

УДК 792.075(476)

## Витебская художественная традиция в коллекциях и архивах

Котович Т. В.

Учреждение образования «Витебский государственный университет  
имени П. М. Машерова», Витебск



**Ключевые слова:** Пэн, Малевич, частное собрание.

Автор обращается к работам, отражающим особенности художественной манеры выдающихся мастеров искусства первой половины XX века, произведения которых находятся в частной коллекции Л. И. Закса. В статье идет речь о работах Юрия Пэна и ранних графических произведениях К. Малевича. Недавно отреставрированные три картины занимают особое место в данном собрании. Это – живопись Ю. Пэна. До 1929 года картины находились в собственности И. Сердюка в Мелитополе, а семьей Заксов были приобретены в 1932 году у И. Сердюка в Киеве, когда последний служил на киевской кинофотофабрике. Работы привлекают внимание зрителя постоянством мотива, академизмом композиционного построения и приверженностью определенному сюжету. Недавно в коллекции Л. Закса появились три графических произведения К. Малевича из архива семьи И. Клуна. Ранние работы К. Малевича никак не могут быть связаны с его витебским периодом. И все же в русле заданного размышления о витебской традиции упоминание имени великого супрематиста вполне уместно. А рассматриваемые ниже наброски отсылают к истокам его творческого пути.

(Искусство и культура. — 2012. — № 3(7). — С. 25-29)

## Vitebsk art tradition in collections and archives

Kotovich T. V.

Educational establishment «Vitebsk State University named after P. M. Masherov», Vitebsk

The author addresses works which reflect peculiarities of the art style of outstanding workers of art of the early XX century, works which are in the private collection of L. I. Zaks. The article considers works by Y. Pan and early graphic works by K. Malevich. Three pictures, which were recently restored, take a special place in this collection. This is Y. Pan's painting. Before 1929 these pictures were owned by I. Serduk in Melytopol and were purchased by the Zaks family in 1932 in Kiev, when I. Serduk worked for Kiev cinema and photo factory. The works attract viewer's attention by the stability of the motive, academic style of composition as well as by sticking to a certain subject. Three graphic works by K. Malevich have recently appeared in L. Zaks's collection from the archive of I. Klun's family. K. Malevich's early works can't be connected with his Vitebsk period. However within the course of thinking about Vitebsk tradition it is quite correct to mention the name of the great supremacist. While the lines below refer to the sources of his creative work.

**Key words:** Pan, Malevich, private collection.

(Art and Culture. — 2012. — № 3(7). — P. 25-29)

Юрия Пэна связывают с Витебском не только сорок лет жизни, труда, творчества, но и особенное духовное единство. Через работы, с которых смотрят лики витебских жителей. Через произведения великих учеников. Через тот исток, которому Пэн положил начало, которому стал Альфой, т. е. через Витебскую художественную школу, через витебскую художественную традицию. Пэна принято рассматривать как художника еврейской культуры, певца губернского быта черты оседлости. Все это

так. Вместе с тем в контексте витебского социокультурного феномена XX века являются и масштабные характеристики его творческой личности. Это касается не столько пронзительной лирики и классической последовательности его работ, сколько воздействия их структуры. И в данном случае мы говорим о воздействии структуры на креативное пространство Витебска. Нет в таком утверждении ни мистики, ни подтасовки, ни подмены понятий. Пэн натурально стоит у основ школы, и это пре-

Адрес для корреспонденции: e-mail: kotovich3@rambler.ru – Т. В. Котович

сний факт для учебника. Пэн стоит у основ более чем столетнего существования творческого напряжения в художественной среде Витебска. Здесь драмы, споры, трагические финалы, взлеты, мировые величины. Здесь некий вулканический пласт под спудом полей исторического покоя. В произведениях Пэна ощутим за бытовым повседневным сюжетом сакральный внутренний смысл.

В том числе и три проанализированные работы позволяют совершить такое герменевтическое проникновение в сущность пэновского высказывания.

Три графических произведения К. Малевича, не связанные с его супрематизмом и с витебским периодом, тем не менее, вполне пребывают в контексте витебской традиции.

Цель статьи – анализ структуры произведений Ю. Пэна и К. Малевича.

**Произведения Ю. Пэна. «Портрет мужчины в кепке»** (холст, масло, 70,5x47) (рис. 1) соотносим с «Нищим» 1902 года. Наиболее важным является расположение фигуры относительно вертикальной центральной линии картины. Эта центральная воображаемая вертикаль совпадает с линией носа, а затем движется точно по застежке старого пальто. Существующая визуально вертикаль стремится сместить фигуру вправо, отчего она приобретает большую весомость и значительность в восприятии зрителя. Момент движения фиксируется чуть выставленной вперед правой ногой и правой рукой, опирающейся на палку. Вместе с тем широкая левая пола пальто, утяжеляющая всю левую часть фигуры, позволяет уравновесить движение, и от этого возникает ощущение, что человек замер на некоторое время. Еще и глаза старика опущены, что позволяет почувствовать глубину душевного и духовного состояния героя. Одиночество подчеркнуто пустотой и темнотой неглубокого фона в правой части работы, где просматриваются ступеньки и закрытая дверь, и холодом освещенного угла в левой части картины. Это дает художнику возможность отграничить фигуру, выделить ее из окружающего мира, придать ей философское звучание, изрядно сплавленное с мягким лиризмом. Как и в «Нищем», герой погружен в себя, и во всей фигуре запечатлено мгновение экзистенции, столь характерное

для Ю. Пэна, задумчивости и отстраненности от обыденности.

**«Портрет мужчины в кепке»** (дерево, масло, 60x38) (рис. 2) является зеркально отраженным композиционным построением «Портрета мужчины в кепке». В самом деле, палка в правой руке, но выдвинута вперед левая нога, фигура развернута слева направо, а глаза подняты вверх, в отличие от предыдущего персонажа. Отличие подчеркнуто еще и тем, что первая композиция принципиально вертикальная, а вторая более сложная. Так, задний ее план отчетливо пересечен линией горизонта, на которой помещены деревянные дома и виднеются купола церкви. При этом линия горизонта слегка скошена, что подчеркнуто также и тем, как согнута в локте левая рука мужчины в кепке. Тропинки на зеленой траве проложены диагонально слева направо вверх, что входит в контрапункт с движением героя, направленным к правому нижнему краю картины. Вместе с тем, именно в такт движению тропинок воспринимается верхняя часть фигуры, отчего самый сильный акцент оказывается на лице, и оно становится смысловым центром работы еще и благодаря этому. Неровная, падающая линия горизонта позволяет сделать отдаленное сравнение с подобными портретами витебских евреев в творчестве ученика Пэна Марка Шагала, у которого кривоватые улочки и церкви входили в особенный плясовой ритм. У Пэна домики натуральны, в их изображении ощутимы фактура дерева срубов и цвет рам на окнах, и тем не менее ритмичное их убывание справа налево вниз создает ассоциации с шагаловскими мотивами. Да и едва заметный элемент декоративности усиливает такое сравнение.

Первый персонаж находится в замкнутом пространстве между стенами, которые завершаются где-то за пределами работы. И сам старик замкнут на себе и в себе. Второй помещен в открытом незамкнутом пространстве, полном воздуха, зеленой травы и перламутрово-голубого с полупрозрачными перламутровыми же облаками неба. Этот герой обращен к кому-то другому, и даже, если представить, что он задумался о своем или говорит сам с собой, все равно мы являемся участниками этого диалога, неважно, внутреннего или внешнего.

Седовласые мудрецы связаны между собой, объединены общим чувством достоинства и понимания жизни.

В этом с ними сходен персонаж бытовой картины *«Изучающие книгу»* (холст, масло, 70x49) (рис. 3), расположенный в левой части композиции. Старый еврей, следящий указательным пальцем за прочитанными на странице книги строчками, слегка подслеповатый, задумчивый и уверенный в прикосновении к источнику мудрости. Его взор не упирается в страницу, он устремлен в нечто, что представляет собой саму истину. Старик как будто проверяет, насколько точно он уразумел прочитанное. Проведенная от глаз по направлению взгляда линия упрется в пальцы рук женщины и пройдет по линии ее левой ладони и рукава левой руки. Если мы проследим за взглядом женщины, то обнаружим, что он скользит по верхнему обрезу книги. Мысленно проведенные линии скрещиваются в точке, размещающейся на центральной вертикали картины.

Между страницами книги и пальцами женщины образуется крошечный треугольник. Он позволяет увидеть треугольники, которыми пронизана вся композиция.

Обе фигуры расположены по отношению друг к другу так, что между ними оказывается треугольник. Это нередко встречающееся в классическом искусстве положение придает всему произведению внутреннее напряжение (вспомним треугольник в центре *«Тайной вечери»* Леонардо да Винчи). У Пэна ситуация пропитана внешним и внутренним покоем, некоторой локальностью беседы, уютном вечернем чаепитии с горячим самоваром на заднем плане, полутьмой за плечами сидящих за столом. И все же именно центральный треугольник позволяет уяснить глубокий потаенный смысл чтения и беседы о прочитанном. Евреи – люди Книги, священные тексты связывают эту культуру в веках и землях, и осознание причастности к истоку всяческих истинных смыслов является не просто основой бытия этого народа, но и сознанием принципов существования личности в повседневности. Поэтому так связаны в работах Пэна бытовые мельчайшие детали с тайной, заключенной в лицах персонажей, в их глазах, в их жестах.

Главному треугольнику вторит следующий, также расположенный в центре и об-

разованный верхним обрезом книги, сцепленными руками женщины и ее рукавом, со стаканом чая в центре. С верхним большим этот небольшой представляют собой песочные часы, а наполовину пустой стакан символизирует полноту и пустоту в совокупности.

Треугольники создают согнутые в локтях руки и наклоненные головы с окружающими предметами, концы голубого платка на голове женщины и его складки, палец старика и строчки книги, ложка на столе и согнутая женская рука.

Внешний порядок, покой и мирный говор наполнены напряжением мысли и внутреннего диалога каждого персонажа с собой.

**Произведения К. Малевича.** Ранние работы К. Малевича, как уже было отмечено выше, не связаны с его витебским периодом. Но в осмыслении витебской художественной традиции их анализ является адекватным. Рассматриваемые ниже этюды отсылают к истокам творческого пути К. Малевича.

**«Пейзаж с домами»** (бумага, акварель, 24x19,5) (рис. 4), набросок пейзажа в окристо-терракотово-зеленых тонах. Интересно решение планов работы.

Так, на первом плане – фрагмент глади водоема и объемное изображение берега с прожилками зелени на бурой почве и высоким кустом в правой части рисунка. Сам куст с деревом в центре почти сливается с собственным его отражением в воде.

Второй план составляют: первая, ближайшая, часть является плоскостной. Желтая плоскость контрастирует с бурой реальностью береговой поверхности и резко разделяет работу на верхнюю и нижнюю части. Гармония частей удерживается вертикалью дерева-куста, вершина которого сливается с горизонталью леса в середине работы. Линия леса скрывает скачок перспективы от первого к третьему плану.

На третьем плане на линии горизонта расположена череда красных домиков, видимых зрителю с одной (единой) стены. Четыре больших и одинаковых и два размещенных чуть дальше (хозяйственные постройки). Дома выполнены в общем стиле и колорите, одинаково освещены и образуют единый ритм изображения. Домики расположены в ряд на линии горизонта. К. Малевич вспоминал, как однажды наткнулся на

неожиданное для него явление в природе, изменившее его восприятие природы, когда он впервые увидел световые рефлексы и чистые тона. Если вспомнить Пейзаж с пятью домиками конца 1920-х гг. (рис. 5), то можно провести определенные аналогии между двумя работами.

Главное в визуальности данного этюда – превалирование горизонтальности, которую уравнивает правая вертикаль дерева. В цветовой партитуре работы обобщение создается благодаря рифме бледно-голубого пятна неба в верхней левой части и такого же пятна воды в правой нижней части. А также красная охра крыш уравнивается небольшим красным пятном в воде на первом плане.

В автобиографии К. Малевич подчеркивал свое натуралистическое воспитание чувств к природе. Этюды с натуры и по памяти были в начальном периоде главным увлечением художника. Сам он вспоминал, что на первой стадии двигался от примитивных изображений к Шишкину, но был остановлен на этом пути явлением яркого солнечного дня, в котором высвечивались рефлексы света, благодаря которым обнаружилось тяготение к импрессионизму [1, с. 28].

Разложения цвета с помощью световых рефлексов в данном наброске еще не наблюдается. Здесь присутствует вещественность и геометричность плотного изображения. Однако яркость, веселость и праздничность в настроении определяют общую тональность спокойной и статичной работы.

**«Пейзаж с ивами»** (бумага, пастель, 23,5x17,5) (рис. 6) – горизонтальными линиями создана плоскость первого плана. Второй план полностью закрывает линию горизонта. Скользящие под ветром раскидистые ивы эллипсовидной формы целиком размещены в центре работы.

Легкая стертость изображения создает нежную вуаль и прозрачность работы. Возникает впечатление почти тактильной мягкости объекта. Ритм движущейся зеленой массы разбивают редкие вертикальные линии-разрывы стволов и веток, более темные по цвету, просвечивающиеся сквозь набегающую листву.

По замечаниям И. Клуна, первые работы К. Малевича были почти натуралистически-

ми, небольшими по размерам, и они часто вместе писали в поле этюды [2, с. 142]. Изображение ив было одним из излюбленных у художника.

Настроение пасмурного дня выражает блеклое небо, существующее в работе только как фон, и отсутствие даже какого-нибудь неожиданного блика света на зеленой листве. Динамика возникает из-за налетов ветра, задающего вибрацию непрерывного однородного бледно-зеленого цвета.

Визуальной психологической особенностью этюда является и то, что при приближении к изображению возникает ощущение, что колеблющееся марево ив заполняет всю работу; и наоборот, при отдалении от этюда наиболее четко выделяется линия, разделяющая листву и поле, причем деревья начинают как бы отодвигаться вглубь.

Характеризует работу и то, что основу ее составляет не само изображение листвы, а цветовой эффект. Здесь смыслом оказывается не группа деревьев, не тема, а цвет. Главным содержанием этюда выдвигается живописное начало. Деревья становятся только поводом.

**«Серый пейзаж»** (бумага, акварель, 23,5x11,5) (рис. 7) – набросок, представляющий собой вариации серого цвета в глубоких сумерках. Две фигуры движутся по чистому полю к далекому горизонту, над которым нависает огромное серое небо, усыпанное звездами. Небо написано наподобие сетки, и возникает ощущение, словно сквозь нее просвечивает другое, светлое пространство (точки голубоватые, желтые, чуть красноватые, зеленоватые и белые). Небо занимает чуть больше половины вертикали этюда.

Нижняя часть работы разбита на два плана. На середине первого расположена более высокая ростом фигура. Тень кустарника, широкой полосой проходящая через всю левую часть до левого плеча высокой фигуры, переходит в едва заметную полосу, идущую от головы более низкой фигуры к правому краю работы, и ограничивает первый план. На втором плане мы видим только вертикальную тропинку к далекой линии горизонта, создающей впечатление линейной перспективы.

Предельно скупой сюжет двух одиноких путников, идущих в темноте к дальнему поселению, остановившихся у дороги через

большое пустое поле, поражает глубокой экзистенциальностью.

И. Клюн писал в воспоминаниях о К. Малевиче, что уже в ранних работах его присутствовали черные блики и некое мистическое состояние исходило от них. Во втором периоде творчества К. Малевич использовал золотой фон или золотое свечение [2, с. 142]. Небо в сером пейзаже просвечивает подобным свечением. Особенностью его изображения является и то, что эта часть работы является плоскостной.

Насколько допустима аналогия с фигурами из крестьянского цикла 1920-х–1930-х гг. (рис. 8), трудно сказать, однако соотношение объема и плоскости очевидно, так же, как и предвстие опытов с цветом, который в данной работе является самоценным. Ис-

пользуя собственный оттенок листа бумаги и его фактуру, автор привносит другие оттенки серого, обнаруживая и выявляя цветовые вариации на первый взгляд монотонного и невыразительного колера.

**Заключение.** Структурный анализ произведений Ю. Пэна и К. Малевича позволил соотнести данные художественные высказывания с многогранной витебской традицией.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост.: И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – Т. 1.
2. Клюн, И. В. Мой путь в искусстве / И. Клюн. – М., 1999.

*Поступила в редакцию 04.05.2012 г.*

РЕПОЗИТОРИЙ ВГУ