**Русский авангард как течение в искусстве: Малевич, Филонов, Кандинский**

План

1. Авангард как течение в искусстве
2. Авангард в России
3. Основоположники и мастера авангарда в России
Список литературы

1. Авангард как течение в искусстве

Авангардизм - (франц. avantgardisme от avant — передовой и garde — отряд) — обобщенное название экспериментальных течений, школ, концепций, идей, творчества отдельных художников XX в., преследующих цели создания совершенно нового искусства, не имеющего связей со старым.
Авангардизм - это тенденция отрицания исторической традиции, преемственности, экспериментальный поиск новых форм и путей в искусстве. Понятие, противоположное академизму. Но и авангардизм имеет свои истоки, поскольку он вырос из искусства периода Модерна. Несмотря на принципиальный антагонизм искусства авангарда и традиций духовности художественной культуры, нигилистические призывы участников этого движения, претензии на постижение «чистых сущностей» и выражения «абсолюта» без груза прошлого и примитивного подражания формам внешнего мира, идеи художественного авангарда сродни духовным смятениям искусства на рубеже XIX и XX веков.
Искусству авангарда присуща своя романтическая мифология. Романтической и даже религиозной является главная авангардистская идея абсолютизации самого акта творчества, не предполагающего создание художественного произведения, его «самодостаточности», оправдания человека творчеством, в котором раскрывается «истинная реальность». В этом, прежде всего, проявляется преемственность самых крайних форм авангардного искусства от символизма периода Модерна. Вместе с тем, опасным надо признать и чрезмерное расширение этого понятия исходя из этимологии: «передовой отряд, готовый жертвовать собой в стремительной атаке ради достижения цели». Такое милитаристское прочтение термина неизбежно приводит к мысли, что «авангард возникал много веков тому назад при переходе от одной эпохи к другой... и не может являться одним из направлений искусства только XX века». Если предположить, что авангардное искусство «черпает свои духовные силы из неиссякаемого источника прошлого, архаичного сознания» и оно представляет собой не упадок, а «переосмысление прошлого», то размывается, стушевывается самое существенное — непримиримое, враждебное отношение авангардистов к истории культуры, чему есть множество свидетельств.
Если в искусстве XX века действительно происходит «расставание с человеком», то это и есть антикультурное, антиисторическое движение. Футуристы в самом начале нового столетия призвали «укрощать этот мир и низвергать его законы по собственному усмотрению». Только одним этим тезисом отрицается основное содержание культуры: «возделывание души через почитание, поклонение». Смещение смысла от произведения искусства на процесс его создания также ничто иное, как словесный маскарад, поскольку в духовном смысле главной ценностью в истории мирового искусства всегда и являлся процесс — акт Творения, а не отдельное произведение в его материальной форме. Поэтому более важной кажется мысль о том, что в начале XX века «русский религиозно-философский ренессанс» и «русский художественный авангард» не были тождественны, но развивались одновременно, «то и другое оказалось в контексте культурной истории знаком российского менталитета».
Во всех основных течениях западноевропейского и российского авангарда начала XX века: футуризме, абстрактивизме, сюрреализме, дадаизме, поп-арте, оп-арте, происходило последовательное отвлечение процесса формообразования от духовного смысла искусства. Русская художница-авангардистка Л. Попова определила это так: «отвлечение формы художественной от формы, видимой в реальности». Такая эмансипация формы от традиционно вкладываемого в нее содержания породила пафос безудержной, часто бестолковой и агрессивной свободы, и, в то же время, – необходимость аналитического, научного подхода к закономерностям формообразования в искусстве (что и осуществлялось в немецком Баухаузе и московском ВХУТЕМАСе). Но разрыв с художественной традицией неизбежно превращал «лабораторную работу по изучению формальных элементов искусства» в бесцельную и наивную игру – комбинаторику, техницизм. Понятия творческого направления, метода, стиля теряли смысл; виды искусства различались лишь «материалом».
Авангард — порождение абсурда, несоответствия духовного смысла реальности искусства и жизни. Отсюда и возникает «новая прагматика», в которой художественные ценности последовательно подменяются эстетическими, а эстетические — спекулятивными. Такова суть инсталляций, акционнизма и поп-арта: «скульптор» М. Дюшан демонстрирует вместо произведения искусства унитаз на постаменте, а Э. Уорхол — «композицию» из консервных банок. Вот почему авангардизм следует отличать от сущностно-художественных течений модернистского искусства: акмеизма, символизма, кубизма, орфизма, фовизма, экспрессионизма. Суть авангардизма в авторитарности, агрессивности и обмане. И хотя в середине XX столетия, в искусстве постмодернизма эта прагматика была несколько смягчена (возможно просто потому, что авангард перестал быть авангардом), совершенно очевидно, что пренебрежение школой и сложностью постижения художественной формы представляет собой наиболее легкий путь, привлекающий главным образом тех, кому доставляет удовольствие с выгодой для себя дурачить простаков, обманывать недостаточно культурную публику, малообразованных критиков и невежественных меценатов. Ведь для того, чтобы в полной мере осознать внутреннюю пустоту и бездуховность авангардизма, нужен немалый «зрительный опыт». Чем элементарнее искусство, тем труднее его понять несведущему зрителю, отделить истинные ценности от мнимых. Это все тот же сюжет «Сказки о голом короле». Понимание современного искусства осложняется и тем, что новаторские устремления в нем постоянно сталкиваются с попытками возврата к традиции, поэтому оказывается, что авангард по названию не всегда является таковым по существу.
Как реакция на это закономерное явление, с 1970-х гг. все чаще появляются названия неоавангард, поставангард, трансавангард. В русской художественной критике слово «авангард» впервые применил А. Бенуа в 1910 г. в статье о выставке «Союза русских художников», в которой он решительно осудил «авангардистов» П. Кузнецова, М. Ларионова, Г. Якулова.

2. Авангард в России

К середине 1910-х роль авангарда в искусстве переходит к России. С этого времени все самое смелое, новаторское создается в России или выходцами из России. Еще за несколько лет до этого ничто в русском искусстве не предвещало столь резкого поворота: в конце 19 – начале 20 вв. русская официальная живопись оставалась в академических рамках. Вероятно, поэтому творчество традиционных по западным меркам художников – Борисова-Мусатова, Серова, Коровина – рассматривается как новаторское. Первым шагом к эмансипации русского зрителя было знакомство с техническим мастерством, виртуозностью (качество, не характерное для русского искусства) таких художников, как А.Цорн и М.Фортуни.
При этом заслуживают внимания два момента: первый – это то, что образ простого человека (народ), к этому времени на Западе приобретающий все больше черты просто человека, становится абсолютным смысловым центром русского искусства и литературы и тема эта достигает здесь такого накала, какого никогда не знал Запад; второй – это обостряющийся до предела интерес к инновациям в западном искусстве.
Общим для русского авангарда был радикальный отказ от культурного наследия, полное отрицание преемственности в художественном творчестве и сочетание деструктивного и созидательного начал: духа нигилизма и революционной агрессии с творческой энергией, направленной на создание принципиально нового в искусстве и в иных сферах жизни.
На разных этапах эти новаторские явления в русском искусстве обозначались терминами «модернизм», «новое искусство», «футуризм», «кубофутуризм», «левое искусство» и др.
Культурно-исторические рамки русского авангарда отмечены завершением предшествующего и появлением нового направления: его становление совпадает с концом эпохи «последнего Большого стиля» – стиля модерн (во Франции – ар-нуво, в Германии – югендстиль, в Австрии – сецессион и т.д.), завершение – с утверждением в нашей стране «единственно правильной концепции искусства» – социалистического реализма. Однако, если взглянуть на это явление в широком контексте истории европейской художественной культуры, то можно увидеть, что перемены, начавшиеся здесь на рубеже XIX–XX вв., определяют все дальнейшее развитие искусства вплоть до современных форм художественного творчества.

3. Основоположники и мастера авангарда в России

Кандинский Василий Васильевич (1866–1944), русский и немецкий художник, теоретик искусства и поэт, один из лидеров авангарда первой половины 20 века; вошел в число основоположников абстрактного искусства. Родился в Москве 22 ноября (4 декабря) 1866г. Еще в гимназические годы начал заниматься музыкой и живописью. С 1885 изучал юриспруденцию в Московском университете, но в дальнейшем решил посвятить себя искусству. Определили его выбор два момента: во-первых, впечатления от русских средневековых древностей и художественного фольклора, полученные в этнографической экспедиции по Вологодской губернии (1889), во-вторых, посещение французской выставки в Москве (1896), где он был потрясен картинами К.Моне. С 1897 года жил в Мюнхене, где занимался в местной Академии художеств под руководством Ф.фон Штука. Много путешествовал по Европе и Северной Африке (1903–1907), с 1902 жил в основном в Мюнхене, а в 1908–1909 в селе Марнау (Баварские Альпы). От ранних, уже достаточно ярких и сочных импрессионистских картин-этюдов перешел к бравурным, цветистым и «фольклорным» по колориту композициям, где суммировались характерные мотивы русского национального модерна с его романтикой средневековых легенд и старинной усадебной культуры ("Пестрая жизнь", " Дамы в кринолинах"). В 1910 создал первые абстрактные живописные импровизации и завершил трактат "О духовном в искусстве" (книга была опубликована в 1911 на немецком языке). Считая главным в искусстве внутреннее, духовное содержание, полагал, что лучше всего оно выражается прямым психофизическим воздействием чистых красочных созвучий и ритмов. В основе его последующих «импрессий», «импровизаций» и «композиций» (так сам Кандинский различал циклы своих работ) лежит образ прекрасного горного пейзажа, как бы тающего в облаках, в космическом небытии, по мере мысленного воспарения созерцающего автора-зрителя. Драматургия картин маслом и акварелью строится за счет свободной игры цветовых пятен, точек, линий, отдельных символов (типа всадника, ладьи, палитры, церковного купола и т.д.).
В 1914 вернулся в Россию, где жил в основном в Москве. Своеобразная «апокалиптика», чаяния всеобщего преображения в искусстве, характерные для его абстракций, приобретают в этот период все более тревожный и драматический характер ("Москва. Красная площадь", " Смутное", " Сумеречное", " Серый овал"). В 1918 издал автобиографическую книгу " Ступени". Активно включился в общественную и гуманитарно-исследовательскую деятельность, входил в состав Наркомпроса, Института художественной культуры (Инхук) и Российской академии художественных наук (РАХН), преподавал в Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас), однако, не приняв коммунистическую идеологию, навсегда покинул Россию в 1921 году. Проживал в Германии. Его космологические фантазии (графическая серия " Малые миры", 1922) обретают в этот период более рационально - геометричный характер, сближаясь с принципами супрематизма и конструктивизма, но сохраняя свою яркую и ритмичную декоративность ("В черном квадрате", 1923; " Несколько кругов", 1926;). В 1924 мастер образовал вместе с Явленским, Л.Фейнингером и П.Клее объединение «Синяя четверка», устраивая с ними совместные выставки. Выступил как художник сценической версии сюиты М.П.Мусоргского " Картинки с выставки" в театре Дессау (1928). После прихода нацистов к власти в 1933 году переехал во Францию, где жил в Париже и его пригороде Нёйи-сюр-Сен. Испытав значительное воздействие сюрреализма, все чаще вводил в свои картины – наряду с прежними геометрическими структурами и знаками – биоморфные элементы, подобные неким первичным организмам, парящим в межпланетной пустоте ("Доминирующая кривая", 1936, " Голубое небо", 1940, "Разнообразные действия", 1941). С началом немецкой оккупации (1939) намеревался эмигрировать в США и провел несколько месяцев в Пиренеях, но в итоге вернулся в Париж, где продолжал активно работать, в том числе над проектом комедийного фильма-балета, который намеревался создать совместно с композитором Гартманом. Умер Кандинский в Нейи-сюр-Сен 13 декабря 1944.
Филонов Павел Николаевич (1883-1941)
Павел Филонов родился в Москве. Рано осиротев переехал в Петербург, где брал уроки живописи. С 1908г. Павел Филонов учился в Академии искусств, откуда был исключён в 1910г. В 1911г. он контактировал связался с Союзом молодёжи и учувствовал в их выставках. В следующем году ездил в Италию и Францию.
Первые значительные произведения Филонова, обычно написанные в смешанной технике на бумаге (Мужчина и женщина, Пир королей, Восток и Запад, Запад и Восток; все работы – 1912–1913, Русский музей, Петербург), вплотную примыкают к символизму и модерну – с их аллегорическими фигурами-олицетворениями и страстным интересом к «вечным темам» бытия. В них вырабатывается самобытная манера художника строить картину кристаллическими цветовыми ячейками – как прочно «сделанную» вещь. Однако (в отличие от В.Е.Татлина) он пребывает как бы «футуристом-консерватором» и не переходит к дизайну, оставаясь в рамках чистой, искрящейся, пестрой живописности.
В 1913 разработал декорации на сцене для трагедии Владимира Маяковского "Владимир Маяковский" Следующие два года Павел Филонов работал иллюстратором футуристических буклетов, издал свою трансрациональную поэму "Проповедь о поросли мировой" и начал разрабатывать художественные теории: "Идеология аналитического искусства" и "Принципы сделанности". В 1919г. картины художника выставлялись на первой государственной свободной выставке искусств рабочих в Петрограде.
В 1923г. Павел Филонов становится профессором Академии искусств и членом Института художественной культуры (ИНХУК). В те же годы выходит "Декларация мировой поросли" Павла Филонова в журнале "Жизнь искусства". Два года спустя Павел Филонов собирает коллектив мастеров аналитической живописи (известный сейчас как школа Филонова).
Из-за продолжавшейся резкой критики и нападок в адрес Филонова, его выставка, планируемая на 1929-1930г. в Русском музее не состоялась. В 1932г. Его жизнь и творчество не было оборвано войной. Он умер от пневмонии во время блокады Ленинграда в 1941г. В 1967г. была проведена посмертная выставка работ Павлв Филонова в Новосибирске.
Лишь в недавние годы живопись Филонова получила всемирное признание. Изображения созданные его мыслью дали огромный толчок развитию авангарда в СССР. Он нашёл свой художественный стиль, благодаря тем бескомпромиссным идеалам в которые он верил.
Уже в его ранних работах чётко прослеживается непринятие идеологии Академии живописи в Петербурге. Филонов покинул академию в 1910г и сделал выбор игнорирования основного направления в живописи с целью дальнейшего развития своего стиля.
В своей живописи Павел Филонов наблюдал и осознавал силы, которые заключают в себе существование человечества. Его целью было достижение систематического знания мира и его человеческого населения.
Картины Филонова были результатом не просто смысловых изображений. Его живопись - это утверждение интеллектуальных принципов, некоторые их которых взяты с теории и идеологии художника. В живописи Филонова виден "проектный интеллект" в образе.
После революции 1917г. Павел Филонов работал над завершением своей работы "Аналитическая живопись". Социальные изменения в России воодушивили художников - футуристов. Павел Филонов уделял очень много времени и усилий для художественных изобретений и творческих идей. Он работал по 18 часов в сутки.
В 1925г., найдя много последователей и поддерживающих его стиль выражения, он основал школу в Петрограде. Эта школа была закрыта правительством в 1928г. вместе со всеми частными художественными и культурными организациями.
Малевич Казимир Северинович (1878-1935)
Родился в семье выходцев из Польши, был старшим среди девятерых детей. В 1889-94 гг. семья часто переезжала с места на место; в селе Пархомовка близ Белополья Малевич закончил пятиклассное агрономическое училище. В 1895-96 гг. непродолжительное время занимался в Киевской рисовальной школе Н. И. Мурашко. С 1896, после переезда в Курск, служил чертежником в техническом управлении железной дороги.Осенью 1905 приехал в Москву, посещал с ознакомительными целями занятия в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и Строгановском училище; жил и работал в доме-коммуне художника В. В. Курдюмова в Лефортове. Посещал занятия в частной студии Ф. И. Рерберга (1905-10). Проводя лето в Курске, Малевич работал на пленэре, развиваясь как неоимпрессионист.
Вхождение в круг новаторов
Малевич участвовал в выставках, инициированных М. Ф. Ларионовым: «Бубновый валет» (1910-11), «Ослиный хвост» (1912) и «Мишень» (1913). Весной 1911 сблизился с петербургским обществом «Союз молодежи», членом которого стал в январе 1913 (вышел в феврале 1914); в 1911-14 экспонировал свои работы на выставках объединения, участвовал в вечерах-диспутах.
Декоративно-экспрессионистические полотна Малевича рубежа 1900-10-х гг. свидетельствовали об освоении наследия Гогена и фовистов, трансформированного с учетом живописных тенденций русского «сезаннизма». На выставках художником был представлен и его собственный вариант русского неопримитивизма — картины на темы крестьянской жизни (полотна так называемого первого крестьянского цикла) и ряд работ с сюжетами из «провинциальной жизни» («Купальщик», «На бульваре», «Садовник», все 1911, Стеделик музеум, и др.).
С 1912 началось творческое содружество с поэтами А. Е. Крученых и Велимиром Хлебниковым Малевич оформил ряд изданий русских футуристов (А. Крученых. Взорваль. Рис. К. Малевича и О. Розановой. СПб., 1913; В. Хлебников, А. Крученых, Е. Гуро. Трое. СПб., 1913; А. Крученых, В. Хлебников. Игра в аду. 2-е доп. изд. Рис. К. Малевича и О. Розановой. СПб., 1914; В. Хлебников. Ряв! Перчатки. Рис. К. Малевича. СПб., 1914; и др.).
Его живопись этих лет демонстрировала отечественный вариант футуризма, получивший название «кубофутуризм»: кубистическое изменение формы, призванное утвердить самоценность и самостоятельность живописи, соединилось с принципом динамизма, культивируемым футуризмом [«Точильщик (Принцип мелькания)», 1912, и др.].Работа над декорациями и костюмами к постановке в конце 1913 футуристической оперы «Победа над Солнцем» (текст А. Крученых, музыка М. Матюшина, пролог В. Хлебникова) впоследствии была осмыслена Малевичем как становление супрематизма.
В живописи в это время художник разрабатывал темы и сюжеты «заумного реализма», использовавшего алогизм, иррациональность образов как инструмент разрушения окостеневшего традиционного искусства; алогическая живопись, выражавшая заумную, трансрациональную реальность, была построена на шокирующем монтаже разнородных пластических и образных элементов, складывавшихся в композицию, наполненную неким смыслом, посрамляющим обыденный разум своей непостижимостью («Дама на остановке трамвая», 1913; «Авиатор», «Композиция с Моной Лизой», обе 1914; «Англичанин в Москве», 1914, и др.).
Возникновение супрематизма
После начала 1-й мировой войны исполнил ряд агитационных патриотических лубков с текстами В. В. Маяковского для издательства «Современный лубок».Весной 1915 возникли первые полотна абстрактного геометрического стиля, вскоре получившего наименование «супрематизм». Изобретенному направлению — регулярным геометрическим фигурам, написанным чистыми локальными цветами и погруженным в некую «белую бездну», где господствовали законы динамики и статики, — Малевич дал наименование «супрематизм». Сочиненный им термин восходил к латинскому корню «супрем», образовавшему в родном языке художника, польском, слово «супрематия», что в переводе означало «превосходство», «главенство», «доминирование». На первом этапе существования новой художественной системы Малевич этим словом стремился зафиксировать главенство, доминирование цвета надо всеми остальными компонентами живописи.
На выставке «О,10» в конце 1915 впервые показал 39 полотен под общим названием «Супрематизм живописи», в том числе самое знаменитое свое произведение — «Черный квадрат (Черный квадрат на белом фоне)»; на этой же выставке распространялась брошюра «От кубизма к супрематизму». Летом 1916 Малевич был призван на военную службу; демобилизован в 1917.
В мае 1917 был избран в совет профессионального Союза художников-живописцев в Москве представителем от левой федерации (молодой фракции). В августе стал председателем Художественной секции Московского Совета солдатских депутатов, где вел обширную культурно-просветительную работу. В октябре 1917 был избран председателем общества «Бубновый валет». В ноябре 1917 московский Военно-революционный комитет назначил Малевича комиссаром по охране памятников старины и членом Комиссии по охране художественных ценностей, в чью обязанность входила охрана ценностей Кремля.
Послереволюционная деятельность
В марте-июне 1918 деятельно сотрудничал в московской газете «Анархия», опубликовав около двух десятков статей. Участвовал в работах по декоративному убранству Москвы к празднику 1 Мая. В июне был избран членом московской Художественной коллегии Отдела Изо Наркомпроса, где вошел в музейную комиссию вместе с В. Е. Татлиным и Б. Д. Королевым.
В результате расхождения с членами московской коллегии переехал летом 1918 в Петроград. В петроградских Свободных мастерских Малевичу была поручена одна из мастерских. Оформил петроградскую постановку «Мистерии-Буфф» В. В. Маяковского в режиссуре В. Э. Мейерхольда (1918). В 1918 были созданы полотна «белого супрематизма», последней стадии супрематической живописи.
В декабре 1918 вернулся в Москву. Принял руководство живописными мастерскими в московских I и II ГСХМ (в I-х совместно с Н. А. Удальцовой ).
В июле 1919 закончил в Немчиновке первый большой теоретический труд «О новых системах в искусстве».В начале ноября 1919 переехал в Витебск, где получил должность руководителя мастерской в Витебском Народном художественном училище, возглавляемом Марком Шагалом.
В конце того же года в Москве состоялась первая персональная выставка Малевича; представляя концепцию художника, она разворачивалась от ранних импрессионистических работ через неопримитивизм, кубофутуризм и алогические полотна к супрематизму, делившемуся на три периода: черный, цветной, белый; завершалась экспозиция подрамниками с чистыми холстами, наглядной манифестацией отказа от живописи как таковой. Витебский период (1919-22) был отдан сочинению теоретических и философских текстов; в те годы были написаны почти все философские произведения
Малевича, в том числе несколько вариантов фундаментального труда «Супрематизм. Мир как беспредметность».
В рамках деятельности созданного им объединения «Утвердителей нового искусства» (Уновис) Малевичем были опробованы многие новые идеи в художественной, педагогической, утилитарно-практической сферах бытования супрематизма.
Научная и педагогическая деятельность
В конце мая 1922 переехал из Витебска в Петроград. С осени 1922 преподавал рисунок на архитектурном отделении петроградского Института гражданских инженеров. Создал несколько образцов и спроектировал супрематические росписи для фарфоровых изделий (1923). Исполнил первые рисунки «планитов», ставших проектной стадией в возникновении пространственно-объемного супрематизма.
В 1920-е гг. возглавлял Государственный институт художественной культуры (Гинхук). Руководил также в Гинхуке формально-теоретическим отделом, впоследствии переименованным в отдел живописной культуры. В рамках экспериментальной работы института проводил аналитические исследования, занимался разработкой собственной теории прибавочного элемента в живописи, а также приступил к изготовлению объемных супрематических построений, «архитектонов», служивших, по мысли автора, моделями новой архитектуры, «супрематического ордера», который должен был лечь в основу нового, всеобъемлющего универсального стиля.
После разгрома Гинхука в 1926 Малевич вместе с сотрудниками был переведен в Государственный институт истории искусства, где руководил комитетом экспериментального изучения художественной культуры.
В 1927 уехал в заграничную командировку в Варшаву (8-29 марта) и Берлин (29 марта — 5 июня). В Варшаве была развернута выставка, на которой прочел лекцию. В Берлине Малевичу был предоставлен зал на ежегодной Большой берлинской художественной выставке (7 мая — 30 сентября). 7 апреля 1927 посетил Баухауз в Дессау, где познакомился с В. Гропиусом и Ласло Мохой-Надем; в том же году в рамках изданий Баухауза была опубликована книга Малевича «Мир как беспредметность».
Получив внезапное распоряжение вернуться в СССР, срочно выехал на родину; все картины и архив оставил в Берлине на попечение друзей, так как предполагал в будущем совершить большое выставочное турне с заездом в Париж. По приезде в СССР был арестован и три недели провел в заключении.
В 1928 началась публикация цикла статей Малевича в харьковском журнале «Новая генерация». С этого года, готовя персональную выставку в Третьяковской галерее (1929), художник возвратился к темам и сюжетам своих работ раннего крестьянского цикла, датируя новонаписанные картины 1908-10; постсупрематические полотна составили второй крестьянский цикл.
В конце 1920-х гг. был создан также ряд неоимпрессионистических произведений, чья датировка была сдвинута автором на 1900-е гг. Еще одну серию постсупрематических картин составили холсты, где обобщенно-абстрагированные формы мужских и женских голов, торсов и фигур использовались для конструирования идеального пластического образа.
В 1929 преподавал в Киевском художественном институте, приезжая туда каждый месяц. Персональная выставка в Киеве, работавшая в феврале-мае 1930, была жестко раскритикована — осенью того же года художник был арестован и заключен на несколько недель в ленинградскую тюрьму ОГПУ.
В 1931 создал эскизы росписей Красного театра в Ленинграде, интерьер которого был оформлен по его проекту. В 1932-33 гг. заведовал экспериментальной лабораторией в Русском музее. Творчество Малевича последнего периода жизни тяготело к реалистической школе русской живописи. В 1933 возникла тяжелая болезнь, приведшая художника к смерти. По завещанию он был похоронен в Немчиновке, дачном поселке близ Москвы.

Список литературы

1. Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства
2. Бобринская Е. Жест в поэтике раннего русского авангарда
3. Азизян И.А. Теоретическое осознание рождения авангарда и модернизм
4. Неизвестный русский авангард / Автор-составитель А.Д.Сарабьянов. М., 1992