

KAMILA GREJ

Ruski umetnički eksperiment

1863-1922.



S V E T U M E T N O S T I

**RUSKI UMETNIČKI
EKSPERIMENT
1863-1922.**

KAMILA GREJ



JUGOSLAVIJA • BEOGRAD

NASLOV ORIGINALA:

THE RUSSIAN EXPERIMENT IN ART
1863 — 1922.

UREDNIK:

NATAŠA TANASIJEVIĆ-POPOVIĆ

RECENZENT:

LAZAR TRIFUNOVIĆ

PREVOD:

BRANKO VUČIĆEVIĆ

TEHNIČKI UREDNIK:

BRANKA ĐORĐEVIĆ

KOREKTOR:

VERA DIKLIĆ

COPYRIGHT 1962 BY THAMES AND HUDSON, LONDON

SVA PRAVA ZA JUGOSLAVIJU ZADRŽANA

© 1978. IZDAVAČKI ZAVOD *JUGOSLAVIJA*, BEOGRAD

LIKOVNI DEO ŠTAMPAN U VELIKOJ BRITANiji:

JARROLD AND SONS, LTD., NORWICH

ŠTAMPA TEKSTA I POVEZ: ŠIRO SRBIJA, BEOGRAD

Sadržaj

UVOD	6
PRVO POGLAVLJE 1860—1890.	9
DRUGO POGLAVLJE 1890—1905.	37
TREĆE POGLAVLJE 1905—1910.	65
ČETVRTO POGLAVLJE 1909—1911.	93
PETO POGLAVLJE 1912—1914.	131
ŠESTO POGLAVLJE 1914—1917.	185
SEDMO POGLAVLJE 1917—1921.	219
OSMO POGLAVLJE 1921—1922.	244
BELEŠKE	278
ODABRANA LITERATURA	281
SPISAK ILUSTRACIJA	284

Uvod

„Umetnost ne može izdržati poređenje sa živom stvarnošću“ — pisao je Černiševski, propagandist estetike šezdesetih godina devetnaestog veka. „Otrgnimo se od svoje spekulativne delatnosti (štafelajsko slikarstvo — K. G.) i nađimo puteve do . . . istinskog, živog i svrshodnog rada“ — glasila je krilatica konstruktivista iz dvadesetih godina našeg veka. Šezdeset godina što dele ova dva citata omeđavaju opseg ove studije.

Tokom ovog razdoblja, kao stalna tema, čas glasno proklamovana, čas prurušena, provlači se ideja o potrebi obnavljanja umetnosti kao društveno aktivne snage „koja ne sme da odražava, fantazira ili tumači, već mora stvarno da *gradi*“ (konstruktivisti); o potrebi opovrgavanja „zamerke da je (umetnost) prazna zabava“, dostojna „prezira“ (Černiševski, govoreći u ime „Peredvižnjika“). U ovoj knjizi pokušala sam da pratim nit ove rasprave i način na koji se razrešila u ruskoj umetnosti.

Rasprava je dosegla vrhunac stvaranjem Maljeviča i Tatljina, suprematista i konstruktivista, kada je pojam umetnosti kao spiritalne delatnosti bio suprotstavljen pojmu umetnosti-propagande; umetnik-žrec — umetniku-inženjeru; umetnost za današnjicu i mase — umetnosti za sutrašnjicu i *elitu*.

Želim da objasnim kako su me upravo dela i ideje suprematizma i konstruktivizma najpre uzbudili i privukli ovom proučavanju. Ta dela, tako, čine žižu ove knjige, a moju obradu razvoja tokom devetnaestog i početkom dvadesetog veka usmeravao je pokušaj da se nadu koreni ideja koje su kulminirale pionirskim stvaralaštvom Maljeviča i Tatljina.

Moj poduhvat je nailazio na mnoge teškoće, jer je dokumentacija o ovom predmetu retka i teško se nalazi. Tako reći nije postojao opšti pregled ruske umetnosti u razdoblju 1910—20, te sam morala da se oslonim na novinske članke, neobjavljene memoare, sećanja još živih umetnika — često tako protivrečna — izložbene kataloge, raštrkana pominjanja u objavljivanim uspomenuama i uzgredna

obaveštenja u književnim istorijama ovog razdoblja, koje su daleko brojnije no one što obrađuju slikarstvo. Bilo je teško objediniti u celinu ove nepovezane podatke o jednom istorijski tako značajnom ali izvanredno složenom periodu.

Mnogo je onih kojima moram zahvaliti na pomoći i ohrabrenju tokom četvorogodišnjeg rada na ovoj knjizi. Najpre bih želela da zahvalim g. Džeju Lajdi, koji mi je prvi oživeo ideje i ličnosti moje priče, i g. Alfredu Baru, koji mi je dozvolio da iskoristim neobjavljenu građu iz njegove lične arhive o Aleksandru Rodčenku; obojica su mi pružila neprocenjivu pomoć i podršku tokom mojih istraživanja. Drugi kojima moram zahvaliti za praktičnu pomoć i savete jesu: profesor Mejer Šapiro, g. Herbert Spenser, profesor Džordž Herd Hamilton, g. M. Abramski, pokojni ser Herbert Rid, pokojni Erik Gregori, profesor Dejvid Talbot Rajs, g. V. Sandberg, g. Dž. B. Nojman, gđa Valeri Džensen, ledi Norton i ser Ajzaja Berlin.

Ima i drugih kojima mnogo dugujem: gospođici Vajolet Konoli, koja me je prva upoznala s Rusijom; gospođici Dori Kouvel i gđi En Frimentl, koje su svojom velikodušnom podrškom omogućile nastanak ove knjige; a naročito mojoj sestri Sesiliji Grej, za velikodušnu i strpljivu saradnju tokom koje me je snabdela obiljem fotografskog materijala.

Takođe moram zahvaliti sledećim ličnostima koje su mi pribavile fotografije: g. Judžinu Rubinu, g. Andžeju Dija, gospođici Zoe Dominik i gđa Leslie Bonam-Karter. Želim isto tako da izrazim zahvalnost za pribavljene fotografije Muzeju moderne umetnosti, Njujork; Jelskoj umetničkoj galeriji, Nju Heven, Konektikat; muzeju Ermitaž, Pozorišnom i Ruskom muzeju u Lenjingradu i Tretjakovskoj galeriji u Moskvi.

Osećam potrebu da izrazim zahvalnost koju dugujem direktorima i osoblju pomenutih institucija za olakšice tokom mojih proučavanja, a takođe i direktorima i osoblju Odeljenja za slovenske jezike Javne biblioteke grada Njujork; Vajdenerove biblioteke, Kembridž, Masačusets; Britanskog muzeja, London; koledža sv. Antonija, Oksford; slavističke katedre Londonskog univerziteta, a iznad svega osoblju biblioteke muzeja Viktorije i Alberta u Londonu, gde mi je tokom četvorogodišnjeg istraživanja ukazana puna pažnja i pružena svesrdna saradnja. Takođe dugujem zahvalnost

i organizacijama Doma prijateljstva u Moskvi i Lenjingradu koje su mi pružile dragocenu pomoć u ubrzavanju mojih istraživanja u Rusiji.

Bez strpljive i velikodušne saradnje preživelih umetnika¹, koji su aktivno sudelovali u priči koju sam pokušala da ispričam, malo bi se moglo postići. Zato moram posebno da zahvalim za pomoć i dozvolu da reprodukujem dokumentaciju iz njihovih ličnih arhiva: Mihailu Larionovu i Nataliji Gončarovoj; Davidu Burljuku i Juriju Anenkovu; Naumu Gabou i Antonu Pevzneru; Pavelu Mansurovu, Vladimiru Izdebskom, Kseniji Boguslavski-Punji, Bertoldu Ljubetkinu, Martu Stamu, Hansu Arpu, Ivanu Čiholdu, Neli van Duzburh, Sonji Delone, Aleksandru Benua, Sergeju Makovskom, doktoru Žarnoveru, Rostislavu Dobužinskom sa suprugom, kao i mnogim drugima koji ovde nisu imenovani.

Na kraju, ali ne u manjoj meri, moram zahvaliti mnogobrojnim prijateljima, čiji su interesovanje i podrška održali moju hrabrost, a među njima naročito Kaći Zubčenko i mome bratu Edmundu.

KAMILA GREJ

1860—1890.

Kolevka modernog pokreta u ruskoj likovnoj umetnosti može se naći u koloniji umetnika koju je okupio Sava Mamontov, ruski železnički magnat iz sedamdesetih godina prošlog veka. U Abramcevu, svom imanju nedaleko od Moskve, Mamontov se okružio najnaprednijim ličnostima svoga vremena, ne samo slikarima već i kompozitorima, pevačima, arhitektima, istoričarima umetnosti, arheolozima, piscima i glumcima. Svi zajedno, oni su predstavljali prvo osporavanje svemoćne Akademije umetnosti u Sankt-Peterburgu, čiji je poludvorski, polubirokratski sistem u potpunosti kontrolisao umetnički život zemlje još od 1754. godine, kada je Katarina Velika osnovala Akademiju. Tek sedamdesetih godina devetnaestog veka pokroviteljstvo cara, aristokratije i vojske birokrata zamenili su moskovski trgovci-milioneri čiji je tako sjajan primer bio Mamontov.

„Krug Mamontova“, kako je ova kolonija umetnika potom nazvana, okupila je zajednička rešenost da stvore novu rusku kulturu. Proizašao je iz grupe umetnika koji su 1863. — dve godine nakon oslobođenja kmetova — objavili svoje istupanje iz Akademije umetnosti. Trinaesticu umetnika koji su učinili ovaj herojski gest, očito ravan ekonomskom samoubistvu, nadahnjivali su ideali „unošenja umetnosti u narod“. Nazvali su se „peredvižnjiki“, jer su nameravali da svoje ideale ostvare priređujući putujuće izložbe po selima. Poput svojih savremenika i prijatelja, pisaca Dostojevskog, Tolstoja i Turgenjeva, i kompozitora Musorgskog, Borodina i Rimskog-Korsakova, ovi umetnici su težili da svoju delatnost opravdaju time što će svoju umetnost učiniti društveno „korisnom“. Odbacivali su filosofiju „umetnosti radi umetnosti“, koju su izjednačavali sa vladajućom akademskom tradicijom. Usredsređena u peterburškoj Akademiji, ova tradicija je svoje standarde uglavnom preuzela od međunarodnog neoklasicizma, razblaženog tokom dvadesetih godina uvođenjem nemačkog romantizma (na primer, „Nazareni“). „Peredvižnjiki“ su se suprotstavili ovoj tradiciji, tvrdeći da se umetnost prvenstveno mora baviti stvarnošću i da joj mora biti podređena. „Reprodukovanje

života je opšta karakteristična oznaka umetnosti koja čini njenu suštinu; često umetnička dela imaju i drugi značaj — da objasne život; često imaju . . . značaj suđenja o pojavama života.¹ „Stvarnost je neizmerno iznad umetnosti.“ To su bile dogme koje je proglasio Černiševski, estetički propagandist šezdesetih godina, koji je, zajedno sa Dobroljubovom i Njekrasovom, vršio veliki uticaj na ove umetnike. Njih trojica su velikim delom bili duhovne vođe ovog nacionalnog pokreta u umetnosti.

„Peredvižnjiki“ su tumačili rasprostranjenu ideju da umetnost treba da bude aktivna snaga u borbi za reformu društva, naglašavajući sadržinu svojih dela. „Samo sadržina . . . kadra je da spase umetnost zamerke da je ona tobože prazna zabava . . .“ proklamovao je Černiševski, i oni su zato pokušali, najpre samo na odveć bukvalan i literaran način, da prikažu seljaka kao novog junaka, a njegovu bezazlenost i asketizam njegovog života kao najvažniju temu. Ova misija „peredvižnjika“ — buđenje samilosti i saučešća prema običnom čoveku — bila je u Rusiji besprimerna tema za umetnost, ne samo svojom „društvenom“ pobudom, već i naglašavanjem tradicionalnog ruskog načina života. Jer otkako je Petar Veliki evropeizirao zemlju, sve rusko odbacivalo se kao „varvarsko“ i prosto, a „kultura“ je postepeno počela da označava nešto suštinski tuđe.

Sami „peredvižnjiki“ nisu bili neposredno povezani sa slovenofilskim pokretom, koji je odbacivao zapadnu kulturu i ekonomsku strukturu što ih je Petar Veliki uveo u Rusiju, ali su se mnoge naredne generacije umetnika odvrćale od Zapada i pokušavale da stvore novu nacionalnu kulturu koja bi se temeljila na ruskom seljaku i dugo zanemarivanim nacionalnim umetničkim tradicijama. Slovenofili su smatrali da Rusija ima posebnu sudbinu koja će se odvijati po istorijskom obrascu razvoja iz korena različitom od zapadnog, sudbinu nadahnutu misijom Pravoslavlja na Zapadu, unutar koje će Moskva i nekadašnja slava Moskovije zameniti tadašnju prevlast Sankt-Peterburga i sve što ova znači. Za likovnu umetnost bilo je značajno ovo okretanje Moskvi.

Jer, Moskva je postala središte ovog nacionalnog pokreta, koji je u osnovi modernog pokreta u ruskoj likovnoj umetnosti. Odbacivanje međunarodnog neoklasicizma, koji je od kraja osamnaestog veka vladao ruskim umetničkim životom, i otud proizašlo ponovno

otkrivanje nacionalne umetničke baštine, bili su polazište moderne slikarske škole u Rusiji.

Kao što smo videli, ovaj novi pokret našao je svoje pokrovitelje među moskovskim trgovcima. „Peredvižnjiki“ su našli neposrednog i vernog pristalicu u blagom, skromnom P. M. Tretjakovu, koji je — pošto je trideset godina istrajno kupovao slike ovih umetnika — 1892. godine poklonio svoju zbirku gradu Moskvi. Tretjakovska galerija, kako se i danas zove, bila je prvi muzej slika u celosti posvećen ruskim umetničkim delima. Drugi pripadnici istog staleža, čije je razborito pokroviteljstvo dalo značajne doprinose kulturi u Rusiji devetnaestog veka, bili su Soldatenkov, pokrovitelj objavljivanja mnogobrojnih naučnih, vaspitnih i kulturnih dela; Bahrušin, sa svojom pionirskom zbirkom scenografije, i Beljajev, mecena „petorice“ nacionalnih kompozitora — Rimskog-Korsakova, Kjujija, Balakirjeva, Musorgskog i Borodina. Prvih godina ovog veka tradiciju su nastavili mnogi drugi, među kojima braća Ščukin sa svojim zbirkama orijentalne umetnosti, ruske narodne umetnosti i francuskog impresionističkog i postimpresionističkog slikarstva. Zbirka Sergeja Ščukina, zajedno sa zbirkom njegovog prijatelja i savremenika Ivana Morozova, sada je smeštena u nacionalnim muzejima Moskve i Lenjingrada i još se smatra najboljom zbirkom te vrste na svetu.

Međutim, više no iko drugi, tok modernog pokreta u ruskom slikarstvu usmerio je Sava Mamontov. I sam pevač, vajar, pozorišni reditelj i dramski pisac, on je osnovao prvu rusku privatnu opersku trupu i bio je veoma darežljiv pokrovitelj umetnosti, nadahnuće za tri uzastopne generacije slikara. Svoje veliko bogatstvo stekao je kao graditelj prvih železničkih pruga koje su išle od Arhangeljska do Murmanska, a potom na jug do Donjeckog bazena, donoseći Severu ugalj.

Začudo, Mamontov i njegova supruga Jelisaveta prvi put su došli u dodir sa savremenim ruskim slikarima — u Rimu. Godine 1872. otišli su tamo na prvo od nekolikih zimovanja, delimično zbog zdravlja svog malog sina Andreja, a delom da zadovolje vlastita interesovanja. Jer, oboje su se već ozbiljno zanimali za umetnost; Mamontov je školovao glas u Italiji, a njegova supruga, iskreno religiozna žena, učestvovala je u oživljavanju liturgije pravoslavne crkve i naročito se interesovala za prilagodavanje pozne rimske

umetnosti potrebama ranohrišćanske crkve. Snažna ličnost i verska ubeđenja Jelisavete Mamontove kasnije su nadahnuli gradnju male crkve u Abramcevu, što je, kao što ćemo videti, neposredno dovelo do praktične obnove ruskog srednjovekovnog slikarstva i arhitekture, a to je uticaj koji je od neprocenjivog značaja u razvoju ruske moderne umetnosti.

Krug ruskih slikara koji su mladi Mamontovi otkrili u Rimu predvodila su dvojica pristalica ideala „predvižnjika“. Jedan od njih, vajar Antokoljski (1843—1902), spadao je u najranije članove grupe i svojevremeno je postizao ogroman uspeh i popularnost. Drugi, slikar Vasilij Poljenov (1844—1927), bio je rodom iz Moskve, studirao je u moskovskoj Školi slikarstva i vajarstva, a na njega je uticao Savrasov, prvi ruski pejzažist. Poljenov je veliki deo života proveo u Abramcevu i bio je možda najvažnija ličnost prilikom stvaranja kolonije. Treća istaknuta figura u ovom emigrantskom umetničkom svetu bio je mladi istoričar umetnosti Adrijan Prahov, koji je, poput umetnikâ, u Rimu studirao kao stipendista (njemu je stipendiju dao univerzitet u Sankt-Peterburgu, a umetnicima — njihove akademije). Kasnije, kao profesor, Prahov je započeo restauraciju srednjovekovnih dela ruskog slikarstva i neimarstva — koju su potonji restauratori osudili kao katastrofalnu.

Mladi supružnici Mamontov odmah su se sprijateljili s ovom malom družinom ljubitelja umetnosti i zajedno su organizovali veoma živ program „uzajamnog obrazovanja“. Organizatorski duh je uglavnom bio Prahov, koji ih je vodio u svakodnevne obilaskе drevne prestonice, ukazujući na zanimljive stvari u muzejima, ruševinama i katakombama. Drugi put bi se svi okupili u ateljeima umetnika, pa su slikali ili klesali. Antokoljski je Savi Mamontovu davao časove vajanja, za koje je ovaj brzo ispoljio veliku obdarenost; vayanje je celog života ostalo njegova omiljena razonoda i pokazalo se kao velika uteha kada je godinu dana bio u kućnom pritvoru, nakon finansijskog sloma 1890. Uveče se grupa sastajala da razgovara o svojim planovima za stvaranje nove ruske kulture. Ta nova kultura nije trebalo da se ograniči samo na umetnosti. Ništa manje no slikare i Prahova, supružnike Mamontov su nadahnjivali ideali unapređivanja narodnog života. Kada je 1870. godine kupio Abramcevo i okolno veliko imanje, mladi bračni par se zavetovao da će nastaviti



1 LEONID PASTERNAK, *Moskovski slikari*, 1902. Nekoliko članova kolonije u Abramcevu, u sredini, s prstima zataknutim za prsluk, Konstantin Korovin; Valentin Sjerov crta za stolom a iza njega je Apolinarij Vasnjecov.

tradiciju ranijeg vlasnika, Sergeja Aksakova, poznatog pisca iz četrdesetih godina. Aksakov je bio prisni prijatelj Gogolja, koji je bio čest gost u Abramcevu gde je čak napisao deo *Mrtvih duša*. I mnogi drugi „nacionalni“ pisci iz četrdesetih godina tu su se osećali kao kod kuće; ono što je Abramcevo četrdesetih godina bilo za pisce, sedamdesetih će biti — za slikare. Supružnici Mamontov su stupili u posed praktičnim gestom zidanja bolnice na imanju, 1871, posle epidemije kolere. Sledeće godine je dodata škola, koja se privremeno nalazila u praznom krilu bolnice, ali je kasnije smeštena u tradicionalnu seljačku drvenu kuću, u celosti prenesenu iz obližnjeg sela Bibinok. Bila je to prva škola u tom kraju. Nastavu i organizaciju ove škole za decu susednih seljaka preuzela je Jelisaveta Mamontova, a vajarski atelje u Abramcevu je najpre podignut kao dodatak školi, koji je u „ruskom“ stilu izgradio arhitekt Ropet. Ovaj atelje je kasnije pretvoren u samostalno preduzeće i postao je jedna od glavnih delatnosti kolonije, a i radionica za zanatlije vične tradicionalnim

umetnostima i za umetnike iz kolonije, zainteresovane za praktičnu obnovu drevnih umetničkih tradicija, a njihova pokretačka snaga, kad se pogleda unazad, bilo je Abramcevo.

U proleće 1874. godine, kada su se Mamontovi vratili kući sa zimovanja u Italiji, dopratili su ih neki njihovi rimski prijatelji. Te godine su se nekoliko dana zadržali u Parizu i tamo sreli Ilju Rjepina, kolegu i prisnog prijatelja Poljenova, koji je u to vreme studirao u Parizu. Obojica su žudela da se vrate u Rusiju, jer su u Parizu nalazili malo zanimljivog, i uz srdačan poziv Mamontova i usrdnu podršku Poljenova, Rjepin je odlučio da se preseli u Moskvu. U to vreme u Parizu je živela i udovica operskog kompozitora Sjerova. Sjerov je bio kolega i veliki prijatelj Mamontova, te je ovaj s tipičnom velikodušnošću pozvao udovicu i njenog devetogodišnjeg sina Valentina da dođu i žive s njim u Abramcevu. Tako je nastala kolonija u Abramcevu čiji su utemeljivači bili Poljenov, Rjepin, Sjerovi i Mamontovi. Godine 1879. koloniju su proširili slikari braća Viktor i Apolinarij Vasnjecov.

„Od tog trenutka, krug Mamontova vodio je neobično zanimljiv zajednički život. Zimi su se sastajali u Moskvi, u privlačnoj i udobnoj kući Save Mamontova u Spaskoj sadovoj, gde su priređivali večeri čitanja i crtanja i izvodili pozorišne predstave na koje je žudno i očarano trčala moskovska inteligencija.

Leti su svi prelazili u Abramcevo ili u obližnja mesta. Rjepin je tu nekoliko godina živeo s porodicom . . . Poljenov je slikao studije šuma i potoka . . . Apolinarij Vasnjecov je napustio Sankt-Peterburg i otkrio kako ovde počinje da slika „u bogatirskom duhu“ . . . Sjerov je tu proveo mnogo godina.“²

Ilja Rjepin (1844—1930) je kasnije sebe nazivao „čovekom iz šezdesetih godina“ i mada spada u drugu generaciju nacionalnih slikara, njegova filosofija i delo oličavaju ideale ranih pionira. Osim toga, on je bio daleko artikulisaniji i vrsniji majstor svog medijuma no ma koji od prvobitne „trinaestorice“. Jedno od najpoznatijih Rjepinovih dela jeste *Nisu ga očekivali* (2). Ova slika, urađena u Abramcevu, jedno je od malobrojnih Rjepinovih dela velikog formata, jer je Rjepin mnogo vremena trošio radeći studije pre no što bi ostvario delo velikog formata. Po opštem mišljenju, te studije su

bolje od njegovih velikih dela, a na mnogima od onih koje su rađene u Abramcevu može se otkriti izvanredno darovit crtač s istinskim osećanjem za prirodu. Međutim, Rjepin je slikara prirode podredio svojim društvenim idealima: „Nakon primitivno propagandističkog stila ljudi iz šezdesetih godina javio se pokret intelektualnog nacionalizma koji je sliku cenio zbog njene zamašne ideje i plakatskog izražajnog stila; u postupku se tražila intelektualna anonimnost. Čak i veliki Rjepinov dar razvodnjio se u ovoj ustajaloj atmosferi. Odsustvo umetničkog intenziteta dalo je njegovom stvaranju bezličnu formu“. Tako je pisao biograf Rjepinovog velikog učenika, Mihaila Vrubelja³.

2 ILJA RJEPIN *Nisu ga očekivali*, 1884



Poljenov, veliki prijatelj Rjepina — a takođe i Tolstoja i Turgenjeva — bio je jedan od prvih slikara ruske prirode. Ruska škola pejzaža predstavljala je pojavu na poseban način povezanu s Moskvom. Od svog osnivanja, četrdesetih godina, moskovska Škola slikarstva i vajarstva (kojoj je 1865. dodat odsek arhitekture) naglašavala je *plein air* studije prirode. Zato već od samog početka uočavamo jednu suštinsku razliku između peterburške i moskovske škole. Ta razlika čini istaknutu odliku ruskog modernog pokreta. Moskovska škola je ne samo podsticala studije prema prirodi, što je u peterburškoj Akademiji bilo gotovo nečuveno, već je bila i liberalnija institucija koja je za razliku od peterburške škole manje zavisila od dvora a više od privatnog mecenata. Pedesetih godina moskovska Škola je potpuno raskinula s peterburškom akademskom tradicijom nastave — trogodišnji tečaj crtanja prema bakrorezima i gipsanim odlivcima klasičnih skulptura — i od tog vremena u Moskvi je uveden slobodan izbor tema za studente i sve više se naglašavala studija prema prirodi. Tokom šezdesetih godina prvi studenti koji su završili moskovsku Školu vratili su se u nju kao nastavnici. Među njima je bio Savrasov (1830—1897), poznat kao „otac ruske škole pejzaža“. Međutim, pejzaži Savrasova bili su malobrojni i ostalo je na njegovim sledbenicima, Poljenovu i Šiškinu, da razviju taj deo njegovog stvaralaštva. Ove slikare je u radu još sputavao stilizovan, literarni pristup, i tek s Isakom Levitanom (1861—1900) ruska škola pejzaža dala je istinski kreativnog i izražajnog majstora.

No, glavni doprinos koloniji u Abramcevu Poljenov nije dao kao slikar, već kao arheolog i učitelj. U moskovskoj Školi, u kojoj je, 1882, postavljen za profesora, njegov liberalni uticaj i snažna ličnost podstakli su slikare kao što su Levitan i Korovin. Osamdesetih godina Poljenov je obojicu uveo u koloniju u Abramcevu kao scenografe. Tokom prvih godina stvaranja kolonije Poljenov je grupi doprineo svoje veliko naučno i arheološko znanje. Njegov uticaj bio je naročito značajan u gradnji crkvice u Abramcevu, započetoj 1880. godine (3).

Zamisao o izgradnji ove crkve ponikla je kada se u proleće 1880. opasno izlila rečica što iviči imanje Abramcevo i time sprečila mesno stanovništvo da tog Uskrsa stigne do crkve. Stoga je odlučeno da se na samom imanju sagradi crkva za slučaj da se to ponovi. Članovi

kolonije su s ogromnim oduševljenjem prihvatili ovu zamisao i svi su počeli da prave nacрте zgrade. Nakon mnogo rasprava rešeno je da se crkva sazida u stilu srednjovekovne novgorodske bogomolje, prema projektu Apolinarija Vasnjecova (1845—1926). Kako bi potpomogao ovaj projekt, Poljenov je pronašao brojne arheološke dokumente, vlasništvo svoga oca, pionira-arheologa koji je na sina preneo svoje oduševljavanje srednjovekovnom ruskom arhitekturom i slikarstvom. On je vodio šesnaestogodišnjeg dečaka u obilazak sela, na konju, pokazujući mu sačuvane primere ove tradicije, a tokom ovog putovanja Poljenov, koji je već voleo da crta, napravio je mnogo skica koje je sad u Abramcevu izneo da ih svi proučavaju. Jelisaveta Mamontova je naglas čitala odlomke istorijskih dela,

3 Crkva u Abramcevu, 1880—1882.



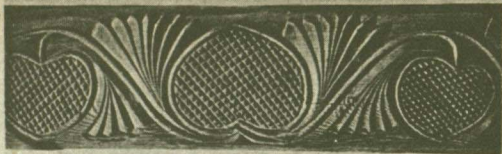
dok je među članovima kolonije buktala rasprava o crkvi. Svi su davali nacрте, izlagali ideje, doprinosili čestice istorijskih podataka. U to vreme bilo je objavljeno malo istorijske građe o ovom predmetu, jer je naučno istraživanje ruske srednjovekovne umetnosti počelo tek pedesetih godina⁴.

Čak su i ikone bile gotovo potpuno nepoznate u svom prvobitnom stanju, jer su stoleća lakiranja i tradicija oblaganja ikona zlatom i srebrom prekrili njihovu površinu. Otkriće ikona kao umetničkih dela i otud proizašli zahtev da se vaspоставe njihove prvobitne jarke boje i čistota linija sporo su se razvijali u Rusiji, a sistematizovani su tek posle oktobarske revolucije. Naučni rad na polju istorije ikonopisa započela je početkom devetnaestog veka porodica Stroganov, koje je počela da prikuplja slike što su ih njihovi preci naručivali od savremenih slikara za svoju slavnu radionicu iz sedamnaestog veka. Kolonija u Abramcevu predstavljala je pionirski poduhvat u umetničkoj primeni ovih ranih naučnih istraživanja i otkrića.

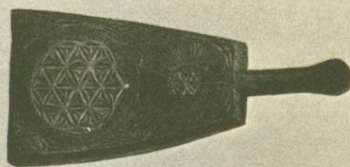
Posledica ovog zajedničkog ispitivanja ruske srednjovekovne umetnosti i istorije, nadahnutog zamišlju da se na imanju sazida crkva, bila je odluka kolonije u Abramcevu da se posete Jaroslavlji i Veliki Rostov, gde su se mogla videti neka od najlepših zdanja i fresaka. Ekspediciju je organizovao Poljenov. Vratili su se s mnoštvom crteža i započeo je ozbiljan rad na crkvici. Prvobitni planovi Apolinarija Vasnjecova pretrpeli su mnoge izmene; Poljenov je naročito dao nacрте ornamenata nadahnute rezbarijama s mesnih seoskih kuća. Tragajući za takvim motivima, Poljenov je odlučio da u koloniju donese izrezbareni prozorski ragastov s obližnje seoske kuće koji mu se veoma dopao (4, 6). To je bio temelj muzeja narodne seoske umetnosti koji još postoji u Abramcevu, a kasnije je bio neposredno vrelo inspiracije za revolucionarnu scenografiju Mamontovljeve „Privatne opere“: na primer, za dekor *Snežane* Rimskog-Korsakova (11, 12).

Crkvice u Abramcevu je dovršena krajem 1882. godine. To je bio prvi zajednički rad kolonije. Svi su doprineli ukrašavanju, pa čak i samom zidanju crkve. Umetnici su izrezbarili i obojili kitnjaste drvene ukrase u novootvorenoj radionici na imanju. Rjepin, Poljenov, Mihail Nestorov i Apolinarij Vasnjecov zajednički su naslikali ikonostas i freske (8). Jelisaveta Mamontova, Marija Jakunčikova i

4 Tradicionalni seljački duborez iz zbirke muzeja u Abramcevu koju je zasnovao Vasilij Poljenov.



Резная доска.
Нах. в Абрамцевском музее.



Резной валеж.
Из того же музея.

5 Sto izrađen u Talaškinu, imanju kneginje Teniševe, organizovanom po uzoru na Abramcevo. Nacr. A. Zinovjeva, oko 1905.



6 Muzej u Abramcevu.





7 Kaljeva peć po nacrtu Mihaila Vrubeľja, izrađena u keramičkoj radionici Abramceva, oko 1899.

Jelena Poljenova izvezle su odežde i zastore prema nacrtima Poljenova. Viktor Vasnjecov nije samo dao nacrt za mozaički pod, u obliku cveta koji se širi, već je u oduševljenju i lično pomagao da se mozaik sastavi.

Prvi obred održan u crkvi bilo je venčanje Poljenova sa Marijom Jakunčikovom, rođakom Save Mamontova, koja se pridružila koloniji kako bi pomogla pri izgradnji crkve. Jakunčikova je bila jedna od prvih umetnica u Rusiji; druga je bila sestra Poljenova, Jelena, koja je bila i istoričar — zapravo, nju je zanimanje za istoriju Rusije i privuklo radu kolonije na oživljavanju stilova srednjeg veka. Te dve žene su bile najoduševljeniji i najuporniji protagonisti ove obnove

8 Ikonostas crkve u Abramcevu.
Slike su rad Apolinarija Vasnjecova
Ilje Rjepina i Vasilija Poljenova.



tradicija narodne umetnosti u Abramcevu i one su ubrzo preuzele rezbarsku i veziljsku radionicu koje su u to vreme cvetale na imanju.

Po dovršenju crkvice zanimanje za obnovu ruske srednjovekovne umetnosti je poraslo umesto da opadne. Braća Vasnjecov su počela da se specijalizuju za istorijske rekonstrukcije srednjovekovne Rusije: Viktor za ikone i prizore iz bajki, Apolinarij za likovno vaspostavljanje srednjovekovne Moskve kojem je posvetio ostatak života.

Zapravo, prvi slikar koji se posvetio likovnoj rekonstrukciji srednjovekovne Rusije bio je Vjačeslav Švarc (1838—1869). Švarc je bio istoričar i tokom svojih proučavanja došao je na zamisao da pomoću slikarstva oživi zaboravljenu prošlost sa svim njenim pojedinostima.

Njegove slike su nedvosmisleno slike istoričara a dragocene su zbog pažnje koju je poklanjao pojedinostima i zbog brižljive tačnosti.

Vasilij Surikov (1846—1916) bio je prvi „peredvižnjik“ koji je spojio nacionalne ideale s težnjom da se nađe jedan novi jezik za njihovo izražavanje. Rođen u Krasnojarsku, na granici Sibira, Surikov je 1868. godine na konju krenuo za Sankt-Peterburg da se upiše na Akademiju. Na putu je proveo godinu dana, jer je često i bez žurbe zastajao u drevnim gradovima kroz koje je prolazio. Na dvadesetogodišnjeg kozaka naročit utisak ostavili su Kazanj i Njižni Novgorod. Međutim, Moskva ga je sasvim osvojila. „Došavši u Moskvu, to središte narodnog života, odmah sam sagledao svoj put“, pisao je kasnije⁵. *Boljarka Morozova* (9), po opštem mišljenju remek-delo Surikova, prikazuje proganjanje „staroveraca“ od strane patrijarha Nikona, a pozornicu zbivanja čine ulice srednjovekovne Moskve. To je ogromna slika — veličinom i razmerom podobna freski. Likovna konstrukcija ovog dela podseća na velike italijanske monumentalne slikare čijem se stvaranju Surikov toliko divio — na Mikelandela, Tintoreta, Ticijana, i, više od svih, na Veronezea. Puna je pokreta — sveža, čvrsta boja ide od oblika do oblika, gest se nadovezuje na gest, dok pogled konačno ne prikuje središnja figura boljarke s dramatično uzdignutom rukom i uperenim prstom. Ova dinamičnost uvek je bila osnovna odlika ruskog slikarstva, a u delu Surikova ona prvi put vaskrsava iz srednjovekovnih tradicija. Na sličan način Surikov je obnovio osobenu gamu vizantijske umetnosti — bogato mrke, tamnocrvene i jasno žute boje koje ponovo nalazimo u delu Natalije Gončarove. Dekorativni površinski ritam i jaka horizontala druge su odlike svojstvene ruskom slikarstvu, i starom i modernom, i one su takođe prvi put vaspostavljene u delu Surikova.

Surikov je bio čest gost u Abramcevu, ali ne i „član“ kolonije. On, na primer, nije učestvovao u zajedničkim delatnostima, kakve su bile nedeljne čitalačke večeri. Ta čitanja klasičnih dela postepeno su se razvila u pantomimske prizore. Iz prizora, već 1881. godine, prerasla su u prave pozorišne predstave koje je Sava Mamontov zimi priređivao u svome moskovskom domu. Tekst ovih prvih amaterskih predstava obično je bio iz pera samog Mamontova i prepričavao je neku narodnu pripovetku ili istorijsku epizodu. Svi su učestvovali; Sava Mamontov je od svakog tražio da doprinese u



9 VASILIJ SURIKOV, *Boljarka Morozova*, 1881—1887.

skladu sa svojim darom, koji se često, na najne očekivaniji način, otkrivao i samom svom posedniku. Tako se Viktor Vasnjecov obreo kao slikar pozorišnih dekoracija, mada, kao što je kasnije priznao, nije imao pojma kako da pristupi poslu. Iz ovog korišćenja slikara, a ne tradicionalnog zanatlije za slikanje kulisa, rodila se ideja realističkog pozorišnog dekora, koja je neposredno uticala na zapadnu Evropu. Ona je proizašla iz dela Vasnjecova i njegovih sledbenika Korovina, Levitana, Golovina i Reriha; svi su oni tokom osamdesetih godina radili na pripremanju predstava Mamontovljeve „Privatne opere“.

Već devedesetih godina Carska pozorišta više nisu mogla da prenebregavaju Mamontovljevo revolucionarno korišćenje profesionalnih slikara za slikanje dekora i takođe su počela tradicionalnog scenografa-zanatliju da zamenjuju umetnicima kao što su ovi. Konačno, Đagiljev ih je predstavio Evropi. Dok je ranije slikana pozadina predstavljala dekorativnu podlogu za glumu, sada je postala integralni deo predstave. To je opet dovelo do revolucije u shvatanju pozorišta. Predstava je počela da se sagledava kao celina, a glumac je svoju kreaciju morao podrediti drugim sačiniojcima: dekoru, kostimu, gestu, muzici, jeziku. Tako se pojavila sinteza, dramsko jedinstvo. Stanislavski, Mamontovljev rođak, koji je često nastupao

10 MIHAIL VRUBELJ,
Skica egipatskog kostima,
iz devedesetih godina.



u ovim domaćim predstavama s početka osamdesetih godina, pripisao im je rađanje svog „realističkog pozorišta“, koje je potom bilo toliko uticajno na Zapadu.

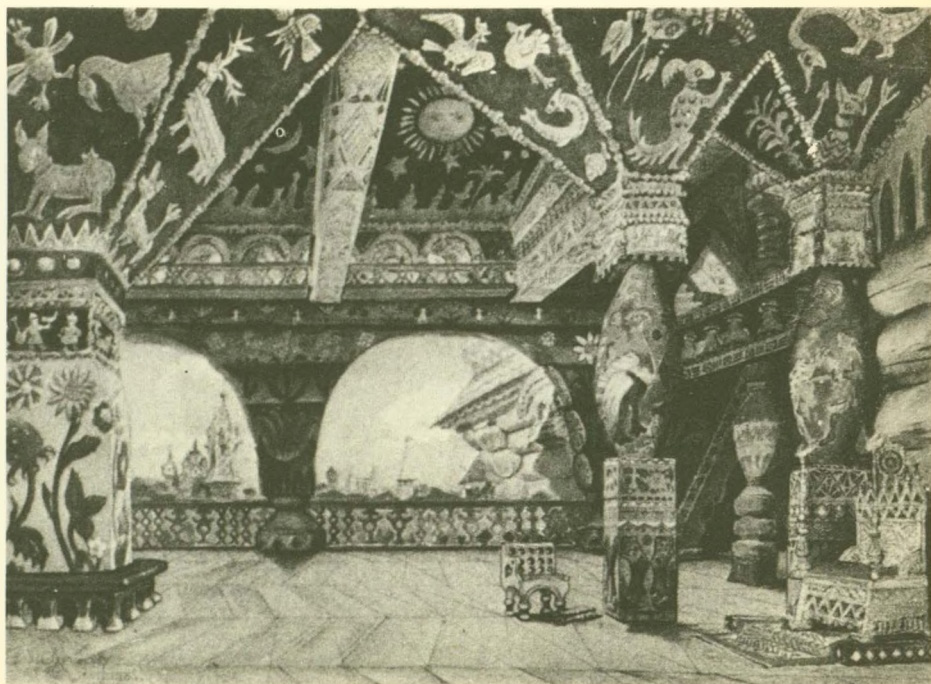
Mamontovljevi poduhvat s amaterskim pozorišnim predstavama uskoro je doveo do osnivanja njegove profesionalne „Privatne opere“ u Moskvi. Ovo je omogućeno nedavno donetim Carevim ukazom, a značilo je da se slikaru otvara novo polje delatnosti i to naročito pogodno za Rusa koji poseduje tako srećnu obdarenost za dekorativnu umetnost i za koga je pokret — život. Opera je otvorena 1883. godine izvođenjem *Snežane* Rimskog-Korsakova (11, 12), u scenografiji Viktora Vasnjecova. Vremenom će „Privatna opera“ ruskoj publici predstaviti ne samo muziku Rimskog-Korsakova, Dargomižskog, Musorgskog i Borodina, već i veličanstveni glas Fjodora Šaljapina.

Mamontovljevo pozorište je tako počelo da privlači mlađi naraštaj slikara. Poljenov je uveo dvojicu najsjajnijih studenata moskovske Škole: Isaka Levitana, o kome je već bilo govora, i Konstantina



11 VIKTOR VASNJEČOV,
Snežana,
skica kostima, 1883

12 VIKTOR VASNJEČOV,
Snežana,
skica dekora, 1883.





13 KONSTANTIN KOROVIN, *Don Kihot*, dekor četvrte slike, 1906.

14 ISAK LEVITAN, *Iznad večnog odmorista*, 1894.



Korovina (1861—1939). Korovin je bio prvi ruski slikar u čijem delu se odrazila umetnost francuskih impresionista s kojom je došao u dodir 1885, prilikom prve posete Parizu. Iste godine Korovin je upoznao Mamontove i skoro odmah postao prislan član njihovog domaćinstva. Više no iko, Korovin je zaslužan za revoluciju scenografije i u tome medijumu je najuspešnije tumačio ideje francuskih impresionista (13). Vršio je značajan liberalan uticaj u moskovskoj Školi, gde je 1901. godine naimenovan za profesora. Gotovo svi avangardisti iz prve decenije ovog veka bili su učenici Korovina i njegovog prijatelja iz Abramceva, Sjerova; to su Kuznjecov, Larionov, Gončarova, Tatljin, Končalovski, Maškov, Ljentulov, Faljk, a da ne pominjemo brojne futurističke pesnike koji su započeli kao slikari — braću Burljuk, Kručoniha i Majakovskog.

Valentina Sjerova (1865—1911) supružnici Mamontov voleli su kao sina. Kao što smo videli, on je 1874. godine kao mali dečak došao s obudovelom majkom da živi u Abramcevu. Tako je odrastao u atmosferi neprestane stvaralačke delatnosti koja je karakterisala domaćinstvo Mamontova. Još dok je bio mali, Sjerovu je časove crtanja davao Rjepin, koji je veoma voleo dečaka, a ovaj se ubrzo





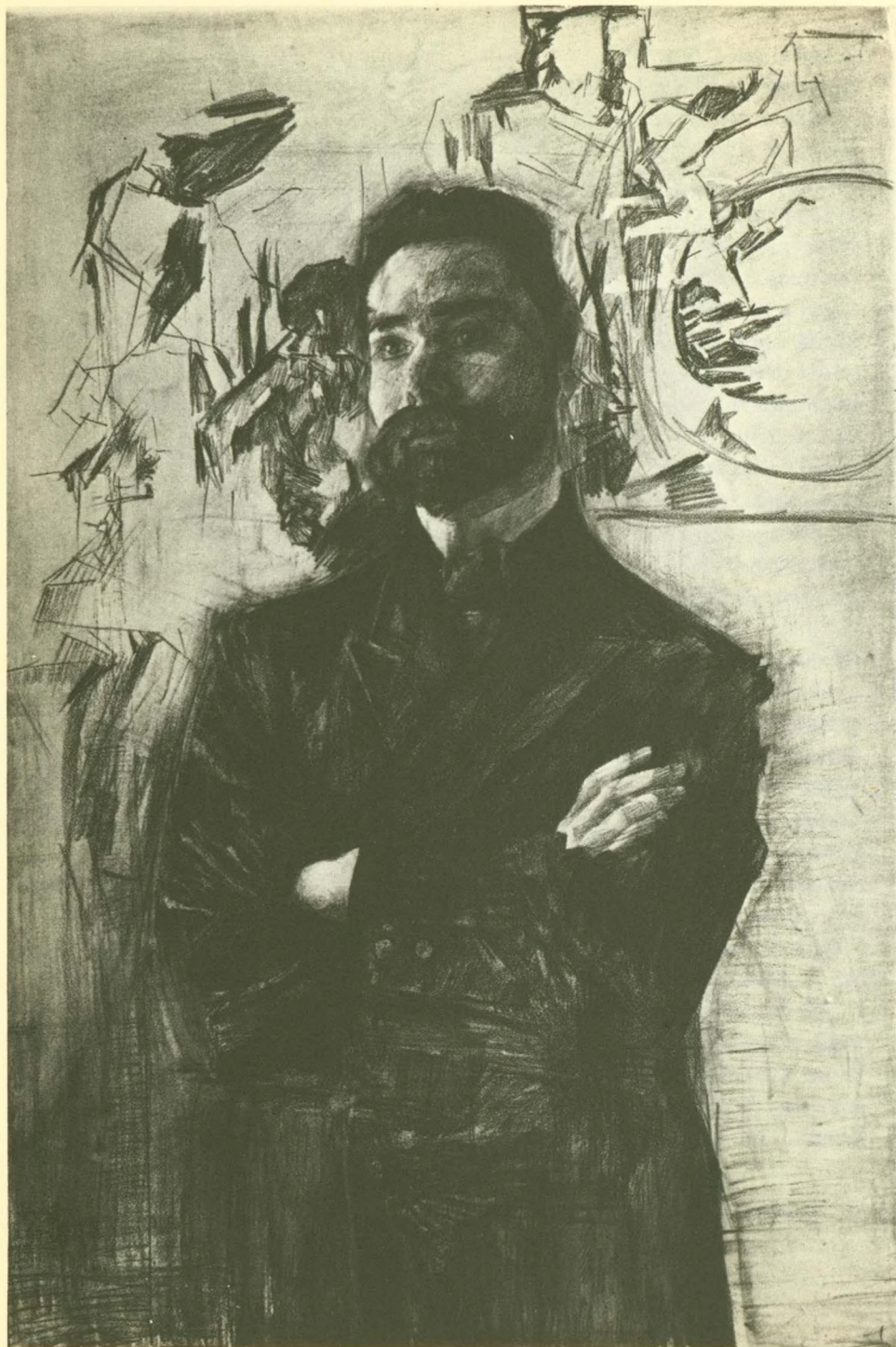
pokazao kao izvanredno dobar crtač za svoj uzrast. On je često brže i sigurnije no stariji slikari postizao sličnost s modelom u veselim „crtačkim takmičenjima“ koja su bila sastavni deo vedrog, idealnog života u Abramcevu. Sjerov je kasnije razvio ovaj dar postizanja sličnosti i postao najuspešniji i najblistaviji portretist poslednje decenije prošlog i prve decenije ovog veka. Pre toga, bio je izvanredan slikar predela (15, 16), čulniji i manje nostalgican od svog učitelja Levitana (14). Slično Korovinu, Sjerov je imao najblagotvorniji uticaj u moskovskoj Školi, gde je predavao od 1900. do 1909. godine. Mada Larionov saopštava kako je Sjerov bio suviše zauzet da bi bio odista dobar nastavnik, on je tako izvrsno vladao postupcima mnogih medijuma u kojima je radio, da njegov lični profesionalni stav prema kompoziciji i izvanredno visok standard tehničke discipline nisu mogli da ne ostave utisak na studente u vreme kad su u Rusiji takva postignuća bila odveć retka. Poput Korovina, Sjerov je bio jedan od nekolicine Moskovljana koji su premostili provaliju između dva umetnička sveta. On je saradivao u, suštinski peterburškom, časopisu *Svet umetnosti* (koji će biti razmotren u sledećem poglavlju) i učestvovalao je na izložbama te grupe koja je okupila umetničku avangardu devedesetih godina.

Godine 1890. Sjerov je predstavio Mamontovu svog prisnog prijatelja Mihaila Vrubelja (1856—1910). To će se pokazati kao prekretnica u Vrubeljevom umetničkom životu. On je rano ostvario sjajnu karijeru u peterburškoj Akademiji u koju je stupio 1880. godine. Tamo je imao sreću da bude učenik Čistjakova, sjajnog crtača i velikog obožavaoca Italijana Fortunija. Čistjakov je u svoje učenike ubraja skoro sve najdarovitije „peredvižnjike“ — Rjepina i Surikova, a od mlade generacije — Sjerova i Vrubelja. Svi ovi slikari, a naročito Vrubelj, hvalili su nastavu ovog majstora koji im je usadio tako izvrsnu stručnu disciplinu.

Još dok nije diplomirao, Vrubelja su njegovi nastavnici sa Akademije preporučili profesoru Prahovu, koji je 1883. godine posetio školu kako bi pronašao studente koji će mu pomagati pri restauraciji kijevske crkve Svetog Kirila (iz dvanaestog veka) koje se bio poduhvatio. Ta mogućnost upoznavanja s vizantijskom umetnošću iz

←

16 VALENTIN SJEROV, *Portret glumice Jermolove*, 1905.



prve ruke i u tako prisnim okolnostima pokazala se kao presudna za Vrubeljev razvoj. Tada je započelo ono uporno traganje za novim likovnim rečnikom koje će predstavljati pokretačku snagu celokupnog Vrubeljevog stvaralaštva. Kao što je pisao sestri: „Ne napušta me manija apsolutne obaveze da kažem nešto novo . . . jasno mi je samo jedno — da su moja istraživanja isključivo na polju tehnike“⁶.

Vrubeljev zadatak u Svetom Kirilu bio je da pomaže pri restauraciji prvobitnih fresaka i da, u slučajevima kad su nepovratno izgubljene, slika nove u srodnom stilu. To je bio posao koji je očarao

←
17 MIHAIL VRUBELJ,
Valerij Brjusov,
1905.



18 MIHAIL VRUBELJ,
Tamarin ples,
1890.

mladog studenta i kojem bi, rekao je pred kraj svog tužnog života, više od svega želeo da se vrati. Vrubelj je tu otkrio rečitost linije:

„Glavna greška savremenih slikara koji pokušavaju da obnove vizantijski stil jeste neshvatanje načina na koji su vizantijski umetnici koristili draperiju. Oni je pretvaraju u običan čaršav tamo gde su (vizantijski umetnici) pokazivali toliko duha. Vizantijsko slikarstvo se suštinski razlikuje od trodimenzionalne umetnosti. Sva njegova suština je u ukrasnom rasporedu oblika koji naglašava pljosnatost zida“⁷.

Vrubelj je stalno primenjivao ovaj način upotrebe ornamentalnih ritmova za naglašavanje pljosnate površine platna. Jedan primer za to jeste *Tamarin ples* (18), akvarel iz 1890. godine. To je jedna iz serije Vrubeljevih ilustracija za Ljermontovljevu poemu *Demon*, koja je, preko bankara Končalovskog, naručena za jubilarno izdanje, objavljeno 1890. Ovo je bila prva Vrubeljeva moskovska narudžbina. U *Tamarinom plesu* Vrubelj je suprotstavio formalne elemente kako bi saznao složenu površinsku strukturu, jedan ritmički mozaik. Delo je podeljeno na tri plana koji se stapaju, kao slike iz snova: melanholično zamišljen demon oslonjen o stenu, okruženu pustim planinama; divna Tamara igra sa svojim elegantnim gruzinskim mladoženjom na bogatom tepihu u podnožju zastrtog stepeništa; i tamburaški orkestar čija svirka kao da obasipa bogato ukrašeni prizor iz drugog sveta. Svirači su proizvoljno presečeni ivicom platna i tako zalaze u naš svet, jer se upotpunjuju u stvarnom prostoru.

Strasno izučavanje vizantijske umetnosti na koje je Kijev podstakao Vrubelja, odvelo ga je zatim u Veneciju. U Kijevu je otkrio liniju, a u Veneciji boju. Mozaici u crkvi Svetog Marka i dela Karpaća i Belinija posebno su ga očarali. Tokom ove godine provedene u Italiji, Vrubelj je radio s onom silnom usredsređenošću koju je sačuvao tokom celog života, čak i u periodima užasne osame i bede.

Godine 1885, Vrubelj se vratio u Rusiju, u Odesu, ali nije uspeo da nađe posao. Tada je počelo razdoblje velike fizičke, no iznad svega, duševne patnje. Započeo je seriju slika „Demona“ (nadahnutu Ljermontovom), čiji će ga lik sve upornije opsedati (18, 21). Vrubelj je demona opisao kao „duh što u sebi objedinjava muški i ženski izgled, duh ne toliko zao koliko napaćen i ranjen, no, ipak, jedno moćno i uzvišeno biće“⁸. Kako je ovaj simbol sve više dominirao

njegovim delom, Vrubeljevo duševno rastrojstvo je postajalo sve očitije. Može se pratiti razvoj njegovog raspoloženja. Od poverljive prikaze, uzvinutog, tužnog duha, demon postaje neprijateljski stražar i smrknuto, gnevno lice. Konačno, u poslednjim godinama Vrubeljevog stvaralačkog života, demon je smrvljeno ili onesvešćeno telo, uvučeno u vrtoglavi kovitlac. Nekim od svojih poslednjih dela, Vrubelj vaskrsava ovu figuru u vidu masivne glave s tragičnim, zurećim očima: čist duh što se pomalja iz magle, napokon gospodar, ali lišen svoga carstva.

Od 1885. do 1888. godine Vrubelj je bedno živeo u Kijevu, u koji se vratio nakon kratkog boravka u Odesi, s toliko uspomena na raniju sreću. Godine 1887. njegove nade da će se ponovo baviti monumentalnim religioznim slikarstvom oživelo je raspisivanje konkursa za uređenje nove saborne crkve Svetog Vladimira. Gradnja ove crkve počela je 1862, u vreme plime slovenofilskog oduševljenja, a trebalo je da obeleži hiljadugodišnjicu ruske nacije. Mada bi izgledalo da je Vrubelj više no ijedan drugi savremeni slikar bio najpogodnija ličnost za taj posao, na konkursu je pobedio Viktor Vasnjecov, koji tek beše završio rad na maloj crkvi u Abramcevu. Nacrta Vasnjecova bili su slabi i neoriginalni, potpuno lišeni razumevanja za osobeni medijum monumentalnog slikarstva u kome je Vrubelj već bio pokazao takvo majstorstvo. Sam Vrubelj je doživeo poslednje gorko iskustvo — da mu bude ponuđeno pravljenje nacрта za ukrasne panoe na nižim bočnim zidovima crkve. S urođenom skromnošću, on ih je uradio onim intuitivnim osećanjem za ornamentalne dekorativne motive koje stalno iznova zapažamo u njegovom stvaralaštvu.

Pored rada na monumentalnim slikama, tokom ovih poslednjih deset godina Vrubelj se uglavnom usredsredio na akvarel; on je taj medijum smatrao disciplinom koja od umetnika najviše traži. Još na Akademiji, Vrubelj i njegov bliski drug Valentin Sjerov ozbiljno su se posvetili studiji prirode, toliko tuđoj tradiciji njihove institucije. Obojica su bili Rjepinovi učenici, ali se Vrubelj ubrzo žestoko pobunio protiv filosofije svog učitelja. Zanimljivo je pročitati njegovu reakciju na izložbu „predvižnjika“ iz 1883. godine, na kojoj je jedna Rjepinova slika bila *pièce de résistance*: „Forma, najprevashodnija plastična vrednost, napuštena je: nekoliko smelih,

darovitih poteza — to je mera umetnikove povezanosti s prirodom; on je potpuno zaokupljen time da posmatraču što snažnije predoči svoje ideje⁹. U istom pismu Vrubelj odbacuje tumačenje „peredvižnjika“ da je umetnost oruđe društvene propagande:

„Umetnik ne treba da postane rob publike: on sam je najbolji sudija svojih dela, koja mora poštovati i ne sme snižavati njihov značaj do reklamnog trika . . . Ukrade li se ono uživanje što odlikuje spiritualni pristup umetničkom delu od onog kojim čovek gleda otvorenu štampanu stranicu, to može dovesti čak do potpune atrofije zahteva za takvim uživanjima, a to znači lišiti čoveka najboljeg dela njegovog života . . .“

Uskoro nakon ovih opaski, kažu, Vrubelj je počeo da čita Kanta, što je potkrepilo njegovo uverenje o vrednosti studije prema prirodi. Vrubelj se nije samo odlično snalazio u savremenoj nemačkoj filosofiji,

19 MIHAIL VRUBELJ, *Vaza s cvećem*, 1904.



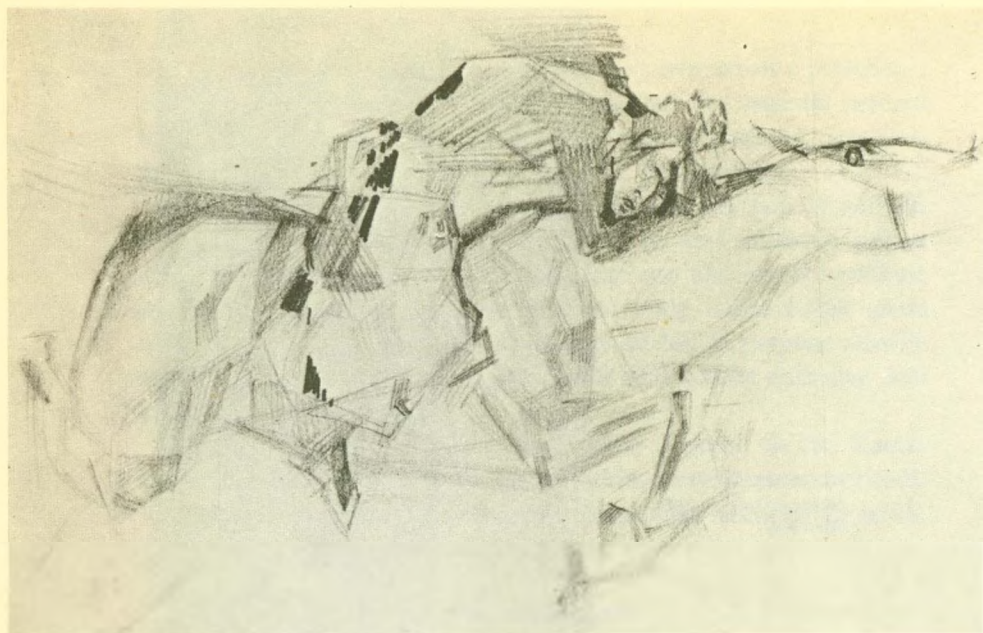
20 MIHAIL VRUBELJ,
Mrtva priroda — ruže,
oko 1900.



već je vrlo dobro poznao i klasike. Izvrsno je znao latinski, što je u Rusiji onog vremena bilo retko. Po mnogo čemu, on je više pripadao Puškinovom pokolenju no vlastitom provincijskom svetu koji ga je maltene odbacio.

Više no ijedan drugi umetnik Vrubelj je tokom narednih dvadeset godina nadahnjivao avangardu u Rusiji. Mogli bismo ga nazvati ruskim Sezanom, jer imaju izvesna zajednička svojstva: oba umetnika svojim delom premošćuju vekove, i ne samo vekove, već i dve vizije što tako radikalno odeljuju devetnaesto stoleće od dvadesetog, „modernu umetnost“ od umetnosti zapadne Evrope nakon renesanse i rađanja „štafelajskog slikarstva“.

Poput Sezana, Vrubelj je za života dobio malo priznanja; ono malo što ga je doživeo gotovo isključivo duguje oštroidosti i naporima Save Mamontova s kojim je radio u pozorištu i u radionicama Abramceva i za koga je naslikao skoro sve svoje slike.



21 MIHAIL VRUBELJ, Skica ilustracije za jubilarno izdanje Ljermontovljeve poeme *Demon*, objavljeno 1890.

Za razliku od njegovog prijatelja Sjerova, Vrubelja nisu toliko zaokupljali predeli i neposredno zanimanje za prirodu. Najveći deo njegovih crteža čine studije cveća, ali ne cveća što raste u polju, u svojoj prirodnoj sredini; to su produbljeni krupni planovi zamršene igre oblika (19, 20), veštački izdvojeni, što im daje jedan osoben, dramatičan ritam. Ili je to pak vaza s cvećem, čija igra sukobljenih oblika pada u vidu divotne vijugave mase. Vrubelj je najbolji u tim tananim akvarelima i skicama rađenim olovkom. Njegova istraživačka olovka napada model sa svih tačaka gledanja: prozirnim preplitanjem šara, uravnotežavanjem mase spram mase, oblicima nadograđenim u vidu prodirnih, iskošenih uzvinuća, mozaičkim šaranjem. Naredne generacije su toliko poštovalе Vrubelja upravo zbog ovog neumornog, iscrpnog ispitivanja mogućnosti likovnog predstavljanja, kao i zbog njegove izvanredno maštovite vizije. Mada nije formulisao nov likovni rečnik niti je zasnovao školu, Vrubelj je omogućio eksperimente sledećih decenija, ukazao je na put.

1890—1905.

Pokret „Svet umetnosti“ u Rusiji bio je sličan po ustrojstvu, istovremen i po istorijskoj ulozi paralelan s francuskom grupom „Nabi“. Nastao je iz đaćkog udruženja „Nevski pikvikovci“, čiji su se članovi, pod vođstvom Aleksandra Benuaa, krajem osamdesetih godina udružili u „društvo za samoobrazovanje“. Škola koju su svi pohađali, Majski kolež, bila je privatni građanski zavod za decu imućne sankt-peterburške inteligencije, čiji su mnogi pripadnici bili stranog porekla. To je bilo tipično za članove „Sveta umetnosti“, koji se kao pokret javio početkom devedesetih godina. Paralelan engleskom i evropskom pokretu *Art Nouveau*, pokret „Svet umetnosti“ je predstavljao umetničku avangardu Rusije devedesetih godina prošlog i prvih godina ovog veka.

U svom prikazu njegove istorije, Benua opisuje „Svet umetnosti“ kao društvo, izložbenu organizaciju i časopis:

„Smatram da ‚Svet umetnosti‘ ne treba shvatiti kao ma koju od ove tri stvari posebno, već obuhvatno; tačnije, kao svojevrstu zajednicu koja je imala vlastiti život, osobena interesovanja i probleme, i koja je na nekoliko načina pokušavala da utiče na društvo i udahne mu jedan poželjan stav prema umetnosti — umetnosti shvaćenoj u najširem značenju, to jest, uključujući književnost i muziku“¹.

Aleksandar Benua (1870—1960) bio je začetnik društva u Majskom koležu i ostao je intelektualna pokretačka snaga pokreta „Svet umetnosti“. Slikar, scenograf, reditelj, naučnik, likovni kritičar i istoričar umetnosti, Benua je oličenje svega onoga za šta se zalagao „Svet umetnosti“: obnove, ne samo umetnosti već celog čoveka; ne samo slikarstva već umetnosti koja obuhvata celokupan život; shvatanja umetnosti kao oruđa za spasenje čovečanstva, umetnika kao posvećenog sveštenika a njegove umetnosti kao posrednika večne istine i lepote. Ukratko, filosofije koja je mnogo napadana kao „umetnost radi umetnosti“.

Aleksandar Benua je rođen 1870. godine u Sankt-Peterburgu, u porodici mešanog nemačkog, francuskog i italijanskog porekla. Porodica Benua je pripadala stranoj koloniji Sankt-Peterburga koja je postojala još otkako je Petar Veliki počeo da dovodi sa Zapada slikare, kompozitore i arhitekte. Ova kolonija je od osamnaestog veka dala ogroman doprinos ruskoj kulturi, a mnoge porodice u njoj, poput porodice Benua, dale su niz darovitih umetnika. Sama porodica Benua doselila se u Rusiju krajem osamnaestog veka. Umetnička obdarenost uglavnom je dolazila s majčine strane, od venecijanske porodice Kavos. Katerino-Kavos, sin upravnika venecijanskog pozorišta, bio je veoma uspešan kompozitor i orguljaš, ali je posle pada Republike pobjegao iz rodnog grada i bio naimenovan za muzičkog direktora Carskih pozorišta u Sankt-Peterburgu. Tu se naselio s porodicom, a njegov sin, Alberto Kavos, postao je poznat pozorišni neimar, graditelj Marijinskog pozorišta u Sankt-Peterburgu (sada Pozorište Kirov) i Velikog pozorišta u Moskvi. Kamila Kavos, Albertova kći, udala se 1848. godine za Nikolu Benuaa. Nikola Benua je po rođenju bio pola Francuz, pola Nemač. Kao student peterburške Akademije umetnosti 1836. godine osvojio je zlatnu medalju za arhitekturu, pa je, po tadašnjem običaju, otišao u Italiju. Tamo se upoznao s rusko-nemačkom umetničkom kolonijom, s nemačkim romantičarskim slikarem Overbekom, s ruskim slikarem Ivanovom i sa Gogoljem. Ovi slikari i pisci, a naročito ideje nemačkih „Nazarena“ o obnavljanju srednjovekovne arhitekture, izvršili su velik uticaj na mladog arhitektu. Vratio se u domovinu sa željom da dovede do slične obnove u ruskoj arhitekturi.

Ova atmosfera romantičnih ideala u kojoj je Aleksandar Benua odrastao, uobličila je njegov umetnički ukus, a preko njega i ukus grupe „Svet umetnosti“. Njegovu porodicu nisu privlačile ruske narodnjačke ideje šezdesetih i sedamdesetih godina, koje su smatrali provincijskim i varvarskim; za razliku od mnogih savremenika oni nisu prekinuli veze sa Zapadom. Naprotiv, delimično zbog svog mešovitog porekla, poznavali su savremene francuske i nemačke, a takođe i italijanske ideje. Ova internacionalna kultura bila je osnovno svojstvo članova grupe „Svet umetnosti“ koji su smatrali svojom misijom da Rusiji vrate kulturu izgublenu tokom vladavine „peredvižnjika“. Međutim, oni nisu zamišljali vaspostavljanje

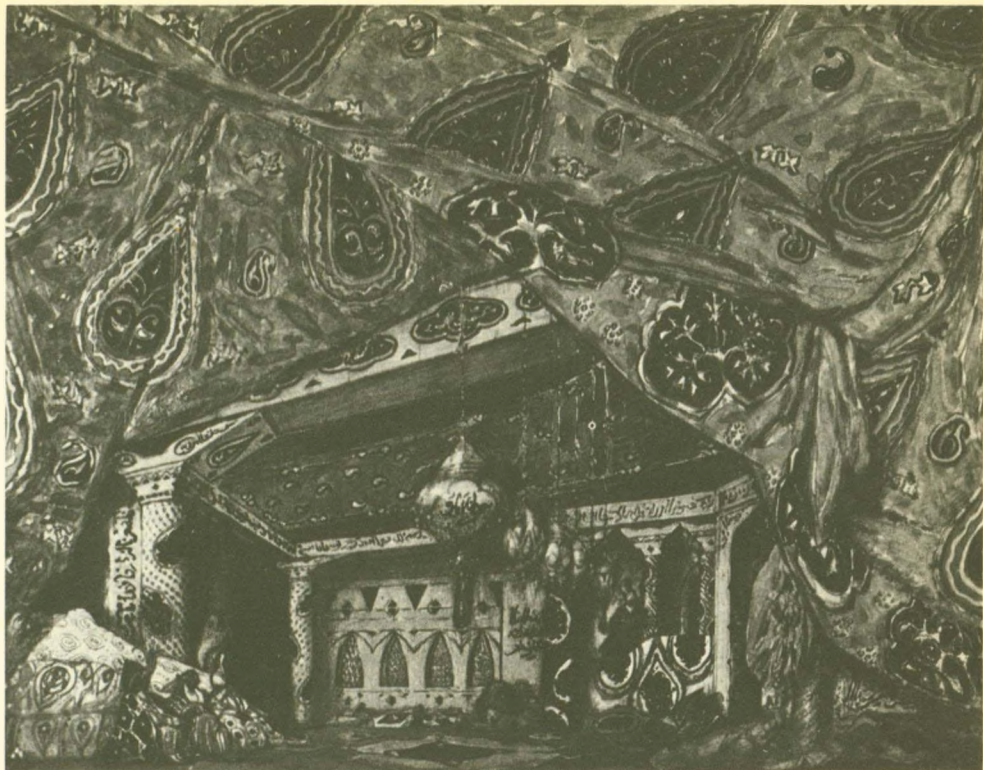
ruske kulture kojom dominira Evropa. Naprotiv, verovali su da Rusija ne sme da se vrati u položaj provincijske predstraže zapadne Evrope, niti sme ostati uporište izolovane nacionalne tradicije. Njihov cilj je bio da u Rusiji stvore jedan u suštini međunarodni centar koji će prvi put dati doprinos matici zapadne kulture. Da bi to postigli, prionuli su da ponovo uspostavljaju vezu s nemačkim, francuskim i engleskim idejama, kao i da podstiču interesovanje za nacionalnu baštinu, ne samo srednjovekovne Rusije — čemu se posvetila kolonija u Abramcevu — već i veoma zanemarene umetnosti nastale za vlade Petra i Katarine Velike, koju su „peredvižnjiki“ potpuno odbacivali kao stranu. Aleksandar je postao pokretač ostvarenja ovog ambicioznog programa.

„Nevske pikvikovce“ su sačinjavali školski drugovi Benuaa, među kojima su najistaknutiji Dmitrij Filosofov, Konstantin Somov i Valter Nuvel. Filosofov je bio šarmantan, elegantan i lep mladić, sin istaknutog državnika, aristokrate koji se oženio čuvenom lepoticom. Poput roditelja Aleksandra Benuaa, oboje su već bili u godinama kad im se rodio sin, a otac je umro pre no što je sin odrastao. To je možda još jedan razlog za krajnju kultivisanost ovih mladića, za koje se govorilo da su „sa dvadeset godina umorni od sveta“. Gospođa Filosofova je bila čuvena ne samo kao otmena domaćica čiji je salon stecište umne niže aristokratije, već i kao veoma obrazovana ličnost, koja je osnovala prve „ženske univerzitetske kurseve“ u Rusiji. Filosofov se u grupi najviše bavio književnošću, mada sam nije bio stvaralac. On je kasnije uveo Mereškovskog, simbolističkog religioznog mislioca, koji je u diskusije grupe uneo „mističnu“ notu. Kasnije, kad je izdavan časopis, Filosofov je uređivao književnu rubriku koja je objavila rana dela Bloka, Belog i Baljmonta, predstavnika prve generacije simbolista u ruskoj književnosti.

Naglašeno interesovanje za muziku doprinos je Valtera Nuvela, koji je, poput Benuaa, bio nemačko-francuskog porekla, te je odrastao govoreći tri jezika. Konstantin Somov, drugi rani, mada isprva ne i naročito aktivni član đlačkog društva, bio je sin direktora muzeja Ermitaž i kasnije je mnogo doprineo likovnoj rubrici časopisa *Svet umetnosti*. Među članovima „Nevskih pikvikovaca“ bilo je još učenika Majskog koleža, ali su 1890. godine, kada su svi završili školu, otpali iz grupe.

Te godine Benua je upoznao mladog studenta peterburške Akademije, gde je pohađao večernji tečaj (godina dana časova crtanja predstavljala je jedinu formalnu slikarsku obuku kroz koju je Benua prošao). To je bio Lav Rozenberg, kao slikar i revolucionarni scenograf poznatiji pod imenom svog obožavanog epikurejskog dede, Leona Baksta. On se odmah sprijateljio s Benuaom i ubrzo je postao jedan od vođa grupe. Bakst je bio prvi profesionalni slikar u grupi. Međutim, on je spadao među najvatrenije propagandiste antiakademskih stavova, jer je na svojoj koži osetio vladajuću akademsku predrasudu prema svemu što izlazi iz okvira tradicionalnih obrazaca. Prethodne godine bio je raspisan konkurs na temu „Piete“. Bakst, učenik Čistjakova i obožavalac Nestorova, religioznog slikara iz grupe „Peredvižnjiki“, bio je pun ideja o vrednosti apsolutnog realizma u slikarstvu. Mислеći u tom smeru, naslikao je Bogorodicu kao staricu, očiju crvenih od plača nad mrtvim Sinom. Kakvo je bilo njegovo zaprepašćenje kada je, pozvan pred žiri, video svoje platno besno precrtano s dva poteza voštane krede! Sledećeg dana napustio je Akademiju i uskoro potom pridružio se „pikvikovcima“, privučen njihovim ratom i protiv Akademije i protiv „peredvižnjika“.

Prijatelji su se sastajali nekoliko puta nedeljno, posle časova, u kući Benua ili Filosofova: u oba doma vladala je srodna atmosfera kosmopolitske kulture. Držali su jedni drugima predavanja — prekidana stalnim smehom i dosetkama, koje Benua nije mogao da učutka čestim pozivanjima na red uz pomoć majčinog bronzanog zvonceta! Teme predavanja obuhvatale su sve što je u tom času privlačilo nekog člana. Tako je Benua govorio o Direru, Holbajnu i Kranahu, kao i o nemačkoj školi kojoj se njegova porodica toliko divila: o fon Maresu, Menclu, Fojerbahu, Lajblu, Klimtu i nemačkim impresionistima Libermanu i Korintu. Sam Benua nam veli da su francuski impresionisti u to vreme još bili nepoznati u Rusiji i da su neposredno predstavljeni tek na izložbama „Sveta umetnosti“ prvih godina ovog veka i u kasnijim brojevima njihovog časopisa². Zolina knjiga *Delo*, objavljena 1886, bila je, prema Benuau, prvi izvor impresionističkih ideja u Rusiji, gde je mnogo čitana. Za ruske slikare glavni izvori obaveštenja o istoriji savremene francuske i nemačke umetnosti bili su, sve do dvadesetih godina, pionirska istorija slikarstva devetnaestog veka od Riharda Mutera³ i istorija Majer-Grefea, Bingovog



22 LEON BAKST, *Orientalke*, nacrt scenske pozadine (neostvareno), oko 1910.

prijatelja i pobornika pokreta *Art Nouveau*⁴, koja se pojavila 1908. U spisima Kazimira Maljeviča nalazimo mnoga pozivanja na njihova dela. Poglavlje o ruskom slikarstvu u Muterovoj istoriji napisao je Benua na zahtev autora, koga je upoznao u Minhenu, tokom čestih poseta početkom devedesetih godina.

Ako je Benua obično govorio o slikarstvu i arhitekturi, Filozofov je govorio o Turgenjevu i njegovom vremenu, ili o idejama za vladavine Aleksandra I. Bakst, koji je, sa svojom ridom kosom, sitnim, blizu postavljenim plavim očima, naočarima u čeličnom okviru i povučenim ponašanjem, više delovao kao činovnik no kao student slikarstva, govorio je manje od ostalih, ali je uvek bio spreman da se pridruži veselim smehom i oštroumnošću. Ovaj skromni mladić je imao težak život, jer je ostao s nezbrinutom majkom, dvema

sestrama i mlađim bratom, koje je još kao student morao da izdržava. Priča se, međutim, da nikad nije gubio hrabrost i da je uvek bio velikodušan i prijatan prema svadljivim prijateljima. Iako je bio najmanje živopisna ličnost u grupi, Bakst će se više od ostalih prijatelja identifikovati s njenim stvaralaštvom. U njegovim egzotičnim dekorima za baletе Đagiljeva kao što su *Šeherezada* ili *Orijentalke* (22) i helenističko *Popodne jednog fauna* (23) i *Narcis*, „Svet umetnosti“ je našao svoje najpotpunije ostvarenje.

Krajem devedesetih godina jedan rođak Filosofova stigao je u Sankt-Peterburg iz rodnog Perma i predstavljen je „pikvikovcima“. Taj zdepasti, punački mladić s ružičastim obrazima i širokim čulnim ustima bio je Sergej Đagiljev. Prisustvo ovog krepkog mladog provincijalca s njegovim gromkim smehom mlade estete su isprva primile oprezno i samo za ljubav njegovom rođaku koga su svi veoma poštovali. Sa svoje strane, Đagiljev je prilično prezirao prijatelje, s njihovim aljkavim odevanjem i intelektualnim preokupacijama, i retko se pojavljivao na njihovim sastancima, radije odlazeći na balove i otmene prijeme.

23 LEON BAKST, *Popodne jednog fauna*, dekor i kostimi, 1912.



Godine 1890. grupa iz Majskog koleža završila je školu; po običaju koji je vladao u takvim ruskim porodicama većina je otišla na godinu dana u inostranstvo pre no što se upišu na peterburški univerzitet. Karakteristično je da se Benua opredelio da ode u Minhen (a ne u Pariz) kako bi se upoznao sa savremenom umetnošću, a da na Đagiljeva i Filosofova, koji su otišli u Pariz, nisu ostavili utisak impresionisti, za čije postojanje, izgleda, još nisu znali, već Suloaga, Pivi de Šavan i skandinavski slikar Zorn.

Nakon povratka iz inostranstva i tokom univerzitetske karijere prijatelji su počeli ozbiljnije da razvijaju svoje ideje o umetnosti i da definišu svoje uverenje da su pozvani da u Rusiji stvore jednu novu, umetnosti svesnu inteligenciju. Niko u grupi izgleda nije ozbiljno shvatio univerzitetsku karijeru — kažu nam da su Đagiljeva mnogo više zanimali časovi muzike kod Rimskog-Korsakova i susreti s važnim ličnostima, no spremanje diplomskog ispita iz prava; jedva da iznenađuje što mu je da bi diplomirao bilo potrebno šest godina umesto uobičajene četiri!

U tom trenutku su im se pridružili Moskovljanin Sjerov, veliki Bakstov prijatelj iz studentskih dana u peterburškoj Akademiji, i Korovin. To je ojačalo profesionalni status ove grupe diletanata. Malo kasnije priključio im se Nikolaj Rerih. Rerih je takođe pohadao Majski kolež, ali je bio nekoliko godina mlađi od „pikvikovaca“. Strasno se interesovao za arheologiju i počev od devedesetih godina učestvovao je u više iskopavanja i saradivao je u istorijskim časopisima o gledima o tim naučnim otkrićima. Godine 1893. upisao se u peterburšku Akademiju i počeo da se školuje za slikara, kada je došao u vezu s „pikvikovcima“. On je kasnije postao značajan saradnik časopisa *Svet umetnosti*, a s Bakstom spada među najznačajnije Đagiljevljeve predratne scenografe. Njegov dekor za *Kneza Igora* (24) — dočaravanjem daleke ruske prošlosti, beskonačnog prostora, misterije paganskih obreda i elementarnih sila — simbolistički je po asocijacijama i neposredan plod njegovog arheološkog rada; Rerihovo znanje o narodnoj umetnosti se u to vreme temeljilo na muzeju i radionicama Abramceva i kneginje Teniševe u Talaškinu. (Talaškino je bilo centar u blizini Smolenska, osnovan devedesetih godina, umnogome zasnovan na pokušajima Mamontova da u Abramcevu oživi domaću radinost. Kao što je bilo u Abramcevu, mnogi su

profesionalni umetnici dolazili da rade u rezbarskoj radionici; među njima Vrubelj, Golovin, Maljutin, kao i Rerih i sama kneginja Teniševa (5). Ovu drugu generaciju ruskih umetnika neposredno je nadahnuo praktični dodir s ruskom narodnom umetnošću.)

Godine 1893, Šarl Birle, francuski diplomata sa službom u konzulatu u Sankt-Peterburgu, predstavljen je „Nevskim pikvikovcima“ i ubrzo je postao blizak i cenjen član grupe. Birle je u grupi ostao samo godinu dana, ali je za to vreme revolucionisao njihova mišljenja o savremenom francuskom slikarstvu, upoznavši ih sa stvaranjem impresionista, Gogena, Seraa i Van Goga. On im je predstavio i Alfreda Nuroka. Nurok je izigravao velikog cinika i izopačenog grešnika. „Isman, Bodlerovo *Cveće zla*, Verlenova erotična poezija i markiz de Sad bili su njegovo omiljeno štivo, a jedna od tih knjiga uvek mu je virila iz džepa“, veli Benua⁵. On je grupu upoznao sa stvaranjem T. T. Hajnea, Stenlena, Ficea i Obrija Birdzlija. Naročito će potonji imati brojne sledbenike u Rusiji, što će revolucionisati ilustraciju knjiga i uvesti značajnu ideju o stranici knjige kao izražajnom entitetu.

Članovi grupe su sad počeli da razmišljaju o časopisu; za ovaj projekt naročito su se zainteresovali Benua i Nuvel, prisni prijatelji koje je povezivala strasna ljubav prema muzici, naročito prema Čajkovskom i muzici osamnaestog veka. Međutim, zaključeno je da su oni suviše neiskusni. U stvari, verovatno niko nije želeo da preuzme administrativnu odgovornost koju je povlačilo izdavanje časopisa. Benua je bio suviše ćudljiv i osetljiv; Filosofov neodgovoran i fizički prilično slab; Bakst, Sjerov i Korovin su sad bili zaokupljeni svojim poslovima, a Nurok i Nuvel su mrzeli svaku obavezu. Uskoro je postalo očigledno da je Đagiljev pravi čovek za okupljanje ovih različitih ličnosti u nizu stvaralačkih poduhvata, najpre u časopisu, zatim na izložbama i, konačno, u „Ruskom baletu“, najznačajnijem izrazu pokreta „Svet umetnosti“.

Naravno, Đagiljev je bio mnogo neobrazovaniji od svojih drugova; jedino je mogao polagati pravo da bude autoritet na području muzike, a čak je i nju uskoro napustio kao stvaralačku delatnost na neuvijenu preporuku svog nastavnika, Rimskog-Korsakova. Međutim, on je bio „pun zdravlja, snage, provincijske energije i svežine“ za razliku od ostalih „Nevskih pikvikovaca“, kojima je, iako su još bili u



24 NIKOLAJ RERIH, *Knez Igor*, skica dekora, 1909.

dvadesetim godinama, nedostajala volja da ostvare bilo kakav aktivan program. Godine 1895, Đagiljev je ponovo otišao u inostranstvo, ovoga puta samostalno, i počeo je da skuplja slike. U Rusiju se vratio s velikim brojem novostečenih dela — pa je u šali predložio Benuau da ga postavi za direktora muzeja S. P. Đagiljeva! Na ovom putovanju Đagiljev se osamostalio i vratio se kao ravan svojim prijateljima. Benua je i dalje igrao ulogu njegovog „mentora“ u pitanjima umetnosti, ali je Đagiljeva karakter činio prirodnim vođom; njegova energija i smisao za praktične poslove uskoro će uvući njegove prijatelje u vrtlog stvaralačke delatnosti. Pošto je objavio nekoliko članaka o umetnosti koji su naišli na povoljan prijem, u Đagiljevu su se probudile javne ambicije i od tog vremena on počinje da traži neku mogućnost na polju umetničke administracije. Dve godine kasnije organizovao je svoje prve izložbe: „Engleski i nemački akvareli“ i „Skandinavski slikari“. Njima je, 1898, sledila „Izložba ruskih i

finskih slikara“. To su bili blistavi umetnički događaji i obeležili su početak „Sveta umetnosti“ kao izložbenog društva. Malo zatim pojavio se časopis.

Godina 1896. pokazala se kao godina razlaza članova grupe. Benua, koji je diplomirao i oženio se, otputovao je u Pariz. U Pariz su takode otišli Somov i Benuaov mladi nećak Lansere, koji se malo pre toga priključio društvu. Obuzet svojim oduševljenjem za kulturu francuskog osamnaestog stoleća, Benua je naredne dve godine ostao u Francuskoj. Vratio se u Rusiju tek pošto mu je Đagiljev pisao i uporno ga molio da dođe kako bi pomogao oko časopisa koji se nadao da će pokrenuti.

„. . . Sad pripremam časopis, kojim ću, nadam se, objediniti naš celokupan umetnički život; to će reći, za ilustracije ću koristiti pravo slikarstvo, članci će biti smeli, a onda smeram da u ime časopisa organizujem niz godišnjih izložaba, i, konačno, da u časopis privučem novu primenjenu umetnost koja se razvija u Moskvi i Finskoj.“⁶

Projekt Đagiljeva silno je oduševio ostale članove grupe, o njemu su vodili vrlo žive diskusije. Međutim, Benua, koji je u Parizu zapao u duhovnu depresiju, nije odgovarao. Đagiljev mu je napisao novo pismo, koje otkriva onaj polusiledžijski, polulaskavi stav prema njegovim prijateljima umetnicima koji je kasnije okupio onaj izvanredni poduhvat — „Ballets Russes de Serge Diaghileff“.

„Kao što od svojih roditelja ne mogu tražiti da me vole, tako od tebe ne mogu tražiti da saučestvuješ i pomažeš mi u mome poduhvatu — ne podrškom i blagoslovom, već neposredno, predano i stvaralački. Ukratko, ne mogu da te ubeđujem ili od tebe išta tražim a, o, bože, nema vremena, inače bih došao da ti zavrnem šiju. To je sve, a nadam se da će te otvoren i bratski ton moje grdnje prodrmati i da ćeš prestati da budeš tuđin i posmatrač, te ćeš brzo obući svoj prljavi radni mantil kao mi ostali . . .“

Ubrzo potom Benua se vratio u Rusiju i počeo da piše za planirani časopis. Napisao je jedan članak o impresionistima i drugi o Brojgelu. Urednici su, međutim, potonji odbacili kao „nedovoljno moderan“. U to vreme ideološko „levičarstvo“, odnosno „desničarstvo“, počinje da cepa grupu na dva tabora: one koji su pre svega bili za „novo“,

koji su iz principa napadali sve što su smatrali uskim, provincijalnim ili zastarelim; i konzervativnije „desničare“, koji su bili naučni i čak eklektički po širini svog znanja i sklonosti. U prvu kategoriju spadali su Nurok, Nuvel, Bakst i Korovin; u drugu — Benua, Lansere i Mereškovski. U sredini su se nalazili „mirotvorac“ Filosofov i Đagiljev, koji je intelektualno uvek stajao u senci svog briljantnog rodaka. Sjerov se ponekad priklanjao jednom a ponekad drugom taboru. Međutim, budući da su on i Korovin bili samo gostujući članovi grupe, njihovo mišljenje je imalo manju težinu u neprestanim raspravama koje su uobličavale budući časopis.

Pošto je manje-više određeno kakvi će biti sadržina i oblik časopisa, koji je trebalo da bude epohalan u svakom pogledu, sledeći problem bio je naći mecenu koji će finansirati ovaj poduhvat. Tokom prethodne dve godine, kneginja Teniševa (čiji je centar domaće radinosti na njenom imanju u Talaškinu već pomenut) bila je u velikom prijateljstvu s Benuaom. Stoga je smatrana pravom ličnošću kojoj se treba obratiti s ovim ambicioznim projektom. Međutim, doznajući da Đagiljev treba da bude glavni urednik časopisa, ona je bila skeptična prema celoj zamisli, jer je, poput mnogih ličnosti iz visokog društva, Đagiljeva poznavala samo kao frivolnog i elegantnog mladića, a ne kao ozbiljnog proučavaoca umetnosti. Tek nakon dve izložbe koje je Đagiljev priredio 1897. godine, kneginja je odlučila da podrži časopis. Trebalo je sada pronaći drugog mecenu, koji će podeliti teret velikih početnih troškova. Sava Mamontov je očito bio izbor koji najviše obećava, i pored njegovih prilično suženih finansijskih mogućnosti u to vreme. Posle stečaja 1890. godine on je fanatično radio na vaspostavljanju porodičnog imetka i u tome je toliko uspeo da je keramička radionica u Abramcevu sada imala zdravu komercijalnu osnovu. On je odista bio u stanju da učestvuje u finansijskom zasnivanju ovog novog poduhvata koji toliko podseća na njegove ranije pokušaje.

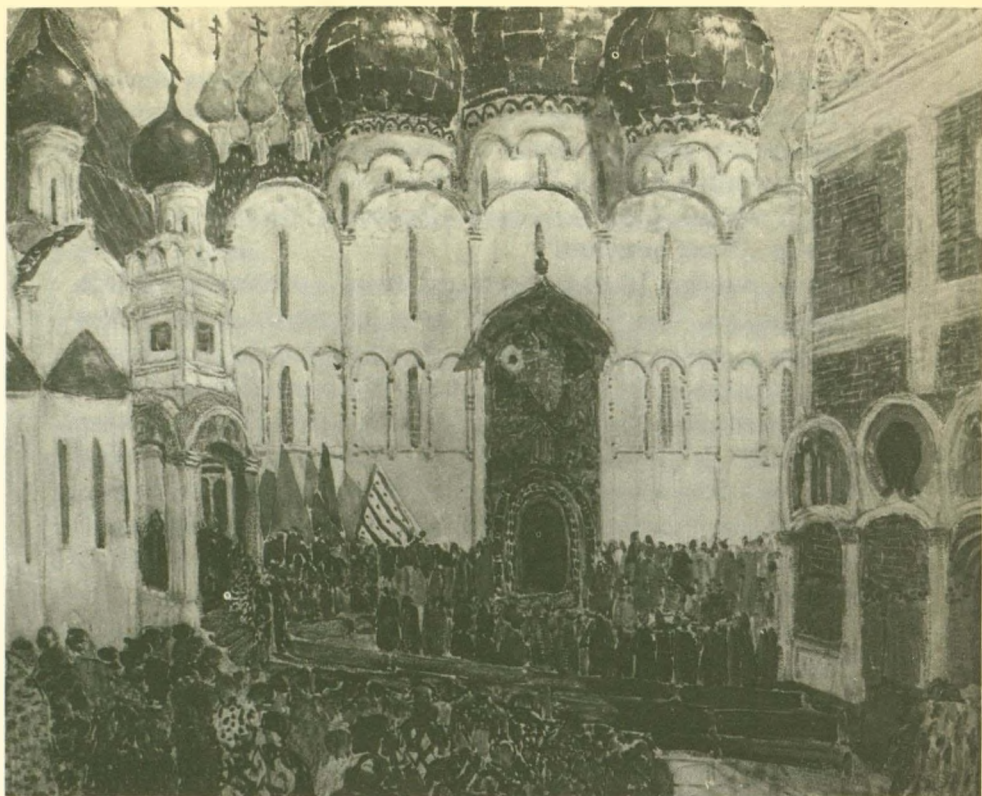
Prvi broj časopisa *Svet umetnosti* pojavio se u oktobru 1898. Njegov igled zasluga je ličnih napora Filosofova, kome je bilo povereno tehničko uređivanje. On je pripremio ilustracije, štampane na naročitoj vrsti hartije, *verger*, koja nikad pre toga nije bila upotrebljena u Rusiji. Veliki trud je uložen u pripremu klišeja, koji su celu godinu dana pravljani u Nemačkoj. Konačno su se odlučili

za jednu vrstu sloga iz osamnaestog veka čije su matrice uspeli da pronađu. Tako je ovaj časopis bio pionirski poduhvat i na području štamparstva i na području umetnosti.

Zasluga je Filosofova i to što je u prvom broju predstavljeno delo Viktora Vasnjecova. Ovaj izbor je unutar grupe izazvao buru protesta. Filosofov i Đagiljev su Vasnjecova smatrali „blistavim simbolom nove Rusije, božanstvom pred kojim čovek valja da se moli na kolenima“. Benua, Nuvel i Nurok su se pobunili da je to brkanje čisto umetničkih merila, koja su smatrali suštinskim načelom grupe „Svet umetnosti“, s jednom kulturno-istorijskom pojavom. Rečeno im je, međutim, da su u duši stranci i da ne poznaju pravu prirodu ruske umetnosti. Tako je filozofija „umetnosti radi umetnosti“ osporena čak i u svom vlastitom uporištu. Pri svemu tome, „Svet umetnosti“ je, ukoliko se uopšte može poistovetiti s nekom filozofijom, nadahnula ideja o umetnosti koja postoji za sebe, nepodređena nekom religioznom, političkom ili društveno-propagandnom motivu. „Svet umetnosti“ je iznad svih zemaljskih stvari, iznad zvezda; on tamo vlada, gord, skriven i usamljen, kao na snežnom vrhuncu.“ Tako je Bakst opisao amblem časopisa za koji je dao nacrt⁷. Umetnost je shvaćena kao vid mističnog doživljaja, sredstvo kojim se večna lepota može izraziti i preneti — skoro kao nova vrsta religije.

Simbolističke ideje su detaljnije i izričitije unosili pisci koji su se ubrzo priključili časopisu. Pesnici Blok i Baljmont, religiozni pisci Mereškovski i Rozanov bili su zastupljeni naporedno s izvornom francuskom školom: Bodlerom, Verlenom i Malarmeom. I o Skrjabinovoj muzici se pisalo na stranicama časopisa, koji je tako odista postao „svet umetnosti“.

U prvim brojevima likovna rubrika časopisa uključivala je brojne ilustracije delâ predstavnika *Art Nouveau* iz različitih zemalja zapadne Evrope — Berdslija, Bern-Džounsa, arhitekturu i unutrašnju dekoraciju Mekintoša, van der Veldea i Jožefa Olbriha. Francusku školu predstavljali su Pivi de Šavan — koji je u Rusiji imao brojne sledbenike, a naročito je uticao na Nestorova — Mone i Dega. Francuski postimpresionistički slikari prihvaćeni su tek 1904, poslednje godine izlaženja časopisa. Prirodne sklonosti grupe u početku su više privlačili bečka secesionistička grupa, Beklin i minhenska



25 ALEKSANDAR GOLOVIN, *Boris Godunov*, skica scenske pozadine, 1907.

škola, a tek su postepeno počeli da cene onovremeno francusko otkriće primitivne i narodne umetnosti, toliko podudarno sa savremenim moskovskim pokretom čiji su začetnici zajednice u Abramcevu i Talaškinu. Veza između samoniklog moskovskog pokreta i stvaranja Gogena, Sezana, Pikasa i Matisa uspostavljena je 1904. godine i nastavila se do 1914. Njen tok obeležava niz istorijskih izložaba koje su predstavljale logičan produžetak pokreta „Svet umetnosti“. Udruživanje snaga ova dva pokreta obezbedilo je dinamiku koja je tokom sledeće decenije pokretala i usmeravala slikarstvo u Rusiji.

Izložbe „Sveta umetnosti“ predstavljale su prve javne manifestacije grupe. Bilo je zamišljeno da, poput časopisa, imaju međunarodni opseg, no to se pokazalo kao preskup poduhvat. Prva izložba

je održana 1898. godine, nekoliko meseci pre pokretanja časopisa. Njen naslov je bio „Izložba ruskih i finskih slikara“. Pored prvobitne ruske grupe, bila je prikazana finska škola poznoromantičarskih slikara, zajedno s delima članova kolonije u Abramcevu: Levitana, braće Vasnjecov, Korovina, Sjerova, Nestorova, Maljutina i Vrubelja — boga „Sveta umetnosti“.

Prva zvanična izložba „Sveta umetnosti“ održana je sledeće, 1899, godine. Ona je uključivala keramiku fabrike u Abramcevu i nacрте za vezove Jelene Poljenove. U odeljenju koje je prikazivalo nove ideje na području industrijskog oblikovanja bili su izloženi uzorci staklarije Tifanija i Lalika. Te godine međunarodni karakter izložbe bio je naglašeniji; izložba je obuhvatala dela francuskog bakroresca Rivijera, kome se Benua toliko divio; Pivi de Šavana i nekoliko manjih radova Degaa i Monea. Englesku školu predstavljali su Brengvin i Visler, a nemačku Beklin i još jedan ili dva pripadnika minhenske škole.

Prilikom treće izložbe, 1900. godine, grupa je izabrala stalni odbor izlagača, koji je uključivao celu prvobitnu grupu iz Sankt-Peterburga, kao i Korovina, Sjerova i Golovina (vrlo uspešnog scenografa i Korovinovog prsnog saradnika). Oni su zajedno radili na mnogim postavkama: kod Mamontova, u Carskim pozorištima i u prvim poduhvatima Đagiljeva kakav je *Boris Godunov* (25).

Od tog vremena izložbe su prestale da budu „međunarodne“ i da predstavljaju sve škole — na prvim izložbama su čak prikazali Rjepinove crteže — i stekle su celovitiji i individualniji stilski karakter. Unutar ovog novog stila postojala su dva smera koji se mogu grubo definisati kao peterburška i moskovska škola: škola linije i škola boje. U slikare peterburške škole, pored Benuaa, Somova, Lanserea, Dobužinskog i Baksta, sad spada i mlađa generacija (na primer, Biljibin i Steljecki). U moskovskoj grupi pridošlice su bili Igor Grabar, Pavel Kuznjecov, Utkin, braća Miljuti, Sapunov i predvodnici buduće avangarde iz naredne decenije, Larionov i Gončarova, koji su prvi put nastupili s grupom „Svet umetnosti“ na izložbi iz 1906. godine. Borisov-Musatov, slikar simbolista *par excellence*, jedini je spajao odlike moskovske i peterburške škole. Razlike između njih su postepeno bivale sve naglašenije kako se prva decenija dvadesetog veka bližila kraju.

Početna prevlast engleske i nemačke škole u „Svetu umetnosti“ zamenjena je francuskom tek prvih godina ovog veka. Međutim, poslednji brojevi časopisa bili su u celosti posvećeni francuskim postimpresionistima — Bonaru, Valotonu i idejama grupe „Nabi“, a poslednjim brojem, 1904, ruskoj javnosti su predstavljeni Gogen, Van Gog i Sezan.

S ovim otkrićem francuskih postimpresionista, časopis prestaje da izlazi. Grupa je smatrala da je ostvarila svoju propagandnu misiju. Uspeli su da vaspostave vezu sa zapadno-evropskom umetničkom avangardom i učinili su rusku inteligenciju svesnom nacionalne umetničke baštine kao celine. Pošto je pripremljeno tlo za novu međunarodnu kulturu o kojoj su sanjali, oni su napustili propovedanje zarad arene stvaralačke delatnosti.

Stvaralaštvo grupe „Svet umetnosti“ moramo tražiti u pozorištu, a naročito u baletu. Tu su bili mogući njihovi ideali integrisanog, usavršenog postojanja, potpuno ostvarenje života pretvorenog u umetnost. U medijumu gde se svaki gest mogao sinhronizovati s muzičkom strukturom, gde se integrišu kostim, dekor i igrač, oni su uspeli da stvore vizuelnu celinu, potpunu iluziju, jedan svet savršene harmonije.

Za uvođenje grupe „Svet umetnosti“ na pozornicu bio je zaslužan knez Sergej Volkonski, novonaimenovani direktor Carskih pozorišta. Volkonski je postavio Filosofova na jedan administrativni položaj u Dramskom pozorištu, a Đagiljev je postao pomoćnik direktora. Međutim, mada su samo ova dva mladića imala zvanične položaje u upravi Carskih pozorišta, cela grupa se sastajala da razmotri kakve bi se novine mogle uvesti zahvaljujući novom položaju njihovih prijatelja. Njihova prva akcija bilo je preuzimanje zvaničnog godišnjaka pozorišta. Sa svojim prijateljima, Đagiljev je uspeo da od godišnjaka načini sjajnu, naučnu i upečatljivu publikaciju koja je privukla čak i carevu pažnju. Benua je u međuvremenu dobio porudžbinu za nacрте dekora i kostima jedne manje važne operске predstave u pozorištu Ermitaž — i opet je cela grupa pozvana da učestvuje, a Somov je grafički oblikovao program. Bakst je takođe debitovao u pozorištu Ermitaž baletom *Markizino srce* u kojem je nastupao veliki baletski pedagog Čeketi. Ovaj balet se smatrao toliko uspelim da je predstava 1900. premeštena u Marijinsko pozorište.



26—28 ALEKSANDAR BENUA, *Armidin paviljon*, dve skice kostima i dekor, 1907.

Tako se „Svet umetnosti“, istina, prilično skromno, predstavio u pozorištu, kad je Volkonski, na žalost, bio prisiljen da podnese ostavku na dužnost direktora Carskih pozorišta, nakon incidenta s jednom balerinom, ljubavnicom carevog rođaka. Nasledio ga je njegov moskovski pomoćnik Teljakovski, čovek slabijeg karaktera od svog prethodnika, no koga je odsutstvo određenog ukusa činilo lakim plenom energičnog ubeđivanja grupe „Svet umetnosti“. Međutim, Đagiljev je nehotice pao u nemilost kod Teljakovskog i vlasti, te nije samo izgubio posao u Carskom pozorištu, već je otpušten na takav način da mu je bilo onemogućeno svako dalje zaposlenje u službi Krune. To je bio razlog što su „Ballets Russes de Diaghileff“ obišli Evropu i Ameriku, ali nikad nisu viđeni u samoj Rusiji⁸.

Tako se desilo da se Teljakovski uglavnom oslanjao na Benuaa, a ne na Đagiljeva. Godine 1903. Benua i kompozitor Čerepnjin došli su Teljakovskom s idejom baleta na temu u stilu *Hofmanovih*



priča (koje su odavno bile jedno od Benuaovih najmiljenijih dela): mladi princ sanja goblensku tapiseriju, koja odjednom oživi, a figure silaze i počinju da igraju s princem. Probudivši se, on na podu otkriva šal koji je ostavila princeza Armida. Teljakovskog nije naročito oduševila ova nekonvencionalna ideja i *Armidin paviljon* (26—28) je postavljen na scenu tek 1907. godine, kada je Teljakovski sam pozvao sad priznatog Benuaa da ostvari svoj mladalački projekt.

Benua je pozvao Mihaila Fokina, mladog koreografa koji je mnogo obećavao, da postavi balet, i oni su celo to leto radili sa Čerepnjinom. Krajem tog razdoblja Fokin je predložio da se u baletu nađe mesto za jednog njegovog izuzetno darovitog učenika. Bio je to Njižinski. Njižinski je kao svoj debi ostvario ulogu Armidinog roba i za njega je ubačen *pas de trois* sa Fokinom i Anom Pavlovom. To je bila prva i jedina baletska predstava grupe „Svet umetnosti“ viđena u Marijinskom pozorištu. Uspeh ovog poduhvata

rodio je zamisao o gostovanju u Parizu sa sezonom ruske opere i baleta. Pošto su uveli zapadne ideje u Rusiju, sada su bili spremni da upotpune razmenu predstavljajući Zapadu novu rusku umetnost.

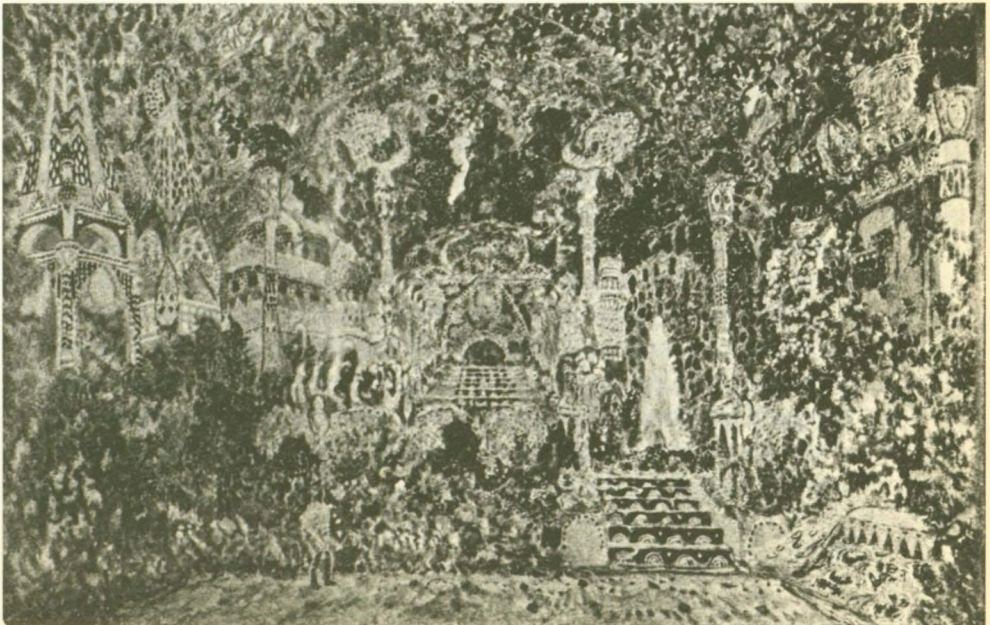
Godine 1903, s prestankom izlaženja časopisa i priređivanjem izložaba „Sveta umetnosti“, a pošto je isključen iz svake delatnosti u pozorištu, Đagiljev nije znao šta da počne, jer, za razliku od svojih prijatelja, nije osećao stvaralački poriv. Šta bi mogao učiniti da sebi obezbedi ugled u javnosti i pred samim sobom? Na karakteristično realističan način analizirao je svoje talente i odlučio da se posveti širenju znanja o ruskoj umetnosti. Njegov prvi poduhvat bila je izložba ruskog portretskog slikarstva osamnaestog veka. To je iziskivalo da se po udaljenim plemićkim kućama širom zemlje skupe potpuno zaboravljena i prezrena umetnička dela. Bio je to džinovski posao, a Đagiljev ga je obavio sa sebi svojstvenom upornošću i svesrdnošću. Rezultat je bila izuzetno sjajna priredba. Izložba je održana u Tavričeskom dvorcu u Sankt-Peterburgu, a otvorena je 1905. godine, u prisustvu cara. Dekor izložbe oblikovao je Bakst, a bio je zamišljen kao vrt sa skulpturama koje su ublažavale jednoličnost redova slika. Bilo je tipično za ideale grupe „Svet umetnosti“ da je čak i izložba postavljena kao dramska celina: zamisao da se tako povežu eksponati sa celinom nagoveštava izložbene tehnike koje je početkom dvadesetih godina razradio El Lisicki.

Sledeće, 1906. godine Đagiljev je udesio da organizuje ruski deo Jesenjeg salona u Parizu. Za tu izložbu iskoristio je mnoge slike s izložbe u Tavričeskom dvorcu, a Bakst je opet dao nacrt dekora za dvanaest odaja koje je Đagiljev preuzeo u Gran Paleu. Međutim, u odnosu na poduhvat iz prethodne godine, ovaj je bio mnogo smeliji, a njegova svrha — da Zapadu predstavi celokupnu rusku umetnost. Izložba je počinjala primerima ikonopisa — to su bila najmanje upečatljiva dela na izložbi, jer je u to doba malo ikona bilo očišćeno. (Tek na izložbi održanoj u Moskvi, 1913, u čast tristagodišnjice dinastije Romanova, ruski ikonopis je otkriven u svoj svojoj prvobitnoj čistoti boja i linija.) Osim toga, bili su uključeni dvorski portreti iz osamnaestog i ranog devetnaestog veka, i primeri iz svih razdoblja ruske umetnosti — naravno, izuzimajući prezrene „peredvižnjike“ — završno s najmlađim moskovskim slikarima koji

su tek bili počeli da izlažu s grupom „Svet umetnosti“ — Pavelom Kuznjecovom, Mihailom Larionovom i Natalijom Gončarovom.

Ova izložba — u svojoj vrsti još uvek najobuhvatnija koju je Zapad video — bila je za Đagiljeva izvanredno ambiciozan poduhvat. Imala je veliki uspeh, ne tako spektakularan kao potonje baletske sezone, ali dovoljan da Đagiljeva ohrabri za nove projekte u službi propagande ruske umetnosti na Zapadu — silom prilika na Zapadu, jer je u domovini njegova delatnost u tom smeru bila tako sputana. Godine 1907. i 1908. Đagiljev je nizom koncerata predstavio Parizu „petoricu“ nacionalnih kompozitora, a 1908. operu Musorgskog *Boris Godunov* (25) u izvođenju Carskog pozorišta, sa Šaljpinom u naslovnoj ulozi, i sa dekorima i kostimima po nacrtima Benuaa i Golovina. Predstava je poznjela ogroman uspeh, a Đagiljev se sastao s Benuaom, koji je u to vreme živeo u Parizu, i s još nekolicinom prijatelja iz grupe „Svet umetnosti“, koji su pratili opersku trupu, da zajednički planiraju nove projekte.

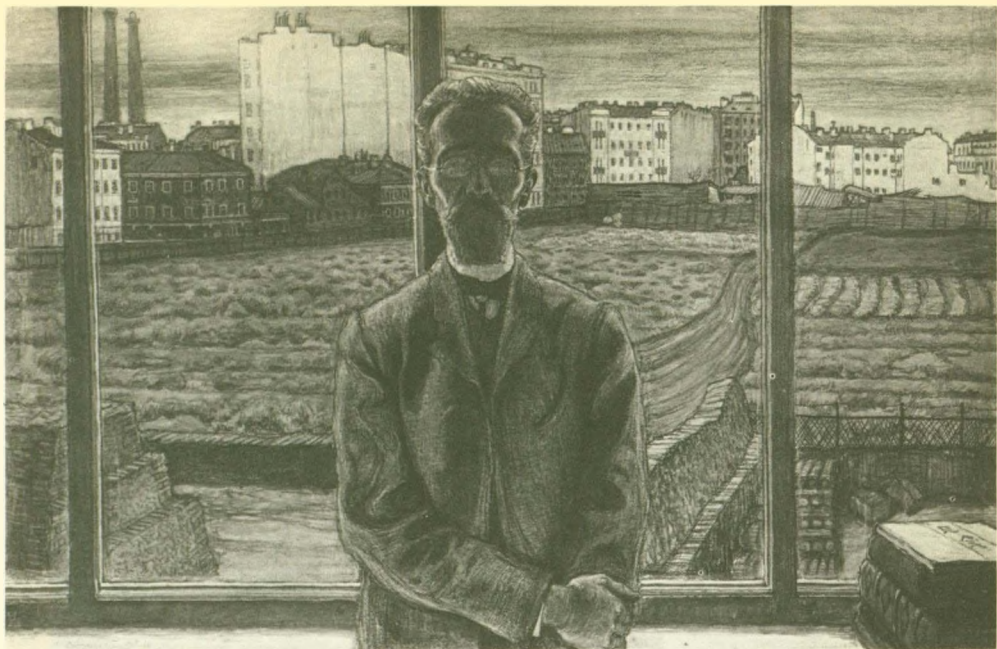
Ishod brojnih diskusija, koje su tokom narednih nekoliko meseci zaokupljale grupu (ponovo na okupu kao u ranim danima „Nevskih



pikvikovaca“ i na kasnijim redakcijskim sastancima u časopisu *Svet umetnosti*), bio je prvi, istorijski i trijumfalni uspeh „Ruskog baleta“, čija je premijera održana 19. maja 1909. godine u pariskom pozorištu *Šatle*. Za početak programa odabrani su *Armidin paviljon* (26—28) i Borodinov *Knez Igor* (24). Baletska scena iz ove opere, slavne *Polovečke igre*, u predivnim Rerihovim dekorima, naišla je na ekstatičan prijem. Prva sezona je takođe obuhvatala *Pskovljanku* Rimskog-Korsakova — koja je za zapadnu publiku prekrštena u *Ivana Groznog*, jedno popularno delo Sjerova (kompozitora iz sredine devetnaestog veka) i prolog Glinkine opere *Ruslan i Ljudmila* (29). Ipak, veliki uspeh sezone predstavljali su baleti. Pored *Armidinog paviljona* i *Polovečkih igara*, Fokin je dao koreografiju za tanano romantične *Silfide*, u izvođenju Pavlove i Njižinskog, i *Kleopatru*, muzički potpuri fragmenata sedmorice kompozitora, u kojem je igrala Ida Rubinštajn. Potonje delo je uglavnom značajno po izvrsnom Bakstovom dekoru, egzotičnoj, paunski blistavoj viziji, nalik njegovim *Orijentalicama* (22) i *Šeherezadi*, kojima je na juriš osvojio Pariz.

Sledećih godina, sve do 1914, Đagiljev je svake godine donosio u Pariz dela u kojima se mogu uočiti mnogi temperamenti i izražajni jezici što su ulazili u sastav „Sveta umetnosti“: obnova klasicizma, kojoj je bio sklon Benua; evokacija dalekih paganskih kultura kod Reriha i Stravinskog; helenistički preporod odražen Bakstovim scenografijama, kao što je *Popodne jednog fauna* (23), pomešan s uticajem persijskih enterijera; Golovinov ornamentalno-dekorativni impresionizam u tradiciji Vrubelja; Korovinovi impresionistički dekori; i, kasnije, scenografije Larionova i Gončarove, koje se svojim jarkim bojama i formalnim motivima ne nadovezuju samo na prošlost, na obnovu narodne umetnosti u rukama umetnika iz Abramceva, već ukazuju i na budućnost, na futuristički pokret u slikarstvu čiji su pioniri u Rusiji bili njih dvoje.

Tako se u baletu Đagiljeva može nanovo otkriti celokupan mikrokosmos umetničkog života Rusije za vladavine grupe „Svet umetnosti“. U velikom doprinosu koji su dali umetničkom životu Rusije i Zapada, oni su videli opravdanje svojih ambicija i ostvarenje zamisli o sazdanju jedne nove međunarodne kulture ponikle u Rusiji. Već smo razlučili dva glavna smera u pokretu „Svet umetnosti“:



30 MSTISLAV DOBUŽINSKI, *Čovek s naočarima*, 1905—1906.

peterburški (linija) i moskovski (boja). U oba slučaja najvažnija dela su ostvorena u pozorištu, a uticaj „pozorišnih“ sredstava preovlađuje u likovnoj revoluciji koju su ovi umetnici nastavili.

Uzmimo najpre peterburšku školu: nju je predvodio Benua, a glavna novina na polju likovne kompozicije bilo je pronalaženje novih načina prikazivanja prostora, bez oslanjanja na perspektivu. Mnoga sredstva su pozajmljena pravo s pozornice, na primer, korišćenje bočnih kulisa za stvaranje dubine planova, ili upotreba nadnesenih prednjih sofita. Ove potonje su često predstavljale lišće, stvarajući jednu panteističku atmosferu, tajni svet koji ograđuje i čuva Majka Priroda, što je tipično za simbolističko osećanje. Naglašavanje „dočaranog“ umesto „izričitog“ osećanja rastojanja između posmatrača i sveta slike bilo je čest cilj: tako se naglašena ili drastično snižena tačka gledanja koristila za stvaranje osećanja neposrednog dodira i prisnosti sa naslikanim prizorom (33); Benua je mnogo koristio ovo sredstvo za svoje evokacije Versaja i sveta Luja XIV (31), klasičnog stila Sankt-Peterburga iz Petrovog vremena ili rokoka



31
ALEKSANDAR BENUA,
Versaj pod snegom, 1905.

Katarine Velike. Drugo omiljeno sredstvo, preuzeto od renesansnih slikara, bilo je da se u pozadini prizora slika prozor kroz koji se nazire drugi prizor (16, 30); ili ponavljanje prvog ili njegov komentar iz drugog ugla, postignut odrazima u ogledalu. Jedna druga odlika prenesena iz pozorišta na štafelajsku sliku bilo je korišćenje siluete (32), a naročito preterane siluete iz osamnaestog veka. Te kostimirane figure s visokim, napuderisanim vlasuljama često su predstavljane još manje ljudskim i još više nalik lutkama pomoću maski ili time što su prikazivane iz profila ili leđima okrenute posmatraču.

32 KONSTANTIN SOMOV, *Poljubac*, 1902.





33 VALENTIN SJEROV, *Petar Prvi*, 1907.

Ovi slikari su na sve te načine pokušavali da razbiju tradicionalne akademske metode likovne kompozicije. Međutim, njihova glavna stilaska odlika bilo je svodenje ljudske figure na ornamentalno-dekorativni oblik koji je naglašavao dvodimenzionalnost površine slike i izražajnost linije, odvojene od boje i modeliranja. „Odvijanjem“ predmeta prikazanih u silueti što se kreću paralelno s površinom slike, oni su naglašavali da su njihove slike vizuelne impresije trenutka zaustavljenog u vremenu; upotrebom kostima svodili su individuu na tip, a posebno na uopštenu definiciju.

Ovo novo naglašavanje pljosnatosti površine platna, koje su slikari iz Sankt-Peterburga preuzeli od Vrubelja, takođe su primenjivali njihovi moskovski prijatelji — na polju boje. Tu su raspad statičnih, zatvorenih oblika i njihovo pretvaranje u otvorene, dinamične forme postignuti odbacivanjem modeliranja i primenom opšte,

ujednačene boje, kao u ikonopisu. U jednom od Sjerovljevih arhaičnih prizora kočije magnoveno promiču vidikom, a ogromno, nepromenljivo nebo kao da se ruga skiciranim figurama i konjima na traci peska. Utisak beskraj, atmosfere koja sve prožima, tipičan je za novo raspoloženje prisutno u ovim slikama: to su odlike koje odražavaju simbolističku ideju da neopipljivo, tajanstveno, a ne definisano i shvaćeno, predstavljaju dublju stvarnost. Sredstva koja ovi slikari često koriste jesu neprekinut prednji plan koji vodi prema majušnim figurama smeštenim oko polovine platna, i difuzno, ujednačeno osvetljenje što usmerava pogled unatrag, preko neba. Ovo dvostruko putovanje pogleda kasnije se može naći u delu Pavela Kuznjecova, neposrednog naslednika ovih slikara; na primer, u *Fatamorgani u stepi* gde se ravno tlo beskonačno proteže prema vidiku i gde je jara izbacila goleme, svetlucave bele lukove u podjednako bezmerno plavetnilo.

Uticao impresionističkih slikara na Korovinovo stvaralaštvo nije se odrazio poklanjanjem velike pažnje tačnom vizuelnom predstavljanju prizora pomoću svetlosti i boje (ruski slikar se nikad nije isticao zanimanjem za vizuelnu realnost), već korišćenjem neprekidnog, sveobuhvatnog opšteg ritma poteza kičice, koji jedan element stapa s drugim, uravnotežava pozadinu i predmet, tako da figura postaje mrlja boje a ne izdvojen, proizvoljno definisan element. Golovina je na sličan način razvio Vrubeljeve eksperimente svojim dekorativnim, „čilimskim“ preplitanjem motiva, koje svodi celinu na talasavo jedinstvo ritmova boja. Golovinovo stvaralaštvo, poput stvaralaštva Korovina, s kojim je stalno saradivao, u suštini je pozorišno. Stvara atmosferu u koju posmatrač biva neminovno uvučen. Primeri dela Golovina i Korovina kao što su dekori za parisku postavku *Borisa Godunova* (25) (u organizaciji Đagiljeva) i za izvođenje *Ruslana i Ljudmile* (29) u Marijinском pozorištu (1902), svojim ostvarivanjem vizuelnog jedinstva predstavljali su pionirske poduhvate i neposredno su se nadovezivali na rane predstave Mamontovljeve „Privatne opere“.

Jedini slikar koji je objedinio kostimsko slikarstvo peterburških umetnika, s njihovim nadahnućem crpenim iz osamnaestog veka, i moskovske umetnike, s njihovim eksperimentisanjem bojom, bio je Viktor Borisov-Musatov (1870—1905). Posle Vrubelja, Borisov-

Musatov je najznačajniji i najuticajniji slikar Rusije toga vremena. Borisov-Musatov je rođen u gradu Saratovu na Volgi, koji je u ono vreme, i sve do dvadesetih godina, bio glavni umetnički centar ruske provincije. (Godine 1924. velika izložba nemačkog ekspresionističkog slikarstva, upućena u Rusiju, obišla je Moskvu, Lenjingrad i Saratov.) Muzej Radiščeva u Saratovu ponosio se za ono vreme neobično prosvetljenom zbirkom, koja je obuhvatala izuzetno dobru kolekciju Montečelijevih dela. Još vrlo mlad, Musatov je počeo da pohađa časove crtanja u muzeju Radiščeva. Pokazavši da obećava, napustio je rodni grad da se upiše u moskovsku Školu slikarstva, vajarstva i arhitekture. Godine 1891. prešao je na Akademiju u Sankt-Peterburgu i spadao je među poslednje učenike Čistjalkova. I dalje nezadovoljan, godinu dana kasnije vratio se u Moskvu i počeo ozbiljno da radi. Njegovi rani radovi su akademski, linija je tvrda a boja hladna; međutim, još u Moskvi iza te učeničke disciplinovanosti počinje da se nazire budući simbolistički sanjar. Godine 1895. otputovao je u Pariz i sledeće četiri godine radio u ateljeu Gistava Moroa, čuvenom po tome što je kraće vreme bio stanište budućih fovističkih slikara. Musatov, međutim, s njima nije došao u vezu. Na njega je najpre ostavio utisak Bastijen-Lepaž, kao što se godinu dana ranije desilo s Đagiljevom. Ovo početno interesovanje ubrzo je smenio Pivi de Šavan, koji je bio uzor i grupi „Nabi“ i slikarima iz „Sveta umetnosti“. Već je istaknuta sličnost interesovanja i ciljeva ove dve grupe, no bilo bi zanimljivo izvršiti iscrpno poređenje, naročito u pogledu shvatanja slike kao dela jedne totalne sredine.

Pod uticajem Pivi de Šavana Musatov je počeo da radi u istorijskom stilu. Opčinjenost prošlošću, u stilu tridesetih godina devetnaestog veka, ostala je stalna karakteristika njegovog zrelog stvaranja. Ima se utisak da nije želeo da dočara neki određeni istorijski trenutak — za razliku od Benuaa i Somova, tih peterburških *devoués* osamnaestog stoleća, već naprosto prošlost, nepovratno prohujali trenutak za kojim Musatov kao da većito tuguje.

I po upotrebi istorijskog kostima Musatov se suštinski razlikuje od Somova ili Benuaa. Kostim nije svesna stilizacija zarad svođenja figura na siluetu, marionetu, već sredstvo da se ljudska figura učini udaljenijom i zagonetnijom.



34 VIKTOR BORISOV-MUSATOV, *Jesenje veče*, studija za fresku, 1903.

Godine 1899, nakon smrti Gistava Moroa, Musatov se vratio u Rusiju i rodni Saratov i tamo počeo da radi u sredini pogodnoj za melanholično sanjarenje, koje je ostalo njegovo stalno raspoloženje sve do prevremene smrti, 1905. godine. Jedan saratovski zemljoposjednik obezbedio je Musatovu idealne uslove za rad: napušten park s ruševnom kućom u klasičnom stilu — sa upravo onakvom kućom i paviljonom kakve je voleo da slika engleski umetnik Konder (34, 35). Ta kuća sa svojim belim kolonadama i zaobljenim kubetima pojavljuje se na skoro svim delima Musatova (37) iz ovog razdoblja. Neodređene figure u krinolinama posmatraju svoje odraze na površini jezera, tajanstvene, usamljene i neme. Tipičan primer predstavlja *Veštačko jezero* (36) iz 1902: melanholična pognuta figura povukla se u jedan zatvoren, smrti blizak svet, okružen senkama i nematerijalnim ritmovima vode. Nežno plavi i sivo-zeleni tonovi koje je Musatov uvek koristio simbolističke su boje *par excellence* — Meterlinkova *Plava ptica*, zeleni karanfil Oskara Vajlda i kasniji „Plavi jahač“ Kandinskog i Javlenskog koriste povezivanje takvih tonova. Takođe je poznata i „Plava ruža“, grupa moskovskih slikara koji su se neposredno nadahnjivali Musatovom i, nakon 1905. godine, smenili „Svet umetnosti“. Oni predstavljaju novi pokret u ruskom slikarstvu, drugu generaciju slikara simbolista.



35 VIKTOR BORISOV-MUSATOV, *San bogova*, studija za fresku, 1903.

36 VIKTOR BORISOV-MUSATOV, *Veštačko jezero*, 1902.





37 VIKTOR BORISOV-MUSATOV, *Odblesak sunčevog zalaska*, 1904.

1905—1910.

Atmosferu političkih nemira što je okruživala neuspelu revoluciju 1905. pratila je obnovljena vitalnost svih umetnosti. Baš kao što je brzo širenje industrijalizacije, omogućeno velikim stranim investicijama, uvelo Rusiju u privredu zapadne Evrope, tako su tokom ovih pet godina, od 1905. do 1910, pokreti u ruskoj umetnosti bili prisno povezani s razvojem u drugim evropskim centrima. Tokom ovog vremena Rusija je postala stecište naprednih ideja Minhena, Beča i Pariza, a ponikavši iz ove kosmopolitske podloge počeo je da se razvija jedan stil koji je u sledećoj deceniji doveo do stvaranja samostalne ruske slikarske škole.

Ovaj period slobodne razmene sa zapadnim umetničkim centrima i opšti preporod kulture u Rusiji mogu se neposredno pripisati delatnostima članova grupe „Svet umetnosti“. Stoga se praćenjem njihovog kretanja može nanovo otkriti struktura zbivanja.

Kada je časopis *Svet umetnosti* prestao da postoji, njegovi literarni saradnici osnovali su vlastite publikacije. Godine 1904. pojavile su se *Terazije*¹. Dve godine kasnije usledio je *Novi put*². U ovim časopisima zadržana je jedna od najvažnijih novina „Sveta umetnosti“: shvatanje umetnosti kao jedinstva, kao osnovnog uzajamnog odnosa i zajedničkog vrela nadahnuća, bez obzira na izražajna sredstva. Ova duhovna srodnost pripadnika „Sveta umetnosti“ i simbolističke škole kasnije je ostvarena materijalno uzajamno povezanom razvojem književnosti i slikarstva, što je jedna od najistaknutijih odlika kubofuturističke škole i potonjih škola apstraktnog slikarstva koje su se u Rusiji razvile od 1910. do 1921. godine. Tako ovi simbolistički časopisi nisu obuhvatali samo dela Brjusova, Baljmonta i Bloka, i francuskih pisaca kod kojih su ovi tražili nadahnuće, već su posvećivali prostor i zbivanjima u slikarstvu, muzici i arhitekturi.

Pionirski rad na području ruske istorije umetnosti koji je započeo „Svet umetnosti“, nastavljen je u izvesnom broju časopisa osnovanih tokom ovog razdoblja. Pokretač ove delatnosti bio je Benua. Još

1903. godine on je osnovao *Umetničko blago Rusije*³, kojem su, 1907, sledile *Stare godine*⁴, a 1909. pojavio se *Apolon*⁵. Ti časopisi obeležavaju prvi pokušaj zasnivanja sistematskog proučavanja istorije umetnosti, i to naročito istorije ruske umetnosti. Tu nalazimo prve pokušaje povezivanja ruskih umetničkih pokreta s njihovim evropskim protivvrednostima. Takođe su izučavani razvoj vizantijskih tradicija u Rusiji i izvori ruske narodne umetnosti. U ovim publikacijama prvi put su dobile publicitet velike privatne zbirke, uključujući zbirke ranih pokrovitelja ikonopisa, moskovskih trgovaca, novijih skupljača kasnijeg evropeiziranog dvorskog slikarstva i sasvim skorašnjih kolekcionara istočnjačke i moderne evropske umetnosti.

Za istoričara moderne umetnosti u Rusiji posebno je dragocen časopis *Apolon*, jer sadrži iscrpne prikaze izložaba iz perioda svog izlaženja — presudnih godina od 1909. do oktobarske revolucije 1917. Ti prikazi su često jedini pouzdan izvor podataka o ovim istorijskim izložbama.

Međutim, *Apolon* nije nastavio tradiciju *Sveta umetnosti* kao pobornika avangarde. Njegovi prikazi malih izložaba, koje su narednih godina postale tipične za umetnički život, stručni su i tačni u pogledu obaveštenja, ali često po pristupu pedantski. Doprinos *Apolona* je pre konsolidacija no stvaralaštvo.

Tradiciju „Sveta umetnosti“ najpotpunije je nastavilo „Zlatno runo“⁶. Ova grupa nije samo zastupala avangardu u svom časopisu, već je i aktivno organizovala izložbe. Za svog kratkog veka, od 1906. do 1909. godine, „Zlatno runo“ je imalo suštinski značaj, i uskoro će biti više reči o njegovom osnivanju, razvoju i važnosti.

Nuvel i Nurok, muzičari-članovi „Sveta umetnosti“, osnovali su, 1902, u Sankt-Peterburgu društvo pod nazivom „Večeri savremene muzike“. Svrha tih večeri bila je okupljanje muzičke avangarde, a koncerti priređivani u tim prilikama često su obuhvatali prva izvođenja u Rusiji dela stranih ili domaćih kompozitora. U miljenike društva spadali su Maler, Reger i Rihard Štraus, Debisi, Ravel, Sesar Frank i Fore, a od Rusa — Skrjabin, Rimski-Korsakov, Rahmanjinov i Metner. Sedamnaestogodišnji Prokofjev imao je svoj prvi javni koncert u okviru jedne od tih večeri, a tu je i mladi učenik Rimskog-Korsakova Igor Stravinski prvi put izveo jedno originalno delo pod naslovom *Vatromet*. Desilo se da je te večeri, 1909, u

publici bio Sergej Đagiljev. Pošto je čuo komad nepoznatog mladog kompozitora, i oduševio se, Đagiljev je na sebi svojstven način zatražio da ovaj preuzme pisanje partiture za planirani balet *Žar-ptica*. (Đagiljev je već bio angažovao Ljadova da obavi taj posao, ali pošto kompozitor do tog trenutka nije ništa uradio, odlučio je da narudžbinu preda Stravinskom.) Tako je počeo izvanredno srećan i istorijski zajednički poduhvat: Stravinski je komponovao muziku za deset Đagiljevljevih baleta i tom se delatnošću predstavio Zapadu, gde se konačno nastanio.

Druga neposredna posledica pokreta „Svet umetnosti“, nipošto nevažna za razvoj slikarstva u Rusiji tokom sledećih petnaest godina, bilo je stvaranje kupaca slika u srednjem staležu. „Kultura“ i sakupljanje slika postali su bitna dopuna statusa uglednog bogatog građanina. Teme ovih zbirki su se razlikovale i opet odražavaju uticaj „Sveta umetnosti“ na uobličavanje ukusa naredne generacije. Tako je rusko portretno slikarstvo osamnaestog i ranog devetnaestog veka ušlo u modu posle Đagiljevljeve izložbe iz 1905, koja je ovoj davno zaboravljenoj školi vratila pažnju i naklonost ruske publike. Nova moda sakupljanja slika imala je jedan još važniji efekat: bio je to put kojim su uzorci francuskog postimpresionističkog slikarstva dospeli u Rusiju, gde su vršili moćan uticaj na mlađe slikare. Među ovim zbirkama najčuvenije su bile kolekcije Sergeja Ščukina i Ivana Morozova, obojice iz Moskve.

Sergej Ščukin je bio sitan čovek, čije nam je polumongolsko lice, s blistavim crnim očima ispod nakostrešenih obrva, tako dramatično ovekovečio Anri Matis. Njegova zbirka je obilovala delima Matisa i Pikasa.

Ščukin je imao četvoricu braće, i svi su bili kolekcionari, ali je jedino Sergeja zanimala savremena umetnost. Kao što je rečeno u prvom poglavlju, on je prvi put naišao na stvaranje francuskih impresionista kada mu je njegov prijatelj i sabrat-kolekcionar Botkin, tada nastanjen u Parizu, otkrio galeriju Diran-Rijela i skrenuo mu pažnju na delo Kloda Monea čiji je bio veliki — i u Rusiji jedan od prvih — poštovalac. Ščukin je smesta kupio jednu Moneovu sliku, *Jorgovan u Aržanteju*. Ovaj događaj se zbio 1897. godine i obeležava nastanak Ščukinove izvanredne zbirke. U trenutku izbivanja I svetskog rata, 1914, zbirka je brojala 221 delo francuske

impresionističke i postimpresionističke škole, od kojih su preko pedeset bila Matisova i Pikasova, uključujući mnoga ključna Matisova fovistička i postfovistička dela, kao i primere najnovije faze Pikasovog analitičkog kubizma⁷. Ruskoj publici na ovaj način nije otkriveno samo stvaralaštvo Pikasa i Matisa, već i Batinjolska škola iz sedamdesetih godina — Mane, Fanten-Latur, Pisaro, Sisle, Renoar, Dega i Mone — sve njih je u Rusiji predstavio Ščukin. On je svog prvog Sezana kupio verovatno tek 1904. (mada je moguće da je mrtvu prirodu *Cveće u vazi* kupio neposredno pošto ju je prodao prethodni vlasnik, Viktor Šoke, što se dogodilo 1899). Od 1904. godine Ščukin je usredsredio pažnju na postimpresionističku školu čije je radove viđao u Salonu nezavisnih i Jesenjem salonu koje je redovno posećivao. Prvorazredni primerici dela Van Goga, Gogena, škole „Nabi“, Carinika Rusoa i Derena brzo su se pojavljivali na zidovima Ščukinove velike kuće u Moskvi koja je subotom popodne bila otvorena za javnost. Može se lako zamisliti silovito dejstvo ovih slika na mlade moskovske slikare. Ali jedva su se bili privikli da ih prihvataju, kad su na Ščukinovima zidovima počela da se pojavljuju prva dela Matisa i Pikasa. Ščukin se upoznao s Matisom oko 1906, mada je verovatno već dve godine ranije bio kupio nekoliko njegovih dela⁸. Tokom 1906. i 1907. godine Ščukin je kupio četiri rana fovistička dela; međutim, 1908, postao je najvažniji Matisov pokrovitelj, kupivši ključno delo *Partija kuglanja* i ogromnu *Harmoniju u plavom* (koja je postala *Harmonija u crvenom* kako bi se slagala sa Ščukinovom trpezarijom gde je trebalo da visi). Sledeće godine Ščukin je pored ostalog kupio *Nimfu i satira* i naručio ogromna dela *Muzika i Ples*; u zimu 1911, Matis je otputovao u Moskvu da ih lično postavi *in situ*. Veli se da je prilikom te posete umetnički život Moskve ostavio vrlo snažan utisak na Matisa i da je mnogo vremena posvetio proučavanju ruskog ikonopisa i narodne umetnosti. „Gledajući ikone u Moskvi prvi put sam shvatio vizantijsko slikarstvo.“⁹ Na moskovske slikare pak niko nije ostavio toliki utisak kao Matis. Čak ni Sezan, Gogen i Pikaso, čiji je uticaj na savremenu moskovsku avangardu bio ogroman, nisu ni izdaleka izazvali oduševljenje kakvo je prouzrokovao Matis, čija su se shvatanja, svojim svođenjem na suštinu i dekorativno plošnim stilom slikanja, toliko približavala shvatanjima samih moskovskih umetnika. Odras poštovanja koje je

u to vreme uživalo Matisovo stvaranje jeste specijalni broj moskovskog časopisa *Zlatno runo*, posvećen Matisovom delu¹⁰. Broj je uključivao ogled Anrija Merseroa, stalnog pariskog dopisnika *Zlatnog runa*, o Matisovom mestu u francuskom pokretu, i prevod Matisovih *Zapisa jednog slikara*. Alfred Bar opisuje ovaj bogato ilustrovani broj *Zlatnog runa* kao najpotpuniju publikaciju o Matisu na ma kojem jeziku u razdoblju do 1920¹¹.

Matis je Ščukina predstavio Pikasu. Između tog prvog susreta 1908. i 1914, Ščukin je kupio preko pedeset Pikasovih slika, a Pikaso i Matis su dobili zasebne dvorane u Ščukinovom moskovskom domu. Matis je sam uredio svoju dvoranu prilikom posete 1911; Pikasova dvorana je sadržala primere afričke skulpture iz Konga i sa Madagaskara zajedno s kubističkim delima, od kojih je Ščukin posedovao izvestan broj krajnje radikalnih primera, kako iz ranog perioda 1908—9, tako i iz skoro apstraktne faze 1912—13, recimo *Muzičke instrumente* (120). Potonja slika jedno je od malobrojnih dela rađenih na platnu ovalnog oblika i poslužila je Maljeviču kao neposredan uzor za njegova kubistička dela iz 1913. godine, rađena uoči prvih suprematističkih apstraktnih slika (117—119).

Za razliku od braće Ščukin, Morozovi su bili tradicionalni kolekcionari. Možda je zato ukus Ivana Morozova bio konzervativniji, manje siguran i ličan no ukus Ščukina, koji je uvek sam birao slike, ne obazirući se na savete. Morozovu je, naprotiv, bila potrebna podrška. Kad ga je 1908. godine Ščukin prvi put odveo u Matisov atelje, Morozov nije bio siguran u pogledu novijih dela, za razliku od svog smelog sunarodnika koji je izgleda uživao u tome da izaziva bes moskovske buržoazije. Morozov je stoga najpre kupovao samo rana Matisova dela; međutim, za nekoliko godina on je postao toliko ubeđen u darovitost ovog slikara da je čak nadmašio Ščukina brojem, mada ne i kvalitetom, svojih kupovina. Morozov je zazirao od Pikasa. Zapravo, u celokupnoj njegovoj zbirci od 135 slika samo jedna je bila Pikasova; preovladavali su Sezan, Mone, Gogen i Renoar. Takođe je kupio mnoga dela škole „Nabi“ i poručio je od Morisa Denija, Bonara i Vijara da mu za kuću izrade panoe velikog formata¹². U Rusiji, koju je tokom ovog razdoblja posećivao nekoliko puta, Deni je imao brojne sledbenike, jer je njegovo delo više od dela ma kog drugog francuskog slikara bilo srodno peterburškoj

simbolističkoj školi u književnosti među čijim je pripadnicima našao vatrene pristalice; u njihovim časopisima često su reprodukovana njegova dela i objavljivani njegovi članci.

Tako su zbirke Morozova i Ščukina dale ruskim umetnicima neku vrstu sažetog tečaja revolucionarnog francuskog slikarstva proteklih četrdeset godina, a najnaprednije ideje i pokreti poslednje decenije bili su čak poznatiji u Moskvi no u samom Parizu, gde javnost nije imala prednost izbora koji bi za nju obavilo znalačko oko takvih ljudi.

Jedva da iznenaduje što je takav podsticaj ubrzao revoluciju. Već 1905. godine uspešno uspostavljanje pokreta „Svet umetnosti“ i njegovih prvobitnih propagandista izazvalo je nemir i reakciju među mlađim slikarima, naročito onim u Moskvi, kojima je stilizacija preovlađujućeg grafičkog stila „Sveta umetnosti“ bila suštinski tuđa. Oni su ustajali protiv erudicije koju su slikari iz grupe „Svet umetnosti“ i dalje naglašavali, mada je bitka protiv „peredvižnjika“, koja je prouzrokovala ovo stremljenje visokom slikarskom standardu, bila odavno izvojevana. Sada, kad potreba osnovnog kulturnog obrazovanja umetnika i publike više nije bila prva briga, mlađa generacija je smatrala da pripadnici „Sveta umetnosti“ teže znanju radi znanja i da su se izgubili u problemima koji su toliko ezoterični da su nebitni za sve osim najkultivisanijih. Glas nove generacije izrazio je svoj protest u prvom broju *Zlatnog runa*:

„Da bi se makar malo shvatilo stvaranje Somova, Dobužinskog, Baksta, Benuaa i Lanserea čovek mora da pozna ne samo umetnost osamnaestog veka već i onu s početka devetnaestog; mora prethodno proučiti Geinzboroa i Birdzlija, Ljevickog (ruskog portretistu iz osamnaestog stoleća, 1735—1822) i Brjulova (ruskog slikara klasicističke škole, 1799—1852), Velaskesa i Manea, i nemačke drvoreze iz šesnaestog veka . . . Može li se, međutim, od ovakve istorijske papazjanije sazdati svima shvatljiva umetnost?“¹³

Prilično paradoksalno, ova pobuna protiv „Sveta umetnosti“ ispoljila se upravo na izložbi te grupe, 1906. godine. Izložba je okupila veliki broj dela umetnika koji su sad imali malo zajedničkog: prvobitnu „staru gardu“, drugu generaciju peterburških slikara, kakvi su Biljibin i Steljecki, i izvestan broj mlađih, uglavnom moskovskih

slikara koje je Đagiljev pozvao da učestvuju i na ovoj izložbi i na onoj koju je iste godine organizovao u Parizu.

Dela „stare garde“ uglavnom su sačinjavale skice dekora za nedavne pozorišne predstave. Benua, koji se nedavno vratio posle trogodišnjeg boravka u Francuskoj, priložio je seriju *Šetnji Luja XIV* po versajskom parku; Rerih niz arhaičnih planinskih predela. Korovin, koji se takođe nedavno bio vratio iz Francuske, sad je zapao u podražavanje Pisarova i Monea te je izložio klasične impresionističke ulične prizore iz Pariza. Sjerov je prikazao nekoliko sjajnih portreta poznatih ličnosti, kakav je portret glumice Jermolove (16). Vrubelj je bio predstavljen s nekoliko skorašnjih dela, rađenih u duševnoj bolnici, nedaleko od Moskve, gde je u to vreme živio; među njima je bio portret njegovog prijatelja, pesnika simboliste Brjusova (17).

Međutim, najzbuđljiviji deo izložbe bio je onaj posthumno posvećen stvaralaštvu Borisova-Musatova, koji je za života bio skoro potpuno nepoznat van uskog kruga umetnika. Đagiljev je bio veliki poštovalac ovog slikara i smatrao je da je grubo potcenjen. Sledeće, 1907. godine, Đagiljev je u Moskvi organizovao veliku retrospektivnu izložbu njegovih dela. Odeljak posvećen stvaranju Borisova-Musatova na izložbi „Sveta umetnosti“ iz 1906. predstavljao je prvi pokušaj celovite procene njegovog doprinosa umetnosti. Sabravši ta dela, Đagiljev je nesumnjivo odigrao izvesnu ulogu u stvaranju grupe „Plava ruža“, druge generacije simbolističkih umetnika, koji su ovog slikara priznavali kao svog inspiratora.

Slikari koji su kasnije stvorili ovu grupu vidno su doprineli izložbi, „unevši nove boje, nove tonove i novi život“¹⁴. To su većinom bili studenti moskovske Škole gde su im nastavnici bili Sjerov i Korovin. Najistaknutiji među njima bili su Pavel Kuznjecov, Georgij Jakulov (Jermenin, budući konstruktivistički scenograf), Natalija Gončarova, Mihail Larionov, Grci braća Nikolaj i Vasilij Miljuti i Jermenin Martiros Sarjan.

„Plava ruža“ se okupila u grupu s jasno obeleženim profilom posle izložbe „Saveza ruskih umetnika“ u decembru 1906. godine. „Savez“ je bio moskovsko izložbeno društvo, osnovano 1903, koje je unekoliko zamenilo „Svet umetnosti“. Ono se nije poistovećivalo s ma kojom određenom filozofijom ili stilom, već je naprosto bilo

organizacija koja je priređivala godišnje izložbe na kojima su svi mogli da učestvuju. Mnogi pripadnici peterburškog „Sveta umetnosti“ su to činili, a ove izložbe su za učenike moskovske Škole postale prirodan centar za izlaganje. No, ovim godišnjim izložbama obično je nedostajalo uzbudljivosti, jer su obuhvatale slikare svih pravaca. Međutim, za mlade studente i slikare-početnike one su često predstavljale prve javne nastupe.

Na izložbi iz decembra 1906. godine grupa je izložila slike koje su u mnogim slučajevima već viđene na ranijim izložbama „Sveta umetnosti“, no dela ovih mladih slikara oštro su odudarala od zbrkane pozadine moskovske izložbe.

Uticao Vrubelja i Borisova-Musatova bio je lako uočljiv. S jedne strane, može se primetiti korišćenje Vrubeljevih maštovitih metafora i dekorativne kompozicije; s druge — nežno plava gama i valovita linija Borisova-Musatova. Grupa „Plava ruža“ je s te polazne tačke, smelo uprošćavajući oblike i koristeći sve čistije, toplije tonove boja, počela da osporava iscrpljenu tananost i kultivisanost „Sveta





39 NIKOLAJ SAPUNOV, *Maskarada*, oko 1906.

40 NIKOLAJ SAPUNOV, tri skice kostima za *Kolombininu maramu* u režiji Mejerholjda, 1910_





41 PAVEL KUZNJECOV, *Rodenje — stapanje s mističnom silom atmosfere. Budenje đavola, oko 1906.*

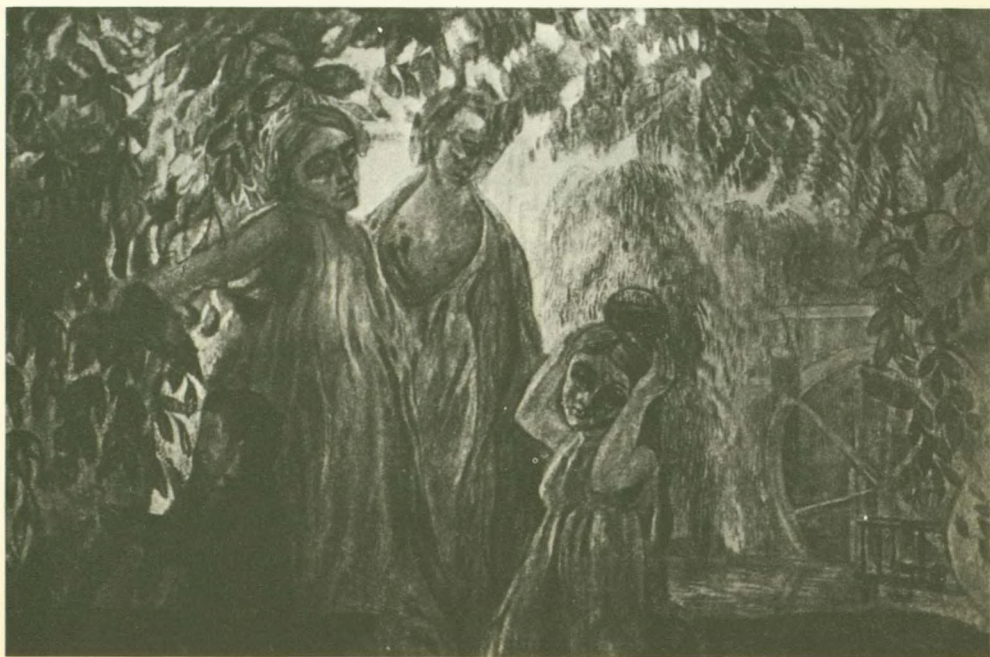
umetnosti“. Prema rečima njihovog glasnogovornika, Nikolaja Miljutija, cilj grupe je bio da „unese jasnoću u haotično stanje stvari . . . da stvori središte u koje će se slivati sve što je živo . . . da stvori jednu obazriviju i svesniju grupu“¹⁵.

Marta sledeće, 1907. godine, „Plava ruža“ je priredila izložbu u Moskvi, u Kuznjecovljevoj kući. Učestvovalo je petnaest slikara i jedan vajar, Matvejev. Prikazujući ovu izložbu, Sergej Makovski, pesnik simbolista i budući urednik *Apolona*, piše: „Oni su zaljubljeni u muziku boje i linije . . . vesnici su novog primitivizma do kojeg je došlo naše moderno slikarstvo“¹⁶.

Pavel Kuznjecov je u svakom pogledu tipičan za grupu „Plava ruža“. Bio je učenik Borisova-Musatova, njihovog priznatog inspiratora, tokom 1895—96, nakon slikarevog povratka iz Pariza. I

Kuznjecov je bio rodom iz Saratova. Možda su prvorazredni muzej Radišćeva i naglasak koji je Kuznjecovljev nastavnik u mesnoj slikarskoj školi, Italijan Barači stavljao na načelo *plein aira*, imali ulogu u podsticanju panteističkog pristupa, karakterističnog za „Plavu ružu“. U ranom stvaranju Kuznjecova uočljiv je uticaj pejzažista Poljenova i Levitana, kao i francuske škole iz Barbizona. Godine 1897. Kuznjecov se upisao u moskovsku Školu gde su mu nastavnici bili Levitan i njegov kolega, profesor Sjerov. Sjerov nije imao veliki uticaj na devetnaestogodišnjeg Kuznjecova, koji je već otkrio da je boja glavni predmet njegovog interesovanja. No zahvaljujući Sjerovu, koji je veoma cenio svog mladog a neobično darovitog učenika, Đagiljev je pozvao Kuznjecova da sa svojim delima učestvuje na već opisanoj izložbi „Sveta umetnosti“ iz 1906, koja je prvi put predstavila njegovo stvaranje publici koja ga je odmah prihvatila.

Za razliku od Musatova, Kuznjecov i drugi slikari iz grupe „Plava ruža“ nisu bili opsednuti osećanjem propasti, pesimizmom, utiskom da je svet neprijateljska sredina. Smrt, trulež i bolest bile su omiljene



teme ranog simbolističkog pokreta. Međutim, „Plava ruža“, koja predstavlja drugu generaciju, slikala je teme suštinski povezane sa životom. *Materinska ljubav, Jutro, Rođenje* (41), tipični su naslovi Kuznjecovljevih dela gde se figure pojavljuju kao da su još dremovne nakon dubokog sna. Okružuje ih tišina, ali ne tišina predstojeće smrti, kao kod Musatova, već ćutanje iz strahopoštovanja pred tajnom života. Kao kod Musatova, prisutno je panteističko osećanje povezanosti s elementima, ali ovoga puta to je vedra vizija čoveka kao prisnog sačinioca sklopa Prirode, a ne kao bića koje guta neka jača sila. Jedan savremeni kritičar opisuje dela Kuznjecova kao „zamamne vizije koje nas uvode u svet vazdušastih oblika i maglenih obrisa . . . vizija u bledoplavim, mat, smirenim tonovima, svet nezemaljskih treperavih silueta, prozirnih stabljika mističnih cvetova okupanih praskozorjem. Na svemu je dah neizrečenih stvari, stvari koje treba pojmiti nejasnom slutnjom“¹⁷.

Uprkos svoje fantastičnosti, sva dela Kuznjecova u stvari su slikana prema prirodi. To je bilo odbacivanje teatralnog pristupa grupe „Svet umetnosti“. Međutim, Kuznjecov ipak koristi mnoga sredstva slikara iz grupe „Svet umetnosti“. Atmosfera je preovlađujući element njegovog dela; potpuno su odsutne geometrijska perspektiva i individualna karakterizacija oblika u prostoru. Površina slike je plošna, a figure se oštro ističu spram površine. Jedna uočljiva odlika jeste upotreba ponavljanja. Kuznjecov je s Borisov-Musatovom delio jako lirsko osećanje, poetičnost i plavo-sivu gamu. Njegov snažan zakrivljen potez spojen je s mekotom, takođe preuzetom od Musatova. Ovaj plošni i dekorativni način slikanja postaće kasnije ekstremniji i u delu samog Kuznjecova i u ruskom slikarstvu uopšte.

Značajna odlika izložbe iz 1907. godine bila je činjenica da mnoga dela nisu bila uokvirene slike već panoi. To je bilo u skladu s osećanjem — zajedničkim za grupu „Nabi“ i austrijske i nemačke secesionističke slikare — da štafelajska slika više nije primenljiva na moderni život. Trebalo je da umetnost postane integralni deo društva. Želeli su da odbace renesansno shvatanje slike kao nečeg što odražava jedan idealan svet, drukčiji od svakodnevne stvarnosti.

Među najznačajnija dela na ovoj izložbi spada *Andeo tuge* (44) Nikolaja Miljutija — mozaik poteza blistavo ružičaste, slezove i



43 PAVEL KUZNJECOV, *Plava fontana*, 1905.

tirkizne boje koji teku naniže. Intenzitetom ritma i „izvezenom“ površinom, slika podseća na Vrubelja; njena vizija izgubljene duše što se ispoljava na izmučenom licu koje zuri iz šarenog spleta, živo podseća na poznija Vrubeljeva dela iz serije „Demon“. Voda u svim vidovima stalan je element dela slikara iz grupe „Plava ruža“, a to opet podseća na Borisova-Musatova. Međutim, kod ovih mladih



44 NIKOLAJ MILJUTI, *Andeo tuge*, oko 1905.

slikara voda je retko mirno jezero ili ribnjak, i često postoji nagoveštaj skrivenog izvora svetlosti koja tek što se ne probije i ne preplavi prizor. Tako u Sudejkinovoj *Veneciji* lebdeće figure, opijenih i odsutnih lica, klize duž površine vode, ali se iza njih uzdiže divotni prizor golemog drveća kroz koje se blago probija svetlost, poput prozora gotske katedrale, nagoveštavajući beskonačnu svetlost i prostranstvo. Utkin takođe dopušta da ritmovi vode prožmu njegovo delo. Slika *Fatamorgana* prikazuje čudnu viziju figura koje stoje na ivici vode ili, tačnije, koje su izbacili talasi, čiju materiju kao da dele.

Iza tankovijastih, lelujavih figura uzdiže se čudovišan, vijugav talas, crveno-narandžasti oblak vode, osvetljen blistavom svetlošću, kao dotaknut nevidljivom rukom. Druga slika istog umetnika, čiji je naslov *Trijumf na nebesima*, dovodi nas na rub sveta: kroz veo tananih, gradobitnih linija posmatramo plavi besкраj. Oko i s onu stranu ovog materijalnog fragmenta, osećamo, čeka ništavilo.



45 MARTIROS SARJAN, *Čovek s gazelama*, oko 1905.

46 MARTIROS SARJAN, *Napušteno selo*, 1907.



U poređenju s ovim krhkim vizijama nematerijalnosti, „čija je mera za čoveka izgubljena“, koje podsećaju na Maljevičevu suprematističku seriju slika *Belo na belom* (211), čvrsto stvaralaštvo Jermenina Sarjana je dobrodošlo. Njegovo korišćenje boje je čulno a boja smela. Ali i tu je prisutna tajna. *Čovek s gazelama* (45) prikazuje belu figuru s čupom vrane kose kako brzo vodi stado gazele u pustinjski grad, slepih, belih zidova. Nema neba: niske zgrade obuhvataju vanprostorni, vanvremenski prizor. Simbolist u Sarjanu se takođe ispoljava u njegovoj ljubavi prema prizorima vode, na primer *Vilinsko jezero*. Tu dve nage devojke igraju pred svojim izduženim belim senkama na vodi, u magličastom jezeru, okruženom ornamentalnim vrtom, čija atmosfera osame i zaklonjenosti podseća na persijsku minijaturu. Kao i kod ostalih članova grupe „Plava ruža“, Sarjanove figure su još jedva definisani oblici, pre mrlje ili potezi jarke boje, jedva materijalizovani. Ovi umetnici su zaranjali u jedan dematerijalizovan, praiskonski, polurođeni svet iz kojeg su ubrzo izašli u svet smelih oblika i jarkih boja, vrškom pun života i pokreta.

Brat Nikolaja Miljutija, Vasilij, takođe je bio slikar koji je nastavljao tradiciju Vrubelja. U delu kao što je *Legenda* (47), s njegovom mozaičkom strukturom, veoma je приметna veza formalne kompozicije s Vrubeljevim stvaranjem, a koriste se i slične metafore.

Časopis *Zlatno runo* bio je organ grupe „Plava ruža“. Jedan od članova grupe bio je bogati moskovski trgovac Nikolaj Rjabušinski, koji je uređivao i finansirao časopis, pokrenut prethodne, 1906. godine. Časopis je u uvodniku proklamovao: „Nameravamo da propagiramo rusku umetnost van granica zemlje njenog nastanka, da je prikažemo Evropi na celovit i povezan način, u samom procesu njenog razvoja“¹⁸. Časopis je u početku štampan na ruskom i francuskom, a nazivi reprodukovanih dela i imena autora su savesno — mada katkad i ćudljivo — transkribovani latinicom odnosno ćirilicom.

Grupa „Zlatno runo“ je organizovala tri istorijske izložbe. Prva je održana u Moskvi, 1908. godine, i obuhvatala je dela francuskih i ruskih slikara. Francuske slike su verovatno odabrali Anri Mersero i Rjabušinski, koji je često posećivao Pariz, i sigurno je tokom nekoliko prethodnih godina razgledao Salone na kojima su izlagana mnoga



47 VASILIJ MILJUTI, *Legenda*, 1905.

dela poslata u Moskvu. Posebno su se mnoga od prvih fovističkih dela, koja su izazvala takav furor u Jesenjem salonu 1905. godine, ponovo pojavila na ovoj prvoj izložbi „Zlatnog runa“. „To je bila najprobranija opšta izložba francuskog postimpresionističkog slikarstva održana u svetu — uključujući tu i Francusku — do tog vremena a, s izuzetkom izložbe u londonskoj Grafton galeriji, 1912. godine i sve do prvog svetskog rata.“¹⁹ Cilj organizatora je kasnije izložen u *Zlatnom runu*:

„Pozivajući francuske umetnike da učestvuju na izložbama, grupa „Zlatno runo“ imala je dva cilja: s jedne strane, da stavljajući naporedo ruske i zapadne eksperimente jasnije pokaže osobenosti razvoja mladog ruskog slikarstva i njegove nove probleme; s druge, da naglasi odlike zajedničke ruskom i zapadnom slikarstvu, jer uprkos različite nacionalne psihologije (Francuzi su čulniji, Rusi spiritualniji), novi eksperimenti mladih slikara imaju izvesnu zajedničku psihološku osnovu. Ovde se radi o prevazilaženju estetizma i istoricizma; tamo — o reakciji na neoakademsku umetnost koja je rodila impresionizam“²⁰.

To je bila vrlo obimna izložba koja je obuhvatala 282 slike i tri skulpture. Majol je poslao dva dela, a Roden *Ženu koja leži*. Slike su uključivale dela skoro svih ostalih članova grupe „Nabi“: Bonara, Vijara, Serizijea, Valotona i Morisa Denija — tada stalnog dopisnika *Zlatnog runa*. Fovistička grupa je bila dobro zastupljena, na čelu s Matisom. On je izložio četiri dela, od *Invalida* iz 1901. godine, do neoimpresionističke *Terase u Sen Tropeu* iz 1904. i *Luke u Koliuru* iz 1905, koja spada u njegova prva fovistička dela a poslužila je kao osnova za njegovu slavnu *Životnu radost* iz naredne godine. Deren je poslao četiri jarko obojena vidika Londona, Marke dva predela Sene pod naslovom *Kej di Luvr*. Drugi fovist koji je ovom izložbom postigao veliki uspeh u Moskvi bio je Van Dongen, čije su neobuzdane boje zagrejale maštu moskovskih slikara.

Stariju školu impresionista, takođe prvi put viđenu na ovoj izložbi, predstavljala su dela Pisaroa i Sislea; bilo je izloženo nekoliko crteža Renoara i Tuluz-Lотреka, čiji će se uticaj ubrzo odraziti u stvaranju Gončarove i Petrova-Votkina. Takođe su viđena rana dela Braka i Le Fokonijea, i, konačno, trojica velikih postimpresionista,

Sezan, Van Gog i Gogen — mada se brojem i značajem izloženih dela jedino Van Gog izjednačio s miljenicima iz grupe „Nabi“. Pet Van Gogovih dela su uključivala *Uspavanku*, *Sunce med drvećem* i *Noćni kafe*, koji je Morozov otkupio na izložbi. Zanimljivo je primetiti da ni Morozov ni Ščukin nisu pristali da pozajme ijedno delo iz svojih zbirki za ove izložbe „Zlatnog runa“. Po tvrđenju Larionova, koji je bio jedan od organizatora, Ščukin je, kad su mu se obratili, odgovorio kako se on i Morozov upravo spremaju da organizuju vlastitu izložbu te da se stoga ne može očekivati da išta pozajme. Međutim, takva izložba nije nikad održana. Rjabušinski je pozajmio nekoliko slika iz svoje sjajne kolekcije Ruoa, no on je, naravno, organizovao i finansirao ove izložbe. U svojim sećanjima²¹ David Burljuk opisuje dekor kao krajnje raskošan, sa svilenim draperijama koje su služile kao pozadina za slike i šampanjcem prilikom proslave otvaranja. Izložba je opisana s izvesnim ogorčenjem, jer Burljuk nije bio među slikarima odabranim da predstavljaju analogne ruske pokrete u razvoju, uprkos činjenici da su Larionov i Gončarova, učesnici provincijskih izložaba pod naslovom „Venac“ — koje su braća Burljuk organizovala 1907. godine — imali vidno mesto među zastupljenim umetnicima.

Ruski deo ove prve izložbe „Zlatnog runa“ bio je postavljen odeljeno od francuskog i sadržao je dela nekih članova grupe „Plava ruža“ — Kuznjecova, Utkina i Sarjana; sam Rjabušinski je učestvovao sa svega dve skromne slike; međutim, slikar koji je dominirao ovim dvoranama bio je Mihail Larionov. On je poslao dvadeset dela u kvazi-impresionističkom stilu, uključujući *Proletnji predeo*, iz serije *Vrt*, koja su odražavala uticaj Vijara i Bonara. Gončarova je takođe učestvovala na izložbi, mada u manjem obimu, poslavši ukupno sedam dela, uključujući *Kitu jesenjeg lišća* (1902—3). U periodu od prethodne godine do toga vremena stvaralaštvo Kuznjecova i Sarjana postalo je smelije u boji i konturi, izrazitije primitivno po formi. Na slici Kuznjecova *Vizija majke na porođaju*, monumentalna trudna žena stoji u središtu spram vizije nerođenog deteta u duginim bojama; glava s četvrtastom vilicom i zdepasta figura žene ocrtane su debelim, poletnim linijama. U drugim delima, kao što je *Praznik* (38), ovaj novi primitivizam može se još jasnije uočiti u uprošćenom crtežu lica i iskrivljenim stavovima, koji su pre preuzeti iz ruske



48 MARTIROS SARJAN,
Autoportret, 1907.

seljačke umetnosti, naročito sa seljačkih drvoreza, no od Gogenove francuske škole. Kuznjecov je, ipak, bio i te kako svestan ove škole i naročito se interesovao za Gogenovo stvaralaštvo, ali je više voleo da se obrati neposredno Istoku, persijskom i kirgisko-mongolskom slikarstvu, koje ga je u to vreme očaravalo i koje je tokom narednih deset godina odigralo značajnu ulogu u razvoju njegovog poznijeg stila. U to vreme Kuznjecov je, zajedno s izvesnim brojem Rusa, redovno izlagao u pariskim Salonima i često je odlazio u Pariz. Godine 1906. Larionov i Gončarova su takođe otišli u Pariz s izložbom ruske umetnosti koju je organizovao Đagiljev. Zapravo, mnogo se putovalo između ova dva grada u to vreme kada je Moskva bila veoma prisutna u Evropi i povezana s njenim životom, a skoro svi moskovski napredni slikari pripadali „Pariskoj školi“.

Međutim, primitivni karakter Sarjanovih dela, kao što je *Pesnik* (49), prikazan na ovoj izložbi, opet više duguje istočnim tradicijama nego novoj francuskoj školi. Ali Sarjanove jarke boje i snažno strukturisanje srodni su fovistima po smelosti i slobodi; poput njihove, Sarjanova boja je puna i nepomešana, a za prikazivanje figura on koristi jake konture. U odnosu na dela iz prethodne godine došlo je

do velike promene, delimično sigurno blagodareći novim Matisovim slikama koje je video u Ščukinovoj kući, mada ih je Sarjan, veran svojoj jermenskoj krvi, tumačio na istočnjački način.

U stvaralaštvu Vasilija Miljutija takođe je došlo do promene: i u *Pastirci* i u *Skrivenom vrtu* njegova ukovrdžana, vijugava linija prati pulsirajući organski ritam u jednoj slobodnijoj formi.

U narednim brojevima časopisa *Zlatno runo* razmatranju ove izložbe posvećeno je mnogo prostora. Francuskoj školi je dat ceo jedan broj²² u kojem su reprodukovana mnoga dela sa izložbe: Sezanovi *Portret slikareve žene* i *Mrtva priroda* dobili su reprodukcije u boji preko cele strane. Tekst je uključivao odlomke Van Gogovih pisama i članke kao što su „Smerovi u novom francuskom slikarstvu: Sezan, Van Gog, Gogen od simbolističkog pesnika Maksimilijana Vološina, i „Impresionizam i novi pokreti“ od jednog drugog ruskog likovnog kritičara, Genriha Tastevena.

Sledeći broj²³ posvećen je ruskom udelu na izložbi. To je naročito koristan dokument, jer su reprodukovana mnoga dela izložena u

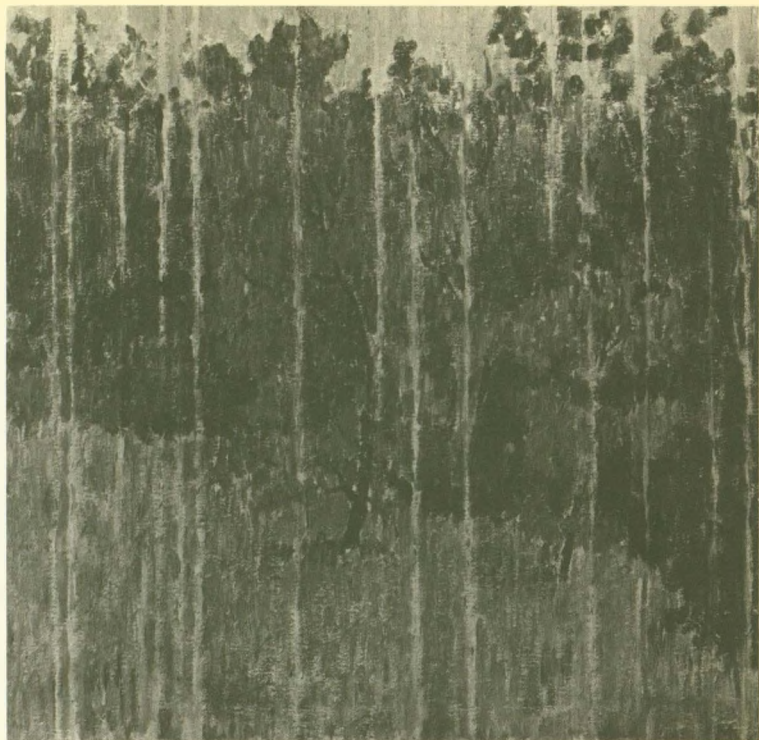




50 MIHAIL LARIONOV, *Dve žene se kupaju u reci*, oko 1903.

ruskom odeljenju izložbe. Mnoge slike Kuznjecova, Sarjana i rana dela Larionova i Gončarove izgubljeni su 1911. godine, kada je cela zbirka Rjabušinskog uništena u požaru, te bi inače ostali nepoznati. Među njima su se nalazile i odlične rane slike Ruoa, čiji je rani i vatreni obožavalac bio Rjabušinski. Mali broj ruskih dela iz ovog razdoblja je ikad dospelo na Zapad, mada su neka viđena na Đagiljevljevoj izložbi 1906, na izložbi bečke „Secesije“ i u pariskim Salonima do I svetskog rata. Slike članova grupe „Plava ruža“ ili uzorci svih moskovskih slikarskih pokreta do 1914. godine, najveće su retkosti u zapadnim muzejima i privatnim zbirkama. Čak i u Rusiji je izložen mali broj. Tako je ovo razdoblje ruskog

→
52 MIHAIL LARIONOV, *Kutak vrta*, oko 1905.



51 MIHAIL LARIONOV, *Kiša*, 1904—1905.



slikarstva palo u tamu, a naše znanje o njemu, na žalost, najčešće potiče iz treće ruke i sa reprodukcija. Poznavati takvo slikarstvo jedino na osnovu reprodukcija — i to često, po modernim merilima, osrednjeg kvaliteta — predstavlja dodatnu otežicu, jer je ovo slikarstvo zanimljivo prvenstveno zbog svojih boja. Osobene meke i tanane plavo-sive boje dela Borisova-Musatova i Kuznjecova, jarke šarno ružičaste i ljubičaste boje braće Miljuti suštinske su za njihova dela koja su po formi neodređena i efemerna. Možemo ipak steći izvesnu predstavu o shemi boja tipičnoj za grupu „Plava ruža“ na osnovu ranih dela Larionova, mada je njegova formalna kompozicija daleko zrelija i neposrednije povezana s francuskom školom, nego u njegovih ruskih kolega iz toga vremena.

Januara 1909, „Zlatno runo“ je bilo pokrovitelj druge francusko-ruske izložbe. Ova više nije imala karakter predstavljanja francuske umetnosti ruskoj publici, a samo uzgred i novog ruskog slikarstva. Umesto toga, to je bila izložba dela umetnika sličnih ideja, bez obzira na narodnost. Slike nisu bile odvojene na francuski i ruski deo, kao u prethodnoj prilici, već su dela francuskih fovista izmešana s delima Rusa, koje su, još premoćnije, zastupali Larionov i Gončarova.

Te godine se među francuskim delima nalazilo nekoliko značajnih predkubističkih radova, kao što su Brakov *Veliki akt* (1908) i *Mrtva priroda* (oba reprodukovana u sledećim brojevima *Zlatnog runa*, posvećenim izložbi)²⁴. Francuzi zastupljeni na ovoj izložbi činili su daleko manju i određeniju grupu, ograničenu, ako se izuzmu Brak i Le Fokonije, na foviste — Matisa, Vlamenka, Markea, Van Dongena i Ruoa. Prva dva slikara poslala su svoja najnovija dela nastala pod uticajem Pikasovih predkubističkih radova iz 1907—8. Matis je poslao manje značajna dela no prethodne godine, uglavnom crteže, među kojima i značajni *Akt oslonjen na ruke* (1907?). Njegova reputacija je sad bila na vrhuncu među moskovskim slikarima, koji su, naravno, poznavali Ščukinove izvrsne nedavne prinove.

Ruska dela, izložena naporedo s francuskim, pokazivala su uočljivu promenu u odnosu na prethodnu izložbu, jer su se u to vreme stvari u Moskvi kretale skoro isto tako brzo kao u Parizu. U delu Larionova i dalje je prisutan uticaj grupe „Nabi“. U njegovim mirnim enterijerima i mrtvim prirodama, kakve su *Ribe* (53), naročito se zapaža



53 MIHAIL LARIONOV, *Ribe*, 1906.

uticaj Vijara i Bonara. Mirnim bojama i naglašenim potezima kičice te slike podsećaju na neoimpresioniste, Krosa i Sislea; Sera je bio podjednako zanemaren i u Rusiji i u Francuskoj — u zbirkama Morozova ili Ščukina nema nijednog dela ovog slikara, a koliko je poznato, ni u ma kojoj drugoj ruskoj kolekciji.

Proizvoljno presecanje prikazanog prizora okvirom slike, to omiljeno sredstvo grupe „Nabi“, karakteristično je za slike koje je Natalija Gončarova izložila na ovoj drugoj izložbi „Zlatnog runa“. To su uglavnom bili prizori iz cirkusa, a svojim uzbuđenim gestovima, prenaplašenim siluetama i veoma dramatičnom podignutom ili spuštenom tačkom gledanja, otkrivaju interesovanje za Tuluz-Lotreka. Takođe pod uticajem ovog umetnika, i takođe učesnici ovog drugog salona, bili su Robert Faljk (1886—1958) i Kuzma Petrov-Votkin (1878—1939), pridošlice u moskovskoj grupi. Petrov-Votkin

je studirao u Ažbeovom ateljeu u Minhenu i moskovskoj Školi, kod Leonida Pasternaka (*I*) (portretiste i jednog od utemeljivača „Saveza ruskih umetnika“), Levitana i Sjerova. Napustivši Školu 1905. godine, otputovao je u Afriku, gde je na njega ostavila utisak primitivna umetnost, a još više — osobena svetlost i boje tog kontinenta. Nakon povratka zbližio se s grupom „Plava ruža“, mada nije sudelovao na izložbi 1907. Tipično je za njega da se nije poistovetio ni sa jednom od mnogih škola u Rusiji — ili drugde. Malo kasnije, u drugoj deceniji ovog veka, Petrov-Votkin je počeo da razrađuje jedan sistem slikarstva, zasnovan na ideji da se prostor najtačnije može likovno prikazati krivom horizontalnom osom, sistem koji je kasnije opširno definisao u dve knjige²⁵. U istoriji modernog ruskog slikarstva Petrov-Votkin je značajan uglavnom kao nastavnik: posle revolucije postao je jedan od najuticajnijih profesora lenjingradske

54 KUZMA PETROV-VOTKIN, *Dečaci u igri*, 1911.



Umetničke akademije i doprineo je formiranju ukusa mnogih pripadnika prve generacije sovjetskih slikara. *Dečaci u igri* (54) tipičan su primer njegovog ranog stvaranja. I pripremom boja i plošnom, ujednačenom bojom figura i pozadine, njegovo delo jasno pokazuje uticaj vizantijske umetnosti. Taj uticaj je možda došao preko Matisa, jer postoji jedan mistični, panteistički element zajednički slikarstvu obojice umetnika, i jaka veza između kombinacija plave i zelene boje u delima kao što su Matisovi *Muzika* i *Ples* i *Dečaci u igri* Petrova-Votkina. Formalna konstrukcija ovog dela, s krivinom što se blago penje, postaće ustaljen element dela ruskog slikara, kao pozadina za figure koje kao da su zahvaćene zajedničkim zanosom ritma.

Poput Petrova-Votkina, Robert Faljk je bio student moskovske Škole, ali jedva da su se sreli, jer se Faljk kao sedamnaestogodišnjak upisao 1905. godine, kad je drugi umetnik otputovao u Afriku. Faljk, u stvari, nije pripadao generaciji kojoj je pripadala grupa „Plava ruža“. Njega nije dotaklo njihovo simbolističko raspoloženje i od početka je otvoreno pripadao „Pariskoj školi“. Na njegovo stvaranje su uticali, i davali mu smer, najpre Tuluz-Lotrek, zatim Matis, a konačno i najdublje — Sezan. Faljk je postao jedan od najistaknutijih članova moskovske grupe „Karo pub“, osnovane 1909, a koja će — tokom dve godine — postati vodeći pokret ruske avangarde. Kasnije, u sovjetskom periodu, bio je značajan kao nastavnik, a sve do smrti nastavio je da slika osećajne, melanholične portrete i mrtve prirode.

Sarjan i Kuznjecov su jedini od umetnika iz grupa „Plava ruža“ i „Zlatno runo“ i dalje ostajali izvan uticaja francuske postimpresionističke škole, kojem su njihovi prijatelji neposredno i skoro ropski podlegli, mada je smer, u konačnom ishodu, isti. Ova druga izložba je u stvaranju obojice otkrila jedan razvijeniji primitivni element, ali je to pre bio istočnjački no zapadni primitivizam, ne svesna stilizacija iz drugih pobuda, već prirodan, neposredan izraz. U delu Kuznjecova je gotovo nestao onaj utisak kao da je sve skriveno velom; mada su njegove figure još povučene, ocrtane su snažno; mada je boja još prigušena — sad je topla; boje pustinje, žuta i mrka, zamenile su simbolističko plavo-sivo. Prizori su na očigledniji način uzeti iz života i zapravo su crtani u kirgiskim stepama koje je umetnik toliko voleo. Na slikama iz ovog razdoblja nagoveštena je i treća



55 NATALIJA GONČAROVA, *Kosidba*, 1910.

dimenzija: dunama što se smanjuju i prisenkom topline boje neba neposredno uz prvi plan. Unutarnji razvoj je, tako, analogan francuskom pokretu i uskoro će doći do žestoke reakcije na tu francusku školu koja će obeležiti narednu fazu ruskog pokreta. To se, u stvari, već ispoljilo krajem 1909. godine, kada je „Zlatno runo“ priredilo treću izložbu, koja se gotovo u celosti sastojala od dela Larionova i Gončarove. Ovo dvoje slikara sada se pojavljuju kao nove vođe ruskog slikarstva; započinje nova faza modernog pokreta u ruskoj umetnosti.

56 NATALIJA GONČAROVA, *Seljaci igraju*, 1911

ČETVRTO POGLAVLJE

1909—1911.

Od devedesetih godina prošlog veka u ruskom slikarstvu je preovladavao literarni element; međutim, već 1907. on je počeo da ustupa mesto novim vrednostima „čistog slikarstva“. Prvi znaci ovog novog pokreta bili su izložba grupe „Plava ruža“ i časopis *Zlatno runo*, s njegovim zastupanjem francuskog postimpresionističkog i fovističkog slikarstva, o čemu je bilo reči u prethodnom poglavlju. Tokom naredne tri godine u Rusiji se javio primitivistički pokret i uobličio jedan svestan stil. Ovaj stil se temeljio na negovanju narodne umetnosti i sintezi savremenih evropskih škola. Njegovi glavni zastupnici bili su slikari Larionov i Gončarova.

Tokom ove tri godine što obeležavaju pojavu te nove škole u ruskom slikarstvu Moskva je postala stecište najrevolucionarnijih pokreta u evropskoj umetnosti. Tako su pariski kubizam, „Zajednica umetnika“ budućeg pokreta „Plavi jahač“ u Minhenu i Marinetijev futurizam neposredno delovali na svet ruske umetnosti.



Odnos između italijanskog futurizma i istoimenog ruskog pokreta složen je i sporan. Na primer, sporno je pitanje kada je tačno Marineti prvi put posetio Rusiju. Neki kažu da je krajem 1909. ili početkom 1910. godine boravio u Moskvi i Sankt-Peterburgu, u okviru propagandne turneje po evropskim prestonicama, sa svojom malo pre toga objavljenom futurističkom ideologijom¹. Drugi sovjetski kritičari, a naročito Nikolaj Hardžijev, najugledniji proučavalac ovog razdoblja ruske umetnosti i književnosti, vele da je Marineti samo jednom bio u Rusiji — početkom 1914 — kad su ga žestoko napali ruski futuristički slikari i pesnici. Posle ove posete, koja se jedino može nesumnjivo utvrditi, Marineti je, navodno, izjavio da su „Rusi lažni futuristi koji iskrivljavaju pravi smisao velike religije obnove sveta kroz futurizam“².

No datum prve Marinetijeve posete Rusiji možda je samo formalnog značaja, jer je njegov *Futuristički manifest* bio preveden i objavljen u ruskoj štampi, skoro odmah po njegovoj pojavi u listu *Le Figaro*, 1909³.

Naziv „futurizam“ je, međutim, skoro jedino što spaja ruski i italijanski pokret. Ovaj naziv, poput skoro svih što su u Rusiji do I svetskog rata korišćeni za obeležavanje umetničkih pokreta, očigledno je zapadnog porekla. Ali, kao što je bio slučaj sa impresionizmom i kubizmom, tumačenje futurizma u Rusiji jedva da zapadnim istoimenim pokretima duguje nešto više od površne kaligrafije. „Kubofuturizam“ je srećnije naden naziv za opis ovog ruskog pokreta, podjednako slikarskog i književnog, čiji je dvojni razvoj nemoguće razlučiti, i to je naziv koji sam upotrebila za obeležavanje postprimitivističkog stvaralaštva u ruskom slikarstvu nakon 1910. godine.

Tokom narednih godina, sve do izbijanja I svetskog rata 1914, Rusija je zapravo postala istinski međunarodni centar; kubofuturistički pokret je ponikao na podlozi ovog međunarodnog stecišta ideja. Mada je suštinski povezan sa savremenim zapadnoevropskim pokretima — koji se odražavaju u njegovom imenu — i mnogo im duguje, kubofuturizam je bio pokret svojstven Rusiji, a neposredno je prethodio školama apstraktnog slikarstva, nastalim u Rusiji između 1911. i 1921. godine, kojima su se Rusi najzad pojavili kao pioniri „modernog pokreta“.

57, 58 Liciderske figure
izradene pomoću
tradicionalnih izrezbarenih
drvenih kalupa, Arhangelsk.



59 NIKO PIROSMANAŠVILI, *Glumica Margarita*, 1909..

60 „Ljubok” (seljački drvorez
iz devetnaestog veka,
ilustracija Krilovljeve basne.





61 MIHAIL LARIONOV, *Vojnici* (druga verzija), 1909.

Vođ i organizator mnogih malih izložaba, karakterističnih za razdoblje od 1907. do 1913. godine, bio je Mihail Larionov. Vođ Larionov i Gončarova, njegova sjajna učenica, dve su ličnosti od suštinskog značaja u istoriji modernog pokreta u Rusiji. Njihovo delo, sagledano retrospektivno, nema svrhovitost i razvojnu logiku Kazimira Maljeviča i Vladimira Tatljina, ali je odigralo bitnu istorijsku ulogu u ruskom umetničkom životu u razdoblju do 1914. godine, i bez njega je teško zamisliti kako bi Maljevič i Tatlin mogli doći do svojih istorijskih zaključaka. Jer Gončarova i Larionov su redom odabirali i prosejivali najživlje i najnaprednije ideje Evrope i Rusije od početka veka do I svetskog rata, kada su kao scenografi

Đagiljevljevog baleta napustili domovinu. Stvaralaštvo ovih umetnika značajno je pre svega zbog njihovog prijemčivog, selektivnog duha; u njegovom razvoju može se pratiti tok onog asimiliranja stranih i domaćih uticaja čija sinteza čini temelj suprematističkog, odnosno konstruktivističkog pokreta.

U tome trenutku — kada su se svi ti različiti uticaji nalazili na rubu sinteze — pojavila se treća ličnost da nasledi Larionova i Gončarovu. Taj treći vođ kubofuturističke škole bio je Kazimir Maljevič. Moćna ličnost Larionova je 1911. godine uvukla i Vladimira Tatljina u ovaj intenzivno aktivan krug. Zahvaljujući Larionovu i njegovim izložbama prvi put su se srele ova dva umetnika, a ruska škola postala stvarnost.

Na trećoj izložbi „Zlatnog runa“, decembra 1909, Larionov i Gončarova su prvi put predstavili novi „primitivistički“ stil. U delima poslatim na ovu izložbu najpre se može uočiti slobodno korišćenje iz fovizma izvedene smelosti linije i apstraktna upotreba boja kao samostalnih izražajnih entiteta; ta nova sloboda odražava se i u obraćanju tradicijama narodne umetnosti u potrazi za onom neposrednošću i jednostavnošću koje su ih Gogen i Sezan naučili da cene. Sibirski vezovi, tradicionalni oblici kolača, igračke i „Ljubok“ — seljački drvorez — bili su izvori iz kojih su Larionov i Gončarova crpili nadahnuće za ovaj novi primitivni stil (57, 58, 60). „Ljubok“ potiče iz Rusije sedamnaestog veka i sličan je engleskim *Chapbooks*. Najpre je imao verske, a potom političke teme, ili je često bio naprosto sredstvo da se pesme i igre prenesu seljacima. Proizvođeni su u gradovima da kruže među seljacima. U to vreme „Ljubok“ je imao dalekosežan uticaj kako u nemačkim tako u ruskim umetničkim krugovima. Druga nacionalna tradicija koja je uticala na ovaj „primitivistički“ stil bila je tradicija ikonopisa, koju je uvela Gončarova a koja se potom pokazala kao veoma važan uticaj u razvoju Maljevičevog i Tatljinovog dela. Moramo zastati da malo osvetlimo pozadinu života Gončarove i Larionova.

Natalija Sergejevna Gončarova rodila se 1881. godine, u jednom seocetu Tulske gubernije, jugoistočno od Moskve, u drevnoj plemićkoj porodici. Predak njenog oca bio je arhitekt Petra Velikog, a Sergej Gončarov je nastavio tradiciju. No, kao i mnoge slične, porodica Gončarov je prilično osiromašila od vremena uspona



62 NATALIJA GONČAROVA,
Bogorodica i dete,
1905—1907.

trgovačkog staleža u devetnaestom veku. Sergej Gončarov je bio potomak porodice Puškin, preko majke Natalije, pesnikove kćeri. Majka Natalije Gončarove pripadala je porodici Beljajev, koja je u devetnaestom veku toliko doprinela podsticanju nacionalnog pokreta u muzici. Ova velika porodična tradicija odvaja Gončarovu od ostalih pripadnika kubofuturističkog pokreta, koji su obično bili poreklom seljaci ili iz staleža sitnih zanatlija.

Gončarova je odrasla na porodičnom seoskom posedu, i mada su je u desetoj godini prebacili u jednu moskovsku školu, ona veli da je uvek ostala neprijatelj gradskog života. Zanimljivo je da je Gončarova, više no iko od njenih kolega, delila s italijanskim futuristima emocionalnu zaokupljenost mašiniziranim životom, raspoloženje koje se odražava u njenim delima iz 1912—14.

Godine 1898. Gončarova je počela da pohađa časove vajanja u moskovskoj Školi, u klasi Pavela Trubeckog, jednog od ruskih vajara iz pokreta „Svet umetnosti“, čije je stvaralaštvo srodno Rodenovom. Ubrzo potom Gončarova je srela Larionova, u to vreme takođe studenta Škole. Od tog trenutka dvoje umetnika su bili nerazdvojni u radu i životu. Godine 1903. Gončarova počinje

63 *Sirena*, „ljubok“ s početka devetnaestog veka.



da izlaže na velikim ruskim izložbama. Njena dela iz tog vremena mnogo su bojažljivija od stvaralaštva Larionova. Isprva su oboje bili pod velikim uticajem Borisova-Musatova; dela kao što je *Slana*, koju je Gončarova poslala na izložbu „Sveta umetnosti“ 1906, primer su za ovaj rani period. Na toj izložbi ovo dvoje umetnika prvi put je došlo u dodir s dinamičnom ličnošću Đagiljeva, čiji će bliski saradnici postati kasnije. Već tada, zahvaljujući pronicljivosti Đagiljeva, oni su počeli da se ukazuju kao nove ličnosti na umetničkoj pozornici. On ih je pozvao da učestvuju ne samo na izložbi „Sveta umetnosti“ 1906, već i na ruskoj izložbi koju je organizovao za pariski Jesenji salon iste godine. Potonja izložba bila je povod za prvu posetu Larionova i Gončarove Parizu.

Interesovanje Gončarove za ikonopis ispoljilo se rano, verovatno pod neposrednim uticajem delatnosti kolonije u Abramcevu, čiji



64 NATALIJA GONČAROVA,
Studija ornamenta,
1913 (?).

su članovi sad bili uspješni i priznati umetnici, koji su naročito radili u pozorištu. Bilo je još pripadnika druge generacije slikara iz grupe „Svet umetnosti“, kao što su Biljibin i Steljecki, koji su takođe pokušavali da rusko-vizantijsku tradiciju prilagode modernim likovnim zahtevima. Najranija dela Gončarove u ovom stilu potiču iz 1903—5, no umetnica tvrdi da je većinu uništila. Ali, i u sačuvanim uzorcima (62) može se uočiti karakteristično blistava gama tipična za zrela dela Gončarove; prisutni su i bogata ornamentalnost i snažan linearni ritam koje je ova umetnica tako sjajno koristila u svojim kasnijim scenografijama. To osećanje za ornament kod Gončarove se vremenom skoro pretvorilo u naučno istraživanje, i ono, uz korišćenje ikonopisa kao izvora likovne kompozicije, čini glavni samostalni doprinos Gončarove modernom pokretu u Rusiji.

Tako se u stvaranju Gončarove mogu razlikovati dva toka: energično i samostalno istraživanje u cilju oživljavanja nacionalnih tradicija i bojažljivije, akademskije tumačenje tekućih evropskih stilova. Ova dva toka se u njenom radu nastavljaju otprilike do 1910. godine, kada se učenička disciplina, zasnovana na studijama dela Vrubelja, Borisova-Musatova, Brojgela, Sezana, Van Goga, Tuluz-Lотреka i Morisa Denija, da pomenemo samo nekolicinu, izmirila s eksperimentima u rusko-vizantijskom stilu pod uticajem francuskih fovista. Ta dela Gončarove iz 1910—12, kao što su *Seljaci igraju* i *Kosidba* (55, 56), bila su, kao što ćemo videti, neposredno vrelo Maljevičevog nadahnuća u tom razdoblju. Ne samo što je Maljevič koristio istu gamu i slična likovna sredstva, već su se često čak i tema i naslov poklapali sa slikama Gončarove.

Mihail Fjodorovič Larionov rođen je 1881. godine, u Tiraspolju, na granici Ukrajine i Poljske. Rodio se, zapravo, u kući Fjodora Petrovskog, bivšeg zemljoradnika, svog dede po majci, jer se njegov otac, vojni lekar nalazio na dužnosti u obližnjoj kasarni. Deda Mihaila Larionova bio je po zanimanju mornar, rodom iz Arhangelska. Pošto je 1891. godine poslat u Realnu gimnaziju Voskresenskog u Moskvi, Mihail se za vreme letnjih raspusta vraćao porodici Petrovski i Tiraspolju. Ta navika se održala i u njegove kasnije slikarske dane sve do vremena kad je napustio Rusiju, 1914; mnoge od njegovih najznačajnijih slika rađene su u porodičnom domu u Tiraspolju, daleko od bučne vreve grada.

65
NATALIJA GONČAROVA,
Bekstvo u Egipat,
1908—1909.



U četrnaestoj godini Larionov je napustio gimnaziju i počeo da se sprema za prijemni ispit u moskovskoj Školi slikarstva, vajarstva i arhitekture. Dve godine kasnije izašao je na ispit, kao jedan od 160 kandidata koji su se takmičili za trideset mesta. Bio je trideset treći na spisku, ali su tri uspešna kandidata odbijena zbog neposедovanja drugih akademskih kvalifikacija te se Larionov, koji je od gimnazije dobio svedočanstvo, tako provukao u Školu. Imao je sedamnaest godina kad je, u jesen 1898, prilikom upisa, potpisao uobičajeni desetogodišnji ugovor sa Školom.

Međutim, tokom narednih deset godina Larionov je retko pohađao ateljea Škole; radio je kod kuće. Prve godine stanovao je s roditeljima, ali je onda dobio vlastiti atelje i stan. Od početka je radio

s neizmernom lakoćom, stvarajući rekordan broj dela. To je išlo dotle da je jednom prilikom, poslavši slike na mesečni pregled — što je bio jedini uslov za učenike Škole — Larionov zauzeo ceo prostor dodeljen studentima njegove godine. Direktor zavoda, knez Ljvov lično je intervenisao i zamolio Larionova da ukloni neke radove. Larionov — čija je tvrdoglavost poslovična — to odbije, te je bio isključen iz Škole. Njemu isključenje nije mnogo značilo; uostalom ponovo je primljen godinu dana kasnije, u jesen 1903. U Školi je ostao do 1908. godine, kada je pozvan na odlučanje vojnog roka. Rok je trajao devet meseci i Larionov je zimske mesece proveo u moskovskom Kremlju, a letnje — u logoru pod šatorima, u neposrednoj blizini grada. Iz tog vremena potiče njegova serija „Vojnici“ koja ima veliki značaj za prelazak od francuske škole ka razvijanju jednog nacionalnog „primitivističkog“ stila.

Prva zrela dela donela su Larionovu naziv „najboljeg ruskog impresioniste“ (50—52). Taj „impresionistički“ period obuhvata godine 1902—1906. Postepeno, početno simbolističko raspoloženje se gubi, oblici postaju jasnije definisani, a paleta od karakteristično bledoplavih i zelenih boja ranijeg pokreta prelazi u življe crvene i žute. Nakon prizora šuma i reka, prevladavajuće teme postaju mrtva priroda, portreti i predeli s figurama. Mada se obično obeležava kao „impresionističko“, bilo bi tačnije ukazati na stvaranje Bonara i Vijara kao izvor Larionovljevog nadahnuća u to vreme,



66 MIHAIL LARIONOV,
Veče posle kiše,
1908.

67 MIHAIL LARIONOV,
Korzo u palanci, 1907—1908.

naročito u delima kao što su *Dvorište* ili *Proletnji predeo*. U *Ribama* (53) Larionov primenjuje duži potez kičicom koji podseća na Van Goga, ostvarujući jedan opšti ritam na površini platna, jedno likovno jedinstvo u kojem se boja i oblik ispoljavaju kao samostalni entiteti. Uticaji Vijara, Bonara, Matisa i Pikasa očigledni su u stvaranju Larionova iz 1906—7. Pojedinačni predmeti i geometrijska perspektiva sad su odbačeni. Izostavljanje neba i pristupanje elementima kompozicije nekom vrstom „krupnog plana“ postaju stalna odlika. Za razliku od Gončarove i Maljeviča, Larionov je čak i u poznijem primitivističkom stvaranju retko usvajao gamu ruske narodne umetnosti, već je ostao veran svojoj ranoj prigušenoj paleti gde prevlađuju bleđoplava, meko zelena i nežno žuta boja.

I opet, za razliku od Gončarove, raspoloženje Larionova je nemocionalno i uzdržano, dok nju, imamo utisak, nosi vlastito silno osećanje. Delo Gončarove žestoko pogada posmatrača, njegovo dejstvo je neposredno; Larionov lukavo nagoveštava svoju poruku škrtom ali rečitom linijom i krajnjom skromnošću sredstava. Gončarova uživa u čulnim svojstvima boje i u rečitosti ritmičke linije; Larionov se, izgleda, trudi da građu dematerijalizuje skoro na onaj način na koji Maljevič u svojim suprematističkim delima teži da podredi boju i platno jednom čisto „duhovnom“ stupnju saobraćaja.

Dok je stvaranje Gončarove veoma eklektičko — i do najpotpunijeg izraza dolazi u pozorištu — Larionov je mirno sledio jednu





68 MIHAIL LARIONOV,
Frizer, 1907.

unutarnju logiku, čije se intuitivno kretanje razumski i svesno ispituje. *Ribe* su njegovo poslednje „impresionističko“ delo. Sledile su im slike kao što su *Kupači ujutru*, poslani na drugu izložbu „Zlatnog runa“, u martu 1909, gde se već jasno razaznaje uticaj Sezana, Van Goga i Matisa, i u formalnoj kompoziciji i u temi. Međutim, Larionov nije zapao u bukvalno podražavanje ovih umetnika, kao što se tokom ovog razdoblja desilo s Gončarovom. Sezanov šrafirani potez zamenili su nepravilni, škrto definisani oblici; tipično sezanovsko drvo nadneseno nad vodu i goli kupači koji gestikuliraju skoro su karikirani, a svaka figura nastavlja svoju radnju, nepovezana s ostalima. Ta karikatura jednog društvenog prizora, koja ga svodi na niz privatnih, nepovezanih činova dalje je razvijena slikama *Veče posle kiše* i *Korzo u palanci* (66, 67), koje spadaju u prva primitivistička dela. Larionov je obe slike poslao na treću izložbu „Zlatnog runa“, decembra 1909, koja je, kao što je već pomenuto, bila prvi javni nastup ovog primitivističkog stila.

69 MIHAIL LARIONOV,
Vojnik kod frizera, 1909.



Na većini Larionovljevih dela s ove izložbe modeliranje i geometrijska perspektiva gotovo su iščezli, kao na slici *Vojnik kod frizera* (69). U seriji „Provincijski kicoš“ figure su lutkama podobne karikature, jedva išta više do satirične skice lako prepoznatljivog tipa. U mnogim od ovih dela očigledna je premoć horizontale. To je značajno novo stalno svojstvo kojim se ispoljava uticaj „ljuboka“. Ta horizontala ograničava radnju dela na usku traku; figure sagledane kao siluete naglašavaju tu horizontalnu ravan, krećući se paralelno s površinom slike. Tako se stiče utisak proizvoljno okončanog kratkog trenutka, što uništava pojam slike kao sveta za sebe. Mnoga od ovih „stripovskih“ dela ostavljaju utisak detinje ravnodušnosti prema konvencionalnim pravilima: namerno izobličene figure, na primer u *Korzu u palanci*, koristi se za izražavanje bitnih svojstava svake od njih; nelogična firma što visi sred drveća; nepovezane figure i čarobna, blazirana svinja, ličnost s neuporedivo najviše dostojanstva i svrhe — svi se oni kočopere, poziraju i šetaju



70 MIHAIL LARIONOV, *Vojnici* (prva verzija), 1908.

duž prostora koji služi kao ulica pre po zajedničkom pristanku nego na osnovu vizuelne verovatnoće.

Larionov počinje na sve načine da se ruga važećim konvencijama. U seriji „Vojnici“ iz 1908—11. možemo da pratimo stupnjeve umetnikovog izobličavanja anatomije. Figura vojnika u prvom planu *Vojnika* iz 1908. (70), na primer, ponavlja se u *Vojniku koji se odmara* (71) iz 1911. U potonjem delu noge kao da su pritisnute uz okvir slike, dok su šake i stopala poprimili monumentalne razmere. Sledećih nekoliko godina korišćenje erotskih tema takođe je bilo omiljeno opredeljenje Larionova. Tako imamo seriju „Prostitutka“ (72—74) i skaredne žvrljotine i karikature u „vojničkim“ delima. Nameran „prostakluk“ Larionovljevog stvaranja iz perioda 1907—13, njegovo nepoštovanje i likovnih i društvenih konvencija, bili su

opšta odlika takozvanog futurističkog pokreta u Rusiji — koji tako malo liči na italijanski — čiji je prvi izraz delo Larionova. U Rusiji se futurizam najpre pojavio u slikarstvu a potom u poeziji, zapravo, skoro svi pesnici su sa slikarstva prešli na pisanje, a mnoga od književnih sredstava ruske futurističke poezije mogu se neposredno povezati sa slikarstvom Larionova iz toga doba; na primer, korišćenje „obesnih, bezveznih“ asocijacija; oponašanje umetnosti dece; usvajanje slika i motiva narodne umetnosti. Manifesti ruskih futurističkih pisaca, kao što su *Šamar društvenom ukusu* i niže navedeni⁴, pokazuju koliko su futuristički pesnici blisko sledili Larionovljevo rušenje svih konvencija:

71 MIHAIL LARIONOV, *Vojnik se odmara*, 1911.



Reč protiv sadržine

Reč protiv jezika („literarnog, akademskog“)

Reč protiv ritma (muzičkog, uslovnog)

Reč protiv metra

Reč protiv sintakse

Reč protiv etimologije.

Upotreba pogrda, uličnih izraza, reči van konteksta ili ispretrunanih, erotike i dečjeg jezika, arhaičnog jezika, razbijanja reči dok ne preostane samo zvuk — sva ova sredstva bila su tipična za ruske futurističke pesnike Majakovskog, Kručoniha, Hljebnikova, Jelenu Guro i braću Burljuk tokom 1912—14, kada je ovaj pokret cvetao u književnosti — a svima se mogu naći izvori u stvaranju Larionova i Gončarove iz razdoblja 1908—13⁵. Mada se prvi put desilo da slikarstvo u Rusiji tako isprednjači, slikarstvo i poezija su još bili prisno povezani i skoro sve rane publikacije ovih futurističkih pesnika sadržale su ilustracije Larionova, Gončarove i drugih članova njihove grupe. Kao što je Larionov uklapao natpise u svoja

72 MIHAIL LARIONOV, *Manja*, oko 1912.



73 MIHAIL LARIONOV, *Manja* (druga verzija), oko 1912.



74 MIHAIL LARIONOV,
Proleće, 1912.



dela iz „vojničke“ serije (1908—1909), u *Portret Tatljina* iz 1913, u *Proleće 1912* (61, 99, 74), i u svoje kasnije scenografije, kao što je *Luda* za Đagiljeva, tako su pesnici u svom stvaranju koristili kubofuturistička likovna sredstva. Na mnogim od tih stranica pesmu ispisuje ista ruka koja je likovno uobličila stranicu i ta dva sačinio se stapaju kako bi dali jedan vizuelni entitet; to na vrlo srećan način prikazuje odnos slikara i pesnika, a uzgred nagoveštava suprematističke i konstruktivističke eksperimente na polju tipografskog oblikovanja, čiji je svesno proklamovani cilj bilo ovo vizuelno jedinstvo (vidi VIII poglavlje).

Pošto smo skrenuli kako bismo ocrnali razvoj stvaranja Larionova i Gončarove do vremena kubofuturističkog pokreta iz 1912. godine, sad se moramo vratiti da nastavimo nit opšte istorije ovih godina.

Primitivistički pokret nije bio naprosto razvoj u stvaranju i delatnosti Larionova i Gončarove; moglo bi se čak reći da je

proizašao iz susreta ovo dvoje umetnika s braćom Burljuk. Do tog susreta došlo je 1907. godine.

David Burljuk i njegov mlađi brat Vladimir bili su sinovi bogatog upravnika imanja, koji je u to vreme upravljao posedom grofa Mordvinova, blizu Crnog mora, u mestu Černjanka ili, kako su braća volela da ga nazivaju po starogrčkoj verziji istog imena, Hileja. Braća su pohađala Kazansku umetničku školu u Odesi, a onda su, 1903, otišla na dvogodišnje studije kod Ažbea u Minhenu. Nakon toga proveli su godinu dana radeći u Parizu pre no što će se vratiti u Rusiju. Njihova predistorija je stoga prilično slična predistoriji Larionova i Gončarove, mada je početna sprema koju su stekli u provincijskoj školi bila na mnogo nižem stupnju. David Burljuk je to kasnije nadoknadio pohađajući moskovsku Školu od 1911. do 1913, kada je isključen, zajedno sa svojim prisnim prijateljem i kolegom, Vladimirom Majakovskim.

David Burljuk je prvi put došao u Moskvu u jesen 1907. godine, na poziv moskovskog trgovca Šemšurina. Šemšurin je bio tipičan predstavnik brojnih sitnih pokrovitelja umetnosti u Rusiji toga vremena; njegova trpeza bila je otvorena svakom umetniku koji se u pola šest posle podne pojavi u njegovoj kući. Ali teško onima koji bi zakasnili, jer je Šemšurin bio fanatik tačnosti; vrata njegove trpezarije otvarala su se svima koji bi se zatekli u predsoblju u pet sati i dvadeset pet minuta a odlučno su zatvarana u pola šest. Mnogi umetnici iz primitivističkog pokreta, siromašni i potpuno nepriznati, bili su zahvalni za takvu gostoljubivost; priča se, na primer, da je Kazimir Maljevič bio čest gost u ovom domu. Šemšurinova kuća je ovim slikarima skoro služila kao izložbena dvorana. Trgovac je odbijao da kupuje njihova dela — govoreći da novac uvek kvari odnose među ljudima — ali im je ponudio svoje zidove da na njih vešaju slike. To je prihvaćeno s gotovošću, jer su mnogi slikari živeli u tako bednim stanovima da nisu mogli svoja dela sagledati kao dovršenu celinu; priča se da je Gončarova svoje velike slike radila u tako maloj sobi da ih je jedino na izložbama vidala u celosti.

Prilikom ove prve posete Moskvi, 1907. godine, David Burljuk je brzo uspostavio vezu s ruskom avangardom. Nije upoznao samo grupu „Plava ruža“, već, što je važnije, i Larionova, Gončarovu

i kijevsku slikarku Aleksandru Ekseter. Uskoro po dolasku, David i njegov brat Vladimir, koji je takođe došao u Moskvu, priredili su izložbu pod naslovom „Venac-Stefanos“ koja je okupila pomenute umetnike. Ta mala izložba bila je značajna kao uzor za mnoge druge male grupne izložbe što obeležavaju razvoj ruskog slikarstva tokom sledeće decenije do revolucije 1917. godine.

Susret braće Burljuk s ovim moskovskim slikarima dao je, izgleda, nov zamah modernom pokretu. Tempo zbivanja u ruskom umetničkom životu tokom sledećih nekoliko godina je vrtoglav; toliko stvari se tako brzo zbivalo na toliko različitih mesta da je teško sve to sklopiti kako bi se pokazali obrisi celine. Svodeći sve na jednu shemu, čoveku bi izmakla istina, jer je ova haotična zbrka pozadina i prislan sačinilac ove povesti. Stoga sam pokušala da izdvojim nekoliko upadljivijih događaja i otkrića kao pokazatelje smeru razvoja ideja.

I David Burljuk i Mihail Larionov su bili ljudi ogromne energije i organizatorskih sposobnosti. Za vreme kratkotrajnog udruživanja svojih snaga oni su privukli sve što je bilo najvitalnije u tadašnjem



75 MIHAIL LARIONOV,
Portret Vladimira Burljuka,
oko 1908.

ruskom umetničkom svetu. Obojica su bila ogromni ljudi, obdareni velikom fizičkom snagom. Naročito su braća Burljuk bila gorostasni mladići; Vladimir (75) se čak profesionalno bavio rvanjem i na svoja putovanja u službi novog slikarstva i književnosti uvek je nosio par tegova od deset kilograma. Međutim, tu spektakularnu opremu morao je da tegli David, jer je Vladimir tvrdio kako bi mu to povredilo mišiće.

Ubrzo posle izložbe „Venac-Stefanos“, prigodom udaje njihove sestre Ljudmile, braća Burljuk su se preselila u Sankt-Peterburg. Kao i u Moskvi, počeli su oko sebe da okupljaju grupu srodnih pesnika, slikara i kompozitora. Uskoro su organizovali i drugu izložbu, „Beočug“, na kojoj su svi sudelovali, jer je u tom malom društvu svako slikao, pisao pesme ili komponovao. „Beočug“ je, međutim, imao slab uspeh. Nije učestvovao niko iz priznate grupe „Plava ruža“, a tada nepoznati Larionov, Gončarova, Ekseterova, Fonvizen, sama braća Burljuk i Ljentulov nisu prodali nijednu sliku. Ljentulov, student moskovske Škole, ubrzo potom se oženio kćerkom vrlo bogatog moskovskog trgovca, što se pokazalo kao



77 VLADIMIR BURLJUK,
Portret Benedikta Livšica,
1911.



veliki dobitak za njegove prijatelje. Iz tog izvora došla su, na primer, finansijska sredstva za izložbu „Karo pub“ u decembru 1910.

Razočarana odsustvom reakcija na njihovu izložbu, braća Burljuk su se preko leta vratila kući, u Hileju. S njima je pošao i Larionov. Letnje mesece proveli su radeći i raspravljajući o svojim idejama i planovima za budućnost, krajnje revolucionarnim i ambicioznim. Tokom tog leta i sledeće, 1909. godine, braća Burljuk su, sledeći primer Larionova, počela da rade u stilu koji se manje poistovećivao s francuskom školom (76, 77) i sa sve većom željom da u svoje delo uklope tradicije ruske narodne umetnosti. Stvaralaštvo Davida Burljuka u ovom razdoblju, iako po traganjima slično delu Larionova i Gončarove, po pristupu je prevashodno literarno. (Ubrzo po raskidu s Larionovom, 1911, David Burljuk se sprijateljio s

Majakovskim te su počeli da se posvećuju poeziji, pokušavajući da uklope slikarsko iskustvo iz prethodnih godina.)

U jesen 1908, braća Burljuk su otišla da posete Aleksandru Ekseter u Kijevu. Tamo su organizovali novu — uličnu — izložbu koja je postigla veliki uspeh. Bila je skoro istovetna s onom koju su ranije te godine organizovali u Sankt-Peterburgu, mada je uključeno nekoliko novijih dela umetnika koji su živeli nadomak Kijeva. Braća Burljuk su se vratila da provedu zimu u Moskvi, izdržavajući se novcem od prodatih slika.

Godina 1909. će se pokazati bogata zbivanjima. Ona je okupila srodnije ličnosti, a s postignutom konsolidacijom ideja primitivistički pokret se pojavio kao jasno određena škola. Posle druge francusko-ruske izložbe „Zlatnog runa“, januara 1909, priređen je izvestan broj malih grupnih izložaba, kakva je bila izložba „Impresionista“. Ta izložba je održana u Sankt-Peterburgu, pod pokroviteljstvom jedne poznate ličnosti iz umetničkog sveta, vojnog lekara Kuljbina. „Ludi doktor“, kako su ga iz milošte nazivali poznanici, bio je vatreni pobornik naprednog slikarstva, velikuđušnji i od Šemšurina, jer Kuljbin nije samo pisao o njihovim izložbama u štampi i bio pokrovitelj niza izložaba, već je i kupovao slike. Sam se amaterski bavio slikanjem i sudelovao je s četrnaest radova na izložbi „Impresionista“. Izložba se pretežno sastojala od pejzaža i predstavljala je vrlo skroman i bojažljiv poduhvat: značajna je uglavnom zato što je u avangardu uvela nove članove, među kojima su bili futuristički kompozitor i slikar Matjušin, prisni Maljevičev prijatelj, njegova supruga, pesnikinja i slikarka Jelena Guro, i Aleksej Kručonih, budući pobornik Maljeviča i vođ futurističkih pesnika, no koji je u to vreme još radio kao slikar. Izložba je obuhvatala i keramiku iz Abramceva, rad Vaulina, rukovodioca moskovske fabrike koja je sad cvetala, te je tako ostvarena fizička veza između dva nacionalna pokreta, primitivističkog i onog u koloniji Abramcevo. Izložba „Impresionista“ nije uključivala Larionova i Gončarovu, koji su, kao što će se čitalac setiti, svojim novim primitivističkim delima bili monopolisali treću izložbu „Zlatnog runa“, u decembru 1909.

Godine 1910. ove različite grupice u Moskvi, Sankt-Peterburgu, Odesi i Kijevu počele su da se spajaju u udružen pokret. To se

odrazilo izvesnim brojem ambicioznijih izložaba koje su tokom godine održane u raznim gradovima, a vrhunac je bio dosegnut moskovskom izložbom „Karo pub“, decembra iste godine, kada se prvi put objedinila cela ova avangarda.

U martu je novoosnovano peterburško društvo — nazvano „Savez omladine“ — priredilo izložbu, prvu od mnogih pod tim imenom. Bila je to prilično skrpljena priredba, mada je predstavila dva nova člana, Olgu Rozanovu i Pavela Filonova. Kasnije izložbe društva, održavane dvaput godišnje, bile su događaji od velikog interesa i značaja, jer su okupljale najnovija dela i peterburških i moskovskih umetnika. „Savez omladine“ je opet finansirao jedan trgovac, L. Ževeržejev. Pored izložaba, društvo je priređivalo mnoge javne diskusije, koje su tokom sledećih nekoliko godina postale sastavni deo života Moskve i Sankt-Peterburga. Te diskusije su uvek bile vrlo dobro posećene, jer su futuristi sa svojim ludačkim oduševljenjima, besomučnim deklamacijama i smešnom spoljašnjošću smatrani najboljom mogućom rasonodom. Mnogim članovima grupe ove diskusije su zapravo postale glavni izvor prihoda za život. Pokušavajući da obore važeće konvencije, slikari i pesnici su vodili bitku u svim mogućim vidovima. Bio je običan prizor videti pripadnike ovog malog sveta, Larionova, Gončarovu, Majakovskog ili braću Burljuk, kako idu nekom od glavnih moskovskih ulica obraza išaranih cvetovima, algebarskim ili „lučističkim“ znacima. Tokom „Futurističke turneje“, 1913—14, u okviru koje su Majakovski, Kamenski i braća Burljuk posetili sedamnaest gradova širom Rusije, propagirajući svoje ideje, David Burljuk je na čelu nosio natpis „Ja — Burljuk“. Godine 1913. zajednički su snimili film *Drama u futurističkom kabareu broj 13* (78). To je bio jednostavno snimak njihovog svakodnevnog ponašanja: šetkali su po radnjama i restoranima, u prslucima jarkih boja, muškarci su nosili minduše i rotkve ili kašike u zupučku. Bila je to parodija na simboliste s njihovim negovanjem prefinjenosti, zelenim karanfilima i ljiljanima esteta, kakav je Oskar Vajld. Jer ovi umetnici su umnogome bili deo društva koje su napadali: njihove pesničke i likovne konstrukcije malo su se razlikovale od tvorevina priznatih simbolističkih pesnika i slikara iz grupe „Svet umetnosti“; oni su samo zatupljivali, pogrubljivali, uprošćavali i preneglašavali rečnik svojih prethodnika.



78 Scena iz filma
Drama u futurističkom kabareu br. 13,
1914. Kadar prikazuje Larionova, čije su
oči obojene zelenim suzama
a kosa začesljana na lice,
kako drži u naručju Gončarovu,
raspletene kose i s razvratnom njuškom
iscrtanom preko njenog lica i grudi.

Ovim spuštanjem jezika tih stvaralaca iz „kule od slonovače“ u „stvarnost“ — na ulicu, u svakodnevni život običnog građanina — umetnici su pokušavali da, jednim oružjem koje su posedovali dovedu do izmirenja umetnosti i društva, koje je umetnost oteralo u njenu kulu od slonovače. U njihovim šegačenjima i javnom komedijanju može se otkriti intuitivan, naivan pokušaj da se umetniku vrati njegovo mesto u običnom životu; da mu se dozvoli da postane aktivan građanin, a tu potrebu su svi oni tako duboko osećali. To je jamačno razlog što je toliki deo ogromne energije ovih mladih umetnika bio usmeren na izazivanje reakcije javnosti. Kako inače objasniti njihove brojne nastupe u kabareima i restoranima, njihovo groteskno i gorko javno samoizrugivanje ili smešna odela koja su oblačili (79, 80)? Otkud ta grozničava žudnja za samoreklamiranjem, ako nije izazvana potrebom da budu po svaku cenu primećeni? Nije li to opet ona društvena svest što je uvek bila tako živa u ruskom umetniku, čak i ako izražena na tako posuvraćen način?

Prvoj izložbi „Saveza omladine“ sledio je „Salon“ koji je u Odesi priredio Vladimir Izdebski. On je obeležio uvođenje minhenske škole u Rusiji. Utemeljivač je bio Vladimir Izdebski, zajedno s

79 Kadar iz filma *Nije se rodio da se obogati*, 1918. U pozadini stoje David Burljuk i Vladimir Majakovski.



80 Snimak scene iz baleta *Luda*. Kostimi i dekor za ovu predstavu, koju je trupa Đagiljeva prvi put izvela u Parizu, 1921, rad su Mihaila Larionova iz 1916. godine.



Vasilijem Kandinskim i Aleksejom Javljenkim, iz „Nove zajednice umetnika“, koju su prethodne godine osnovali u Minhenu. Ova rusko-nemačka grupa slikara činila je jezgro pokreta „Plavi jahač“ iz 1911—12, koji je uključivao izvestan broj moskovskih umetnika. Kandinski je upoznao braću Burljuk, Larionova i Gončarovu prilikom ovog „Salona“ koji je u njihovom rodnom gradu organizovao njegov prijatelj Izdebski. To je bila prva izložba te vrste na kojoj je Kandinski učestvovao u Rusiji i on je poslao pedeset dve slike. Gabriela Minter je takođe sudelovala na ovoj izložbi, uz braću Burljuk, Larionova, Gončarovu i Ekseterovu.

Ovde je zanimljivo primetiti koliko je ruska avangarda bila bliska naprednim grupama u drugim evropskim centrima. Mnogi pripadnici minhenske grupe „Plavi jahač“, u stvari, su bili Rusi. To manje iznenađuje kad se setimo da je devedesetih godina prošlog i prvih godina ovog veka za ruskog studenta slikarstva bilo prirodnije da se uputi u Minhen no u Pariz, što smo videli na primeru vođa „Sveta umetnosti“, kakav je Benua. Važno je imati na umu da Kandinski pripada generaciji „Sveta umetnosti“, jer to umnogome objašnjava odsustvo razumevanja za njegove ideje u sledećoj generaciji njegovih sunarodnika. Mada je bilo malo stvarnih veza između Kandinskog i prvobitnih pripadnika ovog pokreta iz devedesetih godina, njegove slike i crteži do 1911. veoma su povezani sa stilom ljudi kakav je Konstantin Somov, a spisi Kandinskog veoma su bliski spisima pesnika iz grupe „Svet umetnosti“, naročito Andreja Belog. Kandinski je duhovno bio veoma srodan i litvanskom kompozitoru i slikaru Čurljonisu (81), koji je radio u Sankt-Peterburgu od 1906. pa do svoje smrti 1911. godine. Na tekućoj izložbi „Sveta umetnosti“ 1912. godine, jedno odeljenje bilo je u celosti posvećeno njegovom delu, a i jedan broj *Apolona* je takođe posvećen ovom čudnom umetniku⁶. Stavovi Kandinskog i grupe „Plavi jahač“, kao celine, u suštini su simbolistički: subjektivna istina, sveti trenutak nadahnuća, sam pojam *duhovnog u umetnosti* — kako je Kandinski nazvao svoju knjigu — sve to spaja ovaj pokret sa „Svetom umetnosti“.

Braća Burljuk su sledila tu istu tradiciju da se Rus prirodno okreće Nemačkoj, kada su, 1902. godine, krenula u Minhen i — poput Benuaa, deset godina ranije — bila privučena stvaranjem

Holbajna, Mencela, Libermana i Lajbla, kako to opisuje sam David Burljuk⁷. Braća su u Minhenu studirala kod Ažbea, gde je već radio Kandinski — mada u to vreme među njima, izgleda, nije došlo ni do kakvog dodira.

Poput slikara iz grupe „Svet umetnosti“, Kandinski je svoja dela slao na izložbe grupe „Secesija“ u Beču, Minhenu i Berlinu a ne na pariske Salone, te su otud ovi centri mnogo pre Pariza postali svesni rada ruskih avangardnih slikara i arhitekata. Sledeći tekst je prikaz ruskog odeljenja na izložbi arhitekture i unutarnje dekoracije, održanoj u Beču, 1909. godine:

„Još sasvim nedavno postojala je izreka da ćete, ako zagrebete Rusa, otkriti varvarina. Sad je tačnije razumemo, a u tom varvarinu nalazimo veliku umetničku prednost. Ovaj fond sirovina, potpomognut geografskim i etnografskim okolnostima nacionalna je riznica iz koje će Rusi dugo crpsti. Pre nekoliko godina zapadna umetnost morala je da prizna najezdu Japanaca. Proletos, na našoj



81
MIKALOAJUS ČURLJONIS,
Sonata zvezda.
Andante, 1908.

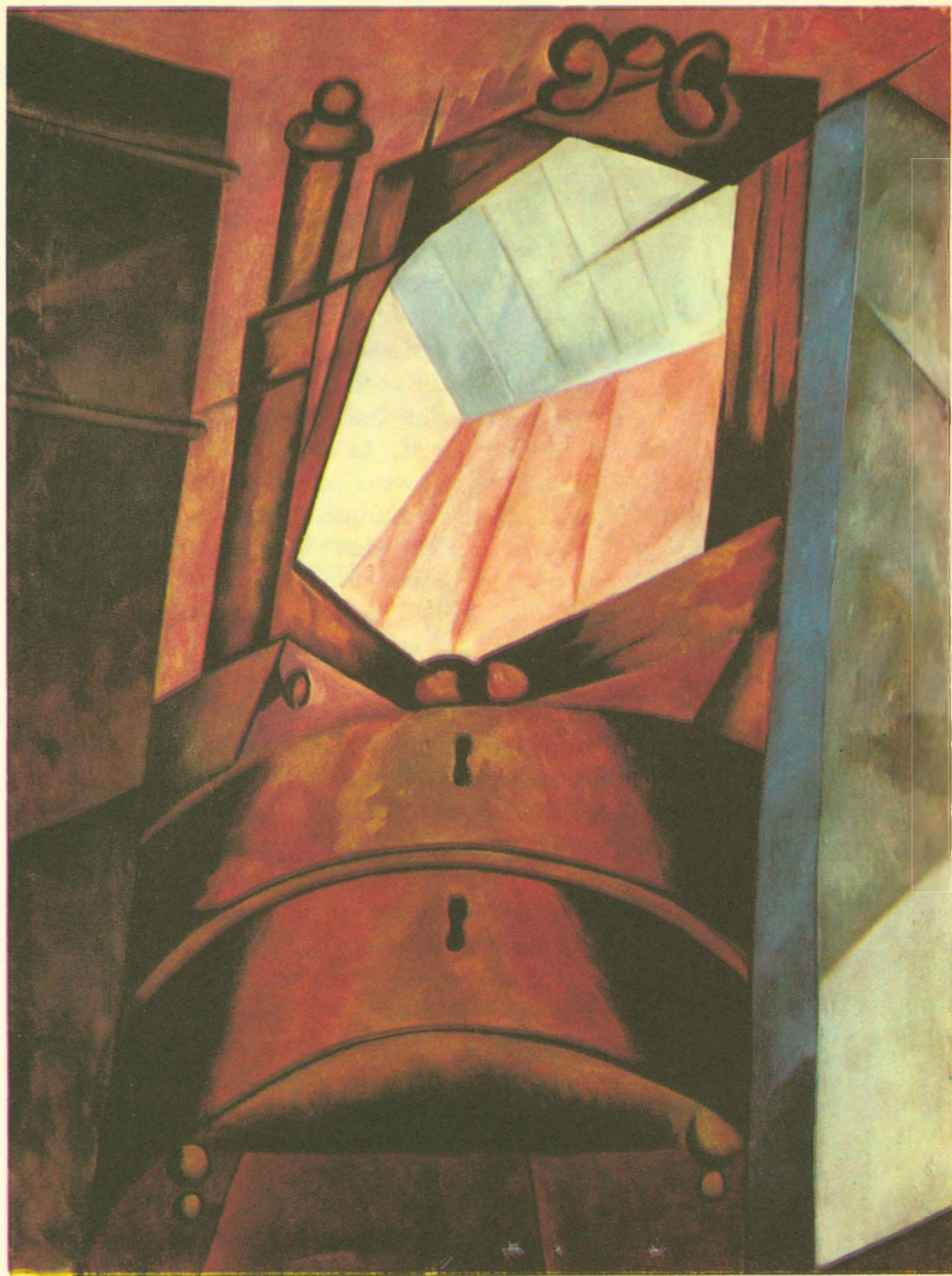
arhitektonskoj izložbi, Rusi su se oglasili i privukli opštu pažnju. Bili smo prisiljeni da im zavidimo na ostacima varvarstva, koje su uspjeli da očuvaju. Zapad je postao obično zborište, na koje nadiru daleki i strani narodi, kao u poslednjim danima Rimskog carstva, i mada oni žele da uče od nas, ispostavlja se da su oni naši učitelji. Varvarin se grli s najelegantnijim modernistom, i jedan drugog dopunjava⁸“.

„Ovaj zagrljaj Rusa s najekstremnijim levim pokretima u našoj zapadnoj umetnosti“, kako u nastavku veli navedeni kritičar, uskoro je naveo Ruse da usmere pažnju na Pariz umesto na Nemačku. Ta promena se odigrala oko 1904. godine, s prestankom izlaženja časopisa *Svet umetnosti*, zasnivanjem zbirke Morozova i Ščukina posvećenih postimpresionističkom slikarstvu, i s kasnijim „Zlatnim runom“. Već 1906, ruski umetnici počinju da pohode pariska ateljea a ne ona u Minhenu ili Beču, dok Pariz postaje svestan ruske škole prilikom Đagiljevljeve izložbe u Jesenjem salonu 1906. i počinje da se ushićuje njegovim baletskim predstavama. Nakon 1910. godine uticaj raznih škola toliko je rasprostranjen i izmešan da se na Rusiju više ne može ukazati kao na neposredno imitatorsko sedište raznih pokreta. Ona je postala samostalan centar o čemu svedoči izložba „Karo pub“.

Prva izložba grupe „Karo pub“ toliko je značajna da je zanimljivo podrobno analizirati dela koja su na izložbu poslata.

Francuska dela odabrao je Aleksandar Mersero. Ovaj francuski pisac i kritičar bio je redovan gost u ruskom umetničkom svetu od svog naimenovanja za dopisnika *Zlatnog runa*. Dela koja je izabrao za ovu izložbu pretežno su radovi Gleza, Le Fokonijea i Lota, te su, sledstveno tome, ideje ovih slikara postajale sve poznatije i uticajnije u Rusiji toga vremena. Delo Gleza i Metsenžea *O kubizmu*, u Rusiji prevedeno i objavljeno u dva izdanja godinu dana po svojoj pojavi u Francuskoj⁹, postalo je, zajedno sa Sezanovim formulama i spisima koje je objavio Bernar, glavni tekst ruskog pokreta između 1910. i 1914. godine.

Mimo dela ovih sporednih kubista, ostali francuski slikari nisu bili predstavljeni, mada je na sledećim istoimenim izložbama zastupljen izvestan broj drugih slikara, naročito Leže, koji je u Rusiji imao brojne sledbenike. Mada se ime Delonea pojavljuje u katalogu



82 NATALIJA GONČAROVA, *Ogledalo*, 1912.

druge izložbe „Karo puba“, 1912, nijedno njegovo delo nije stvarno poslato. Još značajnije, Pikaso i Matis nisu ništa poslali na ovu izložbu, mada je, naravno, njihovo novije stvaranje bilo dobro poznato u Moskvi, zahvaljujući stalnim prinovama Ščukina i Morozova.

Minhenska grupa je bila dobro predstavljena na prvoj izložbi „Karo puba“, koja je šest meseci prethodila prvoj izložbi „Plavog jahača“. Druga izložba „Karo puba“ je čak bila još pristrasnija prema minhenskoj školi i po sastavu je zapravo skoro istovetna s izložbom „Plavog jahača“ iz 1912. godine.

Kandinski i Javljenki su poslali po četiri dela na prvu izložbu „Karo puba“. (Kandinski je poslao četiri *Improvizacije: a, b, c, d.*) I pored zajedničkog interesovanja za narodnu umetnost, minhenska grupa je osećajno bila izolovana od ostatka izložbe, mada joj se približuju izvesna dela braće Burljuk. Tek na drugoj izložbi „Karo puba“ grupe „Most“ i „Plavi jahač“ u punoj meri su predstavljene u Rusiji, a tada su glavne ličnosti moskovske grupe, Larionov i Gončarova, već dospele do takve krajnosti u svojim nacionalističkim idejama da su se otesle „minhenske dekadencije“ i „jevtinog orijentalizma pariske škole“¹⁰.

Jezgro prve izložbe „Karo pub“ činilo je stvaralaštvo četvorice studenata moskovske Škole, koji su 1909. godine isključeni zbog „levičarstva“. To su bili Aristarh Ljentulov (1878—1943), Petar Končalovski (1876—1956), Robert Faljk (1886—1958) i Ilja Maškov (1881—1944). Oni su isprva bili poznati kao „sezanovci“. Njihovo „levičarstvo“ sastojalo se u prenaplašenoj odanosti delu Sezana, Van Goga i Matisa. Kasnije, kad su ih napustili pripadnici nemačke škole i primitivisti, ova četvorica su ostala na okupu i preuzela naziv „Karo puba“, pretvorivši ga — na glasno izraženo gnušanje Larionova — u zvanično izložbeno društvo.

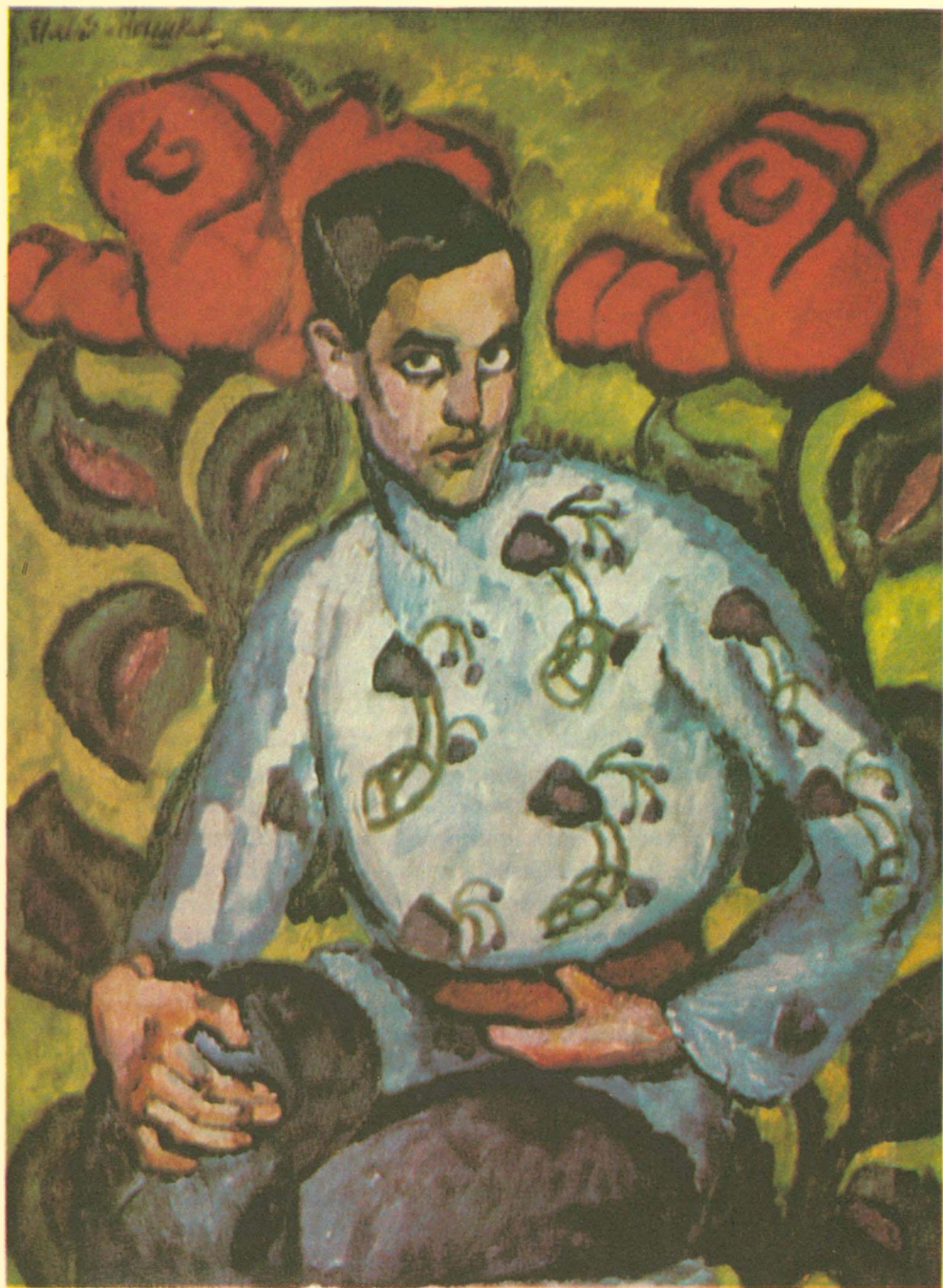
Ljentulov je već pomenut u vezi s braćom Burljuk. On je izlagao s njima, Larionovom i Gončarovom na svim malim provincijskim izložbama iz protekle tri godine; zet Ljentulova pribavio je tri hiljade rubalja za otvaranje prve izložbe „Karo puba“. Stvaranje Ljentulova iz ovog perioda tipično je i za trojicu njegovih „sezanovskih“ kolega. U delima koja je poslao na ovu izložbu naročito prevladava uticaj Le Fokonijea. (Na prvu i drugu izložbu „Karo pub“ Le Fokonije je poslao svoj *Portret Žuva* iz 1909,

83 ILJA MAŠKOV,
Portret E. I. Kirkaljda,
1910.



a zatim *Obilje* iz 1910—11.) Ljentulovljev portret nazvan *Studija* pokazuje primenu tradicionalne perspektive i senčenja koji će ubrzo ustupiti mesto naglašenije matisovskoj poletnoj liniji i dekorativnoj strukturi, uz upotrebu jarkih boja.

Upotreba blistavih, zasićenih boja, snažno strukturiranje površine i radikalno uprošćavanje oblika postaće glavne odlike stvaranja ove četvorice slikara. Delo Ilje Maškova je možda najtipičnije za ovu grupu. Na njegovom *Portretu E. I. Kirkaljda* (83), koji je poslao na prvu izložbu „Karo puba“, uticaj Matisa je suviše očigledan i neasimilovan. Slika naročito podseća na Matisov *Portret Grete Mol*, reprodukovano u boji u *Zlatnom runu* 1909. Prisutna je ista upotreba debele linije za ocrtavanje oblika; blistave, veoma nenaturalističke boje, naročito u tonovima kože i vrlo kitnjasta silueta frizura dveju dama. Čudno protivstavljanje potpuno dvodimenzionalne kineske slike kao pozadine za trodimenzionalnu sedeću figuru naglašava nedoslednost formalne kompozicije. To je slika



84 ILJA MAŠKOV, *Portret mladića u vezenoj košulji*, 1909.



85 ROBERT FALJK, *Portret tatarskog novinara Midhata Refatova*, 1915.

na sredokraći između akademskog perspektivnog predstavljanja prostora i dekorativnog strukturisanja površine, karakterističnog za stvaralaštvo ovog umetnika (*Portret mladića u vezenoj košulji*, 84). Ostavljajući po strani dugovanje francuskoj fovističkoj školi, delo Maškova povezano je sa stvaranjem nemačkih ekspresionista, Kirchnera, Pehštajna i Hekela, koji su svi sudelovali na drugoj izložbi „Karo puba“ iz 1912. Prisutna je ista žestina i grozničava boja, mada je delo Rusa manje razigrano po formi i temi, a njegov ritam zaobljen i zatvoren, dok ritam Nemaca teži ćoškastosti.

Portreti i mrtve prirode bili su teme tipične za ovu četvoricu moskovskih slikara. Koristili su jednostavne, beznačajne predmete kao sredstvo za izbegavanje literarno-anegdotskih elemenata. Zapravo, naprosto su tražili „izgovore“ za apstraktno eksperimentisanje formalnom kompozicijom i bojom.

Ilju Maškova, a i Petra Končalovskog u njegovim prvim delima, iznad svega je zaokupljala boja. *Portret Georgija Jakulova* (86), iz 1910, ponovo otkriva bliske veze stvaralaštva Končalovskog i Matisa. Međutim, u kasnijim delima Sezanov uticaj postaje premoćan, a zaokupljenost bojom smenjuju tipično sezanovska monohroma paleta i slobodan, šrafiran potez.

Robert Faljk bio je najozbiljniji i najsenzibilniji među ovom četvoricom slikara. Njegovo delo uvek je više dugovalo Sezanu no Matisu. I njegove teme bili su portreti (npr. *Portret Midhata Refatova*, 85) i mrtve prirode. Prisutne su, međutim, izvesna jevrejska melanholija i intenzivnost koje njegovo delo odvajaju od prilično površnog i nezrelog stvaranja njegovih kolega iz „Karo puba“. Senzibilno manipulisanje plohamo boje suvih, smirenih tonova, i upadljiv ritam poteza kičice podižu njegovo delo s prilično provincijalnog nivoa grupe kao celine. Jedini od njih Faljk je kasnije razvio jedan lični izraz, izgrađen na ovoj sezanovskoj osnovi. Zajedno s Končalovskim i Kuprinom, jednim drugim ranim članom njegove grupe, Faljk je uticao na školovanje niza generacija sovjetskih slikara.

Na prvu izložbu „Karo puba“ Larionov je poslao dela rađena tokom boravka s braćom Burljuk — mnoga od njih je već izlagao na trećoj izložbi „Zlatnog runa“ — kao i izvestan broj slika iz prethodne godine, a i ranijih dela iz 1906. i 1907. godine. Druga

verzija *Vojnika* (61) bila je jedno od najnovijih izloženih dela. Ta slika sadrži izvestan broj elemenata koje će Larionov naredne godine razviti: primitivna životinja glatkih leđa, kredom nacrtana na tarabi u stilu *grafittija*; figure grubih crta u položajima prikazanim s potpunim prenebregavanjem, ili, tačnije, svesnim kršenjem pravila akademske perspektive. Snažan horizontalni pokret i naglo prekidanje dela pri vrhu tarabe, izostavljanje neba, preuzeti su iz dela rađenih prethodne godine, kao što je *Korzo u palanci*, koji je Larionov takođe uključio u ovu izložbu.

Gončarova je poslala dela приметно bliža primitivističkom stilu Larionova. U *Ribolovu* (88) francuski uticaj je još uočljiv, ali daleko bolje asimilovan i slobodniji no u delima iz prethodne godine. Sada je poprište radnje Rusija, a teme su uzete iz ruskog seljačkog života — na primer *Pranje rublja* (u Ruskom muzeju, Lenjingrad).



86
PETAR KONČALOVSKI,
Portret Georgija Jakulova,
1910.

Bila su uključena njena četiri religiozna dela. Iščezli su belo i otužno ružičasto Morisa Denija što su bojili dela iz prethodne godine — na primer *Branje jabuka* (87), kojim je učestvovala na poslednjoj izložbi „Zlatnog runa“. Tim svojim samouverenim oslobađanjem od roditeljske škole, Gončarova kreće u izrazit svet boje.

Novajlija na ovoj izložbi bio je Kazimir Maljevič. Maljevič se još nije bio zbližio s moskovskom grupom, mada je u taj grad stigao 1905. godine. Nije sudelovao ni na jednoj maloj kolektivnoj izložbi, a svoje stvaranje prikazao je samo na velikim javnim Salonima. Na ovu izložbu poslao je dela rađena u stilu Bonara i Vijara. Iako na ovoj izložbi nije privukao veću pažnju, ona je značajna kao Maljevičev prvi dodir s Larionovom i Gončarovom. Ove tri figure postaću vodeće ličnosti tokom naredne četiri godine, nakon čega će, kad Larionov i Gončarova odu s Đagiljevom, Maljevič sam preuzeti vođstvo.

Ovom izložbom „Karo puba“ kratko razdoblje zajedničke delatnosti braće Burljuk, Larionova i Gončarove doseglo je vrhunac i završilo se. David Burljuk je na izložbu poslao dela slična onima s kojima je sudelovao na ranijim kolektivnim izložbama, organizovanim s Larionovom i Gončarovom. To su uglavnom bili seoski prizori, rađeni namerno dečjim stilom. Nakon ovog perioda, zajedno s ostalim članovima svoje grupe, Burljuk je svoju energiju

87 NATALIJA GONČAROVA, *Seljaci beru jabuke*, 1911.

88 NATALIJA GONČAROVA, *Ribolov*, 1910.





89 NATALIJA GONČAROVA, *Evangelisti*, 1910—1911.

uglavnom posvetio razvijanju tog stila na području poezije. Vladimir Burljuk je bio darovitiji slikar od svog brata Davida; veoma ga je cenio Kandinski, koji se kasnije prisno sprijateljio s braćom i iznajmio stan do njihovog, kad se, po izbijanju rata, vratio u Moskvu. (Kandinski je krstio drugog sina Davida Burljuka). Benedikt Livšic, pesnik iz ovog futurističkog kruga, seća se u svom opisu tog razdoblja¹¹ kako je prvi put sreo Davida Burljuka u Kijevu, gde je boravio kod Aleksandre Ekseter. Bilo je to pred Božić 1911. U stan Livšicove prijateljice Aleksandre Ekseter nahrupila je ogromna figura u redengotu i veličanstvenom svilenom prsluku, drsko mašući lornjetom, a onda je potpuno obezoružala mladića, naglo se okrenuvši i rekavši: „Sinko, zašto

ne dođeš i ne provedeš Božić, s nama u Černjanki?“ Zatim sledi opis grozničavog putovanja vozom iz Kijeva do imanja Burljukovih na Crnom moru; opis kako Burljuk škraba stihove, šetka-jući tamo-amo kroz vagon, citira Bodlera, Verlenu i Malarnea Livšicu, a onda ovaj upoznaje Burljuka sa svojim miljenikom Remboom. Ovaj opis nam daje neočekivan uvid u tempo ovog razdoblja grozničave delatnosti na području slikarstva, pisanja i razgovora. Pesnikova slika (77) koju je tom prilikom uradio Vladimir Burljuk jedno je od malobrojnih sačuvanih dela tog umetnika.

„Livšica je žalostilo kad bi video kako Vladimir uzima jedno od svojih tek dovršenih platna i vuče ga kroz bare, i čak baca blato na platno. Na njegovo iznenađenje, David Burljuk je ostajao miran . . . i rekao je u znak utehe: 'Vladimir će prepokriti guste elemente ilovače i peska debelim slojem boje i njegov pejzaž će se sjediniti sa zemljom Hileje'.“¹²



1912—1914.

Larionov i Gončarova su na vrlo oštar način formalno raskinuli s grupom „Karo pub“ prilikom javne diskusije o „Savremenoj umetnosti“, koju je David Burljuk organizovao u Moskvi, februara 1912. Na toj diskusiji Larionov je optužio Burljuka da je „dekadentni sledbenik Minhena“ a „sezanovce“ za konzervativnost i eklekticizam. Ova optužba se, po svoj prilici, odnosi na Burljukovu tadašnju prisnu saradnju s Kandinskim, koji je bio neka vrsta posrednika između Moskve i Minhena. Međutim, iako je David Burljuk uredio da grupa „Plavi jahač“ pošalje svoje radove na izložbe „Karo puba“ 1911. i 1912. godine, postoji konkretan dokaz o vezi Kandinskog s Gončarovom i Larionovom i o njegovom

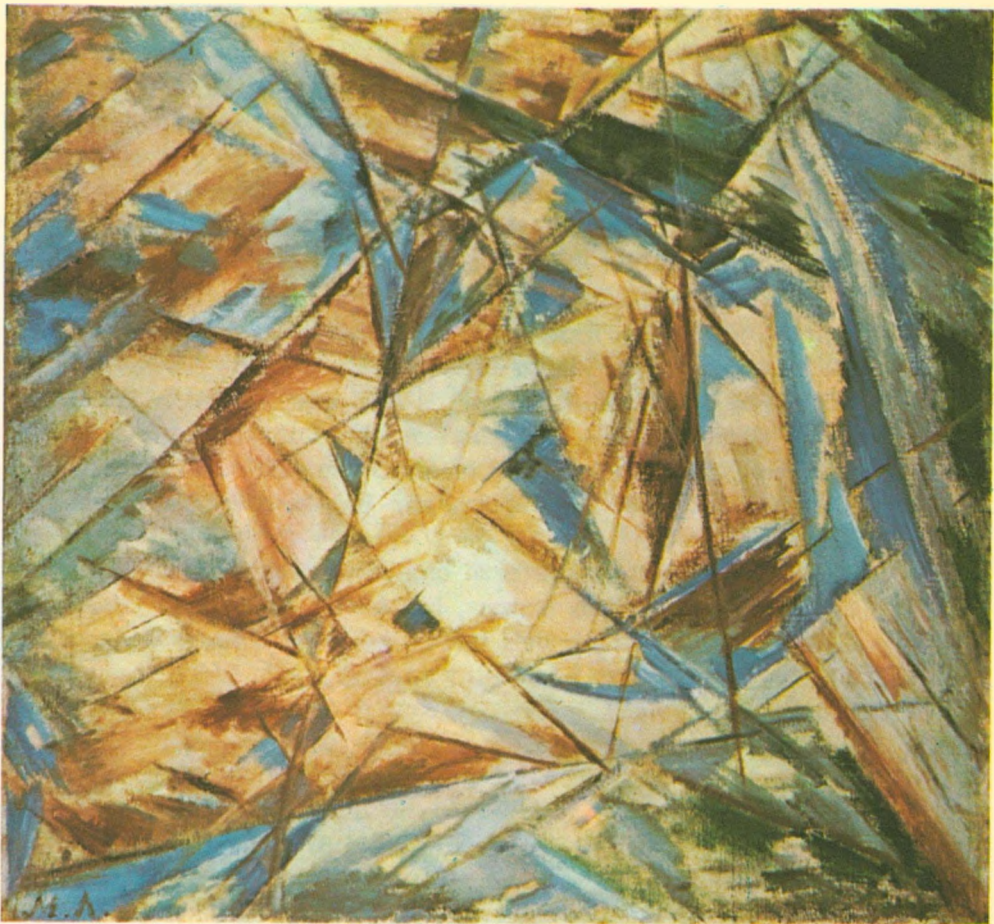
91 MIHAIL LARIONOV, *Morska obala*, 1913—1914.



interesovanju za njihove delatnosti sve do proleća 1911, sadržan u pismu Gončarovoj, datiranom marta 1911: „(Larionov) mi je samo uzgred pominjao svoja objavljena dela, no veoma bih voleo da saznam šta su . . . I u čemu se sastoji grupa 'Magareći rep'?“¹ No, već 1912. godine stav Larionova prema „minhenskoj dekadenciji“ bio je izgleda prezriv koliko i prema „lakejima Pariza“ — „sezanovcima“ — te nije uzvratio na poziv Kandinskog da izlaže na prvoj izložbi „Plavog jahača“ time što će ga pozvati da se pridruži grupi „Magareći rep“, koja je svoju prvu izložbu priredila

92 MIHAIL LARIONOV, *Staklo*, 1911.





93 MIHAIL LARIONOV, *Plavi lučizam*, 1912.

marta 1912, u Moskvi, ubrzo posle gore pomenute diskusije. Grupa „Magareći rep“² zamišljena je kao prvi svestan raskid s Evropom i afirmacija samostalne ruske škole.

Izložba ove grupe otvorena je u Moskvi, 11. marta 1912. Ako se izuzme mala izložba „Saveza omladine“ u decembru prethodne godine, ovo je prva izložba koja je okupila „veliku četvorku“ — Larionova, Gončarova, Maljeviča i Tatljina. Larionov, Gončarova i Tatljina sudelovali su sa po pedeset dela, a Maljevič s dvadeset tri. Svi ostali izlagači bili su manje značajni pripadnici moskovske

avangarde, s izuzetkom Šagala, koji je iz Pariza poslao delo pod naslovom *Smrt*. Izložba je takođe uključivala Nika Pirosmansvilija (1862—1918), samoukog gruzijskog firmopisca koga su u to vreme prigrlili Larionov i ostali pripadnici njegovog futurističkog kruga. Štampa i javnost dočekale su izložbu kricima besa i poruge. Kao obično s poduhvatima Larionova, došlo je i do skandala: cenzor je odlučio da izlaganje religioznih dela Gončarove, kakvo su *Jevandelisti* (89), na izložbi pod nazivom „Magareći rep“ — predstavlja svetogrđe. I tako su te slike zaplenjene.

Dela koja je prikazao Larionov bila su uglavnom vojničke teme, razvoj serije iz 1908—10, prikazane na izložbi „Karo puba“, rađene u „infantilno-primitivnom“ stilu. Neka od tih dela bila su namerno skaredna i svetogrдна, ali, izgleda, odveć složena da uznemire cenzora.

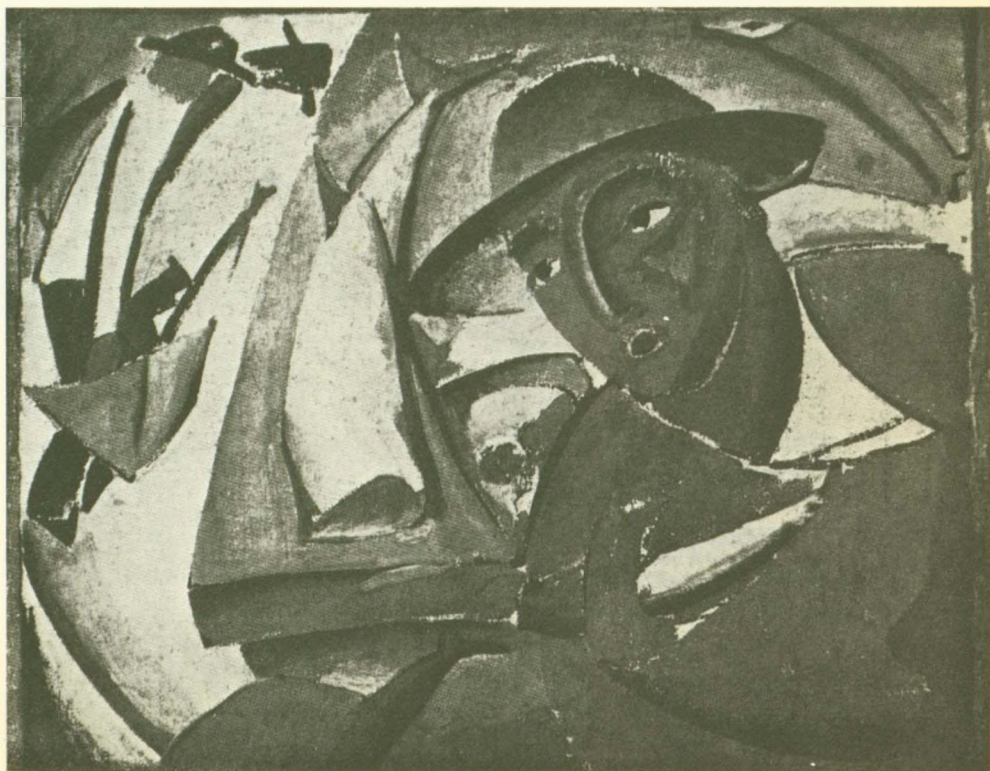
Gončarova je uključila izvestan broj novih primitivističkih dela, zasnovanih na seljačkim temama, kao što su *Seljaci беру jabuke* i *Kosidba* (87, 55), i niz dela u katalogu opisanih kao radovi „u kineskom, vizantijskom i futurističkom stilu, u stilu ruskih vezova, drvoreza i tradicionalnih šara za poslužavnike“.

Zanimljivo je uporediti „Magareći rep“ s istovremenom izložbom „Plavog jahača“ u Minhenu. Ne samo što im je zajednički izvestan broj izlagača, već i interesovanje za narodnu umetnost i umetnost dece — u toj meri da je grupa „Plavi jahač“ u svoju izložbu uključila sedam ruskih seljačkih drvoreza iz devetnaestog veka. I Kandinski i Maljevič izvode svoje kombinacije boja iz ruske narodne umetnosti, a naročito iz ovih drvoreza. Maljevič je zapravo čak išao tako daleko da je uradio izvestan broj litografija koje strogo podražavaju ruski „ljubok“. Larionovljeva sklonost ezoteričnom čini vezu između njega i nemačkih ekspresionista. Na sličan način, u *Portretu Vladimira Burljuka* (75) od Larionova i u *Rvačima* Gončarove uočljiv je odraz nemačkih slikara.

Maljevičevo stvaralaštvo iz ovog vremena nije tako neposredno povezano s minhenskom školom; ono mnogo više odražava uticaje Matisa, fovista i, pre svega, Gončarove. Boje i likovna kompozicija Maljevičevih dela na seoske teme iz ovog razdoblja mogu se neposredno povezati sa Gončarovom. Sam Maljevič je rekao o njihovoj saradnji: „Gončarova i ja radili smo na seljačkim

nivou. Svako naše delo imalo je sadržinu, koja je, iako izražena primitivnom formom, otkrivala interesovanje za društvene probleme. To je bila osnovna razlika između nas i grupe 'Karo pub' koja je sledila Sezana³.

Tatljinov prilog izložbi „Magareći rep“ uglavnom se sastojao od velikog broja skica kostima za pozorišni komad *Car Maksimilijan* (141). One nisu, kao što bi se moglo pretpostaviti, rađene po narudžbini; u to vreme u Rusiji je vladao običaj da slikar oblikuje scenografiju i kostime možda cele predstave i da ih onda, u vidu makete, ponudi nekom reditelju za koga se nada da će ih otkupiti za svoju predstavu. Pored ovih kostima, Tatljin je uglavnom izložio crteže i studije iz 1909—11 (94—97), rađene na mornarskim lutanjima po Turskoj, Grčkoj ili Libiji, i tokom povremenog pohađanja moskovske Škole. Ta rana Tatljinova dela, rađena u vreme kad tako reći nije bio završio školovanje, odražavaju interesovanje





95 VLADIMIR TATLJIN, *Cveće*, 1911.

za Van Goga, Sezana, a takođe i za primitivističko stvaralaštvo Larionova, koji se u to doba prisno prijatelji s Tatlinom.

Sledeće godine Larionov je organizovao drugu izložbu, pod naslovom „Meta“. Tom prilikom zvanično je pokrenut „lučizam“ (od reči luč, zrak — Prev.). Prvo lučističko delo, *Staklo* (92), bilo je izloženo 1911, na jednodnevnoj izložbi u „Društvu za slobodnu estetiku“; prema kritičaru Nikolaju Hardžijevu, jedno delo u ovom



96 VLADIMIR TATLJIN,
Prodavac mornarskih uniformi,
1910.



97 VLADIMIR TATLJIN, *Mornar*, 1911—1912. Verovatno autoportret.

stilu bilo je uključeno i u izložbu „Saveza omladine“, decembra 1911. Međutim, na ovoj izložbi iz 1913. godine, Larionov je objavio svoj lučistički manifest:

„Mi uzvikujemo: celokupan sjajni stil modernog vremena — naše pantalone, sakoi, cipele, tramvaji, automobili, aeroplani, železnice, veličanstveni parobrodi — očaravajuć je, predstavlja veliku epohu bez premca u vaskolikoj istoriji sveta.

Odbacujemo individualnost kao besmisleni pri razmatranju umetničkog dela. Valja se obratiti samo umetničkom delu a ono se može ispitivati jedino polazeći od zakona prema kojima je sazdano . . .

Živeo divni Istok! Udružujemo svoje snage u zajedničkom radu sa savremenim istočnjačkim umetnicima.

Živela nacionalnost! Marširamo ruku pod ruku s našim običnim molerima.

Živeo stil lučističkog slikarstva koji smo mi stvorili — oslobođen konkretnih oblika, (stil) koji postoji i razvija se u skladu s likovnim zakonima!

98 NATALIJA GONČAROVA, *Mačke*, 1911—1912.





99 MIHAIL LARIONOV,
Portret Vladimira Tatljina,
1913—1914.

Objavljujemo da kopije nikad nisu postojale i preporučujemo slikanje prema slikama naslikanim pre našeg vremena. Tvrđimo da se umetnost ne može razmatrati sa vremenskog stanovišta.

Mi priznajemo upotrebljivost svih stilova za izražavanje naše umetnosti, stilova jučerašnjih i današnjih — na primer, kubizam,



100 NATALIJA GONČAROVA,
Zelena i žuta šuma,
1912.



101 NATALIJA GONČAROVA, *Motor mašine*, 1913.

102 NATALIJA GONČAROVA, *Portret Larionova*, 1913.

futurizam, orfizam, i njihovu sintezu lučizam, za koje je umetnost prošlosti, poput života, predmet posmatranja.

Mi smo protiv Zapada koji vulgarizuje naše i istočnjačke oblike i svemu snižava nivo. Zahtevamo poznavanje likovnog zanata. Mi smo protiv umetničkih društava jer vode stagnaciji. Ne tražimo pažnju javnosti i zahtevamo da se ni ona od nas ne traži.

Stil lučističkog slikarstva za koji se zalažemo podrazumeva prostorne oblike nastale presecanjem reflektovanih zraka različitih predmeta, oblike koje je izabrala volja umetnika.

Zrak se na površini privremeno predstavlja linijom boje.

Ono što je za ljubitelje slikarstva dragoceno lučističkom slikom u najvećoj meri dolazi do izraza. Predmeti koje vidimo u životu tu ne igraju nikakvu ulogu, ali se ono što čini suštinu samog slikarstva ovde može najbolje pokazati — kombinacija boja, njihova zasićenost, odnos obojenih masa, dubina, faktura. . .

Slika deluje neuhvatljivo (Majakovski je u svojim javnim objašnjanjima savremenog slikarstva označavao 'lučizam' kao

'kubističko' tumačenje 'impresionizma' — K. G.); ostavlja utisak vanvremenog, prostornog. U njoj nastaje utisak onoga što se može nazvati četvrtom dimenzijom, jer su njena dužina, širina i gustina slojeva boje samo znaci spoljašnjeg sveta — svi utisci što ih slika stvara drugog su reda; na taj način slikarstvo se izjednačava s muzikom a ipak ostaje svoje. Na toj tački nastaje jedna vrsta slikarstva kojim se može ovladati tačnim pridržavanjem zakona boje i njenog prenošenja na platno.

Otud nastanak novih oblika čiji smisao i izražajnost zavise isključivo od stepena intenziteta tona i položaja što ga ovaj zauzima u odnosu na druge tonove. Otud prirodan slom svih postojećih stilova i oblika vaskolike umetnosti prošlosti — jer su oni, poput života, samo predmeti za bolje opažanje i likovnu konstrukciju.

Ovim počinje pravo oslobođenje slike i njen život u skladu jedino s njenim vlastitim zakonima, samodovoljne slike s vlastitim oblicima, bojama i tembrom⁴.

103 NATALIJA GONČAROVA, *Biciklist*, 1912—1913.



Lučistička dela Larionova pripadaju razdoblju od kraja 1911. do 1914; ubrzo potom on i Gončarova napustili su Rusiju da se kao scenografi baleta pridruže Đagiljevu. Sam lučizam bio je pokret kratkog veka i samo jedan od mnogih stilova u kojima su Larionov i Gončarova radili u ovom periodu. Njegov značaj kao



105 KAZIMIR MALJEVIČ,
Prodavačica cveća,
1904—1905.



pionirske škole „apstraktnog“ slikarstva, ne počiva toliko na tim neubedljivim delima, mada su neka od njih nesumnjivo „apstraktna“, koliko u teoriji na kojoj se temelje i koja je racionalizovala savremene ideje u Rusiji, dovodeći do logičnog zaključka fovizam, kubizam i samonikli ruski dekorativno-primitivni pokret: polazeći od te racionalizacije, Maljevič je potom zasnovao suprematizam, prvu sistematsku školu apstraktnog slikarstva u modernom pokretu.

Lučistička dela Larionova (90—93) se, međutim, suštinski razlikuju od dela Gončarove. Njegova dela su teorijski eksperimenti, objektivna analiza ostvarena prigušenim bojama. Njena su, i temama i osećanjem, bliža italijanskim futuristima. Dok su teme Larionova pretežno mrtve prirode ili portreti, Gončarova upotrebljava naslove kao *Biciklist* (103), *Fabrika*, *Električni ornament* ili *Motor mašine* (101). Njene boje su jarke: preovlađuju plava, crna i žuta. Ona se više bavi dočaravanjem brzine i mašinskog kretanja, no objektivnom analizom apstraktnih svojstava boje i linije, što je Larionov postavio svojim manifestom iz 1913. godine.

Maljevič je prvi put došao u dodir s grupom Larionova kada je izložio tri dela na izložbi „Karo puba“, 1910. To je bio početak jedne dramatične veze.

Maljevič je rođen 1878. godine, nedaleko od Kijeva. Skromnog je poljsko-ruskog porekla. Njegov otac bio je poslovođa u jednoj kijevskoj šećerani; majka, jednostavna, odana žena, verovatno

←
104 KAZIMIR MALJEVIČ, *Kupač*, 1909—1910.



106
KAZIMIR MALJEVIČ,
Žena s vedrima,
1912.



107
KAZIMIR MALJEVIČ,
Žetva raži,
1911.

nepismena, bila je blizak i postojan drug svome sinu; živela je s Maljevičem sve do smrti, 1929, u devedeset šestoj godini. Maljevič je kao dečak stekao malo obrazovanja, ali je izvanrednom upornošću i izuzetnom intuitivnom inteligencijom stekao široko znanje. Pored toga što je bio nezasić čitalac, radio je velikom brzinom i usredsređenošću, na tipično ruski način, bezobzirno dovodeći izvesnu ideju do njenog logičnog zaključka. Njegovi brojni spisi, skoro u tonu patrijarha, ipak nose beleže nesistematičnog obrazovanja, koje se ispoljava zbrkanim umovanjem i jezikom. Njegovo prosto poreklo verovatno je činilo dodatnu barijeru između Maljeviča i Kandinskog, kultivisanog i kosmopolitski odgojenog čoveka; no iako ovi umetnici nisu u životu došli u dodir, po svojim idejama imaju mnogo zajedničkog i obojica su suštinski povezana sa simbolističkim pokretom.

Maljevič je bio sjajan govornik i čovek velikog šarma i smisla za humor. Mada je bio uzdržan kad su u pitanju bili on i njegova lična osećanja, bivao je glasan kad je na javnim diskusijama i u privatnim brošurama i manifestima branio stvar umetnosti.

Kad mu je bilo devetnaest godina Maljevič je stupio u kijevsku Umetničku školu. Godine 1900. napustio je školu i počeo da radi samostalno. Ta rana dela su u Rusiji opisivana kao „impresionistička“, no to je pre bio postupak no načelo ovih dela, jer Maljeviča od samog početka nisu zanimali priroda ili analiziranje vlastitih vizuelnih utisaka, već čovek i njegov odnos prema kosmosu.

Maljevič je došao u Moskvu 1905, kad mu je bilo dvadeset sedam godina. Njegov dolazak poklapao se s izbijanjem januarske revolucije, za koju se, poput mnogih umetnika, živo interesovao, pa je čak bio odgovoran za rasturanje ilegalne literature. Maljevič se nije upisao u moskovsku Školu, već je radio u Rerburgovom ateljeu, koji je smatran najavangardnijim u svojoj vrsti; tu je ostao do 1910. godine. Rerburg je Larionovu skrenuo pažnju na Maljeviča. Maljevičeva dela iz 1905—8. rađena su veoma ritmičkim potezima; njihova konstrukcija se temelji na stvaralaštvu Sezana, Van Goga, Gogena, Bonara, Vijara i Derena, koje je žudno proučavao u časopisima i u zbirkama Ščukina i Morozova.

U delu kao što je *Prodavačica cveća* (105) iz 1904—5, koje je izložio na prvoj izložbi „Karo puba“ 1910. godine, već se prepoznaje ruka majstora. Od Bonara je pozajmio dvostruku plohu,

jednostavno podeljenu, uz upotrebu istaknute figure u prednjem planu spram strme perspektive. Neposredno dejstvo ove figure još je naglašeno jakim horizontalnom podelom slike, što prizor u pozadini odeljuje kao poseban entitet. Značajno je da je ovaj prizor u pozadini rađen lakim, tipično impresionističkim potezima, dok je figura prodavačice cveća ocrтана zbijenim, ravnomernim potezima; ta suprotnost u načinu slikanja ponavlja se kroz razliku između pariskih figura i građevina pozadine, i ruskog modela upotreb-ljenog za prodavačicu cveća, mada se ova, opet karakteristično, ne posmatra kao individua. Jer, celokupno Maljevičevo figurativno stvaranje bavi se ljudskim figurama, ali samo kao simbolima čovečanstva. Naglašavanje plošne prirode platna izraženo je policijskim gestom ispružene cvečarkine ruke, paralelne s ramenom, što stvara utisak da je devojka spljoštena uz površinu platna. To izravnavanje figure spram površine slike predstavlja jedan vid eliminisanja trodimenzionalne perspektive koje je Maljevič nastavio da razvija do svoje kubofuturističke faze.

Maljevičeva prva samostalna dela datiraju iz 1908. godine. To su velike, u gvašu rađene slike na seoske teme — uglavnom izvedene iz „seljačke“ serije Larionova i Gončarove, koju su ovi počeli da izlažu na trećoj izložbi „Zlatnog runa“, 1909, a mnogi Maljevičevi naslovi, kao što su *Seljanke u crkvi* i *Drvoseča* (110, 112), istovetni su s njihovim. U pogledu kompozicije i načina slikanja ova dela su naročito nadahnuta Matisovim slikama koje je Ščukin kupio u to vreme: *Partija kuglanja* iz 1908, *Nimfa i satir* iz 1909, i slavni panoi *Ples* i *Muzika* iz 1910. Maljevičeva slika *Kupač* (104), na primer, očigledno je povezana s tim delima. „Seljačka“ serija gvaševa (sa pet radova iz te serije učestvovao je na drugoj izložbi „Saveza omladine“, u proleće 1911) učvrstila je Maljevičev položaj u grupi Larionova. Ova trojka — Maljevič, Larionov i Gončarova — činila je udarni deo Larionovljevih sveruskih kolektivnih izložaba „Magareći rep“, u martu 1912, i „Meta“, u martu 1913. godine.

Dvadeset tri dela s kojima je Maljevič učestvovao na izložbi „Magareći rep“ obuhvatala su izvestan broj radova iz „seljačke“ serije gvaševa (1909—10), kao što su *Čovek s džakom* i *Pediker u kupatilu* (108). Potonji je naročito zanimljiv kao pokazatelj



108 KAZIMIR MALJEVIČ, *Pedikera u kupatilu*, 1910.

Maljevičevog metoda rada, jer se očigledno zasniva na Sezanovim *Kartašima* (109). To je bilo omiljeno Maljevičevo delo, čiju je reprodukciju uvek držao na zidu, mada nikad nije video original.

Za *Pedikera u kupatilu* Maljevič je uzeo Sezanovu sliku kao uzor likovne konstrukcije; jedina razlika koju je uneo sastoji se u podizanju tačke gledanja. Tri figure na Maljevičevoj slici proizvoljno su uklopljene u ovaj pozajmljeni obrazac. Maljevičevo doslovno ugledanje na Sezana ponovo se ispoljava u jednom nedovršenom delu, započetom iscrtavanjem formalnog skeleta slike *Mon Sent-Viktoar*.



109 POL SEZAN,
Kartaši.
1890—1892.

Preko preliminarnе skice predela — na poleđini jedne druge slike, *Glava seljanke* (116) — ovlaš je iscrtano razlaganje na kocke, lopte i valjke prema slavnim Sezanovim uputstvima, mada se uopšte nije pokušalo da se metod, u skladu s prvobitnom namerom, uskladi s prirodom.

U gvaševima iz 1909—10. godine Maljević je primenjivao slobodan, grub potez. Masivne figure ogromnih šaka i stopala, iscrtane poletnom crnom ili plavom linijom, obrađuju se kao elementi jedne dinamične strukture. Zanimljiva je pojedinost da na slici *Pranje poda* figura licem okrenuta posmatraču ima dve leve noge, sredstvo ponovljeno u *Kupaču* (104) iz iste godine, koje naglašava čvrstu i monumentalnu prirodu tih figura. Međutim, osećamo da se ova monumentalnost ispoljava samo zato da bi bila savladana. Potčinjavanje svega što izgleda najnepodatkije i najnepokretnije jednom fluidnom ritmu upadljiva je odlika Maljevićevih dela od ovog vremena nadalje: u poslednje navedenom delu, opterećen stav i izraz figura pojačavaju utisak potčinjavanja neumitnom kosmičkom ritmu, što će dosegnuti vrhunac *Oštračem noževa* (157) iz 1912. godine.

Druga odlika, već prisutna u ovim radovima u gvašu, koja ukazuje na slikarev budući razvoj, jeste skraćivanje perspektive. U *Pedikeru u kupatilu* (108) pogled tako naglo naleće na prazan zid da masivne figure izgledaju nasilno sabijene unutar okvira. U *Kupaču* (104) i *Pranju poda* svi likovni elementi, osim figura, svedeni su na oskudne indikacije, a same figure na stilizovanu shemu, nosioce dinamičnog ritma.

Seljanke u crkvi (110) iz 1911. godine idu korak dalje. Čisto isprepleteni ritmovi prethodne serije gvaševa postali su statična, stopljena masa ponovljenog gesta i izraza. Trodimenzionalni prostor je skoro izbačen. Figure u toj zbijenoj skupini zabrađenih seljanki — koja podseća na „masovne scene“ s vizantijskih ikona — izgubile su svaki posebni identitet oblika, lica ili gesta. Jedino se ispoljava cilindrična struktura oblika, čija je čvrstina ovde-onda istaknuta briljantno suprotstavljenim akcentima boja. Maljević se od gvaša vratio ulju, a ritam njegovih poteza postao je gušći; platno pokriva ravnomernim, upadljivim ritmom, tipičnim za njegovo celokupno poznije stvaralaštvo. Grubi obris *Seljanki u crkvi*



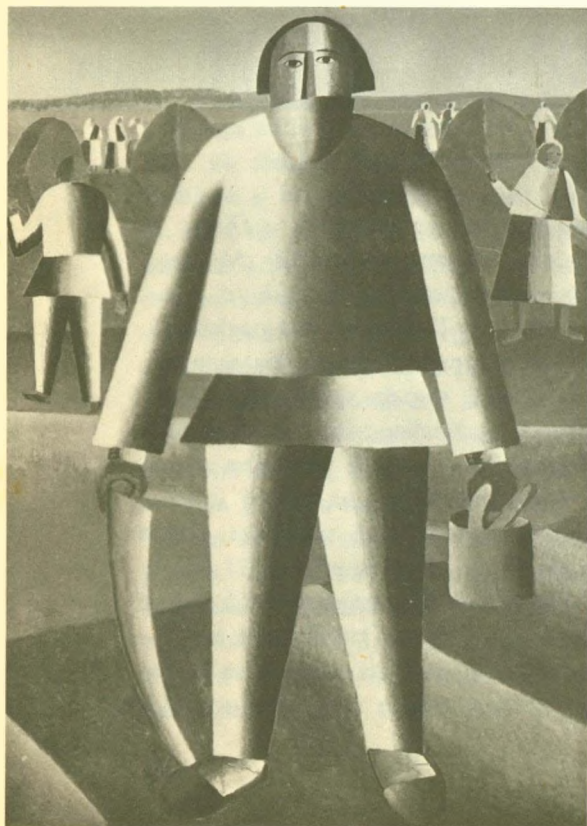
110 KAZIMIR MALJEVIČ, *Seljanke u crkvi*, 1910—1911.

zamenjen je u *Ženi s vedrima* (106) sitnim namazima, a figure su ocrtane čisto i tanano. Mada nije izlagana na izložbi „Magareći rep“, ova kompozicija je neposredan nastavak *Seljanki u crkvi*. Tu su šiljata čela i teške, uopštene crte lica postali još naglašeniji, a stopljena ljudska masa predstavlja reprodukcije, u dva razmera, praktično iste figure. Proširene šake i stopala spljoštavaju figure spram površine platna, dok silovito zakrivljene linije i dinamično kretanje u pozadini još više izoluju dve figure u prednjem planu, koje ostaju statične. *Drvoseča* (prvi put izložen na izložbi „Saveza omladine“, decembra 1912) i dve studije pod naslovom *Glava seljanke* (na izložbama „Magareći rep“ i „Plavi jahač“, 1912) dela su koja se mogu porediti. Ona obeležavaju sledeći stupanj Maljevičevog razvoja od dekorativno-primitivne faze prema kubofuturizmu.

Drvoseča se neposredno temelji na ranijem „seljačkom“ delu *Seoska kućica* iz 1909—10 (obe slike se nalaze u Ruskom muzeju,

Lenjingrad). Maljevič je tu apstrahovao boju i oblike kako bi stvorio veoma organizovanu geometrijsku celinu. Modelirani kolorit ružičasto-žutog prednjeg plana i pozadine, i plava, bela i crna boja figura dobili su glatku površinu punog i ujednačenog tona. Svetlost i senke su odbačeni; naturalističke boje lica i ruku zamenjene su kraplakom. Različiti sačinioci ovih slika, kao što je čovekovo odelo, formalizovani su u geometrijske obrasce stvorene protivstavljanjem izrazito kontrastnih tonova. Perspektiva pozadine je skraćena a njeni elementi raspoređeni u geometrijski poredak u vidu dinamičnog krsta.

Žetelac (111) iz 1911. godine nastavlja ovo geometrizovanje figure i povezuje je s pozadinom. Glave, poprsja i plastovi pretvoreni su u široke, ašovaste oblike pa su dalje apstrahovani poddelom na jarko kontrastne mase boja. Figura smeštena u sredinu



111
KAZIMIR MALJEVIČ,
Žetelac,
1911.

prednjeg plana prostire se skoro celom dužinom i širinom slike, dominirajući prizorom: iluzija dubinske perspektive, koja se završava na visokom horizontu, postignuta je postepenim smanjivanjem figura u pozadini. Taj utisak daljine pojačava izukrštano tlo od širokih traka koje se sudaraju dijagonalno i horizontalno — skoro kao polja viđena iz vazduha, dok ovaj džinovski nadčovek lebdi iznad sveta prirode što čili.

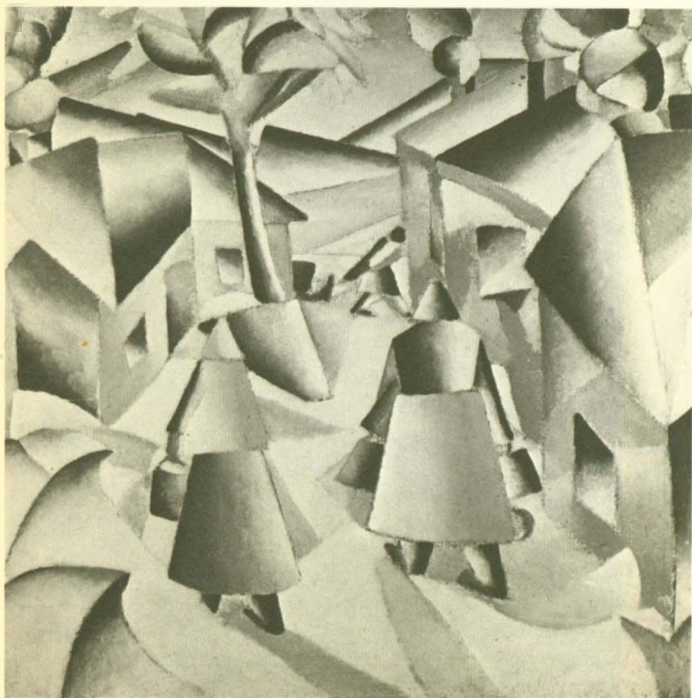
Primese naturalizma u liniji neba *Žeteoca* potpuno isključuje *Žetva raži* (107), takođe iz 1911. godine. To je bilo Maljevičevo najradikalnije delo na izložbi „Magareći rep“. Tu je celo platno organizovano u dosledno kubodinamičkom ritmu. Jarke boje ranijih primitivnih „seljačkih“ dela sad zadobijaju dodatno metalno svojstvo, uvedeno mehaničkim ritmom dela, cevastim oblicima i zaposlenim stavovima stilizovanih figura.

112
KAZIMIR MALJEVIČ,
Drovošča,
1912.





113
KAZIMIR MALJEVIČ,
Žena s vedrom.
Dinamička analiza,
1912.



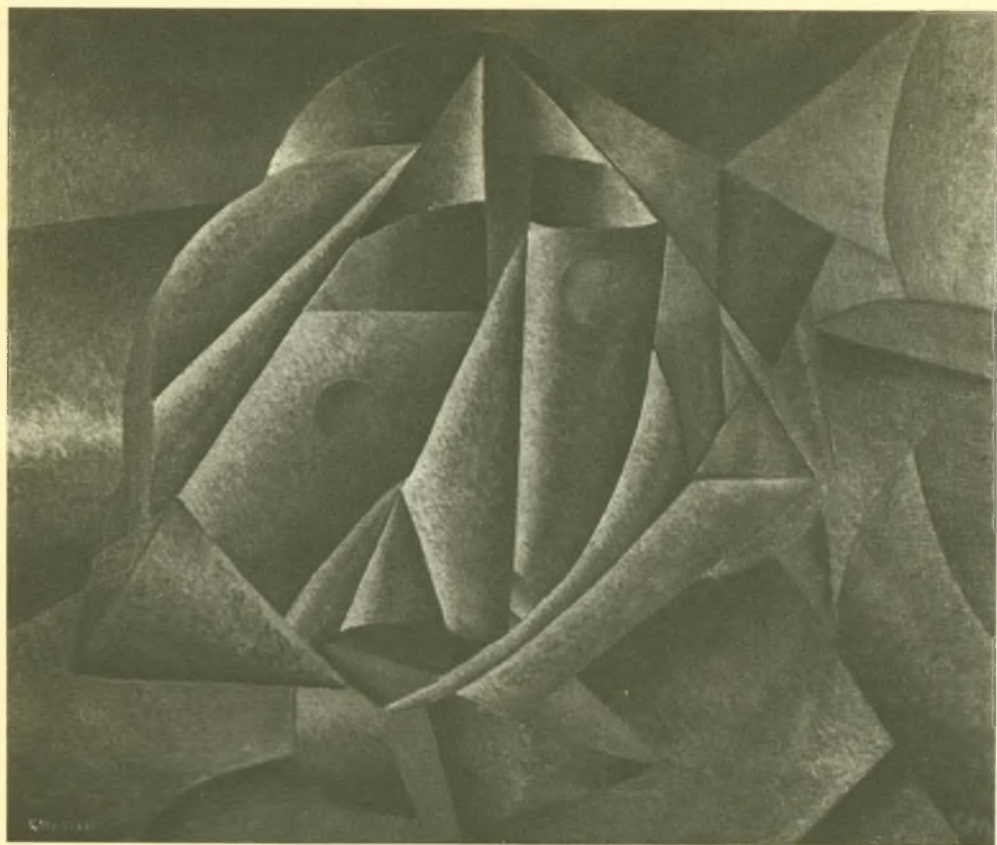
114
KAZIMIR MALJEVIČ,
Jutro na selu
posle mećave,
1912.



115 Vezeni kraj ubrusa iz Severnodvinske gubernije. Motiv je poznat pod nazivom „Kavaljeri i dame“. Uticaj tradicija narodne umetnosti na Maljevičevo stvaranje iz ovog razdoblja bio je veoma snažan, kako neposredan, izveden iz ovakvih vezova ili iz seljačkih „ljuboka“, ili, posredniji, preko dela Gončarove nastalih 1909—1911. godine.

Drvoseča (112) iz 1912. godine prvo je Maljevičevo zrelo kubo-futurističko delo. Prvi put je izloženo u Moskvi, decembra 1912, na inače beznačajnoj izložbi „Savremenog slikarstva“ i, skoro odmah potom, na peterburškoj izložbi „Saveza omladine“. Osim *Drvoseče*, slike koje je Maljevič izložio u Moskvi bile su daleko značajnije i radikalnije od onih koje je poslao u Sankt-Peterburg. Bilo ih je svega pet, ali su sažeto prikazivale Maljevičevo razvijanje kubo-futurizma: *Žena s vedrima*, *Glava seljanke*, *Žetelac*, *Žetva raži* i *Drvoseča* (106, 116, 111, 107, 112).

Drvoseča je ovaj metod doveo do logičnog zaključka. Nizom dinamično artikulisanih valjkastih oblika figura se stopila s pozadinom. U tako nastalom opštem jedinstvu, trodimenzionalna perspektiva zamenjena je kontrastom boja kako bi se naznačila čvrstina oblika. Figura drvoseče se priklanja opštem ritmu, i on je, stežući sekiru podignutim rukama, ukočen u napetoj nepomičnosti. Kretanje nagomilanih, klipovima podobnih debala takođe je zastavljeno serijom sudara. To je situacija van vremena i prostora, odvojena od prirodnog sveta. Jedna mala nelogičnost narušava nemilosrdno ovu dehumanizovanu zamisao — spokojno realistička cipela na levoj nozi drvoseče, koja možda izražava slikarevu „teoriju alogičnosti“⁵.



116 KAZIMIR MALJEVIČ, *Glava seljanke*, 1912.

Tokom 1912. i 1913. godine Maljevič je nastavio da radi u kubo-futurističkom stilu. Najvažnije od ovih kompozicija bile su izložene, uz lučistička dela Larionova i Gončarove, na izložbi „Meta“, marta 1913, i na izložbi „Saveza omladine“, novembra 1913. Iz mehanizovane figure, poput *Drvoseče* postepeno se pomalja mehanički čovek, kakav je *Oštrač noževa* (157); od vizije prirodnog sveta potčinjenog mehaničkom ritmu — kao u *Jutru na selu posle mećave* (114) — dolazimo do sveta stvorenog jednom dinamičnom, mehaničkom silom, u *Ženi s vedrima* (113). *Portret Ivana Kljuna* — bliskog Maljevičevog sledbenika, koji se ponekad naziva i Kljunkov — iz 1911. to oličava bukvalnim mehanizovanjem čovekovog

mozga; *Glava seljanke* (116) iz 1912. godine, jedna skoro apstraktna kompozicija, izgrađena je od cilindričnih elemenata. U ovom delu Maljevič je, svojim logičnim pristupom apstraktnoj likovnoj kompoziciji, prevazišao i analitičke kubiste i Ležea.

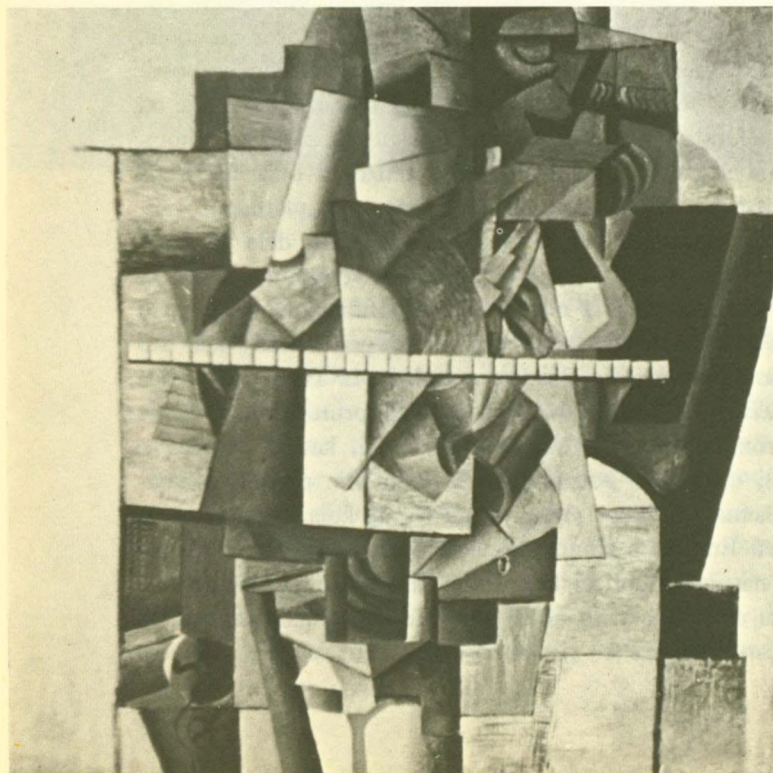
Maljevičeva kubofuturistička dela su u nekoliko pogleda analogna Leževom stvaranju iz istog razdoblja: *Aktovi u predelu* (1909—11), *Pušači* (1911) i *Žena u plavom* (1912). Maljevič je sigurno video poslednje delo kad je bilo izloženo u Moskvi, 1912, a Leževovo stvaranje u celini bilo mu je poznato preko strasnog čitanja časopisa. *Stepenište* iz 1914. godine verovatno se najviše približava Maljevičevim idejama i ima izvestan broj zajedničkih odlika s *Oštračem noževa* (157) iz 1912. Međutim, kao što datumi ukazuju, Maljevič je do ove tačke dospao dve godine pre Ležea. Treba tek utvrditi ima li osnova za mišljenje da je Maljevič uticao na Ležea. Ako Maljevič i Leže dele formalnu konstrukciju — dinamična kockasta podela likovnih elemenata — svojih platna, njihove boje, toliko važne u Maljevičevom delu, nemaju ničeg zajedničkog. Sve do *Žene u plavom*, Ležeove boje su odjek monochrome palete kubista. U ovom i kasnijim delima on upotrebljava osnovne boje, i jarko zelenu, s belim akcentima, za izražavanje mašiniziranosti. I njegova tehnika se u ovo vreme, 1909—14, suštinski razlikuje od Maljevičeve, lakim, posnim potezima i francuskom elegancijom. Maljevič nema elegancije; njegova puna, intenzivna boja nanesena je gustim, ujednačenim ritmom po celoj površini platna.

Krajem 1913. godine uticaj sintetičko-kubističkih dela Pikasa i Braka počinje da se odražava u Maljevičevom stvaranju, dovodeći do radikalne promene boja i napuštanja kubofuturizma. Na način Pikasa i Braka, ubacuju se sitne realističke pojedinosti, kao što su čovek s polucilindrom u *Dami u tramvaju*, iz 1913, i zvezdice na šapki *Gardiste* (117). Već 1914, ovi efekti poprimili su nadrealne razmere. Ogromna slova što čine krnjutke reči, kao u *Englezu u Moskvi* (121), prorača potpuno nepovezan niz predmeta: majuška pravoslavna crkva grize ogromnu ribu, koja, opet, upola zaklanja figuru Engleza s cilindrom, a na njegovom ramenu, poput epotele, visi natpis „Konjički klub“; izvanredno brižljivo iscrtana upaljena sveća u svećnjaku za noćni stočić lebdi u vazduhu; opasno nakrivljene lestve; sablja što poslovno grli sveću; lestve; riba koja

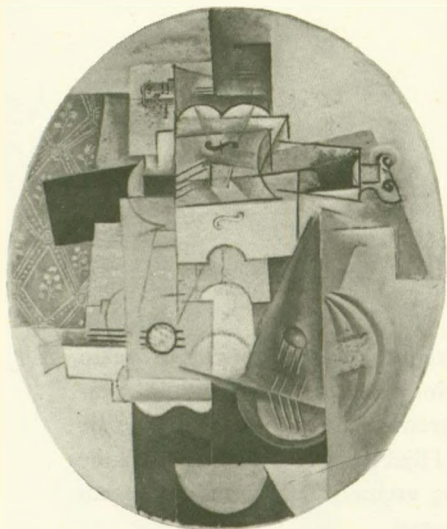


117 KAZIMIR MALJEVIČ,
Gardista, 1912–1913.

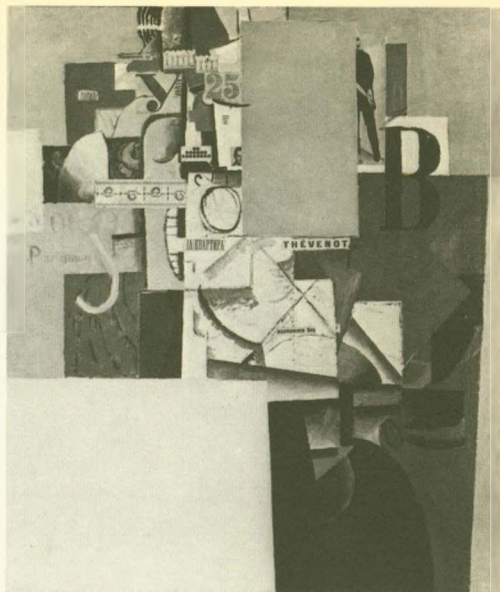
118 KAZIMIR MALJEVIČ,
Portret M. V. Matjušina, 1913.



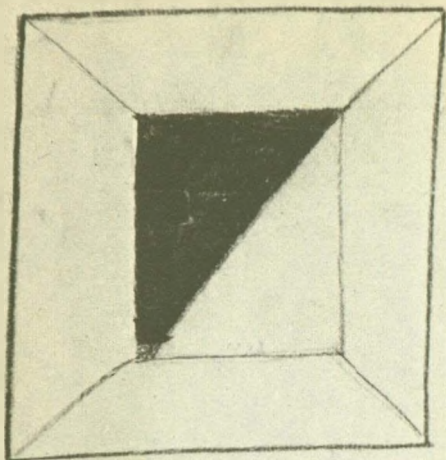
119 KAZIMIR MALJEVIČ,
*Žena pored
oglasnog stuba,*
1914.



120 PABLO PIKASO,
Muzički instrumenti,
1912—1913.



121 KAZIMIR MALJEVIČ,
Englez u Moskvi,
1914.



Суп. Каприн.

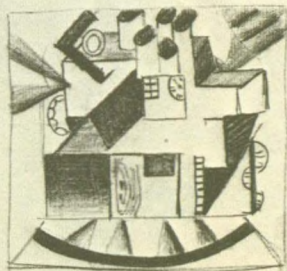
Частъ 2 Др. Кр. С.

bljuje oblake vatre — sve je izokrenuto, izvrgnuto ruglu: reklo bi se — preuranjen uzorak dade. No, u stvari, ovaj „zaumni realizam“ bio je likovno tumačenje savremenih ideja na polju poezije koje su, pod tim nazivom, izlagali Hljebnikov i Kručonihi. Ranije je pomenuto koliko su u Rusiji ovog vremena bili prisno povezani futuristički pokreti u poeziji i slikarstvu.

Maljevič kao početak suprematizma obeležava futurističku operu Kručonihi *Pobeda nad Suncem* (122—125). Jedna od scenskih pozadina po nacrtu Maljeviča bila je zapravo apstraktna: beli i crni



2^o Капринъ Сунца и звезде W 1122
1^o Др. Кр. С.



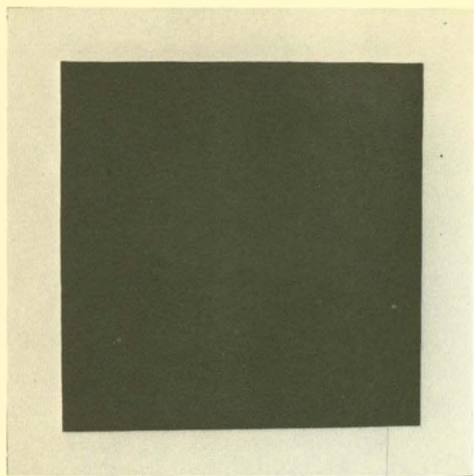
2^o Др. Кр. С.

2^o Др. Кр. С.

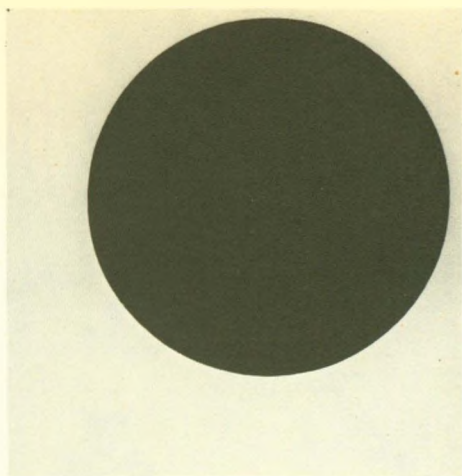
W 1147



122—125 KAZIMIR MALJEVIČ, *Pobeda nad Suncem*, skice tri scenske pozadine i dvanest kostima. Maljevič ovoj predstavi pripisuje radanje suprematizma. Kao što je ovde pokazano, jedna pozadina bila je potpuno geometrijska apstrakcija. *Pobeda nad Suncem* izvedena je prvi put decembra 1913. godine, na sceni peterburškog Luna parka.



126 KAZIMIR MALJEVIČ, *Crni kvadrat*,
oko 1913.



127 KAZIMIR MALJEVIČ, *Crni krug*,
oko 1913.

kvadrat. Ostali dekori za ovu predstavu po karakteru su veoma bliski kubističkim delima iz 1913—14. Kao što se u *Gardisti* (117) budući suprematistički elementi mogu prepoznati u trapeznom obliku desno, tako su u nacрте dekora za *Pobedu nad Suncem* upadljivo uklopljeni različiti geometrijski elementi.

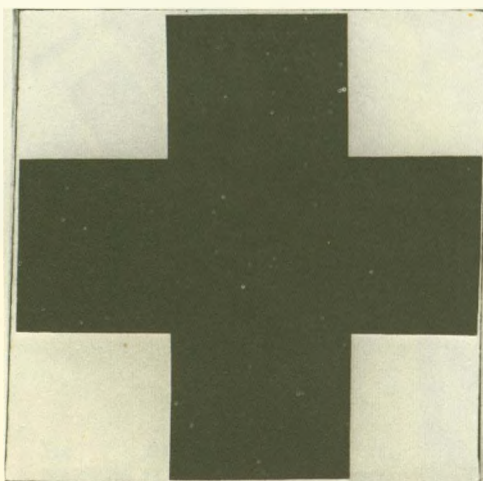
Maljevič je verovatno počeo da razrađuje svoj suprematistički sistem 1913. godine, kao što je tvrdio. Teško je tačno ustanoviti u kojem je trenutku urađena slika *Crni kvadrat* (126). Činjenica da nije izlagana sve do kraja 1915, nipošto ne ukazuje da datira iz te godine. Kao što smo videli, Maljevič nije uvek, pa čak ni obično, odmah izlagao svoja najrevolucionarnija dela. Gotovo sva izlagana su posle godinu dana, ako ne i dve, pošto su dovršena.

No, ako je Maljevič — kao što često tvrdi u svojim spisima — započeo suprematistička dela 1913. godine, onda su ona dadaistička ili „zaumna“ dela i neki od ozbiljnijih radova u tehnici kolaža — kao što je *Žena pored oglasnog stuba* (119) — rađeni više-manje istovremeno. To su bile slike koje je slao na izložbu „Karo pub“ — gde ponovo učestvuje od 1912. godine nadalje, u znak protesta, posle svađe s Larionovom; na poslednju izložbu „Saveza omladine“, novembra 1913; na moskovsku izložbu „Savremenog slikarstva“ iz 1913; i, konačno, „Tramvaj V“, prvu futurističku izložbu slika,

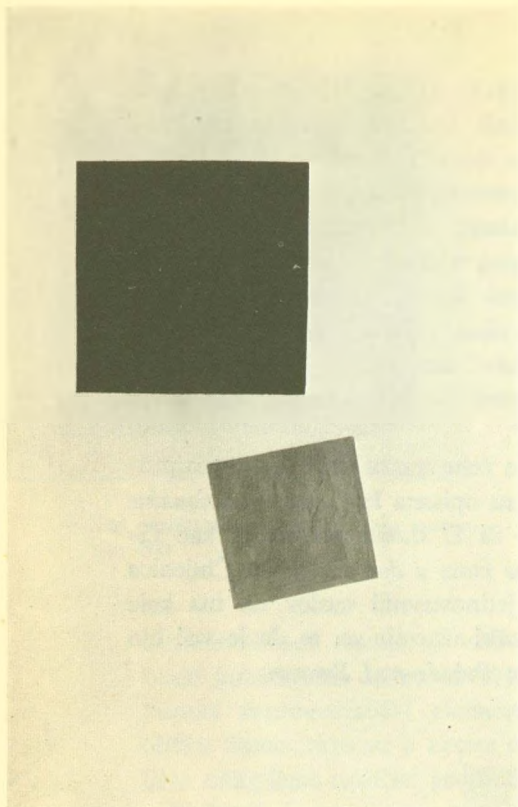
održanu u Petrogradu, februara 1915, taj istorijski događaj, kada su se prvi put okupili svi tadašnji i budući pripadnici škola apstraktnog slikarstva iz razdoblja do 1922. godine.

Maljevič je, međutim, svoj suprematistički sistem proklamovao tek u decembru 1915, na drugoj izložbi dela pomenutih umetnika, nazvanoj „0,10“. Prikazao je ukupno trideset pet apstraktnih dela. U katalogu nijedno nije označeno kao „suprematističko“. Kao objašnjenje, Maljevič je u katalogu pisao: „Dajući naslove izvesnim slikama ne želim da pokažem kako sam realne oblike smatrao gomilama bezobličnih likovnih masa od kojih je sazdana slika, bez ičeg zajedničkog s modelom“.

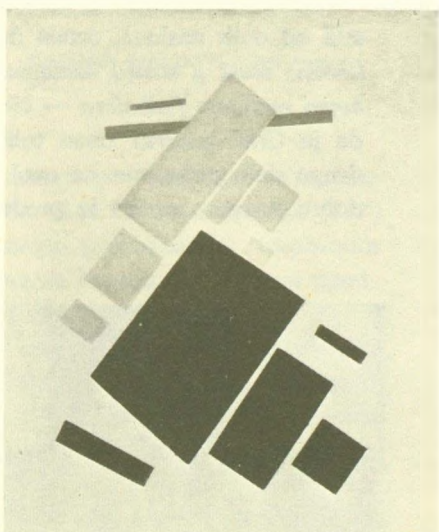
Crni kvadrat (126) se nalazio na čelu spiska dela. To je najprostiji od ovih naslova, ostala dela su opisana kao *Dvodimenzionalne likovne mase u stanju kretanja* — ili *U stanju mirovanja*; kao *Likovni realizam fudbalera* — *likovne mase u dve dimenzije*. Činjenica da je *Crni kvadrat* imao toliko jednostavniji naslov no ma koje drugo delo prikazano na ovoj izložbi ukazuje na to da je već bio dobro poznat, možda iz predstave *Pobede nad Suncem*.



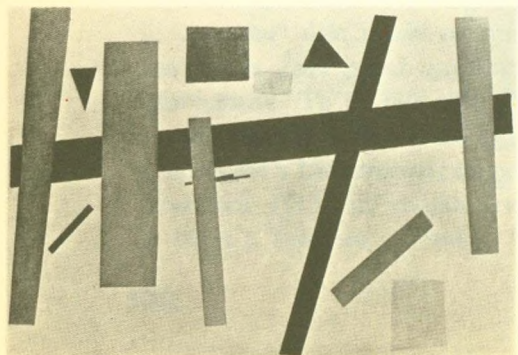
128 KAZIMIR MALJEVIČ, *Crni kvadrat*, oko 1913.



129 KAZIMIR MALJEVIČ,
*Crni kvadrat i
crveni kvadrat,*
oko 1913.

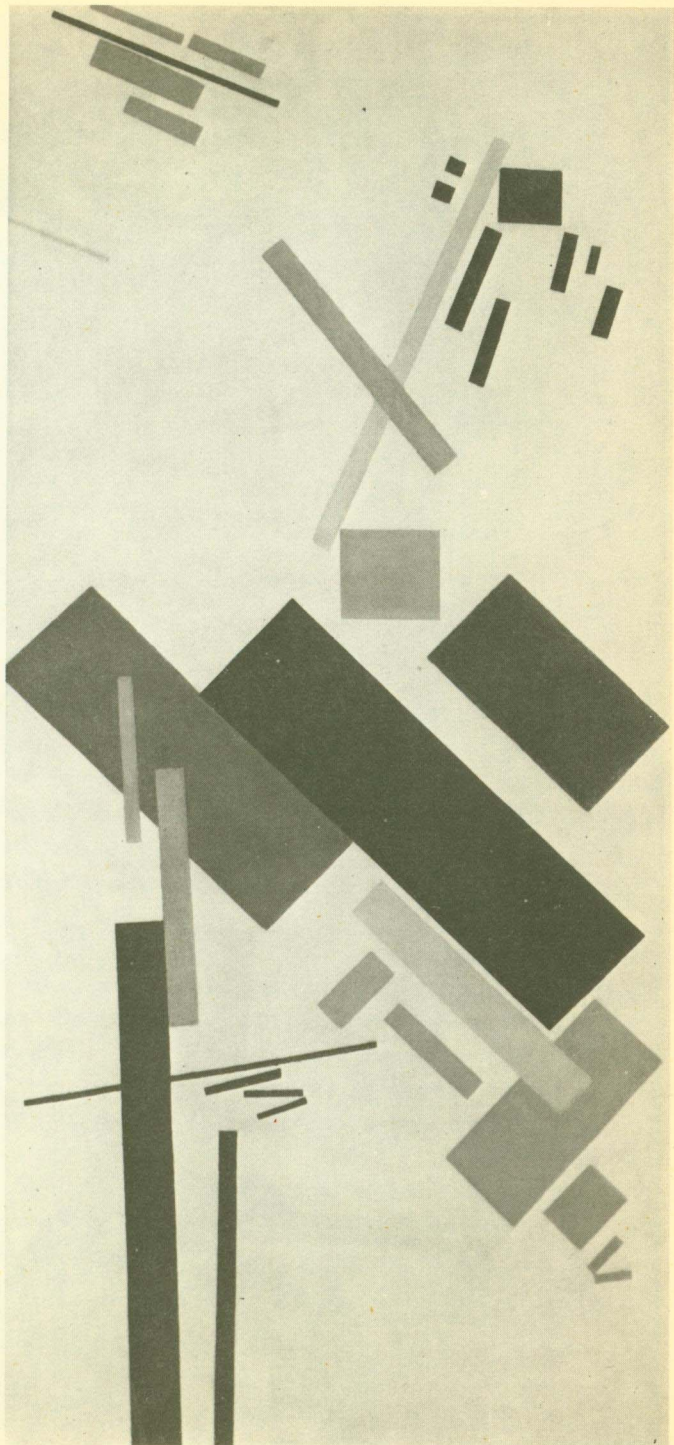


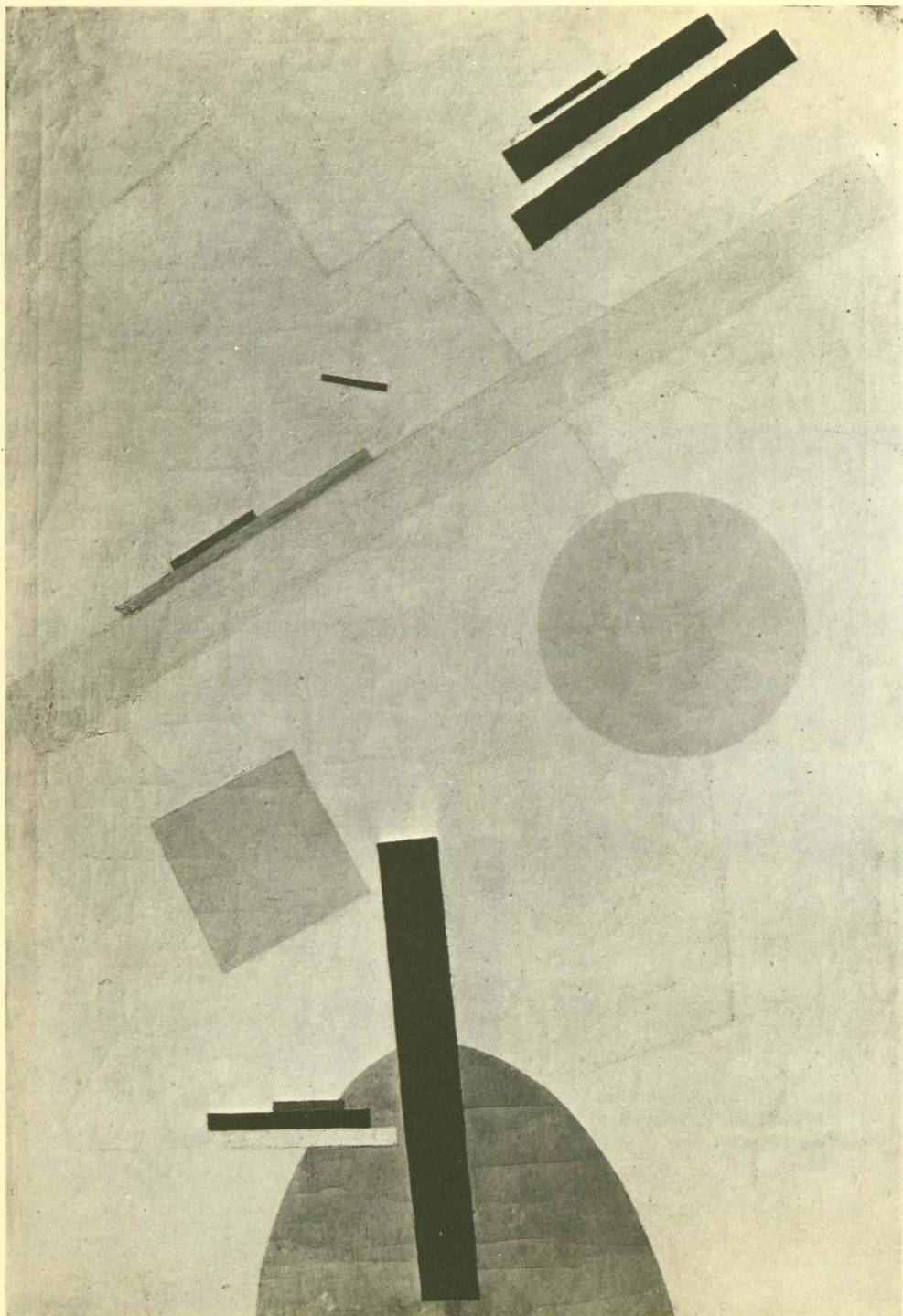
130 KAZIMIR MALJEVIČ,
Suprem(atizam) Avion (leti),
1914.

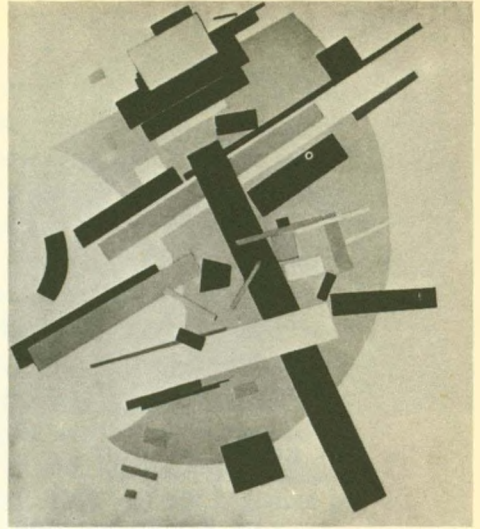
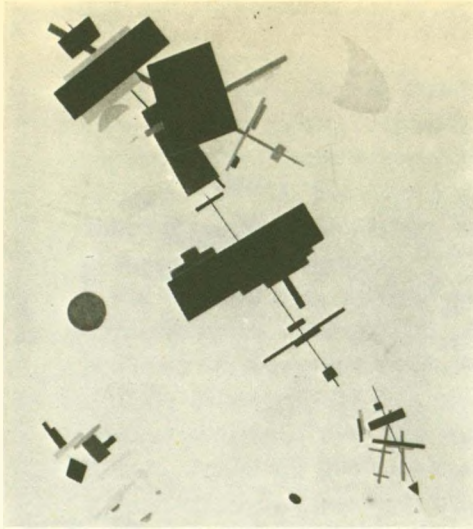


131 KAZIMIR MALJEVIČ,
Supremus br. 50,
1914—1915.

132
KAZIMIR MALJEVIČ,
Kuća u izgradnji,
1914.







134 KAZIMIR MALJEVIČ, *Dinamička kompozicija boja*, 1916—1917.

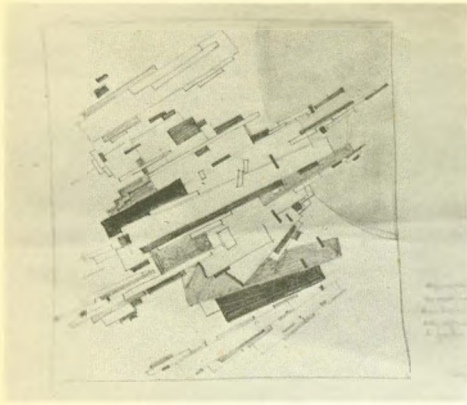
135 KAZIMIR MALJEVIČ, *Supremus br. 58: Dinamička kompozicija boja: žuto i crno*, 1916.

Dela što ih ovi naslovi opisuju bila su, naprotiv, najčistije i najjednostavnije kombinacije geometrijskih elemenata. Polazi se od crnog kvadrata na beloj osnovi, sledi krug (127), zatim dva istovetna kvadrata simetrično postavljena (129). Potom se uvodi crvena boja i crni kvadrat biva potisnut ulevo, dok se manji, crveni kvadrat udaljava po dijagonalnoj osi. Ova dinamična osa se onda uzima kao osnovni element. Ovo kretanje nastavljaju jednostavne trake crvenog i crnog, zatim plavog i zelenog (130). Pravougaonik se pretapa u trapezoid, dijagonala se ponavlja na dvostrukoju osi, a onda se, ponavljanjem jednog elementa u dva razmera, ponovo uvodi prostor. Potom slede jednostavne progresije koje upotrebljavaju ove osnovne geometrijske elemente; oni se najpre izlažu u crnom i belom, zatim se ponovo uvode crveno, zeleno i plavo: opet je prisutna kubofuturistička skala boja.

Okolo 1916. godine Maljevič je počeo da uvodi složenije tonove mrke, ružičaste i slezove boje (134); pojavljuju se složeniji oblici: krug s isečkom, sićušni strelasti oblici; složeniji odnosi — sečenje,

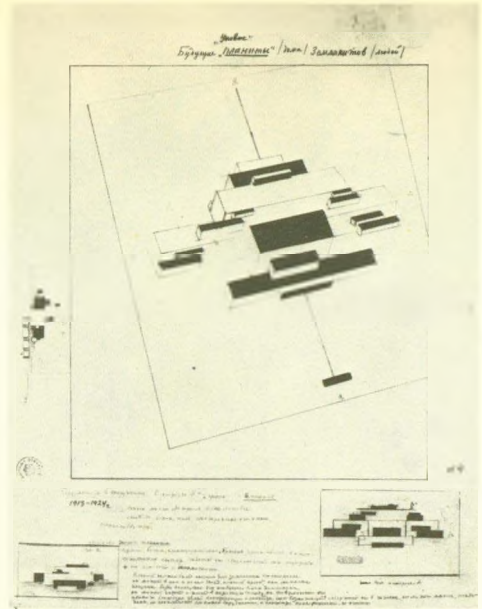


133 KAZIMIR MALJEVIČ, *Suprematistička kompozicija*, 1916—1917.



136 KAZIMIR MALJEVIČ,
Supremus br. 18, 1916—1917.

137 KAZIMIR MALJEVIČ,
Budući planiti (kuće)
Zemljana (ljudi),
oko 1924.



ponavljanje, nadodavanje, senčenje, koji proizvode treću dimenziju. Meki oblici, skoro nematerijalni oblici koji se gube, tipični su za ova poznija suprematistička dela, a „propagandistički“ činilac više nije prisutan (133, 135, 145). Početnoj jasnoći i konkretnosti, izgrađenoj od entiteta boja i zatvorenih oblika, sada se suprotstavljaju ove zaobljene, nerazgovetne senke. Maljevič ovaj novi mistični element opisuje kao doživljaj beskonačnosti, novog prostora u kojem nema ljudske mere. Kao zvezde u svemiru, te munje boja kreću se određenom putanjom, neopozivo, neminovno. To nije na platnu zaustavljen trenutak prirode, niti idealan svet što samostalno postoji, već ugao kosmosa uhvaćen na njegovom proputovanju kroz vreme, po svojoj krhkoj materijalnosti blizak simbolizmu Belog; most izgrađen iznad podsvesti, svet haosa⁶.

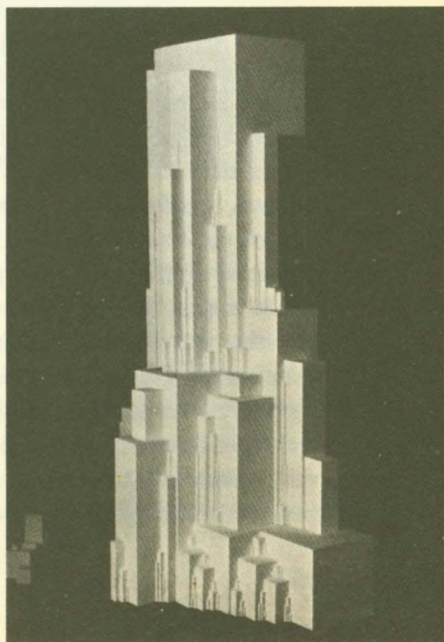
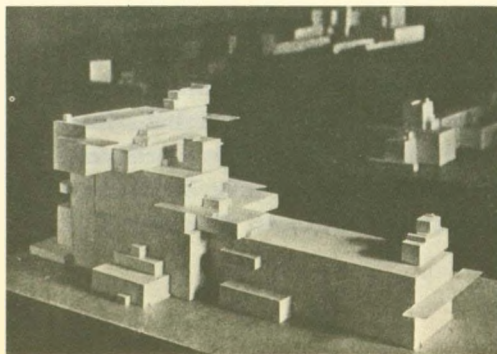
Ovi upola prisutni oblici sve više preplavljaju jarke zastave boja, „semafor u prostoru“, kako to naziva Maljevič. Ova poznija suprematistička dela imaju sasvim drukčije naslove kao što su: *Suprematistički elementi smanjivanja* ili *Suprematizam — razarač konstruktivnog oblika*. Više nismo suočeni s prostorom, već smo odaslanu u „beskonačnu belinu“ delima kao što su *Doživljaj mističnog*

talasa sa Zemlje (1917) ili *Doživljaj svemirskog prostiranja* (1916). Ovo slikarstvo „čistog osećaja“, kako je sam Maljevič definisao suprematizam, doseže vrhunac slavnom serijom „Belo na belom“ (211) iz 1917—18. Sve boje su eliminisane, a forma u najčistijem, najvećma obezljuđenom obliku kvadrata, svedena je na najovlašnji obris izvučen olovkom.

Već 1915. godine Maljevič je počeo da eksperimentiše s tro-dimenzionalnim idealizovanim arhitektonskim crtežima. Nazvao ih je *Planiti* ili *Savremena sredina* (136, 137). S vrhuncem suprematističkog slikarstva 1918 — i revolucijom — Maljevič se praktično odrekao slikarstva (osim kao ilustracije svojih teorija umetnosti). Tokom dvadesetih godina nastavio je ove arhitektonske projekte u vidu trodimenzionalnih modela (138, 139). Od 1918. godine pa sve do kraja života, 1935, Maljevič se posvetio razradi svog pedagoškog metoda i pisanju traktata o istoriji modernog pokreta i prirodi umetnosti. Sve njegove kasnije slike služile su kao ilustracija ovih teorija, sem autoportreta, portreta prijatelja i porodice koje je slikao poslednjih pet godina života.

Vladimir Tatlin, osnivač konstruktivizma, rođen je 1885. godine. Odrastao je u Harkovu, a po narodnosti Tatlin je bio Ukrajinac.

138, 139 Uzorci Maljevičevih arhitektona, 1924—1928.



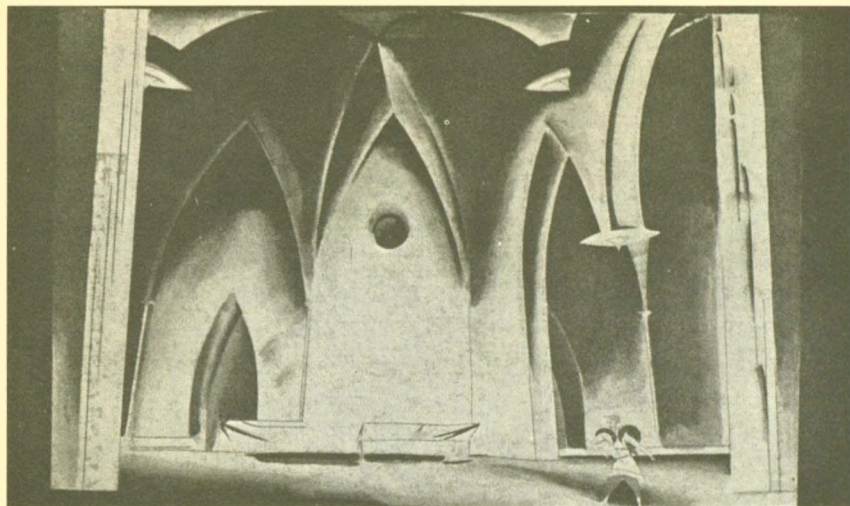
Njegov otac Jevgraf bio je inženjer po zanimanju, obrazovan i kulturni čovek. Njegova prva žena, inače pesnikinja, umrla je dve godine nakon rođenja njihovog sina Vladimira. Jevgraf se uskoro ponovo oženio. Po Larionovu, koji je Tatljina poznao kao dečaka jer je ovaj često boravio u Larionovljevom domu u Tiraspolju, on je maćehu mrzeo samo nešto jače no oca. Otac je, izgleda, bio strog i nemaštovit u odnosu prema sinu, koji je nerado učio i uopšte bio jogunast i nepristupačan dečak. Možda su Tatljina morbidna sumnjičavost prema ljudima i nedostatak vere u vlastito delo bili posledica nesrećnog detinjstva. Vladimir je konačno doveden do takvog očajanja da je pobeo od kuće da, s osamnaest godina, postane mornar. Brod na koji se ukrcao plovio je za Egipat. To putovanje je rasplamsalo Tatljinovu maštu i mnogi njegovi rani crteži prikazuju morske luke i ribare (94, 96), a celog života je o moru govorio s velikom ljubavlju. Sve do 1915. godine nastavio je da na mahove zaraduje za život kao mornar, a tokom svojih putovanja posetio je Siriju, Tursku i Levant (97).

S prvog putovanja vratio se kući 1904. godine, kad mu je umro otac, i stupio je u Umetničku školu u Penzi gde mu je nastavnik bio sposoban i prilično poznat slikar Afanasjev. Godine 1910. Tatljini je došao u Moskvu i upisao se u moskovsku Školu slikarstva, vajarstva i arhitekture. Delio je atelje s Aleksandrom Vesnjinom, jednim od trojice braće, koji će postati vodeći konstruktivistički arhitekti u Rusiji. Tatljini je godinu dana studirao u moskovskoj Školi a zatim je napušta kako bi postao slobodan slikar. On je već slao radove na izložbe „Saveza ruskih umetnika“, gde je izlagala većina učenika moskovske Škole, a 1911. godine, posredstvom Larionova, debitovao je u krugu avangarde, sudelujući s jedanaest radova na drugoj izložbi „Saveza omladine“. Ta dela su obuhvatala mrtve prirode rađene pod uticajem Sezana (95) i izvestan broj crteža mora. Od tada pa sve dok se nisu posvađali, 1913, Tatljini je radio u bliskoj vezi s Larionovom i Gončarovom. Gončarova ga pamti iz tog vremena kao visokog, mršavog mladića, „prilično ribljeg izgleda“, s dugačkom gornjom usnom, prčastim nosom i buljavim, melanholičnim očima. No, ako je bio neugledan, Tatljini je posedovao veliki šarm za one koji su znali da savladaju njegovu stidljivost, govorio je duhovito, ponekad i blistavo, o umetnosti ili moru.



140 KAZIMIR MALJEVIČ, *Dinamični suprematizam*, 1916.

Tatlin je ikonopis verovatno otkrio preko Gončarove, koja je, budući odavno oduševljeni poštovalac te tradicije, imala pristup u mnoge privatne zbirke. Tek na izvanrednoj izložbi „Starog ruskog slikarstva“ iz 1913, održanoj u Moskvi u čast tristagodišnjice dinastije Romanova, veći broj ikona je u očišćenom stanju prikazan javnosti. Gončarova još pamti oduševljenje izazvano ovom sjajnom izložbom. Svojim uticajem na slikare ona je imala trajne posledice. U Tatlinovom stvaranju prisutno je mnogo od tradicije ikonopisa,

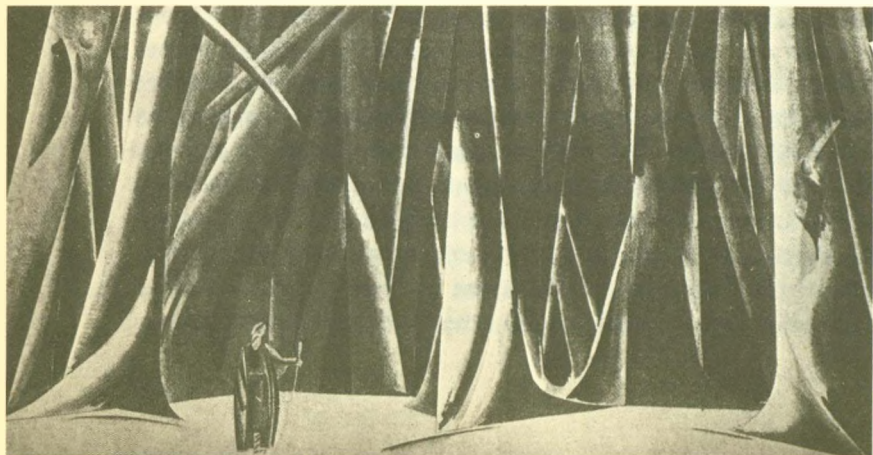


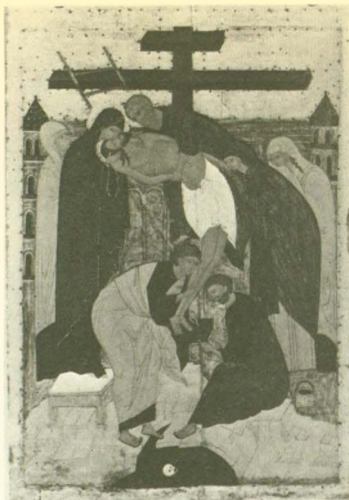
141 VLADIMIR TATLJIN, *Dvorana u zamku*, skica scenske pozadine za pozorišni komad *Car Maksimilijan i njegov sin Adolf*, 1911.

i u njegovom načinu upotrebe boje, i u plošnom, dekorativnom, zakrivljenom ritmu, kao u *Modelu* iz 1913. godine (144).

To nemilosrdno svođenje svega na zakrivljene plohe Tatljín je vrlo rano preneo u treću dimenziju svojim radovima za pozorište. Među pedeset dela koja je poslao na izložbu „Magareći rep“, 1912, nalazile su se trideset četiri skice kostima za predstavu *Car Maksimilijan i njegov sin Adolf* (141), koju je 1911. godine postavio „Moskovski književni kružok“. Za razliku od Maljeviča, Tatljín je

142 VLADIMIR TATLJIN, *Šuma*, skica scenske pozadine za operu *Ivan Susanjin*, 1913.





143 *Skidanje s krsta*, ikona
severne ruske škole, XV vek.
Ikonopis je veoma snažno uticao na
rani slikarski razvoj Tatljina.
Tome izvoru se vratio pred kraj života.

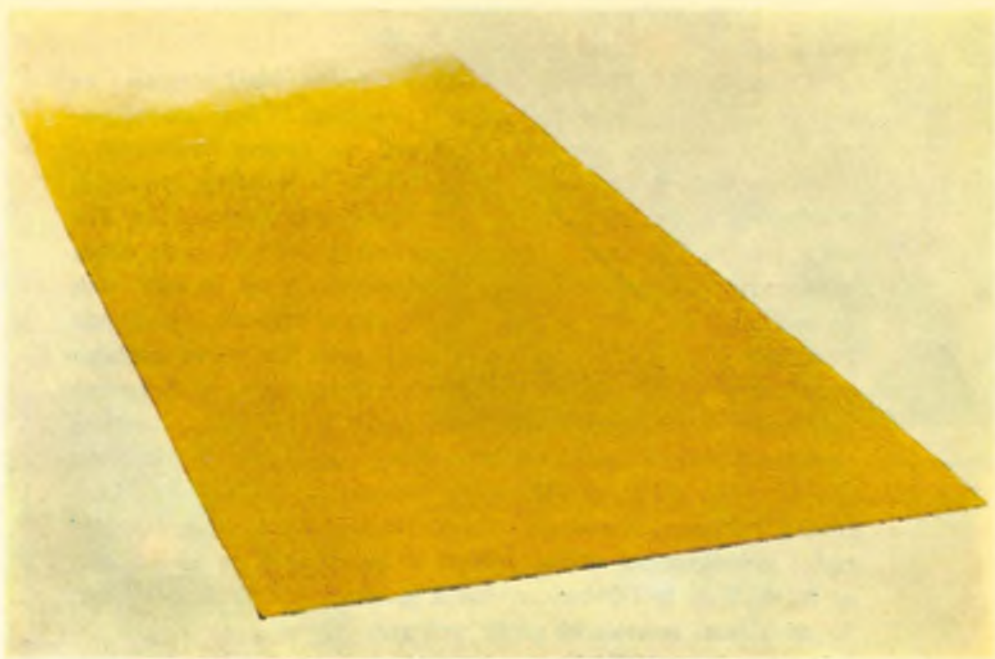


144
VLADIMIR TATLJIN,
Model, 1913.

uskoro pozvan da učestvuje na izložbama „Sveta umetnosti“, i on je na obe izložbe, 1913. i 1914, poslao skice i makete za Glinkinu operu *Ivan Susanjin* (142). Ovaj projekt nije ostvaren, iako je Tatljin uložio ogroman trud u pripreme, praveći makete za svaki čin.

Poslednje izložbe na kojima je Tatljin sudelovao pre svog isto-rijskog puta u Berlin i Pariz, bile su izložbe „Saveza omladine“ i „Karo puba“, 1913, i druga moskovska izložba pod naslovom „Savremeno slikarstvo“. Tatljin, izgleda, nije bio plodan slikar, za razliku od svojih savremenika Larionova, Gončarove i Maljeviča, čija je plodnost bila zapanjujuća. Mnoga od dela poslatih na ove izložbe bila su ista ili samo nevažni crteži. Za to je verovatno kriva činjenica što je Tatljin u to vreme zarađivao za život kao mornar, no čak i kasnije on je radio sporo i mučno. Najradikalnije delo urađeno pre no što će, u jesen 1913. godine, krenuti u Berlin bio je ranije pomenuti *Model* (144).

Zanimljivo je uporediti ovo delo s Maljevičevim kubofuturističkim delima približno istog datuma. U *Oštraču noževa* (157) ili *Ženi s vedrima* (113) Maljevič je sledio Sezanovu maksimu iz pisma Bernaru: „Nema linija, nema modeliranja, već samo kontrasti; kad postoji punoća boje, postoji punoća oblika“. I Tatljin je svoje delo podesio prema ovom pravilu, ali se njegovi grubi, nedovršeni rubovi više približavaju tehnici samog Sezana no brižljivo definisane granice Maljevičevih oblika. Mada su se oba umetnika ugledala na Sezana više no i na jednog drugog slikara, mada ih spajaju mnoge okolnosti i uticaji u zajedničkoj sredini, bilo bi teško naći dvojicu stvaralaca koja se više razlikuju. Međutim, Tatljin se može uporediti s Maljevičem po stavu prema modelu slike i u tom pogledu obojica su pravi Rusi: poput Maljeviča, Tatljina ne zanima predmet ili osoba kao individualni entitet, i obojica su, mada na toliko različite načine, podređivala svoje figure jednoj geometrijskoj shemi. No, ako Maljevičeva primitivistička serija iz 1909—10. godine i njegova kasnija kubofuturistička dela naglašavaju dvodimenzionalnu prirodu njegovog medijuma, Tatljina ne zanima novi likovni prostor, već, konačno, stvarni prostor. On predmet ne secira kako bi postigao istinitiju vizuelnu predstavu predmeta, poput kubista, već da bi uklopio stvarni prostor, sazdan igrom boja i površina. Boja i platno uzimaju se kao samostalni materijali.



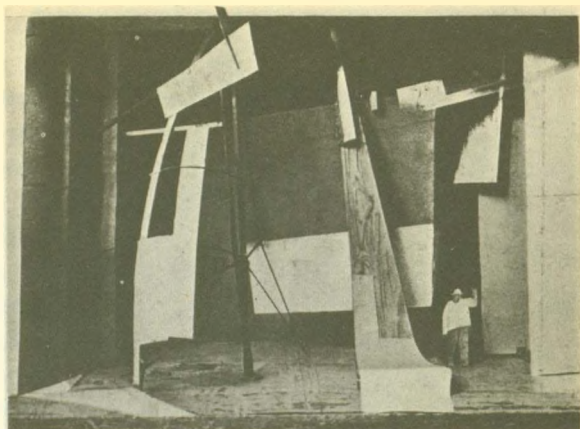
145 KAZIMIR MALJEVIČ, *Suprematistička slika*, 1917—1918.

Uprkos stalnom suparništvu Tatljina i Maljeviča — nekoliko puta okončanom tučom — Maljevič je bio jedini među njegovim ruskim kolegama koga je Tatljin izgleda stvarno poštovao. Mada ga je nesrećna zavist kasnije dovela do krajnosti, tako da je izjavljivao kako ne može da podnese da boravi u istom gradu s Maljevičem, Tatljin je ipak krišom pažljivo pratio Maljevičevo stvaranje i ideje. To potkrepljuju spisi i članci koje je Tatljin posedovao u trenutku smrti. Pored onih što pominju njegovo vlastito delo, Tatljin je plavom olovkom podvukao sva pominjanja Maljeviča. Ne pominje se nijedan drugi umetnik osim Pikasa. U toj zbirci se takođe nalaze jedan ili dva primerka Maljevičevih ogleada. U Lenjingradu, 1935, Tatljin je prisustvovao Maljevičevoj sahrani, mada ga prethodno godinama nije viđao.

Pored Maljeviča, slikari koje je Tatljin poštovao bili su malobrojni. Najpre, i iznad svih, divio se Sezanu, koga je poznavao na osnovu izvanrednih zbirki Ščukina i Morozova; posle Sezana, Čistjakov, ruski slikar iz devetnaestog veka i učitelj „peredvižnjika“

(vidi I poglavlje), Pikaso i Leže bili su jedini drugi stvaraoci za koje se njegovi nekadašnji učenici iz Vhuteina (Višeg umetničko-tehničkog instituta, gde je Tatljin predavao krajem dvadesetih i početkom tridesetih godina) mogu setiti da ih je njihov nastavnik pominjao s poštovanjem. No, ako su Tatljina interesovanja bila uska, zato su bila strasna. Na primer: on je, izgleda, malo čitao; jedino priče Ljeskova i poeziju Hljebnikova — ali je zato njih stalno čitao. Hljebnikov je, zapravo, bio njegov prijatelj, a poslednje pesnikovo delo *Zangezi* (146, 147) bilo je prva Tatljina značajna pozorišna režija. Ovaj komad režirao je u Petrogradu, 1923. godine (Hljebnikov je umro 1922, sred opšte gladi, u užasnim okolnostima i potpunoj bedi, u Santalovu, blizu Novgoroda). Smrt Hljebnikova bila je velika žalost za celokupnu avangardu. Jer, ako su Majakovski, Larionov, Kamenski i David Burljuk bili neumorni apologeti i propagandisti novog pokreta u umetnosti, mnogi od njih su smatrali da je Hljebnikov, čovek izvanredno blag i nesvetovan do asketizma, stvaralački genije pokreta.

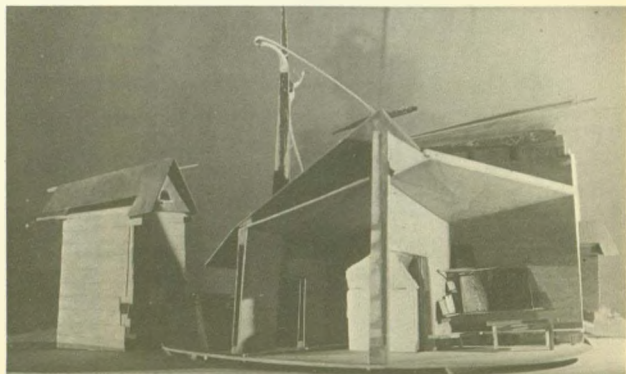
Do rata i revolucije Tatljin je u Moskvi takođe živeo u velikoj bedi. Da bi se izdržavao, bavio se mnogim sitnim poslovima. Gončarova se seća da je jednom radio kao rvač u cirkusu — ali je bio toliko slab i nevešt da se loše branio te je ogluveo na levo uvo. Godine 1913. odlučio je da prati grupu svojih prijatelja, ukrajinskih pevača i svirača, koji su putovali u Berlin u okviru „Ruske izložbe narodne umetnosti“, koja je onde otvorena u jesen te godine. U toj grupi Tatljin je svirao na harmonici. Postoji jedna zabavna anegdota o Tatljinu u Berlinu. On se, izgleda, izdavao za slepog svirača i nekako je privukao pažnju Kajzera — koji mu je poklonio zlatan sat! Tatljian je sat odmah prodao, pa je, dodavši novac koji je na legitimniji način zaradio na izložbi, kupio kartu do Pariza. To je bilo krajem 1913. godine. Veliki cilj ovog putovanja bila je poseta Pikasu. Otkako je video prvo kubističko delo koje je Ščukin doneo iz Pariza, Tatljin je sanjao da upozna Pikasa, koji je u to vreme radio svoje kubističke konstrukcije. Kad je posetio Pikasa, bio je osvojen i molio je za dozvolu da ostane i radi s njim — rekavši da će mu prati kičice, natezati platna, čak čistiti pod, ako veliki slikar samo dozvoli da ostane. Ali uzalud. U to vreme Pikaso je bio isuviše pritisnut zahtevima mnogih siromašnih

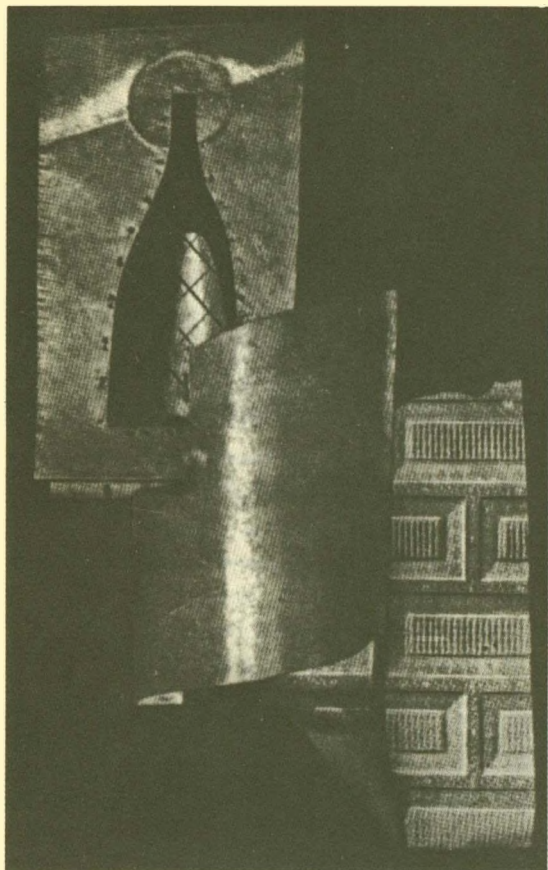


146, 147 VLADIMIR TATLJIN, Maketa dekora i skica kostima za dramu Hljebnikova *Zangezi*, koju je Tatljin režirao u Muzeju umetničke kulture, 1923.



148, 149
VLADIMIR TATLJIN,
Dva dekora za
Komediju iz XVII veka
od Ostrovskog,
Moskovski hudožestveni teatar,
1933.





150 VLADIMIR TATLJIN,
Boca, oko 1913.

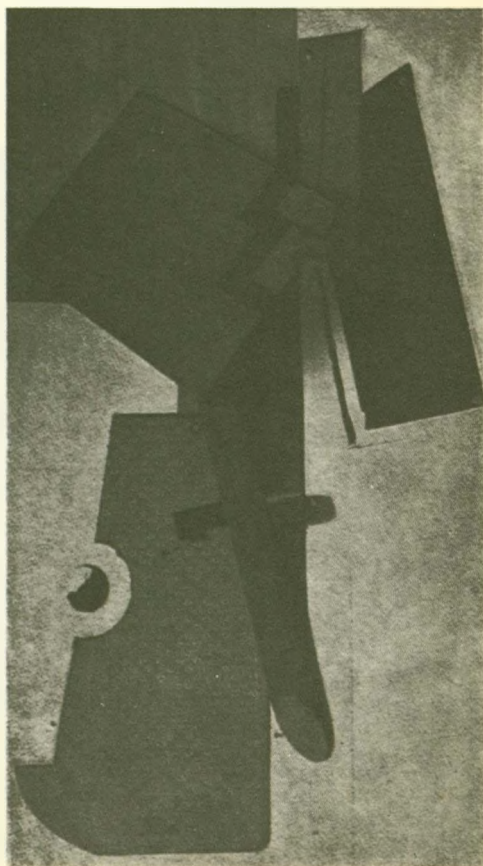
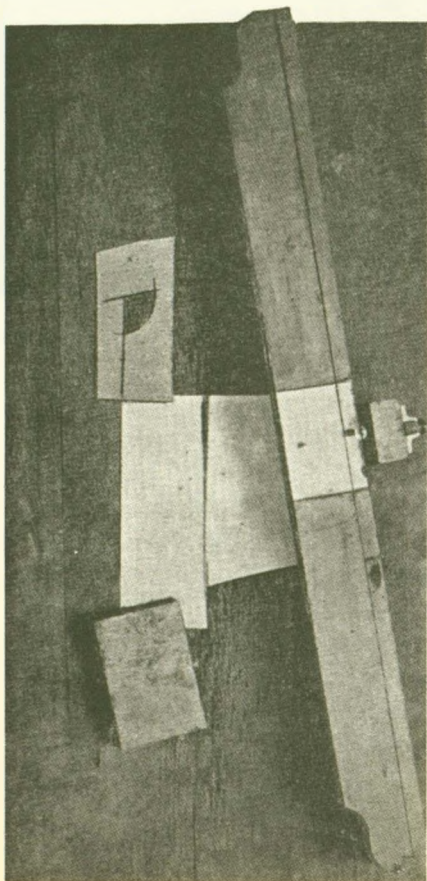
prijatelja da bi mogao da prihvati nepoznatog stranca, ma koliko simpatičnog. Ali on pamti da je ovaj često posećivao njegov atelje tokom tog kratkog meseca, uvek noseći harmoniku. Napokon, Tatljinu je ponestalo novca i on se vratio u Moskvu, pun revolucionarnih zamisli. Ubrzo potom priredio je izložbu prvih „konstrukcija“ u svom i Vesnjinovom moskovskom ateljeu. Naravno, ta dela su neposredno povezana s Pikasovim konstrukcijama, ali su već radikalnije apstraktna.

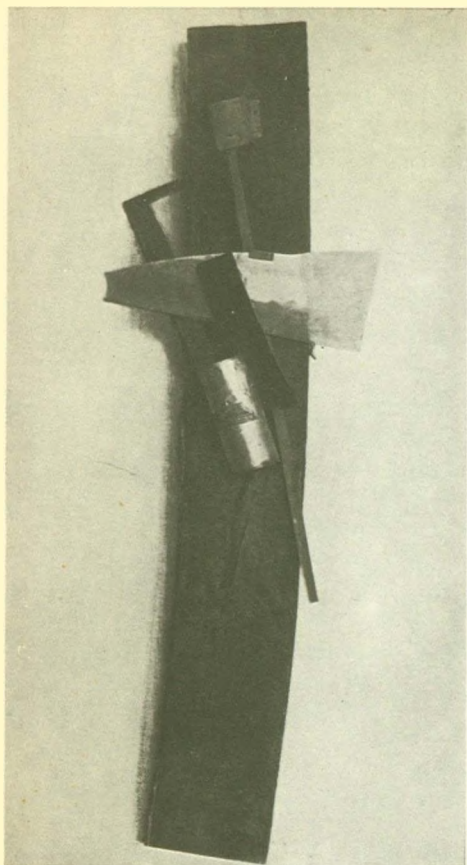
Tokom zime 1913—14, Tatljina je napravio svoj prvi „likovni reljef“. Bio je to prvi korak u njegovom trodimenzionalnom razvijanju shvatanja forme: od zatvorene, skulptorski oblikovane mase

do otvorene, dinamične konstrukcije koja oblikuje prostor. U Tatljinovim konstrukcijama prvi put nalazimo stvaran prostor uveden kao likovni činilac; prvi put su istraženi i koordinisani odnosi više različitih materijala.

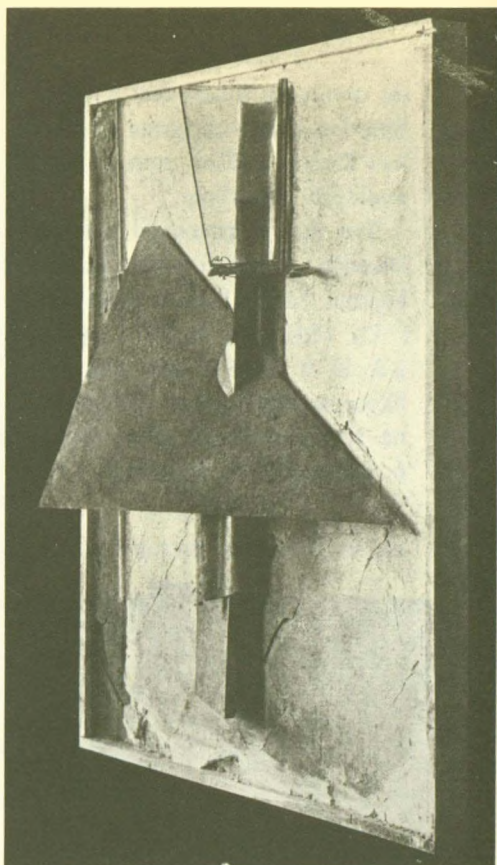
Sve što je preostalo od Tatljinih ranih „likovnih reljefa“ i kasnijih „kontra-reljefa“ jesu loše fotografije koje ovde reprodukujemo (150—156), i kompozicije *Tabla br. 1* i *Izbor materijala* (155, 156), obe iz 1917. godine, koje se čuvaju u Tretjakovskoj galeriji u Moskvi gde sam imala mogućnost da ih proučim prilikom nedavne posete Sovjetskom Savezu. Svaka analiza zasnovana na reprodukcijama mora biti, u najboljem slučaju, nepotpuna, a u najgorem — pogrešna. Osnovna taktilna svojstva ovih dela i

151, 152 VLADIMIR TATLJIN, *Likovni reljef*, 1913—1914.





153 VLADIMIR TATLJIN, *Reljef*, 1914.



154 VLADIMIR TATLJIN, *Izbor materijala*, 1914.

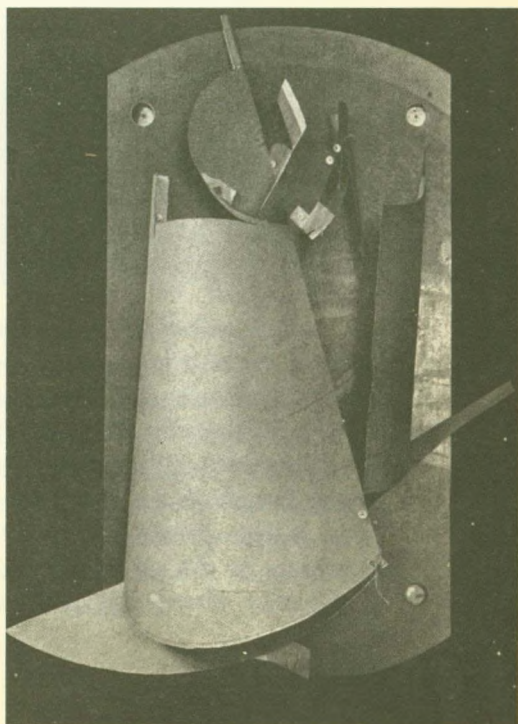
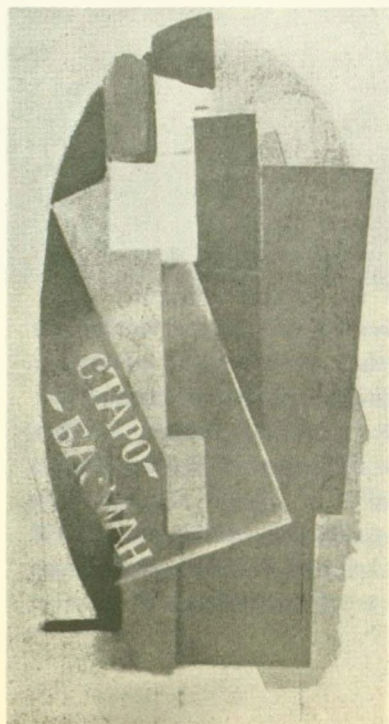
složenost ideja koje su posredi čine analizu izuzetno teškim zadatkom. Na primer, konstrukcija iz 1914. godine (154) ovde se reprodukuje iz jedine monografije o Tatlinu, objavljene 1921, koju je, pod naslovom *Tatlin: protiv kubizma*, napisao savremeni likovni kritičar Nikolaj Punjin. Kos ugao pod kojim je fotografija snimljena naglašava dinamičnu ustremljenost dva dominantna oblika. Frontalna fotografija, snimljena na izložbi „Tramvaj V“, gde je delo prvi put izloženo, ostavlja utisak mirnog sklapanja i oblikovanja prostora u kupu, što naglašava geometrijsku osnovu konstrukcije⁷.

Boca (150) jedan je od prvih Tatlinovih „likovnih reljefa“. Zanimljiva je kao rana faza eksperimenata s realnim materijalima

u realnom prostoru. Predmet, boca, još je ceo, to će reći, prepoznatljiv. Ali, to nije individualni predmet, već analiza suštine „boce“: poznata silueta izdvojena je u vidu senke, urezane u pljosnatu traku metala; prozirnost stakla, suštinska za bocu — utisak gledanja „kroz“ — izdvojena je i naznačena žičanom mrežom, pričvršćenom za „oblik boce“. Staklo je glatko i uglačano, što znamo po njegovoj sposobnosti da reflektuje, te se kroz mrežu i oblik boce vidi komad zaobljenog poliranog metala kupastog oblika, tipična forma odraza bokaste boce. Izdašna oblina, taj tako prislan sačinilac boce, izolovana je komadom zaobljenog poliranog metala, čiji je zadnji deo već poslužio kao odraz; izolovana oblina je duhovito kontrastirana fizičkim smeštanjem naporedo s njenom patetičnom dvodimenzionalnom siluetom. Pouku dalje naglašava komad tapeta; iluziju njegove šare s dubinskom perspektivom razotkrivaju ukovrdžani i pocepani rubovi. Valjkasti oblik, dominirajući prednjim planom, obuhvata ostale elemente, čiji se pljosnat, dvodimenzionalni karakter na taj način naglašava. Cilindrični oblik nastavlja

155 VLADIMIR TATLJIN, *Tabla 1*, 1916—1917.

156 VLADIMIR TATLJIN, *Izbor materijala*, 1917.



svoje kružno kretanje u „pravom“ prostoru, zalazeći iza ostalih elemenata — dok nestaje, vidimo tanku ivicu njegove pozadine. Tako se tipično „zatvoren“ oblik secira deo po deo, odlika po odliku, a analiza se obavlja u nizu ravni koje su suprotstavljene predstavi o „realnom“ i „iluzionističkom“ prostoru.

„Realni“ materijali su uvedeni u Tatlinove sledeće kompozicije od belog lima, drveta, gvožđa, stakla i gipsa. U jednom od tih dela iz 1914. godine (153), suočeni smo s jednostavnom kompozicijom čiji je svaki sačinilac ogoljen i svojim suštinskim odlikama suprotstavljen ostalim, kako bi dao doprinos jednom entitetu. Valjkasta konzerva (čija je etiketa još prilepljena, čime se naglašava njena prizemna „realnost“) podupire uglavljeni komad drveta s jedne strane, dok je za drugu pričvršćena tankim obojenim komadom lepenke. Između ovo dvoje uklinjen je komad krnjavog stakla. Iza njih je zabijena tanka drvena šipka s četvrtastim komadom gvožđa na vrhu, koji je zašrafljen za grubu, malo iskrivljenu dasku što oblikuje površinu za igru ovih oblika i materijala.

Zatim se uvodi prostor kao likovni činilac. Materijali upotrebljeni za *Reljef* (154) iz 1914. godine jesu gips, gvožđe, staklo i katran. Dva suprotstavljena materijala i oblika proizvode osnovni akord: neproziran mat komad gvozdene ploče isečen u obliku trougla i proziran komad stakla isečen u konkavni oblik, poput čaše prerezane nadvoje. Gvozdeni trougao nataknut spram gipsane osnove daje pljosnatu, kosu ravan koja se preklapa pod uglom od 180 stepeni. Središnja osa prolazi kroz trougao i podupire otvorenu staklenu kupu, desno.

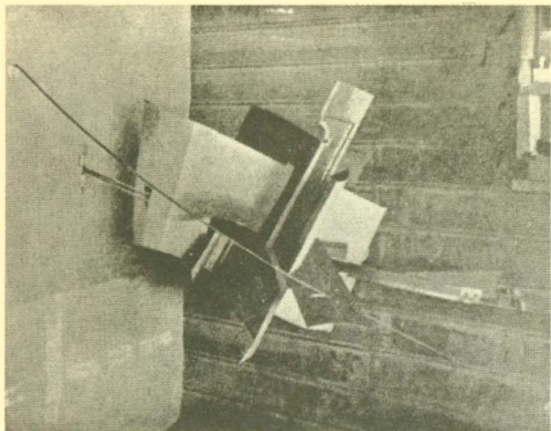
Ugaonim reljefima (158, 160) iz 1915—16. godine Tatlin je odbacio „okvir“ ili „pozadinu“ koji su sputavali njegova ranija dela, ograničavajući ih u prostoru i vremenu. Jer, okvir mnogo doprinosi izdvajanju „umetničkog dela“, posvećivanju odabranog trenutka, uzdižući ga na ravan „večnog“: ograđuje jedan savršen, privatan, idealan svet. Tatlin je težio da uništi to odvajanje stvarnosti umetnosti od stvarnosti života. Njegova deviza je glasila: „Realni materijali u realnom prostoru“.

Ove složene konstrukcije iz 1916. godine bile su zapravo žicom pričvršćene za zid, ali se stiče utisak kako bi slobodno letele samo da njihovom tvorcu nije nedostajala tehnička veština. Svojsvo je



157 KAZIMIR MALJEVIČ, *Oštrač noževa*, 1912.

— i tragedija — ovih umetnika da su njihove zamisli daleko prevazilazile njihove tehničke moći. Činjenica da je Tatlin poslednjih trideset godina života posvetio konstruisanju jedrilice — koja nikad nije napustila zemlju — i da je Maljevič konstruisao stambene *Planite*, svakako je proročanstvo raketnog doba. Ova težnja ovladavanja kosmosom — ponikla u Rusiji — jamačno je racionalizacija poriva koji su tako strasno izrazili ovi stvaraoči.

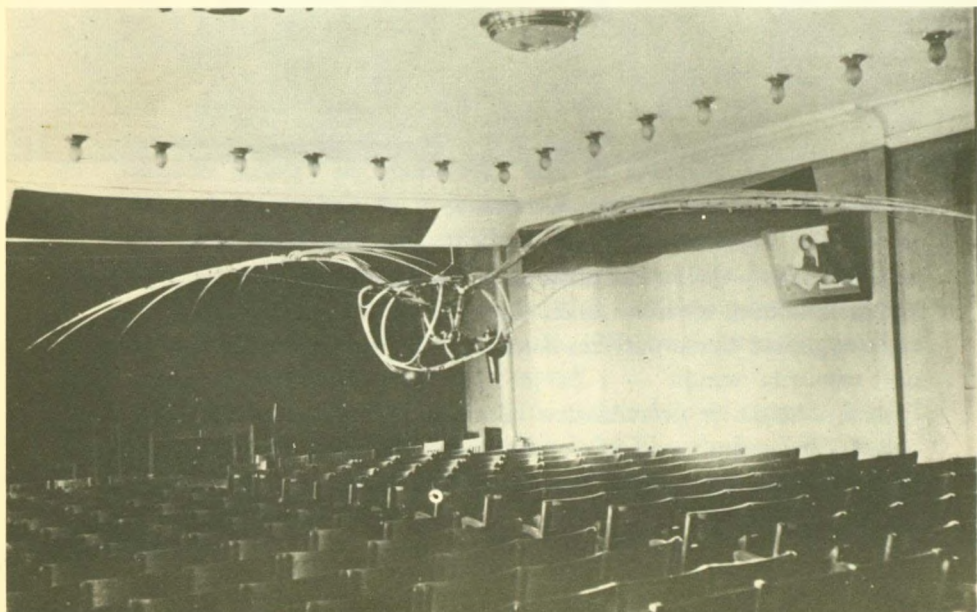


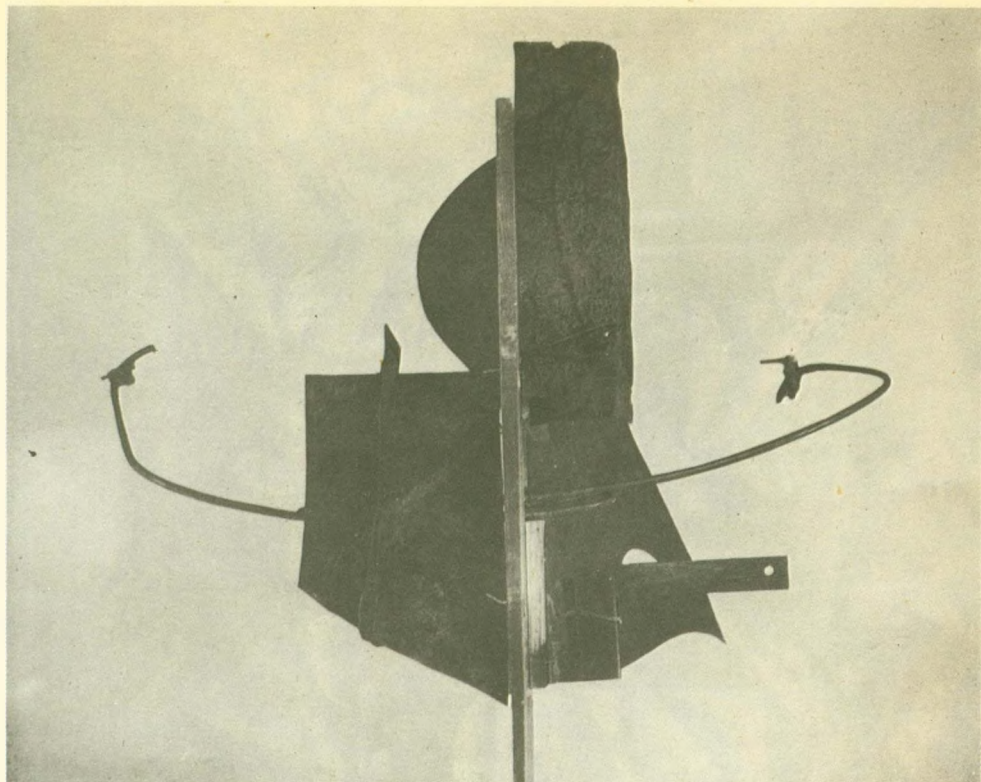
158 VLADIMIR TATLJIN,
Višeci ugaoni reljef:
Izbor materijala, 1915.

Ovi ugaoni reljefi bili su Tatlinova najradikalnija dela. Njima je sazdao novi prostorni oblik: ritam ploha u stalnom ukrštanju čiji pokreti probijaju, obuhvataju, blokiraju i probadaju prostor.

Polazeći od takvih apstraktnih konstrukcija Tatlin je počeo da se usredsređuje na studije pojedinih materijala koji se istražuju nizom geometrijskih oblika. Ova „kultura materijala“, kako ju je nazvao, činila je temelj njegovog kasnijeg sistema oblikovanja, koji je predavao najpre u Petrogradu, u tamošnjem Inhuku, zatim u

159 Model Tatlinove jedrilice *Letatlin*, snimljen u Moskvi, 1932.





160 VLADIMIR TATLJIN, *Ugaoni reljef*, 1915.

Kijevu, i, kada se 1927. godine vratio u Moskvu u Vhuteinu — Višem umetničko-tehničkom institutu. U to vreme počeo je da radi na svojoj jedrilici koju je nazvao *Letatljin* (159) — ova reč je spoj glagola „leteti“ i Tatljinovog prezimena. Jedrilica je u celosti bila napravljena od drveta, a zasnivala se na detaljnom proučavanju prirodnih oblika. Tatljin je skupljao mlade insekte i gajio ih u kutijama, a kad bi potpuno odrasli, nosio ih je u polje i posmatrao kako reaguju na vetar, razvijaju krila protiv vetra i odleću. Njegova dovršena jedrilica i sama izgleda kao veliki insekt, tako je tačno protumačena organska struktura. Kažu da se u Rusiji izvode novi eksperimenti na temelju ove Tatljinove konstrukcije. Tako će se Tatljinov san možda ostvariti. Možda je Tatljin intuitivno došao do rešenja, blagodareći svojoj „kulturi materijala“ i posvećivanju pažnje organskim oblicima, koje je



161 LJUBOV POPOVA, *Sedeća figura*, oko 1915.

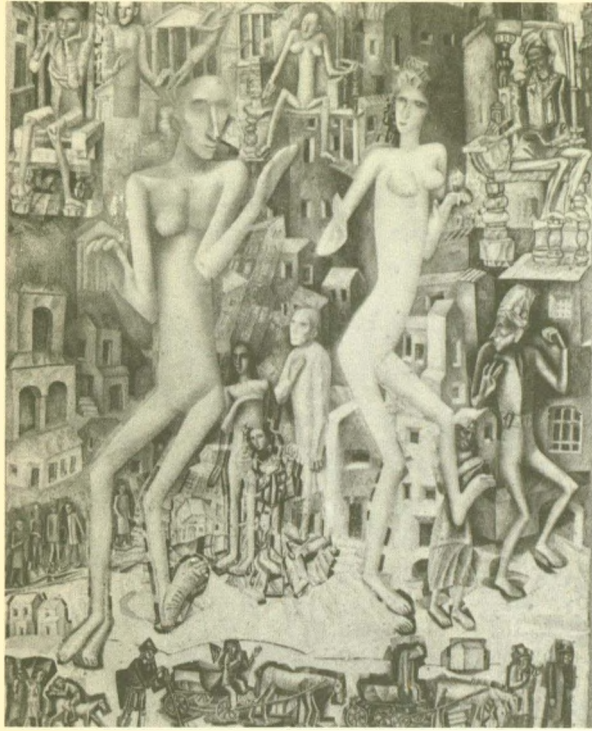
nazvao temeljom svake konstrukcije. „Moj aparat je izgrađen prema načelu upotrebe živih, organskih oblika. Posmatranje tih oblika navelo me je na zaključak da su najestetičniji oblici — najekonomičniji. Umetnost je: rad na oblikovanju materijala u tom smislu.“⁸

1914—1917.

Opisujući individualni razvoj Maljeviča i Tatljina, otišla sam ispred događaja te ću se sad vratiti na razvoj lučističke teorije Larionova i Gončarove i njihova futuristička dela iz 1913. i 1914. godine. U tome trenutku kubofuturistički pokret je na vrhuncu a veza pesnika i slikara najtešnja. Ova veza je dosegla vrhunac dvema pozorišnim predstavama koje je „Savez omladine“ priredio decembra 1913. Jedna je bila prvi pozorišni komad Vladimira Majakovskog, *Vladimir Majakovski, tragedija*, sa scenografijom Filonova, i biće kasnije razmotrena. Druga je bila *Pobeda nad Suncem (122-125)*, futuristička opera Matjušina, po zaumnom libretu Kručoniha. Dekore i kostime radio je Maljevič. Obe predstave su izvedene na sceni peterburškog Luna parka, dve večeri zaredom, decembra 1913. godine. Nakon toga kubofuturistički brak pesnika i slikara se raspao i oni su nastavili, svako u svome medijumu da razvijaju svoja otkrića i iskustva.

Tokom četiri sledeće godine razvila se škola apstraktnog slikarstva koja je zauzela dominantan položaj u ruskom modernom pokretu; iz nje se razvio izvestan broj manje važnih škola. Na čelu te škole stajao je Maljevič, vodeća ličnost avangarde iz razdoblja rata, nasledivši Larionova i Gončarovu, koji su 1915. godine otišli iz zemlje da se pridruže Đagiljevu.

Od početka veka Rusija je bila centar neprestanog sretanja i razmene ideja iz svih krajeva Evrope. S izbijanjem I svetskog rata ona je morala ponovo da se osloni na vlastite snage. Tokom ovog razdoblja nametnute izolacije, koje će trajati celo vreme rata i potonjeg revolucionarnog perioda, sve do proboja blokade 1921. godine, Moskva i Petrograd, kako se grad sada zvao, postali su poprište žestoke, usredsređene delatnosti umetnika. Za to vreme pojavili su se i kristalisali predrevolucionarni pokret suprematizam i postrevolucionarna konstruktivistička škola, tako da su — kada su kretanje i razmena ideja sa spoljašnjim svetom opet omogućeni početkom dvadesetih godina — ova dva nepoznata pokreta imala



162 PAVEL FILONOV,
Muškarac i žena, 1912.

ogromno dejstvo na poratnu zapadnu Evropu. Ideje sa svih strana Evrope sticale su se u Nemačkoj, naročito u Berlinu, i tu je ostvarena sinteza u kojoj je ruski doprinos bio tako značajan. Ideje ruskog suprematističkog i konstruktivističkog pokreta bile su od suštinskog značaja naročito za razvoj međunarodnog funkcionalnog stila u arhitekturi i oblikovanju.

Ipak, atmosfera u ratnoj Rusiji, odražena futurizmom i zaumnim realizmom, bila je po mnogo čemu slična nemačkom dadaističkom pokretu. Vladalo je isto osećanje beskorisnosti, isto osećanje patnje u neprijateljskom, besmislenom svetu. Smešne maske koje su futuristi stavljali ili šarali po licu — u *Pobedi nad Suncem*¹ glumci su nosili glave od papjemašea, veličine pola tela, a glumili su na uzanoj traci pozornice, propraćajući marionetskim kretnjama svoje zaumne reči — nakaradno odevanje koje su prihvatili, nedostojanstvene javne kavge i gromoglasni ulični jezik njihovih slika i pesama — sve te tipično ruskofuturističke crte ukazuju na

dadaizmu podobno odbacivanje stvarnosti, na gorko izrugivanje nad samim sobom, kao beskorisnim izrodima u jednom dekadentnom društvu. To raspoloženje je, u suštini, bilo jalovo, negativno, pasivno. Tako nastale slike su dela poput Maljevičevog *Engleza u Moskvi* ili *Muškarca i žene* Pavela Filonova (121, 162). Filonov je bio bliži analognom nemačkom pokretu no ijedan drugi slikar u Rusiji toga vremena, a svojim delom kao što su *Ljudi-ribe* (163) on nagoveštava nadrealiste.

U Rusiji ima neobično malo ekspresionističkog slikarstva, ako ne uključimo nekoliko slika Larionova i Gončarove i stvaralaštvo Marka Šagala. Ni Šagal ni Filonov nisu tipični za ruski umetnički život svog vremena; u Šagalovom slučaju ta razlika se može objasniti njegovim jevrejskim poreklom i pariskim školovanjem. Naravno, on s Larionovom i moskovskim „primitivcima“ deli interesovanje za „ljubok“, a boraveći u Parizu čak je učestvovao na većini Larionovljevih izložaba od 1911. do 1914 godine, te je tako ostao u vezi s umetničkim životom domovine. Kad se u trenutku izbijanja rata vratio u Rusiju, Šagala nije privukao krug moskovskih kubofuturista, već grupa jevrejskih grafičara, okupljenih u Kijevu, Odesi i njegovom rodnom mestu Vitebsku. Ipak, njegovo

163 PAVEL FILONOV, *Ljudi-ribe*, oko 1915.



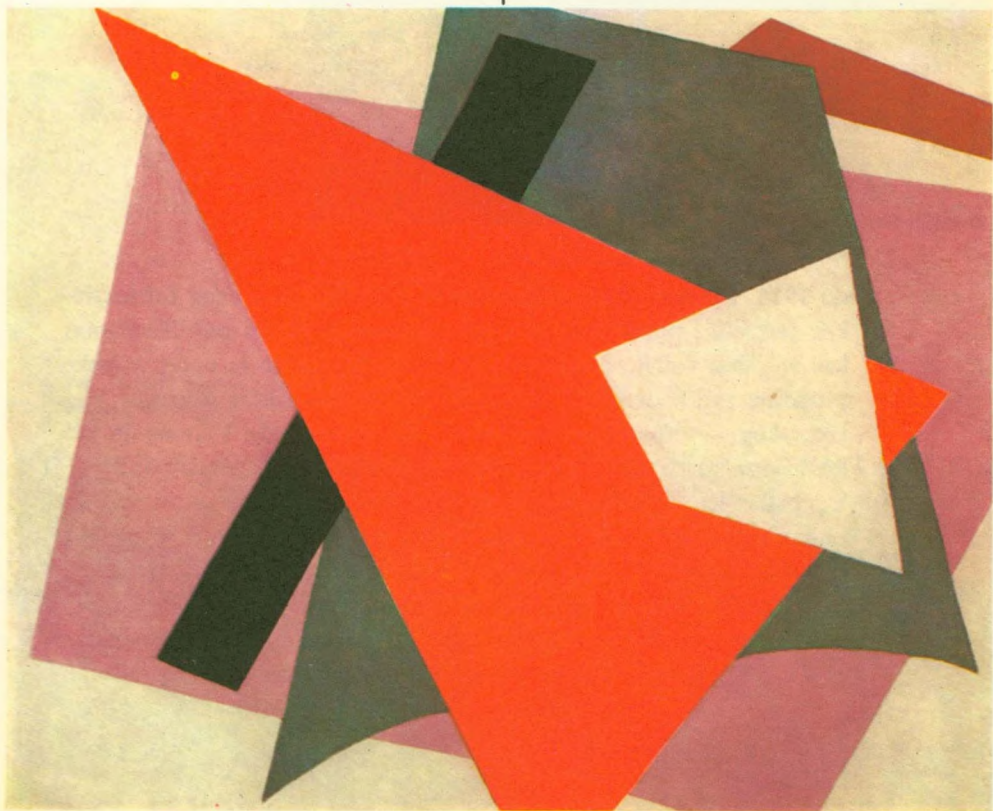


164 LJUBOV POPOVA, *Italijanska mrtva priroda*, 1914.

165 LJUBOV POPOVA, *Arhitektonska slika*, 1917. →

stvaralaštvo iz toga vremena odražava ondašnje ruske apstraktne škole, mada uvek ostaje figurativno; zbog te „staromodnosti“ Maljevič je onako bezobzirno odbacio Šagala (vidi VIII poglavlje). Neposredno po revoluciji, ovaj krug, koji je uključivao El Lisickog (167), proizveo je nekoliko dražesnih knjiga za decu koje spadaju u prve tipografske eksperimente na polju „moderne“ opreme i preloma.

Slučaj Filonova je, međutim, drukčiji. Rođen u Moskvi, 1883, i ostavši siročić, 1886, on je otišao da živi u Sankt-Peterburgu. Rano je počeo da crta, ali nije položio ispit za prijem u Umetničku akademiju 1902. godine, kada je prvi put pokušao. Međutim, jedan velikodušni akademik mu je pet godina davao privatne časove. Godine 1908. Filonov je najzad primljen na Akademiju, ali je imao nemirnu karijeru: nakon dve godine je isteran i onda ponovo primljen. Godine 1910. konačno je napustio Akademiju i postao članosnivač ruske futurističke organizacije — „Savez omladine“. Sve





166
MARK ŠAGAL,
Kapija groblja,
1917.

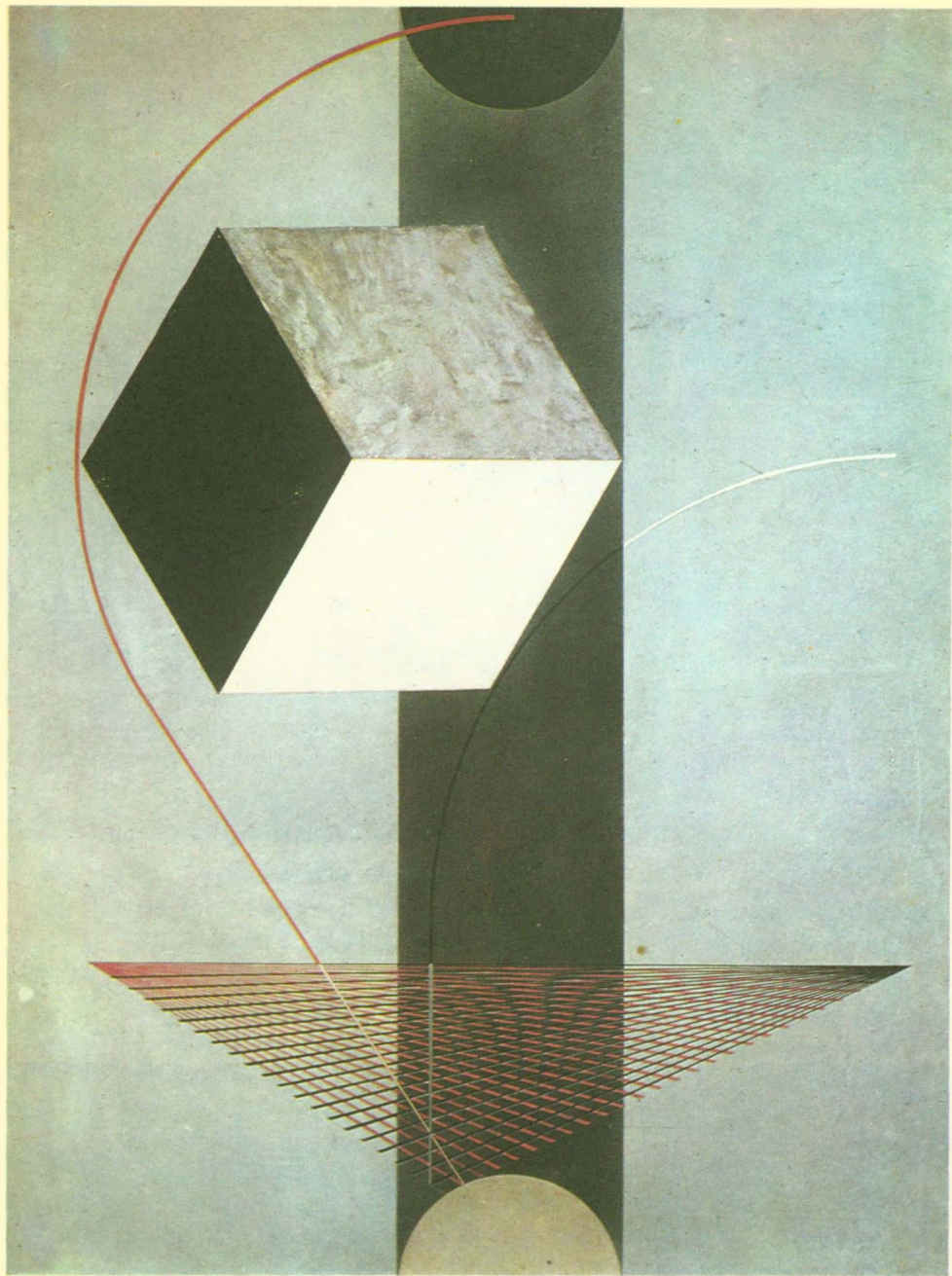
do 1914. Filonov je bio stalan, mada povučen, član ovog futurističkog pokreta i pojavljivao se s ilustracijama u ranim publikacijama; kao što smo videli, u zajednici sa Školjnikom, dao je nacrt scenske pozadine prilikom prvog izvođenja prvog pozorišnog komada Majakovskog — *Vladimir Majakovski*. Za vreme rata Filonov je bio na frontu, mada je i tamo nastavio da slika. Posle revolucije, koju je pozdravio s oduševljenjem zajedničkim svim ovim futurističkim umetnicima, počeo je da razrađuje svoj metod „analitičkog slikarstva“. Do 1925. godine stekao je brojne sledbenike, a te godine je u Lenjingradu osnovao školu, pod istim nazivom, koja je postojala sve do 1928, kada su raspuštene sve privatne umetničke grupe i organizacije. Slikarstvo Filonova se odlikuje izvanrednom



167 EL LISICKI, Ilustracija za jevrejsku dečju knjigu, objavljenu u Vitebsku, oko 1918.

168 MARK ŠAGAL, Nacrti za frizove u Državnom jevrejskom pozorištu Moskva, 1919—1920.

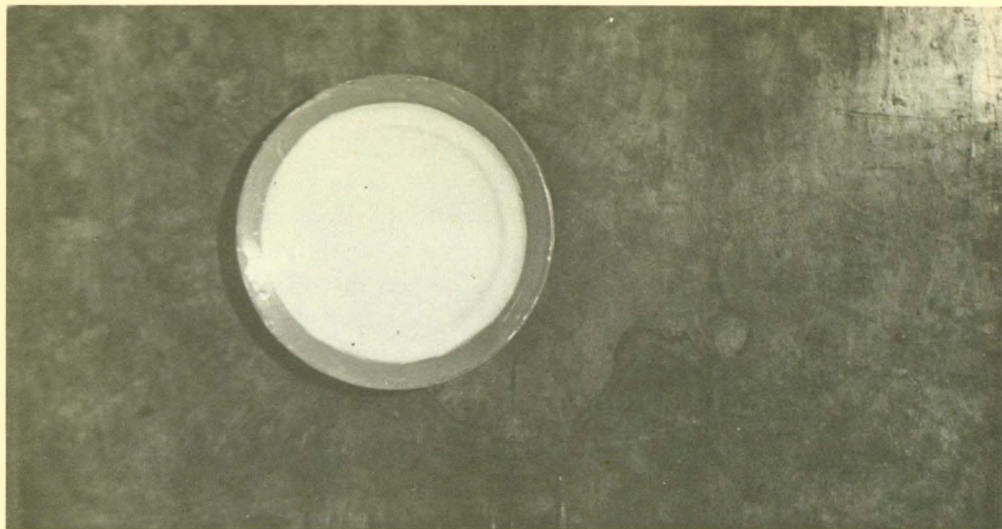




169 EL LISICKI, *Prout 99*, oko 1924.

tananošću i senzibilnošću poteza. Mnoge njegove slike u ulju ostavljaju utisak akvarela, toliko su potezi fini i laki. Ova fantastična tehnika postignuta je fanatičnom predanošću rada — on je osamnaest sati dnevno radio na svojim slikama, koje su pedantno razrađivane do pojedinosti pre no što bi pristupio monumentalnom formatu konačnog dela. Stvaralaštvo Filonova se pre može dovesti u vezu s Paulom Kleom no s ma kojim drugim savremenim umetnikom. Prisutno je isto interesovanje za umetnost dece i ludih; u delu obojice umetnika pogled posmatrača luta sred različitih zbivanja unutar okvira; kao u priči, ili na putovanju, postepeno otkrivamo strukturu i značenje u slikama koje na prvi pogled nemaju formalno jedinstvo. No, malo je verovatno da su ovi umetnici odista bili u vezi, jer Kle nije slao slike ni na jednu rusku izložbu na kojima su učestvovali stariji članovi grupa „Plavi jahač“ i „Most“; Filonov je malo čitao i nikad nije napuštao domovinu. Živeo je, kao što je i umro, u okolnostima velike hrabrosti i herojstva, za vreme opsade Lenjingrada u II svetskom ratu.

Dok su tokom predratnih godina u Nemačkoj umetničkim životom dominirali ekspresionisti i grupa „Plavi jahač“, u Francuskoj je kubizam Pikasa i Braka porodio orfizam Delonea i Kupke, mašinsko slikarstvo Marsela Dišana i Pikabije i dinamična kubistička dela Ležea, toliko srodna Maljevičevim radovima iz 1911—12; u Italiji su futuristi nastavili svoju propagandnu delatnost, razvivši svojom skulpturom i slikarstvom jedan sistem predstavljanja dinamike. Ruski umetnici su pratili sve ove pokrete i to ne samo preko časopisa i ponekog dela poslatog na njihove izložbe, već i kroz lične kontakte. Tako je Georgij Jakulov 1912—13. godine radio u Parizu i bio naročito blizak Deloneovima; Aleksandra Ekseter je bila prisna Ležeova prijateljica, a takođe je često odlazila u Italiju da posećuje futurističke slikare i vajara Boćonija. Nadežda Udalcova (1886—1961) i Ljubov Popova (1889—1924) zajedno su pohađale gimnaziju Arsenjeve od 1907. do 1910. Završivši školu, iznajmile su zajednički atelje u Moskvi, a 1912. godine otišle su u Pariz gde su studirale kod Le Fokonijeja i Metsenžea. Poput mnogih svojih sunarodnika, vratile su se u domovinu kad je, 1914, izbio rat. Šagal, Punji, Aljtman i Boguslavskaja vratili su se posle dugog boravka u Parizu; El Lisicki se vratio s arhitektonskog



170 IVAN PUNJI, *Tanjir na stolu*, oko 1915.

fakulteta u Darmštatu, a Kandinski, zajedno s ostalim ruskim članovima grupe „Plavi jahač“ — iz Minhena.

I tako, dok je umetničke centre zapadne Evrope izbijanje rata razbilo i rasejalo njihove članove, ovaj događaj u Rusiji samo je poslužio ponovnom okupljanju umetnika. Mada je izvestan broj ovih umetnika mobilisan — Filonov je vreme od 1915. do 1918. godine proveo na rumunskom frontu, Jakulov je teško ranjen 1917. — mnogi su ostali u Moskvi ili Petrogradu. Oni nipošto nisu bili neosetljivi prema ratu i priredili su više izložaba u korist ranjenika; neki od njih, uključujući Majakovskog, upućeni su na front kao ratni slikari, a ta tradicija se nastavila u revolucionarnom periodu kada su te „agitpropske“ delatnosti mnogo doprinele podizanju morala i širenju znanja o novom poretku.

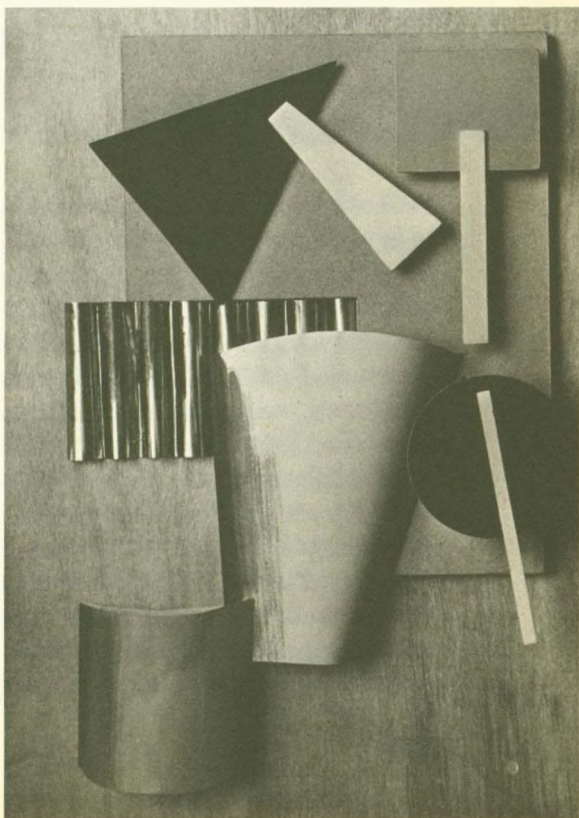
Prva prilika da se proslavi ovo širenje redova ruske avangarde bila je jedna izložba održana u Petrogradu, februara 1915. Izložba je nosila naziv „Futuristička izložba: Tramvaj V“. Izložbu je finansirao Ivan Punji, čija je porodica bila relativno imućna. Nakon povratka iz Pariza, 1914, Punji i njegova supruga Boguslavaska brzo su stupili u vezu s Maljevičem i njegovim prijateljima; spadali su među njegove najranije suprematističke sledbenike.

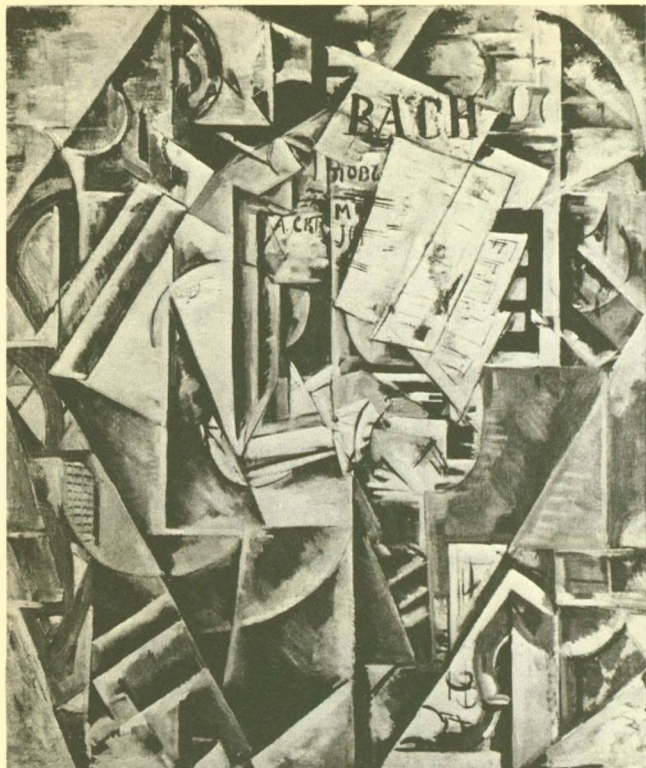
Ova izložba je dovela do ponovnog susreta Maljeviča i Tatljina. Oni su se prvi put sreli — kao i toliki drugi u ovom svetu — preko izložaba Larionova. Međutim, na ovoj izložbi su se prvi put pojavili kao vođe dve različite škole.

Tatljinova dela su na ovoj izložbi bila daleko najradikalnija. Izložio je „likovne reljefe“ iz 1914. godine i jedan iz 1915: ukupno šest radova (154). (To je bila prva kolektivna izložba na kojoj je Tatljin prikazao ova dela.) Maljevič je izložio dela iz razdoblja od 1911. do 1914, počev s *Argentinskom polkom* iz 1911, zatim *Ženu u tramvaju* iz 1912, radikalni *Portret M. V. Matjušina* (118) iz 1913, i izvestan broj dela iz 1914, koja je nazivao „alogičnim“ ili „zaumno realističkim“. Nijedna od tih Maljevičevih slika nije bila nova ili nepoznata; on nije izložio nijedno suprematističko delo.

Kod ostalih izlagača još uvek je bilo malo stilske celovitosti ili opredeljenja za Maljevičev ili Tatljinov uticaj. Punji je izložio

171 IVAN PUNJI,
Suprematistička kompozicija,
oko 1915.





172
NADEŽDA UDALJCOVA,
Za klavirom,
oko 1914.

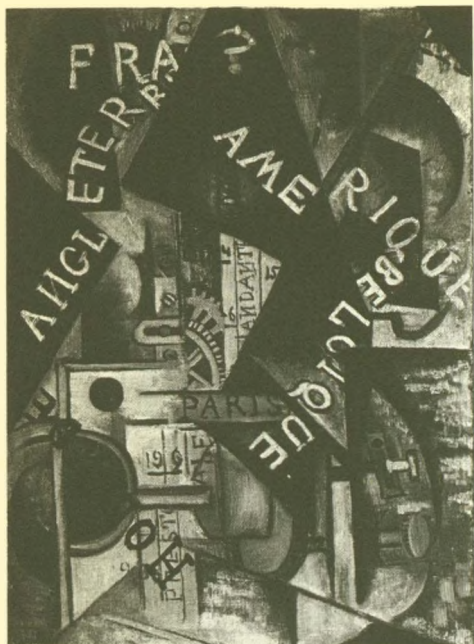
kubistička dela, od kojih je najmodernije delo *Kartaši*. Ovo delo je povezano i s Pikasovim kubističkim konstrukcijama i s Tatljinovim tekućim stvaralaštvom, ali je u poređenju s Tatljinovim „likovnim reljefima“ daleko manje radikalno: delo pokazuje duhovitu domišljatost i smisao za dekorativnost koordinacijom komada nezgrapnog gvožđa i drveta, ali nema ni traga od Tatljinove ideje ogoljavanja samog materijala ili probijanja prostora kako bi se obuhvatila jedna nova dimenzija. Zapravo, najpribližnja paralela je marionetski patos *Petruške* ili jedan drugi balet Đagiljeva, *Čelični korak* (240, 241), koji je imao konstruktivistički dekor Georgija Jakulova.

Ljubov Popova i Nadežda Udalcova su na ovu izložbu poslale kubistička dela iz svog pariskog perioda. Ona su zanimljiva po tome što pružaju izvesnu predstavu o ruskom stavu prema ovom pokretu, jer je kubizam, kao i raniji impresionistički pokret, u

173
LJUBOV POPOVA,
Putnik,
1915.



Rusiji dobio tumačenje koje se veoma razlikovalo od onog u Francuskoj. Još jednom, ruskog slikara ne zanima prevashodno strogo tumačenje videne stvari, već pre jedan nov način konstruisanja slike. Kubistička dela Maljeviča, Popove i Udalcove, glavnih predstavnika ove škole u Rusiji, konstruisana su na skoro potpuno apstraktan način. To su dekorativne koordinacije ploha boje, kojima je ovde-onda dodat neki svakodnevni detalj, poput zvezdica na šapki Maljevičevog *Gardiste* (117) ili neodređenog prikaza listova nota na slici Udalcove *Za klavirom* (172). Na mnogim od ovih takozvanih ruskih kubističkih dela upotrebljavaju se slova za stvaranje druge ravni, kao u *Geografiji* (174) Rozanove, *Petrokomuni* Aljtmana, *Violini* i *Italijanskoj mrtvoj prirodi* Ljubov Popove (175, 164), a to je sredstvo poznato iz dela Larionova i Gončarove, kao i Braka i Pikasa. Međutim, u ovim ruskim kubističkim delima slova se upotrebljavaju apstraktno; ona ne postoje samostalno, kao



174 OLGA ROZANOVA,
Geografija,
1914—1915.

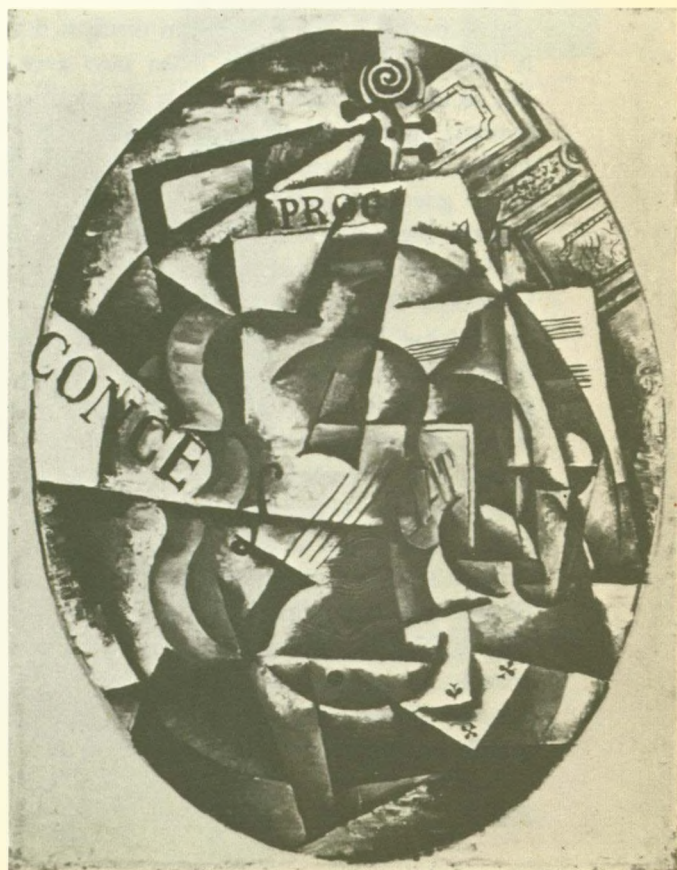
u delima Larionova, niti su etikete otkinute s predmeta, kao u stvaralaštvu Pikasa, kako bi se predmet fizički analizirao, već — kao u Pikasovim poznim kubističkim delima iz njegovog najapstraktnijeg perioda — služe kao sredstvo za protivstavljanje različitih ravni stvarnosti.

„Futurističko“ slikarstvo u Rusiji opet se suštinski razlikovalo od slikarstva italijanske i francuske škole. Primeri takozvanog ruskog futurističkog slikarstva koji se po nadahnuću najviše približavaju italijanskoj školi jesu dela kao *Geografija* Rozanove ili Maljevičev *Oštrač noževa*. Pokušaću da pokažem koliko su ova dva dela zapravo malo povezana s italijanskim pokretom i ideologijom.

Geografija (174) nam prikazuje presek mašine, složenu časovniku podobnu unutrašnjost. No zupčanici mašine miruju. Suočeni smo s intimnim radilištima tog neumitnog, neljudskog organizma, ali ostajemo ravnodušni. Opijenost brzinom, delirično prepuštanje dinamičnom, neumoljivom ritmu, karakteristični za dela italijanskih umetnika, potpuno su odsutni. Daleko od toga da čoveka nadvlada i zagluši, mašina ovde stoji patetična, udaljena, kao neki stran,

tajnovit svet. Tako se ispostavlja da je mašina jedva išta više do nov likovni element.

Maljevičev *Oštrač noževa* (157) je izvanredan primer za ono nekoliko prvorazrednih slika koje pripadaju ovom „futurističkom“ pokretu u Rusiji. Iako je to analiza kretanja čoveka i mašine, opet nema pokušaja da se predstavi brzina. Čovek i mašina su prikaz niza zaustavljenih gestova; oni s različitih tačaka gledanja ocrtavaju shemu niza pokreta u prostoru i vremenu. Opet ne dominira mašina čovekom, već obratno. Mašina nije idealizovana; u stvari, to je neobično primitivna mašina. Maljevič je izgleda zaokupljen idejom o novom čoveku koji nastaje iz mašinske energije, nad-čoveku, čoveku koji je postao mašina. Nema subjektivnog osećanja kakvo nalazimo u stvaralaštvu Severinija; linije kretanja se ne nastavljaju u prostoru, kao kod Boćonija. To je jedna unutarnja



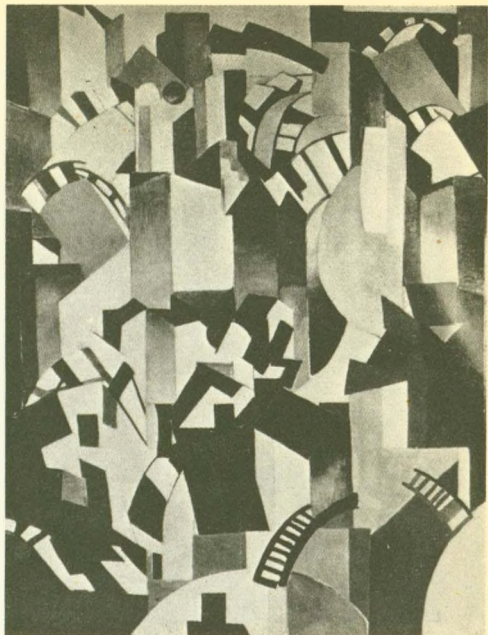
175 LJUBOV POPOVA,
Violina, 1914.

prinuda što proždire „stari zeleni svet, svet krvi i mesa“, kako je Maljevič izrazio svoj suštinski neprijateljski stav prema prirodi; to je jedna sila što unosi red u svet haosa; trenutak preobražaja čoveka kojim vlada priroda u čoveka-pobednika nad iskonskim neprijateljem. Zbijena u okvir, iskrivljena figura je spljoštena uz površinu platna; nemilosrdna intenzivnost kosmičkih sila, koje kao da pokreću čovekov preobražaj, dobija likovni izraz kroz oštro kontrastirane tonove i oblike: kriva spram prave, crno naspram belog; ljudsko meso pretvara se u čelik. Čovek, sateran u ovu novu materiju i ritam, nateran je na nove, nepoznate gestove. Taj mašinski ritam nastavljaju stepenice u pozadini, gde je, poput klipa, ograda presečena.

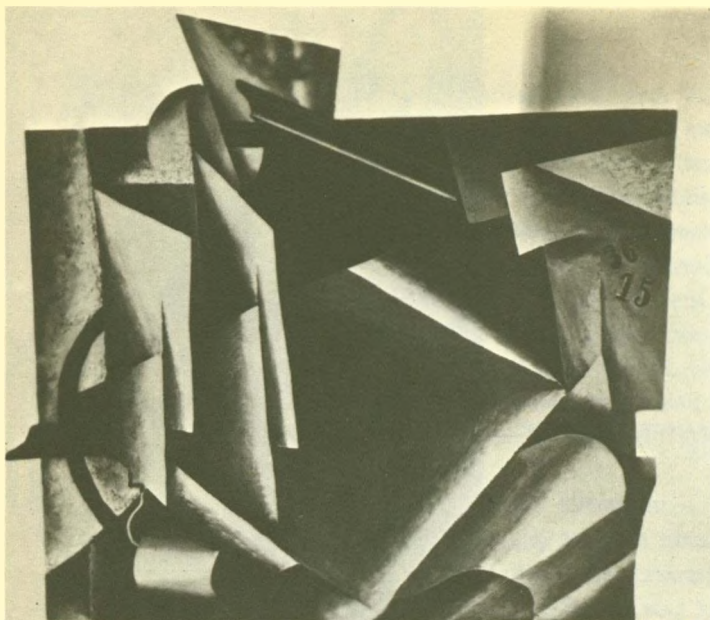
Čovek — ukoliko uopšte telesno učestvuje — gospodar je mašine. Ovde nije posredi čovek koga, hteo-ne hteo, izgoni ovaj novi centar moći u svetu, kao u italijanskom pokretu, već pre čovek koji je postao polubog, s novim oruđem u ruci kako bi „otero svet iz ruku prirode i izgradio jedan novi svet koji njemu pripada“². Jer, za ruske umetnike priroda je sila neprijateljski nastrojena prema čoveku; opet po Maljevičevim rečima: „Priroda je stvorila vlastiti predeo . . . suprotan ljudskom obliku. Platno (stvaraoca slikara) jeste mesto gde gradi svet svojih intuicija“³. Tako se za Rusa mašina pojavila kao oslobodilačka sila što čoveka oslobađa tiranije prirode i pruža mu mogućnost da sazda svet koji je u potpunosti čovekova tvorevina, čiji će gospodar konačno biti čovek. Ta vizija mašine kao oslobodilačke sile bila je jedan od razloga za radosnu dobrodošlicu ukazanu nekoliko godina kasnije boljševičkom poretku — poretku koji je obećavao novi svet, novo društvo, preobraženo mašinom, industrijalizacijom. Ovo romantizovanje mašine nalazi se u osnovi svih pravaca u umetnosti i književnosti koji su se poistovetili s revolucijom, a naročito u osnovi estetike konstruktivizma.

Kao toliko puta u istoriji modernog pokreta u Rusiji, ruski futurizam se najpotpunije izrazio u pozorištu. Stvaralaštvo Aleksandre Ekseter bilo je pionirska sila na tom polju. Godine 1916. napredni reditelj Tairov, osnivač moskovskog Kamernog pozorišta (1914), poručio je od nje nacрте dekora i kostima za komad Anenskog *Kitarist Tamira*, koji je postigao sjajan uspeh. Tokom nekoliko narednih godina Tairov i Ekseterova su razradili sistem „sintetičkog

176 ALEKSANDRA EKSETER,
Venecija, 1915.



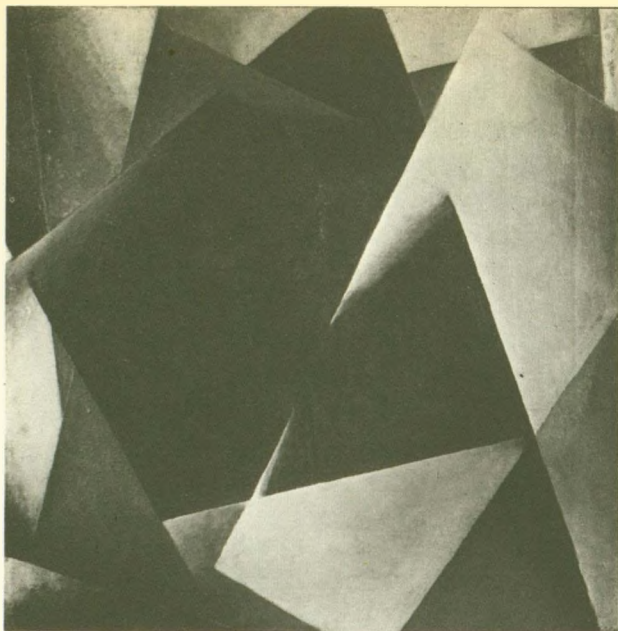
177 ALEKSANDRA EKSETER,
Gradski predeo, oko 1916.



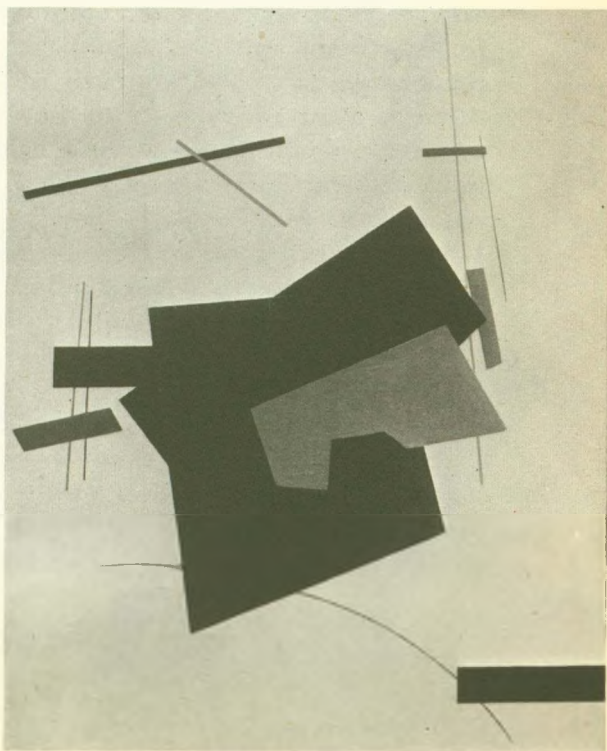
178 LJUBOV POPOVA, *Slikani reljef*, 1916.

pozorišta⁴⁴ u kojem je trebalo da dekor, kostim, glumac i gest budu integrisani u dinamičnu celinu. Te postavke Kamernog pozorišta (242) spadale su u najznačajnije umetničke događaje ratnih godina i ranog revolucionarnog razdoblja: u njima uočavamo postepen razvoj ideja od futurizma ka konstruktivizmu, jer su oba pokreta bila razrađena u pozorištu ili skoro odmah prilagođena za pozorište. Tako je 1920. godine, kad se pokret tek pojavio, Jakulov dao nacрте konstruktivističkih dekora za *Princezu Brambilu* u režiji Tairova, a te iste godine Aleksandar Vesnjin, drugi utemeljivač konstruktivističkog pokreta, dao je nacрте dekora za predstavu Klodelove *Blagovesti Mariji* u Kamernom pozorištu i, dve godine kasnije, za Rasinovu *Fedru*. Veza futurista koji su postali konstruktivisti s Kamernim pozorištem nastavila se tokom dvadesetih godina saradnjom prve generacije umetnika iz sovjetskih škola, grupe „Obmohu“ — braće Stenberg i Medunjeckog (v. VII poglavlje).

Da se vratimo na izložbu „Tramvaj V“ iz 1915. godine, prvu futurističku izložbu, kako su je nazvali priređivači. Prilozi Eksesterove odražavali su njenu kosmopolitsku pozadinu, jer se francuski



179
LJUBOV POPOVA,
Arhitektonska kompozicija,
1917.

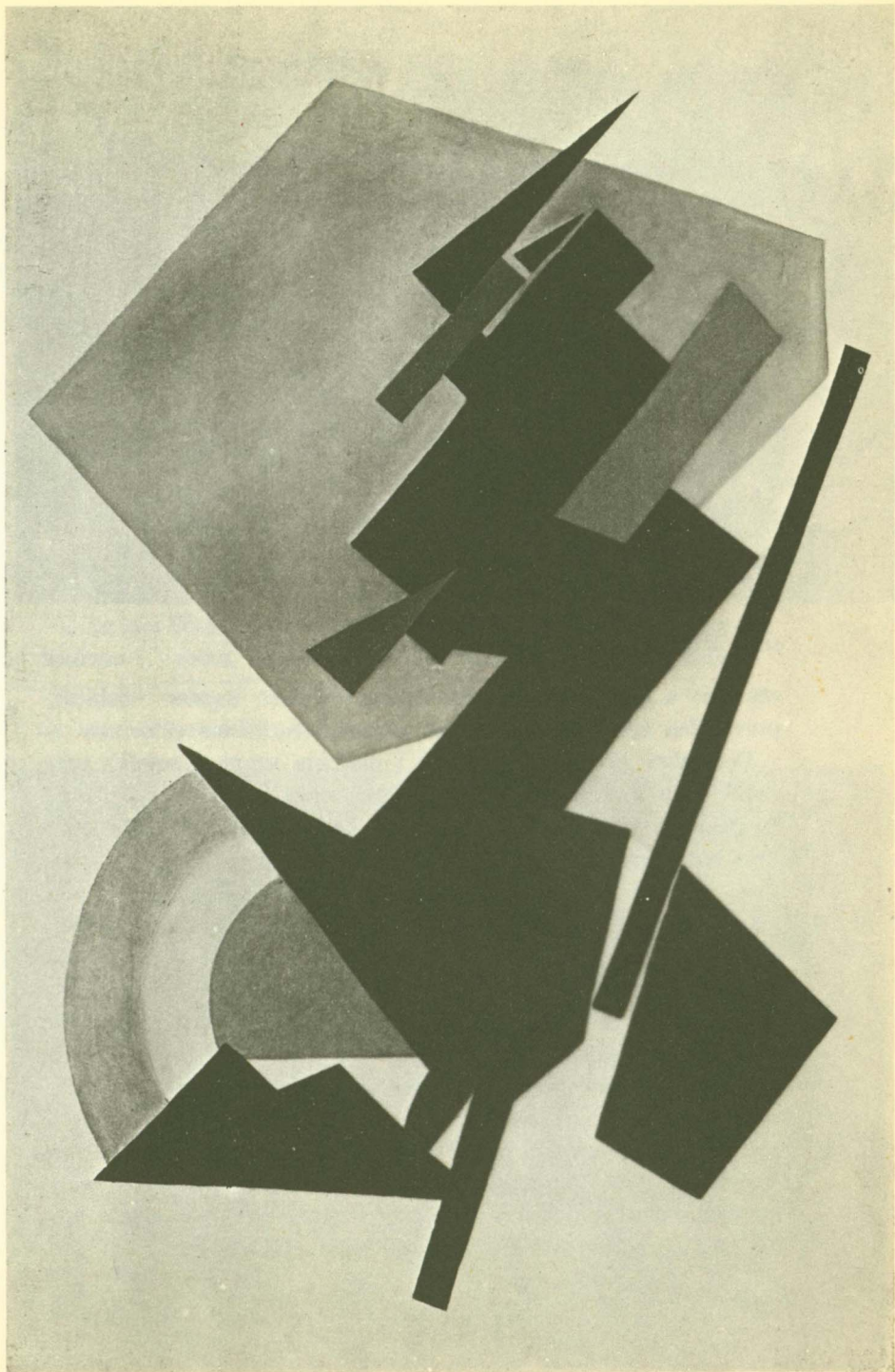


180 IVAN KLJUN,
Suprematistička kompozicija,
oko 1916.

kubizam, italijanski futurizam i Deloneov „simultanizam“ ogledaju u delima kakvo je *Venecija* (176). Ova slika je tipična za slikarkino osećanje za jarku boju, bogato dekorativan ritam i dinamičnu formalnu konstrukciju, što su, takođe, odlike njenih scenografija.

Ovo je bila tek druga kolektivna izložba na kojoj je učestvovala Ljubov Popova, ali se njeno delo zbog svoje logike i celovitosti mora razlikovati od dela ostalih učesnika. U stvari, posle Tatljina i Maljeviča, Popova je bila najvrsniji slikar apstraktnih škola nastalih u Rusiji nakon 1914. godine. Njeno delo nije lako kategorisati, mada se u *Sedećoj figuri* (161, oko 1915) može jasno razaznati uticaj Maljeviča. Na sličan način, na njenim *Slikanim reljefima* (178) iz 1916, očigledni su uticaj Tatljinove „kulture materijala“ i uvođenje „realnog prostora“ u likovnu kompoziciju. Kasnijim *Arhitektonskim slikama* (165, 179) iz 1917—18. godine Popova je razvila jedan lični stil apstraktne kompozicije. Te poznije slike su veoma uzbudljive. Često su rađene na gruboj dasci, a uglasti oblici — jarko plave, zelene i crvene boje — nanese su na tu grubu, hrapavu površinu, stvarajući utisak munjevitog kretanja, strelovitog, zadihanog sudara sila, tako reći otiska pokretačke energije oko nas. Do svoje pre vremena smrti od šarlaha, 1924. godine, Popova je, poput ostalih konstruktivista, dosta radila u pozorištu, oblikujući dekore za Mejerholjdove postavke *Velikodušnog rogonje* (245) i *Propete zemlje*, a radila je i na području industrijskog oblikovanja. Zajedno sa Stepanovom, radila je u jednoj fabrici tekstila. Popova je bila jedan od najoduševljenijih privrženika proizvodne umetnosti. U katalogu njene posmrtno izložbe, održane 1924. godine, navodi se jedna njena opaska: „Nijedan umetnički uspeh nije mi pričinio takvo zadovoljstvo kao prizor seljanke ili radnice koja kupuje komad tkanine po mom nacrtu“⁵.

Drugi pridošlica na likovnoj pozornici koji je izlagao na izložbi „Tramvaj V“ bio je Ivan Kljun, energična ličnost i plodan stvaralac, koji će ubrzo postati blizak Maljevičev sledbenik. On je zanimljiviji kao jedan sporedni suprematista (180), čije je stvaralaštvo tipično za tu školu, no po vlastitoj vrednosti. On pokazuje kako se sklonost dekorativnosti ubrzo po revoluciji izrodila u standardne





182 VASILIJ KANDINSKI, *Kompozicija 6*, 1913.

obrasce, a suprematizam kao slikarski pokret izgubio vitalnost, prevaziden konstruktivizmom u njegovim različitim vidovima.

Decembra 1915. godine Punji i ova ista grupa umetnika priredili su u Petrogradu drugu izložbu: njen naslov je bio „0,10, poslednja futuristička izložba slika“. Ta izložba, javni debi Maljevičevih suprematističkih slika, bila je povod velikog uzbuđenja i svađa među organizatorima. Osnovni uzrok svih neprilika bio je antagonizam Maljeviča i Tatljina koji je sad dosegao vrhunac. Tatljin je jarnosno napadao apstraktno slikarstvo svog kolege, proglašavajući ga amaterskim i nedopustivim na izložbi profesionalnih slikara. S druge strane, Maljevič je već imao brojne sledbenike i čvrsto uspostavljen položaj vođe avangarde — bilo je nemoguće održati izložbu bez njega. Maljevič je bio nepokolebljiv u nameri da na ovoj izložbi prikaže svoje suprematističko stvaralaštvo — i ništa drugo. Ova svađa je toliko uzбудila duhove da je okončana stvarnom tučom Tatljina i Maljeviča, neposredno uoči zakazanog otvaranja izložbe. Ostali umetnici su bili očajni. To je morao biti zastrašujući prizor: visoki, mršavi Tatljin, s njegovom očajničkom

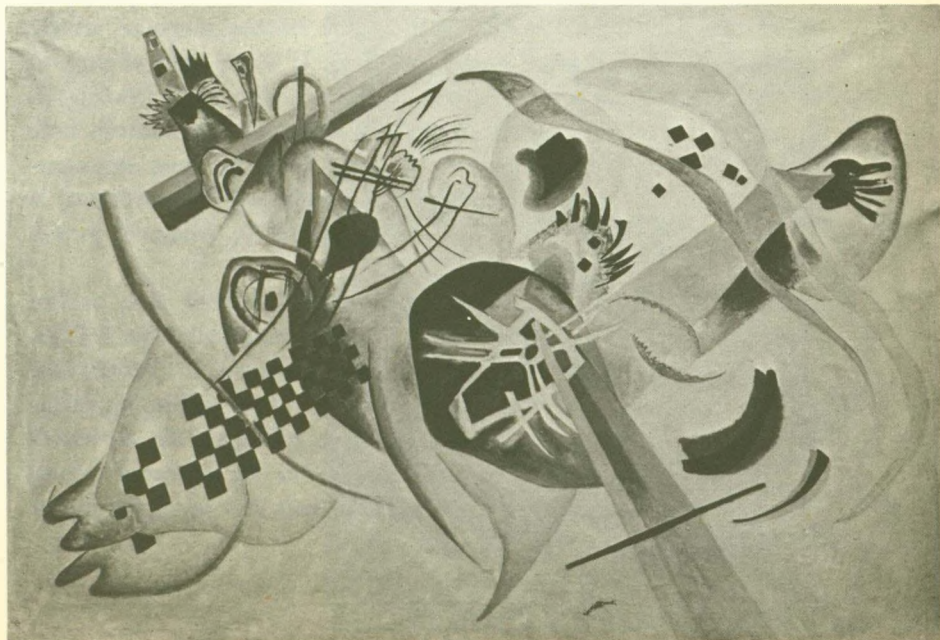
zavišću, i Maljevič, petnaest godina stariji, visok, krupan čovek silovitog temperamenta kad se razdraži. Na kraju, Aleksandra Ekseter je uspela da prekine tuču; nađen je kompromis kako bi se zadovoljio ponos dvojice umetnika i omogućilo otvaranje izložbe: Tatlin, Udalcova i Popova izložiće svoja dela u jednoj prostoriji, a Maljevič sa svojim suprematističkim sledbenicima — u drugoj. Da bi jasno predočio razliku, Tatlin je na vrata koja su vodila u njegovu dvoranu zalepio natpis „Izložba profesionalnih slikara“.

Tatlin je prikazao dvanaest dela: jedan *Likovni reljef* iz 1914, pet iz 1915, i pet novih, visećih *Ugaonih kontra-reljefa* iz 1915. Potonja dela su ovom prilikom prvi put izložena.

Udalcova je učestvovala s delima sličnim onima sa prethodne izložbe, „Tramvaj V“, a Popova je poslala kubistička dela kao što je *Violina* (175).

S trideset šest suprematističkih kompozicija, Maljevič je — kao što je Tatlin predosetio — dominirao izložbom. Objavio je i jedan manifest:

„Tek kad iščezne svesna navika da u slikama vidimo kutke prirode, Madone i Venere, bićemo očevici čisto likovnog umetničkog dela.“



Pretvorio sam sebe u *ništavilo oblika* . . . i izašao iz kruga stvari, iz kruga horizonta u koji su zatvoreni umetnik i prirodni oblici.

Stalno otkrivajući novotariju za novotarijom, taj ukleti krug odvrća umetnika od njegovog *cilja razaranja*.

I jedino *kukavička svest* i bankrotstvo stvaralačke moći čine da umetnik prihvata tu obmanu i zasniva *svoju umetnost na prirodnim oblicima*, plašeći se da ne izgubi temelj na kojem su *divljaci i akademija* zasnivali svoju umetnost.

Proizvoditi omiljene predmete i kutke prirode ravno je razbojniku koji se ushićuje svojim okovanim nogama.

Jedino tupi i nemoćni umetnici zakriliju svoje delo *iskrenošću*. Umetnost iziskuje *istinu* a ne *iskrenost*.

Predmeti su nestali poput dima; da bi ostvarila novu umetničku kulturu umetnost ide ka stvaranju kao cilju po sebi i ka ovladavanju prirodnim oblicima“.

Mada je ovo prva izložba na kojoj je Maljevič izlagao suprematističke slike, veliki broj dela kojima je predstavio ovaj novi stil dodatni je činilac koji podržava njegovu tvrdnju da su prvi *Kvadrat*, *Krug* i *Krst* (126—128) naslikani 1913, jer je teško zamisliti da su ova dela dovršena za manje od dve godine. Bili su prikazani geometrijski elementi u jednostavnim a onda sve složenijim odnosima: *Kuća u izgradnji* (132), koju je Maljevič datirao 1914, prikazana je na ovoj izložbi; na snimku jednog zida izložbe mogu se takođe prepoznati *Crni trapezoid* i *crveni kvadrat*. U ovom delu se pojavio složeniji trapezoidni oblik, a treća, prostorna dimenzija uvedena je metodom progresivnog smanjivanja. Po upotrebi neprimarnih boja i ovo delo očito pripada znatno kasnijem periodu; rane suprematističke slike su upotrebljavale jedino osnovne boje; međutim, u kasnijim delima, kako oblici postaju maglovitiji, Maljevič je sve više težio da ih izbegava.

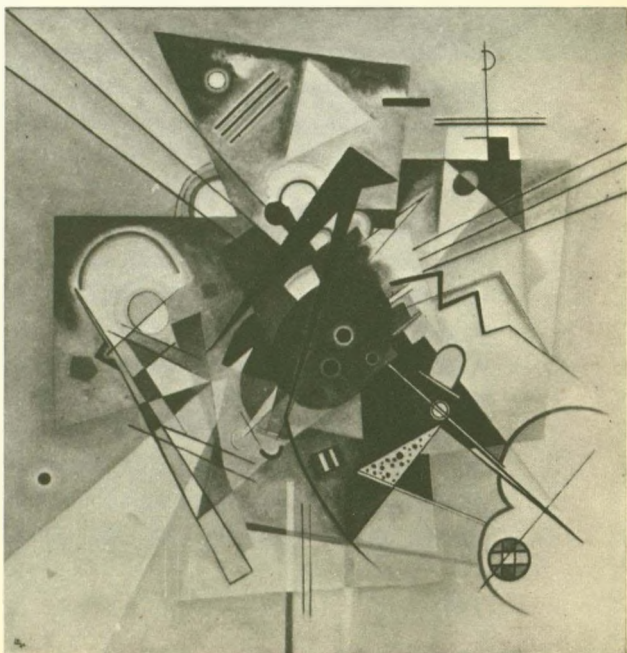
Posle izložbe, na tipično futuristički način, Maljevič je sa svojim novim suprematističkim sledbenicima Punjijem, Menkovom i Kljunom, vodio otvorenu diskusiju o suprematizmu u Teniševskoj školi dekorativnih umetnosti u Petrogradu. Predavanje je reklamirano pod naslovom „O pokretima koje odražava izložba '0,10' i o kubizmu i futurizmu“. Najavljeno je da će Maljevič izvesti živu demonstraciju kubističkog slikarstva, koja je i postigla, prema

izveštajima, veliki uspeh, znatno veći no objašnjenja njegovog novog slikarstva⁶. Možda je Maljevič za ovo predavanje smislio pojam „suprematizam“ kao opis svog novog stvaranja, jer su kritičari u prikazima već upotrebljavali taj naziv.

Ako su publika i kritičari ostali nepoverljivi i razbešnjeni u odnosu prema njegovom suprematističkom slikarstvu, Maljevič je u svojoj neposrednoj okolini počeo da stiče brojne sledbenike. Godinu dana kasnije suprematizam je opisivao kao vladajući pokret među tim umetnicima. „Nije bez razloga neko pisao u moskovskoj štampi da se svet gotovo podjednako interesuje za suprematističko slikarstvo, *Kitarista Tamiru* (predstavu Tairova u Kamernom pozorištu, u dekoru Ekseterove) i govore Miljukova u Dumi.“⁷ Već 1918. godine izveštava se: „Suprematizam je procvetao širom Moskve. Firme, izložbe, kafei — sve je suprematističko. Sa sigurnošću se može reći da je suprematizam izvojevao priznanje“⁸.

Sledeće dve godine, do izbijanja revolucije, mlađi umetnici su, više ili manje bezobzirno, u skladu s temperamentom, produžili da idu putevima koje su otkrili Maljevič i Tatljn. Izvestan broj manjih izložaba održanih u ovom razdoblju, daje određenu predstavu o razvoju koji je rat izgleda isto onako malo prekinuo, kao

184 VASILIJ KANDINSKI,
Žuta pratinja, 1924.





185 ALEKSANDAR RODČENKO,
Igračica, 1914.

186
ALEKSANDAR RODČENKO,
Crtež rađen šestarom
i lenjirom, 1913—1914.



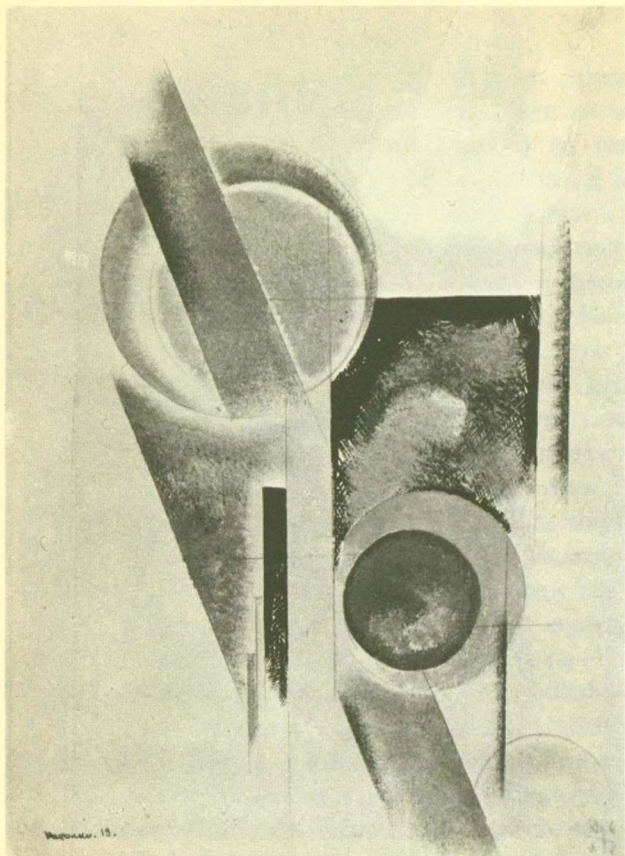
187 ALEKSANDAR RODČENKO,
Crtež rađen šestarom
i lenjirom, 1915—1916.



što će, nekoliko godina kasnije, ovi umetnici nastaviti da razvijaju svoje ideje, ne obazirući se na najteže materijalne uslove.

Kandinski nije sudelovao na dvema petrogradskim izložbama koje sam ovde opisala, već je, mirno radeći, ostao u Moskvi. Tek 1920. godine u njegovom stvaranju počinje da se razaznaje uticaj suprematizma, izražen geometrizovanjem oblika. To je bilo posle trijumfalnog niza Maljevičevih izložbi u Moskvi čiji je vrhunac predstavljala samostalna izložba 1919. godine. Ne možemo se oteti sumnji da odnosi Kandinskog i ovih umetnika, posle njegovog povratka u Rusiju, nipošto nisu bili prisni. To se odista i potvrđuje ako uočimo koji su umetnici u to vreme bili kolege Kandinskog. Jedna od malobrojnih izložaba na koje je Kandinski poslao svoja dela bila je „Izložba levih pravaca“, održana u Petrogradu, 1915. godine. To namah pokazuje njegov položaj, jer Maljevič, Tatlin i Popova nisu učestvovali na ovoj izložbi, međutim, braća Burljuk jesu, a takođe i bliski susedi i prijatelji Kandinskog iz tog vremena, „sezanovci“ (iz grupe „Karo pub“) i Natan Aljtmán, emigrant koji se tek bio vratio a radio je u kubističkom stilu. Kičmu ove prilično neuzbudljive izložbe činile su nove apstraktne kompozicije Rozanove, veoma futurističke po osećanju; oštri, zašiljeni oblici organizovani u poletne dinamične kombinacije — s naslovima kao što je *Kompozicija blistavih predmeta*. Rađene su u belom, sivom i crnom, što je naglašavalo njihovu formalnu energiju.

Tatlinova izložba „Dućan“, 1916, uvela je u ovaj mali svet jednu novu figuru, koja će ubrzo postati jedna od najenergičnijih ličnosti konstruktivističkog pokreta. To je bio Aleksandar Rodčenko. Rodčenko je rođen 1891. godine u Sankt-Peterburgu. Bio je sin majstora pozorišne rekvizite i pralje. Porodica Rodčenko je bila vrlo skromnog porekla: prva generacija građana čiji su preci bili kmetovi. Aleksandrov otac, Mihail Rodčenko, bio je veoma vešt zanatlja i taj dar je preneo na sina, koji je od malih nogu počeo da crta, a tu sposobnost je naravno podsticala atmosfera pozorišta u kojoj je odrastao. Najraniji poznati Rodčenkovi crteži namenjeni su pozorištu, a rađeni su još dok je pohađao Kazansku umetničku školu u Odesi. Školu je napustio 1914. godine, ne sačekavši diplomu, i pohitao je u Moskvu. Tamo je stupio u Stroganovsku školu primenjenih umetnosti, ali ga je netrpeljivost prema



188
ALEKSANDAR RODČENKO,
Kompozicija, 1919.

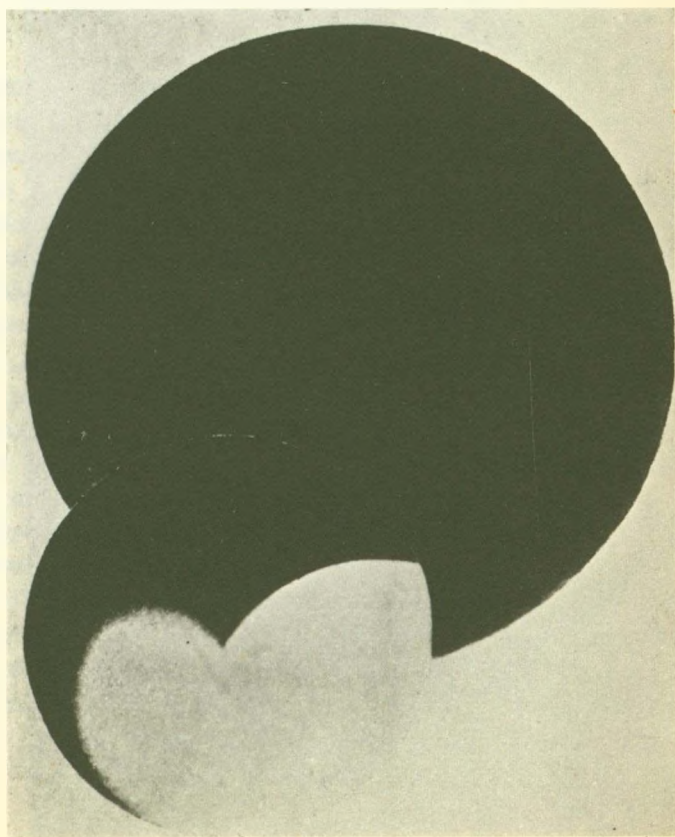
189
ALEKSANDAR RODČENKO,
Apstraktna slika, 1918.

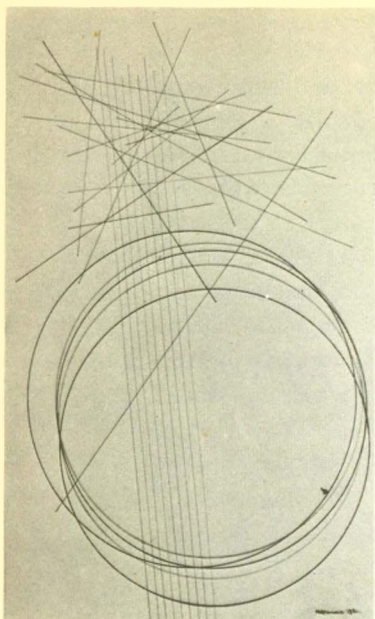
školskom životu ubrzo navela da ode. Već krajem 1914. počeo je da eksperimentiše crtajući olovkom i šestarom. Najraniji među ovim crtežima još su bili figurativni — na primer, *Igračica* (185). Ovu ingenioznu imitaciju spoja italijanske i Maljevičeve futurističke škole potom su smenili potpuno apstraktni crteži. Dok je *Igračica* još prepoznatljiva ljudska figura koja je analitički razložena na geometrijske, zakrivljene segmente (186), ti prvi apstraktni crteži toliko su formalizovani da se spoljašnji izvor više ne prepoznaje. U delima iz 1915. i 1916. godine (187) kompozicija je slobodnija i čisto konceptualna po svojoj formi zasnovanoj na krugu. Pet takvih crteža Rodčenko je poslao na Tatlinovu izložbu „Dućan“, 1916. godine.

To je bio Rodčenkov prvi dodir s Tatlinom i Maljevičem, koji je očito bio pozvan da sudeluje na ovoj izložbi pod uslovom

da ne budu uključena suprematistička dela, jer je poslao samo kubofuturistička i „alogična“ dela, kao što je *Englez u Moskvi*. Sledećih nekoliko godina Rodčenkovo stvaranje ispoljava kolebljivo približavanje najpre Maljevičevim a onda Tatljinovim idejama. Od Maljeviča je preuzeo dinamičnu osu, koja karakteriše celokupno njegovo stvaranje, i upotrebu čistih geometrijskih oblika, najpre u dvodimenzionalnim kompozicijama a kasnije u trodimenzionalnim konstrukcijama i mobilima iz 1920. godine (205, 206). Od Tatljina je Rodčenko primio interesovanje za materijale, odraženo delima iz 1916—17, s njihovom igrom površinskih faktura, najpre veštački podražavanih a potom izrađenih od realnih materijala. Iz spoja ova dva uticaja Rodčenko je razvio sistem konstruktivističkog oblikovanja čiji je pionir bio.

Radeći neposredno s Tatljinom na uređenju kafea „Pitoresk“, Rodčenko je počeo da sledi Tatljinov primer rada s „realnim





190 ALEKSANDAR RODČENKO,
Konstrukcija linija, 1920.

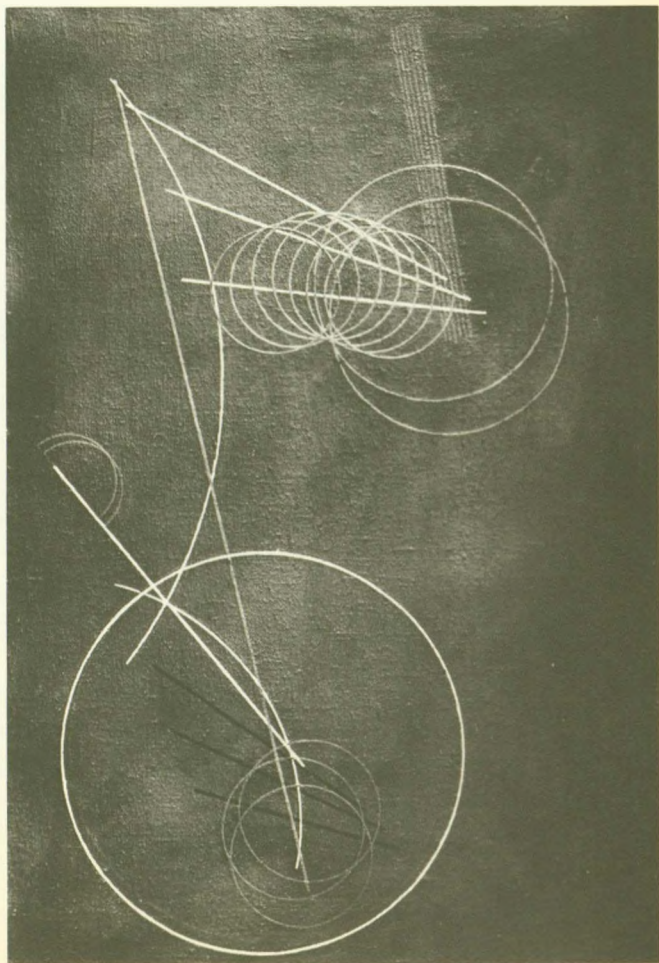
191
ALEKSANDAR RODČENKO,
Konstrukcija linija, 1920. →

materijalima i u realnom prostoru“ i tada je zasejano seme njegove ambicije da postane umetnik-inženjer.

Početakom 1917. godine Tatlin je od industrijalca Filipova dobio porudžbinu da oblikuje unutrašnjost ovog podrumskog pozorišta-kafea u Moskvi; no pošto praktično nije bio kadar da radi sam, on je pozvao Georgija Jakulova — koji se teško ranjen upravo vratio s fronta, ali je bio oduševljen ovom idejom — da mu se pridruži; takođe je regrutovao svog novog prijatelja Rodčenka. Sva trojica su doprinela dekorisanju ovog kafea, koji je postao tipično središte umetničkog sveta tog ludog ratnog vremena. Jakulov se hvalisao svojim najboljim prijateljima Kamenskom i Hljebnikovu kako u kafeu „Pitoresk“ stvara „železnicu svetske umetnosti gde će iznad pozornice visiti transparent s rečima: 'Naredba gospodara nove ere — armiji'“. Hljebnikova je osvojila zamisao Jakulova da se „ekspres novih umetničkih pokreta ustremi u čovekov svet“, te je objavio svoju rešenost da u kafeu „Pitoresk“ proglasi „predsednike Zemljine lopte koji će konačno odlučiti njenu sudbinu“⁹. Ova zamisao o „predsednicima Zemljine lopte“ bila je povezana s velikim „Karnevalom umetnosti“, održanim u Petrogradu, mesec

dana ranije. Za tu priliku slikari, pisci, kompozitori i glumci iznajmili su autobuse svih mogućih boja, potrпали su se u njih i u vidu spore povorke provezli Nevskim prospektom. Na začelju je išao veliki kamion na čijim su stranicama kredom bile ispisane reči „Predsednik Zemljine lopte“. U kamionu je, zguren u vojničkom šinjelu, sedeo Hljebnikov.

Takva je bila luda, opojna atmosfera ovog sveta avangarde u predrevolucionarnoj, ratnoj Rusiji. Opijeni osećanjem moći, ogromnim optimizmom i vrtoglavim uzbuđenjem dok su stajali na rubu jednog novog sveta, umetnici ipak nisu bili kadri da to uzbuđenje prenesu društvu u kojem su se nalazili. Osećali su se izdvojeni

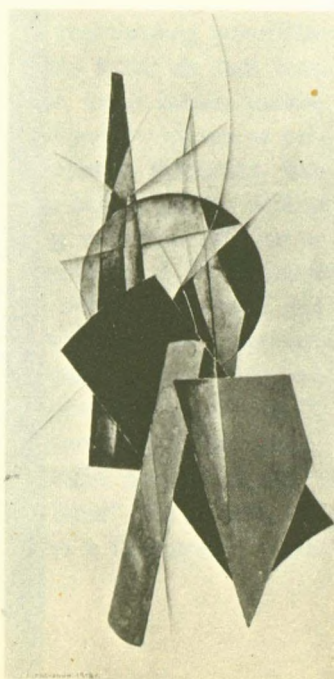
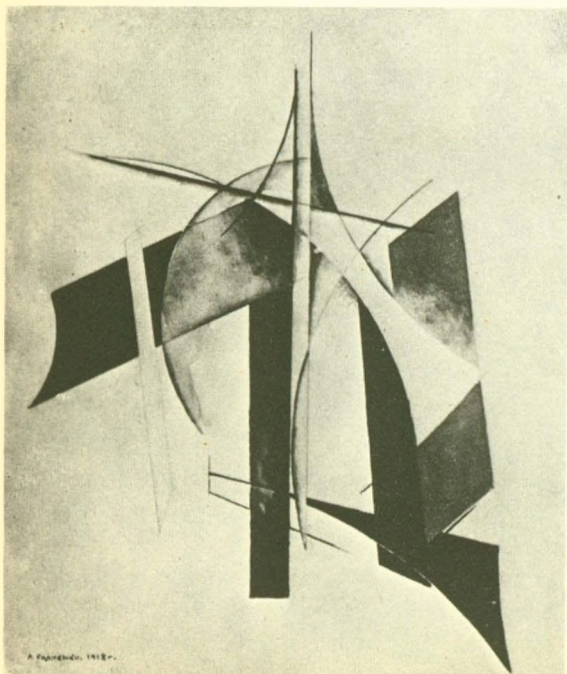


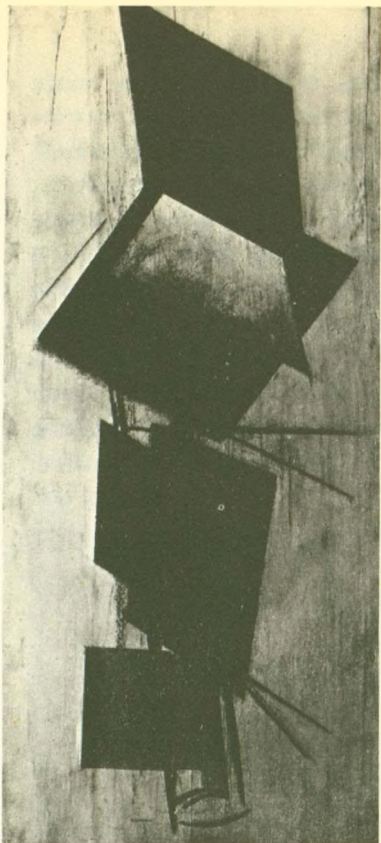
i beskorisni, njihova umetnost je, u najboljem slučaju, dobijala samo podrugljiva priznanja kao „bljutava šala“, te su bili saterani u ovaj pomamni, boemski kafanski život oličen kafeom „Pitoresk“. Svi su živeli za sadašnji trenutak. Dolazilo je do besomućnih scena orgija kakve su karakterisale savremeni pokret Dada, usredsređen u Cirihiu — a ipak, uza sve to, i kao uzročnik ove očajničke energije, bila je prisutna želja da budu priznati, da budu korisni članovi društva. Odatle su proizašli mnogi skandali, povezani s ovim malim boemskim svetom. Koristilo se sve i svašta da se izazove reakcija na buržoasku omamu što ih je okruživala. Larionov i Gončarova su šarali lice, paradirali u fantastičnim kostimima s morskim školjkama na ušima i grotesknim maskama na licu. Bogati buržujci su se jatili u male avangardne kafee da čuju Majakovskog, s kašikom u zupu, odevnog u košulje i žakete sve drečavijih boja, kako veličanstvenim basom sipa rimovane pogrde.

Konstrukcije Tatljina, Jakulova i Rodčenka bile su prikladan okvir za jedno takvo otiskivanje u nepoznato. Njihove dinamične

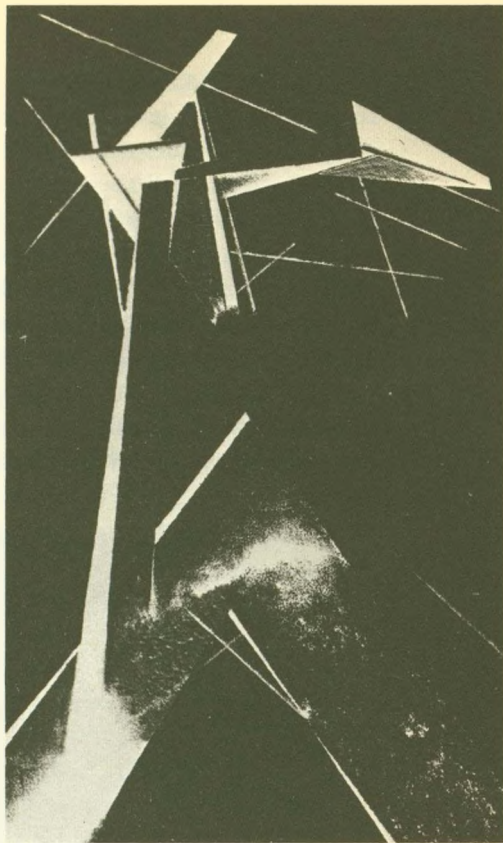
192 ALEKSANDAR RODČENKO, *Kompozicija*, 1918.

193 ALEKSANDAR RODČENKO, *Apstraktna kompozicija*, 1918.





194 ALEKSANDAR RODČENKO,
Konstrukcija linija, oko 1917.

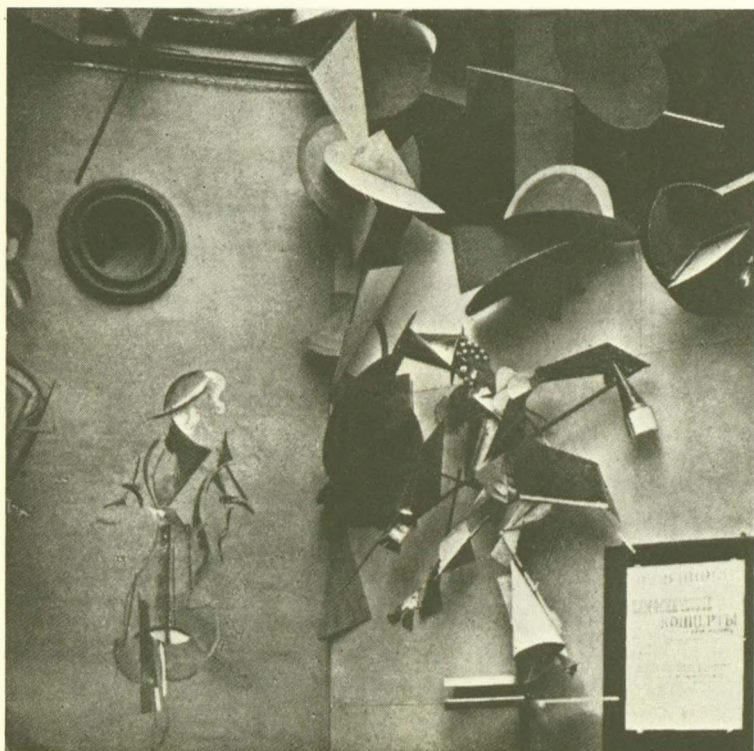


195 ALEKSANDAR RODČENKO,
Apstraktna kompozicija, oko 1920.

konstrukcije od drveta, metala i kartona prijanjale su uz zidove, čučale u uglovima, visile sa tavanice ovog majušnog enterijera, razarajući pojam sobe kao zatvorenog prostora s čvrstim zidovima. Stubaste konstrukcije-abadžuri bile su pričvršćene za svetiljke, svojim kupastim, izukrštanim plohama (194) su oblikovale šipke i snopove svetlosti, time još više razbijajući i „dinamizujući“ enterijer.

Ovaj dinamični dekor toliko je zaokupljao goste da je prizor posmatraču morao izgledati sličan pozorišnom komadu, mada je bogata buržoaska publika koja je prisustvovala futurističkim delatnostima po prirodi bila apatična. Međutim, ludorije kojima su prisustvovali bile su takve da su teško mogli ostati ravnodušni;

zapravo, po broju skandala na večerima u ovim kafeima, može se zamisliti da je intervencija policije predstavljala redovan završetak priredbe. Futuristički pesnici koji urlajući recituju svoje zaumne stihove; slikari koji se prepiru objavljujući suparničke manifeste; majušna pozornica zakrčena džinovskim marionetskim figurama koje izvode pantomime; spodobе što glume grčke klasike u radnim odelima ili kartonskim kostimima; šepure se i gestikulišu geometrizovanim kretnjama glumeći najnoviji zaumni komad, kakav je Kručonihev *Gli-Gli* — bombardovali su sa svih strana čula publike. Kad je u oktobru iste godine izbila revolucija, ovi smetnici nisu prezali ni od čega samo da ostvare svoje ludo ambiciozne planove novog sveta preobraženog na podobiје njihovih snova.



196 Ugao kafea „Pitoresk“, Moskva, 1917, koji su oblikovali Tatlin, Jakulov i Rodčenko

1917—1921.

U oktobru 1917. godine nastupila je revolucija. Za umetnike, to je bio signal za uništenje omrznutog starog poretka i zavođenje novog, zasnovanog na industrijalizaciji. Kao futuristi nisu mogli da se ne odazovu na apel režima koji nije najavljivao samo dolazak novog, kolektivnog načina života, u kojem će umetnik biti integrisani član društva, već i načina života zasnovanog na industrijalizaciji. „Otmimo (svet) iz ruku prirode i izgradimo novi svet koji pripada (čoveku)“¹, objavio je Maljevič. Revolucija je njihovoj delatnosti dala realnost a njihovoj energiji dugo traženi smer, jer oni nisu oklevali da svoja revolucionarna otkrića na polju umetnosti poistovete s ovom ekonomskom i političkom revolucijom: „Ono što se u društvenom pogledu dogodilo 1917, bilo je ostvareno našom delatnošću kao likovnih umetnika 1914. godine kada su 'materijali, volumen i konstrukcija' usvojeni kao naša osnova“, proklamovao je Tatlin²; „kubizam i futurizam su bili revolucionarni umetnički pokreti koji su nagoveštavali revoluciju političkog i ekonomskog života iz 1917“, rekao je Maljevič³.

I tako su ovi „levi“ umetnici, kako su počeli da ih nazivaju, prigrlili stvar boljševičke revolucije, oslobađajući svoju dotle osujećenu energiju propagandnim ratom (nacionalnih razmera) za novi svet, koji, smatrali su, neposredno predstoji. Toliko im je bilo stalo da se pokažu kao korisni, produktivni pripadnici ovog novog društva „rastući sa stabilnikom organizma (i) . . . sudelujući u njegovoj svrsi i funkciji“, kako se izrazio Maljevič⁴ — da su u svoje ruke uzeli aktivnu reorganizaciju umetničkog života zemlje. Sad, objavili su, nije vreme za dokonno malanje slika — kvadrat platna je, na kraju krajeva, slabašno i nebitno sredstvo komunikacije (s gnusnim asocijacijama na buržoaski sistem) kad možete da bojite ulice, kad su trgovi i mostovi očigledna arena delatnosti. „Nije nam potreban mrtvi mauzolej umetnosti gde se obožavaju mrtva dela, već živa fabrika ljudskog duha — na ulicama, u tramvajima, u fabrikama, radionicama i radničkim kućama.“⁵ Tako je govorio

Majakovski na diskusiji za „široke trudbeničke mase“, održanoj u rekviriranom Zimskom dvorcu, novembra 1918. Tu otvorenu diskusiju organizovalo je Odeljenje likovnih umetnosti Narodnog komesarijata prosvete — poznato pod skraćenicom IZO Narkompros. (Ovi skraćeni nazivi bili su tipični za to razdoblje, a toliko su mnogobrojni i slični da je istoričaru često teško da ih identifikuje. Organizacija je tako brzo smenjivala organizaciju, a ta tela su bila toliko brojna, da je često i ljudima koji su učestvovali u tim istorijskim zbivanjima teško da objasne istorijski redosled ili prepoznaju neki naziv.) Tema diskusije je bila: „Hram ili fabrika?“ Zabeleženo je da je ova diskusija, četvrta te vrste, postigla ogroman uspeh. Pored Majakovskog, govorili su Osip Brik i Nikolaj Punjin, Tatlinov pobornik. Puljin je opisao mesto umetnosti u evropskom srednjovekovnom društvu i zalagao se za povratak na te odnose. Umetnik mora prestati da bude žrtva a njegova umetnost — predmet obožavanja. Već imamo „kulturu materijala“ koja pokazuje put ka novoj proleterskoj umetnosti: mora započeti potpuno nova era umetnosti. „Proletarijat će stvoriti nove kuće, nove ulice, nove predmete svakodnevnog života. Za proletarijat umetnost nije sveti hram gde se samo lenjo posmatra, već rad, fabrika koja proizvodi nove umetničke predmete za sve.“⁶

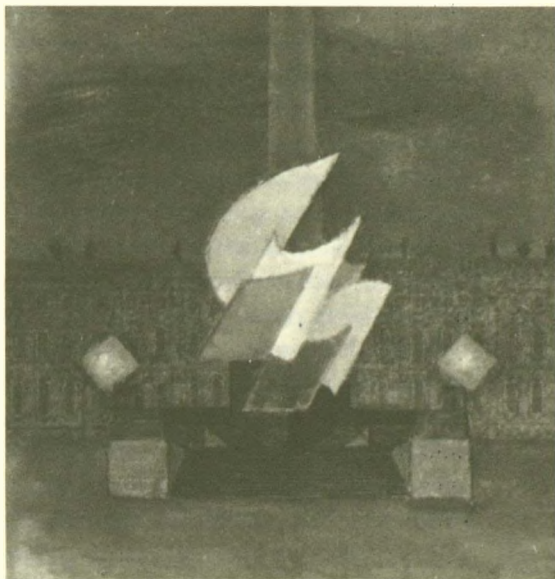
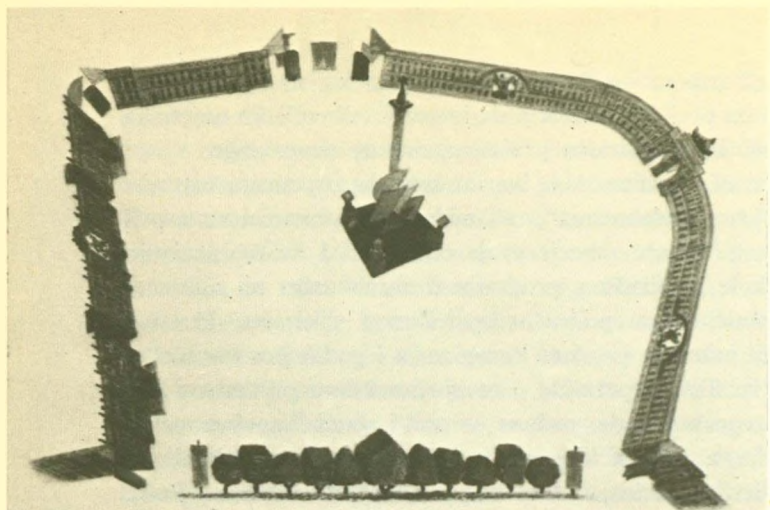
Intuitivnoj potrebi ovih umetnika da budu aktivni graditelji, prvi put naznačenoj Tatlinovim konstrukcijama „od realnog materijala u realnom prostoru“, sada će biti pružena prilika da se izrazi. Napuštajući svoje slikarstvo — „spekulativnu delatnost“ — i svoje boje i kičice — „beskorisne i zastarele alatke“ — oni će radosno zaroniti u eksperimentisanje, blaženi uprkos fizičkih i praktičnih žrtava koje je to podrazumevalo. Većina njihovih sugrađana bila je potpuno zaokupljena svakodnevnom ogorčenom borbom za opstanak, ali ovi umetnici, stičemo utisak čitajući njihove manifeste i opise njihovih diskusija i delatnosti, jedva da su živeli u toj turobnoj sadašnjosti. Teško je poverovati da su skoro bukvalno gladovali, no kaos na selu doveo je do čudovišnih teškoća u transportu, a uslovi života svedeni su na najprimitivnije. Oni su se laka srca prepustili da ih nosi silni val oslobođenja i osećanja novonastale svrhe postojanja; opijenost ih je gonila na najherojskije podvige: sve je zaboravljeno i odbačeno osim velikog izazova koji

su videli pred sobom — da promene svet u kojem žive. Ovo je nesumnjivo bilo prvi put u istoriji da je grupi tako mladih umetnika dato da u takvim razmerama praktično ostvare svoje vizije.

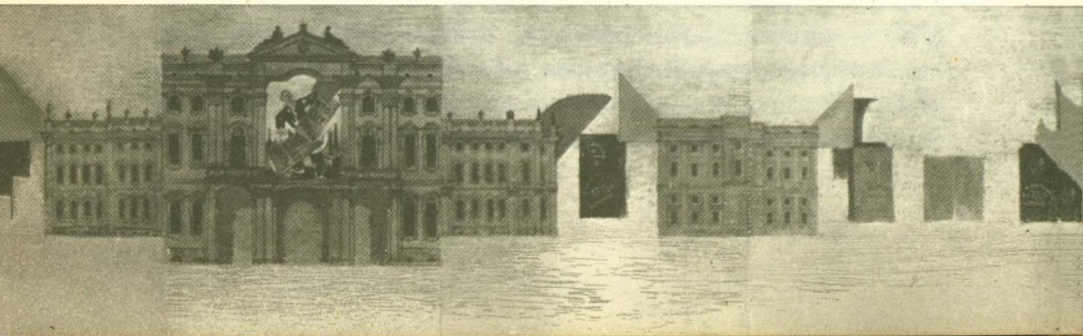
Za četiri kratke godine, koje su im bile date, poznate kao razdoblje „herojskog komunizma“, ovi malobrojni umetnici su uspeli da širom zemlje otvore muzeje svoje umetnosti i da reorganizuju umetničke škole u skladu s programom zasnovanim na njihovim nedavnim otkrićima na području apstraktnog slikarstva. Preuzeli su dekorisanje ulica za proslave Prvog maja i godišnjica revolucije; organizovali su ulične spektakle o revolucionarnom prevratu u kojima su učestvovalе hiljade građana — nov i veoma uspešan metod identifikovanja naroda s idejom; u istom duhu organizovali su predstave uličnih „sudenja“ kako bi usađivali elemente sovjetske pravde ili razobličili nekog „narodnog neprijatelja“; na isti način pružane su rudimetarne pouke, recimo, iz pravila higijene; gajenje pilića, sejanje kukuruza ili pravilan način disanja bile su neke od tema ovih predstava i plakatske progapandne delatnosti. Celovit čovek, zdrav radnik — pripadnik novog društva bio je zajednički ideal umetnika i komunističkog poretka.

Jedna od najvećih ovako organizovanih javnih manifestacija bila je proslava prve godišnjice revolucije. Širom zemlje, gde god su se zadesili — u Kijevu, Vitebsku, Moskvi ili Petrogradu — umetnici su se dobrovoljno javljali da spreme prigodnu manifestaciju za ovaj veliki praznik.

Natan Aljtman je preuzeo pripreme u Petrogradu, koji je još bio glavni grad zemlje. Rekvirirao je veliki trg ispred Zimskog dvorca ukrasivši središnji obelisk ogromnim apstraktnim skulpturama (197—199): u podnožju stuba bila je podignuta jedna dinamička futuristička konstrukcija. Sve zgrade oko trga zaklonjene su kubističkim i futurističkim panoima. Za dekorisanje trga upotrebjeno je dvadeset hiljada aršina platna! Dve godina kasnije, ne zadovoljavajući se samo dekoracijom, Aljtman, Punji, Boguslavski i njihovi prijatelji, postavili su inscenaciju juriša na Zimski dvorac (200) — naravno, potpuno realistički. Realizam su obezbedili jedan ceo bataljon, pozajmljen zajedno s opremom, i hiljade čestitih građana Petrograda, a sve su dramatizovali džinovski reflektori — u poslednjem trenutku nabavljeni očajničkim upadom u radionicu



197—199. NATAN ALJTMAN, Skice dekoracija velikog trga ispred Zimskog dvorca u Petrogradu za proslavu prve godišnjice oktobarske revolucije.

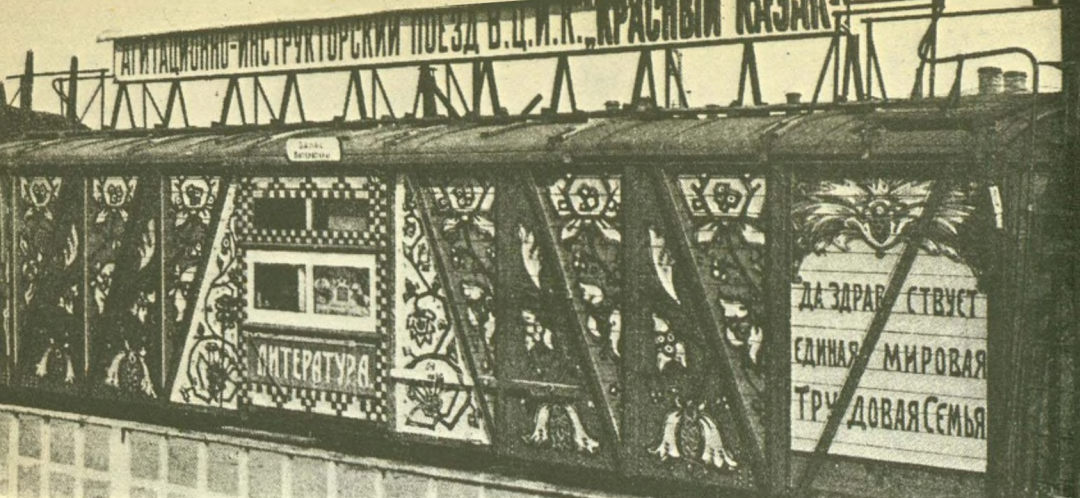




200 Fotografija rekonstrukcije revolucije koju je režirao Aljtman sa svojim drugovima „levim“ umetnicima, novembra 1920.

jednog električara — koji su, skriveni iza na brzinu podignute pozornice, bacali na nebo Aljtmanove apstraktne šare. Na generalnoj probi je utvrđeno da u takvoj sredini „Kerenski“ deluje kao marionetska figura — te je na podijum postavljeno pedeset Kerenskih, pedeset istovetnih lutaka, koje su upedesetostručeno izvodile istovetne gestove, dok je Crvena armija — smeštena na niži podijum desno (poput pakla i đavola u srednjovekovnom prikazanju) — postepeno potiskivala divotno urešene ceremonijalne lutke Bele armije s njihovog gordo nadmoćnog položaja. Porazu Bele armije sledila je trijumfalna plima dve hiljade gledalaca, dok se bataljon kamionima vozio kroz kapije, uz pratnju svih mogućih instrumenata, koji su trubljenjem, pištanjem i zvonjavom objavljivali pobedu boljševičke revolucije. Nije čudo što su vlasti, kad su za to kasnije čule — nije se smatralo da je za održavanje ovog





201 Agitaciono-prosvetni voz „Crveni kozak“.

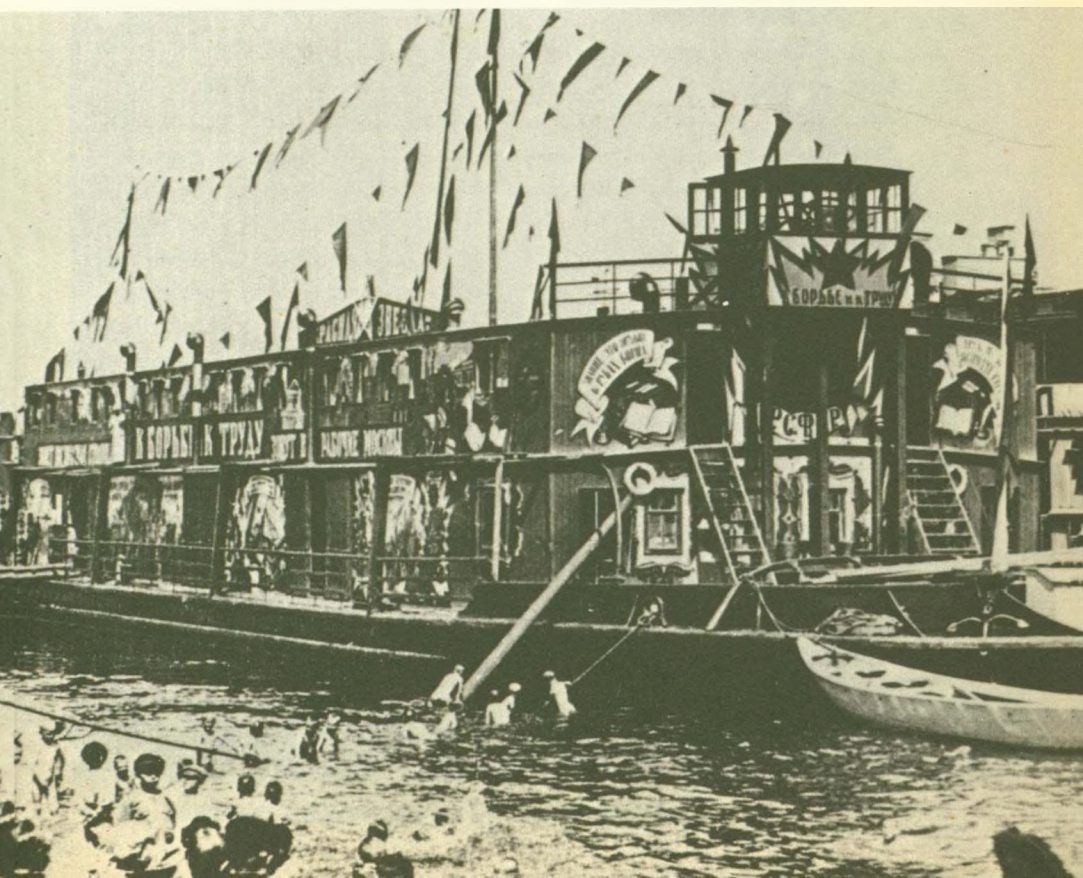
pozorišnog spektakla potrebna ikakva dozvola — ozbiljno ukorile komandanta bataljona, koji o svemu ovom nije imao pojma. Juriš je mogao biti pravi!?

U manjim materijalnim razmerama, ali s istim oduševljenjem, ovi likovni umetnici, glumci, pisci i kompozitori izvodili su širom zemlje „herojsko-revolucionarne“ improvizovane komade. Tatljlin, Anenkov i Mejerholjd su slikali dekore, dok su simfonije fabričkih sirena izvođene pod ravnanjem Majakovskog, u okviru njegovog stremljenja da napravi od „ulica svoje kičice, a od trgova — paletu“⁸ (201, 202). Vozovi ukrašeni revolucionarnim temama upućivani su na front, raznoseći vesti o revoluciji — i političkoj i umetničkoj — u sve kutove zemlje⁹. Činilo se da nema granice domišljatosti s kojom su ovi umetnici vršili propagandu revolucije.

Sam Lenjin je početkom 1918. godine predložio da gradovi podižu propagandne spomenike svetskim velikanima revolucije. Spisak onih kojima je trebalo odati ovu počast uključivao je Bjelinskog i Černiševskog, ali i Musorgskog, Kurbea i Sezana. Međutim, ukupno uzev, ovaj projekt nije bio naročito uspešan¹⁰. Većina umetnika kojima je povereno da naprave ove spomenike pripadala je realističkoj školi, jer je vajarstvo daleko zaostajalo za slikarstvom, a srazmerno malobrojni vajari bili su beznadežno akademski. Njihova dela su bila mučno naturalistički portreti, mnogo puta uveličani. Izrađeni od najprimitivnijih materijala,

postavljeni su na pijedestale u centru Moskve, usred zime. Ukoliko su uopšte bili zapaženi, njihova naivnost je, izgleda, izazivala jedino osmehe. Umetnici koji su pokušali da budu ekspresivniji, možda u izvesnom neodređeno „kubističkom“ ili „futurističkom“ stilu, vredali su građane svojim „izobličavanjem“ voljenih lica. Šervudov kubistički portret Bakunjinina danima nije mogao da bude otkriven — jer je protiv sebe izazvao ovakva osećanja — a kada je otkriven, anarhisti su ga kroz nekoliko sati uništili!

Jedini spomenik čiji je stil odgovarao temi bio je Tatlinov dinamični *Spomenik III internacionali* (203). Početkom 1919. godine, Odeljenje likovnih umetnosti naručilo je od Tatlina da uradi ovaj projekt koji je trebalo da bude podignut u centru Moskve. Tokom 1919. i 1920. godine Tatlin je s trojicom pomoćnika radio na projektu i u svome moskovskom ateljeu napravio makete od metala



i drveta. Jedna od tih maketa bila je izložena na izložbi povodom VIII kongresa sovjeta, održanoj decembra 1920. „Spoj čistih umetničkih formi i utilitarnih ciljeva“, tako je Tatlin opisao svoj rad¹¹.

Jer to nije trebalo da bude dokoni simbol — kako bi to bilo u neskladu s novim društvenim poretkom kad bi se u njegovu slavu podigao beskoristan spomenik! Ne! Spomenik je trebalo da bude dinamičan, i po spoljašnjem izgledu i po unutarnjoj delatnosti. „(U zgradi) treba da se što je manje moguće sedi i stoji; umesto toga ljudi će se mehanički voditi ukруг, gore i dole; čas će se nazreti snažan i lakonski izraz agitatora, čas vesti, dekreti, odluke, najnoviji izum, eksplozija jasnih i jednostavnih misli. Stvaranje i samo stvaranje.“¹²

Ovo svojstvo kretanja, uvedeno kao estetičko načelo u Tatlinov *Spomenik*, u konstruktivističkom pokretu koji je upravo nastajao postaće odmah odlika oblikovanja. Prvi „kinetički modeli“ Gaboa i Rodčenkovi mobilni takode datiraju iz 1920. godine.

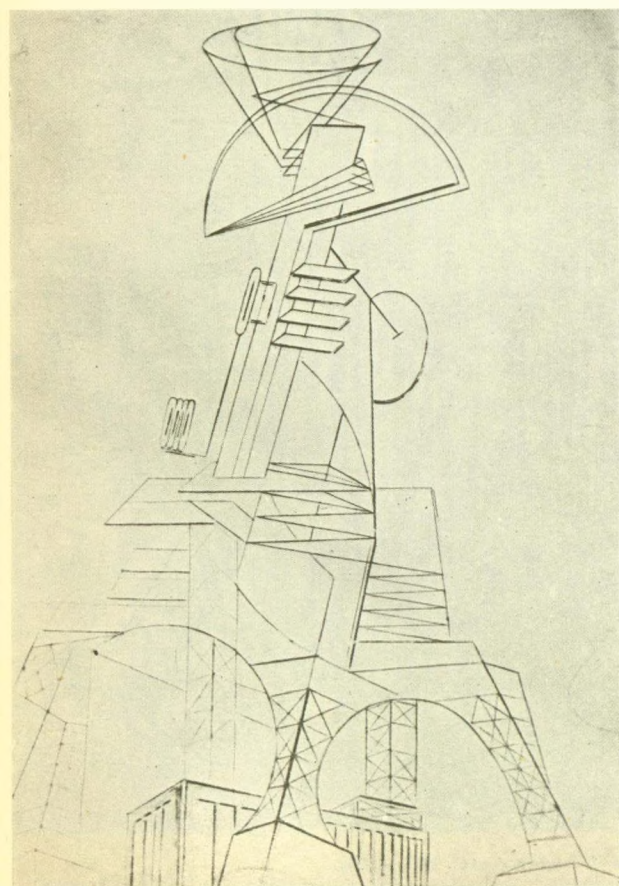
Tatlinov *Spomenik* je trebalo da bude visok kao dva Empajer Stejt Bildinga. Trebalo je da bude izrađen od stakla i gvožđa. Gvozdena spiralna armatura je trebalo da drži telo koje se sastoji od staklenog valjka, staklene kupe i staklene kocke. Telo je trebalo da visi s dinamične asimetrične ose (poput krivog Ajfelovog tornja), koja bi tako njegov spiralni ritam produžavala u spoljašnji prostor. Ovakvo „kretanje“ nije trebalo da se ograniči samo na statičnu konstrukciju. Trebalo je da se telo samog *Spomenika* bukvalno kreće. Valjak je trebalo da se za jednu godinu okrene oko svoje ose: delatnosti smeštene u ovaj deo zdanja bile su predavanja, konferencije i kongresi. Kupa je trebalo da obavi svoje obrtanje za mesec dana i da u sebi smesti izvršne delatnosti. Trebalo je da kocka na vrhu za dan opiše pun krug oko svoje ose i služi kao informacioni centar, da neprestano emituje vesti, proglose i manifeste — pomoću telegrafa, telefona, radija i zvučnika. Jedan poseban uređaj je trebalo da bude spoljašnji ekran, noću osvetljen, koji bi neprestano prenosio najnovije vesti a, instaliran naročit projektor koji bi po oblačnom vremenu bacaо reči na nebo, objavljujući parolu dana — „posebno koristan predlog za tmurni Sever“.

Na žalost, projekt nije odmakao dalje od maketa koje su Tatlin i njegovi pomoćnici napravili od drveta i žice. Te makete su

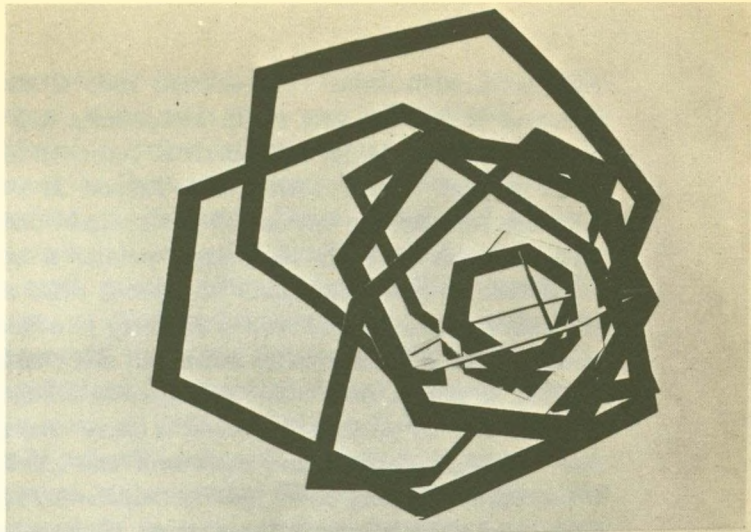


postale simbol utopijskog sveta koji su se ovi umetnici nadali da će izgraditi. Po mnogo čemu, on je tipičan za njihove nade: tako je ambiciozan, tako romantičan i potpuno nepraktičan. Jer, mada ih je podsticala zamisao o aktivnom učestvovanju u izgradnji i organizovanju novog sveta, mada su odbacili štafelajsko slikarstvo kao anahronizam, i po alatkama i po društvenom značenju, oni nisu bili opremljeni da postanu umetnici-inženjeri o kakvima su sanjali.

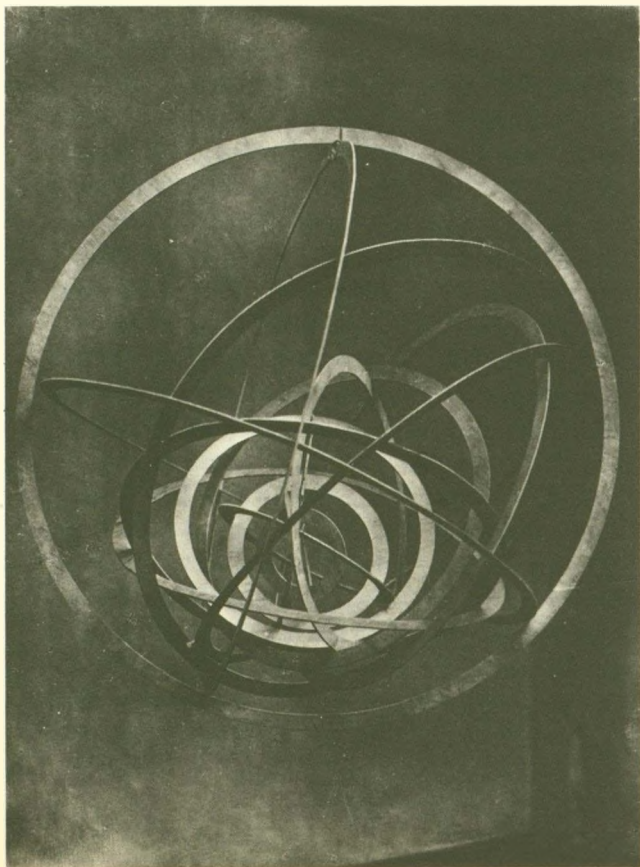
Odeljenje likovnih umetnosti (IZO) obrazovano je 1918. godine, u okviru Narodnog komesarijata prosvete (Narkompros), a odgovaralo je za organizaciju i vođenje umetničkog života zemlje pod novom sovjetskom vlašću. Zbog svoje premoći u ovoj instituciji „levi“ umetnici su stekli naziv zvaničnih umetnika novog društva. Lunačarski, narodni komesar prosveta, bio je čovek liberalnih



204 NAUM GABO,
Projekt radio-stanice,
1919—1920.



205
ALEKSANDAR RODČENKO
Konstrukcija,
1920.



206
ALEKSANDAR RODČENKO,
Višea konstrukcija, 1920.

pogleda i široke kulture. Pre revolucije, kada je živeo u emigraciji, poznao je izvestan broj svojih sunarodnika koji su studirali slikarstvo u Parizu, Minhenu ili Berlinu. Jedan od njih bio je njegov veliki prijatelj David Šterenberk. Takođe je poznao Natana Aljtmana i bio svestan ugleda koji je Kandinski uživao u Nemačkoj. Kad se vratio u Rusiju da zauzme položaj u boljševičkoj vladi, Lunačarski se prirodno obratio za pomoć ovim nekadašnjim prijateljima i poznanicima. David Šterenberk je naimenovan za rukovodioca IZO, a egzekutivu su sačinjavali skoro isključivo umetnici. Aljtman je postao rukovodilac petrogradske sekcije, a Tatlin moskovske. Bile su pozvane i „desne“ i „leve“ škole, ali su se odzvali samo „levičari“ i time uspostavili onu „levičarsku diktaturu u umetnosti“ na koju su se njihove desničarske kolege tako gorko žalile, kad su se kasnije, sa zavođenjem Nove ekonomske politike, 1921, ponovo ohrabrine. Kandinski, Aljtman, likovni kritičar Nikolaj Punjin, futuristički pisac i apologet Proletkulta Osip Brik, i Olga Rozanova, koja je umrla mlada, spadali su u ostale „levičarske“ članove ovog kolegijuma IZO.

Jedna od prvih akcija kolegijuma bilo je osnivanje Biroa za muzeje i Otkupnog fonda, koji je postao jedan od najambicioznijih poduhvata. Vlada je dala dva miliona rubalja za otkup modernih umetničkih dela i uređenje i osnivanje muzeja širom zemlje. Između 1918. i 1921. godine otvoreno je trideset šest muzeja širom zemlje, a 1921. u trenutku ukidanja kolegijuma planiralo se otvaranje još dvadeset šest¹³. Ovi muzeji su snabdeveni delima otkupljenim od umetnika svih škola, mada je 1918. godine u *Pravdi*¹⁴ bilo oštih protesta zbog toga što se fond koristi za kupovinu futurističkih dela, „čija je budućnost još krajnje sporna“, umesto dela Benuaa, Golovina i drugih slikara iz grupe „Svet umetnosti“ i priznatih dorevolucionarnih umetnika. Lunačarski je lično odgovorio na ovu optužbu: „Kupuje se od svih umetnika ali pre svega od onih koji su bili izopšteni za vladavine buržuskog ukusa te stoga nisu zastupljeni u našim galerijama“¹⁵. Ovom mrežom galerija Rusija je postala prva zemlja u svetu koja je zvanično i u tako širokim razmerama izlagala apstraktnu umetnost.

Rodčenko je rukovodio Biroom za muzeje. Mada je dela zapravo birao muzejski kolegijum, Rodčenkova dužnost je bila da odlučuje

kojim će se gradovima dodeliti. On možda nije bio sasvim nepristrastan arbitar. Gabo priča kako mu je Kandinski — član muzejskog kolegijuma — prišao jednog dana s upozorenjem da Rodčenko namerava da Gaboovu kompoziciju *Glava* pošalje u seoce Carevokokšajsk, u dubinama Sibira. Razljućeni Gabo je smesta povukao svoje delo, na veliki bes Rodčenka!

Trinaest ovih novih galerija dobilo je naziv „Muzeja umetničke kulture“, zasnovan na Tatljinovom pojmu „kulture materijala“. Zamisao takvog muzeja i njegove organizacije izložio je Nikolaj Punjin, urednik uticajnog „levičarskog“ organa *Umetnost komune*, nedeljnika koji je izlazio od 1918. do 1919. godine. Punjin je inače bio Tatljinov veliki prijatelj i pobornik. Trebalo je da muzej umetničke kulture u celosti bude posvećen likovnom obrazovanju, „kako bi se masama omogućilo da se upoznaju s razvojem i metodima umetničkog stvaranja“¹⁶. Povrh toga, trebalo je da postoje „istorijski“ i „izložbeni“ muzej — prvi, naravno, ne bi polagao pravo na umetnički uticaj, već bi isključivo služio kao informativni centar za naučni rad. Ovaj stav odbacivanja umetnosti prošlosti, koja nema da da nikakav stvaralački doprinos umetnosti sadašnjice, bio je suštinski za Punjina i njegove drugove iz *Umetnosti komune* — i to će postati jedna od glavnih optužbi upućivanih „levičarima“ tokom poznijih godina.

Dva glavna muzeja umetničke kulture organizovana su u Moskvi i Petrogradu, 1918. godine. U njima su bile smeštene stalne izložbe „leve“ umetnosti, a Tatljin je, 1923, u petrogradskom muzeju režirao dramu Hljebnikova *Zangezi*¹⁷ (146, 147). Maljevič je kasnije stanovao u zgradi Muzeja u Petrogradu, gde je od 1923. do 1928. godine vodio laboratoriju eksperimentalnog slikarstva u muzejskoj školi (218).

U leto 1918, stara petrogradska Umetnička akademija je zatvorena, njeni nastavnici otpušteni a sve slike rekvirirala je država. Škola se raspala i kratko vreme je postojala kao samostalna organizacija. Međutim, oktobra iste godine, škola je u okviru IZO reorganizovana kao petrogradske Slobodne radionice (Svomas). Program reformisane škole je proklamovao:

„1. Svi koji žele da steknu stručnu umetničku spremu imaju pravo upisa u Svomas.



207 KUZMA PETROV-VOTKIN, 1918. godina u Petrogradu, 1920.

2. Ovo važi za osobe starije od šesnaest godina. Nije potrebna nikakva školska diploma.
3. Svi oni koji su ranije pripadali umetničkim školama smatraju se članovima Svomas.
4. Prijave će se primati tokom cele godine“.

Ovu objavu potpisali su Lunačarski i Šterenber¹⁸. Učenici su povrh toga imali pravo da sami biraju profesora i da se prema vlastitom izboru dele na radne grupe. Aljtman, Punji, Petrov-Votkin, a kasnije i Tatljn, Maljevič i Šterenber imali su svoja ateljea u Svomas¹⁹. To je bilo pravo revolucionarno odvajanje od akademskog leša, koji je odgurnut u stranu, „čišćenje Augijevih štala“, kako je nazvano. Međutim, takva vrlo liberalna organizacija uskoro je dovela do stanja potpune anarhije i haosa. Godine 1921. Svomas su ukinute, a škole su potpale pod Rusku akademiju umetničkih nauka. 1922. godine su ponovo uspostavljene Svomas prema programu koji je razradio Kandinski.

U Moskvi se razvila približno ista struktura. Godine 1918. je zatvorena Škola slikarstva, vajarstva i arhitekture i, zajedno s bivšom Stroganovskom školom primenjenih umetnosti, reorganizovana u Više umetničko-tehničke radionice (Vhutemas). Gabo ovako opisuje strukturu Vhutemasa:

„Ono što je bitno znati u pogledu karaktera ove institucije jeste to da je bila skoro autonomna: ujedno škola i slobodna akademija gde se nije obavljala samo tekuća obuka iz specijalizovanih profesija (postojalo je sedam fakulteta: slikarstvo, skulptura, arhitektura, keramika, obrada metala i drveta, tekstil i tipografija), već su održavane opšte diskusije i studentski seminari o različitim problemima, u kojima je mogla da učestvuje publika, a umetnici koji nisu zvanično pripadali nastavničkom zboru mogli su da govore i drže predavanja. Vhutemas je imao publiku od nekoliko hiljada studenata, mada se sastav menjao zbog građanskog rata i rata s Poljskom. Postojala je slobodna razmena između radionica i privatnih ateljea kakav je bio moj. . . Na tim seminarima, kao i na opštim sastancima, raspravljana su mnoga ideološka pitanja između suprotno nastrojenih umetnika u našoj apstraktivističkoj grupi. Ovi skupovi su imali mnogo veći uticaj na potonji razvoj konstruktivističke umetnosti no celokupna nastava“²⁰.

Među one koji su tu imali ateljea spadali su Maljevič, Tatljin, Kandinski, Rozanova, Pevzner, Morgunov, Udalcova, Kuznjecov,



208 VLADIMIR FAVORSKI,
Bakrorezna ilustracija
za *Knjigu o Ruti*,
objavljeno 1925.

Faljk i Favorski (208). Poslednji je bio bakrorezac, koji je kasnije u Vhutemasu imao veliki uticaj na prvu generaciju studenata slikarstva, kao što su Dejneka i Pimenov (213), koji su se početkom dvadesetih godina javili kao reakcija na apstraktne škole.

Program „levih“ profesora Vhutemasa diktirao je Institut umetničke kulture, organizacija pod potpunom dominacijom „levičara“, koja se bavila razradom teorijskog pristupa umetnosti u komunističkom društvu. Prva podružnica Instituta obrazovana je maja 1920, u Moskvi, kao sekcija IZO; decembra 1921. godine proširila je svoju delatnost na Petrograd, pod rukovodstvom Tatljina, i na Vitebsk, pod rukovodstvom Maljeviča.

Institut umetničke kulture — poznat kao Inhuk — u početku je trebalo da bude vođen prema programu koji je razradio Kandinski. Ovaj program je obuhvatao suprematizam, Tatljinovu „kulturu materijala“, kao i teorije samog Kandinskog. Bio je to pokušaj da se različita iskustva sistematizuju u jedan pedagoški metod. Program je objavljen 1920. godine, naporedo s formiranjem Inhuka²¹. Bio je podeljen na dva dela: „teorija posebnih grana umetnosti“ i „objedinjavanje posebnih umetnosti u svrhu stvaranja monumentalne umetnosti“.

„Prvi deo se sastoji od analize specifičnih svojstava svakog umetničkog medijuma. Polazna tačka treba da bude psihološka reakcija umetnika na određeno svojstvo. (Na primer, poznato je da crvena boja podstiče na delanje.) Na osnovu takvih analiza treba stvoriti umetnički rečnik svesnih linija i oblika koji obuhvata sve medijume. Na sličan način treba sastaviti i rečnik slobodnih, izuzetnih oblika. Boju valja ispitati kroz njene (a) apsolutne, i (b) relativne vrednosti. (a) Boje treba proučavati najpre posebno a zatim u kombinacijama. To proučavanje valja koordinirati s medicinskim, fiziološkim, hemijskim i okultnim znanjima i s iskustvom subjekta, na primer čulna asocijacija i boja; boja i zvuk, itd.

(b) Boja u kombinaciji s nacrtanim oblicima. Tome valja pristupiti

1. kombinovanjem osnovnih boja s jednostavnim geometrijskim oblicima;
2. kombinovanjem komplementarnih boja u sličnim oblicima;
3. ukrštenim kombinacijama osnovnih i komplementarnih boja u jednostavnim geometrijskim oblicima;

4. kombinovanjem osnovnih boja sa slobodnim, izuzetnim oblicima;
5. ukrštenim kombinacijama boja i oblika.

Treba objaviti rečnik zaključaka na osnovu ovog programa.“

Drugi deo programa je trebalo da bude posvećen stvaranju monumentalne umetnosti. „Ovo će se najpogodnije ostvariti u pozorištu gde valja razraditi svojstva pojedinih umetničkih medijuma; npr. reči ili pokret mogu se svesti na svoju suštinu ponavljanjem, spajanjem, itd., dok se ne izazove stanje ekstaze.“ Skrjabinovo delo se navodi kao primer naprednih tokova boje i zvuka.

Ove ideje, koje će ubrzo potom činiti temelj tečaja Kandinskog u Bauhausu, naišle su na snažan otpor budućih konstruktivista u Inhuku. Zaokupljenim racionalističkom koncepcijom umetničkog stvaranja, njima su bile neprihvatljive ideje Kandinskog o umetnosti kao psihičkom, intuitivnom procesu. I tako je program Kandinskog skoro odmah odbačen većinom glasova.

Zbog tog odbacivanja njegovih ideja, Kandinski je napustio Inhuk. Krajem godine Lunačarski ga je pozvao da postane član komisije koja je trebalo da reorganizuje razne školske i umetničke institucije u Moskvi u Rusku akademiju umetničkih nauka. To je bilo u skladu s Lenjinovom Novom ekonomskom politikom, uvedenom 1921. godine, i činilo je deo Lunačarskovog plana reorganizacije obrazovnog sistema u zemlji.

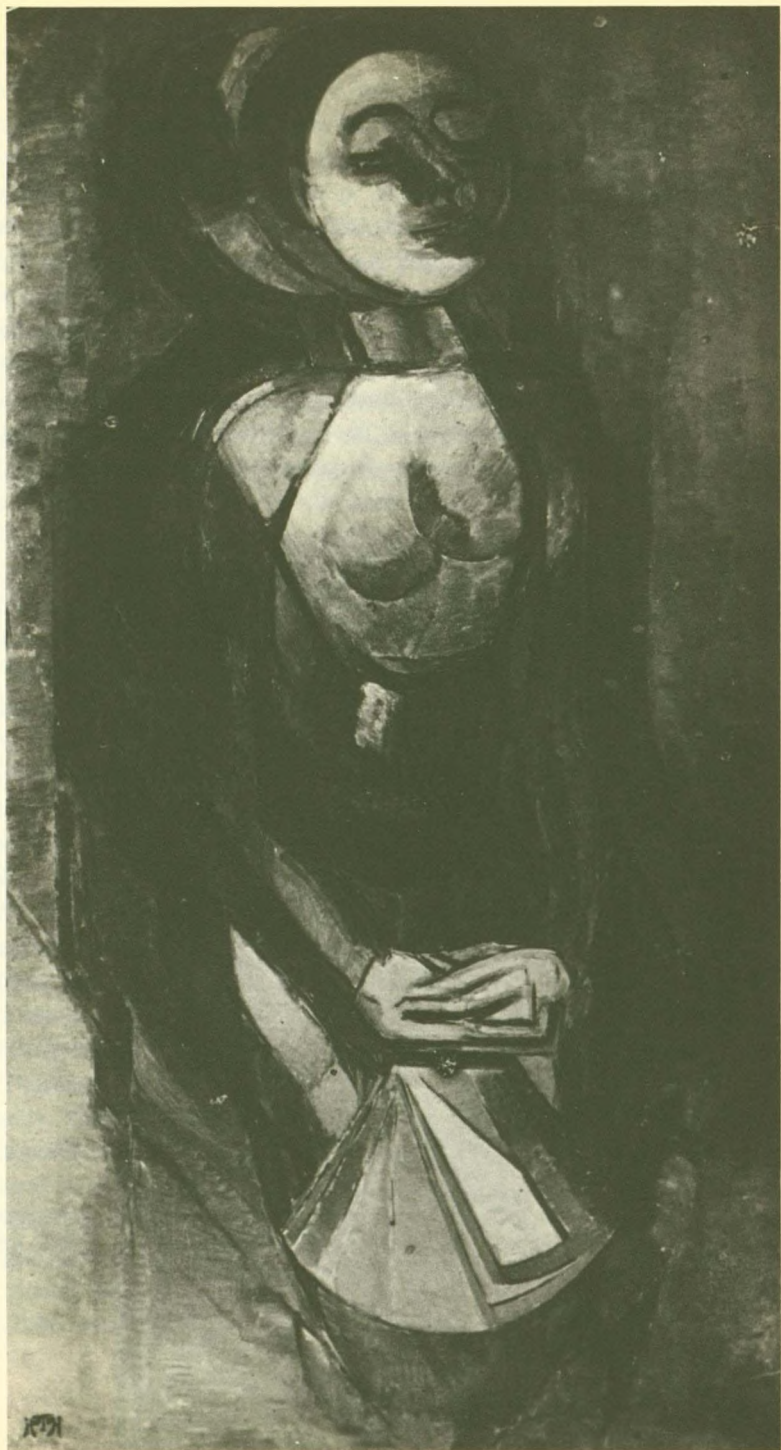
Kandinskom nije bilo suđeno da u domovini vidi ostvarenje ma i jednog svog programa umetničkog obrazovanja. Program koji je izradio za novo odeljenje likovnih umetnosti pri Akademiji umetničkih nauka bio je sličan onom koji je predložio Inhuku²², ali su vlasti bile zaokupljene akutnim problemima nestašice hrane, ogreva i stambenog prostora, te je program bačen u arhivu.

Odeljenje likovnih umetnosti nove moskovske Akademije umetničkih nauka organizovano je tek 1922. godine. U to vreme Kandinski je već bio napustio Rusiju kako bi preuzeo položaj koji mu je ponuđen u vajmarskom Bauhausu.

Nakon odlaska Kandinskog iz Inhuka, izrađen je novi program. Posle dugih diskusija svi su odbacili „čisto slikarstvo“, ali su članovi Instituta bili podeljeni u pogledu sledećeg koraka koji valja učiniti te su se pocepali na dve grupe. Trebalo je da se članovi prve grupe posvete „laboratorijskoj umetnosti“, a članovi druge

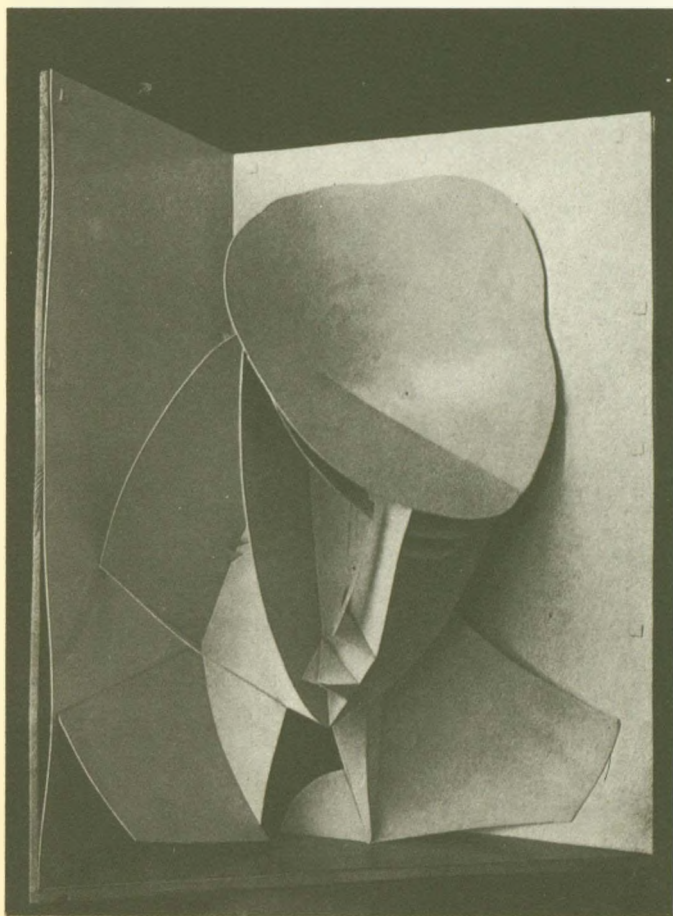
— „proizvodnoj umetnosti“. Ta podela je postajala sve izraženija dok, 1921. nije dovela do dramatičnog rascepa u redovima „levičara“.

Na izložbama organizovanim pod novim režimom preovladavao je suprematizam. Prva, priređena decembra 1918, bila je velika retrospektivna izložba posvećena stvaranju Olge Rozanove, koja je nekoliko meseci ranije umrla od difterije. Rozanova je tako tipičan predstavnik ove ruske avangarde da vredi dati kratak pregled njenog života. Rođena 1886. godine, u jednom gradiću blizu Vladimira, došla je u Moskvu da stekne slikarsko obrazovanje u jednom privatnom ateljeu, a zatim u Stroganovskoj školi primenjenih umetnosti. Rozanova je bila član-osnivač grupe „Savez omladine“ u Sankt-Peterburgu i spada među prve koji su se povezali s ovim futurističkim pokretom. Bila je i slikar i pesnik, te je u jednom ili drugom svojstvu, ili u oba, saradivala u većini futurističkih publikacija; ona je bila vatren govornik na mnogim predratnim javnim diskusijama. U modernom ruskom pokretu Rozanova ne zauzima mesto novatora, već, poput Popove i Ekseterove, darovitog sledbenika. Njeno rano stvaranje više odražava uticaj italijanskih futurista no francuskih kubista, a njeno apstraktno slikarstvo, koje datira iz 1916, zadržalo je tu dinamičnu snagu. Posle revolucije Rozanova je na temelju svoje rane veze sa Stroganovskom školom posvetila svoju energiju reorganizaciji primenjene umetnosti u zemlji. Zahvaljujući njenim naporima, avgusta 1918, obrazovan je poseban odsek IZO koji se bavio tim područjem: Rozanova je ličnim ubeđivanjem i putovanjima širom zemlje u ovu organizaciju uključila mnoge postojeće škole. To je iziskivalo ogromnu hrabrost i svest o vlastitoj misiji, jer su u to vreme prilike u zemlji bile haotične a civilima skoro nemoguće da obezbede prevoz. Pre no što je umrla, Rozanova je sastavila plan reorganizacije muzeja primenjene umetnosti u Moskvi, koji je kasnije ostvaren. Njene planove za izmirenje umetnosti i industrije takođe je uskoro ostvario konstruktivistički pokret. Bolest ju je oborila dok je na jednom aerodromu postavljala transparente i parole za predstojeću proslavu godišnjice revolucije, a umrla je kroz nedelju dana. Njena posmrtna izložba, otvorena nekoliko nedelja kasnije, obuhvatala je 250 slika, od impresionizma do suprematizma.



Sledeća zanimljiva izložba bila je „Peta državna izložba“, priređena početkom 1919. godine. Njen naslov je glasio: „Sindikata umetnika-slikara nove umetnosti: od impresionizma do apstraktnog slikarstva“, a održana je u moskovskom Muzeju likovnih umetnosti — sada Muzeju Puškina. U skladu s revolucionarnom teorijom, to je bila izložba bez žirija na kojoj je mogao da učestvuje svako ko smatra da naslov odgovara njegovom delu.

Izložba je uglavnom značajna po delima Kandinskog, koji je izložio izvestan broj slika iz 1917. godine, kao što su *Silazak*, *Sivi oval*, *Zeleni češalj* i *Jasnost*, i po tome što je u moskovski umetnički život uvela Antona Pevznera. Inače, apstraktne škole su predstavljali Rodčenko, Stepanova i Popova. Tatlin i Maljevič nisu



210 NAUM GABO,
Glava žene,
1916—1917.

izložili nijednu sliku. S druge strane, bilo je prisutno nekoliko manjih, zapostavljenih stvaralaca, kao što su grupa „Karo pub“, ruski članovi minhenskog „Plavog jahača“ i grafičar Favorski.

Anton Pevzner (1886—1962) počeo je da slika 1902. godine, pošto je otkrio vizantijsko slikarstvo i bio njime opčinjen. Godine 1910. otišao je u Sankt-Peterburg i stupio u Umetničku akademiju, ali je sledeće godine oputovao u Pariz, gde je ostao sve do izbijanja rata, ako se izuzme kratak boravak u Rusiji, 1913. godine. Boraveći u Oslu za vreme rata, Pevzner je nastavio da slika kubistička dela, kao što je *Karneval* (209), s kojima su blisko povezane rane *Glave* njegovog brata Gaboa, rađene 1915. i 1916. Tek pošto su braća početkom 1922. godine napustila Rusiju, Pevzner je počeo da radi konstrukcije. On i Gabo su nastavili da slede teorije koje su razvili još u Rusiji; njihovo stvaranje, kao i toliko stvari u istoriji modernog pokreta u ruskoj umetnosti, Zapadu je na najdramatičniji način predstavio Đagiljev — scenografijom za balet *Mačka* (1926). Gabo i Pevzner su u Inhuku pripadali grupi protivnika proizvodne umetnosti; da bi izrazili svoje neslaganje s ovim budućim konstruktivistima, napisali su svoj „Realistički manifest“²³.

Pevznerov mlađi brat Naum (1890—1977), koji je kasnije koristio srednje ime Gabo kako bi izbegao brkanje s bratom, proveo je ratne godine u Oslu, gde je počeo da radi svoje prve konstrukcije od materijala kakvi su metalne ploče i celuloid. Gabo nije poahađao nikakvu umetničku školu, ali je, diplomiravši medicinu u Minhenu 1912, počeo da studira tehniku a prisustvovao je i Velflinovim predavanjima iz istorije umetnosti. Rešavajući matematičke probleme, prvi put je počeo da pravi konstrukcije — njegova prva dela su kocke i geometrijske figure. Po prispeću starijeg brata u Oslo, i verovatno pod njegovim uticajem, 1916—17. godine počeo je da radi figurativne kompozicije s naslovima kao što su *Glava* (210) ili *Torzo*. Godine 1917. vratio se u Moskvu i uradio nekoliko arhitektonskih nacрта, kakav je *Projekt radio-stanice* (204), koji imaju sličnosti s eksperimentima budućih konstruktivista. Gabo s njima naročito deli interesovanje za dinamičko načelo. Za razliku od svog brata Antona, boraveći u Rusiji Gabo nije sudelovao ni na jednoj izložbi, niti je zauzimao ma kakav zvaničan položaj u Vhutemasu. No, kao što sam kaže, „nezvanično, bio sam aktivan

u životu škole kao da imam zvaničan položaj. . . moj brat Anton je tamo imao atelje u kojem je predavao slikarstvo, ali su svi njegovi studenti koji su želeli da nauče vajanje bili moji učenici. . .“²⁴

Da se vratimo na frakciju „laboratorijske umetnosti“ u Inhuku. „Petoj državnoj izložbi“ vremenom je usledila „Deseta državna izložba: nepredmetno stvaralaštvo i suprematizam“. To je bio pravi vrhunac apstraktnog slikarstva u Rusiji, a za razliku od prethodne izložbe ova je bila ograničena na jezgro grupe „laboratorijske umetnosti“. Maljevič je na ovoj izložbi izložio svoju slavnu seriju „Belo na belom“ (211). U katalogu izložbe Maljevič je pisao: „Probio sam plavi abažur ograničenja boje i izašao u onostranu belinu: sledite me, drugovi avijatičari, zaplovite u dubine — uspostavio sam semafore suprematizma“. Kao odgovor na to, Rodčenko je poslao svoju sliku *Crno na crnom* (212). Njegov manifest uglavnom deluju kao zbirka citata: „U temelj svoje stvari postavio sam ništa“ (M. Štirner); „Boje nestaju — sve se stapa u crno“ (A. Kručonih: *Gli-Gli*); „Ubistvo ubici služi kao samoopravdanje, on time teži da dokaže kako ništa ne postoji“ (Oto Vajninger: *Aforizmi*); uz mnoge navode Volta Vitmena. Popova, Stepanova, Aleksandar Vesnjin i dva reprezentativna dela Rozanove takođe su prikazani na ovoj izložbi, na kojoj je predstavljeno ukupno dvesta dvadeset radova. To je bila poslednja kolektivna izložba slika ove „leve“ avangarde u Rusiji.

Međutim, krajem 1919. godine, Maljevič je imao samostalnu izložbu koja je sumirala njegovo stvaralaštvo. Imala je naslov „Od impresionizma do suprematizma“ i obuhvatala je 153 dela. Ovom samostalnom izložbom Maljevič je objavio kraj suprematizma kao slikarskog pokreta. Rekao je Pevzneru da je „krst“ — koji je dominantan simbol na mnogim od njegovih poslednjih dela — „moj krst“, toliko je lično doživljavao tu „smrt slikarstva“. Od tog vremena pa do NEP-a i postavljenja za profesora u petrogradskom Muzeju likovne kulture, sve je više radio u svojoj školi u Vitebsku.

S Maljevičevim preuzimanjem ove škole povezan je jedan skandal. Prvobitno, 1918, Šagal je naimenovan za direktora Umetničke škole u rodnom Vitebsku. Ali, on je načinio grešku kad je pozvao nekolicinu svojih moskovskih kolega da tamo predaju, među njima i Maljeviča. Ubrzo potom, koristeći Šagalov privremeni boravak

u Moskvi, Maljevič je preuzeo školu i obavestio Šagala da su njegovo delo i metodi starinski i irelevantni, a da je on, Maljevič, čuvar „nove umetnosti“ i budući direktor Umetničke škole u Vitebsku. Maljevičeva upornost i rečitost bile su tolike da je — karakteristično — isterao svoje, a vrlo razočarani Šagal otputovao je u Moskvu, gde radi kao scenograf u Državnom jevrejskom pozorištu (168). Jedno od njegovih najvećih ostvarenja, kasnije na žalost uništeno, bilo je ukrašavanje predvorja tog pozorišta velikim frizom.

U Vitebsku je Lisicki, koji je još pre revolucije onde radio sa Šagalom na ilustrovanju jevrejskih knjiga, prvi put došao u dodir s Maljevičem. Maljevič je bio jedan od najpokretljivijih među „levim“ umetnicima čija neprestana putovanja i istovremeno obavljanje nekoliko dužnosti tokom prve četiri godine sovjetske vlasti pretvaraju posao praćenja njihovog kretanja i delatnosti u posebnu moru za istoričara: skoro da i ne postoje nikakvi opisi ovog razdoblja; oni koji postoje jednostrani su ili vrlo šturi; uspomene još živih ljudi takođe pokazuju sklonost da budu protivrečne. Tako se svaki prikaz ovog razdoblja mora pretežno oslanjati na izvore kao što su izložbeni katalogi i novinski prikazi koji nužno daju prilično suv i shematičan rezultat.

Maljevič je školu u Vitebsku prekrstio u Unovis, što je skraćena za „Škola nove umetnosti“²⁵, pa je onde počeo da razrađuje svoj pedagoški metod. Naše poznavanje Maljevičevog nastavnog metoda zasad je ograničeno na ono što je o tom predmetu sam napisao. Veliki deo knjige koja je 1927. godine objavljena na nemačkom jeziku pod naslovom *Nepredmetni svet*, u seriji *Bauhausbücher*, posvećen je Maljevičevim teorijama boje, oblika i njihovih uzajamnih odnosa. Teško je utvrditi u kojoj je meri i na koji način ovo bilo sistematizovano u praktičnom nastavnom metodu. Sudeći po grafikonima koje je Maljevič poslao na berlinsku „Umetničku izložbu“²⁶ iz 1927, izvesno je da su njegove teorije imale slabu naučnu osnovu i da su, zapravo, morale ostati intuitivne, slično onima koje je u Inhuku zastupao Kandinski. Tokom ovog razdoblja u Vitebsku, Maljevič je napisao još nekoliko članaka i brošura²⁷, najpre obrađujući svoj lični put do apstraktnog slikarstva, a zatim, na opštijem planu, pišući o svojim shvatanjima života i religije. Maljevičev jezik je čudna mešavina nepismenog čoveka,



211 KAZIMIR MALJEVIČ. *Suprematistička kompozicija: Belo na belom*, 1918.

patrijarha i istinskog pesnika; međutim, njegova veoma nelogična upotreba reči, kojima u istom delu često pridaje dva ili tri značenja, dovodi u sumnju vrednost tih spisa za objašnjavanje njegovih ideja. Maljevičeve rečenice su ponekad strahovito dugačke, a reči niže na takav način da se smisao često izražava poluznačenjima i samom nejasnošću izraza.

Tokom 1920. i 1921. godine Maljevič je malo boravio u Moskvi, tako je praktično prepustio pobjedu „produktivističkoj“ grupi u



212 ALEKSANDAR RODČENKO, *Crno na crnom*, 1918.

Inhuku. U to vreme Rodčenska su sve više zaokupljala društvena pitanja, pa se sa svojom suprugom Stepanovom, Aleksandrom Vesnjinom, Aleksandrom Ekseter i Ljubov Popovom sve više priklanjao idejama Tatljina i njegovoj „kulturi materijala“, ideji o „umetniku-inženjeru“. Poslednje zauzimanje ovih umetnika za „spekulativno slikarstvo“, pre no što će ga napustiti da bi se posvetili „istinskom radu“, je odraženo izložbom „5 x 5 = 25“ na kojoj je sudelovalo samo petoro pomenutih stvaralaca.

1921—1922.

Tokom prve četiri godine sovjetske vlasti, nazvane razdobljem „herojskog komunizma“, umetnička administracija zemlje pruža sliku krajnje zbrke i anarhije. Međutim, 1921. godine, građanski rat, rat s Poljskom i intervencija Nemačke i Antante bili su okončani, a boljševici su izašli kao pobjednici. Tih sedam dugih godina rata i izolacije opustošile su zemlju, koju su povrh toga iscrpile strahovite gladi 1921—22. No, u Rusiji je najzad zavladao mir i opet je bio moguć kontakt sa spoljašnjim svetom. Tako je period obnove i zahteva za redom smenio grozničavu atmosferu prethodne četiri godine, kada iz dana u dan niko nije znao ko je na vlasti ili šta će doneti sutrašnjica.

Opšti pokušaj zavođenja reda u zemlji odrazio se u upravljanju umetnošću reorganizacijom svih postojećih organizacija — kojih je bilo sijaset — i njihovim podvođenjem pod centralnu administraciju Lunačarskog i Narkomprosa. Međutim, ova mera je imala malo praktičnih posledica, uglavnom zbog finansijske krize i otud proizašlog smenjivanja državnog patronata nad umetnošću patronatom nove buržoazije. Snaga pokreta Proletkult takođe su se protivile toj centralizaciji poslova iz oblasti umetnosti pod okriljem partijske kontrole.

Proletkult — skraćenica naziva „Organizacija za proletersku kulturu“ — osnovan je 1906. godine; međutim, on je postao delotvorno telo tek s revolucijom. Njegova doktrina bio je borbeni komunizam a proklamovani cilj — stvaranje proleterske kulture: „Umetnost je proizvod društva, uslovljen društvenom sredinom. Ona je, takođe, sredstvo organizovanja radničke klase. . . Proletarijat mora imati vlastitu 'klasnu' umetnost kako bi organizovao svoje snage u borbi za socijalizam“¹. Glavni teoretičar pokreta Proletkult bio je Bogdanov, marksist koji se stalno sporio s Lenjinom oko postavke, suštinske za pokret Proletkult, da postoje tri nezavisna puta u socijalizam: ekonomski, politički i kulturni. Polazeći od te teorije, Bogdanov je Proletkult proglasio za auto-

nomnu organizaciju, nezavisnu od Partije; s druge strane, Lenjin je smatrao da sve organizacije moraju biti potčinjene centralnom partijskom rukovodstvu. Ovaj sukob se uskoro zaoštrio i oktobra 1920. godine Lenjin je ukorio Lunačarskog zbog podržavanja zahteva Proletkulta da se smatra „istinskim predstavnikom proleterske kulture“; u decembru, Lenjin je naredio da se Proletkult potčini autoritetu Narkomprosa². Vele da je Lenjin rekao kako je takav monopol jedne škole na titulu zvanične proleterske umetnosti i ideološki i praktično štetan³. Pri svemu tome, ideja posebne proleterske kulture održala se sve do tridesetih godina, a sada je uključena u zvaničnu estetiku socijalističkog realizma⁴. Ovo žestoko suparništvo oko titule „proleterskog umetnika“ nije bilo samo odlika prve četiri godine sovjetske vlasti, već se nastavilo tokom dvadesetih godina, sve do 1932, kada je „socijalistički realizam“ proglašen za jedini zvanični stil, a sve umetničke organizacije uključene u jedno centralizovano telo, „Savez umetnika“.

Odmah po revoluciji Proletkult je počeo da sprovodi u praksu svoj dugo pripremani sistem. Od početka je postojalo prirodno interesovanje za objedinjavanje umetnosti i industrije, jer je, budući da se Proletkult u osnovi bavio stvaranjem masovne kulture, industrija bila prirodna polazna tačka za njegove delatnosti. Avgusta 1918. godine osnovano je pododeljenje Proletkulta za umetničku proizvodnju, prema smernicama programa koji je sastavila Olga Rozanova. Ona je potom rukovodila ovim odeljenjem sve do smrti, novembra 1918.

Godine 1922. blagodareći jednom sticaju sila, većina umetnika iz Inhuka, koji su išli prema konstruktivizmu, postali su članovi Proletkulta. Delimično vaspostavljanje kapitalističkog sistema, uvedeno Lenjinovom Novom ekonomskom politikom, prekratilo je „diktaturu“ koju su ovi umetnici sprovodili tokom četiri godine „herojskog komunizma“. U vreme NEP-a nastala je nova buržoazija, koja je uskoro bila u stanju da potpomaže umetnosti, za razliku od siromašne države, a ovaj novi mecena umetnosti, sasvim prirodno, bio je sklon poznatoj formi, „predrevolucionarnoj“ u svim značenjima tog pojma. „Levim“ umetnicima je bio odvratan ovaj povratak starog neprijatelja na vlast, ali on je ujedno značio da moraju da potraže druga sredstva za život, te je industrija

predstavljala očigledno rešenje. No, to okretanje industriji bilo je i logičan stupanj unutarnjeg razvoja ideja u Inhuku, postepenog odbacivanja „štafelajskog slikarstva“ i „čiste umetnosti“, i kretanja ka ideji konstruktivizma i „proizvodne umetnosti“.

S preseljenjem prestonice iz Petrograda u Moskvu, 1918, većina „levih“ umetnika okupila se u novom središtu aktivnosti. To su bili meseci krajnje materijalne oskudice, kada je većina stanovništva živela od najneophodnijeg minimuma. Za umetnike, bilo je to razdoblje pomamne delatnosti, uglavnom ograničene na beskrajne diskusije i planove. Opsedala ih je nova uloga koju su, kao umetnici, bili pozvani da igraju. Umetnost više nije bila nešto udaljeno, neki maglovit društveni ideal, već sam život. Činjenica da je „sam život“ trenutno bio u stanju potpunog društvenog i privrednog haosa nije ih uznemiravala; ona je ideal sveta preobraženog mehanizacijom činila još zanosnijim i čudesnijim. U mašti i u svojim nacrtima, umetnici su skočili u tu neminovnu budućnost, svet oblakodera, raketa i automatizacije, jer takav je — ako se razmotre njihovi projekti — svet koji su predskazivali. Tragedija ovih stvaralaca počiva u protivrečnosti između Utopije, koju su zamišljali i planirali, i stvarnih prilika. Većina njihovih projekata ostala je na hartiji ili su ostvareni samo fiktivno, u okviru pozorišnih predstava. Ali, nije se oskudevalo u takvim planovima i zamislama.

Zato su strastvene rasprave bile njihovo glavno zanimanje a nezaobilazna tema — pitanje uloge umetnika i umetnosti u novom komunističkom društvu. Konstruktivistička ideologija uglavnom je nastala kao plod tih beskrajnih rasprava.

Moskovski Inhuk je bio središte ovih debata — mada su se održavale svuda i u svako doba.

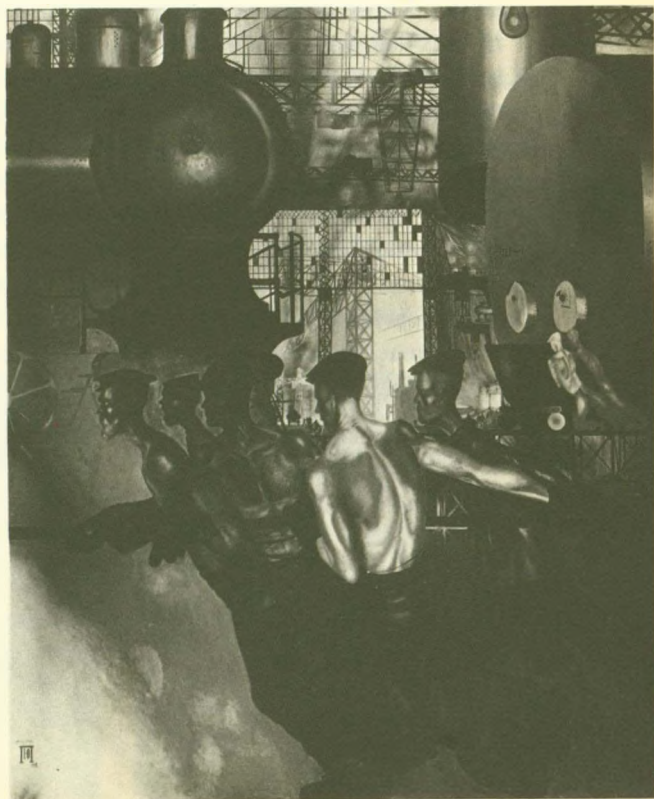
Članovi Instituta su od početka bili podeljeni, što se sve više ispoljavalo s prelaskom 1920. u 1921. godinu.

Na jednoj strani stajali su Maljevič, Kandinski i braća Pevzner. Oni su zastupali mišljenje da je umetnost, u suštini, duhovna delatnost, a njen zadatak — da uredi čovekovu sliku sveta. Tvrdili su da praktično organizovanje života u svojstvu umetnika-inženjera znači spuštanje na stepen zanatlije, uz to primitivnog. Umetnost je, tvrdili su dalje, neminovno, po samoj svojoj prirodi, beskorisna, suvišna i iznad funkcionalnog oblikovanja. Postajući korisna,

umetnost prestaje da postoji. Postajući utilitarni konstruktor, umetnik prestaje da obezbeđuje izvor novih oblika. Maljevič je posebno smatrao da je industrijsko oblikovanje nužno zavisno od apstraktnog stvaralaštva, da je drugorazredna delatnost, koja svoje biće izvodi iz idealizovanih studija „savremene sredine“ — kao što su njegovi „arhitektoni“ i „planiti“ (137—139) — koji bi trebalo da služe kao uzori za jedan novi stil u arhitekturi. Maljevičevi nacrti keramike takođe su pre suprematističke „ideje“ šolje ili čajnika nego praktični nacrti (216, 217). Razradu praktičnog sistema suprematističkog oblikovanja on je prepustio svojim sledbenicima — kakav je Sujetin (214, 215).

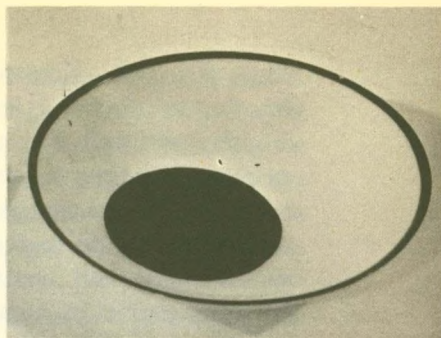
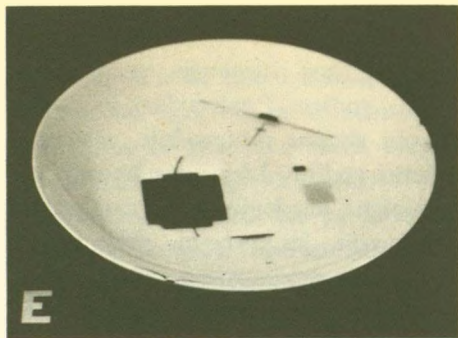
S druge strane, Tatlin i vatreni komunist Rodčenko uporno su tvrdili da umetnik mora postati tehničar, da mora naučiti da upotrebljava oruđa i materijale moderne proizvodnje kako bi svoju energiju upotrebio neposredno u korist proletarijata. Umetnik-

213
JURIJ PIMENOV,
*Osvojimo tešku
industriju!* 1927.



inženjer mora graditi harmoniju u samom životu, pretvarajući rad u umetnost i umetnost u rad. „Umetnost u život!“ glasila je krilatica Tatljina i svih budućih konstruktivista; ali tu krilaticu ne treba tumačiti na naivno sentimentalni način na koji su „predviđnjiki“ i kolonija u Abramcevu „nosili umetnost u narod“, idealizujući seljaka i njegovu radinost kao izvor života, već tako što će se upotrebiti i dobrodošlicom pozdraviti mašina. Mašina kao izvor energije u modernom svetu oslobodiće čoveka od mukotrpnog rada, preobražavajući rad u umetnost. Zar radni proces ne objedinjuje umetnika i inženjera? Radnim procesima umetnosti i industrije podjednako upravljaju ekonomski i tehnički zakoni; oba procesa dovode do završenog posla, „predmeta“. Međutim, dok se umetnikovo delo dovodi do potpune dovršenosti, inženjerov „predmet“ je „nedovršen“, zaustavlja se na funkcionalnosti. Ali im je zajednički racionalizovan proizvodni proces: to je apstraktna organizacija materijala. Inženjer mora razviti svoje osećanje za materijale — metodom „kulture materijala“ — a umetnik mora naučiti da upotrebljava oruđa mehaničke proizvodnje⁵.

U prethodnom poglavlju već je opisano kako je, 1920, program Kandinskog u Inhuku odbijen većinom glasova. Nakon toga došlo se do saglasnosti da „čista umetnost“ i štafelajsko slikarstvo više nisu opravdane delatnosti. Nova ideologija koja se sad javila najpre je izražena programom „laboratorijske umetnosti“. U tumačenju ove nove ideologije postojale su dve škole misli: oni koji su „prevazišli“ štafelajsko slikarstvo, usvajanjem racionalnog, analitičkog stava prema svome radu, ali su i dalje nastavljali da rade služeći se tradicionalnim bojama i platnom; i oni koji su, sledeći Tatljinov primer, potpuno napustili ovaj medijum da bi se bavili „proizvodnom umetnošću“ (230). Tatljini je u to vreme radio na konstruisanju peći koja će trošiti najmanju količinu goriva a davati najveću toplotu, što je bilo sasvim opravdano zanimanje u danima kada su rušene kuće da bi se došlo do drveta za ogrev. Međutim, Tatljini je kao i uvek bio usamljen u svome radu, ali su njegove ideje prihvatili i marksistički protumačili Osip Brik, Nikolaj Tarabukin i Aleksej Gan, koji sami nisu bili umetnici već borbeni propagandisti ideje Proletkulta u Inhuku. Vladajuća ideologija ove dve škole „laboratorijske umetnosti“ postala je poznata pod nazivom



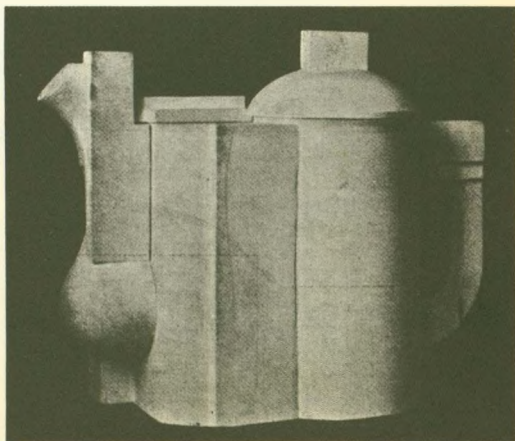
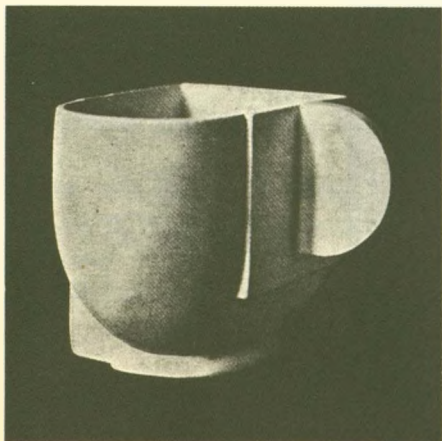
214, 215 NIKOLAJ SUJETIN, Dva tanjira sa suprematističkim šarama, oko 1920.

„predmetnosti“. „Predmet“ je podjednako mogao biti pesma, kuća ili par cipela. „Predmet“ je rezultat organizovanog ostvarivanja izvesnog utilitarnog cilja, estetskih, fizičkih i funkcionalnih svojstava upotrebljenih materijala, čiji oblik nastaje u tom procesu.

S kristalizacijom ove ideologije „predmeta“ u Inhuku, mnogi od njenih protivnika otišli su iz Instituta. Braća Pevzner su uskoro zauvek napustila Rusiju, razvijajući svoje shvatanje konstruktivizma na Zapadu. Stariji brat, Anton Pevzner, otišao je u Francusku; Gabo najpre u Berlin, zatim u Englesku, i konačno u SAD. Kao što smo videli, Kandinski se u Moskvi bavio proučavanjima, razvijajući svoje teorije, a zatim je otišao u Bauhaus. Maljevič je svoju delatnost počeo da usredsređuje u Vitebsku.

Tek što se „predmetnost“ definisala kao ideologija došlo je do reakcije. Taj pokret „protiv predmeta“ postaće poznat pod nazivom

216, 217 KAZIMIR MALJEVIČ, Šolja i čajnik, oblikovani za Državnu fabriku porculana, Petrograd, oko 1920.



konstruktivizam. Konstruktivizam je kao ideologija razrađen u Inhuku, tokom leta i jeseni 1921. godine. Predstavljao je prelaz iz „laboratorijske“ faze na program aktivne proizvodnje, zasnovan na eksperimentima iz protekle četiri godine. Ideja „predmeta“ odbačena je kao romantična, nepraktična ideologija koja bi u praksi zapravo dovela do reakcije u industriji. Jer, osnovna ideja umetnika-inženjera koji nadzire celokupan proces proizvodnje nekog predmeta značila je, naravno, da će se mehanizacija svesti na vrlo primitivan stupanj. U stvarnoj masovnoj proizvodnji rad je neminovno podeljen na posebne operacije i niko praktično ne prati predmet od početka do kraja. Nova konstruktivistička ideologija je prevashodno bila zaokupljena uspostavljanjem praktičnog „mosta između umetnosti i industrije“.

Početni stupanj u razradi ovog novog sistema bilo je sumiranje „laboratorijskih“ iskustava iz četiri protekle godine.

Septembra 1921, Rodčenko, Stepanova, Vesnjin, Popova i Ekseter priredili su u Moskvi izložbu pod naslovom „ $5 \times 5 = 25$ “, koja je sumirala rad grupe na polju „laboratorijske umetnosti“ tokom minule godine. Katalog koji su pripremili za ovu izložbu otkriva tadašnje stanje duhova i svojim „racionalizovanim“ opisima slika koje nabrja i svojom opremom, koja predstavlja dražesno umetničko ostvarenje. Videla sam dva primerka ovog kataloga i oba su sadržala originalne paralele svih izlagača, kao svojevrsan potpis umetnika. Tipično je da je „kraj slikarstva“, koji je ova izložba objavila, bio tako dekorativno izražen.

Iz izjava samih umetnika u ovom katalogu jasno je da je izložba bila svesno sagledana kao poslednji trzaj štafelajskog slikarstva kao izražajnog sredstva.

Rodčenko je izjavio: „1919. Na moskovskoj izložbi 'Nepredmetno stvaralaštvo i suprematizam' prvi put sam proklamovao prostorne konstrukcije i, u slikarstvu, *Crno na crnom* (212).

1920. Na Devetnaestoj državnoj izložbi prvi put sam proklamovao *liniju* kao činilac konstrukcije.

1921. Na ovoj izložbi prvi put u umetnosti proklamujem tri osnovne boje“. Poslednju tvrdnju ilustruju tri platna iz 1921. godine, s naslovima *Čista crvena boja*, *Čista žuta boja* i *Čista plava boja*. Izložba je uključivala dela kao što je *Konstrukcija linija* (190)

iz 1920. Tu su bile i studije-konstrukcije osnovnih geometrijskih elemenata, kao što je *Konstrukcija razdaljine* (205, 219), najpre razrađena na hartiji, a zatim izvedena u materijalu. Malo kasnije Rodčenko je svoje ideje razvio visećim mobilima (206), uvodeći dinamički elemenat, što ga povezuje s Tatlinom (203, koji tada radi na projektu *Spomenika*) i Gaboom, koji tokom 1920—1921. radi svoje „kinetičke modele“ (204).

Stepanova je izjavila: „Kompozicija je umetnikov kontemplativni pristup radu. Tehnika i industrija suočile su umetnost s problemom *konstrukcije* kao aktivne funkcije a ne kontemplativnog predstavljanja. Uništena je 'svetinja' dela kao jedinstvenog entiteta. Muzej, koji je bio riznica tog entiteta, sada se pretvara u arhiv“. Popova je sudelovala nizom „eksperimenata konstrukcije likovnih sila“. Ove su navedene kao „prostor-volumen“, „boja-površina“, „zatvorena prostorna konstrukcija“ i „prostor-sila“. Objasnjavajući ova dela, ona je pisala: „Sve date konstrukcije su likovne i moraju se naprosto smatrati nizom pripremnih eksperimenata za ostvarene konstrukcije“. Ekseterova je sudelovala s pet apstraktnih dela iz

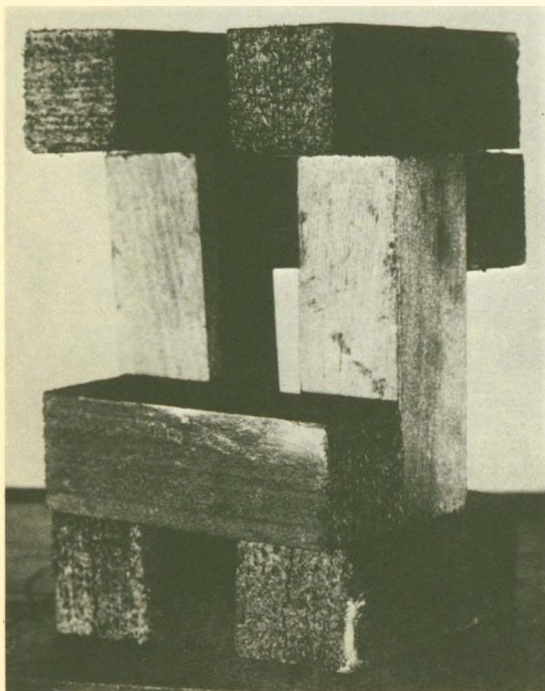
218 Maljevič na času
sa učenicima u
Institutu umetničke
kulture, Lenjingrad 1925.



1921. godine, „koja predstavljaju deo opšteg programa eksperimenata bojom koji treba da razreše pre svega pitanje međusobnih odnosa boja, njihovih uzajamnih tenzija, ritma, i prelaska na konstrukcije boja zasnovane na zakonima same boje“.

Drugi pravac eksperimenata unutar ove „laboratorijske umetnosti“ predstavljali su Tatlinovi i Rodčenkovi učenici, koji su radili „prostorne konstrukcije“, „neposredne studije materijala u samom materijalu, s ciljem da se otkriju estetske, fizičke i funkcionalne mogućnosti takvih materijala“, pri čemu se prednost davala naročito materijalima korišćenim u industriji. Ilustraciju tih ideja predstavljala je izložba grupe „Obmohu“ (Društvo mladih umetnika) iz 1920. godine.

Izložba „Obmohu“ (220) je prikazala radove trinaest mladih studenata Vhutemasa. Oni su svoje konstrukcije izložili u samoj školi, tokom maja 1920. Ti radovi su pretežno bili metalne konstrukcije koje slobodno stoje. Dominantna odlika bila je dinamična usmerenost radova: karakterističan oblik je spirala. Nijedan rad nije bio „puna“ skulptura, već sve otvorene prostorne konstrukcije,

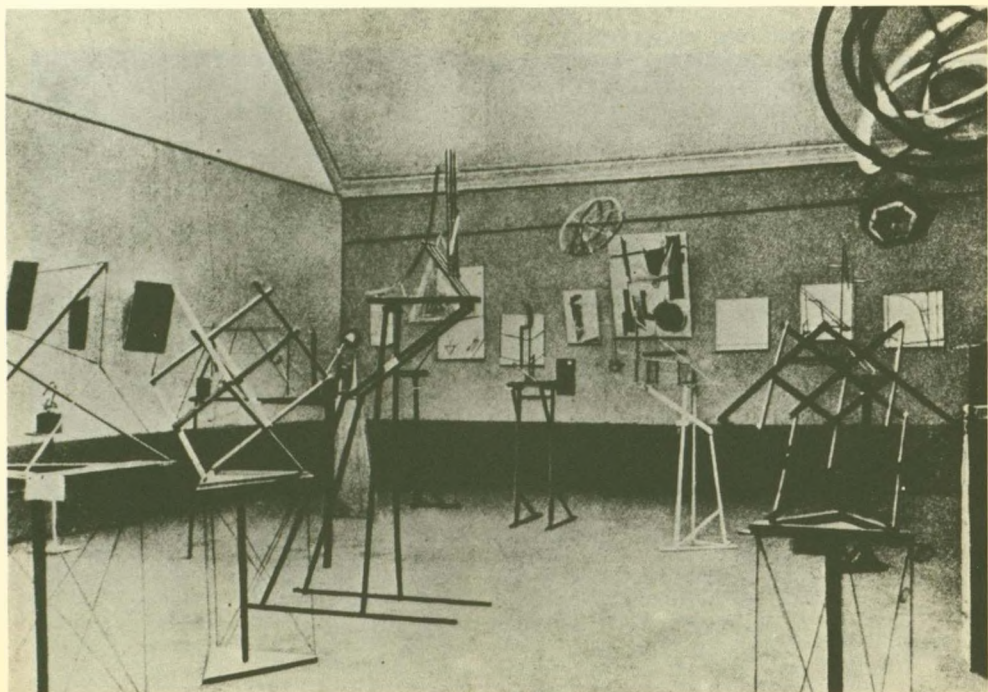


219 ALEKSANDAR RODČENKO,
Konstrukcija razdaljine, 1920.

220 Prva izložba Društva
mladih umetnika (Obmohu),
održana u Vhutemasu,
Moskva, maj 1920. →

„što dinamično unakrsno presecaju unutarnji i spoljašnji prostor“. Sledeće godine, najistaknutiji među ovim studentima iz grupe „Obmohu“, braća Stenberg i Konstantin Medunjecki imali su zajedničku izložbu u Vhutemasu⁶. Tada su se već identifikovali s konstruktivistima, a novembra sledeće, 1922, godine pridružili su se deklaraciji koja je osudila umetnost kao „spekulativnu delatnost“ i nastavili da rade uglavnom u pozorištu. Uz Ekseterovu, Jakulova i Aleksandra Vesnjina (239, 242), oni su bili glavni scenografi revolucionarnih postavki Tairova (u moskovskom Kamernom pozorištu) i Mejerholjda tokom dvadesetih godina. Filmski i pozorišni plakati braće Stenberg predstavljali su pionirske uzorke konstruktivističke tipografije i grafičkog oblikovanja.

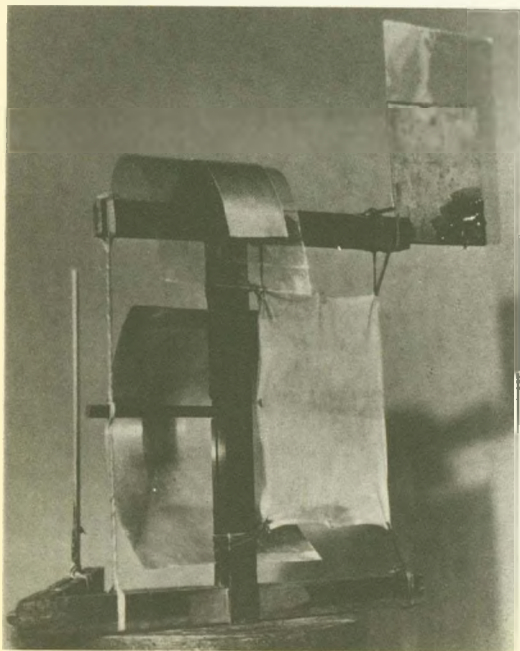
Kao nastavak ove racionalizacije „laboratorijske umetnosti“, u jesen 1921. godine u Inhuku je uveden sistem predavanja kojima su umetnici izveštavali o svome radu. Na žalost, nijedno od tih predavanja nije objavljeno, ali njihovi naslovi pružaju izvesnu predstavu o obrađivanim temama i opštem smeru ideja: „O dijalektičkom i analitičkom metodu u umetnosti“, „Analiza



shvatanja svrhe umetnosti“, „Ritam prostora“, „Estetika štafelajskog slikarstva“.

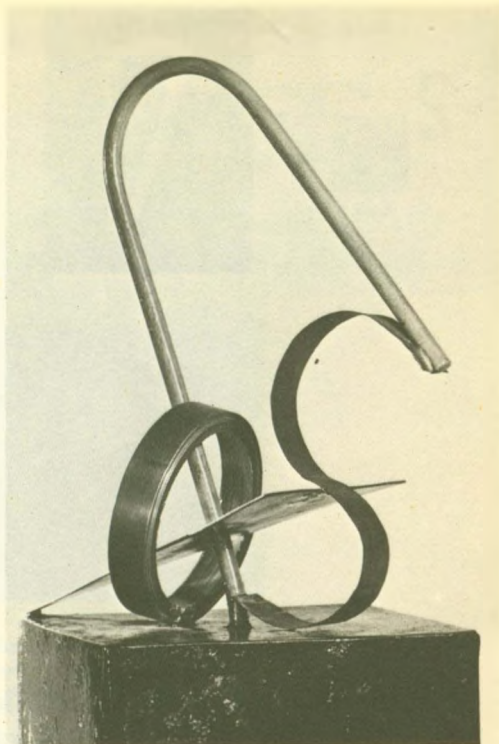
Prvo predavanje u ovoj seriji izvodi na pozornicu jednu novu i značajnu ličnost. Održao ga je septembra 1921. godine arhitekt i slikar El Lisicki, a naslov je glasio: „Prouni — presedanje iz voza slikarstva u voz arhitekture“.

Po školskoj spremi, Lisicki je bio inženjer. Od 1909. do 1914. godine studirao je u Darmštatu. Za vreme rata okrenuo se arhitekturi i dovršio školovanje kod jednog arhitekta u Moskvi. Godine 1917. počeo je da radi sa Šagalom i drugim jevrejskim grafičarima na ilustrovanju knjiga (167). Njihovi radovi su uglavnom objavljivani u Kijevu, centru jevrejske umetničke avangarde. Kad je Šagal, 1918. godine, naimenovan za direktora Umetničke škole u Vitebsku, Lisicki mu se pridružio kao profesor arhitekture i grafike, te su nastavili da proizvode knjige s ilustracijama u kubofuturističkom stilu, obeleženim i jakim uticajem seljačkog „ljubka“. Iz te jevrejske tradicije proizašli su prvi postrevolucionarni eksperimenti na području tipografije, koji spadaju u prve primere „moderne“ tipografske opreme. Tu, u Vitebsku, Lisicki je 1920

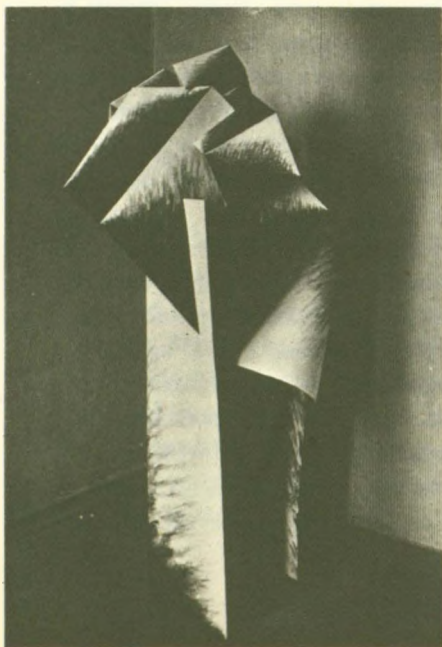


221 LAV BRUNJI,
Konstrukcija, 1917.

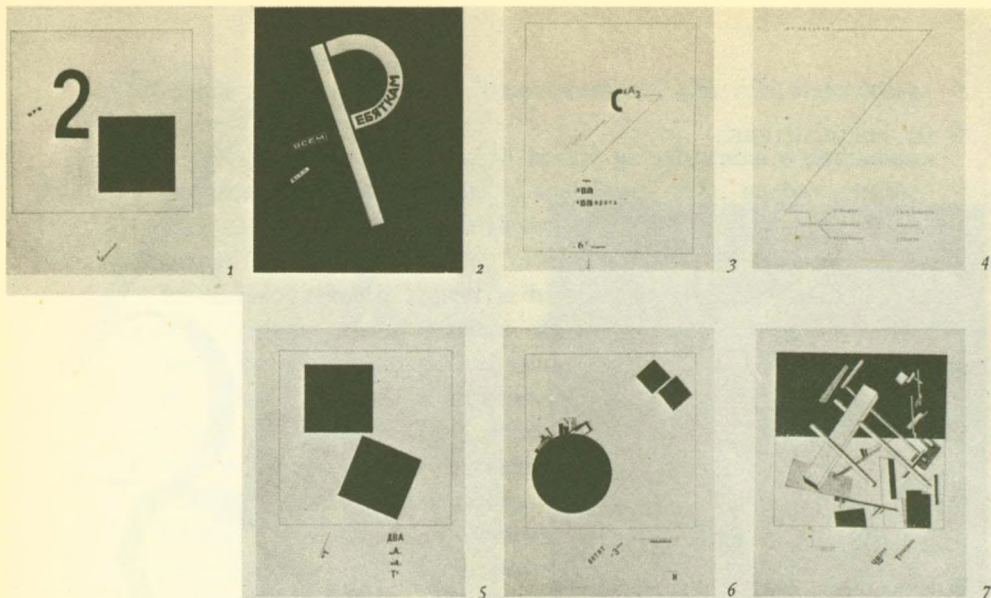
222 PETAR MITURIČ,
Konstrukcija br. 18, 1920.



223 KONSTANTIN MEDUNJECKI,
Konstrukcija br. 557, 1919.



224 PETAR MITURIČ,
Konstrukcija, 1920.

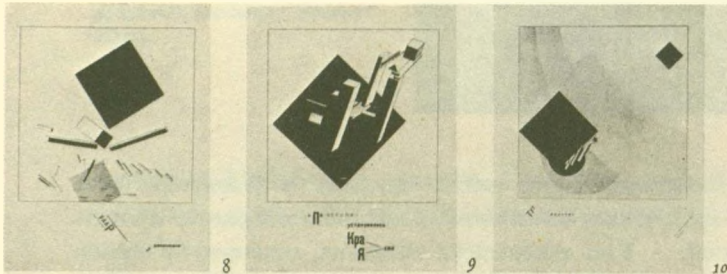


konstruisao svoju *Suprematističku priču o dva kvadrata* (225), štampanu u Berlinu 1922, koja je, izgleda, prvi savršen primer „nove tipografije“ objavljen na Zapadu.

Godine 1919, Lisicki je naslikao svoj prvi *Proun*, pošto je početkom te godine u Moskvi video „Desetu državnu izložbu“ apstraktnog slikarstva. Izložba je predstavljala prvi dodir Lisickog s idejama Maljeviča i ostalih nefigurativnih škola koje su tom prilikom izlagale. Interesovanje Lisickog za natpise uskoro se spojilo s ovim novim apstraktnim kompozicijama. Njegov plakat iz 1919. godine, s tekstom „Bij bele crvenim klinom“ (226), zabavan je uzorak doprinosa ovih „levih“ umetnika boljševičkoj propagandi. Godine 1920, Lisicki je napustio Unovis (tada je školu u Vitebsku vodio Maljevič) i preselio se u Moskvu da postane profesor Vhutemasa. Tu je nastavio rad na svojim *Prounima* (169), koji skoro od početka odražavaju spoj suprematističkih i konstruktivističkih ideja. Lisicki je bio jedan od glavnih posrednika za prenošenje tih ideja na Zapad, jer je nekoliko sledećih godina (1921—30) mnogo putovao po zapadnoj Evropi, posećujući Nemačku, Francusku, Holandiju i Švajcarsku, gde je došao u vezu sa svim glavnim

ličnostima „modernog pokreta“, a pri tom je radio ne samo na polju tipografije, već i na oblikovanju izložaba i plakata (227—228), razvijajući svoj metod u skladu s ovom sintezom konstruktivističkih i suprematističkih načela.

Pre no što opišem razvoj ove sinteze na polju industrijskog oblikovanja i ulogu Lisickog kao posrednika za komunikaciju između

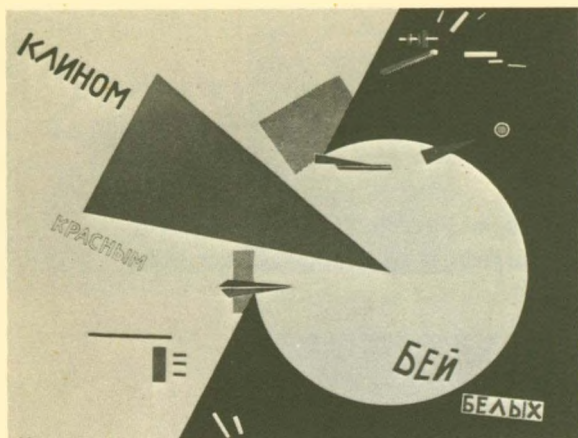


225 *Suprematistička priča o dva kvadrata*. Ovu knjigu od deset stranica smislio je i grafički oblikovao El Lisicki, a štampana je 1922. godine. Lisicki je pripremio i verziju na holandskom za časopis *De Stijl*.

1. O dva kvadrata / El Lisicki
2. Svoj, svoj dečici
3. El Lisicki / Suprematistička priča / o / dva / kvadrata / u šest konstrukcija / 1922 / Skiti Berlin /
4. Ne čitajte / uzmite / hartiju presavijajte stubiće bojadišite komadiće drveta gradite
5. Evo / dva / kva- / dra- / ta
6. lete / na Zemlju / izdaleka / i /
7. i / vide / crno , uskomešano /
8. Udar / sve je rasuto /
9. i posle crnog / ustanovilo se / crveno / jasno /
10. Tu je / kraj / nastavak /

Rusije i Zapada, moramo se vratiti u 1921. godinu da o crtamo razvitak teorije i prakse konstruktivizma.

Jedno od predavanja u Inhuku održala je decembra 1921. god. Varvara Stepanova, koja je govorila „O konstruktivizmu“. To je zanimljivo kao pokazatelj trenutka kada su umetnici za opisivanje svojih ideja usvojili pojam „konstruktivizam“. Isprva se ova ideologija jednostavno nazivala „proizvodnom umetnošću“. Kažu da je izraz „konstruktivizam“, kao što to obično biva s „izmima“, izmislio jedan likovni kritičar.



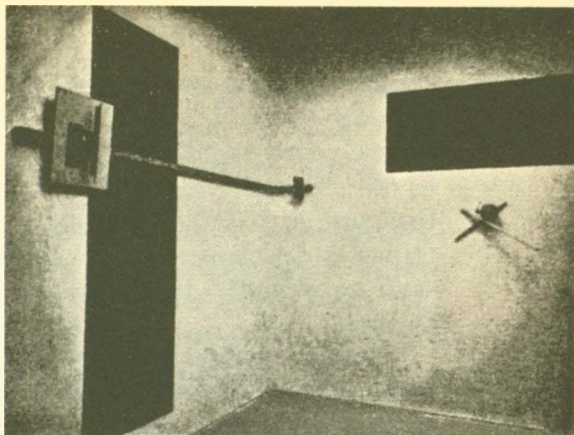
226 EL LISICKI,
Bij bele crvenim klinom,
plakat, 1919—1920.

Različite savremene izjave samih umetnika o konstruktivizmu pretežno su nepovezane, doktrinarne, neusklađen niz parola. „Umetnost je mrtva!... Kao eskapistička delatnost, umetnost je opasna koliko i religija... Obustavimo našu spekulativnu delatnost (slikanje slika — K. G.) i prenesimo zdrave temelje umetnosti — boju, liniju, materijale i oblike — na područje stvarnosti, praktične konstrukcije.“ Ove rečenice su navedene iz prve značajne ideološke publikacije ove grupe — iz knjige Alekseja Gana *Konstruktivizam*, objavljene u Tveru 1922. godine. U toj knjizi, delu budućeg vodećeg konstruktivističkog tipografa i apologeta ovog pokreta, ideje su u podjednako meri izražene prelomom i rečima: Gan preko stranice razapinja jednu ili dve stakato rečenice, poput transparenta; obilno koristeći podvlačenje debelim linijama, a da bi naglasio važnu misao protivstavlja različite tipove sloga, sa i bez serifa. Ako želimo da potražimo tačnije i promišljenije objašnjenje konstruktivizma, moramo se obratiti pesnicima, kakav je Majakovski, teoretičarima Osipu Briku i Borisu Kušneru, u časopisu *LEF*, ili

227 El Lisicki je grafički oblikovao ovaj prospekt na rasklapanje kao katalog sovjetskog paviljona na Međunarodnoj izložbi štampe, održanoj u Kelnu, 1928. Prospekt prikazuje unutrašnjost paviljona čije je uređenje bilo povereno Lisickom.



228 Deo Ruske izložbe u Berlinu, 1922. godine čiju je postavku Lisicki zamislio na dinamičnoj osnovi integrisanja prostorijsa s izloženim delima.



Vsevolodu Mejerholjdu, glumcu i reditelju, čija teorija „biomehanike“ predstavlja prilagođavanje konstruktivističkih načela pozorištu.

Konstruktivizam stalno naglašava tehniku koja treba da zameni „stil“ ma koje vrste.

„Materijalno oblikovanje predmeta, nasuprot njegovom estetičkom komponovanju na području umetnosti, ide od zadatka, materijala i konstrukcije, ka formi ukupnog predmeta kao celine. . .

Ni u jednom projektu nije se mogao zapaziti ma i nagoveštaj umetničkog stila i oni su mogli biti primljeni samo u celosti, kao predmet koji pravilno funkcioniše, slično automobilu, avionu i drugim stvarima *industrijske kategorije*. . .

(Konstruktivist) uzima za temelj materijalne datosti pa ih organizuje kroz tri discipline konstruktivizma (tektonika, faktura i konstrukcija).“

Ovaj manifest objavljen je 1923. godine u prvom broju *LEFA* (255, 256), glasila konstruktivista⁷.

Iz tog vremena potiču prvi pokušaji ovih nekadašnjih apstraktnih stvaralaca da se posvete praktičnom, industrijskom oblikovanju. Tatlin je bio najbeskompromisniji u svom tumačenju ovih ideja



i jedino je on od svih ovih umetnika zaista otišao u fabriku — Lesnerov metalurški zavod, blizu Petrograda — pokušavajući da postane „umetnik-inženjer“. Ipak, Popova i Stepanova su radile u fabrici tekstila Cindel, blizu Moskve, gde su radile dezene tkanina. Rodčenko je počeo da saraduje s Majakovskim u propagandnoj plakatskoj delatnosti i razradio je konstruktivistički metod oblikovanja na području tipografije, uvodeći fotografiju kao izražajno sredstvo.

Delatnost konstruktivista je sada imala podršku delotvorne organizacije Proletkulta, koji im je svojim vezama s industrijom obezbeđivao redovan posao i sredstva za život.

Proletkult je rano počeo da uspostavlja veze sa sindikatima, a sada, u doba NEP-a, taj poduhvat je dobio nov zamah. Umetnici su počeli da rade nacрте za ambleme, poštanske marke (231, 232), parole, plakate; početkom dvadesetih godina stvarali su radničke klubove u kojima je sve, od stolova i stolica do parola na zidovima i svetiljki, bilo oblikovano u konstruktivističkom stilu (235). Zanimljivo je zapaziti da ti nacrti uvek imaju geometrijsku osnovu. Primena idealne proporcije svojstvo je konstruktivističkog oblikovanja i ovo se po tome korenito razlikuje od funkcionalnog sistema oblikovanja, zvanog „Novi život“, koji je tokom dvadesetih godina razrađivao Tatlin (234).

Važno je praviti razliku između stvaranja većine konstruktivista i Tatlinovog. Tatlin je pravio nacрте takvog radničkog odela koje



229 VARVARA STEPANOVA
Dezen tkanine,
1922—1924.

obezbeđuje najveću pokretljivost i toplotu uz minimalnu težinu i minimalan utrošak materijala (230), i peć, koja, na sličan način, svojom konstrukcijom što je moguće više zadovoljava funkcionalne zahteve.

„Konstruktivisti’ su takođe radili u materijalu, ali sekundarno, u službi formalnih zadataka, time što su svojoj umetnosti mehanički pripojili tehnologiju. ’Konstruktivizam’ nije u svome radu uzimao u obzir organski odnos materijala i koncentracije. U stvari, jedino kao rezultat ovih dinamičnih odnosa nastaje životu nužan oblik.“⁸

230 Ovaj novinski isečak nosio je naslov „Novi način života“. Vidimo samog Tatijina kako demonstrira funkcionalnu radničku odeću po vlastitom nacrtu — priloženi su i krojevi. Peć je konstruisao u teškim danima 1918—19, kako bi trošila najmanju količinu goriva a davala najviše toplote.





231 NATAN ALJTMAN,
Nacrt spomen marke
povodom Lenjinove smrti, 1924.



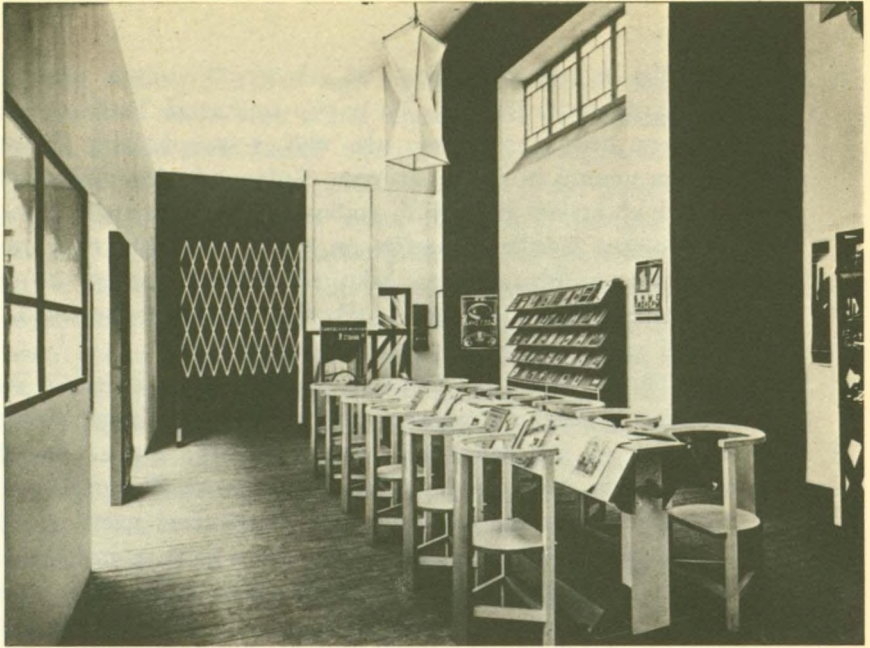
233 Čajnik po nacrtu jednog
Tatljinovog učenika u
moskovskom Vhuteinu.



232 NATAN ALJTMAN,
Nacrt poštanske marke,
1922.

234 VLADIMIR TATLJIN,
Stolica od čeličnih cevi
s modeliranim gumenim
sedištem, oko 1927.





важно было конструктивно не сделать и достоянием кто-либо не использовать свои планы и проекты, не имея санкции производственного района или той или иной союзной организации, то современное производственное предприятие имеет и конструктивные планы в РСФСР конструктивные планы производственных предприятий. Для таких проектов необходимы области производственных труд, как архитектурные строительные и бытовые помещений, воды, и газа. Это, естественно, факты огромного значения и в этих целях нужны конструктивные планы в быту.

АЛЕКСАНДР ГАЙ



АЛЕКСАНДР ГАЙ



СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

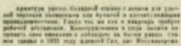
СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ

СТОЛ



ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

ФАКТЫ ЗА НАС

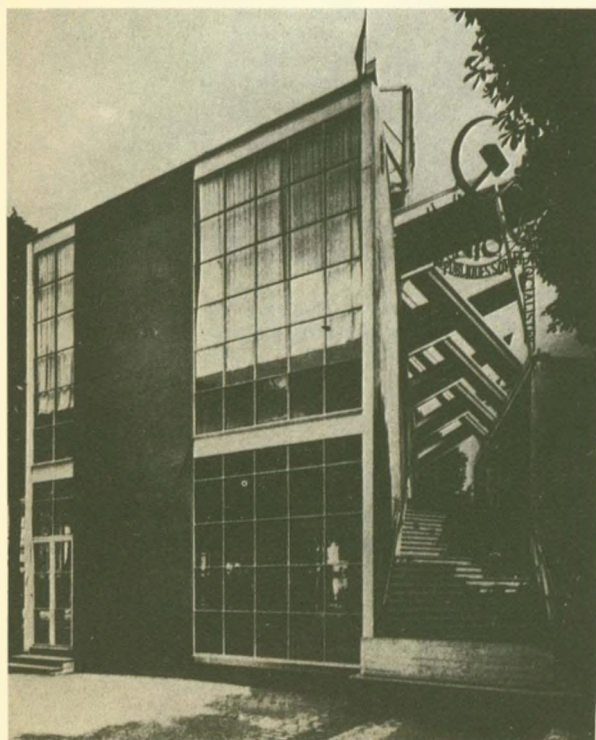
ФАКТЫ ЗА НАС

235 ALEKSANDAR RODČENKO, Uređenje radničkog kluba, izlagano na Međunarodnoj izložbi dekorativnih umetnosti, Pariz, 1925.

236 Uzorci višefunkcionalnog nameštaja i odeće — radovi Rodčenkovihi učenika u moskovskom Vhutemasu, 1918—1927.

Tatljin je vrlo malo saradivao s konstruktivistima, iako su bili najbliži njegovim idejama. To je bilo tipično za Tatljinovu narav, jer se on uvek opredeljivao da radi s nekolicinom odabranih učenika umesto sa većom grupom. Jedan od njegovih učenika u Vhuteinu⁹ krajem dvadesetih godina, a kasnije pouzdan pomoćnik pri projektu jedrilice *Letatljin* na kojem je Tatljin radio tokom tridesetih godina, opisuje kako bi Tatljin postajao do ludila nepoverljiv prema ljudima i nikom nije pokazivao svoj rad, plašeći se da će ga oponašati ili iskoristiti.

Tatljin je za osnovu svoje konstrukcije uzeo organske oblike. Prirodno kretanje i čovekov razmer diktirali su njegovu konstrukciju, dok su konstruktivisti, poput holandske grupe „De Stijl“, zahtevali da čovek bude uobličena na futuristički način, prema proizvoljnoj geometrijskoj proporciji. Rodčenkovi nacrti nameštaja (236) i pored, svih njegovih priča o tome kako se nadovezuje na logičnu, urođenu strukturu materijala, nisu toliko oblik otkriven

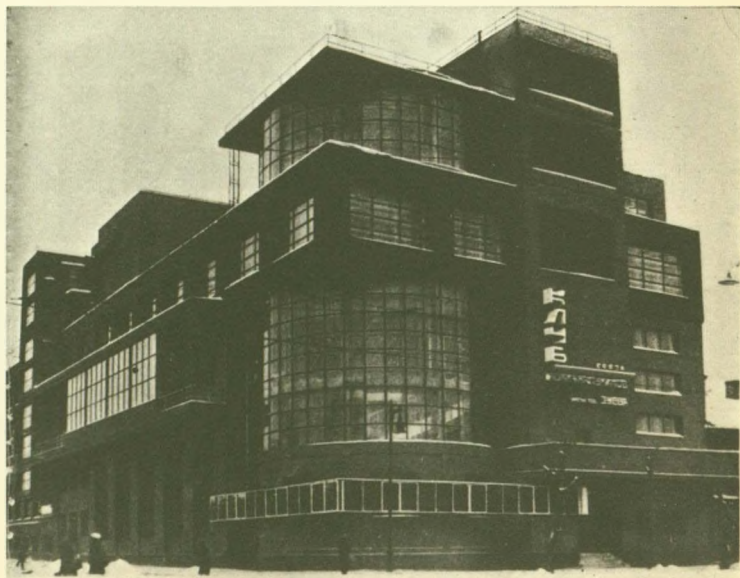


237 KONSTANTIN MELJNIKOV,
Sovjetski paviljon na Međunarodnoj
izložbi dekorativnih umetnosti,
Pariz, 1925.

→
238 ILJA GOLOSOV,
Klub članova komune Žnjev,
oko 1926.

u materijalu koliko prilagođavanje materijala izvesnoj osnovnoj ideji. Rodčenkove stolice nisu „funkcionalnije“ od prethodnih, već jednostavno ogoljen tradicionalni oblik — nema novog ispitivanja prirode stolice. To je mnogo više predmet i polje istraživanja kojima se Tatlin posvećivao u svojoj pedagoškoj delatnosti, od 1927. do 1931. godine, u Vhutemasu (1925. godine pretvorenom u Vhutein — Viši umetničko-tehnički institut — pošto je ideja „proizvodne umetnosti“ pala u nemilost), gde je vodio fakultet keramike, i predavao oblikovanje nameštaja i osnove oblikovanja. Ova škola je 1931. god. ukinuta i reorganizovana, zajedno sa svim ostalim umetničkim organizacijama, pod centralizovanom kontrolom Partije.

Nasuprot Tatlinovom praktičnom pristupu, militantni, doktrinarni pristup konstruktivista nije bio plodan na polju praktičnog oblikovanja. Njihove ideje bile su sveobuhvatnije i prirodno su vodile arhitekturi, ali je to, na žalost, bilo osuđeno da ostane san na hartiji usled ekonomskih teškoća u zemlji. Tek krajem dvadesetih godina postalo je moguće graditi nešto više od kioska ili ostvariti još nešto osim najskromnijih projekata, kao što je nacrt Meljnikova za paviljon (237) u kojem je bio smešten sovjetski prilog pariskoj Izložbi dekorativnih umetnosti 1925. U ovom paviljonu eksponatima je dominiralo stvaralaštvo konstruktivista, a bili su

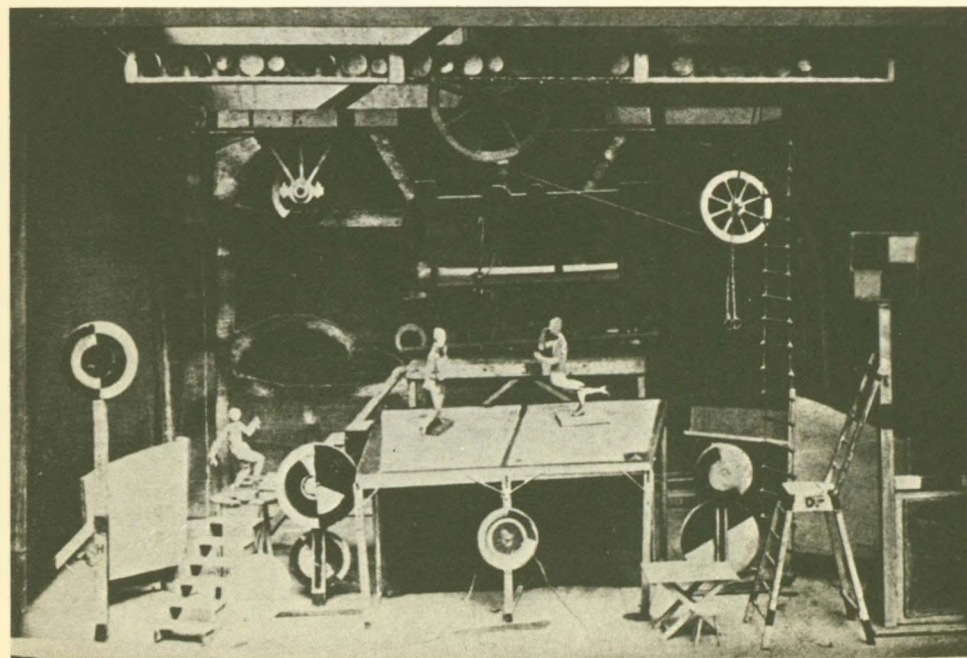




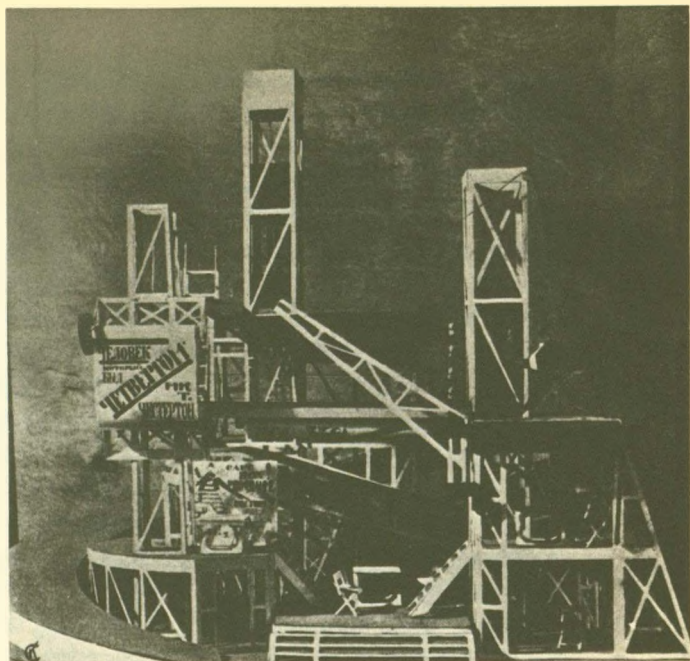
239 Scena iz *Romea i Đulijeta*,
dekor i kostimi Aleksandre Ekseter;
izvedeno 1921.



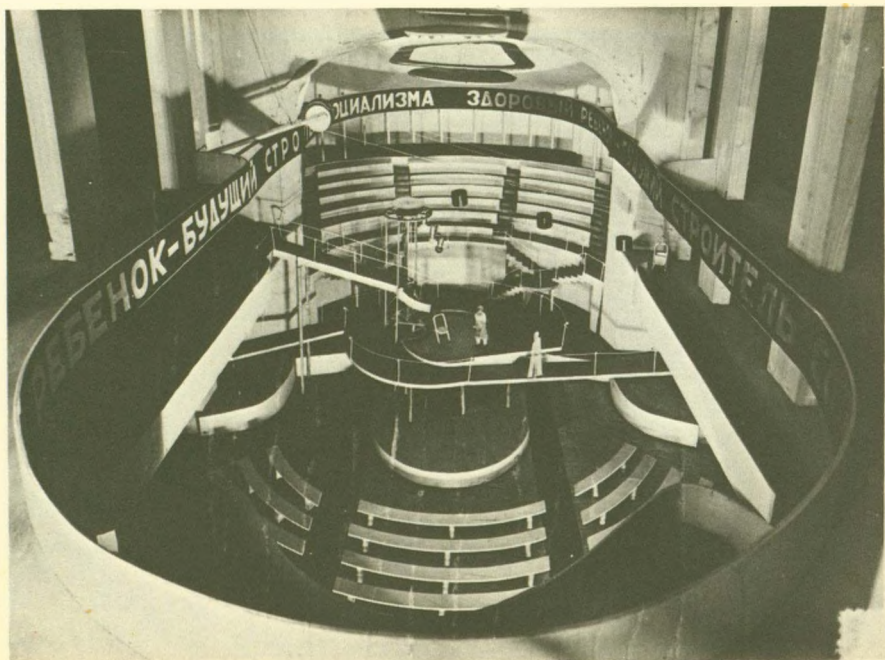
240, 241 GEORGIJ JAKULOV, Maketa dekora i kostima za
balet *Čelični korak*, koji je Đagiljev postavio 1927. godine, i scena
iz predstave.



242
ALEKSANDAR VESNJIN,
Dekor za adaptaciju
Čestertonovog romana
*Čovek koji je bio
četvrtak*, izvedenu u
moskovskom
Kamernom pozorištu, 1923.



243 EL LISICKI, Maketa dekora za pozorišni komad Sergeja Tretjakova *Hoću dete*, 1929.
Neostvarena Mejerholjdova režija.



neuporedivo radikalniji od eksponata drugih zemalja, uključujući Nemačku. Jedini vidan beleg tih ranih dana konstruktivizma koji je odista izgrađen, 1924, jeste Lenjinov mauzolej na Crvenom trgu u Moskvi. Projektovao ga je Ščusev, a najpre je izgrađen od drveta, materijala koji je u ono vreme skoro bio dragoceniji od svakog drugog; kasnije je nanovo sagrađen od crvenog granita¹⁰. Mali je broj zapanjujuće pionirskih projekata konstruktivističkih arhitekata ostvaren, jer je gradnja iole većih razmera postala ekonomski moguća tek krajem dvadesetih godina; sredinom tridesetih godina konstruktivizam je zvanično pao u nemilost pošto je Komunistička partija 1932. ustanovila dogmu socijalističkog realizma. U arhitekturi, kao i na svim područjima oblikovanja, ovaj stil je bio protiv eksperimenta i usvojio je najkonzervativnije obrasce — možda kao reakcija na burno eksperimentisanje prethodnih godina. Socijalistički realizam je na polju likovne umetnosti uzeo za uzor „peredvižnjike“, a u arhitekturi se zalagao za klasičan stil.

Najpre lišeni prirodnog polja istraživanja — arhitekture, konstruktivisti su se okrenuli pozorištu i oblikovanju propagande za

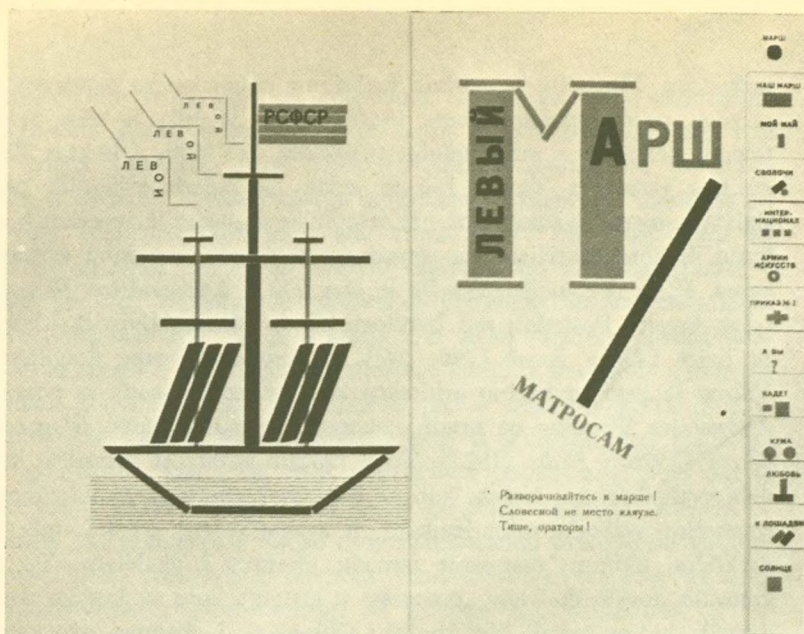
244 VARVARA STEPANOVA, Dekor za *Tarelkinovu smrt* u režiji Mejerholida, Moskva, 1922'



industriju. Pozorište je pružalo najbolje mogućnosti za ostvarivanje njihove visoko mehanizovane utopije, koja je bila u tako patetičnom neskladu s materijalnim prilikama oko njih. Direktor Kamernog pozorišta Tairov bio je jedan od najoduševljenijih pristalica konstruktivizma i još pre revolucije zaposlio je izvestan broj budućih konstruktivista kao saradnike u veoma uspešnim postavkama. Posle revolucije nastavio je saradnju s Aleksandrom Ekseter i Jakulovom. Poslednji rad Jakulova bio je konstruktivistički dekor za balet *Čelični korak* (240, 241), u izvođenju trupe Đagiljeva. Tairov je prvi upotrebio arhitektu kao scenografa kada je pozvao Aleksandra Vesnjina da uradi scenografiju za Klodelovu *Blagovest Mariji* (1920) i *Fedru* (1922). To je ojačalo shvatanje pozorišta kao dela svakodnevnog života, koji se bavi svakodnevnim problemima, izraženim svakodnevnim jezikom, u svakodnevnoj sredini, gde je praktično ukinuto rastojanje između glumaca i gledalaca. To je konačno dovelo do ideje „pozorišta u krugu“, koju su krajem dvadesetih godina razvili Mejerholjd i Ohlopkov. I obrnuto, ovo uvlačenje arhitekata na područje pozorišta i u vrtlog konstruktivističkih

245 LJUBOV POPOVA, Dekor za *Velikodušnog rogonju* u režiji Mejerholjda, Moskva, 1922





246 EL LISICKI, Dve stranice prvog izdanja antologije Majakovskog *Za glas*, objavljenog 1923.

ideja imalo je ogroman značaj; dovelo je do naglog izbijanja ruske arhitekture u prvi red evropskog arhitektonskog oblikovanja, a to je polje na kojem je Rusija do 1917. godine bila prilično zaostala.

Vsevolod Mejerholjd, pozorišni reditelj školovan kod Stanislavskog, bio je posle revolucije vodeći konstruktivist. Njegova teorija „biomehanike“¹¹ predstavljala je primenu konstruktivističkih ideja u pozorištu. Više konstruktivističkih umetnika radilo je za njegovo pozorište: Stepanova je dala nacрте dekora za *Tarelkinovu smrt* (244), 1922, a Ljubov Popova, iste godine, za *Velikodušnog rogoriju* (245). Konstruktivizam je svoje najpotpunije ostvarenje postigao tim pozorišnim predstavama i prvim filmovima Ejzenštejna.

Teorija konstruktivizma nije bila samo jedna estetika, već i filozofija života. Ona se nije odnosila samo na čovekovu sredinu, već i na samog čoveka. Trebalo je da čovek bude kralj ovog novog sveta, ali kralj-robot. Ova Utopija je zamišljala svet u kojem umetnost više nije carstvo snova kuda se radni čovek povlači kako bi se odmorio i vaspоставio ravnotežu, već je suština njegovog života.

Oni konstruktivisti koji su, sasvim svesno, pokušavali da postanu umetnici-inženjeri, utvrdili su da su područja tipografije i plakata najplodnosnija. Umetnik je tu mogao da koristi najmodernije procese i veštine, a da se rezultat ipak ne svede na nivo mašine — što je bilo neminovno u masovnoj proizvodnji gde je industrijalizacija, čak u tom trenutku u Rusiji, iziskivala standardizaciju. Tako su Rodčenko, Lisicki, Gustav Kljucis i Aleksej Gan — koji je uglavnom bio teoretičar ove grupe — dali pionirske uzorke modernog tipografskog oblikovanja. Radovi Rodčenka i Gana (253, 254) su, u načelu, čistije konstruktivistički: prevlast horizontale, upotreba vrlo masivnog, četvrtastog, sloga bez serifa, futuristička mašiniziranost. Dizajn El Lisickog tu spaja konstruktivistička i suprematistička načela, i time se najviše približava ostvarenju one sinteze koju još prepoznajemo kao „modernu“ opremu. On primenjuje dinamičnu osu i karakterističnu asimetriju suprematizma,

247 BRAČA STENBERG, Plakat za film Dzige Vertova *Jedanaesta*, 1928.

248 GUSTAV KLJUCIS, *Ostvarimo plan velikih radova*, plakat za prvu petoljetku, 1930.





249 JURIJ ANENKOV, Nacrt korica knjige, 1922.

250 EL LISICKI, Korice međunarodnog konstruktivističkog časopisa za umetnost koji su Lisicki i Ilija Erenburg uređivali u Berlinu, 1922.

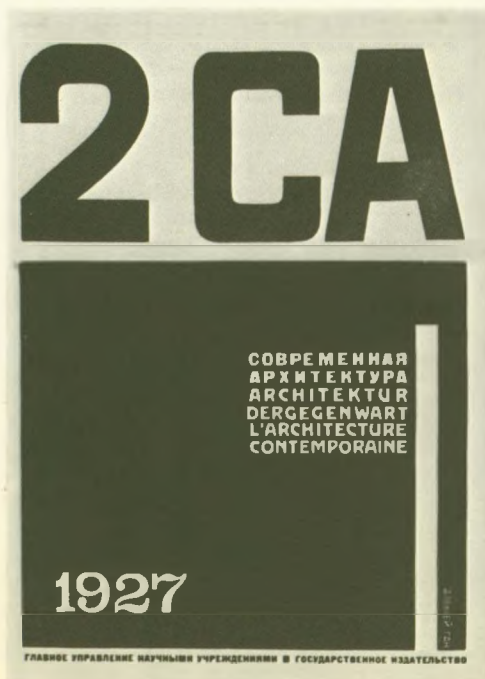
251 EL LISICKI, Nacrt korica za knjigu Majakovskog *Slonovi u Komsomolu*, objavljenu u Moskvi 1929.



252 ANTON LAVINSKI, *Nacrt korica*
za antologiju dela Majakovskog pod
naslovom *13 godina rada*, tom 2. Objavljeno
1922.

253 ALEKSEJ GAN, *Nacrt korica*,
1927.

254 ALEKSANDAR RODČENKO,
Nacrt korica za zbirku pesama Majakovskog
pod naslovom *Br. S.*, 1927.



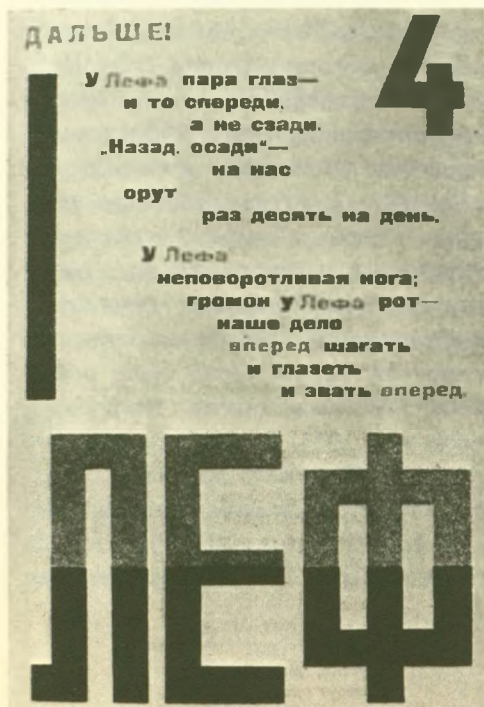
a često opterećuje gornji deo grafičkog rešenja što je karakteristično za tolike Maljevičeve suprematističke slike. Primenom fotomontaže on ujedno uvodi pravilan mašinski ritam konstruktivizma.

I Rodčenko i Lisicki su uklapali fotografiju u tipografsko oblikovanje. Rodčenkova prva štampana fotomontaža datira iz 1923. godine, kada je ilustrovao poemu Majakovskog *O tome*¹². Lisicki i Rodčenko su radili opremu i prelom većine prvih izdanja poezije Majakovskog u razdoblju posle revolucije. Dizajn Lisickog za knjigu Majakovskog *Za glas* (246), iz 1923, verovatno je njegov najlepši tipografski rad; Rodčenko je prisno saradivao s Majakovskim u časopisu *LEF* (255, 256), organu konstruktivista, koji je izlazio od 1923. do 1925, a zatim 1927—28. godine, pod naslovom *Novi LEF*. To je, verovatno, Rodčenkovo najznačajnije ostvarenje, ne samo zbog preloma i nacрта korica, već i zato što je časopis uključivao primere njegove stvaralačke fotografije, mada je ovu sad teško oceniti, naročito po reprodukcijama, zbog lošeg kvaliteta hartije na kojoj je časopis štampan. I fotografskim radovima, Rodčenko je razrađivao jedan konstruktivistički metod. On ima srodnosti s



metodom Dzige Vertova, slavnog po dokumentarnim filmovima *Kino-oko* i *Kino-pravda*, i s metodom Sergeja Ejzenštejna — recimo, po hvatanju vrhunca kretanja, trenutka najveće dramatičnosti, postignutom tipično konstruktivističkim donjim uglom snimanja.

Za razliku od suprematizma, konstruktivizam je u suštini bio zaokupljen društvenom ulogom umetnosti; mnoge njegove postavke odjek su „predvižnjika“ iz devetnaestog veka — zajedničko im je preziranje „umetnosti radi umetnosti“, koju su „predvižnjiki“ osuđivali kao „nečasno zanimanje, nedostojno pažnje misaonog čoveka“, a konstruktivisti kao „spekulativnu delatnost“ koju treba zameniti „društveno usmerenim umetničkim radom“¹³. Oba pokreta su tražila da se umetnici bave stvarnošću koja je „neizmerno iznad umetnosti“, kako je to proklamovao Černiševski; „proleterska revolucija nije reč koja bičuje već pravi bič što izgoni parazitizam iz čovekove praktične realnosti. . . Raskid sa spekulativnom delatnošću (umetnosti) i nalaženje puteva ka konkretnoj akciji, primenom znanja i veštine u istinskom, živom i svrshodnom radu“¹⁴. Oba pokreta su dovela do ekstremnih napada na umetnost „koja je neraskidivo



255, 256 ALEKSANDAR RODČENKO
Nacrt korica i jedna stranica časopisa
LEP, 1923. Ove korice predstavljaju
jedan od najranijih, i možda najznačajnijih,
uzoraka konstruktivističke tipografije, ne
samo po rešenju korica uz upotrebu
brižljivo konstruisanih slova, već i zbog
primene novih ideja u reproduktivnim
procesima, kao što su fotomontaža i
višestruka štampa.

povezana s teologijom, metafizikom i mistikom... Objavljujemo beskompromisan rat umetnosti!¹⁵ — proklamovali su konstruktivisti. Čuvena rasprava Dobroljubova, jednog od istaknutih estetičkih filozofa nacionalnog pokreta šezdesetih godina, pod naslovom „Šekspir ili par čizama?“ odjekivala je godinama, a konstruktivisti su je nastavili. „Ni desno ni levo, već prema potrebnom.“¹⁶

Dvadesetih godina konstruktivizam je u Rusiji nastavio da se razvija kao metod rada i tokom tog razdoblja se povezao sa srodnim pokretima u zapadnoj Evropi. Veze s Rusijom ponovo su uspostavljene 1921. godine, obustavom privredne blokade koju je nametnula Antanta. Dokaz za to je predavanje koje je u Inhuku održao likovni kritičar Kemenji, došavši za tu priliku iz Berlina. Predavanje je imalo naslov: „O novim smerovima u savremenoj ruskoj i nemačkoj umetnosti“. Iste godine Lisicki je otputovao u Nemačku. Sledeće godine Lisicki i Ilja Erenburg, koji je pošao s njim, uređuju časopis *Predmet — Gegenstand — Objet* (izašla su tri broja, od kojih prva dva kao dvobroj) koji je izlagao „predmetnu“ estetiku Inhuka od prošle godine i spojio paralelne ideje što su nezavisno jedne od drugih nastale širom Evrope: ideje pariske grupe „Esprit Nouveau“ (braća Žanre), holandskog „De Stijla“ — tako bliskog Rodčenkovoj konstruktivističkoj školi — i raznih ruskih nepredmetnih škola. To je bio prvi poratni, višejezični, časopis za vizuelne umetnosti što je objedinio ideje i ličnosti koje su stvorile međunarodnu funkcionalnu školu oblikovanja.

Najznačajniji beleg povratka Rusije na evropsku umetničku pozornicu bila je velika izložba apstraktne umetnosti, priređena 1922. godine u berlinskoj galeriji Van Dimen, a kasnije prenesena i u Amsterdam. Izložba je sumirala istoriju modernog pokreta u ruskoj umetnosti, pošto je obuhvatala dela umetnika od grupe „Svet umetnosti“ iz poslednje decenije devetnaestog veka pa do najnovijih konstruktivista. To je prvi nagoveštaj koji je Zapad dobio o školama ruskog apstraktnog slikarstva što su se razvile tokom dugog razdoblja izolacije nakon izbijanja rata, 1914. To ostaje neuporedivo najvažnija i jedina sveobuhvatna izložba ruske apstraktne umetnosti viđena na Zapadu. Nije bila revolucionarna samo sadržina izložbe, već i njena postavka. El Lisicki je uspeo da dobije dozvolu da uredi prostor galerije i rasporedi dela (228): u svoju postavku

ove izložbe on je neposredno uklopio ideju, koju su Tatlin i Jakulov prvi put primenili u moskovskom kafeu „Pitoresk“, da se prostor zidova iskoristi kao pozitivan entitet, ideju koju je Lisicki tako blistavo dalje razvio svojim uređenjem sale apstraktne umetnosti u galeriji Aleksandra Dornera u Hanoveru (1926) i sovjetskim paviljonima na tolikim međunarodnim izložbama tokom dvadesetih i početkom tridesetih godina, gde je razradio pionirski sistem tehnika izlaganja uz primenu fotomontaže (227).

I obrnuto, preko časopisâ kakav je *SA (Savremena arhitektura)*¹⁷, radovi što su bili u toku na Zapadu, predstavljani su u Rusiji. Ovaj časopis je objavljivao radove i članke Le Korbizijea, Frenka Lojda Rajta, Gropijusa i grupe „De Stijl“; takođe je razmatrao pitanja kao što su upotreba boje u unutrašnjoj dekoraciji, psihološka i optička svojstva boje. Kasnije se pojavila *Arhitektura SSSR* (1933—1936), posebno zanimljiva zbog napisa „za i protiv“ konstruktivističke i funkcionalne arhitekture; časopis je obradio većinu zgrada oba stila u Rusiji, uključujući dela stranih arhitekata, kao što je zgrada Centrosojuza, 1929. godine izgrađena u Moskvi prema projektu Le Korbizijea. Mnogi strani arhitekti došli su u Rusiju; na primer, holandski arhitekt Mart Stam, koji je radio na projektu Magnitogorska u Kazahstanu. Jer, kao i u samoj Rusiji, širom zapadne Evrope umetnike je podsticao komunistički eksperiment što se tako smelo ostvarivao u Rusiji; širom zapadne Evrope umetnici su u Rusiji tražili ostvarenje svoje „nove vizije“, jer su u komunizmu videli izlaz iz tužne izolovanosti umetnika od društva, koju je uvela kapitalistička ekonomija. Osećali su da se u Rusiji, u ovom novonastalom poretku, obavlja veliki eksperiment kojim su, prvi put od srednjeg veka, umetnik i njegovo stvaranje uklopljeni u strukturu svakodnevnog života, umetnosti dat radni zadatak, a umetnik se smatra odgovornim članom društva.

Beleške

UVOD

1 Larionov je umro 1964. godine, Gončarova — 1962, Burljuk — 1967, Anenkov — 1973, Pevzner — 1962, Izdebski — 1965, Boguslavska-Punji — 1972, Benua — 1960, Makovski — 1962, a sama Kamila Grej 1972. Za ovo izdanje prevodilac je ispravio neke podatke, imena, datume nastanka i naslove slika, a navedenu literaturu dopunio s nekoliko najbitnijih dela.

Gde god je bilo moguće, navodi ruskih tekstova u radeni prema novim, pouzdanijim prevodima ili prema originalu, ako je bio dostupan. (Prev.)

I POGLAVLJE

1 „Estetički odnosi umetnosti prema stvarnosti“ u N. G. Černiševski: *Estetički i književnokritički članci*, Beograd 1950, str. 108.

2 H. Polenova: *Абрамцево, Воспоминания*, Moskva 1922. Ilustr.

3 Яремич: *Михаил Александрович Врубель, Жизнь и творчество*, Moskva 1911, Ilustr.

4 И. Забелин: *Материалы для истории иконописи по архивным документам*, 1850, i Д. Ровинский: *Обозрение иконописания в России до конца 17-ого века*.

5 М. Волошин: „Суриков (Материалы для биографии)“, *Айоллон*, 1916, br. 6—7, str. 40—63.

6 Vrubeļj u pismu sestri, maj 1890, navedeno u 3.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, str. 80—86.

9 *Ibid.*, str. 31—33.

II POGLAVLJE

1 Vidi (a) Александр Бенуа: *Возникновение „Мира искусства“*, Lenjingrad 1928.

(b) Alexandre Benois: *Reminiscences of the Russian Ballet*, London 1941.

2 *Ibid.*: (a).

3 Richard Muther: *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, Minhen 1893—94, u kojoj je Benua napisao poglavlje o ruskoj umetnosti.

4 A. J. Meier-Gräfe: *Modern Art*, 1908. Dva toma.

5 Vidi 1 (a).

6, 7 *Ibid.*

8 Vidi, Prince Peter Lieven: *The Birth of Ballets—Russes*, London 1936.

III POGLAVLJE

1 *Весы*, Moskva 1904—9, urednik S. Poljakov.

2 *Новый юный*, Sankt-Peterburg 1906—7, ur. P. Percov.

3 *Художественное сокровище России*, Sankt-Peterburg 1901—7, Ur. Aleksandar Benua (1903), Adrijan Prahov (1904—7).

4 *Синяры годы*, Sankt-Peterburg 1907—16, ur. P. P. Vejner.

5 *Айоллон*, Sankt-Peterburg, 1909—17, ur. Sergej Makovski.

6 *Золотое руно*, Moskva 1906—9, ur. Nikolaj Rjabušinski.

7 Я. А. Тугендхольд: „Французское собрание С. И. Шуккина“, *Айоллон*, 1914, br. 1—2. Obuhvata potpun popis dela u zbirci.

8 Vidi, Alfred Barr Jr: *Matissc, His Art and his Public*, Njujork 1951.

9 Navedeno u: „Le chemin de la couleur“, *Art présent*, 1947, br. 2.

10 *Золотое руно*, 1909, br. 6.

11 Vidi 8.

12 С. Маковский: „Французское собрание И. А. Морозова“, *Айоллон*, 1912, br. 2. Obuhvata potpun popis dela u zbirci do tog datuma.

13 Д. Философов: „Мир искусства тоже тенденция“, *Золотое руно*, 1908, br. 1.

14 N. Taravati, prikaz prve izložbe „Zlatnog runa“, *Золотое руно*, 1906, br. 3.

15 Н. Милютин: „О Союзе“, *Золотое руно*, 1908 br. 1.

16 С. Маковский: „Голубая роза“ *Золотое руно*, 1907, br. 5.

17 *Ibid.*

18 *Uvod za Zolotoe ruно, каталог выставки картин*, 1909.

19 Vidi 8.

20 Vidi 18.

21 Vidi: *Color and Rhyme*, 1956, br. 31, str. 19, stubac 3.

22 *Золотое руно*, 1908, br. 7—9, str. 5—66

- 23 *Золотое руно*, 1908, br. 10, str. 5—66.
 24 *Золотое руно*, 1909, br. 2—3, str. 3—30.
 25 К. С. Петров-Водкин: *Хамновск*, Lenjin-grad 1930, i nastavak, *Пространство Евклида*, 1932.

IV POGLAVLJE

- 1 Vidi, Graziella Lehrmann: *De Marinetti à Maiakovski*, Ciriš 1942.
 2 Vidi, Николай Харджиев: „Маяковский и живопись“, *Маяковский, Материалы и исследования*, Moskva 1940, i *Русское слово*, Moskva, 1914, br. 84.
 3 Vidi, Пянда: *Вечер*, Sankt-Peterburg, 8. mart 1909.
 4 Ovo su bili programski međunaslovi prvog dela predavanja „Došavši lično“, koje je Majakovski održao 24. marta 1913.
 5 Vidi 1.
 6 Vidi: *Аиоллон*, 1914, br. 3.
 7 Vidi, Katherine Dreier: *Burliuk*, Njujork 1944, str. 66.
 8 Лудвиг Гегаеси: „В Мире искусства“, *Золотое руно*, 1909. br. 2—3. str. 119—120.
 9 *О кубизме* (prev. E. Nizen), Sankt-Peterburg 1913; *О кубизме* (prev. M. Vološin), Moskva 1913; odlomci su takođe objavljeni u komentaru u *Союз молодежи, Сборник 3*, Sankt-Peterburg 1913.
 10 Vidi, Ларинов: *Лучизм*, Moskva 1913.
 11 Бенедикт Лившиц: *Полушораглазый цирлец*, Lenjingrad 1933. (Vidi prevod Milice Nikolić u časopisu *Izraz*, Sarajevo 1971.)
 12 Vidi, Katherine Dreier: *Burliuk*, Njujork 1944, str. 59.

V POGLAVLJE

- 1 Vidi, Николай Харджиев: „Маяковский и живопись“, *Маяковский, Материалы и исследования*, Moskva 1940, str. 358.
 2 Larionov se seća da je ovaj naslov za izložbu izabrao setivši se članka, pročitano u novinama, o grupi francuskih slikara koji su kičicu vezali magarcu o rep i postavili ga repom okrenutog prema pripremljenom platnu. Rezultat je, navodno, bio izložen na sledećem javnom salonu, i pre no što je njegovo poreklo otkriveno, izvestan broj uglednih kritičara posvetio mu je ozbiljnu pažnju.
 3 Iz Maljevičeve neobjavljene autobiografije.

4 Vidi: *Ослиный хаос и мишени*, Moskva 1913.

5 Na poleđini jedne svoje slike, *Violina i krava* (1911), Maljevič je napisao: „Alogičan dosluh dva oblika, violine i krave, ilustruje trenutak sukoba logike, prirodnog zakona, građanskog zdravog razuma i predrasude. (Potpis) K. Maljevič 1911“.

6 Vidi, Vyacheslav Zavalishin: *Early Soviet Writers*, Njujork 1958, za poređenje stvaralaštva i ideja Belog i Maljeviča.

7 Vidi, Guy Habasque: „Les documents inédits sur les débuts de Suprématisme“, *Aujourd'hui: art et architecture*, 1955, br. 4.

8 Navedeno iz Tatlinove izjave u *Каталог выставки работ заслуженного деятеля искусства В. Е. Татлина*, Moskva 1932.

VI POGLAVLJE

- 1 Vidi, *Победа над Солнцем, Футуристическая опера Кручных, Майюшина и Малевича*, Moskva 1913.
 2 Vidi, К. Малевич: *О новых системах в искусстве*, Vitebsk 1920.
 3 *Ibid.*
 4 Vidi, Alexander Tairov: *Das entfesselte Theater*, Potsdam 1923.
 5 *Посмертная выставка художника-конструктора Пойовой каталог*, Moskva 1924.
 6 „Художественная хроника“, *Аиоллон*, 1917, br. 1, str. 37.
 7 *Ibid.*
 8 Николай Пунин: „В Москве, о новых художественных группировках“, *Искусство коммуны*, br. 10, 9. novembar 1919.
 9 Vidi, В. Каменский: *Путь энтузиаста*, Moskva 1931.

VII POGLAVLJE

- 1 Navod iz manifesta Kazimira Maljeviča objavljenog u *Десятилетняя государственная выставка, Беспредметное творчество и суице майизм, Каталог*, Moskva 1919.
 2 В. Е. Татлин и др.: „Наша предстоящая работа.“ *VIII-ой Съезд Советов, Ежедневный бюллетень Съезда*, 1921, br. 13, str. 11.
 3 К Малевич: *О новых системах в искусстве*, Vitebsk 1920.
 4 *Ibid.*
 5 „Митинг об искусстве“, *Искусство коммуны*, br. 1, 7. decembar 1918.
 6 *Ibid.*

7 Ovaj opis dugujem Bertoldu Ljubetkinu, konstruktivističkom arhitektu. On je sudelovao u ovom spektaklu i bio je jedan iz grupe koja je upala i poharala električarevu radnju.

8 Vidi pesmu Vladimira Mejakovskog „Приказ Армии искусства“.

9 Vidi: *Искусство коммуны*, br. 18, 7. april 1919.

10 Vidi: *Искусство коммуны*, br. 7, 9. januar 1919.

11 Vidi 2.

12 Николай Пунин: „О памятниках“ *Искусство коммуны*, br. 14, 9. mart 1919.

13 „Список музеев и собраний организованных Музейным бюро ойдеда ИЗО НКП“, *Вестник Ойдеда ИЗО Наркомпроса*, 1921, br. 1

14 *Правда*, 24. novembar 1918.

15 *Искусство коммуны*, br. 1, 7. decembar 1918.

16 „В Коллегии по делам искусства и художественной промышленности, Музейный вопрос“, *Искусство коммуны*, br. 8, 19. novembar 1919.

17 *Жизнь искусства*, 1923, br. 20.

18 *Искусство коммуны*, br. 4, oktobar 1918.

19 Vidi: *Искусство коммуны*, br. 1, 7. decembar 1918.

20 Navedeno iz: *Gabo. Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings*, London 1957. „Russia and Constructivism. An Interview with Naum Gabo by Abram Lessaw and Ilya Bolotowsky, 1956.“

21 *Программа Института художественной культуры, ИЗО Наркомпроса*, Moskva 1920.

22 Vidi: *Искусство, Журнал Российской академии художественных наук*, 1923.

23 Reprodukovano u: *Gabo*, London 1957, bibl.

24 Vidi 20.

25 Училище нового искусства.

26 Ovi grafikoni bili su obuhvaćeni izložbom Maljevičevog stvaranja koja je obišla Evropu; u Londonu je održana oktobra 1959. godine u Umetničkoj galeriji Vajtčepel.

27 Vidi Odabranu literaturu.

VIII POGLAVLJE

1 Vidi, Бродский, Н. и Сидоров, Н. (ред.) *Литератур (2. издание) М. 1921*.

2 Vidi: *Горн*, Moskva, 1922, br. 1.

3 Vidi: *Аэонавигия*, Moskva 1923.

4 Vidi, Edward J. Brown: *The Proletarian Episode in Russian Literature, 1928—1932*, Njujork 1953.

5 Vidi, Алексей Ган: *Конструктивизм*, Tver 1922.

6 Высшие художественные-технические мастерские.

7 Nije posredi manifest, već kraći prikaz godišnje izložbe radova studenata Vhutemasa, koji je u *trećet* broju *LEFA* objavila Varvara Stepanova, supruga njihovog nastavnika Rodčenka. Vidi, Варст: „О работах конструктивистской молодежи“, *ЛЕФ*, 1923, br. 3, str. 53. (Prev.)

8 Navod iz Tatljinove izjave u katalogu njegove izložbe *Выставка работ заслуженного деятеля искусств В. Е. Татлина*, Moskva 1932.

9 Vhutemas je 1928. godine postao Vhutein (Viši umetničko-tehnički institut).

10 Teško bi se moglo prihvatiti mišljenje da je Mauzolej uzorak konstruktivističke arhitekture. Akademik Aleksej Ščusev (1873—1949), kasnije autor zdanja u staljinističko-klasicističkom stilu, kritikovan je u *LEFU* zbog kopiranja grobnice cara Kira i „bukvalnog prevoda sa staropersijskog“. Vidi, К. Зелинский: „Идеология и задачи советской архитектуры“, *ЛЕФ*, 1925, br. 3(7). (Prev.)

11 Za objašnjenje Mejerholjdove teorije „biomehanike“ vidi, Huntley Carter: *The New Spirit in the Russian Theatre, 1917—1928*, Njujork—London—Pariz 1929. (Odnosno, Vsevolod E. Mejerholjd: *O pozorištu*, Beograd 1976 — Prev.)

12 Za objašnjenje Rodčenkovog rada na polju konstruktivističkog oblikovanja vidi, Camilla Gray: „Alexander Rodchenko, A Constructivist Designer“, *Portfolio*, London—Njujork 1962.

13 Vidi, Алексей Гон: *Конструктивизм*, Tver 1922.

14, 15 *Ibid.*

16 Citat Tatljina u, С. Исаков: „Художники и революция“, *Жизнь искусства*, br. 22, 5. juni 1923.

17 *СА (Современная архитектура)*, Moskva 1925—29. Urednici: А. А. Vesnjin i М. J. Ginzburg.

Odabrana literatura

OPŠTA DELA

Barr, Alfred Jr: *Cubism and Abstract Art*, New York 1936. Bibl.

Behne, A.: *Von Kunst zur Gestaltung*, Berlin 1925.

Benois, Alexandre: *History of Russian Painting*, New York 1916.

Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art, 1920, New Haven, Connecticut, 1950. Bibl.

Dorner, Alexander: *The Way beyond Art*, New York 1947.

Erste russische Kunstausstellung, Berlin 1922. Katalog s predgovorom D. Šterenberga.

Hamilton, George Heard: *The Art and Architecture of Russia*, London 1945.

Holme, C. G.: *Art in the USSR*, specijalni broj časopisa *The Studio*, 1935.

Lisitzky, El — Arp, Hans: *Die Kunstisten*, Zürich 1925.

Lozowick, Louis: *Modern Russian Art*, New York 1925.

Lukomskij, G. K.: *History of Modern Russian Painting*, London 1945.

Muther, Richard: *Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert*, München 1893—4. (Poglavlje o ruskoj umetnosti napisao A. Benua.)

Moholy-Nagy, László — Kassak, Lajos: *Buch neuer Künstler*, Wien 1922. (Skoro u celosti ilustrativna grada.)

Moholy-Nagy, László: *Vom Material zur Architektur*, München 1929.

Réau, Louis: *L'art russe de Pierre le Grand à nos jours*, Paris 1922. Dva toma. Bibl.

Salmon, André: *L'art russe moderne*, Paris 1928.

Umanskij, Konstantin: *Neue Kunst in Russland, 1914—1919*, Potsdam — München 1920. Bibl.

KULTURNI KONTEKST

Abraham, G. E.: *On Russian Music*, London 1939.

Ajzenštajn, Sergej: *Montaža atrakcija*, Beograd 1964.

Brown, Edward J.: *The Proletarian Episode in Russian Literature, 1928—1932*, New York 1953.

Calvocoressi, M. D. — Abraham, G.: *Masters of Russian Music*, London 1936.

Carter, Huntley: *The New Spirit in the Russian Theatre, 1917—1928*, London—New York—Paris 1929.

Carter, Huntley: *The New Theatre and Cinema of Soviet Russia, 1917—1923*, London 1924.

Erenburg, Ilja: *Ljudi, godine, život*, I—II, Beograd 1962.

Erlich, Victor: *Russian Formalism*, Haag 1955.

Frioux, Claude: *Maiakovski par-lui même*, Paris 1961.

Fuerst, W. R. — Hume, S. J.: *Twentieth Century Stage Decoration*, 1928.

Gregor, Joseph — Fülöp-Miller René: *Das Russische Theater*, Wien 1927.

Kepes, G.: *Language of Vision*, New York 1944.

Leyda, Jay: *Kino, A History of the Russian and Soviet Film*, London 1960.

Lo Gatto, E.: *Storia della letteratura russa*, Roma 1960.

London, Kurt: *The Seven Soviet Arts*, London 1937.

Moholy-Nagy, László: *Vision in Motion*, New York 1947.

Pasternak, Boris: *Zaštiina povelja*, Beograd 1958.

Reavey, G.: *Soviet Literature Today*, London 1946.

Ripellino, A. M.: *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Torino 1965.

Sayler, O. M.: *The Russian Theatre under the Revolution*, New York—London 1922.

Simmons, Ernest J. (ed.): *Through the Glass of Soviet Literature, Views of Russian Society*, New York 1953.

Stanislavski, K. S.: *Moj život u umjetnosti*, Sarajevo 1955.

Stanislavski, K. S.: *Sistem (Teorija glume)*, Beograd 1945.

Stravinski, Igor — Craft, Robert: *Memoari i razgovori*, Zagreb 1972.

Struve, Gleb: *Soviet Russian Literature, 1917—1950*, Norman, Oklahoma, 1951. Bibl.

Struve, Gleb: *Twenty-five Years of Soviet Russian Literature, 1918—1943*, London 1944.

Tairov, Alexander: *Das entfesselte Theater*, Potsdam 1923.

Trocki, Lav: *Književnost i revolucija*, Rijeka 1971.
Tschichold, Jan: *Die neue Typographie*, Berlin 1928.
Voyce, A.: *Russian Architecture*, New York 1948.
Zavelishin, Vyacheslav: *Early Soviet Writers*, New York 1958.

NACIONALNI POKRET

Abraham, G. E.: *Rimski-Korsakov, A Short Biography*, London 1945.
Calvocoressi, M. D.: *Moussorgsky*, London 1946.
Chalyapin, Fyodor: *Man and Mask*, London 1932.
Makovsky, S. K.: *Talchikino, L'art décoratif des ateliers de la Princesse Tenicheva*, Sankt-Peterburg 1906.

„SVET UMETNOSTI“ I SIMBOLIZAM

Benois, Alexandre: *Memoirs*, London 1960.
Benois, Alexandre: *Reminiscences of the Russian Ballet*, London 1941.
Diaghilev, S. P.: *Theatre Serge de Diaghilev*, Paris 1924.
Grigoriev, S. L.: *The Diaghilev Ballet, 1909—1929*, London 1953.
Lieven, Prince Peter: *The Birth of Ballets-Russes*, London 1936.
Le Toison d'or, Moskva 1906—9. Ur. Nikolaj Rjabušinski. (Prvih šest meseci ob evlji van na francu skom i ruskom; ostali brojevi samo na ruskom , ali su naslovi i sadržaj prevedeni na francuski.)

PRIMITIVIZAM I FUTURIZAM

Burliuk, David (ed.): *Color and Rhyme*, Hampton Bays, New York, 1956, br. 31.
Der Blaue Reiter, München 1911, 1912. Izložbeni katalogi.
Der Blaue Reiter Almanach. München 1912.
Lehrmann, Graziella: *De Marinetti à Maia-kovski*, Zürich 1942.
Neue Künstlervereinigung, München 1911. Katalog.

APSTRAKTNE ŠKOLE

Alvard, Julien: „Les idées de Malévitch“, *Art d'aujourd'hui*, 1953, br. 5.
Habasque, Guy: „Documents inédits sur les débuts du Suprématisme“, *Art d'aujourd'hui*, 1955, br. 4.

Malevich, Kazimir: *Die gegenstandslose Welt*, München 1927.

Šagal, Mark: *Moj život*, Beograd 1969.

UMETNOST, REVOLUCIJA I KONSTRUKTIVIZAM

Banham, Reyner: *Theory and Design in the First Machine Age*, London 1960.

Časopisi:

ABC: Beiträge zum Bauen. Basel 1924—28. Ur. Emil Roth, Hans Schmidt, Mart Stam, (El Lissitzky).

Blok, Warszawa 1924—26. Ur. Teresa Żar-nower, Henryk Stazewski, Edmund Miller, Mieczysław Szczuka.

Broom, Rim — Berlin — New York 1921—24. Ur. Harold Loeb, Alfred Kreymborg, (Matt-hew Josephson, Malcolm Cowley).

G, Berlin 1923—26. Ur. Hans Richter, Werner Graff, El Lissitzky, Mies van der Rohe, Friedrich Kiesler.

L'esprit nouveau, Paris 1920—25. Ur. Paul Dermée, (Le Corbusier, Ozenfant).

Eastman, Max: *Art and Life of Action*, 1935.

Eastman, Max: *Artists in Uniform, A Study of Literature and Bureaucratism*, New York 1934.
Ehrenburg, Elya: „L'art russe d'aujourd'hui“, *Amour de l'art*, 1921.

Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. URSS, Paris 1925. Katalog.

Freeman, J., Kunitz, J., Lozowick, L.: *Voices of October*, New York 1930.

Fülöp-Miller, René: *The Mind and Face of Bolshevism*, London—New York 1928.

Gabo, Naum: „The Concepts of Russian Art“, *World Review*, London 1942.

Gray, Camilla: „The Genesis of Socialist Realism“, *Soviet Survey*, 1959, januar-mart.

Lissitzky, El: *Russland — Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, Wien 1930.

Moholy-Nagy, László: „Dynamisch-konstruktives Kraftsystem von Moholy-Nagy und Alfred Kemény“, *Der Sturm*, Berlin, decembar 1922.

Paul, Eden and Cedar: *The Proletcult (Proletarian Culture)*, New York 1921.

Pressa. Katalog des Sowjet-Pavillons auf der internationalen Presse-Ausstellung, Köln 1928.

Topass, Jan: „Affiche en URSS“, *Arts et métiers graphiques*, 1935.

Westheim, Paul: („Ruska umetnost pod upravom Lunačarskog“), *De Stijl*, 1919.

MONOGRAFIJE O UMETNICIMA

Levinson, A.: *L. Bakst*, Paris 1928. Katalog.
 Levinson, A.: *The Story of Léon Bakst's Life*, London 1923.
 Dreier, Katherine: *Burliuk*, New York 1944.
 Klopmok, I.: *Marc Chagall, His Life and Work*, New York 1951.
 Sweeney, J. J.: *Marc Chagall*, New York 1946.
 Venturi, Lionelo: *Marc Chagall*, New York 1945.
 Galauné, P.: *M. K. Čiurlionis*, Kaunas 1938.
 Galauné, P., Čiurlionyte-Karužėinė, V., i dr. (ur.): *M. K. Čiurlionis*, Vilnius 1961.
 Križ, Jan: *Pavel Nikolaevič Filonov*, Praha 1966.
Gabo. Constructions, Sculpture, Paintings, Drawings, Engravings, London 1957. Bibl.
 Olson, Ruth — Chanin, Abraham: *Naum Gabo — Antoine Pevsner*, New York 1948.
Exposition de Natalie Goncharova et Michel Larionov, Paris 1914. Katalog s predgovorom Guillaumea Apollinairea.
Larionov and Goncharova, London 1961. Katalog retrospektivne izložbe s uvodnim esejima Mary Chamot i Camille Gray.
The Goncharova-Larionov Exhibition, New York 1922. Katalog i predgovor od Christiana Brintona.
 Parnack, V.: *Goncharova-Larionov, L'art décoratif théâtral moderne*, Paris 1919.
 Grohmann, Will: *Kandinsky*, London 1960. Bibl.
 Richter, Horst: *El Lissitzky: Sieg über die Sonne. Zur Kunst des Konstruktivismus*, Köln 1958. Bibl.
 Gray, Camilla: „El Lissitzky, Typographer“, *Typographica*, 1960.
 Tschichold, Jan: „El Lissitzky“, *Imprimatur III*, 1930.
El Lissitzky, Eindhoven 1965. Katalog.
Kasimir Malevich, 1878—1935, London 1959. Izložbeni katalog s uvodom Camille Gray.
 Alvard, Julien: „Les idées de Malévitch“, *Art d'aujourd'hui*, 1953, br. 5.
 Habasque, Guy: „Documents inédits sur les débuts de Suprématisme“, *Art d'aujourd'hui*, 1955, br. 4.
 Duchamp, Marcel, Dreier, Katherine, Giedion-Welcker, Carola, Le Corbusier, Drouin, R.: *Antoine Pevsner*, Paris 1947.
 Massat, René: *Antoine Pevsner et le constructivisme*, Paris, 1956
Ausstellung Puni, Berlin 1921. Katalog.

Gray, Camilla: „Alexander Rodchenko, A Constructivist Designer“, *Typographica*, London 1965.
 Bie, Oscar: *Constantin Somoff*, Berlin 1907.

SPISI UMETNIKA

Gabo, Naum: „The Constructive Idea in Art“, *Circle*, London 1937.
 Gabo, Naum: „The Concepts of Russian Art“, *World Review*, London 1942.
 Gabo, Naum: „On Constructive Realism“, u *Three Lectures on Modern Art*, New York 1948.
 Goncharova, Natalie: *Les Ballets Russes*, Paris 1955.
 Kandinsky, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912.
 Kandinsky, Wassily: *Klänge*, München 1913.
 Kandinsky, Wassily: *Rückblicke*, Berlin 1913. Autobiografski ogled.
 Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zur Fläche*, München 1926.
 Lissitzky, El (u saradnji s Hansom Arpom): *Die Kunstismen, 1914—1924*, Zürich 1925.
 Lissitzky, El, vidi: *Merz*, 1924, br. 8—9.
 Lissitzky, El: „Prounen“, (citati iz pisma), *ABC, Beiträge zum Bauen*, Basel, 1925, br. 2.
 Lissitzky, El: „Suprematisch Worden van twee Kwadraten“, *De Stijl*, Haag, 1922.

DOPUNE

Andersen, Troels: *Malevich*, Amsterdam 1970. Katalog. Bibl.
 Andersen, Troels: *Moderne russisk kunst, 1910—1925*, København 1967.
 Andersen, Troels: *Vladimir Tatlin*, Stockholm 1968. Katalog. Bibl.
 Arvatow, Boris: *Kunst und Produktion*, München 1972.
 Bowlt, John E. (ed.): *Russian Art of the Avant-Garde, Theory and Criticism, 1902—1934*, New York 1976. Bibl.
 Lissitzky-Küppers, Sophie: *El Lissitzky — Maler, Architekt, Typograph, Fotograf*, Dresden 1967.
 Malevich, K. S.: *Essays on Art, I—III*, Copenhagen 1968, 1976.
 Merkov, Vladimir: *Russian Futurism, A History*, Berkeley, California, 1968.
 Quilici, Vieri: *L'Architettura del costruttivismo*, Bari 1969.
 Taraboukine, Nikolai: *Le dernier tableau*, Paris 1972.

Spisak ilustracija

ALJTMAN, NATAN	
Skice dekoracija velikog trga ispred petrogradskog Zimskog dvorca za spektakl u čast prve godišnjice oktobarske revolucije.	197—200
Spomen marka povodom Lenjinove smrti, 1924, zbirka Bertolda Ljubetkina, London.	231
Nacrt poštanke marke, 1922, akvarel, hartija.	232
ANENKOV, JURIJ	
Nacrt korica knjige, 1922.	249
BAKST, LEON	
<i>Orijentalke</i> , neostvareni nacrt scenske pozadine, c. 1910, akvarel, hartija.	22
<i>Popodne jednog fauna</i> , dekor i kostimi, 1912. Fotografija jedne scene iz praiizvedbe (trupa Đagiljeva).	23
BENUA, ALEKSANDAR	
<i>Versaj pod snegom</i> , 1905, pero, tuš, hartija.	31
<i>Armidin paviljon</i> , dekor i dva kostima, 1907, akvarel, hartija. Ruski muzej, Lenjingrad.	26—28
BORISOV-MUSATOV, VIKTOR	
<i>Veštačko jezero</i> , 1902, tempera, hartija, Tretjakovska galerija, Moskva.	36
<i>Jesenje veče</i> , studija za fresku, 1903, tempera, Tretjakovska galerija, Moskva.	34
<i>San bogova</i> , studija za fresku, 1903, tempera, Tretjakovska galerija, Moskva.	35
<i>Odblesak sunčevog zalaska</i> , 1904, ulje, platno, Tretjakovska galerija, Moskva.	37
BRUNJI, LAV	
<i>Konstrukcija</i> , 1917, perspeks, aluminijum, gvožđe, staklo, itd. Pretpostavlja se da je uništena.	221
BURLJUK, DAVID	
<i>Moj kozacki predak</i> , c. 1908, ulje, platno.	76
BURLJUK, VLADIMIR	
<i>Portret Benedikta Livšica</i> , 1911, ulje, platno.	77
ČURLJONIS, MIKALOAJUS	
<i>Sonata zvezda</i> , 1908, tempera, hartija, 73 x 62, Muzej grada Kaunas, Litvanska SSR.	81
DOBUŽINSKI, MSTISLAV	
<i>Čovek s naočarima</i> , 1905—6, ulje, platno, Tretjakovska galerija, Moskva.	30
EKSETER, ALEKSANDRA	
<i>Venecija</i> , 1915, ulje, platno, privatna zbirka.	176
<i>Gradski predeo</i> , c. 1916, ulje, platno.	177
Scena iz <i>Romea i Đulijete</i> u režiji Tairova, Moskva, 1921. Dekor i kostimi Aleksandre Ekseter.	239
FALJK, ROBERT	
<i>Portret tatarskog novinara Midhata Refatova</i> , 1915, ulje, platno, 124 x 81, Tretjakovska galerija, Moskva.	85
FAVORSKI, VLADIMIR	
Ilustracija za <i>Knjigu o Ruti</i> , 1925, bakrorez.	208
FILONOV, PAVEL	
<i>Muškarac i žena</i> , 1912, ulje, platno, privatna zbirka.	162
<i>Ljudi — ribe</i> , c. 1915, ulje, platno, privatna zbirka.	163

GABO (PEVZNER), NAUM	
<i>Glava žene</i> , 1916—17, celuloid, metal, 62,2 x 49,5, Muzej moderne umetnosti, Njujork.	210
<i>Projekt radio-stanice</i> , 1919—20, pero, tuš, hartija, privatna zbirka, SSSR.	204
GAN, ALEKSEJ	
Nacrt korica, 1927.	253
GOLOSOV, ILJA	
Klub članova komune Žnjev, Moskva, c. 1926. Još postoji.	238
GOLOVIN, ALEKSANDAR	
<i>Rušlan i Ljudmila</i> , skica scenske pozadine, 1902, gvaš, hartija.	29
<i>Boris Godunov</i> , skica scenske pozadine za 1. sliku prologa, 1907, akvarel, gvaš, karton, 72 x 85, Centralni državni pozorišni muzej SSSR.	25
GONČAROVA, NATALIJA	
<i>Bogorodica i dete</i> , 1905—7, ulje, platno, 102 x 103,5, vlasništvo autora, Pariz.	62
<i>Bekstvo u Egiptu</i> , 1908—9, ulje, platno.	65
<i>Ribolov</i> , 1910, ulje, platno, 112 x 100, vlasništvo autora, Pariz.	88
<i>Kosidba</i> , 1910, ulje, platno, 98 x 118,7, vlasništvo autora, Pariz.	55
<i>Jevanđelisti</i> , 1910—11, ulje, platno, pojedini deo: 204 x 58, vlasništvo autora, Pariz.	89
<i>Seljaci igraju</i> , 1911, ulje, platno, 91,6 x 144, vlasništvo autora, Pariz.	56
<i>Seljaci beru jabuke</i> , 1911, ulje, platno, 104 x 96,8, Tretjakovska galerija, Moskva.	87
<i>Mačke</i> , 1911—12, ulje, platno, 75 x 76, Muzej Solomona R. Gugenhajma, Njujork.	98
<i>Biciklist</i> , 1912—13, ulje, platno, Ruski muzej, Lenjingrad.	103
<i>Zelena i žuta šona</i> , 1912, ulje, platno, 101,6 x 85, vlasništvo autora, Pariz.	100
<i>Ogledalo</i> , 1912, ulje, platno, 89 x 67, vlasništvo autora, Pariz.	82
<i>Portret Larijonova</i> , 1913, ulje, platno, 105 x 78, vlasništvo autora, Pariz.	102
<i>Studija ornamenta</i> , 1913 (?), olovka, hartija, vlasništvo autora, Pariz.	64
<i>Motor mašine</i> , 1913, ulje, platno, Galerija Leb, Pariz.	101
JAKULOV, GEORGIJ	
<i>Čelični korak</i> , maketa dekora, kostimi i scena iz predstave u izvođenju trupe Đagiljeva, 1927.	240, 241
KANDINSKI, VASILIJ	
<i>Kompozicija 6</i> , 1913, ulje, platno, 195 x 300,3, Muzej Ermitaž, Lenjingrad.	182
<i>Bela pozadina</i> , 1920, ulje, platno, 94 x 137, Ruski muzej, Lenjingrad.	183
<i>Žuta pratnja</i> , 1924, ulje, platno, 83 x 97,8, Muzej Solomona R. Gugenhajma, Njujork.	184
KLJUCIS, GUSTAV	
<i>Ostvarimo plan velikih radova</i> , plakat za prvu petoljetku, 1930.	248
KLJUN, IVAN	
<i>Suprematistička kompozicija</i> , c. 1916, ulje, platno, 88 x 71, Tretjakovska galerija, Moskva.	180
KONČALOVSKI, PETAR	
<i>Portret Georgija Jakulova</i> , 1910, ulje, platno, 178 x 143, Tretjakovska galerija, Moskva.	86
KOROVIN, KONSTANTIN	
<i>Don Kihot</i> , dekor za 4. sliku, 1906, ulje, platno.	13
KUZNJECOV, PAVEL	
<i>Plava fontana</i> , 1905, tempera, hartija, 127 x 131, Tretjakovska galerija, Moskva.	43
<i>Rođenje</i> , c. 1906, pastel, 73 x 66, Tretjakovska galerija, Moskva.	41
<i>Berba grožđa</i> , c. 1907, tempera, hartija.	42
<i>Praznik</i> , c. 1906, tempera, hartija.	38

LARIONOV, MIHAIL

<i>Dve žene se kupaju u reci</i> , c. 1903, ulje, platno, 71 x 101,2, vlasništvo autora, Pariz.	50
<i>Kiša</i> , 1904—5, ulje, platno, 85 x 85, vlasništvo autora, Pariz.	51
<i>Kutak vrta</i> , c. 1905, ulje, platno, 91 x 129, Ruski muzej, Lenjingrad.	52
<i>Ribe</i> , 1906, ulje, platno, 91 x 127, vlasništvo autora, Pariz.	53
<i>Frizer</i> , 1907, ulje, platno, 85 x 75,5, vlasništvo autora, Pariz.	68
<i>Korzo u galanci</i> , 1907—8, ulje, platno, 47 x 91, Tretjakovska, galerija, Moskva.	67
<i>Veče posle kiše</i> , 1908, ulje, platno, 68 x 85, Tretjakovska galerija, Moskva.	66
<i>Vojnici</i> (prva verzija), 1908, ulje, platno, 94 x 73, vlasništvo autora, Pariz.	70
<i>Vojnik kod frizera</i> , 1909, ulje, platno, 117 x 89, vlasništvo autora, Pariz.	69
<i>Vojnici</i> (druga verzija), 1909, ulje, platno, 88 x 102,4, vlasništvo autora, Pariz.	61
<i>Portret Vladimira Burljuka</i> , c. 1910, ulje, platno, 133,3 x 104, vlasništvo autora, Pariz.	75
<i>Vojnik se odmara</i> , 1911, ulje, platno, 119 x 122, Tretjakovska galerija, Moskva.	71
<i>Staklo</i> 1911, ulje, platno, 104 x 97, Muzej Solomona R. Gugenhajma, Njujork.	92
<i>Plavi lučizan</i> , 1912, ulje, platno, 65 x 70, zbirka Borisa Čerkinskog, Pariz.	93
<i>Manja</i> , c. 1912, ulje, platno.	72
<i>Manja</i> (druga verzija), c. 1912, akvarel, hartija, 20,3 x 15,2, vlasništvo autora, Pariz.	73
<i>Lučistički predeo</i> , 1912, ulje, platno, 71 x 94, Ruski muzej, Lenjingrad.	90
<i>Portret Vladimira Tatljina</i> , 1913—14, ulje, platno, 90,2 x 71,7, zbirka Mišela Sefora, Pariz.	99
<i>Proleće 1912</i> , ulje, platno, 85 x 67,3, vlasništvo autora, Pariz.	74
<i>Morska obala</i> , 1913—14, ulje, platno, 54 x 69,8, zbirka Borisa Čerkinskog, Pariz.	91

LAVINSKI, ANTON

Nacrt korica za antologiju dela Majakovskog pod naslovom <i>13 godina rada</i> , tom 2. Objavljeno 1922.	252
--	-----

LEVITAN, ISAK

<i>Iznad večnog odmorišta</i> , 1894, ulje, platno, Tretjakovska galerija, Moskva.	14
--	----

LISICKI, EL (LAZAR)

Ilustracija za jevrejsku dečju knjigu pod naslovom <i>Čad Gadya</i> , oko 1918, akvarel, 13 x 28, zbirka Erika Estorika, London.	167
<i>Bij bele crvenim klinom</i> , plakat, 1919—20.	226
Berlinska izložba ruske umetnosti, 1922. Ugao prostorije uređene po nacrtu Lisickog.	228
Nacrt korica časopisa <i>Predmet — Gegenstand — Objekt</i> , 1922.	250
<i>Suprematistička priča o dva kvadrata</i> , knjiga koju je Lisicki napisao i oblikovao u Vitebsku, 1920, objavljena u Berlinu, 1922.	225
Dve stranice iz antologije Majakovskog <i>Za glas</i> , 1923.	246
<i>Proum</i> 99, c. 1924, ulje, platno, 129 x 99, Jelska umetnička galerija, Nju Hevn.	169
Nacrt korica, 1929.	251
Prospekt na rasklapanje — katalog sovjetskog odeljenja Međunarodne izložbe štampe, održane u Kelnu, 1928.	227
Maketa dekora za pozorišni komad Sergeja Tretjakova <i>Hoću dete</i> , 1929. Neostvarena Mejerholjdova režija.	243

MALJEVIČ, KAZIMIR

<i>Prodavačica cveća</i> , 1904—5, ulje, platno, 80 x 100, Ruski muzej, Lenjingrad.	105
<i>Pediher u kupatilu</i> , 1910, gvaš, hartija, 77 x 103, Gradski muzej, Amsterdam.	108
<i>Kupač</i> , 1909—10, gvaš, hartija, 104 x 68,6, Gradski muzej, Amsterdam.	104
<i>Žetelac</i> , 1911, ulje, platno, 86 x 67, Tretjakovska galerija, Moskva.	111
<i>Seljanke u crkvi</i> , 1910—11, ulje, platno, 75 x 96,5, Gradski muzej, Amsterdam.	110
<i>Žena s vedrima</i> , 1912, ulje, platno, 73 x 73, Gradski muzej, Amsterdam.	106
<i>Žetva raži</i> , 1911, ulje, platno, 72 x 74, Gradski muzej, Amsterdam.	107
<i>Drvošća</i> , 1912, ulje, platno, 94 x 71, Gradski muzej, Amsterdam.	112
<i>Oštrač noševa</i> , 1912, ulje, platno, 80 x 80, Jelska umetnička galerija, Nju Hevn.	157
<i>Žena s vedrom</i> , <i>Dinamička analiza br. 1 Selj(anke) s vedrima</i> , br. 2 (?), 1912, ulje, platno,	

78,7 x 78,7, Muzej Moderne umetnosti, Njujork	113
<i>Glava seljanke</i> , 1912, ulje, platno, 80 x 93, Gradski muzej, Amsterdam.	116
<i>Jutro na selu posle mečave</i> , 1912, ulje, platno, 80 x 79,7, Muzej Solomona R. Gugenhajma, Njujork.	114
<i>Gardista</i> , 1913, ulje, platno, 57 x 66, Gradski muzej, Amsterdam.	117
<i>Crni krst, c.</i> 1913, ulje, platno, 109 x 109, Ruski muzej, Lenjingrad.	128
<i>Crni krug, c.</i> 1913, ulje, platno, 109 x 109, Ruski muzej, Lenjingrad.	127
<i>Crni kvadrat, c.</i> 1913, ulje, platno, 109 x 109, Ruski muzej, Lenjingrad.	126
<i>Crni kvadrat i crveni kvadrat, c.</i> 1913, ulje, platno, 71,7 x 44,4, Muzej Moderne umetnosti, Njujork.	129
<i>Portret M. V. Matjušina</i> , 1913, ulje, platno, 106 x 102, privatna zbirka.	118
Skice tri scenske pozadine i dvanaest kostima za <i>Pobedu nad Suncem</i> , 1913, olovka, gvaš, hartija, Pozorišni muzej, Lenjingrad.	122—125
<i>Englez u Moskvi</i> , 1913—14, ulje, platno, 86,3 x 56,5, Gradski muzej, Amsterdam.	121
<i>Suprem(atizam) Avion (leti)</i> , 1914, ulje, platno, 58,4 x 48,2, Muzej Moderne umetnosti, Njujork.	130
<i>Žena pored oglasnog stuba</i> , 1914, ulje, kolaž, platno, 71 x 64, Gradski muzej, Amsterdam	119
<i>Kuća u izgradnji</i> , 1914, ulje, platno, 96 x 44,4, zbirka g. i gđe Arman P. Bartos, Njujork.	132
<i>Supremus br. 50</i> , 1914—15, ulje, platno, 97,8 x 66, Gradski muzej, Amsterdam.	131
<i>Dinamični suprematizam</i> , 1916, ulje, platno, 80 x 80, Tretjakovska galerija, Moskva.	140
<i>Suprematistička kompozicija</i> , 1916—17, ulje, platno, 80 x 71, Ruski muzej, Lenjingrad.	133
<i>Dinamička kompozicija boja</i> , 1916—17, ulje, platno, 97,8 x 67,3, Muzej Moderne umetnosti, Njujork. (Dugoročna pozajmica.)	134
<i>Supremus br. 58: Dinamička kompozicija boja — žuto i crno</i> , 1916, ulje, platno, 72 x 70, Ruski muzej, Lenjingrad.	135
<i>Supremus br. 18</i> , 1916—17, olovka, hartija, 12 x 12,7, zbirka Erika Estorika, London.	136
<i>Suprematistička slika</i> , 1917—18, ulje, platno, 106 x 70,5, Gradski muzej, Amsterdam.	145
<i>Suprematistička kompozicija: Belo na belom</i> , 1918, ulje, platno, 80 x 80, Muzej Moderne umetnosti, Njujork.	211
Šolja i čajnik, oblikovani za Državnu fabriku porculana, Petrograd, c. 1920.	216, 217
<i>Budući planisti (kuće) Zemljana (ljudi)</i> , c. 1924, olovka, hartija, 30 x 45, Gradski muzej, Amsterdam.	137
Uzorci Maljevičevih „arhitektona“, 1924—28, gips, boja, karton, drvo.	138, 139
MAŠKOV, ILJA	
<i>Portret mladića u vezenoj košulji</i> , 1909, ulje, platno, 119 x 80, Ruski muzej, Lenjingrad.	84
<i>Portret E. I. Kirkaljda</i> , 1910, ulje, platno, 166 x 124, Tretjakovska galerija, Moskva.	83
MEDUNJECKI, KONSTANTIN	
<i>Konstrukcija br. 557</i> , 1919, lim, mesing, gvožđe, visina 45 cm, Jelska umetnička galerija, Nju Hevn.	223
MELJNIKOV, KONSTANTIN	
Sovjetski paviljon na Međunarodnoj izložbi dekorativnih umetnosti, Pariz 1925.	237
MILJUTI, NIKOLAJ	
<i>Andeo tuge</i> , dekorativni pano, c. 1905, gvaš, hartija (?).	44
MILJUTI, VASILIJ	
<i>Legenda</i> , 1905, gvaš, hartija (?).	47
MITURIČ, PETAR	
<i>Konstrukcija</i> , 1920, tuš, hartija, Uništio autor.	224
<i>Konstrukcija br. 18</i> , 1920, tuš, hartija. Uništio autor.	222
PASTERNAK, LEONID	
<i>Moskovski slikari</i> , 1902, pastel, hartija, Ruski muzej, Lenjingrad.	1

PETROV-VOTKIN, KUZMA	
<i>Dečaci u igri</i> , 1911, ulje, platno, Ruski muzej, Lenjingrad.	54
<i>1918. godina u Petrogradu</i> , 1920, ulje, platno, 73 x 92, Tretjakovska galerija, Moskva.	207
PEVZNER, ANTON (NOTON)	
<i>Karneval</i> , 1915, ulje, platno, 125,4 x 68, Tretjakovska galerija, Moskva.	209
PIKASO, PABLO	
<i>Muzički instrumenti</i> , 1912—13, ulje, platno, Muzej Ermitaž, Lenjingrad.	120
PIMENOV, JURIJ	
<i>Osvojimo tešku industriju!</i> , 1927, ulje, platno, 260 x 212, Tretjakovska galerija, Moskva.	213
PIROSMANAŠVILI, NIKO	
<i>Glumica Margarita</i> , 1909, ulje, navoštanjeno platno, 117,4 x 94, Umetnički muzej Gruzijске SSR.	59
POPOVA, LJUBOV	
<i>Italijanska mrtva priroda</i> , 1914, ulje, vosak, kolaž od hartije, platno, 62 x 48,9, Tretjakovska galerija, Moskva.	164
<i>Violina</i> , 1914, ulje, platno, 88 x 70, Tretjakovska galerija, Moskva.	175
<i>Sedeća figura</i> , c. 1915, ulje, platno 125 x 107, Ruski muzej, Lenjingrad.	161
<i>Putnik</i> , 1915, ulje, platno, 106 x 142, privatna zbirka.	173
<i>Slikani reljef</i> , 1916, ulje, platno.	178
<i>Arhitektonska kompozicija</i> , 1917, ulje, platno.	179
<i>Arhitektonska slika</i> , 1917, ulje, platno, 80 x 90,5, Muzej Moderne umetnosti, Njujork.	165
<i>Dekor za Velikodušnog rogonju</i> u režiji Mejerholjda, Moskva 1922.	245
PUNJI, IVAN	
<i>Tanjir na stolu</i> , c. 1915, orahovina, obojen porculanski tanjir, zbirka Ksenije Boguslavske-Punji, Pariz.	170
<i>Suprematistička kompozicija</i> , c. 1915, drvo, staniol, karton, ulje, itd., daska, zbirka Ksenije Boguslavske-Punji, Pariz.	171
RERIH, NIKOLAJ	
<i>Knez Igor</i> , skica dekora, 1909, tempera, gvaš, hartija, 50,8 x 76,2, Muzej Viktorije i Alberta, London.	24
RJEPIN, ILJA	
<i>Nisu ga očekivali</i> , 1884, ulje, platno, 106 x 167, Tretjakovska galerija, Moskva.	2
RODČENKO, ALEKSANDAR	
<i>Igračica</i> , 1914, ulje, platno, privatna zbirka, SSSR; fotografija iz ličnog arhiva g. Alfreda Bara mladeg.	185
Crtež raden šestarom i lenjirom, 1913—14, pero, tuš, akvarel, hartija, privatna zbirka; fotografija iz ličnog arhiva g. Alfreda Bara mladeg.	186
Crtež raden šestarom i lenjirom, 1914—15, pero, tuš, akvarel, hartija, privatna zbirka; fotografija iz ličnog arhiva g. Alfreda Bara mladeg.	187
<i>Konstrukcija linija</i> , 1920, pero, tuš, hartija, 32,4 x 19,7, privatna zbirka; fotografija iz ličnog arhiva g. Alfreda Bara mladeg.	190
<i>Apstraktna kompozicija</i> , 1918, gvaš, hartija, 33 x 15,2, Muzej Moderne umetnosti, Njujork.	193
<i>Konstrukcija linija</i> , 1920, pero, tuš, hartija, privatna zbirka.	191
<i>Apstraktna slika</i> , 1918, ulje, platno, 76 x 56, Tretjakovska galerija, Moskva.	189
<i>Crno na crnom</i> , 1918, ulje, platno, 29 x 29, Tretjakovska galerija, Moskva; fotografija iz ličnog arhiva g. Alfreda Bara mladeg.	212
<i>Kompozicija</i> , 1918, gvaš, hartija, Muzej Moderne umetnosti, Njujork.	192
<i>Kompozicija</i> , 1919, gvaš, hartija, 31 x 23,2, Muzej Moderne umetnosti, Njujork.	188

<i>Apstraktna kompozicija</i> , c. 1920, ulje, platno, privatna zbirka; fotografija iz ličnog arhiva g. Alfreda Bara mladeg.	195
<i>Konstrukcija</i> , 1920, gvaš, hartija, privatna zbirka; fotografija iz ličnog arhiva Alfreda Bara mladeg.	205
<i>Konstrukcija razdaljine</i> , 1920, drvo, privatna zbirka; fotografija iz ličnog arhiva Alfreda Bara mladeg.	219
<i>Višeca konstrukcija</i> , 1920, drvo, privatna zbirka, SSSR; fotografija iz ličnog arhiva Alfreda Bara mladeg.	206
<i>Konstrukcija linija</i> , c. 1917, ulje, daska, privatna zbirka; fotografija iz ličnog arhiva Alfreda Bara mladeg.	194
Uredjenje radničkog kluba za sovjetski paviljon na Međunarodnoj izložbi dekorativnih umetnosti, Pariz 1925.	235
Uzorci višefunkcionalnog našmetaja i odeće — rad Rodčenkovih učenika na Fakultetu obrade metala moskovskog Vhutemasa, sredina dvadesetih godina.	236
Korice za zbirku pesama Majakovskog pod naslovom <i>Br. S.</i> , 1927.	254
Nacrtr korica i jedna stranica časopisa <i>LEF</i> , s Rodčenkovim prelomom.	255, 256
ROZANOVA, OLGA	
<i>Geografija</i> , 1914—15, ulje, platno.	174
<i>Apstraktna kompozicija</i> , c. 1916, ulje, platno, 58 x 44, Ruski muzej, Lenjingrad.	181
SAPUNOV, NIKOLAJ	
<i>Maskarada</i> , skica dekora, c. 1906, gvaš, hartija, Ruski muzej, Lenjingrad.	39
<i>Kolombinina marama</i> , tri skice kostima, 1910, akvarel, hartija, Pozorišni muzej, Lenjingrad.	40
SARJAN, MARTIROŠ	
<i>Čovek s gazelama</i> , c. 1905, tempera.	45
<i>Pesnik</i> , c. 1906, tempera.	49
<i>Autoportret</i> , 1907, tempera.	48
<i>Napušteno selo</i> , 1907, ulje,	46
SEZAN, POL	
<i>Kartaši</i> , 1890—92, ulje, platno, 134 x 181, Zadužbina Barns, Merion, SAD.	109
SJEROV, VALENTIN	
<i>Oktobar</i> , <i>Domotkanovo</i> , 1895, ulje, platno, Tretjakovska galerija, Moskva.	15
<i>Portret glumice Jermolove</i> , 1905, ulje, platno, Tretjakovska galerija, Moskva.	16
<i>Petar Prvi</i> , 1907, ulje, platno, Tretjakovska galerija, Moskva.	33
SOMOV, KONSTANTIN	
<i>Poljubac</i> , 1902, bakropis.	32
STENBERG, GEORGIJ i VLADIMIR	
Plakat za film Džige Vertova <i>Jedanaesta</i> , 1928, fotomontaža.	247
STEPANOVA (VARŠT, AGARIH), VARVARA	
Dekor za <i>Tarelkinovu smrt</i> u režiji Mejerholjda, Moskva 1922.	244
Dezen tkanine, 1922—24.	229
SUJETIN, NIKOLAJ	
Tanjir sa suprematističkom šarom, c. 1920, Muzej Moderne umetnosti, Njujork.	214
Tanjir sa suprematističkom šarom, c. 1920, Muzej Moderne umetnosti, Njujork.	215
SURIKOV, VASILIJ	
<i>Boljarka Morozova</i> , 1881—87, ulje, platno, Tretjakovska galerija, Moskva.	9
ŠAGAL, MARK	
<i>Kapitja groblja</i> , 1917, ulje, platno, 87 x 68, zbirka gđe Mejer-Šagal.	166
Nacrtr za frizove u Državnom jevrejskom pozorištu, Moskva, 1919—20, ulje, platno.	168

TATLJIN, VLADIMIR	
<i>Prodavac mornarskih uniformi</i> , 1910, akvarel.	96
<i>Cveće</i> , 1911, ulje, platno 93 x 48, Tretjakovska galerija, Moskva.	95
<i>Prodavac ribe</i> , 1911, emulzije od gume, karton, 75,9 x 98, Tretjakovska galerija, Moskva.	94
<i>Dvorana u zamku</i> , skica scenske pozadine za pozorišni komad <i>Car Maksimilijan i njegov sin Adolf</i> , 1911, akvarel, emulzije od gume, gvaš, karton, 80,3 x 93, Tretjakovska galerija, Moskva.	141
<i>Mornar</i> , 1911—12, ulje, platno, 71,4 x 71,4, Ruski muzej, Lenjingrad.	97
<i>Model</i> , 1913, ulje, platno, 143 x 108, Tretjakovska galerija, Moskva.	144
<i>Boca</i> , c. 1913, staniol, metal, tapet, itd. Pretpostavlja se da je uništena.	150
<i>Šuma</i> , skica scenske pozadine za operu <i>Ivan Susanjin</i> , 1913, emulzije od gume, karton, 54 x 95, Tretjakovska galerija, Moskva.	142
<i>Likovni reljefi</i> , 1913—14, drvo, tapet, metal, itd. Pretpostavlja se da su uništeni.	151, 152
<i>Izbor materijala</i> , 1914, gvožđe, gips, staklo, itd. Pretpostavlja se da je uništen.	154
<i>Reljef</i> , 1914, drvo, staklo, konzerva, itd. Pretpostavlja se da je uništen.	153
<i>Model jedrilice „Letatljin“</i> , snimljen u Moskvi, 1932.	159
<i>Viseći ugaoni reljef: Izbor materijala</i> , 1915, gvožđe, aluminijum, cink, itd. Pretpostavlja se da je uništen.	158
<i>Ugaoni reljef</i> , 1915, gvožđe, itd. Pretpostavlja se da je uništen.	160
<i>Tabla br. 1</i> , 1916—17, jajna emulzija, pozlata, daska; 105 x 57, Tretjakovska galerija, Moskva.	155
<i>Izbor materijala</i> , 1917, drvo, pocinkovano gvožđe, 100 x 64, Tretjakovska galerija, Moskva.	156
„Novi način života“: komplet radničkog odela (koji prikazuje sam Tatljina) i funkcionalna peć, c. 1918.	230
<i>Spomenik III internacionali</i> , 1919—20, drvo, gvožđe, staklo. Ostaci ove makete uskladišteni su u Ruskom muzeju, Lenjingrad.	203
<i>Smeh</i> , skica kostima za pozorišni komad <i>Zangezi</i> , 1923.	147
<i>Maketa dekora za pozorišni komad Zangezi</i> , izveden, u Tatljinoj režiji, u Muzeju umetničke kulture, Petrograd 1923.	146
<i>Stolica od čeličnih cevi s modeliranim gumenim sedištem</i> , c. 1927.	234
<i>Čajnik po nacrtu Tatljinovog učenika s Fakulteta keramike moskovskog Vhuteina</i> , 1930.	
Na dancetu čajnika je otisnut pečat s natpisom „Kultura materijala“.	233
<i>Komedija iz XVII veka</i> , dva dekora za izvođenje komada Ostrovskeg u MHAT, 1933.	148, 149
UDALJCOVA, NADEŽDA	
<i>Za klavirnom</i> , c. 1914, ulje, platno, 106,7 x 89, Jelska umetnička galerija, Nju Hevn.	172
VASNJECOV, VIKTOR	
<i>Snežana</i> , skica dekora, 1883.	12
<i>Snežana</i> , skica kostima, 1883.	11
VESNJIN, ALEKSANDAR	
<i>Čovek koji je bio četvrtak</i> , dekor za adaptaciju Čestertonovog romana u režiji Tairova, Kamerno pozorište, Moskva 1923.	242
VRUBELJ, MIHAIL	
<i>Skica egipatskog kostima</i> , iz devedesetih godina prošlog veka, pero, tuš, hartija, Tretjakovska galerija, Moskva.	10
<i>Skica ilustracije za poemu Ljermontova Demon</i> , 1890, olovka, hartija, Tretjakovska galerija, Moskva.	21
<i>Tamarin ples</i> , 1890, akvarel, hartija, Ruski muzej, Lenjingrad.	18
<i>Keljeva peć</i> , c. 1899, Muzej u Abramcevu.	7
<i>Mrtva priroda — ruže</i> , c. 1900, olovka, hartija.	20
<i>Vaza s cvećem</i> , 1904, akvarel, hartija, Tretjakovska galerija, Moskva.	19
<i>Portret Valerija Brjusova</i> , 1905, olovka, ugajl, ulje, hartija, Tretjakovska galerija, Moskva.	17

ZINOVJEV, A.

Nacrt stola izrađenog u radionicama Talaškina, oko 1905. 5

RAZNO

Crkva u Abramcevu, 1880—82. 3

Ikonostas crkve u Abramcevu. 8

Muzej u Abramcevu. 6

Tradicionalni seljački duborez iz zbirke muzeja u Abramcevu. 4

Liciderske figure izrađene pomoću tradicionalnih izrezbarenih drvenih kalupa, Arhangel'sk. 57, 58

„Ljubok“ iz devetnaestog veka: ilustracija Krilovljeve basne. 60

Sirena, „ljubok“ s početka devetnaestog veka. 63

Drama u futurističkom kabareu br. 13, Larjonov i Gončarova u jednom kadru filma, 1914. 78

Vezeni peškiri iz Severnodvinske gubernije. 115

Skidanje s krsta, ikona severne ruske škole, XV vek. 143

Luda, fotografija iz predstave u izvođenju trupe Đagiljeva, 1921. 80

Kadar iz filma *Nije se rodio da se obogati*, 1918. 79

Agitacioni-prosvetni voz „Crveni kozak“ 201

Agitacioni brod „Crvena zvezda“ 202

Prva izložba „Obmohu“, održana u Vhutemasu, Moskva, maj 1920. 220

Kafe „Pitoresk“, Moskva 1917, uređen po nacrtima Tatljina, Jakulova i Rodčenska. 196

Maljevič na času s učenicima u Institutu umetničke kulture, Lenjingrad 1925. 218

