

«ПОЗДНИЙ» СУПРЕМАТИЗМ НАДИ ЛЕЖЕ (1904–1982). ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ

С. И. Прокопьева,

заведующий отделом зарубежного искусства

Национального художественного музея Республики Беларусь

Аннотация. 1960-е–1970-е гг. стали периодом возврата Надежды Ходосевич (Нади Леже) к традициям супрематизма, к своему «истoku». В это время происходит углубление в концепцию супрематизма, переосмысление и переоценка ее собственного «юношеского» творчества, тех знаний, которые были получены в период обучения в студии Владислава Стржеминского и Катажины Кобро в Смоленске. Супрематические поиски 1960-х–1970-х гг. знаменуют новый виток творческой эволюции художника и будут реализованы Надей Леже в различных сферах: в живописи и графике, монументальном искусстве, скульптуре и цикле ювелирных украшений.

Ключевые слова: Надя Леже, Надежда Ходосевич, живопись, абстрактное искусство, супрематизм.

«LATE» SUPREMATISM OF NADIA LÉGER (1904–1982). BACK TO THE ROOTS

S. Prokopenva,

Head of the Department of Foreign Art

of the National Art Museum of the Republic of Belarus

Abstract. 1960s–1970s became a period of return of Nadezhda Khodosevich (Nadia Léger) to the traditions of Suprematism, to its «source». At this time, there was a deepening into the concept of Suprematism, a rethinking and reevaluation of her own «youthful» creativity, the knowledge that was gained during her studies in the studio of Władysław Strzemiński and Katarzyna Kobro in Smolensk. The Suprematist searches of the 1960s–1970s mark a new round of the artist's creative evolution and will be realized by Nadia Léger in various fields – painting and graphics, monumental art, sculpture and the cycle of jewelry.

Keywords: Nadia Léger, Nadezhda Khodosevich, painting, abstract art, Suprematism.

10 марта 1971 г. в Международном художественном центре на бульваре Распайль в Париже состоялось открытие выставки «Надя Леже. Первая эволюция. 1920–1926». Надо полагать, что выбор временного отрезка 1920–1926 гг. был не случаен. Как известно, прожившись некоторое время в художественной (изо)студии под руководством Т. И. Катуркина (1887–1957) во Дворце искусств в г. Белёве Тульской губернии, Надежда Ходосевич уезжает в Смоленск. Здесь она поступает в пролетарскую студию изобразительных искусств при Дворце труда, организованную 20 августа 1918 г. художественным подотделом Губернского отдела народного образования. С 18 ноября 1919 г. студией руководил один из пионеров конструктивистского авангарда Владислав Стржеминский (1893–1952), позже к нему присоединилась Катажина Кобро (1898–1951) – скульптор-авангардист, работавшая в стиле супрематизма, конструктивизма и неопластицизма. Хотя биографическая литература традиционно указывает 1919 г., точная дата поступления Н. Ходосевич в студию В. Стржеминского неизвестна. Полагаю, более вероятен период «конец лета – начало осени 1920 г.», в пользу чего свидетельствуют воспоминания художницы [1, с. 29], которая упоминает, что «учить будут» и В. Стржеминский и К. Кобро, приехавшая в Смоленск, как известно, летом 1920 г. К тому же возраст поступления в студию указывается Надей Леже как 15 лет, что не противоречит данному предположению, т.к. родилась Н. Ходосевич 23 октября.

Изостудия В. Стржеминского в Смоленске стала фактически первым филиалом группы УНОВИС («Утвердители нового искусства»), – так с 14 февраля 1920 г. стало именоваться основанное в январе 1920 г. в Витебске сторонниками родоначальника супрематизма Казимира Малевича (1879–1935) объединение «Молпосновис» («Молодые последователи нового искусства»), переименованное спустя несколько дней в «Последователи нового искусства» (Посновис). В. Стржеминский тесно общался с К. Малевичем, преподававшим в Витебском народном художественном училище и приезжавшим в Смоленск. 20 октября 1920 г. в Смоленске состоялась областная конференция УНОВИСа, а 21 октября К. Малевич выступил с лекцией «О новом искусстве».

В своих воспоминаниях Н. Ходосевич описывает и обучение у В. Стржеминского, и встречи и «уроки» Малевича [1, с. 54], однако эти же строки свидетельствуют, что ее собственный путь к супрематизму был скорее интуитивным, чем осмысленным и основанным на теории. В эту пору супрематизм с доминирующей ролью чистого цвета оказался созвучен тому, что ей было понятно и духовно близко –

народным традициям ткачества с их ритмом ярких, чистых цветов и линий. «Она познала Бога живописи в лице Малевича, который сразу же втянул ее в самое сердце пластической страсти, научил чистейшему языку живописного выражения и сообщил ей самые высокие стандарты. С четырьмя цветами: красным, черным, белым и охрой все должно было быть возможным в выражении. С помощью цилиндра, треугольника, круга и квадрата мы могли бы написать роман геометрических фигур в пространстве. Движения, энергия, мощь должны быть выражены через единственное чудо композиции. Исследование и сочетание форм, смешение четырех цветов, вариация серых оттенков должны были передать тонкость темперамента художника» [2, р. 5], – напишет известный французский писатель, арт-критик и журналист Андре Парино (1924–2006) в своем предисловии к каталогу выставки «Первая эволюция. 1920–1926». «Ее воодушевлял призыв художника изменить устаревшие формы..., наполнить жизнь красотой, выражающей революционный дух времени» [1, с. 37], поэтому громкое заявление Малевича о том, что «о живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого» [4, с. 4], стало если не крушением идеалов, то во всяком случае дезориентировало молодую художницу, вынудив искать иной путь в искусстве.

Отъезд в Польшу В. Стржеминского и К. Кобро поспособствовал и переезду в Варшаву Н. Ходосевич, которая 24 декабря 1921 г. пересекает польскую границу. Пройдет больше года, и лишь 11 марта 1923 г. Н. Ходосевич продолжит художественное образование, став вольным слушателем Академии изящных искусств в Варшаве. Однако консерватизм Академии не отвечал творческим устремлениям молодой художницы. Прилежно постигая законы «классического обучения» Ванда (так теперь именуется Н. Ходосевич) оставалась верной супрематическим идеям, о чем свидетельствуют и ее воспоминания, и редчайшие сохранившиеся рисунки, выполненные ею в годы учебы в Варшаве. Например, рисунок обнаженной натуры (1923, бумага, карандаш, 53×44 см, местонахождение неизвестно), опубликованный в каталоге выставки «Надя Леже. Первая эволюция. 1920–1926» 1971 года [5, pp. 97, 99], где отчетливо видны «супрематические поиски»: зарисовки геометрических фигур на фоне, а также выполненная на его обороте супрематическая композиция «Протест против Академии изящных искусств». К их числу относятся и созданные около 1922 г. гуаши «Супрематический дом» (20×14 см, Париж, частная коллекция) и «Супрематическая девушка» (21×16 см, Варшава, частная коллекция), во многом вдохновленные

идеями предыдущих наставников и современным польским авангардом, в которых, однако, Н. Ходосевич отходит от традиционной колористической палитры супрематизма, активно используя синий и желтые цвета.

Как известно, последующее творчество Н. Ходосевич (Ванды Грабовской, Нади Леже) пойдет иным, отчасти противоположным супрематизму путем, впитав в себя идеи и теории одного из основоположников дадаизма и абстрактной скульптуры Жана Арпа (1886–1966), пуризма Амеде Озанфана (1886–1966), кубизма Фернана Леже (1881–1955).

Таким образом, давая название выставке 1971 г. «Первая эволюция. 1920–1926», Надя Леже четко очерчивает границы своего первого творческого периода, включая в него время обучения в Смоленске, в Варшаве и начальный этап работы в студии Амеде Озанфана в Академии современного искусства в Париже, куда она поступает в ноябре 1925 г. Но произведения этих лет не являлись единственными экспонатами выставки. Основное ядро экспозиции составили новые супрематические композиции, созданные Н. Леже на рубеже 1960-х–1970-х гг.

Ряд исследователей [2, р. 7; 3, р. 420] творчества художницы связывает ее «возвращение» к супрематизму с освоением космоса и, в частности, с первым полетом в космос Ю.А. Гагарина (1934–1968). «Через пятьдесят лет после К. Малевича космонавт внезапно иллюстрирует искусство, которое озарило жизнь молодой девушки и которое, как она думала, было навсегда похоронено во времени и воспоминаниях. Картины Малевича словно проецировались на гигантский экран в небе. Нет, супрематизм не умер, как и его геометрия пространства!», – пишет Андре Парино (1924–2006) в своем предисловии к каталогу выставки «Первая эволюция. 1920–1926» [2, р. 7]. Ему вторит поэт и художник Андре Верде (1913–2004): «...не являются ли все эти ракетные формы, все эти капсулы, все эти линии космических путешествий на самом деле проекцией в самую динамичную, самую острую реальность линий и форм, так прозорливо созданных в учебных работах студентов в школе Малевича? Не являются ли эти линии и формы, в конечном счете, пространственной конкретизацией теорий и работ супрематизма?» [6, р. 9].

Наряду с вкраплением супрематических элементов (как декор одежд или фоновое изображение) в ряде произведений Н. Леже конца 1950-х – 1960-х гг., таких как живописные полотна «Материнство» (1959–1967, 130×89 см и 1959–1973, 114×146 см), «Ванда и Леля» (1953–1976, 130×89 см и 1969, 146×97 см), «Космическая Мадонна»

(1969, 146×97 см), пастель «Материнство» (1963, 120×80 см) или несколько выполненных гуашью портретов Ю. Гагарина (ок. 1963, 40×30 см и 39×29 см) (все – Париж, частные коллекции), в 1960-е – начале 1970-х гг. художница создает полноценные, сугубо супрематические композиции.

Со времен обучения Н. Ходосевич в Смоленске сохранился небольшой блокнот (13×8 см, Париж, частная коллекция), который она привезла с собой в Париж. Помимо рукописных записей (расписания занятий, адресов родственников) блокнот содержит на десяти листах наброски супрематических композиций с рукописными пометками. Почти все они станут основами живописных произведений, созданных Н. Леже в конце 1960-х гг. либо в 1970-м г. Так, рисунок на странице с записью в 13 строк: «*плохо / Врубель / ? / Левитанъ / ? / Малевич / ? / Треугольничъ / летитъ / Луна ? / по луне / формы / геометрические*» [7, ill. 60] будет воплощен в картине «Супрематизм № 1» [7, ill. 4] (1968, холст, масло, 130×97 см); набросок с комментарием в 6 строк «*супрематизмъ / Композиция : одна / форма должна хорошо / держаться с другой. все / формы должны держаться / вместе и в(неразборчиво) раме*» [7, ill. 61] – в живописном полотне «Супрематизм № 2» [7, ill. 2] (1967, холст, масло, 65×50 см) и одноименной композиции акрилом (бумага, акрил, карандаш, 64,9×46 см, Вашингтон, Музей и сад скульптур Хиршхорна, инв. 86.2916); зарисовка с записью в 10 строк «*въ полуноч / (неразборчиво) / все потеряно ? / Смоленскъ / Луна / Солнце / затемнение / солнца / затмение в / голове?*» [7, ill. 63] – «возродится» в акварели «Движение форм вокруг Солнца» (22,5×30,5 см, Париж, частная коллекция); композиция с двумя треугольниками, кругом и прямоугольниками [7, ill. 64] – в картине «Движение на Луне» [7, ill. 9] (1968, холст, масло, 130×89 см); набросок с комментарием в 3 строки: «*все летитъ / на красномъ / фоне*» [7, ill. 65] – в акварели «Геометрические фигуры на красном фоне» [7, ill. 73] (10×8 см) и «Супрематизм: Геометрические фигуры в пространстве на красном фоне» (1969, бумага, акрил, карандаш, 65,1×50,2 см, Вашингтон, Музей и сад скульптур Хиршхорна, инв. 86.2918); зарисовка на странице с записью «*Процай Врубель! / супрематизмъ / Врубель – Процай!*» [7, ill. 68] – в «Движение фигур на сером фоне» [7, ill. 22] (1970, холст, масло, 92×65 см); набросок с комментарием в 2 строки: «*движение въ двухъ / направленияхъ*» [7, ill. 67] – в одноименную композицию [7, ill. 7] (ок. 1970, холст, масло, 92×73 см), супрематическая зарисовка с треугольником и кругом [7, ill. 62] – в полотно «Треугольник в пространстве» [7, ill. 21] (1969, холст, масло, 146×97 см), а рисунок с двумя кругами и

прямоугольниками – в «Фигуры, движущиеся вокруг Земли» [7, ill. 17] (1969, холст, масло, 116×89 см).

В конце 1960-х – нач. 1970-х гг. Н. Леже активно работает в стиле супрематизма. Только в каталоге выставки 1971 г. «Первая эволюция. 1920–1926» будет опубликовано 34 живописные супрематические композиции. В вышедшей годом позже монографии Кристофа Цвиклитцера (1914–1992) «Супрематизм Нади Ходосевич-Леже» [7] к ним добавятся еще три полотна и тринадцать акварелей, часть из которых является подготовительными к работам маслом. В этот период она напишет целый ряд живописных произведений, часть из них, такие как «Движущиеся геометрические фигуры на солнечном фоне II» [7, ill. 5] (1968, холст, масло, 97×130 см), «Полет II» [7, ill. 16] (1968, холст, масло, 92×65 см), «Геометрические фигуры в пространстве» [8] (1969, холст, масло, 80×40 см), «Полет геометрических фигур» [7, ill. 6] (1969, холст, масло, 97×130 см) или «Движение форм» [7, ill. 26] (1970, холст, масло, 146×97 см), характеризуется определенной «статикой» и лаконизмом задействованных в композициях геометрических форм, отличаясь ярко выраженной гармоничной ритмичностью. Иные композиции обнаруживают безграничную динамику, вызывая ощущение безудержного, почти хаотического движения, например, «К Земле» [7, ill. 13] (холст, масло, 114×146 см), «Солнечный взрыв I» [7, ill. 35] (1968, холст, масло, 92×73 см), «Солнечный взрыв II» [7, ill. 28] (холст, масло, 100×73 см) или «Белый квадрат и движение фигур» [7, ill. 36] (1969, холст, масло, 146×97 см). Н. Леже создает смелые комбинации простых и традиционных для супрематизма геометрических фигур – кругов, треугольников, прямоугольников и четырехугольников, а также их усеченных вариантов, используя «классические» вариации цветов – черного, белого, серого, красного, оранжевого, реже охры, синего, желтого, порой акцентируя фактуру холста («Геометрические фигуры в пространстве (V)» [7, ill. 37], 1970, холст, масло, 65×50 см или «Движение геометрических фигур на оранжевом фоне» [7, ill. 38], 1970, холст, масло, 65×50 см) или обыгрывая текстуру красочного слоя («Полет геометрических фигур II» [7, ill. 32], 1968, холст, масло, 114×146 см). При этом живописные полотна маслом отличаются предельной декоративностью и даже «графичностью» чистых локальных цветов, тогда как акварели демонстрируют большую живописность и цветовой диапазон в силу особенностей техники исполнения. Некоторые супрематические акварели и гуаши обнаруживают и более разнообразное колористическое решение, в них Н. Леже использует зеленые, голубые, коричневые, фиолетовые оттенки. Примером таких интенсивных и многообразных по цвету композиций могут служить

акварели, фигурировавшие в последние десятилетия на торгах различных аукционных домов, например, «Абстрактная композиция» [9] (1961, 21×29,2 см), «Супрематическая композиция» [10] (1963, 32×22,5 см), «Композиция» [11] (1969, 31,5×22,5 см), «Композиция» [12] (41,5×29,5 см), «Абстрактная композиция» [13] (31,5×24 см) и др.

Эти живописные произведения, созданные Н. Леже посредством лишь цвета и простейших геометрических элементов, передают фантастическую энергию, словно копившуюся в ней почти полвека и внезапно прорвавшуюся наружу. 1960–1970-е гг. стали периодом возврата Н. Леже к традициям супрематизма, к своему «истoku». Данную связь художница дополнительно подчеркивает, подписывая в это время свои произведения двойными датами, например, 1920–1968, 1921–1968, 1922–1969, 1924–1970 гг. и т.д., демонстрируя таким образом свой непреходящий интерес к супрематизму и теснейшую связь между ранним и зрелым периодами своего творчества.

В предисловии к каталогу выставки «Первая эволюция. 1920–1926» Андре Парино высказывал предположение, что представленные на ней супрематические полотна «станут открытием – не только потому, что они иллюстрируют школу живописи, которую забыли слишком многие, – но и талант художника, крещенного безумной любовью к живописи и изяществом выражения. Эта первая эволюция, прекрасная дань уважения одному из его мастеров...» [2, р. 7].

Произведения «второго супрематического периода» в творчестве Н. Леже демонстрируют приверженность догме супрематизма, разработанной К. Малевичем, а именно цели и идее освобождения объекта. «По моему мнению, Малевич предвосхитил нашу нынешнюю эпоху на пятьдесят лет вперед, потому что наша эпоха – это эпоха истинной динамики и движения пространства» [7, р. 8], – прокомментирует Н. Леже актуальность супрематизма в 1960-е–1970-е гг. «Возрождение супрематизма в творчестве Н. Леже, которая является одним из последних свидетелей этого стиля, воспринимается сегодня гораздо более информированной публикой намного лучше, чем ее современниками. Наша эпоха технологий, компьютеров, магнитных лент, расчетных центров и радиоэлектронного оборудования оказывается лучше подготовлена к восприятию абстрактных форм выражения. <...> Она не изобрела супрематизм, но усовершенствовала и обогатила его» [7, pp. 12–13], – напишет К. Цвиклитцер в монографии «Супрематизм Нади Ходосевич-Леже».

Со свойственной ей энергией Н. Леже реализует свои супрематические поиски не только в живописи, но в монументальном искусстве, создав ряд мозаичных панно, в композиции которых включены

супрематические элементы, а также воплощает свое видение космического эпоса «в объеме» – в скульптуре (например, «Геометрические фигуры в пространстве III» (металл, 232×190 см, Фонд Пагани, Леньяно, Каstellанца) или «Супрематическая скульптура» [14] (бронза, 22×18×11 см)) и цикле ювелирных украшений (броши, кулоны, часы), созданных французским модельером Пьером Карденом (1922–2020) по эскизам Н. Леже (выставка украшений и гобеленов Н. Леже состоялась в Центре Пьера Кардена в ноябре 1971 г.). Она пробует претворить супрематические идеи и в мебели, о чем свидетельствуют эскизы стола и кровати [15] (ок. 1970, калька, карандаш, акварель, 47×64 см). С целью популяризации как супрематизма, так, отчасти, и собственного творчества Н. Леже осуществит в 1960-е – начале 1970-х гг. ряд тиражей литографий и шелкографий, повторив в них свои супрематические живописные композиции. Как отметит французский журналист Поль Торез (1940–1994) в своем предисловии к каталогу «Первая эволюция. 1920–1926», эта колоссальная творческая работа свидетельствует о «скрупулезном, уважительном применении заветов Малевича» [16, р. 17].

«Очевидно, мы не должны повторять...», – скажет Н. Леже [7, р. 8], но ее «поздний» супрематизм – это не повторение, а продолжение, своего рода наверстывание того, что могло бы быть сделано, но в силу обстоятельств не реализовалось полвека назад, словно в данном направлении творчество художницы было поставлено на паузу, но назревало, выкристаллизовывалось, набирая силы для новой волны эволюции.

1. *Дубенская, Л.* Рассказывает Надя Леже / Л. Дубенская. – М. : Дет. лит., 1978. – 288 с.

2. *Parinaud, A.* Le Suprématisme / A. Parinaud // Nadia Léger. Évolution première. 1920–1926. Catalogue de l'exposition au Centre d'Art International (99, boulevard Raspail – Paris 6e) / M. Cahn [et al.]. – Paris, 1971. – P. 3–7.

3. Nadia Léger, l'histoire extraordinaire d'une femme de l'ombre / A. du Chatenet [et al.]. – Paris : Imav éditions, septembre 2019. – 614 p.

4. *Малевич, К.* Супрематизм. 34 рисунка / К. Малевич. – Витебск : Уновис, 1920. – 4 с., 17 л. ил.

5. Nadia Léger. Évolution première. 1920–1926. Catalogue de l'exposition au Centre d'Art International (99, boulevard Raspail – Paris 6e) / M. Cahn [et al.]. – Paris : Société Revues et Publication, 1971. – 136 p.

6. *Verdet, A.* Nadia Léger – Mosaïques monumentales – Portraits, catalogue de l'exposition au Théâtre 71 de Malakoff (Hauts-de-Seine), janvier 1972. – Imp. Merle, 1972. – 18 p., 40 ill.

7. *Czwiklitzer, C.* Suprématisme de Nadia Khodossievitch-Léger / *C. Czwiklitzer.* – Paris : Editions Art-CC, 1972. – 235 p.

8. Nadia Chodasiewicz-Leger 1904–1982 [Electronic resource] // Art Torg. – 2024. – Режим доступа: <https://art-torg.com/lot/9688>. – Дата доступа: 15.01.2024.

9. Nadia Khodasevich-Léger 1904–1982 – Abstract Composition, 1922–61 [Electronic resource] // Toomey & Co. Auctioneers. – 2024. – Режим доступа: <https://www.toomeyco.com/auctions/2021/02/modern-design-post-war-contemporary-art/60>. – Дата доступа: 15.01.2024.

10. Nadia Léger – Suprematist composition [Electronic resource] // MutualArt. – 2024. – Режим доступа: <https://www.mutualart.com/Artwork/Suprematist-composition/7305D23726565ED325E7DF36C62E44F4>. – Дата доступа: 15.01.2024.

11. Nadia Khodasevich-Leger (1904–1982) Composition [Electronic resource] // Tajan. – 2024. – Режим доступа: https://www.tajan.com/auction-lot/nadia-khodasevich-leger-1904-1982-composition_A18D4DE8E2. – Дата доступа: 15.01.2024.

12. Nadia Léger – «Compositie» [Electronic resource] // MutualArt. – 2024. – Режим доступа: <https://www.mutualart.com/Artwork/-Compositie-/4EFDA75B3348E2DDBC85461132BA194>. – Дата доступа: 15.01.2024.

13. Nadia Léger – Composition abstraite [Electronic resource] // MutualArt. – 2024. – Режим доступа: <https://www.mutualart.com/Artwork/Composition-abstraite/0F683E6549C82887>. – Дата доступа: 15.01.2024.

14. Nadia Leger (1904–1982) – Suprematist sculpture [Electronic resource] // Drouot.com. – 2023. – Режим доступа: <https://drouot.com/en//17631060-nadia-leger-19041982suprematis>. – Дата доступа: 15.01.2024.

15. Nadia Chodasiewicz-Leger – Plans d'une table et d'un lit de style néo constructiviste, vers 1970 [Electronic resource] // Drouot.com. – 2024. – Режим доступа: <https://www.gazette-drouot.com/lots/15309128-nadia-chodasiewicz-leger---%D0%A1%D1%82%D1%80>. – Дата доступа: 15.01.2024.

16. *Thorez, P.* Le Suprématisme / *P. Thorez* // Nadia Léger. Évolution première. 1920–1926. Catalogue de l'exposition au Centre d'Art International (99, boulevard Raspail – Paris 6e) / *M. Cahn* [et al.]. – Paris, 1971. – P. 15–25.