

**М.А. Тимина**

**ПРИНЦИП «СВЕТ-ЦВЕТ»  
В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА КЛЮНА**

**M.A. Timina**

**THE “LIGHT-COLOUR” PRINCIPLE  
IN THE WORK OF IVAN KLIUN**

**Аннотация.** И.В. Ключ (1873–1943), один из ярких представителей русского авангарда, на протяжении нескольких десятилетий исследовал теорию цвета и возможности работы с цветом на практике. Он считал цвет ключевым «элементом» живописи, отличающим ее от других видов искусства. Одновременно художника интересовали закономерности, по которым цвет взаимодействует с другими «элементами» живописи — светом, формой, фактурой и т.д. Наиболее плодотворным результатом этой работы можно назвать группу произведений, которые были написаны Ключом в первой половине 1920-х гг. по принципу «свет-цвет» и представляли собой оригинальный вариант беспредметного искусства, выросшего на основе супрематизма. Эта часть наследия художника до сих пор не привлекала специального внимания исследователей. В настоящей статье прослеживаются предпосылки перехода Ключа к работе по принципу «свет-цвет», выясняется, как им была продолжена и теоретически обоснована тенденция «распыления» цвета, которая появилась в среде русских художников-беспредметников около 1917 г., но по разным причинам не получила длительного развития в творчестве большинства из них. Предпринимается попытка вписать группу работ по принципу «свет-цвет» в художественный контекст эпохи и сопоставить ее с творчеством К.С. Малевича, О.В. Розановой, А.М. Родченко и др. Исследуется концептуальное обоснование Ключом принципа «свет-цвет» и его укорененность в мировоззрении художника, увлеченного идеей всеобщего ритма, по которому, как он считал, развивается вся Вселенная и который становится явным в произведениях искусства. Свои композиции, где геометрические формы наполнены динамикой и светом, лишены четкости и как бы «распыляются» в пространстве, Ключ программно противопоставлял «застывшим формам» супрематизма Ма-

---

*Тимина Мария Алексеевна*, аспирант кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; старший научный сотрудник отдела рукописей ГМИИ имени А.С. Пушкина

*Timina Maria Alekseyevna*, Postgraduate Student, Department of Russian Art History, Faculty of History, Lomonosov Moscow State University, Senior Research Fellow, Department of Manuscripts, Pushkin State Museum of Fine Arts  
+7-985-266-20-97; timinamariaalex@gmail.com

левича, с которым у него завязалась полемика. Работы по принципу «свет-цвет» рассматриваются как особый вариант геометрической абстракции, созданный Клюном в качестве оппозиции не только супрематизму, но и производственному искусству начала 1920-х гг.

**Ключевые слова:** русский авангард, беспредметное искусство, проблема цвета, «распыление» форм, Иван Клюн, Казимир Малевич, Ольга Розанова

**Abstract.** I. V. Kliun (1873–1943), one of the luminaries of the Russian avant-garde, took several decades to study the theory of color and the possibilities of working with color in practice. He considered color to be a key “element” of painting, which distinguishes it from other forms of art. At the same time, the artist was interested in the ways color interacts with other “elements” of painting — light, shape, texture, etc. The most fruitful result of this work is presumably a group of works that were created by Kliun in the first half of the 1920s on the principle of “light-color” and represented an original version of non-figurative art that stemmed from Suprematism. This part of the artist’s legacy has not yet attracted special attention of researchers. The article traces the prerequisites for Kliun’s transition to work based on the principle of “light-color” and investigates how he pursued and theoretically substantiated the trend of the “dispersal” of color, which appeared among Russian non-figurative artists around 1917, though for various reasons most of them did not support its long-term development. An attempt is made to place the group of works based on the principle of “light-color” into the artistic context of the era and compare it with the works of K.S. Malevich, O.V. Rozanova, A.M. Rodchenko et al. The article investigates Kliun’s conceptual substantiation of the principle of “light-color” and its roots in the worldview of the artist infatuated with the idea of a universal rhythm, which determines, as he believed, how the entire Universe develops and becomes apparent in works of art. Kliun programmatically contrasted his compositions, where geometric forms are filled with dynamics and light, lack sharpness and seem to be “dispersed” in space, with the “frozen forms” of Malevich’s Suprematism, with whom he entered into the controversy. Works based on the principle of “light-color” are interpreted as a distinct form of geometric abstraction, created by Kliun to oppose not only Suprematism, but also the industrial art of the early 1920s.

**Keywords:** Russian avant-garde, non-figurative art, the problem of color, “dispersal” of forms, Ivan Kliun, Kazimir Malevich, Olga Rozanova.

\* \* \*

Иван Клюн был одним из немногих представителей ответственного искусства 1920-х – 1940-х гг., кто посвятил себя не только практической, но и теоретической работе над цветом и продолжал ее даже после окончательного утверждения в СССР метода социалистического реализма, не имея возможности выставить свои беспредметные картины и обнародовать статьи. Будучи приверженцем научного, аналитического подхода к искусству, свои разработки по цвету в живописи он пытался соотнести с теорией цвета в физике

и химии, изучая труды Вильгельма Оствальда, Мэтью Лукиша, Лепольда Рихтера и другие тексты по цветоведению. В основном эта деятельность пришлась на вторую половину 1920-х гг., а в первой половине десятилетия Клюн активно экспериментировал с цветом на практике. Из его живописного наследия этого периода своим новаторским характером выделялись работы, которые сам художник назвал композициями по принципу «свет-цвет». До сих пор они не привлекали специального внимания исследователей и впервые подвергаются детальному рассмотрению в настоящей статье. Опорой для нее служат преимущественно малоизученные тексты Клуна, среди которых есть опубликованные, а также неопубликованные архивные материалы и данные периодических изданий 1910-х — 1920-х гг.

В первую очередь отметим, что у Клуна не было унифицированного способа обозначения своего творческого метода, и в его текстах можно встретить такие определения, как «работа по цвето-световому принципу», «цвето-световые композиции», «экспериментные работы по принципу свет-цвет» и «сферические композиции». Последнее отражало преобладающий геометрический мотив — круга или сферы. Наиболее яркими примерами здесь являются картины «Беспредметная сферическая композиция» (1922–1925, MOMus — Музей искусства модернизма — коллекция Костаки, Салоники), «Беспредметное по принципу “свет-цвет”» (1921, ГТГ) и «Сферический супрематизм» (первая половина 1920-х гг., частная коллекция; ранее в собрании Г.Д. Костаки). Однако не все абстракции Клуна первой половины 1920-х гг., в которых он концентрировался на выявлении света, были построены на сферических формах. В основе некоторых из них лежали прямоугольные плоскости, диагонали и кресты. По этой причине более предпочтительным кажется называть все произведения этой группы работами по принципу «свет-цвет», что позволяет более точно передать их содержание — взаимодействие света и цвета — и не ограничивает рассматриваемый круг работ конкретными геометрическими мотивами.

Первые художественные поиски в области взаимодействия цвета и света в беспредметной живописи пришлось в России на революционный 1917 год, начиная с которого в творчестве ряда авангардистов прослеживается тенденция «размыwania» геометрических форм с помощью высветления их белилами. По-видимому, первой на этот путь встала О.В. Розанова. В последний период своего творчества, в 1917–1918 гг., она успела создать несколько новаторских цветовых абстракций, построенных на взаимодействии цвета и света. В историографии существует традиция объединять эту группу работ понятием «цветопись», которое Розанова в действительности

не использовала и которое ввел в обращение К.С. Малевич для обозначения «цветной» стадии супрематизма<sup>1</sup>. Цветопись (беспредметное искусство, оперирующее чистым цветом) он рассматривал как антитезу живописи (искусству, нацеленному на изображение реальных предметов). Вслед за Малевичем этим же словом озаглавил ряд своих абстракций А.М. Родченко<sup>2</sup>. Употреблял его и И.В. Ключ, когда пытался подчеркнуть, что главным содержанием беспредметного искусства считает цвет: «Нами заложено основание нового искусства цветописи...»<sup>3</sup>.

Розанова не успела дать название своим новым работам (по крайней мере, в сохранившихся источниках оно не упоминается) и характеризовала свои поиски как «новый путь к колористическим изысканиям»<sup>4</sup>. В это время художница отказалась от традиционной стилистики супрематизма с его жесткими контурами фигур и локальным колоритом. Наиболее ярким воплощением этого принципа стала знаменитая картина «Зеленая полоса» (1917, Государственный музей-заповедник «Ростовский кремль»), где единственным мотивом является пульсирующий поток цветного света (как было показано С.В. Сазоновым, в 1920-е гг. эта работа бытовала под названием «Распыленный свет»<sup>5</sup>). Современники художницы определяли новую тенденцию в беспредметной живописи именно как «распыление». Так, обозреватель посмертной выставки Розановой в газете «Вечерние известия» писал, что она «распыляет и формы, и цвет». И добавлял: «Характерно, что в этом направлении к “распылению” идут теперь и другие художники “беспредметники”»<sup>6</sup>. В той же терминологии

---

<sup>1</sup> Впервые слово «цветопись» фиксируется на рубеже 1916–1917 гг. в статье Малевича «Кубизм», а затем в марте 1917 г. в статье, озаглавленной им «Цветопись». Подробнее см.: Шатских А.С. Казимир Малевич: воля к словесности // Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М., 2004. С. 21.

<sup>2</sup> «Концентрация цвета — цветопись. Свободно развивающийся цвет делается самоцелью». Каталог десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм. ВЦФБ. Отдел Изо НКП. М., 1919. С. 27.

<sup>3</sup> Ключ И.В. Об основных элементах искусства живописи. Архив MOMus — Музея искусства модернизма — коллекция Костаки, Салоники. АВ156. Л. 2. В публикации А.Д. Сарабьянова слово «цветопись» в этом тексте заменено на «цветоживопись». См.: Ключ И.В. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники / Сост., автор вступ. ст. и коммент. А. Сарабьянов. М., 1999. С. 353 (далее — Мой путь).

<sup>4</sup> См. письмо художницы А.А. Шемшурину, опубликованное в кн.: Гурьянова Н.А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 256.

<sup>5</sup> См.: Сазонов С.В. «Распыленный свет». Новые известия о «Зеленой полосе» Ольги Розановой // Музейная газета «Ростовская старина». 2018. № 12 (181). С. 1, 4.

<sup>6</sup> «Выставки и художники» // Вечерние известия. 1919. № 28 (18 января). Цит. по: Ольга Розанова: «...увидеть мир преобразенным...» / Сост.: Е.А. Полатовская, В.Н. Терехина, В.А. Шпенглер. М.: Пинакотека, 2007. С. 29.

говорил о выставке Розановой и критик Ан. Ост.: «Нынешний год дал: распыление форм (выст. № 1)...»<sup>7</sup>. Новая тенденция постепенно получала всё большее распространение, в том числе в творчестве Малевича («Распыление желтой плоскости», 1917–1918, Музей Стеделик, Амстердам), Менькова («Беспредметное», 1917, Краснодарский краевой художественный музей им. Ф.А. Коваленко) и Родченко («Композиция № 35 (55). Отрыв цвета от формы», 1918, ГТГ).

Однако уже открывшаяся в 1919 г. «Десятая государственная выставка» показала, насколько радикально разошлись творческие пути ее участников. Суть конфликта отражало название выставки — «Беспредметное творчество и супрематизм», которое свидетельствовало о расколе в среде русских художников-беспредметников. Часть из них считала себя супрематистами, а часть отказывалась вставать под знамя «Черного квадрата» и самостоятельно развивалась в сфере геометрической абстракции, обозначая свое творчество более общим понятием «беспредметное искусство». Широкую известность эта выставка приобрела в связи с противостоянием Родченко и Малевича. Тогда как Малевич показал свои работы «белой» стадии супрематизма («Белое на белом»), Родченко в ответ выставил композиции из серии «Черное на черном». Таким образом, и тот, и другой прекратили цветовые эксперименты и сознательно отказались от цвета, поскольку ни черный, ни белый цветом они не считали. Родченко обозначил свои «черные» композиции так: «Абстракция цвета. Обесцвечивание (без предмета, цвета и света)»<sup>8</sup>. Малевич же впоследствии писал: «Хотя в первом случае <сначала> и считал<ось> первую целью <супрематизма> выявление цвета, <...> в конечном итоге цвет угас, если под белым разуметь не цвет»<sup>9</sup>.

Имя Клюна редко упоминается в связи с этой выставкой<sup>10</sup>, тогда как его роль в ней представляется весьма значительной. Именно он разбил обнажившуюся в рамках выставки бинарную оппозицию «черное — белое» и предложил ей альтернативу, которую назвал «искусством цвета»<sup>11</sup>. Помимо работ, заявленных как супрематические,

<sup>7</sup> Ан. Ост. Итоги государственных выставок // Искусство. 1919. № 7 (2 августа). С. 2.

<sup>8</sup> Каталог десятой государственной выставки. С. 27.

<sup>9</sup> Малевич К.С. Живописная конструктивность // Малевич К.С. Собрание сочинений. Т. 5. С. 278.

<sup>10</sup> См., в частности, статью М. Тупицыной, сконцентрированную именно на противостоянии Малевича и Родченко: Тупицына М. Предмет беспредметного искусства. К 100-летию выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» // Искусствознание. 2019. № 3. С. 226–241.

<sup>11</sup> С 1919 г., когда Малевич отошел от проблем цвета, Ключ начал разделять «искусство цвета» и супрематизм, однако ранее эти понятия были для него синонимами: «...искусство живописное вышло за пределы вещественного мира и стало

он выставил свои «одноцветные», «двухцветные» и «трехцветные построения», «цветовые композиции», а также работы с названиями романтически-символистского характера: «Зеленава», «Лиловань», «Алый перецвет». «Искусство Живописное... наконец умерло, — писал Клюн в каталоге выставки. — Оно пришло к одряхлению и нашло свой конец в супрематизме. <...> В Искусстве Цвета цветовая масса живет и движется, давая цвету наибольшую силу напряжения. А застывшие, неподвижные формы супрематизма выявляют не новое искусство, но показывают лицо трупа с остановившимся мертвым взором»<sup>12</sup>. Продолжив настаивать на первенстве цветовых задач в тот момент, когда Малевич от них отказался, Клюн отошел от супрематизма. С тех пор он обобщенно обозначал свое творчество понятием «беспредметное искусство». За годы дружбы с Малевичем это был первый случай, когда их пути так радикально разошлись.

При этом творчество Клюна развивалось не только в ситуации противостояния супрематизму, но и на фоне полемики с конструктивизмом и производственным искусством. Будучи членом Инхука, Клюн принимал участие в дискуссии о композиции и конструкции, а осенью 1921 г., когда в институте восторжествовала концепция производственного искусства, он встал в оппозицию своим коллегам и не согласился с тезисом о смерти станковой картины: «Живопись будет жить, пока человек не утратил способности различать цвета...»<sup>13</sup>.

После смерти Розановой и отказа Малевича, Поповой, Родченко и ряда других художников от живописи, в 1920-е гг. Клюн остался одним из немногих авангардных живописцев старшего поколения, кто последовательно шел по пути углубления своей работы по цвету. Вслед за В.В. Кандинским он обратился к идее о том, что искусство живописи можно разделить на несколько основных составляющих — элементов (цвет, форма, свет, пространство, фактура и др.). Клюн поставил перед собой задачу исследовать эти элементы и их взаимоотношения друг с другом. Он писал: «Увлечение конструкцией привело к деланию вещи, к технической конструкции, а это уже тупик. В настоящее время меня интересует новый элемент искусства живописи — свет, и картины я пишу по принципу свет-цвет, их взаимоотношение»<sup>14</sup>.

---

чистым искусством цвета (супрематизм)». — Клюн И.В. Предисловие // Первая государственная выставка. Каталог посмертной выставки картин, этюдов, эскизов и рисунков О.В. Розановой. 1918–1919. М., 1919. С. 2.

<sup>12</sup> Клюн И.В. Искусство Цвета // Каталог десятой государственной выставки. С. 15.

<sup>13</sup> Клюн И.В. Сегодня. Credo // Мой путь. С. 440.

<sup>14</sup> Клюн И.В. «Что касается моего Credo...» // Там же.

Одним из ранних примеров внедрения такого подхода в творчестве Клюна является «Композиция» (1920, ГТГ). Если ее первоначальный, эскизный вариант (1920, MOMus) построен на сочетании двух дополнительных цветов, красного и зеленого, то в финальном варианте цветовой контраст смягчен за счет замены зеленого желтым и активного использования белил. Геометрические формы как бы растворяются в потоке света. В этом и заключалось для Клюна одно из значений понятия «беспредметное искусство»: это искусство, которое не только отказывается от передачи «реальных» предметов, но и приходит к «распылению» геометрических фигур<sup>15</sup>. Устраняя и сам предмет, и целостность любых форм, главной действующей силой в картине художник делает цвет, пронизанный светом. В свою очередь, белая поверхность холста, которая ранее была плоским фоном, за счет «распыления» форм белилами обретает нечто вроде глубины и превращается в особое пространство, пронизанное светом. Художник стремится сделать так, чтобы оно не претендовало на иллюзию реального пространства, но существовало бы автономно. Так, работу «Диагонали в пространстве» (ок. 1922–1923, MOMus) он строит с помощью двух цветных лучей света и, как будто описывая ее, в одном из своих текстов размышляет: «Два взаимно пересекающихся луча, к примеру — красный и черный. Если на месте пересечения доминирует красный, это даст впечатление, что красный к нам ближе, и наоборот. Если они при пересечении в одинаковой силе, это для глаза неприятно, — чувствуется какая-то ненормальность, неясность, неопределенность»<sup>16</sup>.

В этом отношении Клюн преследовал иные цели, нежели, к примеру, Розанова в своей композиции «Распыление цвета» (1917, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»), которая также построена на пересечении двух лучей. Тогда как у Клюна верхний красный луч становится полупрозрачным и не закрывает собой тот, что окрашен более плотной черной краской и дан на дальнем плане, Розанова будто бы показывает борьбу двух диагоналей — зеленой и синей, обладающих одинаковой плотностью и материальностью. Зеленая диагональ как бы «вытесняет» синюю с переднего плана холста, что рождает ощущение противоречия, диссонанса форм. Если Розанова ставит своей целью выразить «борьбу цветовых качеств»<sup>17</sup>, то Клюн в большей степени стремится к гармонии и примирению конфликтующих

<sup>15</sup> Подробнее см.: Клюн И.В. [Автобиография] // Архив MOMus. АВ092. Л. 9.

<sup>16</sup> Клюн И.В. Свет // Мой путь. С. 361.

<sup>17</sup> Розанова О.В. Кубизм, футуризм, супрематизм // Гурьянова Н.А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. С. 202.

цветов. При этом использование цветных лучей привлекало обоих художников, по всей видимости, по одной и той же причине: оно позволяло показать не только взаимодействие цвета со светом, но и их совместное движение, развитие в пространстве. Для Клюна это было существенно, поскольку он считал, что «неподвижность формы ослабляет цвет», а «движение цвета и распыление формы увеличивают напряжение цвета»<sup>18</sup>.

В своих попытках передать ощущение движения цвета и света средствами беспредметного искусства Клюн шел по пути, который с середины 1910-х гг. наметился в творчестве целого ряда представителей русского авангарда. Помимо Розановой, в их числе были, к примеру, А.А. Экстер, чьи живописные серии «Цветные динамики» и «Цветовые ритмы» отличались «взрывным» артистическим темпераментом, и А.В. Грищенко, который обосновал оригинальный творческий метод, нацеленный на передачу движения цвета в картине, и назвал его «цветодинамос». Позднее, уже в искусстве 1920-х гг., проблема движения цвета стала осознаваться художниками как более масштабная и вышла за пределы станковой картины. М.В. Матюшин и его ученики активно занимались изучением движения света и цвета в пространстве с точки зрения теории «расширенного смотрения», а В.Д. Баранов-Россине работал над усовершенствованием своего «оптофона» («цвето-звукового пианино»), соединившего в себе звуковые клавиши, проектор и цветовые фильтры, с помощью которых в сопровождении музыки на экран проецировались различные цвета. Позже к идее светомузыки обратился и Г.И. Гидони, который, вдохновляясь экспериментами А.Н. Скрябина и В.В. Кандинского, изобрел собственный «электрический светооркестровый аппарат» и разработал проект Светопамятника к десятилетию Октябрьской революции. На протяжении нескольких месяцев в 1931 г. в Физико-техническом институте ВСНХ функционировала его лаборатория по изучению цвета и света, а в 1932–1937 гг. он продолжал эти исследования на личные средства в собственной квартире в Ленинграде<sup>19</sup>.

Клюн был весьма неплохо осведомлен об экспериментах Матюшина и Баранова-Россине, с которыми был знаком лично. Имел он представление и о более поздних опытах Гидони, о чем свидетельствует его конспект<sup>20</sup> книги Гидони «Искусство света и цвета»<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> Клюн И.В. «Все чувства человека...» // Мой путь. С. 376.

<sup>19</sup> См.: Колганова О.В. Первый вечер искусства света и цвета Г. Гидони // *Opera Musicologica*. 2017. № 4 [34]. С. 90–91.

<sup>20</sup> Клюн И.В. Конспект по книге Г.И. Гидони «Искусство цвета и света». Рукопись // Архив МОМу. АВ139.

<sup>21</sup> Гидони Г.И. Искусство света и цвета. Л., 1930.

Проявляя интерес к опыту своих коллег, Клюн тем не менее отличался от них крепкой привязанностью к форме станковой картины и стремлением вести свои свето-цветовые эксперименты именно средствами живописи. В сущности, композиции по принципу «свет-цвет» задумывались им как альтернатива другим художественным направлениям советского искусства 1920-х гг., включая супрематизм и конструктивизм.

От супрематизма Малевича творческий подход Клюна отличало желание уйти от статики и привнести в композицию больше динамики<sup>22</sup> за счет введения в картинное пространство потоков света. Когда Малевич в начале 1920-х гг. написал «Белый супрематический крест» (1920–1921, Музей Стеделик, Амстердам) и повторение своего раннего «Черного креста» (ок. 1923, ГРМ), для Клюна это, по-видимому, стало импульсом к написанию собственной «Композиции», основанной на крестообразных формах (1924, Государственная галерея, Штутгарт; ранее в коллекции Г.Д. Костаки). Вступая в этой картине в полемику с Малевичем, он противопоставляет «застывшим формам супрематизма» подвижные фигуры с размытыми контурами и вибрирующей шероховатой фактурой. Малевич характеризовал этот прием как «уклонение от конкретной формы супрематизма», под конкретностью понимая «резкое очерчивание границ» формы<sup>23</sup>.

Черный крест накладывается у Клюна на белый, энергично сдвигающийся по диагонали. Художник как бы переносит прием футуристического сдвига в сферу беспредметного искусства. Пройденный Клюном в 1910-е гг. этап футуризма и кубофутуризма хотя и окончился, продолжал напоминать о себе: можно предположить, что отчасти именно футуризм с его вниманием к динамике и ритму современной жизни определил особенности мировоззрения Клюна, который считал, что «вся система мира построена на ритме»<sup>24</sup>. Со-

---

<sup>22</sup> Это нашло отражение не только в картинах, но и в трехмерных супрематических конструкциях Клюна, известных по его эскизам второй половины 1910-х — начала 1920-х гг. Как заметил А.Д. Сарабьянов, некоторые из этих конструкций, очевидно, задумывались как подвижные и подвесные, что являлось новым словом в скульптуре и предвосхитило эксперименты Александра Колдера (см.: *Сарабьянов А.Д. «Азбука беспредметного искусства». Жизнь и творчество И.В. Клюна (1873–1943) // Мой путь. С. 23*). Подробнее о скульптурных опытах художника см. ст.: *Lodder Ch. From the Plane to Space: The Sculpture of Ivan Kliun // Ivan Kliun. Transcendental landscapes. Flying sculptures. Light spheres. Catalogue of exhibition at MOMus — Museum of Modern Art – Costakis Collection / Ed. M. Tsantsanoglou. Thessaloniki, 2021. P. 136–141.*

<sup>23</sup> См.: *Малевич К.С. Иван Васильевич Клюн // Малевич К.С. Собрание сочинений. Т. 5. С. 268.*

<sup>24</sup> *Клюн И.В. Ритм вообще // Мой путь. С. 397.*

хранилось множество текстов, где он рассуждал о том, что существуют ритмы истории, культуры и искусства. Так, он писал: «В искусстве отражается тот ритм, который составляет сущность закона Вселенной <...> искусство есть обнаженный ритм. Колебание ритма искусства тесно связано с ритмом всей культуры...»<sup>25</sup>. Таким образом, логику развития искусства, а также собственного творчества Клюн сопоставлял с логикой развития культуры, истории человечества и — даже шире — всей Вселенной.

Интересно, что представление о некоем ритме, согласно которому существует окружающий мир, разделял и Малевич: «первоначалом жизни» он считал вселенское «возбуждение», а ритм рассматривал как «первый и наиглавнейший закон» вселенной<sup>26</sup>. Однако это совершенно иначе отражалось на его творчестве и не привело его, как в случае с Клюном, к идее передачи ритмического движения потоков света. Малевичу выявление видимого физического света представлялось нецелесообразным: «...попытка выявить свет совершила <обусловила> множество опытов, которые в конце концов дали особое понятие или познание, что свет может быть только один, <свет> знания; <...> никакими лучами света на холсте <познание> не изобразить»<sup>27</sup>. Полемизируя с Клюном, который поставил перед собой задачу исследовать отдельные элементы живописи, включая цвет и свет, Малевич настаивал на том, что факт существования этих элементов субъективен, не доказан и, пожалуй, вовсе недоказуем: «Предвижу неизбежный крах всех вообще выявлений элементов, так как сами по себе элементы ничего не могут представлять, да их и не существует до выяснения явления...»<sup>28</sup>. Установить же подлинную сущность явлений не представлялось Малевичу возможным: с его точки зрения, окружающий мир носил трансцендентный характер и оборачивался «мировым актером», скрытым маской и не имеющим «подлинного лика»<sup>29</sup>. Художник писал: «...Ничего нельзя доказать, определить, изучить, постигнуть»<sup>30</sup>.

Клюн, в свою очередь, мыслил в позитивистском ключе и в статье с примечательным названием «Новый оптимизм» утверждал: «Когда, идя путем научного анализа, человек познает, отчего в мире

---

<sup>25</sup> Клюн И.В. Ритм в искусстве // Там же. С. 396.

<sup>26</sup> Малевич К.С. Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика. Витебск, 1922. С. 1–2.

<sup>27</sup> Малевич К.С. Цвет и свет // Малевич К.С. Собрание сочинений. Т. 4. С. 260.

<sup>28</sup> Там же. С. 259.

<sup>29</sup> Там же. С. 272.

<sup>30</sup> Малевич К.С. Бог не скинут. С. 40.

все произошло, то есть узнает свойства материи, свойства ее первоначальных атомов и элементов, — тогда человек начнет творить свой мир, то есть попросту организовывать материю»<sup>31</sup>. Особая роль при этом была уготована искусству, призванному выполнять жизненно важную для человека функцию: «В наш век, когда религия, изживая себя, терпит крах, место ее занимает искусство, и только благодаря искусству человечество не испытывает духовной катастрофы»<sup>32</sup>. В этой области Клюн также вступал в полемику с Малевичем, который в знаменитом трактате «Бог не скинут» писал о «трех путях к совершенству» — духовном (искусство), религиозном (церковь) и научном (фабрика). Малевич был далек от того, чтобы объявлять религию отжившей свой век и признавал все три пути равно устремленными к «вечному покою», «немыслящему состоянию», Богу. В ответ Клюн заявлял: «Жизнь — это движение; в этом динамика жизни. Покой — это передышка, отдых от усталости. Вечный покой — это смерть и разложение»<sup>33</sup>.

Клюн ценил образный язык и оригинальные рассуждения своего друга, но критически относился к проглядывающей в них «мистике», называя подход Малевича «творческо-мистическим», а свой — «творческо-аналитическим»<sup>34</sup>. Будучи материалистом и приверженцем научного подхода, он чувствовал постоянную потребность соотносить свои творческие разработки с достижениями естественных наук. В частности, в статье «Психофизиологический анализ» Клюн писал о таком явлении, как сферическая аберрация: «Каждый светлый контур окружается светлой же каймой, которая увеличивает его размеры на сетчатой оболочке нашего глаза»<sup>35</sup>. Это знание художник использовал в своих «сферических композициях», окружая формы светлыми контурами. При этом показательно, что не все представления Клуна согласовывались с современными научными данными. К примеру, он придерживался устаревшей концепции эфира, которая при появлении специальной теории относительности Альберта Эйнштейна перестала считаться корректной, но еще долго сохраняла позиции в широких общественных кругах, не связанных с фундаментальной наукой. Клюн был убежден, что ощущение света по своей природе субъективно и возникает у человека за счет волнообразного движения эфира в пространстве.

---

<sup>31</sup> Клюн И.В. Новый оптимизм // Мой путь. С. 391.

<sup>32</sup> Клюн И.В. Об искусстве вообще // Там же. С. 232.

<sup>33</sup> Там же. С. 234.

<sup>34</sup> Клюн И.В. Казимир Северинович Малевич // Там же. С. 143.

<sup>35</sup> Клюн И.В. Разложение в культуре и природе // Там же. С. 224.

В то же время, даже несмотря на неточность научных данных, которыми порой руководствовался Ключ, трудно согласиться с интерпретацией Виктории Шиндлер, которая рассматривает композиции по принципу «свет-цвет» в качестве визуализации идей П.А. Флоренского о том, что цветность мира есть результат взаимодействия света — воплощения Бога — с «метафизической пылью» неба и земли, Софией<sup>36</sup>. Судя по корпусу сохранившихся текстов Ключа, он не был погружен в идеи русской религиозной философии и склонялся к такому способу познания мира, который казался ему научным или, по меньшей мере, близким к науке. Кроме того, сам переход к живописным экспериментам со светом и цветом был, без сомнения, в гораздо большей степени предопределен логикой творческой эволюции художника. В автобиографии, в главе «Свет как новая реальность» он пояснял: «Распыление супрематических форм и формы предметов вывело меня на путь сферических изображений: все плавало и распылялось в воздушной сфере, переливалось разными гармоничными цветами»<sup>37</sup>.

Художник не случайно подчеркивал, что стремился строить свои работы на гармоничном сочетании цветов. Это свойство радикально отличало их от композиций в системе супрематизма, который отрицал идею созвучия между различными формами и цветами и рассматривал каждую форму и цвет в отдельности, как самостоятельное явление. «Гармония отжила, ее заменила система», — утверждал Малевич<sup>38</sup>. В свою очередь, Ключ стремился не только гармонично связать между собой цвета и формы, но и добиться максимальной силы воздействия цвета. Он считал, что достичь этого можно, во-первых, контрастным сопоставлением различных цветов, а во-вторых, с помощью света. Таким образом, несмотря на то что под светом в живописи обыкновенно подразумевается ослабление белилами других красок, то есть цвета, Ключ пришел к парадоксальному выводу о том, что свет, напротив, до определенного момента служит «средством для усиления цвета»<sup>39</sup>. Усиление же цвета, в терминологии художника, происходит из-за «деформации», т.е. «распыления» и «разложения» формы светом.

---

<sup>36</sup> См.: *Schindler V. Farbe, Form, Linie, Fläche, Faktur. Im Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft: Ivan Kljuns und Vasilij Kandinskij's theoretische Ausführungen zu den gestalterischen Elementen der Kunst. Freie Universität Berlin, 2018. S. 72–78.* — URL: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/25236> (дата обращения: 13.08.2021).

<sup>37</sup> Ключ И.В. Мой путь в искусстве // Мой путь. С. 96–97.

<sup>38</sup> Малевич К.С. Первая форма супрематического начала // Малевич К.С. Собрание сочинений. Т. 5. С. 385.

<sup>39</sup> Ключ И.В. Свет. С. 362.

Последнее обстоятельство особенно важно, поскольку, по убеждению Клюна, современная ему культура также двигалась по пути аналитического разложения вещей. Он считал, что развитие форм искусства тесно связано с развитием общей культуры человечества, а живопись «определяет путь в развитии культуры»<sup>40</sup>. Художник писал: «Нравы и вера разложились, наука тоже, а быт каждый разрешает по-своему, — искусство разложилось на элементы и оперирует с абстрактным цветом, светом, фактурой и т. д.»<sup>41</sup>. Под «разложением» в науке подразумевались новые данные о строении атома, который некогда считался неделимым, но оказался состоящим из более простых элементов. В отличие от Кандинского, Клон вписал это научное открытие в свою систему взглядов не как символ крушения мира и ненадежности научного метода познания, а лишь как индикатор того, по какому пути развивалась культура человечества<sup>42</sup>.

В историко-культурных процессах художник усматривал не только ритмичность, но также цикличность и стадийность: по его мнению, хотя современная ему культура двигалась от синтеза к анализу, позже, когда наука занялась бы «синтезированием элементов», искусство снова должно было начать развиваться от анализа к синтезу<sup>43</sup>. «Для разрушения нужна также упорная работа талантливых людей. Мы очень старательно разлагаем жизнь и искусства <...> Разложение элементов в искусстве способно многих огорчить, но что же делать, если это необходимо. Новый век дает новое искусство»<sup>44</sup>. Аналитическое разложение и разрушение вековых традиций европейской культуры и искусства художник рассматривал прагматически, как следствие естественного процесса непрерывного роста и разложения культур, свойственного истории.

Представление о цикличности и стадийности культурных процессов он почерпнул в том числе из книги Освальда Шпенглера «Закат Европы», текст которой однажды подробнейшим образом

---

<sup>40</sup> Клон И.В. «Все чувства человека...». С. 374.

<sup>41</sup> Клон И.В. Об основных элементах искусства живописи. Машинопись // Архив MOMus. AB156. Л. 3.

<sup>42</sup> «Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Наука казалась мне уничтоженной: её главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых», — писал Кандинский об открытии Джозефом Томсоном электрона (Кандинский В.В. Ступени: Текст художника. — М., 1918. С. 20). Некоторое время спустя Клон по этому поводу писал: «В последнее время наука сделала большой прогресс: чистый элемент разлагается, разлагаются и атомы на их составные» (Клон И.В. «Все чувства человека...». С. 375).

<sup>43</sup> См.: Клон И.В. Психологические этюды и эскизы // Мой путь. С. 220.

<sup>44</sup> Клон И.В. Новый оптимизм. С. 389, 391.

законспектировал от руки, о чем свидетельствует рукопись, сохранившаяся в его архиве<sup>45</sup>. В то же время слова Ключа о «разложении» в искусстве, без сомнения, в том числе отсылали и к известной статье Н.А. Бердяева «Кризис искусства»: «В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется, развоплощается <...>. Дематериализация в живописи может производить впечатление окончательного краха искусства. <...> Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластывается, распыляется»<sup>46</sup>. Также рассуждая о ритмическом характере развития Вселенной и нарождении нового «космического ритма», Бердяев выделяет два противоположных направления в развитии культуры человечества — стремление к аналитическому разложению искусства на его составляющие («распылению») и стремление к синтезу искусств. Эти процессы, однако, философ рассматривает с позиции метафизического противопоставления материи и духа, механического и органического начал. Такого рода дуализм был чужд Ключу: и механический, и органический мир рассматривались им как части единого целого, где «каждый атом живет»<sup>47</sup>.

Хотя документальных подтверждений тому еще не обнаружено, направление мыслей художника позволяет предположить, что он был знаком с трудами представителей русского космизма, и в частности К.Э. Циолковского, который писал о чувствительности материи и о том, что «в математическом смысле вся вселенная жива»<sup>48</sup>. Косвенно свидетельствует в пользу этой версии и то, что в середине 1920-х гг. Ключ сблизился с И.А. Кудряшовым, который находился под большим впечатлением от идей Циолковского и, вероятно, был знаком с ученым лично<sup>49</sup>. Как и Ключ, Кудряшов рассматривал свое творчество в контексте развития современной научно-технической мысли: «Космический образ, который создает интуитивно художник, аналогичен научному представлению о вселенной»<sup>50</sup>. Пройдя через этап ученичества у Малевича, на основе супрематизма Кудря-

---

<sup>45</sup> Ключ И.В. Конспект книги О. Шпенглера «Закат Европы». Рукопись // Архив MOMus. АВ108. См. также: Ключ И.В. Конспект книги О. Шпенглера «Закат Европы». Машинопись // Архив MOMus. АВ106; Ключ И.В. Копия «Таблиц к сравнительной морфологии истории» из книги О. Шпенглера «Закат Европы». Машинопись // Архив MOMus. АВ105.

<sup>46</sup> Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918. С. 9.

<sup>47</sup> Ключ И.В. Новый оптимизм. С. 391.

<sup>48</sup> Циолковский К. Мониизм вселенной. Калуга, 1931. С. 7.

<sup>49</sup> Иван Кудряшов. К 125-летию со дня рождения / Гос. Третьяковская галерея. М., 2021. С. 13.

<sup>50</sup> Кудряшов И.А. [Работая над беспредметной живописью] // Там же. С. 249.

шов разработал оригинальный творческий метод, нацеленный на выражение ощущения космического пространства и фундаментальных физических процессов, протекающих во Вселенной. В 1925 г. он участвовал в обеих выставках, где Клюн в последний раз предъявил публике свои «сферические» композиции: это были «Первая государственная передвижная выставка картин» и первая выставка ОСТ, причем в последнем случае произведения двух художников демонстрировались в отдельном зале. В отзывах критиков их имена стояли рядом: «Только двое-трое (как Клюн и Кудряшев [Кудряшов]) продолжают еще упражняться в области отвлеченных задач, остальные же устремляются к картинам на современные сюжеты, как труд, физкультура, борьба»<sup>51</sup>.

Хотя и в менее ярко выраженной форме, чем у Кудряшова, ряд композиций Клюна 1920-х гг. вызывает стойкие ассоциации с космическим пространством: это и возникающие на темном фоне вибрирующие потоки света, напоминающие движение солнечных лучей и комет, и сферические тела, похожие на далекие планеты («Сферическая композиция», 1922, ГТГ; «Сферическая композиция», 1923, Музей Людвига, Кёльн; ранее в коллекции Г.Д. Костаки). Одной из вершин творчества художника является картина «Красный свет. Сферическая композиция» (1923, MOMus), где Клюн изобразил проступающий из темноты светящийся красный шар. Сочетание красного цвета и формы круга в данном случае не случайно, а связано с более ранней находкой художника. Разрабатывая проблему соотношения цвета и формы, еще в конце 1910-х гг. он пришел к выводу, что наиболее желательной формой для красного цвета является круг, и выразил это в одном из своих этюдов («Супрематический этюд на тему цвета и формы», ок. 1917, MOMus). Позже Клюн вернулся к этому мотиву, решив усилить его звучание новым элементом — светом — и придать ему ощущение торжественности и значительности космического масштаба. Так в 1923 г. появился «Красный свет», который по оригинальности своего художественного замысла может быть сопоставлен с «Зеленой полосой» Розановой и другими ключевыми произведениями русского авангарда<sup>52</sup>.

Интерес к космической образности сближал Клюна не только с Кудряшовым, но и с многими другими современниками, в частности с Малевичем, который в то время увлекался темой космоса и чертил

---

<sup>51</sup> Тугендхольд Я. По выставкам // Известия ЦИК. 1925. № 103 (8 мая). С. 5.

<sup>52</sup> Такое сопоставление было однажды осуществлено физически: кураторы выставки коллекции С.И. Шукина в фонде Луи Вуйттон в Париже в 2016–2017 гг. представили картину на стене так, что она вместе с «Черным квадратом» К.С. Малевича фланкировала «Зеленую полосу» О.В. Розановой.

планиты, и с К.Н. Редько. Подобно Ключу, Редько придерживался экспериментально-аналитического подхода к творчеству, изучал точные науки, а стилистически некоторые его работы представляли собой прямую параллель композициям Ключа. К примеру, «Свет и тень в симметрии» (1922, РГАЛИ) включает в себя сферические формы, организованные по диагонали (этот прием часто использовал Ключ); пространство же построено на взаимодействии тени и света, который озаряет геометрические формы. На основе собственной идеи «электроорганизма» Редько разработал концепцию «свеченизма», где ключевую роль играла категория света. При этом, если Ключ представлял себе свет как колебание волн эфира, а своей главной задачей считал выявление цвета, то Редько рассматривал свет как энергию и стремился к тому, чтобы передавать с помощью живописи физические явления: радио- и звуковые волны, электричество, динамику, протяженность пространства и т. д.<sup>53</sup>

«Свето-цветовые» произведения Ключа были высоко оценены современниками. Если верить воспоминаниям художника, хвалил их даже А.В. Луначарский, который, обращаясь на одной из выставок к реалистам, якобы сказал: «Вот вам бы, реалистам, дать такое уменьше, такое тонкое мастерство»<sup>54</sup>. Кроме того, в 1930 г. Третьяковская галерея приобрела одну из лучших «сферических» композиций Ключа «Беспредметное по принципу свет-цвет» (1921). Примечательно, что это произошло в тот период, когда «левое» искусство уже давно находилось под серьезным давлением со стороны государства и были закрыты или находились на грани закрытия связанные с ним художественные институции — Вхутемас-Вхутеин, ГАХН, московские Инхук и МЖК, ленинградские Гинхук и МХК. Впрочем, это был лишь частный случай, который не означал настоящего признания. Уже в середине 1920-х гг. художник ясно чувствовал, что внешняя ситуация для него и беспредметного искусства складывается «совершенно неблагоприятно»<sup>55</sup>. Не последнюю роль играло здесь и то, что к тому времени Ключа настиг творческий кризис, связанный с тем, что он успел освоить и в значительной мере исчерпать основные возможности геометрической абстракции на основе супрематизма. Для Ключа, как и для многих представителей русского авангарда, выходом из этой ситуации стало возвращение к фигуративности.

---

<sup>53</sup> См.: Пчёлкина Л.Р. Экспериментальное искусство 1920-х в России: теория и практика художников-проекционистов (группа «Метод») // Экспериментальное искусство: Влияние теории на художественное творчество / Под ред. О. Личчиарделло, С. Ломбардо, В. Петрова. М., 2011. С. 92–105.

<sup>54</sup> Ключ И.В. Мой путь в искусстве. С. 96–97.

<sup>55</sup> Там же. С. 95.

В сущности, он не отказывался от натуральных зарисовок даже тогда, когда работал преимущественно в абстракции. Уже на первой выставке ОСТ в 1925 г. он представил фигуративные композиции, отмеченные влиянием французского пуризма.

Работа по принципу «свет-цвет», хронологически ограниченная первой половиной 1920-х гг., не получила прямого продолжения в творчестве Клюна. И всё же композиции, в которых нашёл отражение этот принцип, остаются в числе наиболее оригинальных в его наследии. Интерес к проблемам взаимодействия света и цвета, движения света в пространстве укоренялся в мировоззрении художника, увлечённого идеей всеобщего ритма, по которому, как он считал, развивается вся Вселенная и который становится явным в произведениях искусства. Именно в его композициях была реализована и обоснована тенденция «распыления» цвета, которая проявилась в среде русских художников-беспредметников около 1917 г., но по разным причинам не получила развития в творчестве большинства из них. Продолжив отстаивать идеи беспредметной живописи после того, как от нее, за редким исключением, отказались другие представители русского авангарда, Клюн сумел продемонстрировать ее новые возможности и создать творческий метод, альтернативный как супрематизму Малевича, так и производственному искусству и другим художественным направлениям 1920-х гг.

## References

Gur'yanova N.A. *Olga Rozanova i ranniy russkiy avangard* [Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde]. Moscow: Gileya, 2002. 319 p.

Kolganova O.V. *Pervyy vecher iskusstva sveta i tsveta G. Gidoni* [The first Evening of the Art of Light and Color by G. Gidoni] // *Opera Musicologica*. 2017. N 4 (34). P. 72–94.

Lodder Ch. *From the Plane to Space: The Sculpture of Ivan Kliun // Ivan Kliun. Transcendental landscapes. Flying sculptures. Light spheres. Catalogue of exhibition at MOMus-Museum of Modern Art–Costakis Collection* / Ed. By M. Tsantsanoglou. Thessaloniki: MOMus, 2021. P. 136–141.

Pchelkina L.R. *Eksperimental'noye iskusstvo 1920-kh v Rossii: teoriya i praktika khudozhnikov-proyeksionistov (gruppa "Metod")* [Experimental Art of the 1920s in Russia: Theory and Practice of Projectionist Artists (the "Method" Group)] // *Eksperimental'noye iskusstvo: vliyaniye teorii na khudozhestvennoye tvorchestvo: sbornik statey* [Experimental Art: The Impact of Theory on Artistic Creativity: Collected Articles] / Ed. by O. Licciardello, S. Lombardo, V. Petrova. Moscow: Gosudarstvennyy institut iskusstvovznaniya, 2011. P. 92–105.

Sarab'yanov A.D. *"Azбука беспредметного искусства". Zhizn' i tvorchestvo I.V. Klyuna (1873–1943)* ["The ABC of Objectless Art". Life and Work of I.V. Klyun (1873–1943)] // *Klyun I.V. Moy put' v iskusstve. Vospominaniya, stat'i, dnevnik*

[My Way in Art. Memories, Articles, Diaries] / Compiled with an introduction and commentaries by A. Sarab'yanov. Moscow: RA, 1999. P. 5–49.

Sazonov S.V. “*Raspylennyy svet*”. *Novyye izvestiya o “Zelenoy polose” Ol’gi Rozanovoy* [“Dispersed Light”. New Evidence about Olga Rozanova’s “The Green Line” // *Muzejnaya gazeta “Rostovskaya starina”*. 2018. N 12 (181). P. 1–4.

Shatskikh A.S. *Kazimir Malevich: volya k slovesnosti* [Kazimir Malevich: The Will to Belle-Lettres] // Malevich K.S. *Sobraniye sochineniy: V 5 t.* Vol. 5. Moscow: Gileya, 2004. P. 11–30.

Schindler V. *Farbe, Form, Linie, Fläche, Faktur. Im Spannungsfeld von Kunst und Wissenschaft: Ivan Kljuns und Vasilij Kandinskijs theoretische Ausführungen zu den gestalterischen Elementen der Kunst*. Diss. Freie Universität Berlin, 2018. 214 S. — URL: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/25236> (дата обращения: 13.08.2021).

Tupitsyna M. *Predmet bespredmetnogo iskusstva. K 100-letiyu vystavki “Bespredmetnoye tvorchestvo i suprematizm”* [The Subject of Non-Objective Art. Commemorating the 100th Anniversary of the Exhibition “Non-Objective Creativity and Suprematism”] // *Iskusstvoznaniye*. 2019. N 3. P. 226–241.

Поступила в редакцию  
30 ноября 2020 г.