

Мария Тимина

О понятиях «цветопись» и «преображенный колорит» в контексте творчества Ольги Розановой*

Настоящая статья посвящена рассмотрению терминологических проблем, связанных с беспредметным творчеством О. Розановой. В историографии существует традиция выделять ряд наиболее оригинальных абстракций, созданных ею в 1917–1918 годах, в отдельное направление под названием «цветопись», однако в текстах самой художницы это понятие ни разу не встречается и фигурирует преимущественно в работах К. Малевича. Не существует единой интерпретации этого слова и представления о том, как оно соотносилось с авторским понятием Розановой «преображенный колорит». Обращение к названным проблемам сопровождается в статье попыткой детально реконструировать последний этап творческой эволюции художницы и выявить своеобразие ее колористических экспериментов на фоне супрематизма Малевича.

Ключевые слова:

беспредметное искусство, супрематизм, «цветопись», «преображенный колорит», «распыление» цвета, Розанова, Малевич.

При попытке выявить черты, определяющие своеобразие творческого метода Ольги Розановой, чаще всего заходит речь о ее повышенном интересе к проблемам колорита. «Для всех периодов ее творчества характерно то чувство цвета, та неистовая влюбленность в красочность, которая особенно остро чувствуется в “беспредметных” работах и работах прикладного характера», — отмечал в 1919 году обозреватель посмертной выставки художницы [4, с. 3]. В последние годы своей жизни Розановой удалось выработать особое понимание роли цвета в беспредметном искусстве и создать ряд новаторских цветовых абстракций. С тех пор как в конце 1980-х годов началось углубленное изучение наследия художницы, некоторые из них в искусствознании принято обозначать понятием «цветопись». Сложившаяся традиция восходит к Варваре Степановой, которая, по-видимому, была первой, кто использовал это понятие применительно к Розановой. В заметке, опубликованной в феврале 1919 года в газете «Искусство. Вестник Отдела ИЗО Наркомпроса», она резко противопоставила «цветопись» Розановой супрематизму Малевича [28]. В настоящее время именно в таком смысле — как особое направление беспредметной живописи, которое Розанова вплоть до своей смерти развивала на основе супрематизма, но независимо от Малевича, — слово «цветопись» употребляется чаще всего.

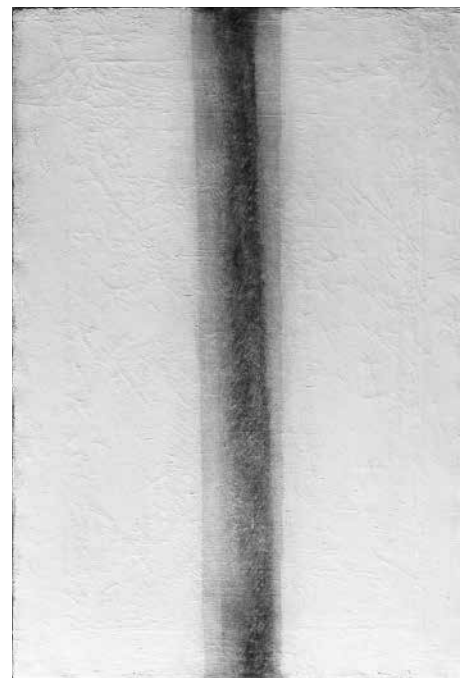
С существующей терминологией, однако, связан ряд проблем. Наиболее значительная состоит в том, что в теоретических текстах, заметках и письмах Розановой слово «цветопись» ни разу не встречается. Напротив, как убедительно показала А. С. Шатских, оно было впервые зафиксировано на рубеже 1916–1917 годов в статье Малевича «Кубизм», а затем в марте 1917 года в его статье, озаглавленной «Цветопись» [31]. Художник дал этому понятию развернутое толкование и часто

* В основе статьи — доклад «К проблеме понятий “цветопись” и “преображенный колорит”», прочитанный на III Розановском симпозиуме во Владимире, 14 апреля 2018 года.

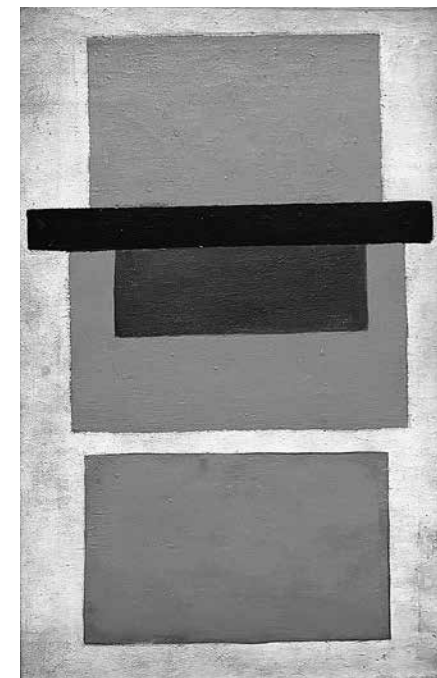
использовал его в своих текстах, в то время как Розанова для обозначения своих экспериментальных работ использовала понятие «преображенный колорит». На данный момент не существует однозначной интерпретации этого понятия и не вполне выяснено его соотношение с «цветописью». Между ними часто проводится знак равенства, но произведения к ним причисляют разные. Так, Н. А. Гурьянова относит к «цветописи» последние работы Розановой, где краски и формы постепенно начинают «распыляться» и высветляться, в частности знаменитую композицию «Зеленая полоса (Распыленный свет)» (1917–1918, Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль»; ил. 1). В составленном В. Н. Терехиной и А. Д. Сарабьяновым сборнике «Ольга Розанова: “Лефанта чиол...”» в эту группу дополнительно включены абстракции с предельно интенсивным колоритом (обе: «Беспредметная композиция. Цветопись», 1917, Государственный Русский музей; ил. 2) [21, с. 224–225], который Н. А. Гурьянова, напротив, называет «ограниченным» и к «цветописи» не относит [6, с. 160]. Существует необходимость пристальнее рассмотреть два этих понятия: попробовать установить, какое значение Розанова придавала понятию «преображенный колорит», в чем состояло его отличие от «цветописи» Малевича и каким образом слово «цветопись», отделившись от фигуры художника, вошло в употребление преимущественно в связи с творчеством Розановой.

После того как в феврале 1919 года Варвара Степанова впервые заявила о достижениях Розановой «в области цветописи», две композиции художницы были включены в каталог открывшейся в апреле «Десятой государственной выставки» под заголовком «Цветопись» (№ 181, 182). Этим же понятием в каталоге были обозначены работы Александра Родченко: «Концентрация цвета — цветопись. Свободно развивающийся цвет делается самоцелью» (№ 192–204) [10, с. 27]. Употреблял слово «цветопись» в то время и Иван Клюн, который от лица группы супрематистов провозглашал: «Нами заложено основание нового искусства цветописи...»¹ Малевич и его соратники из общества «Супремус» рассматривали

1 Клюн И. В. Об основных элементах искусства живописи. Машинопись // Архив MOMus — Музея искусства модернизма — коллекция Костакис, Салоники. АВ156. Л. 2.



1. Ольга Розанова. *Зеленая полоса (Распыленный свет)*. 1917–1918
Холст, масло. 71,5 × 49 см.
Государственный музей-заповедник
«Ростовский кремль»



2. Ольга Розанова. *Беспредметная композиция (Цветопись)*. 1917
Холст, масло. 62,5 × 40,5
Государственный Русский музей

«цветопись» (беспредметное искусство, оперирующее чистым цветом) как антитезу живописи (искусству, нацеленному на изображение реальных предметов). В 1920-е годы идею такого разделения подхватили от Малевича его ленинградские ученики. Татьяна Глебова вспоминала: «В. В. Стерлигов часто говорил о различии цветописи и живописи. Под живописью он подразумевал инстинкт малевания, когда различные цвета, вливаясь друг в друга живописным массивом, вылепливают объемные формы. Само слово “живопись” указывает на большую реальность. Цветопись более условна и плоскостно выявляет рисунок благодаря положенным рядом цветовым отношениям. Русская икона — цветопись; Тернер, Рембрандт — живопись; Матисс — цветопись и т. д.» [5, с. 35].

Тем не менее уже в 1920-е годы слово «цветопись» начинает употребляться в смысле, противоположном тому, что вкладывал в него Малевич. Как и следовало ожидать, первыми его вводят в употреблениеистики искусства, вначале понимая его, правда, каждый по-своему. Так, в изданной в 1927 году монографии И. И. Иоффе «Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств» «упадочное искусство» импрессионизма обозначено как «искусство разрозненных чувственных впечатлений, мерцающих красок, звуков и слов; искусство цветописи и звукописи» [8, с. 177]. О том же Иоффе размышляет и в книге «Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления»: «Импрессионист избегает вещественной живописи и стремится к нематериальной чувственной цветописи. Он кладет краски мазками чистых цветов спектра так, что они образуют оптические смеси в глазу, и эти живые смеси мерцают, трепещут как свет, краски взаимно уничтожают свою телесность» [9, с. 392]. В свою очередь А. А. Федоров-Давыдов подразумевает под «цветописью» явление обратное тому, о котором говорит Иоффе, когда в своей статье 1937 года о Федоре Васильеве пишет, что в его картинах свет не поглощает цвет, и что «цветопись» Васильева противоположна «светописи» импрессионистов [30, с. 28]. Смешение понятий «цветопись» и «светопись» в данном случае можно объяснить родственной природой категорий цвета и света в живописи: выведенные из единой живописной материи, обе реализуются красками на холсте, с той лишь разницей, что свет чаще передается с помощью белил. Гораздо более примечательно следующее обстоятельство: тогда как Малевич понимал «цветопись» как искусство, в котором цвет освобождается от сюжета и предмета, еще при жизни художника этот неологизм начинает употребляться преимущественно при разговоре о сюжетной живописи.

Распространение нового, «опредмеченного», значения слова «цветопись» было тесно связано с процессом вытеснения авангарда из публичного поля и началом открытого преследования беспредметного искусства. Так, в 1931 году молодой художественный критик и живописец В. И. Костин отправил в журнал «За пролетарское искусство» статью под названием «Архитектура и цветопись», но затем, понимая, что его точка зрения противоречит идеологической, направил в редакцию письмо с просьбой статью «совершенно не печатать». Редакция же ее напечатала, причем в рубрике «Бьем по чуждой теории», с разоблачительной критикой М. Амова. В статье Костин рассуждает о синтезе

живописи и архитектуры в русле идей функционализма. Основная задача живописи, согласно автору, должна заключаться в раскраске стен в разные цвета с учетом функций каждого отдельного помещения: «Если рассматривать живопись как искусство цвета, то в комнате мы будем иметь, может быть, самый чистый абстрактный вид живописи. Лучше всего этот вид живописи назвать цветописью» [11, с. 4]. Представляя стену как равномерно окрашенный цветовой экран, Костин противопоставляет «цветопись» традиционной фреске, которая, с его точки зрения, зачастую не учитывает специфику архитектурного памятника, является пустым «украшательством», идет вразрез с требованиями современности и обречена на вымирание. Костин подытоживает: «Цветопись, применяемая с учетом типа, особенностей и функций здания, с учетом классово-социального и психофизиологического воздействия света, представляет собой действительно правильный и нужный нам синтез архитектуры и живописи» [11, с. 6]. В ответ редакция журнала подвергла Костина беспощадной критике. «Что значит создать чистую, абстрактную живопись? <...> Это значит кастрировать живопись. Это значит вынуть из нее социальную сущность, ее идейное содержание» [1, с. 8].

Критика статьи Костина демонстрирует, насколько неподобающим в начале 1930-х годов становится супрематическое происхождение понятия «цветопись». Подобно тому, как некоторые из представителей русского авангарда шли навстречу требованиям времени и в надежде получить заказы переходили в искусстве на позиции, близкие к реализму, слово «цветопись» получило возможность закрепиться в языке, лишь отделившись от своего создателя. Первоначальный смысл, который вкладывал в это понятие Малевич, с тех пор надолго переходит в категорию маргинального. Отныне «цветопись» рассматривается как передача красок окружающего мира и свойство реалистической или, по меньшей мере, фигуративной живописи: говорят о «цветописи» Брюллова [26, с. 118], Бубновалетцев [23, с. 107] и других художников. Именно в этом, новом, своем качестве «цветопись» входит в обращение как термин литературный. Одним из первых, по всей видимости, его употребил в литературном контексте Андрей Белый в исследовании «Мастерство Гоголя», опубликованном в 1934 году [3]. В свою очередь, Василий Деницкий, комментируя эту работу (в тот момент лишь недавно вышедшую из печати), уверенно использует понятие «цветопись» как уже устоявшееся [7, с. 412]. Не единожды употреблял его в своих текстах

и Сергей Эйзенштейн [33, с. 142–143, 528–529]². Продолжив укореняться в языке, слово «цветопись» получило распространение в филологических работах конца 1960-х — 1970-х годов. В 1984 году оно было включено в словарь новых слов под редакцией Н. З. Котеловой под следующим определением: «Искусство передачи цветов, красок окружающего мира языком художественного произведения» [20, с. 767]³. Также в 1970-е годы это понятие утверждается в психологии, что было связано с возросшим в тот период интересом к психологии цвета. А. Н. Лутошкин, исследовавший эмоциональную жизнь коллектива, разработал методику, которую назвал «цветописью»: с помощью цветовых знаков члены групп должны были оценивать свое эмоциональное состояние и производить оценку общей эмоциональной атмосферы группы за определенный отрезок времени [13].

В связи с историей бытования слова «цветопись» поражает легкость, с которой, в отличие от других неологизмов Малевича («планиты», «всезверь», «Госваал» и др.), оно было отделено от творчества художника современниками и потомками. Должно быть, одна из основных причин состояла в том, что это понятие не носило ярко выраженного отпечатка индивидуальности Малевича и было создано им по аналогии с давно бытующими словами «светопись», «звукопись», «видопись», а также с оглядкой на более ранний неологизм Крученых «ветропись»⁴. Именно это позволило «цветописи» сначала поменять свое значение на диаметрально противоположное, связанное с фигуративным искусством, а затем войти в обращение в литературоведении и психологии. Поскольку в текстах конца 1910-х годов это понятие использовалось применительно к работам нескольких художников, создается впечатление, что современники не рассматривали его как специфический термин, характеризующий сугубо творчество Малевича или Розановой. В тексте статьи Степановой (без сомнения, осведомленной о супрематическом происхождении слова) говорится о достижениях Розановой «в области цветописи», но не содержится указаний на то, что художница была автором этого понятия или что оно обозначало созданное ею направление в искусстве. Вместе

2 Известно, что Эйзенштейн не только читал «Мастерство Гоголя», но и лично обсуждал с Андреем Белым содержание этой книги [33, с. 571].

3 В 1998 году это определение «цветописи» было повторено в «Большом толковом словаре русского языка» под редакцией С. А. Кузнецова.

4 «Крученых очень часто пишет из Сарыкамыша <...> Я тоже посылаю ему, как он называет, «ветрописи», — писал Малевич Матюшину в июне 1916 года [17, с. 190].

с тем Степанова целенаправленно отделяет его от фигуры Малевича: как известно, она и Родченко в то время находились в фазе активного противостояния супрематизму и ставили своей целью дискредитировать его в глазах коллег-художников. Воспринимая супрематизм исключительно сквозь призму «Черного квадрата», Степанова отрицала его живописную и цветовую природу: «Малевич создал философию квадрата, как той формы живописи, по которой, он думал — пойдет живопись, но живописи у него нет, конечно, как и все то, что им сделано до супрематизма, есть ничто, и он сам отрещивается от прошлого, в Розановой наоборот, — она живописец, и то, что сзади супрематизма, есть настоящая замечательная живопись — цвет. <...> у Малевича цвета нет, его композиции, будучи сделаны черными, ничего не теряют: Розанова обратно — ее вещи без цвета ничто» [29, с. 67]. Для Степановой тот факт, что позднее творчество Розановой развивало проблематику цвета, свидетельствовал о том, что художница преодолела «Черный квадрат», а вместе с ним и супрематизм⁵. В результате, отделив от Малевича принадлежащее ему понятие «цветопись», Степанова одаривает им Розанову, которая в ее представлении была настоящим «цветописцем».

Публикация статьи Степановой ознаменовала очередной этап в развитии конфликта, который разыгрался в ходе подготовки посмертной выставки Розановой в январе 1919 года. У коллег возник спор о том, к какому направлению следует отнести ее позднее творчество — к супрематизму или, в более широком смысле, к беспредметному творчеству. Когда Малевич вместе с Удальцовой и Клюном попытались оформить экспозицию изображением черного квадрата, оно было сорвано группой художников во главе с Родченко и Степановой. «Малевич нападает на Розанову, что она вышла из него... Древин защищает Розанову, как самостоятельного художника», — описывала это противостояние в своем дневнике Варвара Степанова [29, с. 64]. Характерно, что в значительности художественного дарования Розановой не сомневался никто

5 Примечательно, что уже в дневниковых записях 1921 года, когда прошла наиболее острая стадия противостояния с Малевичем, Степанова сдержанно признавала значительность роли, отведенной цвету в супрематизме, и по поводу Крученых замечала: «В живописи видит только цвет, который воспринял от супрематистов» [29, с. 150].

из коллег: именно этим было обусловлено желание каждой группы вписать ее имя в свои ряды. Возникшее противостояние объяснялось, во-первых, личным соперничеством художников, а во-вторых, их различным пониманием супрематизма. Если Малевич рассматривал его как универсальную живописную систему и мечтал о группе последователей, которые будут работать в ее рамках, то Родченко, указывая на то, что правила игры в супрематизме задает и постоянно изменяет сам Малевич, заявлял: «Малевич — один человек, и для этого целое название супрематизм...» [29, с. 65]. Если понимать супрематизм не как индивидуальный стиль Малевича, а как особую живописную систему, внутри которой была возможна работа различных художников и некоторые «отклонения» от задаваемой Малевичем «нормы», то можно утверждать, что значительная часть абстракций Розановой 1916–1917 годов все-таки вписывалась в рамки супрематизма («Беспредметная композиция», 1916, Костромской объединенный художественный музей; ил. 3), а ее теоретические разработки перекликались со взглядами Малевича тех лет. Художница никогда открыто не противопоставляла себя супрематизму: ее критика деятельности Малевича и его союзников не выходила за рамки личной переписки с Крученых и сошла на нет уже к концу 1916 года, когда она сблизилась с кругом супрематистов. В марте 1917 года Розанова вступила в ряды общества «Супремус» и стала секретарем одноименного журнала [32, с. 188]. По свидетельству Удальцовой, она причисляла себя к супрематизму до конца своих дней⁶. Это косвенно подтверждается тем, что в июне 1918 года в газете «Анархия» Розанова опубликовала статью в защиту супрематизма [25]. Малевич в свою очередь считал ее единственной настоящей супрематисткой и по поводу состоявшейся в мае-июне 1918 года «1-й выставки картин Профессионального союза художников-живописцев Москвы» писал: «То, что выставлено под беспредметным, в отчетах отмеченных как супрематическое, не соответствует правде, кроме Розановой» [14, с. 121].

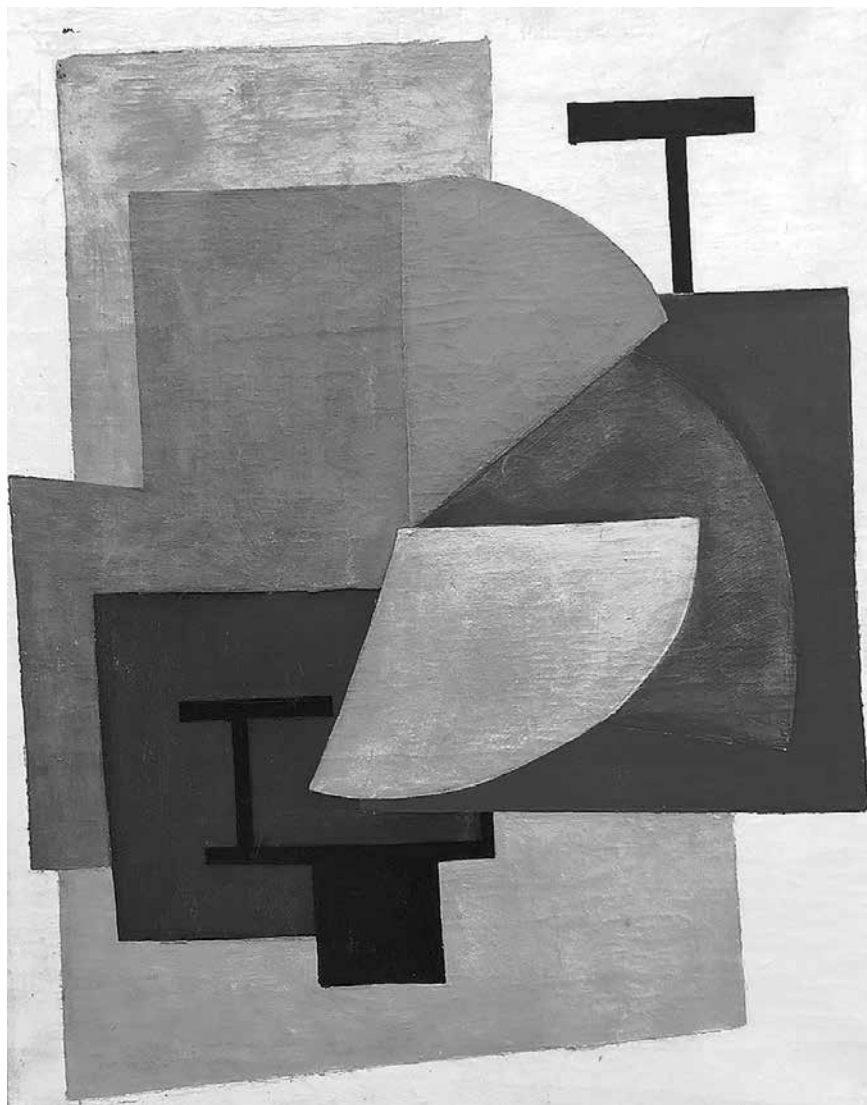
В то же время, несмотря на все перечисленные обстоятельства, подход художницы к супрематизму был далек от подражательного: напротив, внутри этой системы ей удавалось сохранять индивидуаль-

6 По словам Степановой, во время подготовки посмертной выставки Розановой Удальцова предъявила «фактическую справку, что в ноябре 1918 года спрашивала Розанову, к какому ее причислить течению, и та ответила — к супрематизму, а не к беспредметности» [29, с. 68].

ный, узнаваемый почерк. Еще до перехода на позиции супрематизма, на протяжении 1913–1915 годов, она столь же самостоятельно и планомерно, как и Малевич, продвигалась в своем творчестве по пути нарастания абстрактного начала. Строго говоря, переход к геометрической абстракции она осуществила даже несколько раньше Малевича — в беспредметных коллажах, над которыми начала работать совместно с Алексеем Крученых не позднее марта — апреля 1915 года⁷ (они посылали друг другу образцы коллажей по почте, поскольку поэт в то время служил учителем рисования в женской гимназии г. Баталпашинска). «Заумные наклейки» Розановой, вдохновленные заумью Крученых, представляли собой композиции из простых геометрических форм, вырезанных из цветной бумаги. Центральную роль в них играл цвет, который, подобно звукам в заумной речи, был осмыслен абстрактно и освобожден от прямых ассоциаций с реальными предметами. (Ил. 4.)

Сведения, содержащиеся в письмах художницы к Крученых, позволяют предположить, что в то время мог состояться и ее переход к беспредметности в станковой живописи. «Я, напр<имер>, теперь могу делать в живописи вещи или только целиком реальные, или целиком беспредметные, а серединных не допускаю», — писала Розанова летом 1915 года [21, с. 259]. Неясно, о какого рода абстракциях шла речь в приведенном письме, но можно предположить, что они представляли собой нечто в духе «Синего на жести» (1913, Ярославский художественный музей) или круговых «Цветовых композиций», которые по приглашению Ф. Т. Маринетти были отправлены Розановой на «Первую международную футуристическую выставку», прошедшую в Риме весной 1914 года (впоследствии хранились в собрании дочери поэта Виттории Маринетти,

7 На это указывает одно из писем художницы к Крученых: «...я, со своей стороны, даю те 2 вида наклеек, что ты клеил в Баталпаш [инской], (мои) + те 2, что я тебе недавно послала...» [21, с. 258]. Весной 1915 года из станицы Баталпашинской поэт собирался отправиться сначала в Петроград, а затем в Москву. Уже в десятых числах мая он находился на даче Малевича в Кунцево [32, с. 49]. Таким образом, упомянутые Розановой коллажи были созданы не позднее марта-апреля 1915 года. При этом вполне возможно, что первые образцы ее абстрактных и полуабстрактных коллажей были исполнены еще в 1914 году: речь идет о наклейках для «Заумной гниги» Крученых и Якобсона. Последний вспоминал: «Крученых поставил шестнадцатый год, чтобы это была "гнига" будущего. А вышла она раньше. Во всяком случае, в работу все было сдано в четырнадцатом году, и писал я это до войны» [цит. по: 21, с. 108]. В свою очередь, когда Крученых составлял свой «Альбом 1913–1964», он привел один из розановских беспредметных коллажей с подписью: «Наклейка О. Розановой (1914–15 гг.)» (РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 1081. Л. 184).



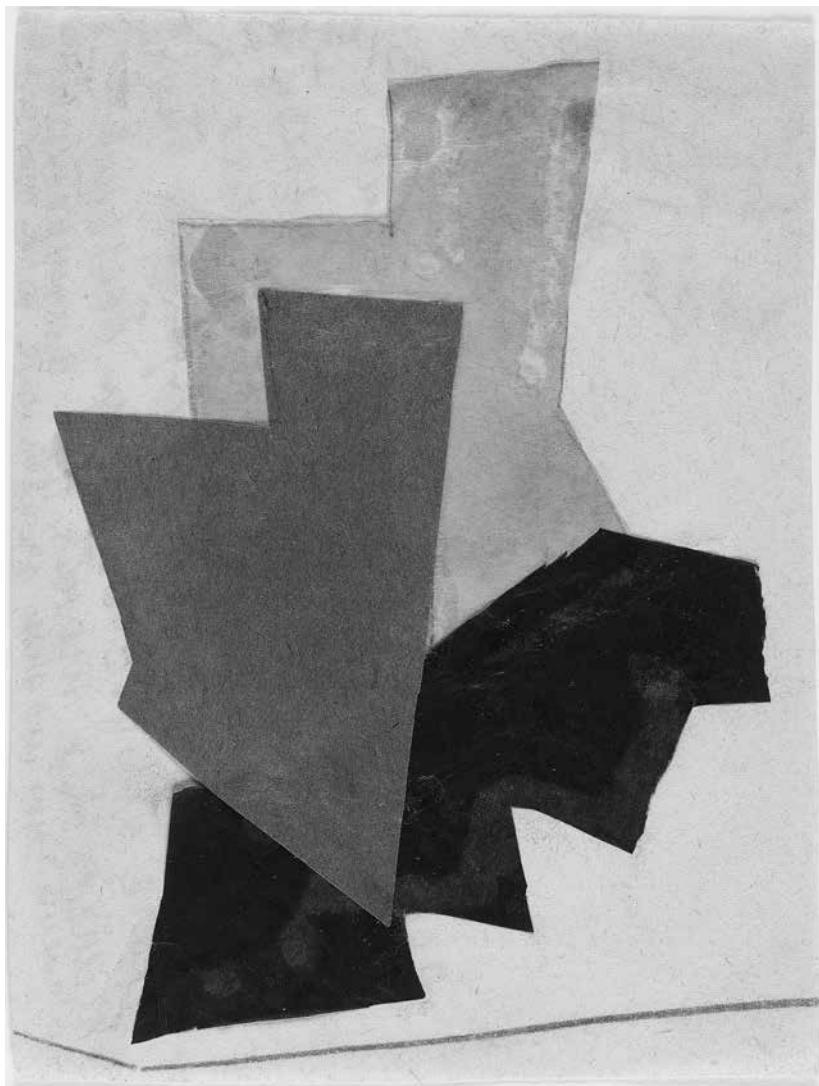
3. Ольга Розанова. *Беспредметная композиция*. 1916
Холст, масло. 65,5 × 53,5
Костромской объединенный
художественный музей

скончавшейся в Милане в феврале 2020 года). В этих композициях реализуется, с одной стороны, футуристическая задача выражения динамических ощущений, а с другой — в центре внимания оказывается процесс взаимодействия цвета и света, что заставляет вспомнить о симультанистских опытах Робера и Сони Делоне⁸. Также не исключено, что в 1915 году Розановой уже могли быть созданы первые живописные геометрические абстракции, стилистически близкие к ее коллажам. Примером такого произведения является «Футуристическая композиция» из Тобольского историко-архитектурного музея-заповедника⁹. (Ил. 5.) Хотя это полотно не имеет общепризнанной датировки, его стилистические особенности указывают на то, что оно, вероятно, предшествовало обращению Розановой к супрематизму. Используемые в нем геометрические формы лишены супрематической строгости, имеют неровные, «рваные» контуры и перекликаются с фигурами, которые художница в 1915 году вырезала для коллажей из цветной бумаги (с 1916 года в ее работах, напротив, будет прослеживаться тенденция к усилению четкости и правильности форм). Кроме того, это единственная из сохранившихся беспредметных композиций Розановой, где прочитывается ярко выраженное — для супрематизма архаическое — разделение полотна на верх и низ. Это сближает картину с абстрактными коллажами для книги «Вселенская война. Ъ. Цветная клей», над которыми Крученых работал совместно с Розановой в 1915 году.

В декабре 1915 года, накануне открытия в Петрограде выставки «0,10», художница впервые познакомилась с идеями супрематизма. Обнаружив, что она и Малевич, в сущности, до сих пор двигались в одном направлении, после вернисажа художница пишет Крученых эмоциональное письмо: «...весь супрематизм это — целиком *мои наклейки*, сочетание плоскостей, линий, дисков (особенно дисков) и абсолютно без присоединения реаль^{ных} предм^{етов} <...>. Показывал ли ты Малевичу *мои наклейки* и когда именно?» [21, с. 263]. Реакция Розановой

8 Есть все основания полагать, что Розанова, будучи в декабре 1913 года завсегдатаем петербургского кабаре «Бродячая собака», присутствовала на посвященном симультанизму докладу филолога А. А. Смирнова, который состоялся там 22 декабря 1913 года (по старому стилю). В ходе доклада публике демонстрировалась оформленная Соней Делоне книга Блеза Сандра «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской».

9 В «Книге регистрации художественных произведений Музейным бюро Отдела изобразительных искусств в Государственный художественный фонд» эта работа записана под № 277 и озаглавлена как «Цветовая композиция» (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 17).



4. Ольга Розанова. *Беспредметная композиция*. 1915
Бумага, цветная папиросная бумага,
карандаш. 12,8 × 9,8
Фонд Харджиева-Чаги, Музей Стеделийк,
Амстердам

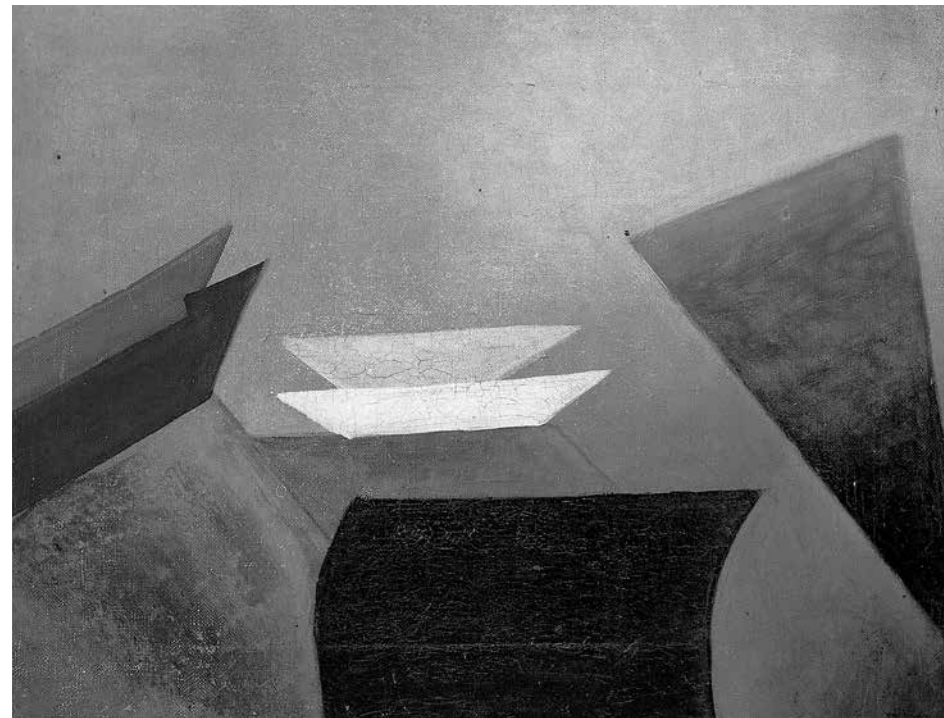
легко объяснима: обратившись к геометрической абстракции независимо от Малевича, но не заявив о своем открытии публично, она почти не привлекла внимания обозревателей выставки «0,10» и не была упомянута в числе радикальных новаторов-супрематистов. Вероятнее всего, о ее экспериментах с цветными коллажами был хорошо осведомлен лишь Крученых, который вскоре, восстанавливая справедливость, в предисловии к изданию книги «Вселенская война. Ъ. Цветная клей» провозгласил: «Эти наклейки рождены тем же, что и заумный язык — освобождением творца от ненужных удобств (через беспредметность). Заумная живопись становится преобладающей. Раньше О. Розанова дала образцы ее, теперь разрабатывают еще несколько художников, в том числе Малевич, Пуни и др., дав малоговорящее название: супрематизма. Но меня радует победа живописи как таковой, в пике прошлецам и газетчине итальянцев» [12].

Интересно, что утверждая приоритет Розановой в обращении к «заумной живописи», Крученых делает акцент не столько на факте первенства, сколько на общности идей художницы и супрематистов. Летом 1915 года он тесно сотрудничал с Малевичем и понимал, что новизна супрематизма состояла не только в его художественной форме, но и в положенных в его основу мировоззренческих категориях, которые не могли быть украдены или заимствованы. Возможно, именно поэтому однажды высказанные подозрения по поводу недобросовестности Малевича не оказали заметного влияния на отношение Розановой к художнику и его открытию. Напротив, в 1916 году она начала постепенно вовлекаться в поле притяжения супрематизма: приняв летом исходящее от Малевича и Клуна приглашение вступить в «Бубновый валет», в октябре она перебралась в Москву и была включена в список группы супрематистов, напечатанный в брошюре «От кубизма и футуризма к супрематизму». Вскоре Малевич рекомендовал ее Н. М. Давыдовой для привлечения к созданию эскизов вышивок и аппликаций для лент, платков, переплетов, подушек и дамских сумочек, над которыми работала артель в украинском селе Вербовка.

В ноябре-декабре 1916 года Розанова приняла участие в выставке «Бубнового валета», где экспонировала несколько «Беспредметных композиций». В этот период должна была сложиться и ее концепция

«преображенного колорита», которая 17 января 1917 года (по старому стилю) упоминается в письме к литературоведу Андрею Шемшурину как нечто хорошо знакомое адресату: «Не будьте слишком строги к моей новой картине, боюсь, что преобразенной она Вам не покажется, но она острее по колориту всех тех, что Вы раньше у меня видели. По стилю супрематическая» [21, с. 276]. К «преобразенному пути» Розанова возвращается и в последующих письмах, но именно это послание позволяет понять, какой смысл вкладывался ею в понятие «преобразенный». Н. А. Гурьянова предположила, что здесь имелось в виду преобразование цвета в свет [6, с. 176], однако слова художницы об «остроте колорита» позволяют трактовать это понятие в ином ключе. Белая краска, олицетворяющая в станковой картине свет, при взаимодействии с прочими красками разбеливает и как бы «распыляет» их, лишая яркости и остроты. Судя по всему, под «преобразованием» Розанова понимала не взаимодействие цвета и света, а, напротив, предельное усиление насыщенности цвета. Это созвучно тезисам, выдвинутым художницей в 1917 году в статье «Кубизм. Футуризм. Супрематизм»: «Беспредметное искусство рождено любовью к цвету. Это живопись по преимуществу. <...> цвет — задача и цель» [6, с. 196, 200]. Розанова призывала к освобождению цвета от чуждых ему элементов (форм реального мира), выявлению его чистой нематериальной сущности и утверждению его первенства над остальными элементами картины, включая форму. При разговоре об освобождении цвета художница также использовала словосочетание «обновленный колорит», вкладывая в него, по-видимому, тот же смысл [6, с. 200]. Понятия свободы, обновления и преобразования крайне важны для мировоззрения Розановой и часто встречаются в ее текстах. В статье с характерным названием «Искусство — только в независимости и безграничной свободе!» они сближаются друг с другом на семантическом уровне: «Наше время характерно жадой свободы, тоской по свободе, жадой увидеть мир преобразенным» [24]. Преобразование мира и красок связывалось с их обновлением. Обновление означало освобождение от старых оков: «...из душной клетки, из плена прошлого вырваться в новый мир» [24].

Таким образом, идею Розановой о «преобразенном» колорите следует рассматривать не как мистическое преобразование цвета в свет, но как его обновление, освобождение от форм реального мира, о котором писал Малевич: «...я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т. е. к Супрематизму, к новому живописному реализму —



5. Ольга Розанова. *Футуристическая композиция*. 1915 (?)
Холст, масло. 39,8 × 32
Тобольский государственный историко-архитектурный музей-заповедник

беспредметному творчеству» [15, с. 53]. Теоретические разработки Малевича по цвету, занимавшие его на протяжении 1916–1918 годов, в значительной мере созвучны розановским: «Для меня стало ясным, что должны быть созданы основы чистой цветописи, которые конструировались на требованиях цвета, и второе, что в свою очередь цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу» [10, с. 17]. Художник провозглашал «супрематическое философское цветовое мышление» [10, с. 18] и утверждал, что проблема цвета впервые была поставлена сознательно именно в супрематизме. Он писал о том, что цвет имеет нематериальную сущность, которую нужно выявить, очистить

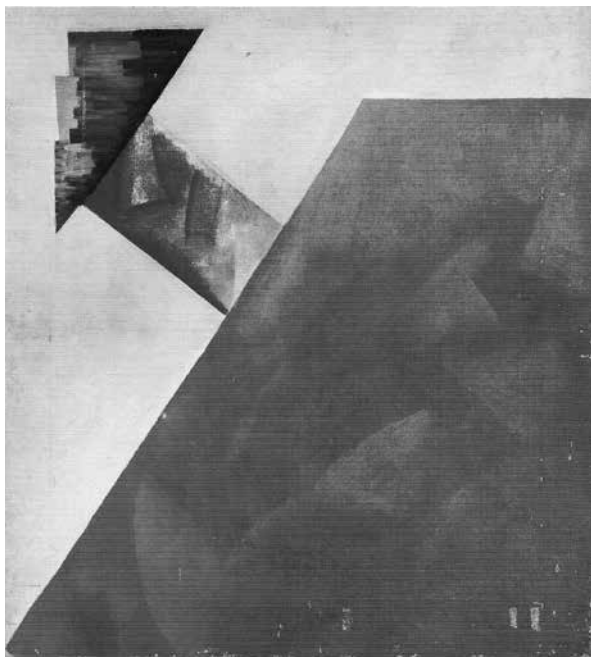
от посторонних элементов, и что это возможно только на двухмерной плоскости и является одной из главных задач супрематизма [16, с. 385].

Без сомнения, введенное Розановой понятие «преображенного колорита» было родственным малевичевской «цветописи». Отметим синхронность их появления: наиболее ранние примеры употребления и того и другого понятия отмечены в источниках на рубеже 1916–1917 годов. Неизвестно, как именно происходило формирование этих концепций и каким было взаимодействие между художниками: была ли это ситуация влияния одной творческой индивидуальности на другую, или же это был процесс их взаимовлияния. В то же время Розанова, должно быть, не случайно отказывалась от употребления слова «цветопись» и, отстаивая самостоятельность своих цветовых поисков, использовала понятие «преображенный колорит». Примечательно, что ее имени не было в числе тех художников, кто на рубеже 1916–1917 годов подписался под «Декларацией супрематистов-цветописцев» (Малевич, Удальцова, Клюн, Меньков и др.). А. С. Шатских предположила, что это обстоятельство было «случайным, вызванным черновым характером и быстротой создания текста» [32, с. 305]. Не исключая такой возможности, обратим внимание на то, что в список, однако, было включено имя Михаила Матюшина, который жил в Петрограде, официально не входил в «Супремус» и общался с членами общества по переписке. Розанова, напротив, к тому времени обосновалась в Москве и продолжила сближаться с кругом Малевича. Вполне возможно, что отсутствие ее имени в списке не случайно и связано с тем, что она не употребляла слова «цветопись» намеренно, в попытке отстоять независимый характер своих цветовых экспериментов. Розанова старательно избегала заимствований, которые ослабили бы ее позиции как самостоятельного мастера. Так, в 1916 году, делаясь с Крученых размышлениями об одном из своих стихотворений, она писала: «Но хорошо ли назвать ведьмина — это слово не мое [курсив мой. — М. Т.] и было в игре в аду. Зачем же плагиат?» [21, с. 260].

В приведенном выше письме Розановой к Шемшурину обращает на себя внимание то, что художница считает нужным уточнить, что ее новая «преображенная» картина «по стилю супрематическая». Очевидно, понятие «преображенного колорита» в то время рассматривалось ею как выходящее в рамки супрематизма и могло относиться к цветным геометрическим абстракциям более свободного характера — тем, что были включены в каталог ее посмертной выставки под заголовком

«Цветовые композиции» (№ 116–127). К этой категории могли относиться, например, «Композиция» из Нижнетагильского музея изобразительных искусств (1916–1918) или две картины под названием «Беспредметная композиция. Цветопись» (1917, Государственный Русский музей). Все они основаны на сочетании простых геометрических форм, которые расположены на одной плоскости холста как единое целое. Так как здесь нет традиционного для супрематизма разделения на фигуры и предназначенный для них фон, отсутствует и связь с идеей «белой супрематической пустыни». Картина превращается в декоративное панно с предельным по остроте колоритом, который основан на законах контраста основных и дополнительных цветов. Это качество противоречило идеям супрематизма: Малевич настаивал на независимости каждого отдельного цвета от общего колорита картины и заявлял, что в супрематизме «цветовые композиции неприемлемы» [14, с. 121]. Таким образом, при всем сходстве «преображенного колорита» Розановой и «цветописи» Малевича, между ними существовали принципиальные различия. «Цветопись» была частью супрематической системы с ее особой логикой понимания формы и пространства в живописи и сводом строгих законов, по которым требовалось строить картину. Эта система всегда оставалась довлеющей над цветовыми задачами и до известной степени ограничивала художника. Розанова же была увлечена не столько теорией и философией супрематизма, сколько чисто живописными, цветовыми экспериментами, и идею «преображенного колорита», вероятно, понимала в более широком смысле, допуская обращение к иным вариантам геометрической абстракции.

Создав в конце 1916 — первой половине 1917 года ряд композиций с «преображенным колоритом», уже вскоре Розанова начинает разрабатывать новый подход к проблематике цвета. В июле 1917 года, описывая одну из своих недавно написанных беспредметных картин, она сообщает Шемшурину: «Найдете ли Вы ее колорит преобразенным, я не знаю, но я нашла для себя в ней новый путь к колористическим изысканиям, если он с преобразенным путем не разошелся, то значит он возможен и в супрематической живописи» [21, с. 280]. Из этого письма можно сделать два вывода. Во-первых, по всей видимости, «преобразенный» путь к тому времени уже рассматривался Розановой как неотделимый



6. Ольга Розанова. *Цветопись. Беспредметная композиция*. 1917–1918
Холст, масло. 71 × 64
Ульяновский областной художественный музей

от супрематизма (с ее точки зрения, наиболее современного варианта беспредметного искусства). А во-вторых, она не была уверена, что обнаруженный ею «новый» путь не противоречил «преображенному». Неуверенность Розановой можно объяснить тем, что новое направление ее поисков означало не усиление насыщенности цвета, как это было ранее, а исследование его взаимодействия со светом. В это время художница обращается к приему высветления или, по выражению Степановой, «широкого разбела краски» [28], который ранее применялся ею, к примеру, в абстрактных композициях из собрания Маринетти. Переход Розановой к этой живописной манере можно проследить на примере работы «Цветопись. Беспредметная композиция» (1917–1918, Ульяновский областной художественный музей; ил. 6), которая была испол-

нена в соответствии с идеями «цветного» супрематизма, но насыщена новым содержанием. Она построена на сочетании трех геометрических форм — трапеции, треугольника и прямоугольника, так же, как и ранее, окрашенных в яркие цвета. Однако плотные, прежде весомые и четко очерченные формы здесь начинают высветляться: растушевки и открытые вибрирующие мазки придают им легкость и внутренний динамизм. Наиболее ярким образцом «нового пути к колористическим изысканиям» Розановой стала упомянутая выше «Зеленая полоса»¹⁰, где главным и единственным мотивом полотна становится поток зеленого света. Он образует полосу, которая движется и пульсирует в пространстве. Свет размывает ее края, но не ослабляет яркость зеленого цвета: оба сосуществуют в гармонии, дополнительно усиливая друг друга.

Согласно сведениям, опубликованным С. В. Сазоновым, в источниках 1920-х годов «Зеленая полоса» фигурировала под названиями «Зеленая полоска», «Цветовая композиция» и «Распыленный свет» [27, с. 1]. Исследователь отмечает, что первое и второе названия отражают лишь внешние признаки произведения и выполняют функцию его идентификации, третье («Цветовая композиция») не было уникальным, в то время как четвертое («Распыленный свет») в документах Музейного бюро Отдела ИЗО Наркомпроса фигурировало в связи с деятельностью Родченко и с большой вероятностью могло восходить непосредственно к Розановой. Это название отражает художественное своеобразие самого произведения, а также перекликается с целым рядом последних розановских композиций. Весьма убедительна и поддержанная С. В. Сазоновым датировка «Зеленой полосы» не 1917, а 1917–1918 годами, которую впервые предложил А. Д. Сарабьянов [19, с. 228]. Разработка «нового пути», найденного Розановой, требовала по меньшей мере нескольких месяцев и, начавшись в июле 1917 года, наверняка продолжилась в 1918 году — несмотря на то, что в то время Розанова уже развернула широкую деятельность в организованном ею художественно-промышленном подотделе Отдела ИЗО Наркомпроса и имела меньше возможностей работать как живописец. «Логически надо уничтожить

10 Имеется в виду работа из Музея-заповедника «Ростовский кремль». Существует вторая, менее совершенная по качеству художественного исполнения версия «Зеленой полосы», которая происходит из коллекции Г. Д. Костаки и в настоящее время хранится в частном собрании в Швеции. Ряд исследователей обоснованно подвергают ее подлинность сомнению. Подробнее об этом см.: Сазонов С. В. О двух подделках в коллекции авангарда Ростовского музея // Ростовская старина. 2018. № 12 (181). С. 2–3.

<черный> квадрат и идти по цветописи, что и делает Розанова летом 1918 года без всякого Малевича», — отмечала в своем дневнике Варвара Степанова [29, с. 68].

Неизвестно, успела ли (и пожелала ли) Розанова дать название своему «новому пути к колористическим изысканиям» (в сохранившихся источниках оно не обнаружено). Но кажется вполне справедливым предположение С. В. Сазонова о том, что именно к ней восходило понятие «распыления», которое вскоре после ее смерти начали использовать для обозначения ее последних работ современники. Так, критик Ан. Ост. по поводу посмертной выставки художницы писал: «Нынешний год дал: распыление форм (выст. № 1) ...» [2]. Приведем также фрагмент заметки из газеты «Вечерние известия»: «Любопытны последние работы О. В. Розановой. Здесь она “распыляет и формы, и цвет”. Вместо кубов, удлиненных цветных плоскостей появляется нечто вроде комет, радуг, спектров и т. д. Характерно, что в этом направлении к “распылению” идут теперь и другие художники “беспредметники”» [4, с. 4]. Показательно, что слово «распыление» автор заметки заключает в кавычки. Цитатой является и фраза «распыляет и формы, и цвет»: вполне вероятно, что она могла принадлежать самой Розановой и звучала из уст ее друзей-художников или была приведена в письменном виде на ее посмертной выставке. Близким по значению словом («разбивать» вместо «распылять») характеризовал позднее творчество художницы Александр Древин: «Последние ее вещи разбили квадрат, я был до самой смерти с ней и знаю, что она думала совсем не о квадрате» [29, с. 69].

Оставаясь внутри супрематической художественной системы, но следуя открытому ею «новому пути к колористическим изысканиям», в некотором смысле Розанова действительно, как выразился Древин, «разбила квадрат», то есть «распылила» жесткую геометрическую форму и вышла к выявлению цвета и его качеств при помощи «разбела» краски. Вслед за ней в этом направлении двинулся ряд других художников-беспредметников: Родченко («Композиция № 35 (55). Отрыв цвета от формы», 1918, ГТГ), Меньков («Беспредметное», 1917, Краснодарский краевой художественный музей им. Ф. А. Коваленко), Малевич («Распыление желтой плоскости», 1917–1918, Музей Стеделийк, Амстердам). Последнего этот путь привел к серии «белое на белом», в рамках которой

произошел отказ от концепции «цветописи», и цвет «ушел в область предания» [18, с. 125]. Наиболее же последовательное развитие направление «распыления» цвета получило в начале 1920-х годов усилиями Клыуна — в работах по принципу, названному им «свето-цветовым» («Беспредметное по принципу “свет-цвет”», 1921, ГТГ).

Намеченный Розановой «новый путь к колористическим изысканиям» (или путь «распыления» цвета), став одним из ее наиболее ярких творческих открытий, ознаменовал также новую стадию в развитии беспредметного искусства в России. Несмотря на то что его до сих пор было принято идентифицировать с концепцией «преображенного колорита», в свете приведенных данных кажется целесообразным отделить эти понятия друг от друга. Соответствуя двум различным этапам беспредметного творчества Розановой, они обладают большим преимуществом на фоне слова «цветопись», которое, как было показано выше, принадлежало Малевичу, в отношении Розановой начало использоваться уже после ее смерти и за прошедшее столетие приобрело иное, значительно более широкое, толкование, закрепившись в нескольких сферах русского языка.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Амов М. Тактика классового врага на изофронте // За пролетарское искусство. 1931. № 8. С. 7–10.
2. Ан. Ост. Итоги государственных выставок // Искусство. 1919. № 7 (2 августа). С. 2.
3. Белый А. Мастерство Гоголя. М.: ОГИЗ, 1934.
4. Выставки и художники // Вечерние известия. 1919. № 149 (18 января). С. 3–4.
5. Глебова Т. Н. О цвете. Автобиография // Я буду расписывать райские чертоги. Татьяна Николаевна Глебова. 1900–1985: Выст. произведений: Каталог. Статьи. Воспоминания/Вступ. ст. и сост. Л. Н. Вострецово. СПб., 1995.
6. Гурьянова Н. А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002.
7. Десницкий В. А. На литературные темы. Л.: Художественная литература, 1933–1936. Кн. 2.
8. Иоффе И. И. Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств. Л.: Прибой, 1927.

9. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления. Л.: ОГИЗ, 1933.
10. Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. ВЦВБ. Отдел ИЗО НКП. М., 1919.
11. Костин В. Архитектура и цветопись // За пролетарское искусство. 1931. № 8. С. 4–6.
12. Крученых А., Розанова О. Вселенская война. Ъ. Цветная клей. Пг., 1916.
13. Лутошкин А. Н. Цветопись как прием эмпирического изучения психологического климата коллектива // Социально-психологический климат коллектива: теория и методы изучения / Отв. ред. Е. В. Шорохова, О. И. Зотова. М., 1979. С. 164–169.
14. Малевич К. С. Выставка профессионального союза художников-живописцев. Левая федерация (молодая фракция) // Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1 / Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 1995. С. 117–123.
15. Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 1 / Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 1995. С. 35–55.
16. Малевич К. С. Первая форма супрематического начала // Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5 / Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2004. С. 384–385.
17. Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину / Публ. Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 177–195.
18. Малевич К. С. 1/42. Беспредметность // Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 4 / Сост. А. С. Шатских. М.: Гилея, 2003. С. 68–134.
19. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Авт.-сост. А. Д. Сарабьянов; [тексты Н. А. Гурьяновой и А. Д. Сарабьянова]. М., 1992.
20. Новые слова и значения: Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 70-х годов XX века / Под ред. Н. З. Котеловой. М.: Рус. яз., 1984.
21. Ольга Розанова: «Лефанта чиол...» / Вступ. ст., публ. писем и коммент. к ним В. Терехиной. М.: RA; Palace editions, 2002.
22. Первая государственная выставка. Каталог посмертной выставки картин, этюдов, эскизов и рисунков О. В. Розановой. 1918–1919 / Предисл. И. Клюна. М., 1919.

23. Поспелов Г. Г. Новые течения в станковой живописи и рисунке // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1908–1917). М., 1980. Кн. 4.
24. Розанова О. В. Искусство — только в независимости и безграничной свободе! // Анархия. 1918. № 91 (22 июня). С. 4. [Републ. в кн.: Гурьянова Н. А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002. С. 206–207].
25. Розанова О. В. Супрематизм и критика // Анархия. 1918. № 86 (16 июня). С. 4. [Републикация: Гурьянова Н. А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002. С. 204–205].
26. Русское искусство XVIII — первой половины XIX века: Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой. М.: Искусство, 1971.
27. Сазонов С. В. «Распыленный свет». Новые известия о «Зеленой полосе» Ольги Розановой // Ростовская старина. 2018. № 12 (181). С. 1, 4. URL: <https://www.rostmuseum.ru/upload/iblock/c8a/c8af083f93649b40d67ff1786ce78cc7.pdf> (дата обращения: 10.11.2021).
28. Степанова В. Ф. <под псевд. Варст>. О выставке Розановой // Искусство. Вестник Отдела ИЗО Наркомпроса. 1919. № 4 (22 февраля). С. 2–3. [Републикация: Ольга Розанова/Olga Rozanova. Helsinki: Helsingin Kaupungin Taidemuseo, 1992. С. 103].
29. Степанова В. Ф. Человек не может жить без чуда: письма, поэтические опыты, записки художницы. М.: Сфера, 1994.
30. Ф. Васильев: 1850–1873 г. / Вступ. статья и подготовка писем к печати А. А. Федорова-Давыдова. М.: Изогиз, 1937.
31. Шатских А. С. Казимир Малевич: воля к словесности // Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 11–30.
32. Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009.
33. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3.