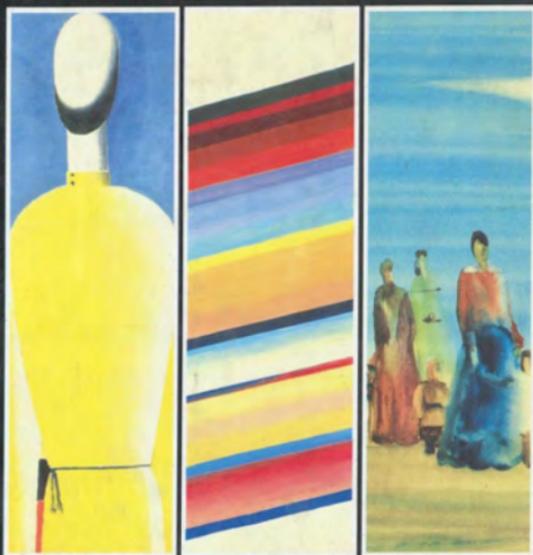
ЛР № 010131 от 27. 11. 91. Изд. № 2404

Printed and bound in (Italie)









**В** течение уже нескольких десятилетий не иссякает в мире интерес к русскому авангарду 20-х–30-х годов. Объясняется это во многом его трагической судьбой.

В начале XX века русское искусство прочно заняло ведущее положение в мире. В нем рождались новые идеи и пластические проблемы, которые вели художников к еще неизведанным горизонтам. Пикассо, не зная препятствий, сделал все, что мог и хотел. Дело русских художников осталось незавершенным. Стремительное движение оборвалось, начинания были оставлены на полдороге. Вот этот потенциал неосуществленных дел, нереализованных задач и влечет к себе художников, исследователей и просто любителей искусства. Мировое искусство, возможно, пошло бы иным путем, не случись несчастья с русским авангардом.

