

Łarissa A. Żadowa: Kazimierz Malewicz – karty biografii – pierwsze etapy twórczości

Przywódcami grupy kubofuturystów zostali Malewicz i Tatlin. Z ich nazwiskami wiążą się narodziny dwóch przodujących w Rosji kierunków twórczości eksperymentalnej – suprematyzmu i konstruktywizmu, rozwijających się w ostrej, wzajemnej konfrontacji – pisała Łarissa A. Żadowa.

*Zadziwiająca burzenie światów malarskich było zwiastunem wolności,
wyzwoleniem z oków.
Wielemir Chlebnikow*

*Kultura ludzka staje się coraz bardziej żelazna, coraz bardziej
maszynowa, coraz bardziej upodabnia się do gigantycznego labo-
ratorium, które przygotowuje zemstę żywiołom: rozwija się nauka, żeby
zniewolić ziemię; rozwija się sztuka, uskrzydłone marzenie –
tajemniczy aeroplan, żeby oderwać się od ziemi; rozwija się przemysł,
żeby ludzie mogli się rozstać z ziemią.
Aleksander Błok*

Każdy kto przejawia zainteresowanie twórczością Malewicza, napotka wielkie trudności. Mówiliśmy już, że do tej pory [tekst został wydany w 1978 r. – przyp. red.] nie ma ani jednej monografii poświęconej temu artyście. Wciąż jeszcze nie wyjaśniono wielu faktów z jego biografii z

okresu przed przybyciem do Petersburga, zupełny chaos panuje też w datowaniu jego dzieł. Podpisy na większości obrazów Malewicza oraz na licznych rysunkach zostały naniesione dopiero później i z reguły nie są zgodne z danymi w katalogach wystaw, na których zostały po raz pierwszy pokazane.

Istnieją jednak i takie prace Malewicza, co do których nie ma żadnych, choćby sprzecznych informacji; nie są w ogóle sygnowane i nigdy ich nie wystawiano. Liczne obrazy nie mają nawet tytułów, tytuły wielu innych zaś nieraz ulegały zmianom.

Mnóstwo podejrzanych „malewiczów” o nie mniej podejrzany datowaniu pojawiło się w ostatnich latach na wystawach europejskich i amerykańskich. Budzą też wątpliwość niektóre przypisywane Malewiczowi obrazy w prywatnych kolekcjach.

Twórcza wielostronność Malewicza, równoczesne nawarstwienie w obrazach różnorodnych tendencji, przyczyniają się do większych jeszcze komplikacji w ustalaniu dokładnych dat powstania licznych jego dzieł. Wszystko to pod wieloma względami utrudnia periodyzację twórczości artysty.

Zaufanie wzbudza duża część informacji (choć nie wszystkie) dotyczących tych dzieł Malewicza, które pozostały na Zachodzie po jego indywidualnej wystawie w 1927 roku w Berlinie. Znaczna ich liczba znalazła się po wojnie w Stedelelijk Museum w Amsterdamie i została opublikowana w bogato ilustrowanym katalogu z 1970 roku, pieczołowicie opracowanym przez duńskiego krytyka sztuki Troelsa

*Istnieją jednak i takie prace
Malewicza, co do których nie
ma żadnych, choćby
sprzecznych informacji; nie są
w ogóle sygnowane i nigdy ich
nie wystawiano*

Andersena. Nasze datowania często zgadzają się z tymi, które podaje ów katalog, ale i ich nie można uważać za ostateczne aż do chwili dokładnego przestudiowania całej spuścizny

artysty, a więc zarówno znajdujących się w radzieckich muzeach i zbiorach prywatnych, jak lekcjach zagranicznych.

W mojej pracy – poświęconej suprematyzmowi – znajdzie się tylko najogólniejszy zarys początkowych etapów ewolucji twórczej Malewicza bez ich stronnego naświetlenia.

Kazimierz Malewicz urodził się w Kijowie 23 (11 starego stylu) lutego 1878 w rodzinie urzędnika cukrowni w pobliżu miasta. W Kijowie też otrzymał początki edukacji artystycznej w szkole sztuk plastycznych (w latach 1895-1896). W 1896 roku przeniósł się wraz z rodziną do Kurska. Zatrudniony jako kreślarz Zarządzie Kolei Moskiewsko-Kijowsko-Woroneskiej, z zapałem malował, sam zdobywając podstawową wiedzę artystyczną. Na początku lat dziewięćdziesiątych przybył do Moskwy, gdzie studiował w Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury (w latach 1904-1905). W latach 1905-1910 uczęszczał też sporadycznie do prywatnego studium Fiodora Rerberga.

W czasie rewolucyjnych wydarzeń lat 1905-1907 Kazimierz Malewicz brał udział w walkach na barykadach.

Wśród artystów jego pokolenia szerzyły się radykalne nastroje polityczne, większość tych młodych ludzi wywodziła się z kręgów ubogiej, prowincjonalnej inteligencji rosyjskiej.

Prawdę powiedziawszy, Malewicz nigdy nie ukończył żadnej szkoły artystycznej tak jak i jego przyszli towarzysze – poeci i plastycy: Włodzimierz Majakowski, Dawid Burluk, Aleksiej Kruczonych – z całą łapczywością, z całą świeżością uczuć i zainteresowań prowincjusza wchłaniał wszystko, co tylko mogły mu dać środowisko artystyczne i atmosfera Moskwy lat dziewięćsetnych. A miały tam miejsce liczne i różnorodne wystawy, działały najrozmaitsze pod względem tendencji stowarzyszenia wystawiennicze, odbywały się nieustające dyskusje, pojawiały wydawnictwa artystyczne rodzime i sprowadzane z zagranicy.

Tutaj Malewicza-artystę kształtowały osiągnięcia zarówno malarstwa rodzimego, jak i współczesnej sztuki europejskiej, a także tradycje staroruskiej kultury artystycznej i sztuki ludowej.

Nawiasem mówiąc, tego rodzaju początek drogi twórczej jest charakterystyczny i typowy nie tylko dla Malewicza i jego rosyjskich współbojowników nowego ruchu wstępujących w życie po roku 1900, lecz także dla współczesnych im artystów Zachodu. Odpowiednikiem Malewicza może być Fernand Léger, syn normandzkiego farmera. Przez

pewien czas praktykował w biurze prowincjonalnego architekta w Normandii, następnie przeniósł się do Paryża, gdzie studiował na akademii, którą jednak wkrótce porzucił; jako artysta Léger dojrzał zatem głównie w środowisku twórczym Paryża.

Pierwsze znane nam prace nie zapowiadają przyszłego Malewicza. W okresie studiów maluje, na przykład, portret matki (1900, Leningrad, Muzeum Rosyjskie) w duchu malarstwa pieriedwiżników, uważnie, starając się wiernie oddać podobieństwo, w charakterystycznej, brązowoczarnej gamie; stosuje też konwencję bliższą malarstwu symboliczno-modernistycznemu (*Wesele*, 1904, Moskwa, zbiory prywatne; szkice fresków, 1907, Leningrad, Muzeum Rosyjskie).

W owym czasie, zwracając się po raz pierwszy w stronę impresjonizmu, zaczyna zdecydowanie studiować kolor i światło-maluje *Kwiaciarkę* (1903, Leningrad, Muzeum Rosyjskie; wersja z 1904, Leningrad, zbiory prywatne), *Pejzaż. Na bulwarze* (1903, Leningrad, Dom Literatów). Płótna te, nieco po uczniowsku naiwne, są jednak pełne słońca i kolorystycznej świeżości.

*Właśnie około roku 1900
moskiewscy miłośnicy sztuki
zaczęli się entuzjasmować
malarstwem tego artysty-
marzyciela*

Bardziej dojrzałe i
wyraźniejsze tworzy
Malewicz w duchu
późnego impresjo-
nizmu: *Kwitnące
drzewa* (1904,
Moskwa, Galeria
Tretiakowska),

Kwitnące jabłonie (1904, Leningrad, Muzeum Rosyjskie), *Portret*

członka rodziny artysty (?) (ok. 1904, Amsterdam, Stedelijk Museum). Portret ten swymi delikatnymi, różowo-zielonymi i perłowobiałymi tonami, miękkimi, jakby się rozplywającymi konturami, starannie wypracowaną fakturą o rytmice charakterystycznie wydłużonych pociągnięć pędzla, przypomina niektóre płótna Wiktora Borisowa-Musatowa. Właśnie około roku 1900 moskiewscy miłośnicy sztuki zaczęli się entuzjasmować malarstwem tego artysty-marzyciela, którego dzieła zadziwiały „harmonijnym połączeniem rosyjskiej wrażliwości z formalnymi osiągnięciami Zachodu”, wysoką kulturą plastyczną opartą na uważnym przestudiowaniu francuskiego impresjonizmu.

Kwitnące jabłonie to jaśniejący słońcem, radosny, biało-różowy wiosenny świat. Wyraźnymi plamami czystych barw artysta osiąga rozwiązania kolorystyczne przekazujące dokładnie bezpośredniość wrażenia wzrokowego. Prace tego rodzaju z ich konstruktywnym, będącym wartością samą w sobie, pociągnięciem pędzla, bliskie są raczej Seuratowi niż Signacowi. A przecież płócienn Seurata w Moskwie wówczas nie było i Malewicz ich oglądać nie mógł.

Intuicja i logika poszukiwań, wzajemnie się wspierając, prowadziły młodego artystę nieustannie do przodu. W ciągu niewielu lat wchłania wielowiekowe osiągnięcia światowego malarstwa, czyniąc to po swojemu, stronniczo, szczególnie, w sposób niepowtarzalny. Czerpie przy tym z najrozmaitszych źródeł. Zgłębia Cézanne’a i Gauguina, van Gogha i Matisse’a, Picassa i Deraina, Bonnard i Vuillarda. Studiuje ich dzieła nie tylko w moskiewskich salonach „Złotego Runa” i w kolekcji Szczukina, lecz także na podstawie reprodukcji zamieszczanych w czasopiśmie... Ślady tego można spotkać między innymi w gwaszu *Pedikiury* (*W łaźni*; 1910, Amsterdam, Stedelijk Museum), w którym

odnajdujemy reminiscencję znakomitych *Graczy w karty* Cézanne'a. Wykonany szybko i z temperamentem, gwasz ten wykazuje znamiona prawdziwego monumentalizmu.

Cały następujący po dywizjonizmie okres twórczości Malewicza upływa pod znakiem tworzenia oryginalnego stylu ekspresyjno-dekoracyjnego. Artysta jest nieokiełzany w swej fascynacji kolorem. Zdaje się barwić świat arogancko i z przesadą: twarze, ręce, nogi maluje w sposób wyzywający intensywną czerwienią. Napięte, dynamiczno-szorstkie malarstwo wielkimi, jakby rozlewającymi się plamami gorących tonów czerwieni, oranżu i żółci oraz kontrastujących z nimi tonów chłodnych-niebieskich, zielonych i szarych-łączy się z energicznym, najczęściej uogólnionym rysunkiem. Swobodnie traktowane postacie ludzkie są grubo obwiedzione elipsoidalnymi konturami. Jest to malarstwo i grafika zarazem. Większość tych prac została namalowana gęstym, intensywnie kolorowym m na papierze: *Scena w teatrze* (1907-1908, Moskwa, zbiory prywatne), *Na bulwarze* (1910, Amsterdam, Stedelijk Museum), *Froterzy podłóg* (1911, Amsterdam, Stedelijk Museum), *Pracznia* (1911, Bazylea, Kunstmuseum).

U schyłku dziewiętnastego wieku liczni, różnego autoramentu malarze rosyjscy, każdy po swojemu, uczynili zwrot w kierunku koloru i dekoracyjności w malarstwie. Należą do nich: K. Pietrow-Wodkin, P. Kuzniecowa, M. Sarian, P. Konczałowski, A. Lentułow, R. Falk, M. Łarionow, N. Gonczarowa. Poszukiwania specyficznej wyrazistości języka malarskiego posłużyły tu za środek zwyciężenia iluzjonizmu i naturalizmu.

Te poszukiwania w zakresie formy łączą się równocześnie z pragnieniem odejścia od naturalistycznego przedstawiania, z dążeniem do wypracowania bardziej złożonej wypowiedzi plastycznej, która wychodziłaby od metafor i skojarzeń. Na tej drodze pojawiły się zarówno symboliczne *Kąpanie czerwonego konia* Pietrowa-Wodkina i orientalne poematy Kuzniecowa i Sariana i metaforyczne martwe natury Konczałowskiego i Lentułowa. W porównaniu z Konczałowskim i Lentułowem Malewicz wyróżniał się charakterystyczną dla rosyjskiego malarstwa doby pieriedwiżników pasją do przedstawiania ludzi prostych: „niemej” ulicy miasta oraz świata rosyjskiej wsi. To właśnie łączyło jego sztukę z twórczością Łarionowa i Gonczarowej.

Interpretując na nowo środki dawnej i współczesnej sztuki nieprofesjonalnej, Łarionow w swych scenach z życia prowincji, z życia żołnierzy, w Wenerach i porach roku dążył do stworzenia pewnego rodzaju folkloru (1907-1912), tak próbował wcielić swą twórczość do sztuki masowej.

Na czas krótki ten „prymitywizm prostego ludu” skupił wokół Łarionowa i rosyjskich artystów reprezentujących różne orientacje i kierunki, powiedzieć, że w pierwszym dziesięcioleciu dwudziestego wieku cała sztuka rosyjska „kroczyła pod znakiem Łarionowa”.

[...]

Artysta zaczyna skupiać swoją uwagę na kolorze, łącząc go z lakonicznymi formami geometryczno-przestrzennymi

Po 1910 roku twórczość Malewicza rozwija się w szybszym tempie. Koegzystują w niej i zdomowiają się rozmaite stylistyczne poszukiwania i

tendencje. *Pogrzeb chłopski* (1910), otwierający cykl obrazów chłopskich tego malarza, trzymany jest w charakterystycznej manierze ekspresyjnej. Namalowane rok później płótno *Kobieta z wiadrami* (1912, Amsterdam, Stedelijk Museum) stanowi zapewne najbardziej konsekwentne ucieleśnienie tendencji ekspresyjnego prymitywizmu w twórczości Malewicza. Jednakże inne obrazy z tego samego 1912 roku – *Sprzęt żyta*, *Kobieta idzie po wodę*, *Drwal* – traktowane są już według innego klucza stylistycznego. Artysta zaczyna skupiać swoją uwagę na kolorze, łącząc go z lakonicznymi formami geometryczno-przestrzennymi. W *Sprzęcie żyta* (1912, Amsterdam, Stedelijk Museum) postać chłopca wydaje się być zestawiona z form cylindrycznych i stożkowych, które przypominają fabryczne odlewy z kolorowych metali. Ludzie ulegają tu maksymalnemu uproszczeniu, nabierają ciężaru. Postacie żniwiarza i dwóch żniwiarek umieszczone są na krzywionej sferycznej powierzchni stanowiącej element gigantycznej krzywoliniowej struktury podobnej do struktur, z których zostały utworzone ludzkie postacie, snopy i wszystkie przedmioty w otoczeniu. Nie ma tu atmosfery, nie ma powietrza, nie ma światłocienia. Formy geometryczne łączone są spektralnie czystym, silnie rozbielonym kolorem, jakby w celu wymodelowania mocno znaczonej formy trójwymiarowej. Największa przy tym intensywność koloru osiągnięta jest dzięki kontrastowym zestawieniom kolorów: oranżu, czerwieni i

zieleni z błękitem i fioletem. Kolor nabiera takiej siły, że oglądając, na przykład, *Sprzęt żyta* odbiera się wrażenie barwnego blasku podobnego do tego, jakim promieniują metalowe formy dopiero co przepuszczone przez walce. Później, zajmując się pracą pedagogiczną i badaniami naukowymi, Malewicz określił tego rodzaju gamę kolorystyczną mianem „metalokolorystyki”.

Patrząc na obraz *Kobieta idzie po wodę* (1912, Nowy Jork, Museum of Modern Art), widz jest niejako świadkiem procesu, kiedy to ze stożków i cylindrów orzających otaczający pejzaż, to znaczy z materiału o tej samej strukturze co otoczenie, nieustannie wykrystalizowuje się rytmiczna postać ludzka, by znowu w nim rozpuścić. Nie ma tu „upiększającego” tonu, jak to jeszcze miało miejsce w obrazach „podmiejskich”, który pod względem malarskim jednoczyłyby różnorodne elementy kompozycji. Zdecydowane kontrasty kolorystyczne określają czytelność form trójwymiarowych. Owa metalopodobna, kolorowa plastyka wprowadza jednak do semantyki przedstawień chłopskich obrazów Malewicza powiew nowej epoki „niesłychanych przemian”. Prymitywizm w twórczości tego malarza ulega jakościowemu przeobrażeniu nabierając nieoczekiwanej, jakby „urbanistycznej”, interpretacji.

Cykl obrazów chłopskich otwiera nowy już, kubofuturystyczny okres w twórczości Malewicza (1911-1915).

Są to lata burzliwe, pełne aktywnej i wielostronnej działalności artysty. Malewicz stał się aktywnym członkiem rosyjskiego ruchu kubofuturystycznego, który, jak wiadomo, był wspólnym ruchem

poetów i plastyków, a powstał w końcu pierwszej dekady naszego wieku, osiągając pełnię rozkwitu w połowie następnego dziesięciolecia.

„Trudno znaleźć w historii sztuki momenty takiego wzajemnego zetknięcia się, jakie miało miejsce w okresie powstania w Rosji tak zwanego kubofuturyzmu” – pisze znawca tego ruchu Nikołaj Chardżyjew. Według niego „Uogólniający i powszechnie przyjęty termin «rosyjski kubofuturyzm» pojawił się w czasie, kiedy zarówno dla krytyki, jak i dla szerokiej publiczności obrazy kubistów i wiersze futurystów wydawały się zjawiskami tego samego rodzaju, i tak samo niezrozumiałe”.

Malewicz projektuje oprawę graficzną futurystycznych manifestów i zbiorów poezji, uczestniczy w publicznych wieczorach, na których propagowano nową sztukę i prowokowano burzliwe dyskusje, jest współorganizatorem i scenografem „pierwszych w świecie przedstawień futurystów teatru”, jak to można było przeczytać na plakacie wykonanym przez Olgę Rozanową.

Petersburski teatr „Lunapark” wystawił w 1913 roku: 2 i 4 grudnia – tragedię Włodzimierz Majakowski (w wykonaniu autora, dekoracje i kostiumy Fiłonowa i Szkolnika), 3 i 5 grudnia – operę futurystyczną *Zwycięstwo nad słońcem* (libretto Kruczonycha, prolog Chlebnikowa, muzyka Matiuszyna, dekoracje i kostiumy Malewicza).

Poza tym, rzecz oczywista, Malewicz brał udział w licznych wystawach organizowanych przez „lewicowe” ugrupowania, a więc w wystawach grupy Łarionowa, do której sam należał, w wystawach Waleta Karowego

*Związek Młodzieży w swej
działalności szybko
przekroczył granice sztuk
plastycznych*

i stowarzyszenia
plastyków Związek
Młodzieży (Sojuz
Mołodioży), do
którego wstąpił w
styczniu 1913 roku.
Stowarzyszenie to
powstało zimą

1909/1910 w Petersburgu (O. Rozanowa, M. Matiuszyn – będący także kompozytorem, P. Fiłonow, I. Szkolnik, E. Spandikow, W. Marków i inni), miało nieco kompromisowy i eklektyczny charakter, wiążąc się zarówno z tradycjami symbolizmu, jak i z estetyzującym modernizmem. Jednakże wystawy Związku Młodzieży stanowiły swego rodzaju ośrodek solidarności wszystkich grup futurystycznych.

Na samym początku 1914 roku próbowano przyłączyć moskiewską grupę Łarionowa do Związku Młodzieży, przy czym zakładano, że przewodniczącym tego stowarzyszenia w Moskwie będzie właśnie Malewicz.

Należy szczególnie podkreślić, że Związek Młodzieży w swej działalności szybko przekroczył granice sztuk plastycznych. Już w 1911 roku miał własną sekcję teatralną i muzyczną. W 1913 roku przyłączyła się doń w charakterze „autonomicznej sekcji poetyckiej” grupa poetów-przyszłościowców (poetow-budietlan) Hilea: W. Chlebnikow, D. Burluk, W. Kamiński, J. Guro, N. Burluk, W. Majakowski, A. Kruczonych, B. Liwszyc, którzy znajdowali się w centrum całego ruchu kubofuturystycznego.

„Najmłodsza grupa poetów «Hilea» zdecydowała, że nastał czas wspólnej pracy malarstwa i poezji dla jednoczenia się i ujawnienia różnic” – głoszono w trzecim numerze „Sojuzu Mołodioży” specjalnie poświęconym temu wydarzeniu.

Malewicz pracował wówczas nieustannie obcując z poetami, w atmosferze wielostronnego i owocnego oddziaływania na siebie malarstwa i poezji.

Malarstwo było źródłem powstania wielu obrazów w poezji Chlebnikowa, Jeleny Guro, Kruczonycha...

Malarstwo inspirowało też wczesną twórczość Majakowskiego – nasycona jest martwą naturą i urbanistycznym pejzażem.

Wiadomo, że Malewicz pasjonował się wierszem Majakowskiego Z ulicy na ulicę (1913), widząc w nim najbardziej udaną próbę „poetyckiego kubizmu”. We wspomnianym już artykule Chardżyjewa czytamy: „Wszelako nie tylko natyka i oddzielne, oparte na wyobrażeniach wzrokowych obrazy Majakowskiego wywodzą się z malarstwa tego czasu. W jego wierszach można odnaleźć znacznie bardziej złożone przykłady transpozycji zasad kubizmu na samą „fakturę wiersza” – na jego fonetykę, składnię i morfologię:

U-
lica.
Lica

U
dogow
godow
riez-
cze.
Cze-
riez
żelaznych koniej
s okon bieguszczych domow
prygnuli pierwyje kuby... [1]

Wszyscy poeci-kubofuturyści malowali lub rysowali. Uniezależnienie się malwa od akademickich reguł, umowna kolorystyka, wolny rysunek, zaskakujące rozwiązania kompozycyjne – wszystko to było nie tylko widoczne, lecz wprost narzucające się... Malarstwo dało przykład wyzwoleniu poezji.

Znamienne, że Malewicz nie krępując się specyfiką grafiki książkowej, włączał do almanachów futurystycznych jako ilustracje litografowane rysunki będące wariantami jego własnych dzieł: na przykład obrazu *Kobieta idzie po wodę* w zbiorze wierszy Kruczonycha *Zacniemy narzekać* (*Wozropszczem*, 1913), lub *Głowy wiejskiej dziewczyny* w almanachu Guro, Kruczonycha i Chlebnikowa *Troje* (1913). Ogólnie rzecz biorąc, prawie wszystkie ówczesne ilustracje Malewicza można sobie wyobrazić w postaci kompozycji malarskich, nawet te, które mają własnych prototypów. Prace artysty demonstrowały tu ducha wspólnoty ruchu kubofuturystycznego, nie oddając motywów czy nastrojów poezji. Plastyczna dynamika tych dzieł pełniła niejako rolę wzmacniania dynamiki poezji futurystycznej.

[...]

Pracując nad „poetyką malarstwa” w zdecydowanym dążeniu do poszerzenia granicy artystycznych środków wyrazu i powiększenia jej potencjału przyswajania rzeczywistości, kubofuturyści nie ograniczyli się jedynie do sfery malarstwa sztalugowego. Nie mniej usilnie starali się też rozszerzyć strefę działania nowoczesnego artysty. Pod tym względem postępowali na przekór kubistom francuskim, mocno wówczas przeświadczonym, że wydali wyrok śmierci na sztukę dekoracyjną.

To wszystko wydaje się dzisiaj nieco dziwne. Przecież kubizm, który narodził się we francuskim malarstwie już w 1908 roku i do roku 1912 zdążył przejść zasadnicze fazy swego rozwoju, stał się jednym z najważniejszych zjawisk w formowaniu się współczesnej sztuki. Dziś już nie ma wątpliwości, co zawdzięcza kubizmowi architektura i wzornictwo przemysłowe, współczesna sztuka dekoracyjna, nowoczesna scenografia teatralna...

Jednakże w sztuce francuskiej uświadomiono to sobie dopiero po zapoznaniu się z wnioskami, które wyciągnęli Rosjanie z twórczości kubistycznej. Majakowski już w 1922 roku zwrócił uwagę na wpływ „karuzelowego” polichromizmu prac Łarionowa i Gonczarowej na dekoracyjne dzieła Picassa. Podobnie bezpośredni udział tych artystów w balecie Diagilewa w latach 1914-1922 (Paryż, Londyn, Rzym) sprzyjał przyciągnięciu Picassa do teatru.

*Wszelkie eksperymentowanie
zawsze wiązało swe nadzieje z
tym, że sztuka idąc własnymi
drogami włączy się w nurt
życia i będzie sprzyjać jego
odnowie i uzdrowieniu*

Nowa sztuka
rosyjska już w
pierwszych stadiach
swego rozwoju
czerpała z
doświadczeń różnych
faz ruchu
kubistycznego.
Interesujące, że

przenikliwy w sprawach sztuki Łarionow natychmiast wyczuł uniwersalność artystycznych dokonań kubizmu. Wypowiadał się na ten temat w 1913 roku: „Kierunek ten ma w zasadzie charakter dekoracyjny, choć wszyscy plastycy-kubiści zajmują się tylko malarstwem sztalugowym. Wszystko to wskutek uwarunkowań współczesności”.

W Rosji w przeddzień wielkiego przewrotu historycznego uwarunkowania zmieniały się gwałtownie, wytworzyła się nowa atmosfera społeczna, w której artyści wyczuwali już wiew przyszłości. Pojawiły się nadzieje, że będą w stanie wykorzystać swój talent w najróżnorodniejszych dziedzinach kultury.

Walka o samookreślenie sztuki, o samoistne słowo w poezji, o niezależne malarstwo nigdy nie była przez rosyjskich poetów i artystów kubofuturystycznych traktowana jako panaceum. „Nam słowo potrzebne do życia. Nie uznajemy sztuki bezużytecznej” – pisał Majakowski w 1914 roku.

Tak więc wszelkie eksperymentowanie zawsze wiązało swe nadzieje z tym, że sztuka idąc własnymi drogami włączy się w nurt życia i będzie sprzyjać jego odnowie i uzdrowieniu. Nie na próżno zatem w eksperymentalnych kierunkach „czystej” sztuki pojawiły się idee stworzenia nowej syntezy artystycznej prowadzące do pierwszych, aczkolwiek w znacznej mierze groteskowych pod względem formy, prób jej urzeczywistnienia.

Poszukiwania syntezy zaczęły się realizować w warunkach skrajnego zatamowania życia artystycznego, szybkiej zmiany kierunków, przy czym główną rolę odgrywali mistrzowie najbardziej skłonni do indywidualizmu. Każdy znaczący artysta kubofuturyzmu – Łarionow, Tatlin, Malewicz, Fiłonow – będzie wcześniej czy później, z mniejszym lub większym rozmachem, pretendować do stworzenia własnego, uniwersalnego systemu artystycznej działalności.

Jest więc oczywiste, że rajonizm również rościł sobie do tego prawo. Były próby stworzenia „rajonistycznej poezji”, prowadzono rozmowy o spektaklach „rajonistycznego teatru”. Zgodnie z duchem czasu, idee uniwersalnej sztuki rajonistycznej Łarionow zdecydowanie przeciwstawił poezji, teatrowi, malarstwu „przyszłościowców” – Chlebnikowowi, Kulbinowi, Majakowskiemu, Kruczonychowi, Malewiczowi, Matuszynowi... Owe wewnętrzne spory miały zresztą tylko chwilowe, przemijające znaczenie. W historii rosyjskiej kultury artystycznej tej epoki Łarionow był razem z nimi. Jego drogi rozeszły się jednak ową grupą ostatecznie, w chwili gdy w 1915 roku wraz ze swą żoną Natalią Gonczarową na zawsze opuścił Rosję i wyjechał do Paryża, gdzie obydwójce pracowali jako dekoratorzy w baletach Diagilewa.

Przywódcami grupy kubofuturystów zostali Malewicz i Tatlin. Z ich nazwiskami wiążą się narodziny dwóch przodujących w Rosji kierunków twórczości eksperymentalnej – suprematyzmu i konstruktywizmu, rozwijających się w ostrej, wzajemnej konfrontacji, ale odgrywających jednakowo ważną rolę w początkowym stadium nowoczesnego ruchu w architekturze, wzornictwie przemysłowym, w sztukach zdobniczych i użytkowych.

W momencie powstania suprematyzmu Malewicz zdołał już niejako przeżyć zewnętrznie większą część historii nowoczesnego ruchu artystycznego. Ujmuje rzecz chronologicznie, jego wcześniejszą drogę twórczą można sprowadzić o trzech okresów: 1. impresjonizmu i dywizjonizmu (1904-1908); 2. neoprymitywizmu, przy wykorzystaniu różnych tendencji postimpresjonistycznych 1908-1911/12); 3. kubofuturyzmu w jego rozmaitych tendencjach i nawarstwieniach (1911-1915).

Łarissa A. Żadowa

Tekst ukazał się w: Łarissa A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910-1930*, Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 11-40.

[1] N. Hardżyjew, *Majakowskij i żywopiś w: Majakowskij. Matieriały i issledowanija*, Moskwa 1948, s.48.



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.



Sfinansowano przez Narodowy Instytut
Wolności - Centrum Rozwoju
Społeczeństwa Obywatelskiego
ze środków Programu Rozwoju
Organizacji Obywatelskich
na lata 2018 – 2030

