ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО

ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ СПБбГУКиТ

Курсовая работа.

по предмету: «Искусство и Литература»

**на тему: «Авангардизм»**

Выполнил:

студент 2 курса группы 768

Шлигель-Мильх С.С.

Проверил:

Сесейкина И.В.

Оглавление

Введение 3

1. Авангардизм. Общая информация 5

1.1 Авангардизм как стадия развития искусства 5

1.2 Понятие и теория авангардизма 6

1.3 Зарождение авангардизма в России 9

1. Авангардизм. Личности 10

2.1 Кандинский 10

2.2 Татлин 11

2.3 Матюшин 11

2.4 Ларионов 12

2.5 Кузнецов 12

1. Творчество Казимира Малевича 14

3.1 Краткая биография 14

3.2 Малевич и Клюн 15

3.3 Вхождение в среду авангардистов 15

3.4 Крестьянская серия 16

3.5 Кубофутуризм 17

3.6 Рождение супрематизма 18

3.7 Три стадии супрематизма 19

Заключение 20

Список использованных материалов 21

**Введение**

*Авангардизм* в искусстве – понятие, определяющее экспериментальные, модернистские начинания в искусстве. Но чем дальше уходит искусство от классических форм, тем более контрастным становится отношение к нему. С одной стороны работы авангардистов расходятся на аукционах по рекордным ценам ("Белый центр" Марка Ротко - 72,8 миллионов долларов, "Авария зеленой машины" Энди Уорхола - 71,7 миллионов долларов,…)[4], с другой – многие критики давят авангард (Дональд Каспит высказался так: "Стремление авангардистов шокировать уже всем надоело. Тем не менее художники все еще продолжают свои попытки эпатировать публику, просто чтобы доказать, что их искусство является особо продвинутым, ну и, разумеется, чтобы побороть в своем подсознании буржуазные корни")[4], большая часть аудитории его просто не понимает и не признаёт истинным искусством. Ну а раз равнодушных не остаётся, значит, *авангардизм интересен* каждой стороне по-своему.

**Цели и задачи работы.**

понять направленность авангардного искусства – вложен ли в него смысл, доносит ли оно этот смысл до публики, или только удивляет и шокирует. Для понимания этого нужно решить несколько *задач*:

- проследить, как авангардизм зарождался, развивался, что было тому причиной.

- какие цели преследовал художник.

- какие стили авангардного изобразительного искусства возникли.

**Объект исследования.**

*Авангардизм* в искусстве, его основные представители.

# 1 - Авангардизм. Общая информация

## 1.1 - Авангардизм как стадия развития искусства

В современной эстетике и искусствоведении до сих пор не утихают споры о том, какова природа искусства, как возникло искусство и как оно развивается. До сих пор невыясненными остаются глубинные вопросы потребности человека в искусстве. Искусство существует в самых разных формах, для него характерна изменчивость и непредсказуемость дальнейшего развития.

Художник, как правило, не может отвлечь свой творческий процесс от воздействия всего того, что уже было создано до него, и создать произведение, где отсутствовало бы влияние каких-либо традиций и школ. Тот, кто пытается оторваться от влияния извне, все равно попадает под него, хочет он того или нет. Однако, несмотря на всяческие влияния и давления художник может и должен создавать то, что еще не было создано до него. Поэтому, понятно, что наиболее актуальным вопросом теории искусства является *проблема развития современного искусства*.

Современное искусство, даже если его девизом является «движение вперед», иногда старается скрывать свою основу, построенную на традициях и влиянии классических форм или, наоборот, уже на ставших «традиционными» авангардных формах, повторяя авангардные приемы минувших десятилетий и столетий. Главная *задача авангарда* – это производить шок, скандал, без этого авангардное искусство невозможно. Правда, авангардисты стремятся вызвать «шок» уже в течение ста лет, и те, кто не мог его испытать лет сорок назад, испытывают «шок» сегодня. То есть авангард не мыслим без эпатажа, который стал естественной составляющей современной культуры и уже не воспринимается так остро, как он воспринимался ранее.

Скачек к новому и принципиально не похожему ни на что невозможен сам по себе без длительной подготовки к нему. Однако, прорыв бывает, но для того, чтобы этот прорыв, «скачёк» произошел, необходима длительная подготовка или в процессе развития искусства, или в других символических формах культуры, таких как наука или религия. Так некоторые процессы в развитии той или иной символической формы несут латентный характер и не всегда постороннему наблюдателю те или иные «скачки» кажутся логичным следствием из ряда предшествовавших факторов, если рассматривать их строго в пределах отдельно взятой символической формы[3, c. 58-59]. Например, появление авангардизма как мощного культурного феномена не могло произойти, если бы не было влияния на художественную жизнь эстетических принципов немецкой классической философии в лице И. Канта, и других мыслителей, строивших свои системы на основе философии Канта. Для Канта сущность эстетической оценки художественного произведения лежит за пределами логики и разума, что стало отправной точкой для всяческого рода поисков и достижений, ведь, согласно этой точке зрения, к оценке произведения искусства нельзя подойти рационально: “Путь, по которому развивается творчество художника, основан не на правиле рассудка, а на естественной необходимости внутренней природы гения”[3, с. 59].

## 1.2 - Понятие и теория авангардизма

*Авангардизм* (от франц. avant – передовой и garde – отряд). Авангардизм – тенденция отрицания традиций и экспериментальный поиск новых форм и путей творчетсва, проявляющихся в самых различных художественных течениях, понятие *противоположное академизму* [1]. По мнению многих исследователей, авангардизм – отражение процесса вытеснения культуры цивилизацией, гуманистических ценностей прагматической идеологией технического века. Авангардизм – собирательное название художественных тенденций, зародившихся  
в 1900—1910-е годы, в период войн и революций, и получивших бурное развитие и окончательно сложившихся во второй половине прошлого века, начиная с периода «Хрущёвской оттепели» и главным образом в 1960—1970-е годы. В его основе всегда был мощный заряд эмоционально-художественного неприятия окружающей действительности, находивший своё проявление как в гротескно-протестных работах художников, так и в попытках уйти от неприемлемых автору реалий повседневной жизни в противопоставление им совсем иного, — подчёркнуто-ирреалистичного, иррационального мира субъективных образов[7, c. 68]. Для авангардизма характерно программное, выраженное в полемически-боевой форме (отсюда и само понятие, происходящее от военно-политического лексикона) противопоставление себя прежним и в особенности общепринятым традициям творчества, равно как и всем окружающим социальным стереотипам в целом.

Авангардизм покоряет безудержной свободой, увлекает и захватывает, но одновременно свидетельствует о деградации, разрушении целостности содержания и формы. Присущая некоторым течениям авангардного искусства атмосфера иронии, игры, карнавальности, маскарада не столько маскирует, сколько раскрывает глубокий внутренний разлад в душе художника. Идеология авангардизма несет в себе разрушительную силу.

Говоря об искусстве ХХ в., следует четко различать, когда это возможно, явление модернизма и авангардное искусство. Так, ясно, что наиболее явными направлениями авангардного искусства ХХ в. являются футуризм, сюрреализм, дадизм. Наиболее явные направления модернизма - постимпрессионизм, символизм, акмеизм. Но, говоря об ОБЭРИУ (литературно-театральная группа, существовавшая в Ленинграде с 1927 г.), трудно определить однозначно принадлежность этого направления к модернизму или к авангардному искусству. Это было одно из сложнейших эстетических явлений ХХ в. Условно говоря, из двух лидеров обэриутов балагур и чудесник Даниил Хармс тяготел к авангардному искусству, а поэт-философ, "авторитет бессмыслицы" Александр Введенский - к модернизму. В целом характерно, что когда обэриуты устроили вечер в своем театре "Радикс", скандал у них не получился, за что их упрекнул, выйдя на сцену, опытный "скандалист" Виктор Борисович Шкловский.

С точки зрения характерологии типичный модернист и типичный авангардист представляли собой совершенно различные характерологические радикалы. Вот типичные модернисты: сухопарый длинный Джойс, изнеженный Пруст; маленький, худой, как будто навек испуганный, Франц Кафка; длинные, худые Шостакович и Прокофьев; сухой маленький Игорь Стравинский. Все это шизоиды-аутисты, замкнутые в своем эстетическом мире. Невозможно их представить на площади или на эстраде эпатирующими публику. У них для этого нет даже внешних данных. А вот авангардисты. Агрессивный, с громовым голосом, атлет Маяковский, так же атлетически сложенный, "съевший собаку" на различного рода скандалах Луис Бунюэль (в юности ярый авангардист, в старости - представитель постмодернизма); самовлюбленный до паранойи и при этом рассчитывающий каждый свой шаг Сальвадор Дали. Для каждого из этих характеров два признака составляют их авангардистскую суть - агрессивность и авторитарность. Как же иначе осуществлять свою нелегкую задачу активного воздействия на публику?[7, c. 72]

## 1.3 - Зарождение авангардизма в России

Традиционный русский максимализм, ярко проявившийся еще в движении передвижников и “шестидесятников” XIX столетия, был лишь усилен русской революцией и привел к тому, что во всем мире Советская *Россия считается родиной* авангардного искусства.

В понятие “авангард” условно объединяются самые разные течения искусства ХХ в. (конструктивизм, кубизм, орфизм, оп-арт, поп-арт, пуризм, сюрреализм, фовизм,…). Основные представители этого течения в России – В. Малевич, В. Кандинский, М. Ларионов, М. Матюшин, В. Татлин, П. Кузнецов, Г. Якулов, А. Экстер, Б. Эндер и другие.

Из новых художественных объединений, оставивших более или менее заметный след в русском искусстве, выделяются два. Первое называлось “Голубая роза” – по названию выставки 1907 г., второе объединение носило еще более необычное наименование – “Бубновый валет”. Маковский писал о выставке “Голубая роза”: “Светло. Тихо. И картины – как молитвы… Так далеко от суетной обыденности…”[2].

# 2 - Авангардизм. Личности

## 2.1 - Кандинский



Год 1910 был ознаменован в творчестве русского живописца Василия Кандинского (1866-1944) двумя судьбоносными событиями: он создал первое абстрактное произведение и написал трактат, озаглавленный “О духовном в искусстве”. Отныне и живописное, и теоретическое, и поэтическое творчество великого художника было подчинено одной цели – осмыслить и выразить открывшийся ему новый духовный опыт, рожденный ХХ веком[2].

Выдвинув в качестве основы искусства его духовное содержание, Кандинский полагал, что сокровенный внутренний смысл полнее всего может выразиться в композициях, организованных на основе ритма, психофизического воздействия цвета, контрастов динамики и статики. К своим абстрактным построениям художник пришел от натурных пейзажей; преодолев их реалистичность, он создал новый *внефигуративный* мир, развернув в пространстве картины напряженный живописно-пластический процесс и достигнув абсолютной цельности и *завершенности художественного образа*.

Наделенный острой и тонкой чувствительностью, Кандинский верил, что мир являет собой гармоничное целое, в котором свойства разных феноменов тесно соотносятся друг с другом. Одни и те же эмоции могли быть вызваны у человека различными образами, принадлежавшими к разным сферам жизни, культуры, искусства. Ритм, эмоциональное звучание цвета, экспрессия линий и пятен его живописных композиций были призваны выразить мощные лирические ощущения, сходные с чувствами, пробуждаемыми музыкой, поэзией, зрелищем прекрасных ландшафтов. Ко всем беспредметным композициям Кандинского применимо метафорическое сравнение с ожившей в красках музыкой; носителем внутреннего смысла становилась в них колористическая и композиционная оркестровка, осуществленная средствами абсолютной живописи – цветом, точкой, линией, пятном, плоскостью, контрастным столкновением красочных пятен.

## 2.2 - Татлин



В конце 1900-х – начале 1910-х годов художник В.Е. Татлин (1885-1953) сблизился с русскими авангардистами, прежде всего, Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой, поэтами Велимиром Хлебниковым, Алексеем Крученых и другими. В те годы основной сферой интересов будущего создателя знаменитой “Башни III Интернационала” была живопись и рисунок; самыми значительными работами стали холсты “Матрос (Автопортрет)”, “Продавец рыб” – наряду с великолепными “Натурщицами” и натюрмортами они впечатляли экспрессивно-обобщенным рисунком, ясной конструктивностью композиции, свидетельствовавшими об усвоении новаторских приемов новейшего искусства. Вместе с тем, в них выпукло проступала генетическая связь с древнерусским искусством, иконописью, фресками: изучением и копированием образцов древнерусского искусства Татлин много занимался в летние месяцы ученических лет[2].

## 2.3 - Матюшин



М.В. Матюшин (1861-1934) играл видную роль во многих начинаниях левых художников и поэтов – в частности, учредив книгоиздательство “Журавль”, выпустив множество книг, без которых ныне немыслима история русского авангарда. По инициативе Матюшина и Гуро было создано петербургское общество “Союз молодежи”, самое радикальное объединение художественных сил обеих столиц[2].

Живописное творчество Матюшина, несмотря на близкую дружбу с такими мощными генераторами художественных идей, как Казимир Малевич, развивалось по собственным законам и в конце концов привело к созданию оригинального направления, названного автором “ЗОРВЕД” (зоркое ведание, зрение). Художник и его ученики внимательно исследовали пространственно-цветовую среду, натуральное формообразование – видимая органика природного мира служила им образцом и примером для пластических конструкций в своих картинах. В холсте Матюшина “Кристалл”, написанном холодными голубыми красками с использованием сложного линейного построения, уже само название было камертоном и образного, и пластического смысла.

## 2.4 - Ларионов

****

Михаил Ларионов (1881-1964) наряду с Казимиром Малевичем (“Черный квадрат”) и Василием Кандинским, был центральной фигурой русского авангарда. В его картинах сконцентрировались художественные приемы и методы разных стилей и эпох – от импрессионизма, фовизма, экспрессионизма до русской иконы, лубка, фольклорного искусства; он стал также создателем собственной живописной системы, лучизма, предварившей наступление эры беспредметности в искусстве[2].

Ученик Левитана и Серова, Ларионов был истинным вожаком бунтующей художественной молодежи, зачинщиком многих скандальных акций, ознаменовавших появление авангарда на российской общественной сцене. Однако, его исключительная одаренность проявилась не только в организации художественных объединений, устройстве эпатажных выставок, но и в создании полотен, многие из которых можно назвать живописными шедеврами.

## 2.5 - Кузнецов



П.В. Кузнецов (1879-1968) был одним из организаторов выставки “Голубая роза”, определившей целое направление в русском искусстве начала ХХ века.

В ранних работах, исполненных под влиянием элегических картин Борисова-Мусатова, Кузнецов обращался к мотивам сна, грезы, к образам зыбким и призрачным, видениям, окутанным тончайшим “светящимся туманом”. Отзвуки этих голуборозовских тенденций можно увидеть и в Киргизской сюите Кузнецова – цикле картин, воссоздающих спокойное, размеренное течение жизни кочевых народов в Заволжье, их облик и обычаи, равно как и беспредельный простор, пронизанный солнечным светом степей[2].

# 3 – Творчество Казимира Малевича

## 3.1 - Краткая Биография



*Казимир Северинович Малевич* родился 11 февраля 1878 года в доме на окраине Киева. Его отец был управляющим на сахароваренном заводе. И отец, и мать по происхождению были поляками. У Малевичей родилось четырнадцать детей, но только девять из них дожили до зрелого возраста. Казимир был первенцем; помимо него, в семье было еще четыре сына (Антон, Болеслав, Бронислав, Мечислав) и четыре дочери (Мария, Ванда, Северина, Виктория). Служба отца требовала частых перемещений, и детство будущий художник провел в украинских селениях, окруженных свекольными полями. И через пятьдесят лет Малевич с волнением вспоминал образы благодатной украинской природы, колоритные картины крестьянского труда. Радостное многоцветие сельского быта, окрасившее младенчество будущего живописца, неизбежно вспоминается при знакомстве с полотнами и первой и второй его крестьянской серии. До конца дней счастливые видения украинского детства были для художника воплощенной идиллией, земным раем[8, с. 12].

Около 1899 года братья Малевичи женились на сестрах Зглейц, дочерях курского лекаря: Казимир на Казимире, Мечислав на Марии. Казимира Ивановна Зглейц пойдя по стопам отца стала фельдшером; у Казимира и Казимиры родились сын Анатолий и дочь Галина. Солидный семьянин, Малевич нуждался в средствах. На жизнь ему пришлось зарабатывать службой в Управлении Курско-Московской железной дороги. Своим ближайшим курским другом Малевич называл безвестного живописца-любителя Льва Квачевского. Вместе с единомышленниками Малевич сумел организовать в Курске художественный кружок. Подражая настоящим школам, энтузиасты рисовали с гипсов, но любимым их занятием была работа с натурой. Всепоглощающая страсть к кисти и краскам сыграла, в конце концов, свою судьбоносную роль, и курский чиновник, будучи человеком цельным, решился на крутые перемены. В 1905 – 1907 годах Казимир трижды пробует свои силы на вступительных экзаменах московского училища живописи, ваяния и зодчества и каждый раз – неудачно.

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

## 3.2 - Малевич и Клюн

В школе Рорберга Малевич встретился с Иваном Васильевичем Клюнковым (1873- 1943), известным в истории русского искусства под псевдонимом Клюн. В первые московские годы именно он был ключевой фигурой для будущего авангардиста. Знакомство вскоре перешло в тесное общение, Малевич, обосновался в доме Клюна[8, c. 29]. Глядя на работы Малевича и Клюна, нельзя не увидеть их общности. В них впечатляет общее золотистое сияние колорита, умело достигнутое с помощью "иконной" техники, темперной живописи; однако в стилистическом строе - симметрии, аппликативности, ритмичности, декоративности - дает себя знать линейно-орнаментальная вычурность, свойственная модерну. К религиозным сюжетам примыкает гуашь Малевича “Плащаница” (1908) – эффектная узорчатость роднит ее с работами народных мастеров.

Вместе с напыщенно-претенциозными эскизами фресковой живописи в творчестве Малевича 1907-1908 годов присутствовал другой жанр противоположный по смысловому звучанию, но сходный по стилистическим приемам. Та же орнаментальность, симметрия, узорчатость, ритмичность, плоскостность определяли формальный строй таких работ, как “Древо жизни”, “Свадьба”, “Отдых”, “Общество в цилиндрах”, “Порнографическое общество в цилиндрах”, “Эротический мотив”. Уже по названиям можно ощутить заряженность этих работ несколько иными эмоциями и настроениями, нежели благостность райской жизнью святых. “Порнографическое общество в цилиндрах” отличается смертельной серьезностью и настоящим зло издевательским пафосом, неприемлемым для игровой стилистики примитивизма[2].

## 3.3 - Вхождение в среду авангардистов

Гуаши рубежа десятилетий – “Женский портрет”, два автопортрета, “Человек в острой шапке”, “Натюрморт”, - энергичные, экспрессивные, с упругой контурной обводкой и мощной цветовой лепкой уплощенных объемов, - говорят о возникновении новых качеств в живописи молодого художника. Первая половина 1911 года для Малевича была богата на публичные смотры: помимо выставок в старой столице, он выступил вместе с группой москвичей на третьей выставке петербургского "Союза молодежи". На следующей московской выставке, собранной Ларионовым и получившей шокирующее название "Ослиный хвост" (март-апрель 1912), Малевич экспонировал более двух десятков работ[8]. И действительно, для “Аргентинской польки”, “Провинции” и прочих работ вдохновлявшими образцами были произведения фольклорного искусства - вывески, лубки, росписи подносов. Все картины были сюжетно-бытовыми: так, устремляется к воде неуклюжий “Купальщик” с ластоподобными конечностями; оплывший книзу “Садовник” окаменел, как памятник самому себе, а “Полотеры”, напротив, лихо изогнуты. Не только с точки зрения академических канонов, но и с точки зрения здравого смысла не может быть таких анатомических аномалий в человеческих фигурах, каковые наблюдаются у купальщика или полотеров. Однако Малевич напряженно и трудно нащупывал ту истину, которую впоследствии будет считать единственно верной: картина должна представлять собой самостоятельный организм, который развивается и строится по своим собственным законам - законы же эти диктуются чисто живописными средствами, прежде всего цветом. Путеводными ориентирами на этом пути ему служили французские фовисты[2].

## 3.4 - Крестьянская серия

Под "подражанием иконе" Малевич имел в виду прежде всего этюды фресковой живописи. Однако по существу её традиции оказали влияние на тот жанр Малевича который он определял словом "трудовой". Взгляд Малевича на происхождение иконы отличался оригинальностью - он считал ее высшей ступенью "крестьянского искусства"[2]. На полотнах первой крестьянской серии – “Жница”, “Плотник”, “Крестьянка с ведрами и ребенком”, “Уборка ржи” - хорошо виден решительный перелом в искусстве Малевича. Фигуры крестьян, занятых насущными заботами, распространены на все поле картины, они примитивистски упрощены, преднамеренно укрупнены и деформированы во имя большей выразительности, иконописны по звучанию цвета и строго выдержанной плоскостности. Сельские жители, их труд и быт возвеличены и героизированы. Крестьяне Малевича, словно составленные из выгнутых листов жесткого, с металлическим отливом материала, при всей своей схематичности первоначально обладали узнаваемыми формами реальных мужских и женских фигур. Грубо вырубленные головы и мощные тела чаще всего размещались в профиль. Крестьянские физиономии явно хранили воспоминания о сумрачных ликах церковных образов. Вместе с тем, "иконописные" головы крестьянок, молящихся в храме, или лицо деревенского косаря, торжественно предстоявшего на пылающем красном фоне, удивительным образом сочетали каноническую большеглазость и обобщенность черт с трехгранными носами и экзотической окраской лиц. В замыкавших крестьянскую серию полотнах – “Женщина с ведрами”, “Утро после вьюги в деревне”, “Голова крестьянской девушки” - цилиндры и конусы, еще напоминая о породивших их человеческих фигурах и бытовых сюжетах, все более и более обособлялись, начинали вести самочинную жизнь. Формировался новый художественный строй картины: она была призвана воздействовать на зрителя уже не темой, а прежде всего выразительной игрой живописных элементов. Они подчинялись собственной пульсации, собственной логике в пространственном расположении, рифмуясь или контрастируя друг с другом[8].

## 3.5 - Кубофутуризм

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

Кубофутуристические портреты Малевича воссоздавали человеческий облик, сконструированный из разнообразных зрительных переживаний, из ассоциативных цепочек, в которые выстраивались предметные и фактурные комбинации. Человеческое "лицо" представало на этих портретах как проекция внутренних ощущений, как совокупность впечатлений, в которых художник стремился выразить суть личности.

Основные события биографии Малевича в 1913 году развертывались в Петербурге, где он оказался в эпицентре "бури и натиска" русского авангарда. Этот год, последний мирный год старой России, начался для художника официальным вступлением в "Союз молодежи"

Нехватка денег была хронической. Иногда средств не хватало даже на холст - и тогда в ход шла мебель. Трем полкам обыкновенной этажерки суждено было обрести бессмертие, став тремя картинами Малевича. “Туалетная шкатулка”, “Станция без остановки”, “Корова и скрипка” имеют одни и те же размеры, а по углам их деревянных прямоугольников заметны заделанные круглые отверстия, через которые некогда проходили соединявшие их стойки[8].

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

Кардинальный сдвиг, скачок случился в третьей работе, родившейся из разломанной этажерки. По представлениям Малевича, основополагающим законом творчества был "закон контрастов", именуемый им также "момент борьбы". Кристаллизацию закона он относил к своему кубофутуристическому периоду. В столкновении контрастных изображений Малевич увидел инструментарий, с помощью которого можно взорвать, разрушить окостеневшие догмы старого искусства. Первой картиной, наглядно воплотившей парадоксальность открытого закона, и стала “Корова и скрипка”. Примечательно, что автор счел необходимым пояснить эпатажный смысл сюжета обстоятельной надписью на обороте: "Алогическое сопоставление двух форм - "корова и скрипка" - как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками. К.Малевич"[8].

Следует подчеркнуть, что Корове и скрипке Малевич умышленно совместил две формы, две "цитаты", символизирующие различные сферы искусства. “Корова и скрипка” положила начало алогичным, заумным полотнам Малевича. На выставке "Союза молодежи", открывшейся в ноябре 1913 года в Петербурге, он объединил представленные работы в две группы: “Заумный реализм” и “Кубофутуристический реализм”. Слово "реализм" в соединении с уточняющими прилагательными означало, что Малевич видел свою цель в прорыве к реальности, лежавшей за пределами предметной иллюзорности.

## 3.6 - Рождение супрематизма

Супрематизм (от латин. supremus-высший) - формалистическое направление в живописи, отрицавшее необходимость рисунка, изображения предметов и сводившее живопись к изображению различно окрашенных плоскостей[1].

Новая попытка объединения левых живописцев была предпринята на Первой футуристической выставке картин "Трамвай В", открывшейся в марте 1915 года в Петрограде. На выставке Малевич представил шестнадцать работ: среди них кубофутуристические заумные холсты, диковинные загадочные изображения с непонятными фразами, буквами, цифрами. Против заканчивающих список работ Малевича в каталоге, было вызывающе проставлено: "Содержание картин автору неизвестно"[2].

Здесь есть уже все, что через секунду станет супрематизмом: белое пространство- плоскость с непонятной глубиной, геометрические фигуры правильных очертаний и локальной окраски. "Полное затмение" произошло в его историческом “Черном квадрате на белом фоне” (1915), где и была осуществлена настоящая "победа над Солнцем": оно, как явление природы, было замещено, вытеснено соприродным ему явлением, суверенным и природоестественным - квадратная плоскость целиком затмила, заслонила собой все изображения.

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

Черный квадрат словно вобрал в себя все формы и все краски мира, сведя их к формуле, где доминируют полюсность черного (полное отсутствие цвета и света) и белого (одновременное присутствие всех цветов и света). Подчеркнуто простая геометрическая форма-знак, не увязанная ни ассоциативно, ни пластически, ни идейно ни с каким образом, предметом, понятием, уже существовавшими в мире до нее, свидетельствовала об абсолютной свободе ее создателя. Черный квадрат знаменовал чистый акт творения. "Новым реализмом" называл Малевич свое искусство, которое считал ступенью в истории всемирного художественного творчества.

Фоном супрематических композиций является всегда некая белая среда - ее глубина, ее емкость неуловимы, неопределимы. Необычное пространство живописного супрематизма, как говорил о том и сам художник, и многие исследователи его творчества, ближайшим аналогом имеет мистическое пространство русских икон, неподвластное обыденным физическим законам. Но супрематические композиции, в отличие от икон, никого и ничего не представляют, они - порождение свободной творческой воли - свидетельствуют только о собственном чуде: "Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творчески пункты вселенной кругом себя", - писал живописец[8]. Бестелесные геометрические элементы парят в бесцветном, безвесном космическом измерении, представляя собой чистое умозрение, явленное воочию.

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

## 3.7 - Три стадии супрематизма

Представленные на выставке “0,10” полотна геометрического абстрактивизма носили сложные, развернутые названия - и не только потому, что Малевичу не разрешили назвать их "супрематизм". Часть из них: “Живописный реализм футболиста - Красочные массы в четвертом измерении”, “Живописный реализм мальчика с ранцем - Красочные массы в четвертом измерении”, “Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях” (“Красный квадрат”), “Автопортрет в 2-х измерениях”. Настойчивые указания на пространственные измерения - двух -, четырех- мерные говорят о его пристальном интересе к идеям "четвертого измерения".  
Собственно супрематизм подразделялся на три этапа, три периода: "Супрематизм в своем историческом развитии имел три ступени черного, цветного и белого", - писал художник[8].

Черный этап также начинался с трех форм - квадрата, креста, круга. Черный квадрат Малевич определял как "нуль форм", базисный элемент мира и бытия. Черный квадрат был первофигурой, первоначальным элементом нового "реалистического" творчества. Таким образом, “Черный квадрат”, “Черный крест”, “Черный круг” были "тремя китами", на которых зиждилась система супрематизма в живописи; присущий им метафизический смысл во многом превосходил их зримое материальное воплощение. В ряду супрематических работ черные первофигуры обладали программным значением, легшим в основу четко выстроенной пластической системы. Эти три картины, возникшие не ранее 1915 года, Малевич всегда датировал 1913 - годом постановки “Победы над Солнцем”, который служил для него отправной точкой в возникновении супрематизма[2].

На пятой выставке "Бубнового валета" в ноябре 1916 года в Москве художник показал шестьдесят супрематических картин, пронумерованных от первой до последней. Под номером первым экспонировался Черный квадрат, затем Черный крест, под третьим номером - Черный круг. Все шестьдесят выставленных полотен принадлежали к первым двум этапам супрематизма. Цветной период начинался также с квадрата- его красный цвет служил, по мысли Малевича, знаком цветности вообще. Последние холсты цветной стадии отличались многофигурностью, прихотливой организацией, сложнейшими взаимоотношениями геометрических элементов - они словно скреплялись неведомым могучим притяжением.

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

# Заключение

В процессе выполнения работы затронуты вопросы возникновения авангардных течений в искусстве в целом, и в русской живописи в частности. Авангардное искусство становится силой, направленной не на удовлетворение эстетических ценностей публики, а на преобразование её сознания новыми образами. Сами эти образы возникают именно тогда, когда жизнь переходит на новый безумный ритм, когда классическое искусство уже не может отразить реальность – столь динамичную и многогранную. Художники-авангардисты уходят от изображения, копирования внешних форм к проявлению собственного ощущения жизни, однако эти образы не всегда понятно конечному зрителю. Картина с минимальным количеством изображённых деталей может нести сложный смысл или мощный эмоциональный заряд.

Сложны авангардные картины и для анализа – в них почти всегда отсутствует сюжет, сложно однозначно определить “о чём картина”. Работы авангардных мастеров направлены на то, что бы вызвать определённое чувство, зачастую – шок, недоумение. Само это чувство заставляет задумываться об окружающем нас мире – таком же непонятном, абсурдном и лишь на первый взгляд простом.

Не каждый человек способен адекватно воспринимать авангардное искусство, но это – не причина отрицать его, не считать искусством вовсе. Авангард занял в истории искусства свою не последнюю роль. Художник смог показать свою свободу, произведя акт “чистого искусства”, создания картины как таковой, созданной умом, не привязанной к объекту.

К концу двадцатого века это направление практически распалось как нечто единое, — отчасти исчерпав себя, отчасти вытесняемое новой эпохой современного постмодернизма. Постмодернизма, уже демонстрирующего собственную несостоятельность и заставляющего серьёзных художников вновь задумываться о поиске форм возврата к вечным духовным ценностям человечества.

# Список использованных материалов

1. Руднев В. П. – Словарь культуры ХХ века. – М.: Аграф, 1997
2. [http://www.staratel.com](http://www.staratel.com/) – литературно-художественный ресурс
3. Кривцун О. А. – Эстетика: Учебник. - М.: Аспект Пресс, 2000
4. <http://www.kultura-portal.ru> – еженедельная газета “Культура”
5. Арнхейм Р. – Новые очерки по психологии искусства. Пер. с англ. - М.: Прометей, 1994
6. Шапир М. И. – Что такое авангард? – Даугава, 1990, №10, c. 3-6
7. Руднев В. – Модернистская и авангардная личность как культурно-психологический феномен – Русский авангард в кругу европейской культуры – М., 1993.
8. Шатских А. С. – Казимир Малевич – М.: Слово, 1996