





Natalia Gontšarova Pariisin-ateljjeessaan  
1920-luvulla, takana *Espanjalaisia naisia*  
-maalaus. Tretjakovin galleria.

**ATENEUM**  
KANSALLISGALLERIA •

*Natalia*  
**GONTŠAROVA**



---

# SISÄLLYS

*Esipuhe* 7

*Natalia Sidlina*

KAIKKEA SYLEILEVÄ  
NATALIA GONTŠAROVA 11

*Jevgenia Iljukhina*

HENKINEN OMAELÄMÄKERTA  
Gontšarovan näyttely vuonna 1913 37

*Timo Huusko*

ITÄISEN TAIDENÄKEMYKSEN  
PUOLESTA:  
Natalia Gontšarova ja Mihail Larionov 81

*Jane Pritchard*

”KERRASSAAN SUURENMOISTA”  
Gontšarova ja teatteri 101

Elämäkerta 123

VIIITTEET 128  
KUALÄHTEET 131

< Natalia Gontšarova

*Liinavaatteet*

1913

Öljy kankaalle, 95,6 x 83,8 cm  
Tate



Natalia Gontšarova  
**Talonpojat keräävät  
omenoita**  
1911

Öljy kankaalle, 104 x 97,5 cm  
Tretjakovin galleria

**Natalia Gontšarovan** näyttely jatkaa Ateneumin johdonmukaista linjaa tuoda esille merkittäviä naistaiteilijoita; Aiemmin Ateneumissa on esitetty muun muassa Tove Janssonin, Helene Schjerfbeckin ja Alice Neelin yksityisnäyttelyt. Suomalaisia naistaiteilijoita on tuotu kansainvälisesti esiin myös ryhmänäyttelyissä niin Euroopassa kuin muilla mantereilla, Japanissa ja Yhdysvalloissa. Tällä hetkellä näyttää siltä, että naistaiteilijoiden nostaminen eturiviin on suoranainen ilmiö kansainvälisessä taidemaailmassa. Suuria näyttelykokonaisuuksia omistetaan naistaiteilijoille merkittävässä museossa. Muun muassa Pradossa Madridissa ja Alte Nationalgalerie:ssä Berliinissä on juuri tätä kirjoittaessani näyttelyt, joissa esitetään pelkästään vähemmän tunnettujen naistaiteilijoiden teoksia.

Tuntematon lienee myös Natalia Gontšarova suurelle yleisölle, vaikka häntä voidaan pitää yhtenä merkittävimpänä venäläisen avantgarden edustajana. Paitsi ensimmäinen nainen, hän oli myös ensimmäinen avantgardisti, joka piti oman yksityisnäyttelynsä Moskovassa vuonna 1913. Hänen uransa lähtökohtana oli venäläinen kansantaide, mutta hän oli yhtä lailla kiinnostunut ikoneista, muodista, uusista taiteen virtauksista, baletista, kuvitustyöstä, tapettimalleista. Miehensä Mihail Larionovin kanssa hän kehitti rayonismiksi kutsutun taidesuuntauksen.

Taiteilijana Gontšarova oli tietoinen sekä omasta asemastaan että ajan virtauksista. Kuten Natalia Sidlina tämän näyttelyluettelon johdantoartikkelissa mainitsee, hän oli kiinnostunut kaikista tyyleistä ja taiteen suuntauksista taiteellisen ilmaisunsa lähtökohdaksi. Yhtä hyvin menneen ajan taide kuin nykyhetki ja elämäkin olivat lähtökohdita hänen taiteelleen. Ajan hengen mukaisesti Gontšarovan elämä kietoutui yhteen taiteellisten pyrkimysten

kanssa. Koettiin, että uusi aika oli ovella ja siihen piti löytää uudenlainen ilmaisumuoto. Natalia Gontšarova oli myös ensimmäisiä taiteilijoita, joka teki performatiivisia tempauksia. Kasvot geometrisilla kuvioilla peitettyä hän kulki Moskovan kaduilla taiteilijatovereiden kanssa tapahtumissa, joista oli etukäteen tiedotettu lehdistölle. Häntä nimitettiin futuristien johtohahmoksi. Hänen kohdallaan voi jopa puhua eräänlaisesta kokonaistaideteoksesta, jossa elämä ja taide yhdistyivät. Myös Pariisiin muutettuaan vuonna 1916 hän jatkoi avantgardistisia pyrkimyksiään.

Ateneumin näyttelyssä on mukana runsaat 120 teosta, maalauksista grafiikan vedoksiin, piirroksista kuvituksiin, pukusuunnitelmiin, näyttämöpukuihin. Autenttiset valokuvat ja videoidut esitykset Gontšarovin alun perin puvustamista balettiesityksistä rikastuttavat näyttelykokemusta.

Tässä näyttelyluettelossa Gontšarovin uraa tarkastellaan usean artikkelin välityksellä monesta näkökulmasta; Natalia Sidlinan ohella voimme lukea Jevgenia Iljukhina artikkelissa Gontšarovin urasta ja henkisestä perinnöstä. Timo Huusko sijoittaa puolestaan artikkelissaan Natalia Gontšarovin ja Mihail Larionovin laajempaan modernin taiteen kontekstiin ja Jane Pritchardin artikkeli kertoo Gontšarovin suhteesta teatteritaiteeseen. Intendentti Timo Huusko on myös Ateneumin näyttelyn kuraattori yhdessä Matthew Galen ja Natalia Sidlinan kanssa.

Tämä Natalia Gontšarovin näyttely on ollut esillä ennen Ateneumiin saapumistaan Tate Modernissa Lontoossa ja Palazzo Strozziassa Firenzessä. Olemme kiitollisia hyvästä yhteistyöstä. Ilman venäläisten museoiden myötämielistä panostusta tämä näyttely ei olisi mahdollinen. Niin Tretjakovin galleria ja Puškinin taidemuseo Moskovassa kuin Venäläisen taiteen museo Pietarissa ovat antaneet teoksiaan lainaksi tähän näyttelyyn. Myös muiden museoiden ja yksityisten tahojen lainat ovat olleet ensiarvoisen tärkeitä. Erityinen kiitos Tretjakovin gallerian pääjohtaja Zelfira Tregulovalle ja Venäläisen taiteen museon varajohtaja Jevgenia Petrovalle.

FT Marja Sakari  
Museonjohtaja  
Ateneumin taidemuseo / Kansallisgalleria

Natalia Gontšarova

### **Tehdas**

1912

Öljy kankaalle, 102,5 x 80 cm  
Venäläisen taiteen museo



# KAIKKEA SYLEILEVÄ NATALIA GONTŠAROVA

Natalia Sidlina

*Tunnustamme kaikki tyylit taiteelliseen ilmaisuunne soveltuviksi, niin menneet kuin nykyisetkin... menneen ajan taide, samoin kuin elämäkin, on meille tarkastelun kohde.<sup>1</sup>*

**Syyskuun 14. päivänä** 1913 kello neljä iltapäivällä pysähtyi Moskovan muodikkaimmalla alueella Neglinnajakadun ja Kuznetski Mostin kulmaan auto. Autosta nousi joukko nuoria taiteilijoita, jotka selvästikin huomiota hakien lähtivät kulkemaan pitkin Kuznetski Mostia kasvot maalattuina symmetrisin sinisin ja punaisin hieroglyfimerkein. Tapahtumasta oli ilmoitettu lehdistölle etukäteen, joten odottamassa oli toimittajia, valokuvaajia ja muuta yleisöä. Kaikki halusivat nähdä Moskovan radikaaleimman avantgarde-ryhmän ensimmäisen performanssin synnyttämän skandaalin.<sup>2</sup> Sanomalehdissä Natalia Gontšarovaa kuvattiin ”futuristien johtohahmoksi”.<sup>3</sup> Muutamia päiviä myöhemmin avattiin Moskovassa Gontšarovon retrospektiivinen näyttely, jossa oli yli kahdeksansataa teosta. Se oli kunnianhimoisin näyttely, jonka venäläinen taiteilija oli siihen mennessä järjestänyt.<sup>4</sup> Näyttely väkiinnutti hänen maineensa ja kriitikot painottivat hänen taiteensa monimuotoisuutta ja asemaansa radikaalina taiteilijana uudessa luovassa ympäristössä.

Näyttelyssä oli esillä Gontšarovin maalauksia ja paperille tehtyjä teoksia, teatteria varten laadittuja pukusuunnitelmia ja lavastuksia, tekstiilejä ja muotia, tapetteja ja suosittuja painokuvia.<sup>5</sup> Gontšarovin performanssit, esiintyminen keskusteluissa ja yhteistyö runoilijoiden, kirjailijoiden, kustantajien, taiteilijoiden sekä teatteri- ja elokuvaohjaajien kanssa tunnettiin laajalti, ja hänen osallistumisestaan näyttelyihin ja yhteenottojaan lain ja kirkon kanssa puitiin lehdistä. Hänestä tuli sukupolvensa esikuva<sup>6</sup>, ja hänessä ruumiillistui luovuus, joka rikkoi vallitsevan taidekäsityksen rajoja.

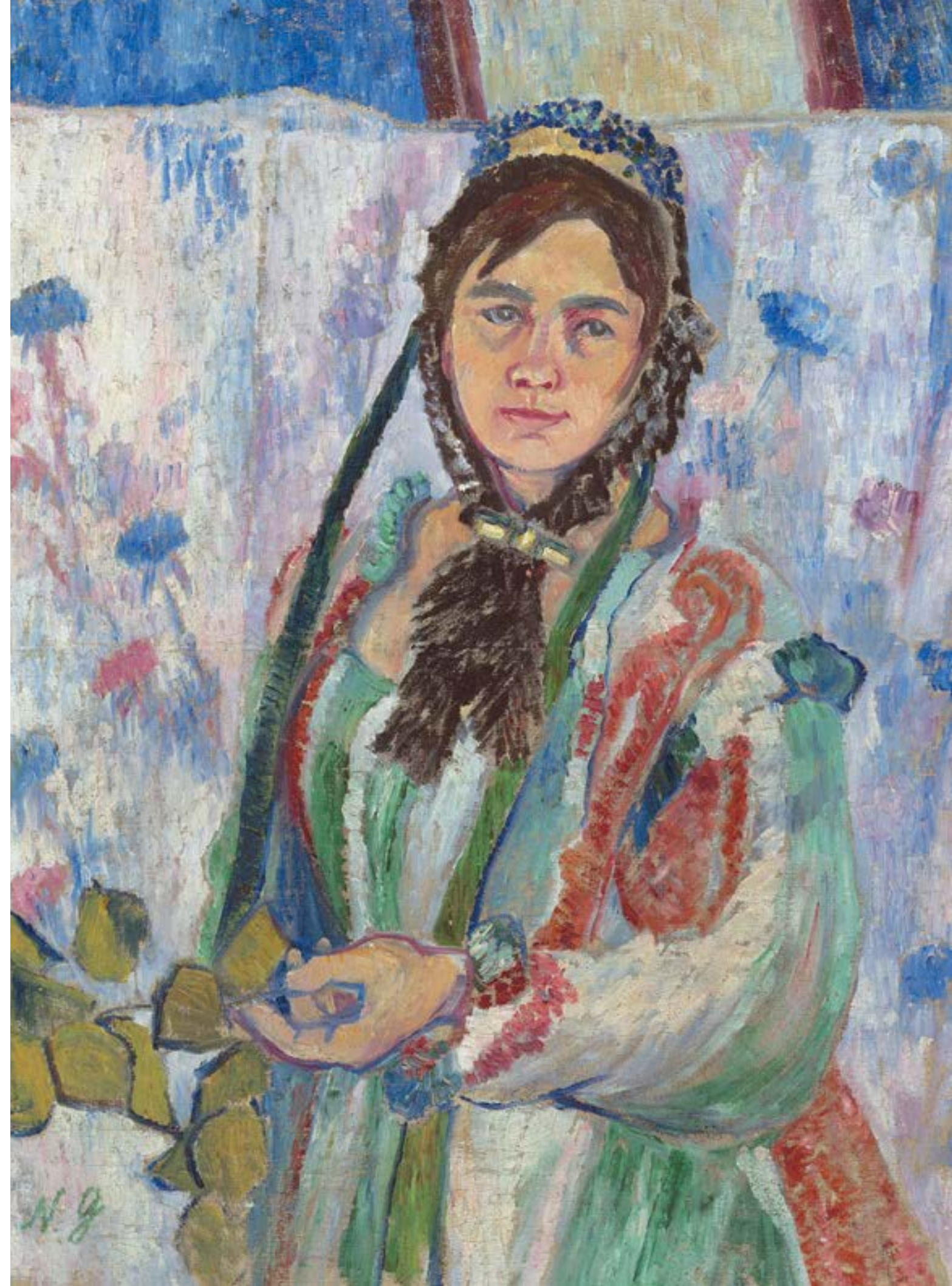
Vuosi 1913 oli Gontšarovin uran huipentuma avantgarde-taiteilijana. Pian tämän jälkeen hän valloitti Pariisin puvustuksillaan ja lavastuksillaan. Seuraavat viisikymmentä vuotta hän esitteli kykyjään kaikenlaisen luovan ilmaisun alalla ja jatkoi kokeiluja maalaustaiteen, teatterin, muodin, performanssien, sisustustaiteen, painotuotteiden ja kirjankuvituksen piirissä. Vuonna 1913 hänen kumppaninsa Mihail Larionov määritteli tällaisen toiminnan periaatteet, ja Ilja Zdanevitš antoi suuntaukselle nimen ”kaikkismi” (*vsjotšestvo*) kuvatakseen hänen avointa ja hierarkioista vapaata suhtautumistaan taiteellisen innoituksen lähteisiin<sup>7</sup>.

Zdanevitš myönsi olevansa ymmällään siitä ristiriidasta, joka valitsi Gontšarovin siihenastisen elämän tapahtumaköyhyyden ja hänen uskomattoman rikkaasta taiteellista toimintaansa kuvastavan näyttelyhistorian välillä.<sup>8</sup> Löytäkseen sen pohjan, jolle Gontšarova rakensi populaarien, perinteisten ja naivististen ilmaisumuotojen yhdistelmänsä samalla kun teki kokeiluja futurismin, kubismin ja rayonismin<sup>9</sup> kaltaisten modernististen suuntausten parissa, Zdanevitš lähti liikkeelle Larionovin alun perin määrittelemästä ”kaikkismin” eli kaikenkattavuuden käsitteestä. Hän käsitteli tätä periaatetta Gontšarovin vuoden 1913 näyttelyn yhteydessä pitämässään luennossa ja uudelleen Pietarissa seuraavana vuonna pidetyn pienemmän näyttelyn aikana. Zdanevitšin muistiinpanoista voi päätellä, että hän esitti Gontšarovin mytologisessa valossa ajan ja avaruuden halki kulkevana matkaajana, joka etsi taiteen perimmäistä muotoa tyylin ja yksilöllisen ilmaisun, maantieteen, historian, taiteellisen ja koristeellisen tuolta puolen.<sup>10</sup> Vuoden 1913 *Maaltaulu*-näyttelyn yhteisjulistuksessa Larionov ja Gontšarova määrittelivät ”kaikkisminsä” olemuksen:

*Tunnustamme kaikki tyylit taiteelliseen ilmaisuamme sopiviksi, niin menneet kuin nykyisetkin – esimerkiksi kubismin, futurismin, orfismin ja niiden synteessin rayonismin; menneen ajan taide, samoin kuin elämäkin, on meille tarkastelun kohde.*<sup>11</sup>

Natalia Gontšarova  
**Omakuva historiallisessa asussa**  
1907–1908

Öljy kankaalle, 98 x 74 cm  
Tretjakovin galleria





Natalia Gontšarova serkkunsa ja äitinsä kanssa Tulassa, 1907. Tretjakovin galleria.

Kaikkismin käsite kiteytyi Gontšarovan luovan työn käytäntöjen ympärille. Larionov ja Zdanevitš näkivät Gontšarovan yleismaailmallisena taiteilijana, joka lainasi aineistoa vapaasti, tulkitsi sitä ja rakensi teoksensa menneen ja nykyisen taiteen pohjalle. Tätä suuntaa Gontšarova noudatti johdonmukaisesti kautta koko uransa<sup>12</sup> ja liikkui vaivattomasti varsinaisen maalaustaiteen individualismin ja teatterin osallistuvan kokemuksen välillä.

*Tällä hetkellä Moskova on maalaustaiteen tärkein keskus<sup>13</sup>*

*Minusta näyttää, että elämme ratkaisevaa vaihetta Venäjän taiteessa. Syynä on Ranskan taiteen voimakas vaikutus viime vuosikymmeninä ja vahva uusi kiinnostus vanhaan venäläiseen maalaustaiteeseen.<sup>14</sup>*

Gontšarova saavutti laajaa suosiota jo uransa varhaisessa vaiheessa, sillä hänen nousunsa maineeseen sattui erityisen soveliaaseen aikaan. Venäjän uudet nuoret lahjakkuudet hyötyivät siitä, että maa eli jyrkkien yhteiskunnallisten muutosten aikaa, talous kasvoi ja kulttuuri elpyi. Oli otollinen aika solmia luovia yhteyksiä muuhun Eurooppaan.

Gontšarova syntyi yhdellä sukunsa omistamista maatiloista Moskovan lounaispuolella. Suvun omaisuus ja nousu ylimystön joukkoon rakentui 1700-luvun tekstiiliteollisuuden varaan. Sitten perhe oli kuitenkin alkanut köyhtyä, ja kun Natalia oli yksitoista-vuotias, hänen isänsä, joka oli arkkitehti ja arvostettu matemaatikko<sup>15</sup>, muutti perheensä kanssa Moskovaan. Teollistuminen aiheutti Venäjän laajalti maatalousvaltaisessa yhteiskunnassa suuria muutoksia, ja haavekuva Venäjän maaseudusta kadotettuna paratiisina jäikin Gontšarovan mieleen loppuiksi.<sup>16</sup> Tärkeä käännekohta oli tutustuminen Mihail Larionoviin, joka oli Gontšarovan opiskelutoveri Moskovan maalaustaiteen, kuvanveiston ja arkkitehtuurin akatemiassa ja josta tuli hänen elinikäinen kumppaninsa. Larionov oli kotoisin etelästä, Tiraspolista ja hän tutustutti Gontšarovan eteläisten maakuntien räiskyvään, taiteellisesti ja yhteiskunnallisesti latautuneeseen kulttuuriin.<sup>17</sup> Gontšarovan elämäkerran kirjoittaja Marina Tsvetajeva huomautti:

*Olisi mahdotonta puhua Gontšarovasta mainitsematta Larionovia, sillä he työskentelivät rinta rinnan kahdeksantoista vuoden iästä lähtien.<sup>18</sup>*



Moskovassa Gontšarova sai nähdä vuoden 1905 vallankumouksen, joka toi mukanaan merkittäviä yhteiskunnallisia muutoksia. Itsevaltainen tsaari Nikolai II perusti vuonna 1906 ensimmäisen parlamentaarisen elimen, duuman. Sensuuria höllennettiin ja sen seurauksena perustettiin luovia ryhmiä. Julkaisutoiminta vilkastui, ja syntyi taide- ja kulttuurilehtiä. Ensimmäiset julkiset taidemuseot avasivat ovensa Moskovassa: Tretjakovin galleriasta tuli kaikille avoin museo vuonna 1892, ja siellä esiteltiin 1800-luvun ja 1900-luvun alun venäläistä taidetta. Vuonna 1912 avattiin taidemuseo, jossa oli esillä kokoelma historiallista eurooppalaista taidetta kreikkalaisista vaaseista 1800-luvun maalauksiin saakka. Vanhemmat museolaitokset – Rumjantsevin museo ja historiallinen museo – panivat esille etnografiset kokoelmansa, jotka kiinnostivat taideopiskelijoita.

Tällä perusteellisten muutosten kaudella nousi esiin lahjakkuuksia monilla eri kulttuurin aloilla. Konstantin Stanislavski toteutti ”kokemisen taidettaan” käytännössä pannessaan Moskovan teatterin näyttämölle Anton Tšehovin näytelmiä. Anna Ahmatova ja Marina Tsvetajeva olivat lahjakkaiden runoilijoiden uutta polvea. Gontšarova teki yhteistyötä monien kirjailijoiden kanssa ja kuvitti Aleksandr Blokin teoksen *Kaksitoista* (1920), ja Tsvetajeva kirjoitti jo varhain Gontšarovin elämäkerran<sup>19</sup>. Näin Gontšarova valmisti tietä avantgarde-kirjallisuudelle yhteistyössä Aleksei Krutšonyhin, Vladimir Majakovskin ja Valentin Parnakin kanssa. Gontšarovin parhaat teatteripuvustukset ja lavastukset olivat 1910- ja 1920-luvulla vastaus musiikin vallankumoukseen alkaen Nikolai Rimski-Korsakovin *Kultaisesta kukosta* (1914) ja hän osallistui myös Igor Stravinskin radikaalin baletin *Häät* (*Les Noces* 1923) pitkään kehittelyprosessiin.<sup>20</sup>

Kansallisaatteen elpyminen 1800-luvulla herätti kiinnostuksen keisarikunnan valtavan alueen esihistorialliseen ja keskiaikaiseen menneisyyteen. Syntyi liike kansanperinnön säilyttämiseksi ja perinteisten kulttuurimuotojen tutkimiseksi ja edistämiseksi. Ikonimaalaus ja suosittu painokuvataide eli *lubok* nousivat tutkijoiden ja modernistitaiteilijoiden kiinnostuksen kohteeksi.<sup>21</sup> Larionov ja Gontšarova keräilivät ja panivat näytteille suosittuja painokuvia ja ikoneita ja osallistuivat vuonna 1911 koko kattavaan taiteilijakongressiin, joka sitoutui tukemaan venäläisen perinnön säilyttämistä.

*On ehdottoman tärkeää, että ryhdytään toimenpiteisiin vanhan taiteen (ikoneiden ja lubokien) ja muun esteettisen tuotannon säilyttämiseksi. Ne ovat äärettömän arvokkaita.*<sup>22</sup>



▲ Pablo Picasso  
**Kuningatar Isabella**  
1909

Öljy kankaalle, 91,8 x 73,2  
Puškinin taidemuseo

▲► André Derain  
**Puunrunkoja (Mäntymetsikkö)**  
1912–1913

Öljy kankaalle, 92 x 73 cm  
Puškinin taidemuseo



20. vuosisadan alkaessa sekä perinteisen taiteen että uusien lahjakkuuksien tukemiseen liittyvä taiteen keräily oli enimmäkseen teollisuudessa rikastuneiden käsissä, joilla oli ”vanhauskoinen” tausta ja jotka katsoivat, että rikkaus toi mukanaan yhteiskunnallisia velvollisuuksia. He olivat kasvaneet sen ikonimaalauksen hengessä, joka oli edeltänyt länsimaiden 1700-luvun uskonnollisten maalausten aikaa, ja kunnioittivat perinteisiä taitoja. Useimmat merkittävät taiteen keräilijät olivat Moskovasta: esimerkiksi Pavel Tretjakov, joka lahjoitti kokoelmansa kaupungille vuonna 1892, Aleksei Bakrušin, joka oli kiinnostunut teatteriin liittyvistä esineistä, puvuista, lavaste- ja kulissisuunnitelmista sekä Savva Mamontov, joka tuki yhtä lailla teatterien näyttämöllepanoja kuin aikaistaiteilijöitäkin. Ivan Morozov ja Štšukinin veljekset<sup>23</sup> hankkivat näihin aikoihin laajat kokoelmat modernistien töitä, joista tuli myöhemmin monien valtionmuseoiden kulmakiviä.<sup>24</sup> Merkittävää kyllä he keräsivät myös ikoneita, tekstiilejä, paimentolaistaidetta ja muuta kansantaidetta. Nämä liikemiehet olivat uusi ja vaikutusvaltainen ostajaryhmä Venäjän ja länsimaiden taidemarkkinoilla, ja heitä ohjasivat taiteen keräilyssä ja hyväntekeväisyydessä enemmänkin henkilökohtainen maku kuin yhteiskunnalliset konventiot. Sergei Štšukinin kokoelmassa oli kaikkein radikaaleinta uutta taidetta Paul Cézannen asetelmista ja impressionistisista maisemista fauvistien ja varhaiskubistien eloiisiin muotokuvaan. Hänen kaupunkipalatsinsa oli avoinna yleisölle, joka sai nähdä siellä myös Pablo Picasson ja Henri Matisen uusimpia teoksia.<sup>25</sup>



Natalia Gontšarova  
**Kankaiden pesua**  
 1910

Öljy kankaalle, 105 x 117 cm  
 Tretjakovin galleria

*Olen koko ikäni rakastanut maaseutua,  
 mutta asun kaupungissa<sup>26</sup>*

Gontšarovan suku oli vaurastunut tekstiiliteollisuudella. Maatilallaan Polotnjani заводissa (kirjaimellisesti käännettynä kangastehdas) suku valmisti 1700-luvulla ensimmäisenä purjeita Venäjän vasta perustettua laivastoa varten. Gontšarovan syntymän aikoihin oli kuitenkin jäljellä enää paperitehdas, ja taiteilijan kiinnostus tekstiileihin onkin peräisin värikkäistä kotitekoisista talonpoikais-tekstiileistä. Hän kuvasi kudottuja ja kirjottuja tekstiilejä niiden eri tuotantovaiheissa sellaisissa uusprimitivistisissä maalauksissa kuin *Kankaan valkaisu* (1908, Venäläisen taiteen museo, Pietari) ja *Kankaiden pesua* (1910). Hänen talonpoikaisnaisillaan on värikkäät asut, jotka heijastavat tarkasti Tulan alueelle ominaisia etnografisia värejä, kuvioita ja kirjontaa. Myös hänen asetelmis- saan esiintyy vaikuttava valikoima pöytäliinoja, tapetteja, verhoja ja peitteitä, joiden voimme olettaa olevan peräisin hänen henkilökohtaisesta kokoelmastaan. Näistä voi mainita koboltinsinisen painokangasverhon teoksessa *Kukkakimppu ja väripullo* (1909, ks. s. 47) ja ruusukuvioiden painokuviosintsin Tulan alueen talonpoikaisnaista esittävän teoksen taustalla (ks. s. 35). Gontšarovan kaikkea syleilevä lähestymistapa ja taiteellisten suuntausten uudelleen tulkitseminen johti vuonna 1911 sarjaan teoksia, jotka tunnetaan nimellä *Riikinkukon tarjoamia taiteellisia mahdollisuuksia*. Sarja esitteli eri maalaustyylien muodollisia ja koloristisia puolia ja riikinkukon maalaamista venäläisen kirjontaperinteen ja Tulan alueen käsipyyhekuvioiden mukaiseen ketjupistotyylisiin (1911)<sup>27</sup>. Vuonna 1913 Gontšarovan huomio kääntyi teolliseen tekstiilituotantoon. Hän julisti: ”Mekaaninen ja biomekaaninen ovat sama asia. On ilo paljastaa se työssäni.”<sup>28</sup> Hänen teoksensa *Kangaspuut ja nainen* (1912–1913), joka tunnetaan myös *Kutojana*<sup>29</sup>, perustui tutkimuksiin kutomakoneesta, josta on valokuva hänen arkistossaan.<sup>30</sup> Tapansa mukaan hän tutki ensin aihettaan ja kuvitelti sen sitten uudelleen kankaalle, tällä kertaa varsin osuvasti futuristiseen tyyliin.



Natalia Gontšarova  
*Omenoita poimimassa*  
n. 1909

Öljy kankaalle, 87,9 x 123,4 cm  
Alex Lachmann Collection

Suvun menneisyys ja luova nykyisyys törmäsivät yhteen taiteilijan omakuvissa, jotka tämä maalasi sukutilallaan vuosina 1907 ja 1908. Näissä teoksissa hänellä oli yllään 1800-luvun historiallinen asu. *Omakuva historiallisessa asussa* (1907–1908) esittää hänet ylhäisönaisena, jolla on 1800-luvun muodollisten muotokuvien tapaan avarakaula-aukkoinen silkkipuku ja asuun sopiva päähine. Hän oli isotätinsä Natalia Nikolajevna Gontšarova-Puškinin kaima. Täti oli kuuluisa 1800-luvun kaunotar ja Venäjän eturivin runoilijan Aleksandr Puškinin puoliso.<sup>31</sup> Välttääkseen vertailun Gontšarova korostaa klassisesta ihanteesta poikkeavia piirteitään: kapeita silmiä, lyhyttä nenää ja ohuita huulia sekä leveitä hartioita ja voimakkaita käsiä.

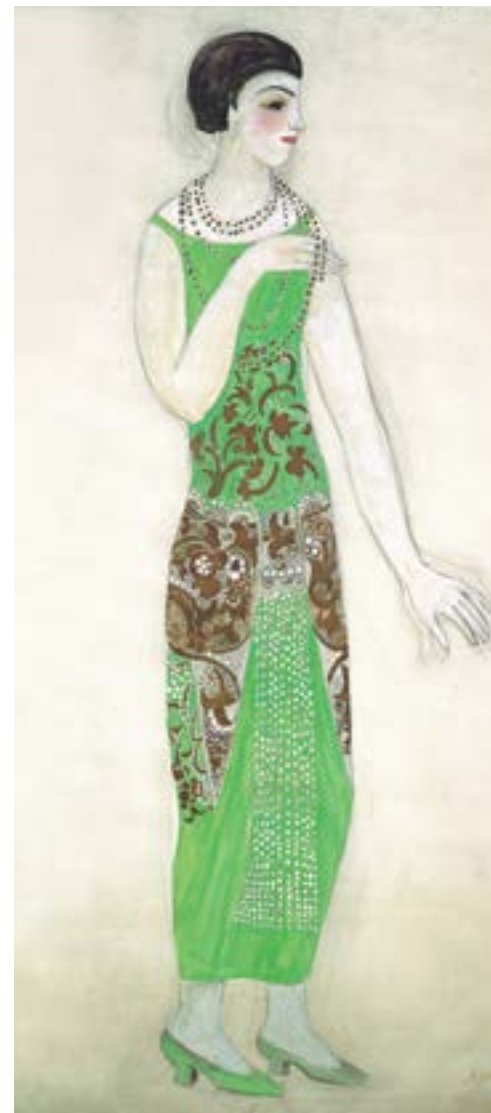
Gontšarovin luova menetelmä läpäisi useita vaiheita yksityiskohdaisesta perinteisten koristelumenetelmien tarkastelusta niiden olemuksen siirtämiseen kankaalle, kulissiin, puvustukseen tai painokuvaan. Ne oli mahdollista siirtää myös käyttötaiteeseen tai taideteollisuuteen. Jo vuonna 1912 hän otti vastaan toimeksiantoja Nadežda Lamanovan muotitalosta, joka oli Moskovan trendikäimpiä, ja suunnitteli vaatteita keisarin hoviin ja aristokraateille<sup>32</sup>. Vuoden 1913 näyttelyynsä hän pani esille myös kirjonta- ja applikointisuunnitelmia.<sup>33</sup> Matkustettuaan Eurooppaan vuonna 1914 hän jatkoi teatteripuvustuksen parissa ja myöhemmin myös muodin maailmassa. Hän ideoi luomuksia Marie Cuttolin omistamalle Myrborin muotihuoneelle Pariisissa 1920-luvun puolivälissä ja osallistui vaatesuunnitteluun muiden venäläislähtöisten taiteilijoiden, kuten Léon Bakstin, Sonja Delaunayn ja Marie Vasiljevin sekä muiden kansainvälisten hahmojen kanssa, kuten Sophie Taeuber-Arp, Pablo Picasso ja Fernand Léger.<sup>34</sup> Miimikko Bella Reine muisteli haaveilleensa Gontšarovin suunnittelemaa puvusta:

*Hän oli niin taitava! Tiesi täsmälleen, miten kunkin asiakkaan hyviä puolia korostettiin ja miten viat naamioitiin. Hän kiinnitti huomiota valmistusprosessiin, niin että puku myötäili liikettä eikä pilannut sitä.*<sup>35</sup>



Natalia Gontšarova  
***Espanjalaisnainen ja viuhka***  
n. 1925

Öljy kankaalle, 164 x 124 cm  
Tretjakovin galleria



Natalia Gontšarova  
Nadežda Lamanovan muotihuoneelle  
tehtyjä pukusuunnitelmia  
1910–1914

Grafiitti ja guassi paperille, 48 x 24 cm  
Tretjakovin galleria

▲ Natalia Gontšarova  
Myrborin muotihuoneelle  
suunniteltu leninki, Pariisi  
1927–1928

Guassi, alumiini, pronssi, grafiitti, paperi  
ja värikynä paperille, 101,5 x 68,1 cm  
Tretjakovin galleria

▲ Natalia Gontšarova  
Myrborin muotihuoneelle  
suunniteltu takki, Pariisi  
1927–1928

Guassi, grafiitti ja alumiini paperille,  
65,7 x 50,5 cm  
Tretjakovin galleria

*Julistamme, ettei jäljennöksiä ole milloinkaan ollut olemassa... Väitämme, ettei taidetta voi tarkastella ajasta käsin*<sup>36</sup>

Ennen ensimmäistä maailmansotaa Gontšarova oli keskeinen hahmo Moskovan taiteilijapiireissä. Hänen töitään hankittiin Tretjakovin ja Morozovin kokoelmiin. Hän osallistui näyttelyihin sekä Venäjällä että ulkomailla<sup>37</sup>, väittelyihin ja kokoontumisiin<sup>38</sup>, futuristisiin kabaree-esityksiin ja elokuvantekoon. Hän maalasi yleisön kasvoja *Vaaleanpunainen lyhty* -kabareessa, ja kalliokaiverusten vaikutusta voi nähdä maalauksissa (esimerkiksi *Strutsin-sulkia ja nauhoja*, 1912, yksityiskokoelma)<sup>39</sup> ja ainoassa tunnetussa valokuvassa vuoden 1914 elokuvasta *Draamaa futuristien kabareessa No 13*. Hän jatkoi interaktiivisia kokeiluja taiteen parissa ja osallistui 1920-luvulla venäläisten taiteilijoiden liiton Pariisissa pitämien tanssiaisten järjestämiseen<sup>40</sup>. Vuoden 1923 *Grand Bal des artistes travesti transmental* -tilaisuutta varten Gontšarova myi naamioita ja marionetteja, jotka oli alun perin luotu Théâtre des petits comédiens de bois -teatteria varten. Hän mukaili niissä maalaustensa muotoja, muun muassa *Kylpijät -triptyykki* (1922) ja *Espanjalaisia naisia* (1923–1924), ja käytti aiheita julisteissa, pääsylipuissa ja ohjelmissa. Vuodesta 1932 lähtien hän sovelsi taitojaan sano-malehtien suunnitteluun ja teki yhteistyötä vasemmistolaisen *Le Populaire* -julkaisun kanssa, jota toimitti hänen läheinen ystä-vänsä Oreste Rosenfeld.

Sotien välisen ajan Pariisin boheemielämän houkuttelemana kaupunkiin oli tullut myös varakas amerikkalainen pariskunta Sara ja Gerald Murphy. Sarasta tuli Gontšarovan oppilas ja Gerald auttoi Larionovia lavasteiden ja teatterikulissien maalaamisessa. Saran sisar Mary Hoyt Wiborg osti teoksen *Espanjalaisia naisia*, joka oli Gontšarovan oma suosikki hänen polyptyykkiensä joukossa<sup>41</sup>, ja asetti sen seisomaan vapaasti pystyyn.<sup>42</sup> Sitä ihaili muiden muassa Rue Winterbotham Carpenter, hänkin seurapiirien vaikutusvaltainen jäsen ja Chicagon Arts Clubin perustaja. Carpenter tilasi Gontšarovalta tällaisen vapaasti seisovan teoksen/sermin vuonna 1927.<sup>43</sup> Kun Gontšarova lähetti teoksensa nimeltä *Kevät* Chicagoon lokakuussa 1928, hänen mukaan liittämänsä yksityiskohtaiset ohjeet sen pystyttämiseksi osoittivat, että hän osasi arvostaa teoksen käytännöllistä tehtävää sisätilassa. Teos on edelleen Arts Clubin keskeisiä omistuksia<sup>44</sup>. Tämän kiinnostuksen seurauksena taiteilija piti kokonaisen näyttelysarjan Yhdysvalloissa<sup>45</sup> ja sai erilaisia toimeksiantoja 1920-luvulta 1940-luvulle asti.

Kiinnostus sarjallisuuteen oli saanut Gontšarovan kokeilemaan litografiaa, kirjankuvitusta ja olemassa olevien taideteosten uudelleentulkintaa.<sup>46</sup> Futuristirunoilijat ja *Ruutusotamies*- ja *Maalitaulu*-ryhmien taiteilijat olivat mullistaneet kirjansuunnittelun siten, että sillä oli ratkaiseva vaikutus moderniin visuaaliseen runouteen. Larionov ja Gontšarova ryhtyivät yhteistyöhön visionäärisen taiteilijan ja runoilija-kustantaja Krutšonyhin kanssa tarkoituksenaan luoda runouden ja kuvituksen yhdistelmä käyttämällä litografian menetelmää sekä käsin kirjoitettua, vapaata ja kieliopitonta *zaum*-tekstiä. Teoksen *Takaperinmaailma (Mirskontsa)* 1912 tuottamisessa Gontšarova teki yhteistyötä Velimir Hlebnikovin ja Krutšonyhin kanssa ja tuloksena oli julkaisu, jossa oli kumileimasimella painettuja ja käsin kirjoitettuja tekstejä, litografiakuvia ja kollaaseja ja jossa yhdistyi primitiivinen ja abstrakti kuvasto sekä lisäksi kansanomainen ja urbaani sekä hengellinen ja maallinen aines.

Ensimmäisen maailmansodan mullistavat tapahtumat ja henkilökohtainen järkytys Larionovin haavoittumisesta saivat Gontšarovan luomaan ensimmäisen litografiasalkkunsu *Kuvia sodasta* -sarjan (1914, ks. 94–95). Enkelit, pyhimykset, sankarit ja Ilmestyskirjan hahmot sekoittuvat nykyaikaiseen sodankäyntiin. Nämä litografiat ovat vaikuttava kertomus hyvän ja pahan, tuhon ja pelastuksen ikaikaisesta taistelusta, jossa kansallinen, perinteinen, uskonnollinen ja moderni kuvasto kietoutuvat yhteen. Niissä yhdistyy Gontšarovan kokemus *lubok*-painokuvataiteesta, uskonnollisista maalauksista, ikonimaalauksesta ja avantgardistisesta kirjansuunnittelusta. Tuloksena oli uudenlainen albumimuoto, johon hän palasi säännöllisesti koko 1920-luvun ajan.

Kokemustausta määritteli Gontšarovan taiteen harkitun monipuolisuuden ja taiteilijan kyvyn omaksua erilaisia kulttuuriperinteitä, kun hän muutti Pariisiin. Hänen pääkutsumuksensa oli maalaaminen, mutta samalla hän oli uudistava graafikko ja taidekirjojen suunnittelija. Hän tuli kuuluisaksi myös lavasteiden ja puvustusten suunnittelijana. Hänen työtään luonnehdittiin usein koristetaiteeksi ja eklektiseksi<sup>47</sup>, mutta hänen venäläiskautenaan muovaama omaperäinen taidekieli sisälsi yleismaailmallisia ominaisuuksia, jotka sallivat ideoiden muuntamisen useiden eri taidemuotojen kielelle. Tämä taiteen kieli on kiehtonut sekä taidehistorioitsijoita että keräilijöitä, mutta myös teatteriyhteisöä, muodin harrastajia ja feministejä. ■

(seur. aukeama)  
Natalia Gontšarova  
**Kevät**  
1928

Öljy kankaalle, viisi osaa 243,8 x 406,5 cm  
Arts Club of Chicago





Natalia Gontšarova  
*Kylpijät-triptyykki*  
1922

Öljy kankaalle, keskuspaneeli 260 x 199 cm,  
sivupaneelit 260 x 149,5 cm  
Tretjakovin galleria





▲ Natalia Gontšarova  
***Vanhus ja seitsemän tähteä***  
***(Ilmestyskirja)***

1910

Öljy kankaalle, 147 x 188,5 cm  
Tretjakovin galleria

» Natalia Gontšarova  
***Kristus Vapahtaja-triptyykki***  
1910–1911

Öljy kankaalle

Arkkienkeli (vihreä), 132 x 69,5 cm  
Kristus Vapahtaja (ja viiniköynnöksiä), 132,5 x 119,5 cm  
Arkkienkeli (valkoinen), 132 x 68 cm  
Tretjakovin galleria





▲ Natalia Gontšarova  
*Jumalanäiti-triptyykki*  
1911

Ölly kankaalle  
*Kukka-ornamenti*, 99,5 x 103,5 cm  
*Jumalanäiti*, 98 x 89 cm  
*Kukka-ornamenti*, 98 x 104,5 cm  
Tretjakovin galleria

► Natalia Gontšarova  
*Talonpoikaisnainen Tulasta*  
1910

Ölly kankaalle, 102 x 73 cm  
Tretjakovin galleria



# HENKINEN OMAEELÄMÄ- KERTA

---

Gontšarovin näyttely  
vuonna 1913

Jevgenia Iljukhina

*Emme tietenkään tiedä, miten häneen tulevaisuudessa suhtaudutaan, mutta tällä hetkellä hänen teoksiaan ja lyijykynänvetojaan ei vielä arvosteta...<sup>1</sup>*

**Natalia Gontšarovin** näyttely avattiin 29. syyskuuta vuonna 1913 Moskovan ydinkeskustassa, Bolšaja Dmitrovka -kadun taidesalongissa.

*Poikkeuksellisen onnistuneet avajaiset. Salonki tupaten täynnä, boheemiileisö, yllättyneitä ilmeitä ja hämmentyneitä hymyjä, ivallisia ”nokkeluuksia” ja sofistikoitunutta röyhkeyttä, pari kolme tungettelevasti huomionhakuista futuristia yllään oranssi takki ja neilikoita hiuksissa, ilosta punoittava Gontšarova ja Larionov, joka ehti yhtäaikaa kahteenkymmeneen eri paikkaan.<sup>2</sup>*

Näin kuvasi avajaisia yksi näyttelyn arvostelijoista. Menestys ei jäänyt avajaisiin. Näyttelyssä kävi yli kaksitoistatuhatta ihmistä ja 31 teosta myytiin yli 5 000 ruplan yhteissummasta. Näyttely synnytti väittelyitä ja sitä käsiteltiin lehdistössä. Taidehistorioitsija Andrei Krusanov huomauttaa, että ennen avajaisia järjestetty näkyvä julkinen kampanja auttoi herättämään yleisön mielenkiinnon.<sup>3</sup> Heinäkuussa julkaistiin Eli Eganbiurin monografia Mihail Larionovista ja Natalia Gontšarovasta<sup>4</sup>. Syyskuun alussa Larionov esitteli ”Larionovin ja Gontšarovin suunnitelman” futuristisen teatterin perustamiseksi ja 14. syyskuuta futuristit ilmestyivät kaduille kasvot maalattuina. Gontšarova osallistui tempaukseen sekä kasvoja maalaavana taiteilijana että esiintyjänä kasvot maalattuina. Runoilija Marina Tsvetajevan kanssa 1920-luvun lopulla käydyssä keskustelussa Gontšarova muisteli tapahtumapäivää. Kun häneltä kysyttiin, miltä oli tuntunut esiintyä kasvot maalattuina, hän vastasi viittaamalla Ivan Krylovin eläintarinaan nimeltä *Norsu ja mopsi*:



*Katuja pitkin kuljetettiin norsua [todennäköisesti sen esittelemiseksi] ... Tunsin olevani unissakävelijä. Kymmenen elokuvakameraa surisi kiivaasti, väkijoukko tuijotti ja minä – olin kuin unessa.<sup>5</sup>*

Lubok-näyttely Moskovassa 1913.

Tiedotusvälineiden houkuttelema yleisö tuli katsomaan maalattujen futuristien järjestämää skandaalia ja kokemusta täydensi Gontšarovin näyttely.

Näyttelypaikan valinta vaikutti myös näyttelyn menestykseen Moskovassa. Bolšaja Dmitrovka -kadun varrella sijaitseva Mihailovan taidesalonki oli jo sinänsä suosittu uutuus. Katu oli kaupungin vilkkaimpia, ja sen varrella oli muotiliikkeitä, taiteilijoiden ja kirjailijoiden kokoontumispaikkoja, kustantamoja ja Ziminin ooppera. Alue oli iltaisin täynnä elämää. Taidesalonki oli avannut ovensa vuonna 1912 ja se oli varta vasten rakennettu aikalaistaitteen esittelyyn. Se oli kaupungin suurin näyttelytila. Siinä oli kuusi salia, joista yhdessä oli kattoikkuna. Omistaja Klaudia Mihailova oli itsekin taiteilija, joka oli valmistunut Moskovan maalaustaitteen, kuvanveiston ja arkkitehtuurin akatemiasta vuonna 1897, ja salonki oli jo saanut mainetta modernin taiteen keskuksena ja kaikkein kiinnostavimpien ja kiistanalaisimpien tapahtumien tyysijana.



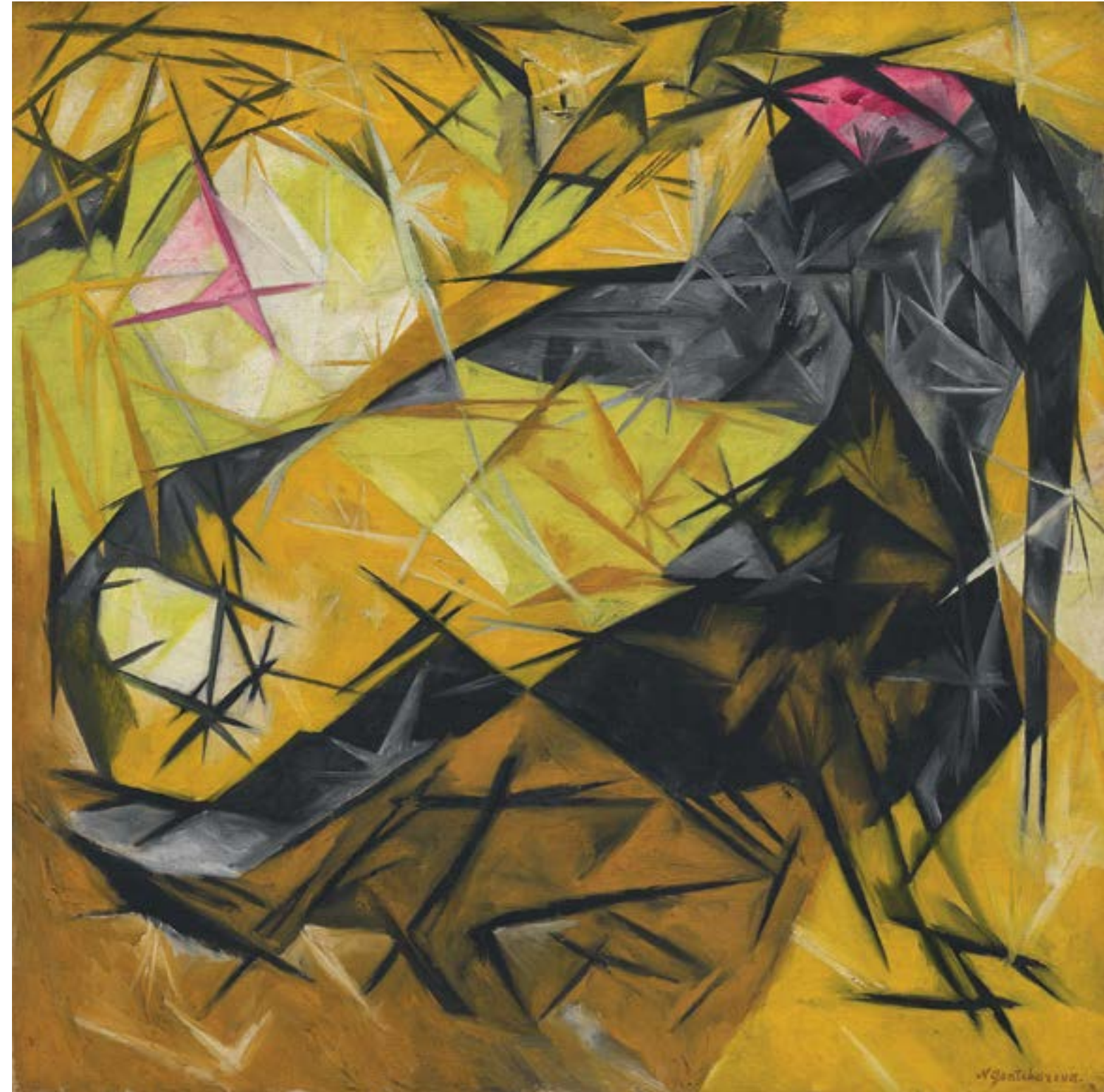
Natalia Gontšarova  
***Pyhä Barbara***  
Nykyvenäläistä kansantaidetta -sarja  
1912–1913

Vesiväri ja kalkkimaali pahviin  
kiinnitetylle paperille, 67 x 54 cm  
Tretjakovin galleria



Natalia Gontšarova, rayonistisin kuvioin maalatut kasvot, 1913. Tretjakovin galleria, Käsikirjoitus-kokoelmat.

Joulukuusta 1912 tammikuuhun 1913 salongissa oli ollut symbolisti-taiteilija Mihail Vrubelin näyttely.<sup>6</sup> Maaliskuussa ja huhtikuussa oli Larionovin järjestämiä tapahtumia – *Maalitaulu*-näyttely ja toinen *lubok*-painokuvia ja ikonimaalareille tarkoitettuja mallikirjoja esittelevä näyttely, sillä ikonimaalaus oli löydetty uudelleen taiteilijapiireissä. Gontšarovan näyttelyä edelsi ranskalaisen taiteen näyttely, jossa olivat esillä muiden muassa Henri Matisse, Pablo Picasso, Fernand Léger, Jean Metzinger sekä joukko saksalaisia ekspressionisteja. *Maalitaulu*-näyttelyä järjestäessään Larionov otti huomioon uuden näyttelypaikan mahdollisuudet ja kokeili erilaisia mainostusstrategioita: lehdistöhaastatteluja, esitelmää ja avajais-ten aattona järjestettyä julkista väittelyä, joka päättyi skandaaliin ja tappeluun.<sup>7</sup> *Maalitauluun* osallistui yli kaksikymmentä näyttellepanijaa, muiden muassa Kasimir Malevitš, Marc Chagall ja



Natalia Gontšarova  
**Kissoja**  
(rayonistinen näkemys, punainen,  
musta ja keltainen)

1913

Öljy kankaalle, 85,1 x 85,7 cm  
Solomon R. Guggenheim Museum,  
New York

Aleksandr Ševtšenko sekä Gontšarova ja Larionov. Ammattitaiteilijoiden teosten lisäksi esiteltiin naivistien ja lasten töitä. Näyttelyluettelossa julistettiin, että kaikki tyyli, entiset ja nykyiset, ovat hyväksytyjä, mutta suurin osa näyttelyn teoksista oli silti joko uusprimitivistisiä tai rayonistisia.

Gontšarovan näyttelyn kurattorina Larionov teki yhteistyötä taiteilijan kanssa harkitessaan, mitä pantaisiin esille ja miten. Paris-kunnan keskinäisestä kirjeenvaihdosta käy ilmi, että Gontšarova luotti Larionoviin liikeasioissa. Näyttelyluettelon mukaan näyttelyssä oli 761 teosta. On vaikea kuvitella, kuinka niin suuri määrä mahtui kuuteen saliin, eikä näyttelyn ripustusta ole mahdollista enää tutkia, koska valokuvia ei ole säilynyt. Jäljellä ovat ainoastaan ne pahvit, joille piirroksat kiinnitettiin näytteille pantaviksi.<sup>8</sup> Varmaa tietoa ei ole, mutta luultavasti luettelo oli itse näyttelyä laajempi. Julkaisusta painettiin kolme eri versiota, myös Moskovan luetteloa laajempi laitos, joka oli kaksiosainen: 761 teoksen numeroitu luettelo<sup>9</sup> ja toinen pitempi listaus, johon sisältyivät kaikki Gontšarovan siihenastiset teokset. Näyttelyteosten luettelossa on kaksi merkittävää rayonistista teosta, *Kissoja (rayon.)* eli *Kissoja (rayonistinen näkemys, punainen, musta ja keltainen)* (1913, Solomon R. Guggenheim Museo, New York) ja *Hattupäinen nainen (futur.)* (1912, Pompidou-keskus, Pariisi), jotka eivät olleet mukana näyttelyssä, koska ne olivat samaan aikaan näytteillä Berliinissä. Katalogin lopussa on vielä luettelo useista vuoden 1913 teoksista (numerot 762–769), jotka arvostelijat mainitsevat ja jotka siksi ilmeisesti olivat mukana näyttelyssä.

Näyttelyn tarjonta oli ennenkuulumattoman laaja riippumatta siitä, olivatko kaikki näyttelyluettelossa mainitut teokset tosiaan siellä. *Moskovskaja gazetan* arvostelija kirjoitti:

*Esillä on niin suuri kokoelma maalauksia, pastellitöitä ja piirustuksia, että ne häidin tuskin mahtuvat salongin tiloihin. Aina-kin yksi on varmaa: Gontšarova on suuri lahjakkuus. Ehdottomasti. Hänen lahjojaan ei ole tarpeen arvioida alentuvasti sillä mittapuulla jota tavallisesti sovelletaan naisten maalauksiin. Gontšarova on ilman muuta taiteilija, ja ennen kaikkea itsenäinen taiteilija.*<sup>10</sup>

On tärkeää muistaa, että tämä oli ensimmäinen venäläisen avantgarde-taiteilijan soolonäyttely ja että se oli sitäkin merkittävämpi, koska tämän kunnian oli saanut nainen. Oliko valinta tietoinen päätös Larionovin puolelta, vai johdattiko häntä vain henkilö-

kohtainen kiintymys? Soolonäyttelyn järjestäminen oli hänelle uutta, vaikka hän olikin kokenut ryhmänäyttelyiden kuraattori ja oli järjestänyt *Ruutusotamies*-näyttelyn (1910–1911), *Aasinhäntä*-näyttelyn (1912) ja *Maalitaulu*-näyttelyn (1913), joissa kaikissa oli ollut mukana paljon Gontšarovan teoksia. Gontšarovan taiteellisen tuotannon runsaus on ällistyttävä, ja hän selitti sitä myöhemmin Tsvetajevälle: ”Olin mieltynyt yhteen asiaan – tekemisen prosessiin.”<sup>11</sup> Ehkä Larionovin valintaan vaikuttikin se, että ainoastaan Gontšarova pystyi täyttämään taiteellaan kuusi tilavaa salia täysin vaivattomasti. Oli silti olennaisen tärkeää painottaa koko modernin suuntauksen tuotteliaisuutta ja luovaa rikkautta, ei pelkästään yhden taiteilijan kykyä. Öljymaalaukset oli sijoitettu pahvialustoille kiinnitettyjen piirrosten lomaan, mikä salli katsojien seurata teemojen kehittymistä perinteisen kaavan mukaan luonnoksesta valmiiksi maalaukseksi. Paperille tehdyt harjoitelmat antoivat ”kulussientakaisen” välähdyksen Gontšarovan taiteellisista kokeiluista. Oli tärkeää tuoda intensiivinen työprosessi esiin, sillä lehdistössä pauhattiin jatkuvasti siitä, miten helppoa futuristisia teoksia oli maalata. Kirjailija Benedikt Lifšits kertoo muistelmissaan *Aasinhäntä*-näyttelyn aikana Moskovan maalaus-taiteen, kuvanveiston ja arkkitehtuurin akatemiassa syttyneestä tulipalosta, jossa teokset eivät tosin vahingoittuneet:

*Lehdistössä kerrottiin kuitenkin, että monet maalauksista tuhoutuivat tai menivät pilalle, mutta että ne voitiin luoda uudelleen vuorokauden sisällä. Lukijan annettiin ymmärtää, että ”vasemmistolaisia” kuvia oli helppo maalata ja ettei modernia taidetta ei ylipäätään kannattanut ottaa vakavasti.*<sup>12</sup>

Larionov osasi ensimmäisenä arvostaa Gontšarovaa taidemaalarina ja asetti itsensä peliin tämän omaperäisen lahjakkuuden puolesta. ”Sinulla on silmää väreille, mutta paneudut muotoon. Avaa silmäsi omille silmillesi”, Larionov neuvoi Gontšarovaa, kun he tutustuivat.<sup>13</sup> Larionov osasi ennakoita, miten Gontšarovan kirkasväriset maalaukset vaikuttaisivat katsojaan<sup>14</sup> ja auttaisivat voittamaan futuristeja kohtaan tunnetun vihamielisyyden. Hänen laskelmansa osoittautuvat oikeiksi. Arvosteluissa pantiin merkille, että monet näyttelyssä kävijät joutuivat yllätykseen Gontšarovan töiden lumoihin.

*Yleisö ja suurin osa kriitikoista lähti avajaisista paitsi leppyneinä, myös vakuuttuneina taiteilijan aidosta lahjakkuudesta, sillä he näkivät edessään kokonaisen taiteilijaelämän – ”henkisen omaelämäkerran”.*<sup>15</sup>





◀ Natalia Gontšarova  
**Pihlaja**  
 (Panino, Vjazman lähistöllä)  
 1907–1908

Öljy kankaalle, 96,1 x 66,5 cm  
 Tretjakovin galleria

▲ Natalia Gontšarova  
**Syksyinen hedelmätarha**  
 1909

Öljy kankaalle, 71,8 x 103,3 cm  
 Tretjakovin galleria

Näyttely oli tosiaan taiteilijan elämänmittaisen luovuuden esittely. Gontšarovan kotoa tuotujen teosten lisäksi näyttelyssä oli lainoja yksityiskokoelmista. Suunnilleen sata ensimmäistä katalogimerkintää koski paperille tehtyjä teoksia, enimmäkseen pastellitöitä, joista osa on nykyään Tretjakovin gallerian kokoelmassa. Kaupunkitutkielmat, maisemat, näkymät Moskovan esikaupungeista ja paimenidyllit todistavat Gontšarovan varhaisvaiheen kiinnostuksesta venäläisten symbolistien teoksiin.<sup>16</sup> Osa pastellimaiesemista oli ollut mukana jo Pariisissa vuonna 1906 järjestetyssä venäläisen taiteen näyttelyssä, jonka kurattori oli Sergei Djagilev. Se oli ensimmäinen ulkomainen näyttely, jossa Gontšarovan töitä oli esillä.<sup>17</sup> Pastellityöt menivät hyvin kaupaksi ja vuoden 1913 näyttelyluettelosta käy ilmi, että monilla teoksilla oli jo omistaja, vaikka he enimmäkseen olivatkin taiteilijan sukulaisia ja ystäviä. Huomiota herättivät myös maisemat (noin yhdeksänkymmentä) ja vaikuttavat asetelmat (yli kolmekymmentä), jotka muodostivat pääosan näyttelyn teoksista. *Kommersant*-lehden iltanumeron toimittaja kirjoitti kirkasvärisistä maisemista, *lubokeista*, jotka toivat elävästi mieleen entisaikojen suosittu painokuvat, ja värikkäistä asetelmista, joissa oli paksu ja täyteläinen tekstuuri.<sup>18</sup>



◀ Natalia Gontšarova

**Kissa ja tarjotin**

1910–1911

Öljy kankaalle, 99,5 x 93 cm  
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de creation industrielle, Paris

▶ Natalia Gontšarova

**Kukkakimppu ja väripullo**

1910

Öljy kankaalle, 101 x 71,5 cm  
Tretjakovin galleria

Asetelmien lukuisat kukka-aiheet jatkoivat perinteistä kukkien ajattoman kauneuden kuvausta (*Valkoisia daalioita*, *Luonnonkukkia*, *Sireenejä*, *Leimuja*)<sup>19</sup>, ja niitä verrattiin jopa hiukan yllättävästi tunnetun venäläisen impressionistin Konstantin Korovinin teoksiin. ”Jotkin Gontšarovin kukka-astelmista... voi hyvinkin asettaa K. Korovinin parhaiden töiden rinnalle.”<sup>20</sup> Niitä oli esillä avoimemmin ohjelmallisten teosten ohella, joita olivat esimerkiksi *Asetelma, tiikerintalja* (1908–1909, Museum Ludwig, Köln), *Ohdakkeita* (1909–1910, Tretjakovin galleria), sarja *Auringonkukkia* (1910) ja *Asetelma, kinkku ja lintu* (1911, Venäläisen taiteen museo, Pietari). Asetelmat olivat siihen aikaan keskeinen aihe modernismin piirissä ja jo aihe sinänsä vaati tietynlaista tyyliä ja otetta.

Piikikkäiden ja hauraiden pöydälle maljakossa sijoitettujen ohdakkeiden takana avautuu salaperäinen kubistinen maisema. Auringonkukat ovat kirkasvärisiä ja yksinkertaiset malvat on aseteltu niiden vastakohtana taustalle niin että ne sulautuvat koristeluun ja kankaisiin, joita taiteilija usein käytti asetelmissaan. Näissä teoksissa Gontšarova ilmensi maalaustaiteen keinoin niitä periaatteita, jotka Larionov oli tuonut julki rayonismin manifestissaan. *Asetelma, ananas* -teos (1909, Tretjakovin galleria) edustaa



dialogia idän ja lännen välillä asettamalla yhdenveroisina vastakain Gauguinin maalauksen ja skyyttiläisen kivijumalankuvan. *Kukkakimppu ja väripullo* (1909) on uudenlainen versio taiteessa perinteisestä allegoriasta: värit, kukkakimppu, tekstiili ja seinälle ripustettu kuva-aihe. Viimeiseksi asetelmien ryhmässä esitellään sellaisia töitä kuin *Kissa ja tarjotin* (1910–1911) sekä *Kiinalainen asetelma* (1910, Tretjakovin galleria), jossa visuaalisesti konkretisoituu ”katseen kääntyminen itään”, kuten näyttelyluettelon esipuheessa sanotaan. Näyttelyssä esiteltiin myös muotiluonnoksia, joissa käytettiin koristeellista applikointia ja kirjontaa ja joissa näkyi piirteitä asetelmien teemoista. Siten vuoden 1913 näyttely oli tavallaan retrospektiivinen katsaus Gontšarovin siihenastiseen asetelma-aiheisten teosten tuotantoon.

Näyttelyn maisemamaalaukset olivat yhtä moninaisia. Mukana oli useita näkymiä Paninosta ja Polotnjani zavodista – muiden muassa *Pihlaja (Panino, Vjazman lähistöllä)* (1907–1908) sekä *Maisema, kaalipenkkejä* (1908–1909, Tretjakovin galleria) – ja harvinaisia kaupunkinäkymiä Moskovasta, kuten *Syksy. Puisto* (1909). Niissä ilmenee nuoren taiteilijan nopea kehitys impressionismista jälkiimpressionismiin ja edelleen ekspressionismiin. Eri tyylien runsaus on saattanut olla seurausta halusta esitellä Gontšarovin elämäkertä mahdollisimman täydellisenä, mutta taustalla oli myös Gontšarovin, Larionovin ja gallerianomistaja Mihailovan kaupallinen laskelmointi. Kaikki tiesivät hyvin, että yleisö suosi impressionistisia *plein air* -teoksia<sup>21</sup> ja että maisemat ja asetelmat olivat edelleen halutuimmat taiteenlajit. Suurin osa teoksista, joilla jo oli omistaja, kuuluivat nimenomaan näihin kahteen aihepiiriin. Tretjakovin galleria hankki vuoden 1913 näyttelystä kokoelmiinsa asetelman *Kukkakimppu ja väripullo* sekä pointillistisen maiseman *Pihlaja (Panino, Vjazman lähistöllä)* (1907–1908).

Kaikesta huolimatta Gontšarovin tuotannossa tyylien ja suuntausten moninaisuus antoi aiheen myös syytöksille harkitusta valikoinnista. Lisäksi vakiintuneiden suuntausten noudattaminen sai jotkut moittimaan häntä omaperäisyyden puutteesta, varsinkin kun ensi esimerkit näistä tyyleistä olivat juuri olleet esillä ranskalaisen taiteen näyttelyssä samassa galleriassa. On vaikea kuvitella, etteivät Gontšarova ja varsinkaan Larionov osanneet odottaa tällaista vertailua. Luultavasti kyseessä oli tahallinen osoitus taiteilijan oikeudesta omaan kehityskaareensa ja kaikkien prototyyppien rajoittamattomaan käyttöön uusien teosten luomisessa. Molemmat olivat juuri allekirjoittaneet yhdessä rayonismin ja futurismin manifestin, jossa todettiin:

*Julistamme, ettei jäljennöksiä ole lainkaan olemassa, ja suosittelemme ennen tätä päivää maalattujen teosten hyödyntämistä maalauksissa. Tunnustamme kaikki tyyli soveltuviksi taiteelliseen ilmaisuun, niin menneet kuin nykyisetkin, esimerkiksi kubismin, futurismin, orfismin ja niiden synteessin rayonismin.*<sup>22</sup>

Rayonistit olivat sitä mieltä, ettei taideteoksia pidä tarkastella ajan näkökulmasta<sup>23</sup>, ja tätä periaatetta painotti se, ettei teoksia ollut näyttelyssä asetettu kronologiseen järjestykseen, toisin kuin näyttelyluettelossa. Yksi kriitikoista huomauttikin:

*Jos tämä kaikki olisi järjestetty kronologisesti, edessämme olisi retrospektiivinen näyttely viime vuosikymmenen modernistisista kokeiluista ja samalla kiehtova katsaus realistitaiteilijan asteittaiseen kehitykseen kohti viimeisintä, futuristista vaihetta. Näin ei kuitenkaan ole, ja näyttely menettää siinä suhteessa paljon.*<sup>24</sup>

Toinen kriitikko lisäsi:

*Taiteilijan olisi kannattanut sekavan kuvavalikoiman sijasta esitellä vain muutamia töitä, jotka edustavat hänen eri kehitysvaiheitaan, teoksia, jotka ovat merkkipylyitä hänen kulkemallaan tiellä – lännestä itään johtavalla tiellä, jolla hän viimein päätyy katalogissa esittämänsä toteamukseen: ”Länsi on opettanut minulle yhden asian: kaikki läntinen tulee idästä”.*<sup>25</sup>

Larionov paneutui näyttelyn ripustuksessa Gontšarovin teosten sijoitteluun yhtä perusteellisesti kuin omiensakin. Ilmeisesti hän otti vuoden 1913 näyttelyä järjestäessään huomioon joukon erilaisia tekijöitä.<sup>26</sup> Ensinnäkin Gontšarovin tuotanto oli sarjaluonteista ja näyttelyn piti siksi osoittaa, että jotkin aiheet toistuvat ja että hän palasi niihin uudelleen eri elämänvaiheissa. Kaksi merkittäväntä toistuvaa teemaa olivat maalaisaiheet (”peltotyöt ja maalaiselämän tapahtumat”<sup>27</sup>), joita katalogissa oli kolmisenkymmentä, ja uskonnolliset kuvaukset.

Talonpoikaisaiheet ovat Gontšarova taiteen kulmakiviä. Taiteilija vietti varhaisvuotensa maaseudulla, ja venäläisen maaseutuväestön elämä ja päivittäiset askareet olivat osa hänen omaa elämäänsä. Ei ole sattuma, että hänellä on 1900-luvun alussa otetussa valokuvassa kotiseutunsa Tulan alueen perinteinen puku (ks. s. 14). Muutettuaan lapsena Moskovaan hän palasi joka kesä perheen tilalle Polotnjani zavodiin. Tammikuussa 1913 Larionov luetteli sanomalehtihaastattelussa<sup>28</sup> Gontšarovin maalausten aiheita:



aurionkukkien poimintaa, ruusujen poimintaa, perunannostoa, sadonkorjuuta, rypäleiden poimintaa, kylässä vietetyt hautajaiset, kylähäät. Näyttelyluettelossa on vielä muitakin teemoja, joita edustavat *Puutarhanhoitoa* (1908), *Perunan istuttamista* (1908–1909, Pompidou-keskus, Pariisi), *Heinänteko* (1907–1908), *Lampaita keritsemässä* (1908–1909, Serpuhovin museo), *Lampi* (1908–1909) ja *Kankaiden valkaisua* (1908, Venäläisen taiteen museo, Pietari). Näissä teemoissa näkyy koko maalaiselämän vuotuinen kierto, sen arkinen aherrus ja juhlat, jotka toistuvat vuodesta ja vuosi-sadasta toiseen. Gontšarova toisti näitä aiheita ikään kuin samassa rytmissä. Arvostelijat syyttivät taiteilijaa karkeudesta ja siitä, ettei hän pitänyt kuvattavistaan. Gontšarova ei kuitenkaan ole niinkään päivittäistä elämää kuvaava kronikoitsija vaan tutkija. Hän tuntee maalaiselämän omasta kokemuksestaan ja näkee pysyvyyttä paluussa vuosisatojen syvyyksiin ja ajan katoavaisuuden vastustamisessa. Opiskeltuaan kuvanveistoa Moskovan maalaustaiteen, kuvanveiston ja arkkitehtuurin akatemiassa hän näki maalaisten kasvot ikiaikaisina naamioina.

▲ Natalia Gontšarova

***Pakkassää***

1910–1911

Öljy kankaalle, 101 x 132 cm  
Venäläisen taiteen museo

► Natalia Gontšarova

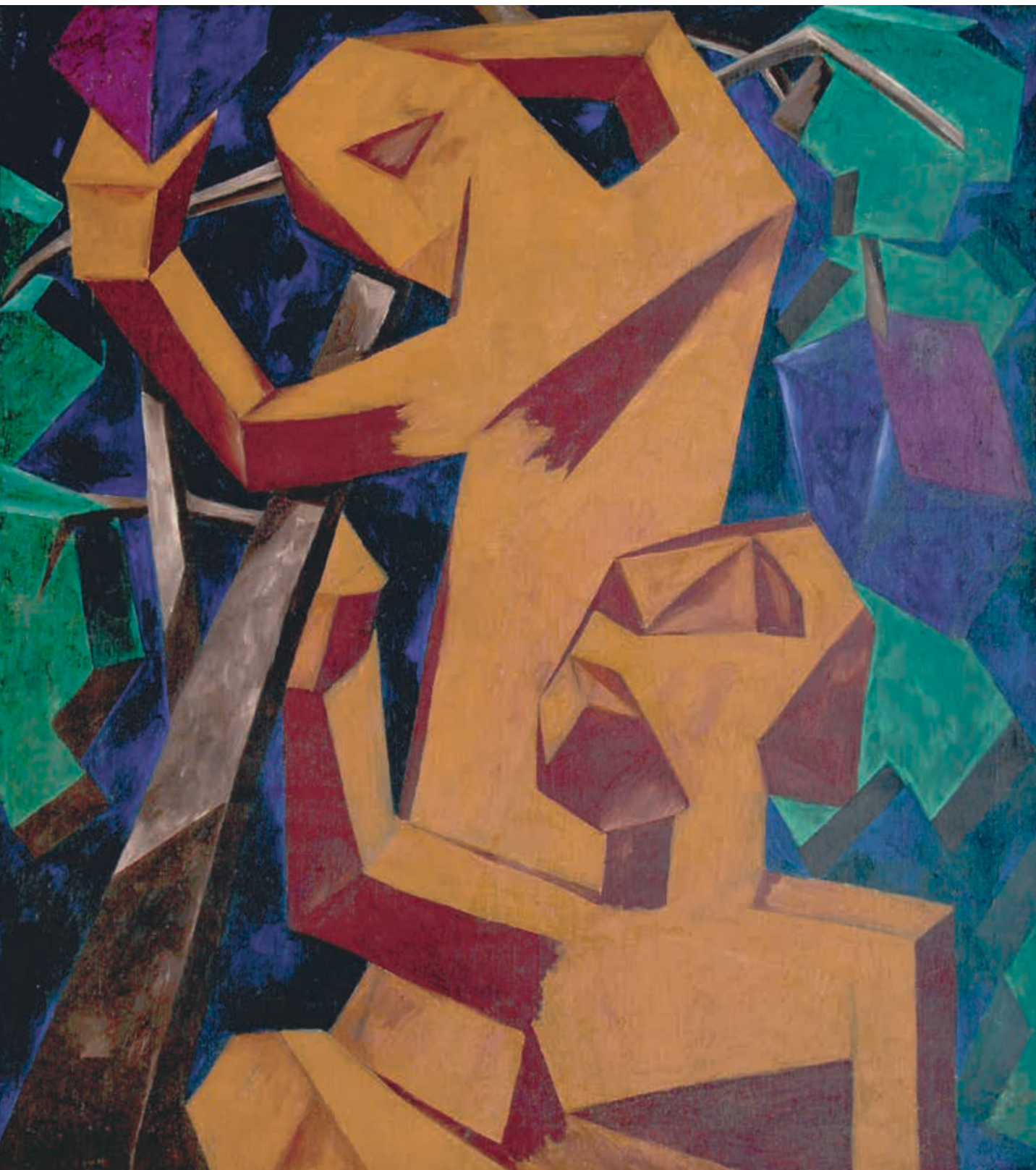
***Puutarhanhoitoa***

1908

Öljy kankaalle, 102,9 x 123,2 cm  
Tate







◀ Natalia Gontšarova

***Heinänteko***

1907–1908

Öljy kankaalle, 98 x 118 cm  
Collection Krystyna Gmurzynska

▲ Natalia Gontšarova

***Talonpojat poimivat viinirypäleitä***

1913–1914

Öljy kankaalle, 145 x 130 cm  
Bashkir State Art Museum



◀ Natalia Gontšarova  
*Talvi. Polttopuita keräämässä*  
1911

Öljy kankaalle, 132,3 x 103,4 cm  
Tretjakovin galleria

▲ Natalia Gontšarova  
*Kaupunki*  
n. 1911

Öljy kankaalle, 102,5 x 99 cm  
Centre Pompidou, Musée national d'art  
moderne / Centre de creation industrielle,  
Paris





Natalia Gontšarova  
**Syksy. Puisto**  
 1909

Öljy kankaalle, 79,3 x 116,6 cm  
 Tretjakovin galleria

Uskonnollisille teoksille oli varattu erillinen sali. Vertaillen Moskovan ja Pietarin näyttelyjä pietarilainen arvostelija muisteli Moskovan gallerian salia, johon suurimmat uskonnolliset teokset oli koottu.

*Niitä oli mahdollista tarkastella kauempaa ja nähdä ne kaikki yhdellä silmäyksellä... Lisäksi oli mahdollista kokea kaikki teossarjat sellaisina kuin taiteilija oli ne suunnitellut ja toteuttanut.<sup>29</sup>*

Tämä oli ainoa kerta, kun tunnettu *Sadonkorjuu* -teossarja (1911) oli esillä kokonaisuudessaan. Myös Gontšarova näki silloin ensimmäistä kertaa sen kaikki osat yhdessä. Uskonnollisaiheiset teokset peittivät kaikki seinäpinnat lattiasta kattoon ja loivat vaikutelman mielikuvituksellisesta kirkosta. Ymmärtääksemme kuinka aikalaiset kokivat tämän tilan, meidän on syytä muistaa, että ikonimaalauksen arvostus oli kohonnut ja uskonnollisen tarkoituksen lisäksi ikoneita oli alettu pitää omana taidemuotona.<sup>30</sup> Suhtautuminen Gontšarovin uskonnollis-aiheisten teosten tuotantoon alkoi vähitellen muuttua. ”Nämä uskonnolliset teokset tuovat esiin Gontšarovin vahvimmat puolet”, tunnustivat kriitikot.<sup>31</sup> *Evankelistat*-polyptyykki (toiselta nimeltään *Neljä apostolia kirjoituskääröineen*) nimettiin Moskovan näyttelyn parhaaksi teokseksi.<sup>32</sup> Suurimmasta osasta Gontšarovin maalauksia on vaikea päätellä niiden ikonografista lähdettä suoraan. Niissä näkee sekä itäisten että läntisten prototyyppien yhdistelmiä ja uudelleentulkintoja, kuten sarjassa *Uutta venäläistä lubokia*, joka oli myös esillä näyttelyssä ja joka käsittelee uskonnollisia aiheita. Innoituksen lähteenä ovat saattaneet olla Larionovin kokoelman *lubokit* ja käyttötaide sekä ikonit, freskot ja mosaiikkityöt, joita kaikkia Gontšarova yhdistelee toisiinsa naivistisen, melkein lapsenomaisen vaivattomasti. Ehkä tämän lähestymistavan juuria pitäisi etsiä lapsuudesta, sillä taiteilijan lastenhoitaja kuului *hlystien* hurmokselliseen itsensäruoskijoiden uskonlahkoon. Gontšarova muisteli myöhemmin, kuinka hän ja hänen veljensä rakensivat savesta valmistetusta vanhasta vedensuodattimesta pienoiskapelin, jonka alttari ja lattia oli päällystetty lehtikullalla.<sup>33</sup>

Ehkä juuri maalaismentaliteetti muovasi Gontšarovin kiinnostusta sellaisiin näynomaisiin aiheisiin kuin Kristuksen kärsimys ja Ilmestyskirjan tapahtumat. Taiteilijan *Sadonkorjuu*-teossarja kuvaa maailmanloppua, joka on täynnä kauneutta ja hohdokkuutta. Gontšarova ei noudata vakiintuneita arvostuksia: jotkin polyptyykin osat – *Enkelit heittelevät kiviä kaupunkiin, Kaupunki*

tulvan vallassa (sijainti tuntematon, aikaisemmin Odessan taide-  
museossa), *Rypäleidenpoljenta*, *Sadonkorjuu*, *Neito pedon seläs-  
sä* – ovat peräisin Ilmestyskirjasta, kun taas toiset – *Profeetta* ja  
*Kuningas* (joka tunnetaan vain piirustuksen perusteella) – liitty-  
vät käsitykseen Kristuksesta maailman kuninkaana. Linnut, *Rii-  
kinkukko* ja *Feeniks*, ovat sielun ylösnousemuksen vertauskuvia.  
On vaikeaa määrittää edes maalausten oikeaa järjestystä, sillä  
teosten takapuolella olevat numerot eivät vastaa näyttelyluette-  
lon numerointia.<sup>34</sup> Keltaisen, sini-punaisen ja punaisen kirkaat  
sävyt tuovat mieleen lasimaalaukset.

Gontšarova itse piti tätä polyptyykinä yhtenä ohjelmallisimmista  
töistään. Käsitystä tukee kaikkien yhdeksän osan hinta, joka on  
ilmoitettu yhden selustassa: 1 000 ruplaa. Se oli varsin merkittävä  
summa siihen aikaan. Sarjan monumentaalisuus oli typeryttävä ja  
sen ikonografia kiehtova. Kuvat olivat niin haastavia ja järkyttäviä,  
että vanhoillisessa Pietarissa *Evankelistat* poistettiin sensorin vaa-  
timuksesta näyttelystä.<sup>35</sup> Uskonnolliset teokset innoittivat taiteilija  
Aleksandr Benoisin ylistämään Gontšarovaa värimaailman inten-  
siteettiä, joka ”houkuttelee esiin unelman kokonaisista katedraa-  
leista, jotka on koristettu tällaisia värejä hehkuvilla maalauksilla”.<sup>36</sup>  
Ehkä tämä innostunut suhtautuminen ja näyttelyn arvostelu vai-  
kuttivat siihen, että Gontšarova sai käytännössä ainoan viralli-  
sen kirkollisen toimeksiantonsa: vuonna 1915 arkkitehti Aleksei  
Štšusev kutsui Gontšarovaa maalaamaan ikoneita Pyhän kolmi-  
naisuuden kirkkoon, jota rakennettiin hänen piirustustensa mu-  
kaan bessarabialaiseen Cuhureştiin kylään.



Natalia Gontšarova  
***Neljä evankelistaa***  
1911

Öljy kankaalle, yksi osa 204 x 58 cm /  
neljä osaa 204 x 232 cm  
Venäläisen taiteen museo

Natalia Gontšarova  
**Sadonkorjuu-**  
**polyptyyykki**  
1911

Öljy kankaalle

1	2	3
4	5	6
(kadonnut)		
7	8	9
	(kadonnut)	



1



2



3

### 1 **Riikinkukko**

100 x 92,5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de creation industrielle, Paris

### 2 **Enkelit heittelevät kiviä kaupunkiin**

100 x 129 cm

Tretjakovin galleria

### 3 **Feeniks**

92 x 97,5 cm

Tretjakovin galleria

(seur. aukeama)

### 5 **Neito pedon selässä**

167 x 128,5 cm

Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve

(seur. aukeama)

### 6 **Profeetta**

166 x 92 cm

Tretjakovin galleria

### 7 **Rypäidenpoljontaa**

99,5 x 92,5 cm

Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de creation industrielle, Paris

### 9 **Sadonkorjuu**

100 x 93 cm

M.A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts



7



9





◀ Natalia Gontšarova  
**Malli (sinistä taustaa vasten)**  
1909–1910

Öljy kankaalle, 111 x 87 cm  
Tretjakovin galleria

▶▲ Natalia Gontšarova  
**Hedelmällisyyden jumala**  
1909–1910

Öljy kankaalle, 70,5 x 57,5 cm  
Tretjakovin galleria

▶ Natalia Gontšarova  
**Alaston musta nainen**  
1911

Öljy kankaalle, 108 x 96 cm  
Tretjakovin galleria





Natalia Gontšarova

*Soutajat*

1911

Öljy kankaalle, 52,1 x 114 cm  
Yksityiskokoelma



*Sadonkorjuu-teossarjan ja Talonpojat poimivat viinirypäleitä* (1913–1914) kaltaisten taiteilijalle itselleen merkityksellisten teosten rinnalla oli esillä piirustusten lisäksi öljyväriluonnoksia, joita oli käytetty teosten myöhemmissä kehittämissä vaiheissa. Viimeisissä kahdessa pienemmässä salissa oli futuristisia ja rayonistisia teoksia, ja siellä kehittäjä esiteltiin koneista ja niiden osista laadituin piirustuksin. Yksi arvostelijoista huomautti, että valmistautuessaan maalamaan sellaisia teoksia kuin *Höyrykone* (sijainti tuntematon), *Dynamo* (1913) ja *Kutoja (Kangaspuut + nainen, 1912–1913)* taiteilija oli nähnyt paljon vaivaa tutkiessaan koneita ja laatiessaan niistä teknisiä piirustuksia, jotka olivat myös esillä.<sup>37</sup>

Gontšarovin menetelmä perustui hänen haluunsa päästä asioiden ytimeen ja hän tutkii koneajan futurismia luonteenomaisen tarmokkaasti. Hänen *Pyöräilijä*-teoksensa (1913) on vaikeuksissa valtavin mukulakivin päällystetyllä kadulla ja hänen kuvaamansa autot ovat raskaita, eikä niistä saa minkäänlaista vauhdin vaikutelmaa. Näyttää siltä, että nämä teokset eivät niinkään heijastele tulevaisuutta, vaan pikemminkin koneistetun maailman senhetkistä tilaa. Analysoituaan koneiden vierasta maailmaa taiteilija ei enää palannut siihen. Sen sijaan hänen futuristinen tulkintansa lyhyttavaraliikkeen näyteikkunasta (*Strutsinsulkia ja nauhoja, 1912, yksityiskokoelma*) on paljon dynamisempi ja kepeämpi, suorastaan kevytmielinen.

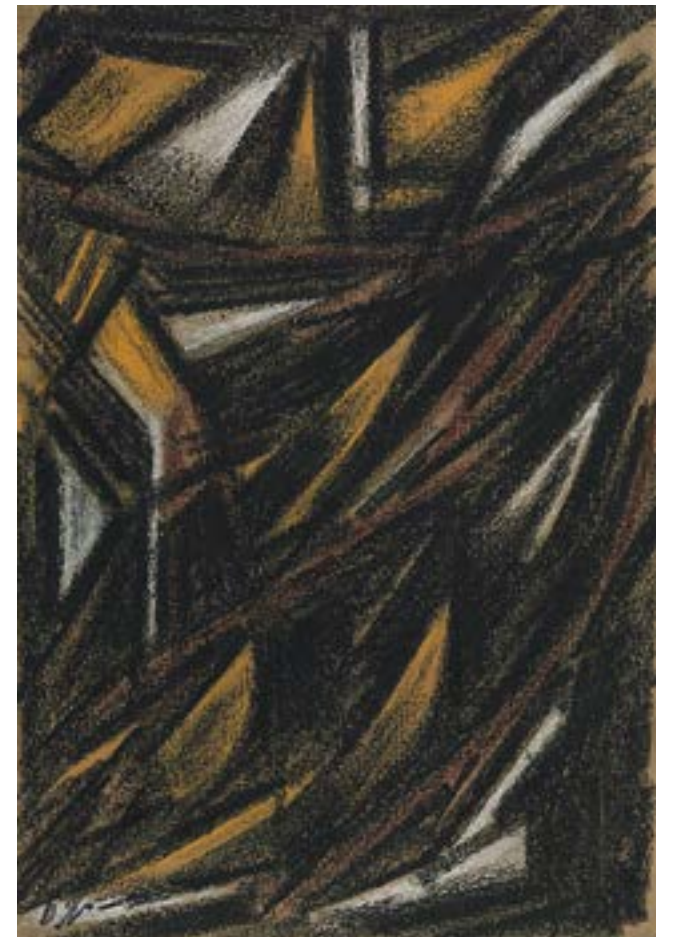
▲ Natalia Gontšarova  
***Lentokone junan yläpuolella***  
1913

Öljy kankaalle, 78 x 105 cm  
State Museum of Fine Arts of Tatarstan  
Republic

► Natalia Gontšarova  
***Dynamo***  
1913

Öljy kankaalle, 107 x 87,3 cm  
Kokoelma Petr Aven





▲ Natalia Gontšarova  
*Pyöräilijä*  
1913

Öljy kankaalle, 78 x 105 cm  
Venäläisen taiteen museo

► Natalia Gontšarova  
*Rayonistinen sommitelma*  
n. 1912–1913

Pastelli paperille, 31,4 x 22,2 cm  
Tate





Natalia Gontšarova

**Orkideoita**

1913

Öljy kankaalle, 93 x 71 cm  
Nizhny Novgorod State Art Museum

Näyttelyn viimeisessä osuudessa oli myös sellaisia teoksia, joissa Gontšarova kehitteli rayonistisen teorian peruseräiteitä ja sovelsi käytäntöön niitä ajatuksia, joita hän ja Larionov olivat yhdessä esittäneet. Jotkut aikalaiset pitivät Larionovin rayonistisia teoksia jonkinlaisena impressionismin alalajina, mutta Gontšarovin teokset olivat enemmänkin sukua kubismille. Niissä on tiiviyttä ja käsin kosketeltavuutta, ja säteet näyttävät kuvanveistäjän kiveen iskemästä taltasta sinkoutuvilta kipinöiltä. Tämä veistoksellinen piirre pehmenee ainoastaan rayonistisissa luonnonkuvauksissa ja muuttuu niissä orgaaniseksi, visuaalisesti selkeäksi ja taiteellisesti oikeutetuksi. *Orkideoissa*-maalauksessa (1913) säteet kasvavat voimallisesti ja luonnollisesti: ensin maaperästä, sitten taipuisista varista ja lehdistä ja päätyvät lopuksi kukkien terälehtien tiiviisti värjäviin siveltimenvetoihin. Taiteilija tutki vielä yhtä rayonismin avainlähdeä: sähkövaloa, joka oli modernin elämän tuote. Tussipiirros *Sähkövalaisin* (1913, Tretjakovin galleria) on jonkinlainen rakennekaavio, jossa lamput lähettävät toisiaan leikkaavia ja toisistaan taittuvia lineaarisia säteitä. Seuraava vaihe oli yritys eristää ja tavoittaa sähkön saavuttamaton olemus, ja teoksessa *Sähköinen ornamentti* (1914) Gontšarova yritti muuntaa sen koristekuvioksi. Tieteellinen lähestymistapa olisi antanut mahdollisuuden esittää kaiken kaavion muodossa, mutta Gontšarova onnistui muokkaamaan aiheen uudelleen kirkkaaksi ja valontäyteiseksi värihehkuksi.

Näyttely oli Larionovilta malliesimerkki kuratoimisen strategiasta ja taktiikasta. Hän hyödynsi taitavasti kaikkia käytettävissä olevia mainostuskeinoja, ja niin ollen Gontšarovin näyttelystä tuli sekä riemuvoitto taiteilijalle itselleen että hieno julistus pariskunnan ympärille kerääntyneen taiteilijapiirin taiteellisesta ideologiasta. *Maalitaulu*-näyttely oli katsojalle haasteellinen, mutta Gontšarovin yksityisnäyttelyssä kehityksen kärkeä olevat teokset esiteltiin vuoropuhelussa eri kausien suuntauksia kuvastavien teosten kanssa. ”Impressionistiset, divisionistiset ja syntetistiset teokset sekä kubistiset, futuristiset ja rayonistiset luomukset sekoittuvat kaikki miellyttäväksi ja kauniiksi paletiksi”, totesi muuan arvostelija.<sup>38</sup>

Kuljettuaan halki näyttelyn, jossa ”kontrastit ja vastakohtat seuraavat toisiaan ja jossa todella viehättäviä ja koskettavia maiseimia esitellään uskomattoman futurismin rinnalla”<sup>39</sup>, katsoja päätyi viimeisiin kahteen pienikokoisempaan saliin, jotka oli omistettu rayonismille ja futurismille<sup>40</sup>. Siinä vaiheessa jotkut katsojista olivat jo valmiit avaamaan mielensä näille teoksille, ja jos eivät suorastaan hyväksymään, ainakin yrittämään ymmärtää taiteen

viimeisimpiä, uusia suuntauksia. ”Nyt en enää pidä edes pahamaineisia ’omituisuuksia’ kerettiläisyytenä”, kirjoitti Benois, joka kävi näyttelyssä kahdesti.<sup>41</sup>

Moskovan näyttelyn riemuvoiton taustalla Larionov suunnitteli suurta kiertuetta halki Venäjän keisarikunnan, Pietariin, Kiovaan, Harkovaan ja kauemmaksikin. Lopulta näyttely toteutui ainoastaan Pietarissa. Moskovan näyttelyn supistettu versio osoittautui vanhakantaisessa keisarillisessa pääkaupungissa paljon vaatimattomammaksi tapaukseksi ja yleisömenestys oli pettymys. Näyttelyssä kävi ainoastaan kaksituhatta vierasta, ja vain kaksi vesiväriyötä meni kaupaksi.<sup>42</sup> Larionovilla, joka oli kuratoinut molemmat näyttelyt, ei ollut Pietarissa riittävästi yhteyksiä, eikä hän voinut valmistautua tähän toiseen näyttelyyn yhtä perusteellisesti kuin aikaisempaan. Lehdistö suhtautui tosin jotakuinkin suopeasti, mutta kaupallisen menestyksen puute esti jatkosuunnittelun. Päätaavoite oli silti saavutettu: Gontšarovin lahjakkuus oli nyt useimpien kriitikoiden ja suuren yleisön tiedossa, ja tämän töitä oli hankittu tärkeään venäläiseen museoon. Gontšarova kirjoitti Boris Anrepille:

*Näyttelyni on ollut suuri menestys. Lukemattomat sanomalehdet ovat julkaisseet sekä laajoja että suppeita artikkeleita ja ilmaisevat vastakkaisia mielipiteitä. Minusta on julkaistu valokuvia. Aikakauslehdissä on ollut kuvia teoksistani, olen saanut kukkia ja kirjeitä, ja minua on haastateltu... ja minusta ja työstäni on pidetty esitelmä. On ollut julkisia skandaaleja ja vastaanottoja ravintoloissa, ja katalogista on julkaistu kolme eri versiota. Olen saanut tilauksia muoto-kuvista, yhdestä matosta ja lavasteista, ja Tretjakovin galleria on ostanut kolme teostani.<sup>43</sup>*

Luettelossa mainittu lavastetilauks oli tullut Sergei Djagileviltä, joka päätti uskaltaa antaa *Kultainen kukko* -opperabaletin lavastuksen ja puvustuksen Gontšarovin käsiin. Se oli Gontšarovin ensimmäinen askel Euroopan laajuiseen maineeseen. ■



Natalia Gontšarova  
**Kirje**  
1913

Öljy kankaalle, 43 x 55 cm  
Serpukhov History and Art Museum



◀ Natalia Gontšarova  
**Sähköinen ornamentti**  
1914

Ölly kankaalle, 90,5 x 77 cm  
Tretjakovin galleria



▲ Natalia Gontšarova  
**Tyhjiö**  
1913

Ölly ja guassi kankaalle, 80 x 106 cm  
Tretjakovin galleria

(seur. aukeama)  
Natalia Gontšarova  
**Metsä**  
n. 1913

Ölly kankaalle, 53,8 x 81 cm  
Scottish National Gallery of Modern Art



# ITÄISEN TAIDE- NÄKEMYKSEN PUOLESTA:

---

Natalia Gontšarova ja  
Mihail Larionov

Timo Huusko

**Mihail Larionov** (1881–1964) ja Natalia Gontšarova tutustuivat toisiinsa vuonna 1901 ja elivät siitä lähtien kiinteästi yhdessä. Myös heidän taiteellinen ajattelunsa nivoutui läheiseksi hyvin nopeasti. Larionovin vaikutusta Gontšarovin taiteeseen on luultavasti yliarvioitu, osittain sen takia, että Larionov järjesti monia Gontšarovin näyttelyjä ja muotoili omia ideoitaan taiteesta sillä perusteella, mitä Gontšarova oli jo toteuttanut teoksissaan. Gontšarova ei myöskään aina ollut valmis puhumaan taiteestaan julkisuudessa, vaan antoi Larionovin ja muiden ystäviensä puolustaa ideoitaan.

Larionovin ja Gontšarovin symbioottinen kehitys taiteen parissa näyttäytyy selkeimpänä Venäjän vuosien 1900–1914 välillä. Se ilmenee pyrkimyksissä, joita voisi taiteellisina suuntauksina luonnehtia uusprimitivismiksi ja rayonismiksi. Samaten se näkyy Gontšarovin taiteessa olevana omintakeisena kuvallisten virikkeiden yhteensulautumana, jolle annettiin venäjänkieliseksi nimeksi *vsjotšestvo* ja jonka voi suomentaa vaikkapa ”kaikkismiksi”, koska se mahdollisti eri taiteellisten elementtien käytön niin idästä kuin lännestä ja yhtä lailla menneisyydestä kuin ajankohtaisesta katu-  
jen kielestä.<sup>1</sup> Kaikissa edellä mainituissa suuntauksissa oli yhdistävänä tekijänä kysymys siitä, mitä erityistä olisi juuri Venäjän sen hetkessä taiteessa ja venäläisyyden olemuksessa. Tämän kirjoituksen tarkoituksena on käsitellä Larionovin osuutta Gontšarovin taiteellisiin ja kulttuurisiin virikkeisiin sekä Larionovin merkitystään Venäjän tunnettujen avantgarde-näyttelyjen toteuttajana.



◀ Natalia Gontšarova  
**Muotokuva Mihail  
 Larionovista ja hänen  
 joukkueenjohtajastaan**  
 1911  
 Öljy kankaalle, 119 x 97 cm  
 Venäläisen taiteen museo



▲ Mihail Larionov  
**Natalia Gontšarovin  
 muotokuva**  
 1915  
 Sekatekniikka, 99 x 85 cm  
 Tretjakovin galleria



Gontšarova ja Larionovia kiinnosti toki myös ajankohtainen länsi-eurooppalainen taide. Moskovassa asuvien venäläisten taiteilijoiden olikin 1900-luvun alussa varsin helppo perehtyä Pariisi-keskeisen taidemaailman viimeisiin saavutuksiin (viittaa kirjan artikkeliin). Larionov itse oli yksi vuonna 1908 Moskovassa järjestetyn *Kultainen talja* -nimisen merkittävän Ranskan aikaistaiteen näyttelyn järjestäjistä. Larionov oli myös nähnyt Paul Gauguinin retrospektiivisen näyttelyn Pariisissa vuonna 1906, ja on sanottu, että hän siirsi sieltä Gauguin-tartunnan Gontšarovaan, joka saattoi puolestaan syventyä tämän teoksiin Sergei Štšukinin ja Ivan Morozovin kokoelmissa Moskovassa.<sup>2</sup> Länsimaisen taiteen tarkastelu ja sen äärelle pysähtyminen ei ollut kuitenkaan Gontšarovan ja Larionovin pyrkimysten ytimessä. Kyse oli enemmänkin reflektoinnista, ajatusten peilaamisesta ja etäisyyden ottamisesta, ”Cézannea ja Picassoa vastaan kamppailemisesta”, kuten Gontšarovan on väitetty sanoneen.<sup>3</sup> Erottautuakseen teoksillaan lännen aikaistaiteesta ja edeltäjistään Venäjän taiteessa Gontšarova ja Larionov kehittivät uusprimitivismiksi nimetyn suuntauksen. Larionovin tapauksessa uusprimitivistiset piirteet tarkoittivat lapsenomaista,

< Maalitaulu-näyttelyn taiteilijat ryhmäkuvassa, 1913. Tretjakovin galleria.

> Natalia Gontšarova kasvat maalattuina. Argos-lehti, nro 12, 1913.



kaksiulotteista ääriviivaa korostavaa kuvaustapaa, joka ivasi akateemista taideopetusta ja otti siekailematta elementtejä tuon aikaisesta populaarikulttuurin kuvastosta.<sup>4</sup> Gontšarova puolestaan yhdisti taiteeseensa venäläisten kansan keskuuteen levinneiden painokuvien eli *lubokien* koristeellisen monumentaalisuuden sekä vanhojen ikonien kuva- ja värimaailman länsimaiseen taulumaalaukseen. Aiheensa Gontšarova omaksui useimmiten synty-mäseutunsa eli keskivenäläisen Tulan provinssin perinteisestä talonpoikaiselämästä.

Aitovenäläisen talonpoikaiskulttuurin tarkastelusta huolimatta Gontšarovan tuotannossa oli koko ajan mukana myös kulttuurista monimuotoisuutta ilmentäviä piirteitä. Tämä johtui paljolti Larionovin taustasta. Gontšarova ja Larionov tekivät jo 1903



< Natalia Gontšarova  
*Leivänmyyjä*  
1911

Öljy kankaalle, 100,5 x 87,5 cm  
Centre Pompidou, Musée national d'art  
moderne / Centre de creation industrielle,  
Paris

> Natalia Gontšarova  
*Juutalaisia kadulla*  
(*Juutalaisten kauppa*)  
1912

Öljy kankaalle, 158,5 x 135,5 cm  
Tretjakovin galleria



matkan Larionovin eksoottisen eteläiseltä tuntuvalle kotiseudulle Tiraspoliin (nykyiseen Moldovaan), joka oli tuolloin osa Venäjälle kuuluvaa Hersonin kuvernementtia. He kävivät myös Krimin niemimaalla ja tutustuivat tuolla matkalla ja myöhemmin vuonna 1908 veljesten David ja Vladimir Burljukin kutsumana juutalaisten asuttamiin alueisiin etelässä ja Venäjän arojen paimentolaiselämään, mutta myöskin skyyttien muinaisen kulttuurin arkeologisiin löytöpaikkoihin.<sup>5</sup>

Larionov oli innokas organisoimaan ja suunnittelemaan näyttelyjä, joiden yhteydessä hän saattoi käytännössä lanseerata teorioitaan. Samalla hän saattoi edistää Gontšarovin uraa jo ennen tämän Moskovassa syksyllä 1913 pidettyä suurta yksityisnäyttelyä. Larionov ystävystyi tulevan *Ruutusotamies*-ryhmän taiteilijoiden kanssa kolmannen *Kultainen talja* -näyttelyn yhteydessä vuodenvaihteessa 1909–1910. Kyseisessä näyttelyssä ei ollut esillä vain länsimaista taidetta, kuten kahdessa aiemmassa näyttelyssä. Ja Gontšarovalta



nähtiin tuolloin 14 uusprimitivististä maaseutuaiheista maalausta. Ensimmäinen *Ruutusotamies*-ryhmän näyttely avattiin Moskovassa lokakuussa 1910 ja siinä kyti jo eripura Larionovin ja ns. cézannistien, kuten Pjotr Kontšalovskin välillä. Länsimaisen modernismin muotokielen jäljittely ei riittänyt Larionoville. Hänen mukaansa keskiössä olisi pitänyt olla esineen ”maalauksellisen olemuksen” ilmentäminen.<sup>6</sup> David Burljukinin neuvosta Larionov kuitenkin tuli mukaan näyttelyyn ja pääsi valitsemaan sen teokset. Larionovilta itseltään nähtiin 16 teosta, mutta etusijan hän antoi Gontšarovin maalauksille, joita oli 33, eli enemmän kuin kenelläkään toisella. Gontšarovalta nähtiin uskonnollisia sommitelmia, jotka viittasivat vanhoihin freskoihin, ikoneihin ja *lubokeihin* sekä uusprimitivistisiä teoksia, kuten *Painijat* (1908–1909, s. 99).<sup>7</sup>

Larionov keksi näyttelyryhmälle nimen *Ruutusotamies* ja on ilmeistä, että hän teki sen aiheuttaakseen sensaation ja saadakseen huomiota päämäärilleen. Ryhmän nimi viittaa leikkisän nuorekkaaseen kepposteluun ja jopa pikkurikollisuuteen, koska vanginpuvussa oli tunnuksena sama vinoneliö kuin ruutusotamiehen pelikortissa. Larionov kuitenkin irtautui ryhmän länsimielisistä kumppaneista joulukuussa 1911 ja julisti vuoden 1912 alussa, kuinka ”me olimme ruutusotamiehiä, tänä vuonna olemme aasin häntä ja tulevaisuudessa näyttäydymme maalitauluna”,<sup>8</sup> kuten sitten kävikin. Ennen *Aasinhäntä*-näyttelyä Larionov ja Gontšarova osallistuivat Venäjän valtakunnalliseen taiteilijakongressiin vuodenvaihteessa 1911–1912. Larionov tähdensi siellä Venäjän bysanttilaisen kulttuuriperinnön säilyttämistä<sup>9</sup> ja Gontšarova huomautti, kuinka ”suuri ja vakava taide voi olla vain kansallista luonteeltaan”.<sup>10</sup>

Idän ja lännen välinen jakolinja tuotiin kärjistetyksi esiin vuonna 1912, kun Larionov, Gontšarova ja heidän ystävänsä Ilia Zdanevitš väittivät, että ainoastaan sellainen taide, joka nojautuu suoraan itäisiin traditioihin, voi palauttaa yhteyden maalaustaiteen ja Venäjän taideyleisön välille. Ja kun toinen *Ruutusotamies*-näyttely suljettiin helmikuussa 1912, sen yhteyteen järjestettiin väittely, jossa Gontšarova esiintyi ensimmäistä kertaa julkisesti ja julisti, että hän oli nyt jättänyt *Ruutusotamiehen* ja kehotti yleisöä saapumaan tulevaan *Aasinhäntä*-näyttelyyn. Hänen jälkeensä puhui Larionov ja syytti *Ruutusotamiehen* taiteilijoita ranskalaisten kopiainnista. Muutamaa päivää myöhemmin Gontšarova kirjoitti vielä moskovalaiseen sanomalehteen ja väitti poleemisesti, että kubismia saattoi löytää jo skyyttiläisistä kiviveistoksista ja venäläisistä puunukeista sekä korosti uskonnollisessa taiteessa olevaa ikuista totuutta.<sup>11</sup>



Natalia Gontšarova  
**Piiritanssi**  
1910

Öljy kankaalle, 100 x 133 cm  
Serpukhov History and Art Museum

*Aasinhäntä*-näyttely pidettiin keväällä 1912 ja Larionov oli sen kuraattori. Hän ja Gontšarova saattoivat näin päättää sen teosvalinnoista ja käytännössä näyttelystä tulikin heidän retrospektiivinsä, vaikka mukana oli muitakin osallistujia. Larionovilta nähtiin 59 teosta ja Gontšarovalta yhteensä 55, niiden joukossa *Neljä evankelistaa* (1911, s. 58–59), *Hovorod* tai *Piiritanssi* (1911) ja *Riikinkukko-teeman taiteellisen variaation mahdollisuudet* (1911, Tretjakovin galleria).<sup>12</sup> Näyttelyssä kävi noin 10 000 katsojaa, mikä kertoo siitä, että Larionov ja Gontšarova olivat todellakin onnistuneet herättämään mielenkiinnon sitä kohtaan.<sup>13</sup>

Herättääkseen vielä lisää kiinnostusta ”itäisiin” taidetraditioihin ja suurten massojen taiteeseen Larionov järjesti kevättalvella 1913

Moskovassa kaksi näyttelyä *lubokeysta* ja ikonimaalauksen mallikirjoista. Näistä ensimmäinen, ”1. näyttely *lubokeysta*” oli arkkitehti Nikolai Vinogradovin koontityön tulos, se avattiin helmikuussa, ja toinen, maaliskuussa avattu näyttely esitteli Larionovin oman kokoelman painokuvia sekä Gontšarovin *Uusi venäläinen lubok* -sarjan teoksia. Näyttelyissä tähdennettiin tarkoituksellisesti kansantaiteen ja aikalaismodernismin katkeamatonta henkistä yhteyttä. Sama yhteys nykytaiteen ja omaksi mielletyn menneisyyden välillä korostui *Maalitaulu*-näyttelyssä, joka sekin avattiin maaliskuussa 1913. Avaamisen yhteyteen järjestettiin väittely ”Itä, kansallisuus ja länsi”. Larionov tähdensi siellä, kuinka taiteilijoilla oli mahdollista saada suora yhteys itään, ilman että sitä tarvitsisi etsiä läntisten välittäjien avulla.<sup>14</sup> Siinä missä *Aasinhäntä*-näyttely oli vielä uusprimitivismiin juhlaa, *Maalitaulu* korosti teko-  
tapojen ja virikkeiden moninaisuutta. Monet itseoppineet taiteilijat, kuten georgialainen Niko Pirosmani olivat mukana ja esillä oli jälleen *lubokeyja* sekä ikonien mallikirjoja, mutta myös painokuvia Venäjältä, Kiinasta, Japanista ja Ranskasta ja vieläpä lasten piirustuksia. Larionovilta ja Gontšarovalta nähtiin rayonistisia ja kubo-futuristisia teoksia, ja Larionovin ”Rayonismi” (*Luchizm*)-niminen brosyryri oli luettavissa avajaisissa. Näyttelyluettelon esipuheessa Larionov itse asiassa luonnosteli jo perustan ”kaikkismin” (*vsjotšestvo*) teorialle.<sup>15</sup>

Rayonismi on luultavasti suuntaus, jossa Larionovin ideoiden vaikutus näkyi Gontšarovalla selkeimpänä. Larionov teki eron italialaisen futurismin ja rayonismin välille. Kun futurismissa kuvattiin usein värillisten valonsäteiden ”säteilyä” esineistä ja korostettiin siten liikkeen tuntua, kiinnitti rayonismi huomion eri pintojen väliseen välkkeeseen, säteiden irtoamiseen tiettyjen esineiden pinnalta ja niiden vastaanottamiseen toisissa. Maalauksissa rayonismi ilmenee säteiden yhteentörmäyksen ja ristikkäisen limittymisen kuvaamisena, eräänlaisena kuvattujen esineiden välissä ja päällä olevana ”väripölynä”, jolla pyrittiin jopa kuvaamaan neljättä ulottuvuutta ja joka samalla synnytti esittävyden ja abstraktion välisen vuoropuhelun. Osa rayonistisista teoksista kuvaa pelkkää säteilyä ja ennakoi sellaisenaan Venäjän avantgarden seuraavaa suuntausta eli suprematismia. Larionov luonnehti rayonismia kubismin, futurismin ja orfismin synteetiksi, mutta yhtä paljon siihen vaikutti mielikuvitusta kiihottanut tietoisuus uusista tieteellisistä saavutuksista, kuten sähkömagneettisen säteilyn, radioaaltojen ja röntgensäteiden olemuksesta. Gontšarovin teoksissa tällainen innostus näkyy selkeästi esimerkiksi teoksissa *Sähkölamppu* (1913, Pompidou-keskus) ja *Dynamo* (1913, s. 69).<sup>16</sup>

Viimeaikainen tutkimus on korostanut sitä, miten Larionov karnevalisoi tai saattoi naurunalaiseksi aikansa isovenäläisen kulttuuri-  
politiikan ja sen harjoittaman akateemisen ja kulttuurisesti etäännyttävän kiinnostuksen vanhojen kansantapojen tutkimiseen, keräilyyn ja luokitteluun. Larionov ei halunnut katsoa kansaa yläpuolelta tai etäältä, vaan asettua sen kanssa mentaalisesti samalle viivalle. Tämä oli luultavasti yhtenä syynä siihen, miksi vaikutusvaltainen taiteilija ja taidekriitikko Alexander Benois totesi vuonna 1914, että Gontšarova tuhoaisi uransa, jos hän pysyisi yhdessä Larionovin kanssa, joka oli kyllä mukava mies, mutta hölmö ”virttyneine saappainen ja nollatason käytöstapoineen”.<sup>17</sup> Benois ei oletettavasti kyennyt näkemään, että virttyneiden saappaiden pitämisellä oli Larionoville sama päämäärä kuin Gontšarovalle silloin kun hän veti ylleen kotiseutunsa Tulan kansallispuvun (ks. s. 14). Molemmat pyrkivät häivyttämään eron itsensä ja tarkkailtavana olevan objektin väliltä ja välttämään hegemonisen ja kolonialistisen katseen sisäänrakennetun vaikutuksen itsessään. Samalla he pyrkivät etsimään tapoja, joilla voisi vastustaa yhtäältä isovenäläistä kulttuuripolitiikkaa ja toisaalta läntistä dominanssia. Heidän pääasiallisena strategianaan oli tuoda Pietari Suuren aikaa edeltänyt aidoksi ja turmeltumattomaksi oletettu kulttuuri nyky-päivään ja lainata tarvittaessa valikoivasti lännestä nykyaikaisen taiteen luomiseksi. Tällä tavoin venäläisyys – ”itäisyydeksi” ymmärrettynä – rakentui monisäikeiseksi mielentilaksi, mikä saattoi pitää sisällään paikallisesti ja ajallisesti eri tahoille ulottuvia orientalistisia ja bysanttilaisia miellelyhtymiä ja ajatusrakennelmia.

Mainittakoon, että Gontšarovalla ja hänen uusprimitivismillään on yhteyksiä myös Suomen taidehistoriaan. Selkeimmin yhteydet liittyvät Tyko Sallisen maalaukseen *Kauppiaan tyttäret* (1917, Ateneum), jossa on nähty mongolipiirteitä ja venäläisyyttä sekä yhtäläisyyttä Gontšarovin *Neljä evankelistaa* -maalauksen kanssa. Aatteellisella tasolla Sallisen primitivistisessä kansankuvauksessa vastaavuutta löytyi myös siitä, että Sallinen pyrki – tai ainakin hänen koettiin pyrkivän – ilmentämään alkuperäiseksi oletettua kansansielua kulmikkaan kubismin- ja Cézanne-sukuisen ilmaisen avulla. Yhteydet Gontšarovaan eivät olleet satunnaisia, sillä Sallinen oli toinen Pietarissa 1917 pidetyn suomalaisen taidenäyttelyn komissaareista, ja hän tapasi siinä yhteydessä myös Alexander Benoisin, johon Sallisen taidekauppias Gösta Stenman oli tutustunut jo aiemmin. Benois oli kirjoittanut jo 1909 *lubokeysta* ja niiden merkityksestä Venäjän aikaistaiteelle. Suomalaisen taidenäyttelyn avajaisissa Pietarissa oli läsnä myös David Burljuk, jonka kirjoitus Venäjän taiteen tarpeesta uusiutua ”barbaarisen”



taiteen tradition ja ranskalaisen modernismin pohjalta oli julkaistu *Der Blaue Reiterin* almanakassa vuonna 1912.<sup>18</sup> Sallisen *Hihhulit*-maalauksen (1918, Ateneum) ja Gontšarovan *Kuvia sodasta* -lito-grafiasarjan (1914) teosten välillä voi myöskin kokea samankaltaisuutta, sillä molemmissa korostuu hahmojen kömpelö kulmikkuus sekä kasvottoman kansan ja jumalallisen armon välinen koh- talonyhteys.

Toinen suomalaistaiteilija, jonka teoksissa on mahdollista tuntea yhtäläisyyttä Gontšarovan teosten kanssa, on Marcus Collin. Collinin maalauksia alleviivaa Gontšarovan uusprimitivismiin tapaan anonyymien maalaisväestön liikkeiden rytmisen poljento ja ikään kuin vetovoimaisen juureva sidos maaperään. Collin on itse asiassa ainoa suomalaistaiteilija, jonka tiedetään käyneen tuohon aikaan opintomatalla Pietarin lisäksi Moskovassa vuonna 1916.<sup>19</sup> ■

▲ Tyko Sallinen  
***Kauppiaan tyttäret***  
1917

Öljy kankaalle, 90,5 x 117 cm  
Ateneumin taidemuseo / Kansallisgalleria

► Natalia Gontšarova  
***Piipunpolttaja***  
1911

Öljy kankaalle, 100 x 81 cm  
Tretjakovin galleria





1



2



3



4



5



6



7



8

Natalia Gontšarova  
1914

1 *Kristinuskon harras sotajoukko*

Kuvia sodasta -sarja nro 8

2 *Gallian kukko*

Kuvia sodasta -sarja nro 4

3 *Neito pedon selässä*

Kuvia sodasta -sarja nro 5

4 *Pilvinäky*

Kuvia sodasta -sarja nro 9

5 *Enkeleitä ja lentokoneita*

Kuvia sodasta -sarja nro 10

6 *Tuomittu kaupunki*

Kuvia sodasta -sarja nro 11

7 *Hallava hevonen*

Kuvia sodasta -sarja nro 12

Litografia paperille, 32,9 x 25,2 cm  
Scottish National Gallery of Modern Art

Natalia Gontšarova  
1914

8. *Joukkohauta*

Kuvia sodasta -sarja nro 13

Litografia paperille, 25,2 x 32,9 cm  
Scottish National Gallery of Modern Art



▲ Natalia Gontšarova  
**Riikinkukko**  
(venäläinen koruommeltyyli)  
1911  
Öljy kankaalle, 128 x 143,5 cm  
Tretjakovin galleria



► Natalia Gontšarova  
**Papukaijoja**  
1910  
Öljy kankaalle, 99 x 105 cm  
Tretjakovin galleria



▲ Natalia Gontšarova  
**Sirkus**  
1907

Öljy kankaalle, 57 x 74 cm  
Tretjakovin galleria



► Natalia Gontšarova  
**Painijat**  
1908–1909

Öljy kankaalle, 100 x 122 cm  
Venäläisen taiteen museo

# ”KERRASSAAN SUURENMOISTA”

## Gontšarova ja teatteri

Jane Pritchard

**Natalia Gontšarova** tunnustetaan tätä nykyä 1900-luvun lavastuksen ja puvustuksen jättiläiseksi yhtä lailla kuin merkittäväksi taiteilijaksikin. Hänen maineensa abstraktin taiteen pioneerina taantui hiukan toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen, mutta lähti sitten uuteen nousuun 1950-luvun alussa.<sup>1</sup> Kun hänet vuonna 1954 kutsuttiin luomaan Igor Stravinskin *Tulilinnun* lavastus ja puvustus uudelleen Sadler’s Wellsin balettiin (myöhemmin Kuninkaallinen baletti Lontoossa), hänen maineensa elävänä legendana vakiintui myös teatterin piirissä. Gontšarovin ura teatterin parissa oli alkanut Moskovassa vuonna 1909 Konstantin Krah-tin ateljeessa järjestetyssä esityksessä *Zobeiden häät*, mutta se sai vauhtia vuonna 1913, kun hän otti vastaan Sergei Djagilevin kutsun suunnitella lavasteet ja puvustus oopperabalettiin *Kultainen kukko* (*Le Coq d’or*). Hän jatkoi teatterin parissa toimimista koko ikänsä, vaikka katsoikin olevansa ensisijaisesti kuvataiteilija ja piti lavastesuunnittelua, puvustuksia ja kuvitustyötä toissijaisina. Teatterityönsä ansiosta hän sai kuitenkin runsaasti kansainvälistä mainetta, kun tanssiryhmät kiersivät ympäri maailmaa.

Gontšarovalla oli selkeä käsitys teatteria varten tarvittavan suunnittelutyön yksilöllisyydestä. Hänelle ei riittänyt, että esityksen taustaksi sijoitettiin pelkkä maalaus:

*Lavastus on ennen kaikkea itsenäinen luomus, joka tukee esitettävän kappaleen henkeä; se on itsenäinen taidemuoto... joka noudattaa omia lakejaan.<sup>2</sup>*

Myös puvustuksen tarkoituksena oli antaa mahdollisimman täydellinen kuva esitettävästä henkilöahmosta. Kuten intendentti Joachim Homann on huomauttanut, Gontšarova ”piti arvossa kansantaiteen perinteisiä yleispiirteitä ja leikitteli niillä luodakseen – ristiriitaista kyllä – spontaanin vaikutelman.”<sup>3</sup> Suunnittelijanuran alkutaipaleella hänen värinkäyttönsä ja kuviointinsa heijastelivat ikoneiden ja venäläisen kansantaiteen (leluista *lubok*-taiteeseen) lisäksi myös modernistisia suuntauksia. Esimerkiksi Henri Matisse oli vakuuttunut, että Gontšarova jäljitteli *Kultaisessa kukossa* hänen maalauksiaan.<sup>4</sup> Suunnittelijan työssään Gontšarova tavoitteli elämäkumppaninsa ja työtoverinsa Larionovin tavoin näyttämölle pantavien esitysten perimmäistä totuutta ja henkeä ja pyrki välttämään kirjaimellista kuvausta. Vuonna 1914 Venäläinen baletti (*Ballets russes* 1911–1929) oli jo vaikutusvaltainen kulttuuritekijä Pariisissa ja Länsi-Euroopassa. Djagilev oli aloittanut venäläisen kautensa Euroopassa vuonna 1906 ja esitellyt venäläistä taidetta, musiikkia, oopperaa ja balettia näkemästään ja kuulemastaan innostuneelle yleisölle. Hänen tarmokkuutensa ansiosta esiintyjäseurue valoi muodollisiin periaatteisiin juuttuneeseen tanssitaiteeseen uutta elämää, niin että baletti tunnustettiin omaksi itsenäiseksi taide-  
muodokseen. Djagilev kutsui Igor Stravinskin ja Claude Debussyn kaltaisia säveltäjiä säveltämään uutta musiikkia tuotantojaan varten ja näin puolella Venäläisen baletin esityksistä oli uusi alkuperäinen sävellys. Taiteilijoita kutsuttiin toteuttamaan lavasteita ja luomaan ilmapiiriä ja uudistushenkisiä koreografeja huolehtimaan liikkeestä. Djagilev oli todellinen elävöittäjä ja innoittaja, joka kykeni yhdistämään erilaisia lahjakkuuksia ja luomaan omaperäisiä esityskokonaisuuksia.



Mihail Larionov  
***Djagilev, Gontšarova ja Stravinski***

1914

Lyijykynä paperille, 24,8 x 20,2 cm  
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de creation industrielle, Paris

(seur. aukeama)  
Kohtaus baletissa *Kultainen kukko*,  
1950-luku. Tretjakovin galleria.

Kun Djagilev vuonna 1913 teki lavastustilauksen *Kultainen kukko* balettiaan varten, Gontšarova oli jo ilmeisen kiinnostunut teatteritaiteesta ja oli tehnyt itsestäänkin performanssin osallistumalla katutapahtumiin, joissa hänet ja kanssataiteilijat koristautuivat futuristisin maalauksin. Djagilev tunsi hänen teoksiaan ja oli ottanut peräti kolme maalausta vuoden 1906 venäläisen taiteen näyttelyynsä, joka oli osa Pariisin syyssalonkia, mutta ilmeisesti *Kultaisen kukon* suunnittelutehtävän antamista Gontšarovalle ehdotti venäläisen baletin ensimmäisen Pariisin-kauden taiteellinen johtaja Aleksandr Benois. Hän matkusti Djagilevin ja baletin koreografiksi ehdotetun Mihail Fokinen kanssa Moskovaan keskustelemaan hankkeesta Gontšarovon kanssa ja kaikki palasivat matkalta tyytyväisinä. Djagilev sanoi 29. tammikuuta 1914 antamassaan haastattelussa:

*Gontšarovon suunnitelmat ovat kerrassaan suurenmoisia! ... ne ovat äärettömän runollisia ja väreiltään hyvin mielenkiintoisia.*<sup>5</sup>

Djagilev oli juuri menettänyt balettiseurueensa tähtitanssijan Vatslav Nižinskin, joten matka Moskovaan korvasi menetystä. Matka johti Gontšarovon ja Larionovin sekä tanssija ja koreografi Léonide Massinen ”löytämiseen”. Yhdessä nämä lahjakkuudet aloittivat uuden vaiheen Djagilevin baletin toiminnassa.

Vaikuttaa siltä, että Gontšarova työskenteli mieluiten yksin hankittuaan ensin tiedot ehdotetusta esityskappaleesta ja kuunneltuaan mahdollisuuksien mukaan sävellyksen. Tällä tavoin hän loi lavastuksen ja puvut *Kultaiseen kukkoon*. Monet esityksen ”häikäisevistä lavasteista ja puvuista” valmistettiin Bolšoi-teatterin työpajassa Moskovan laitamalla sijaitsevassa varastorakennuksessa, missä Gontšarova työskenteli öisin miehen vaatteisiin pukeutuneena ja nukkumatta tuskin lainkaan.

*On paljon helpompaa maalata kulisseeja tällaisissa vaatteissa. On kulunut kokonainen kuukausi siitä, kun muutuin mieheksi. Mutta vain öisin. Teemme työtä vain öisin. Melkein aina aamunkoittoon asti. Aikaa ei ole paljon.*<sup>6</sup>

Gontšarova ja Larionov matkustivat Pariisiin vain viimeistelemään työnsä. Gontšarova toteutti suunnitelmansa usein omin käsin, vaikka ei aina tuntenutkaan tarvetta olla läsnä esitysten harjoituksissa.





*Kultaisesta kukosta* kiisteltiin, sillä se oli alun perin katsottu tsaari Nikolai II:een kohdistetuksi satiiriksi, ja vuoden 1909 esitys oli sensuroitu. Kertomuksen tapahtumapaikka on muinainen Azerbaidžan, ja tarinan on pukeutunut sadun muotoon suuri venäläinen kirjailija Aleksandr Puškin. Julkaisuvuosi oli 1835. Tarinan laiska tsaari Dodon yrittää keksiä keinoa maansa suojelemiseksi ja saa astrologilta avukseen kultaisen kukon, joka kykenee varoittamaan vaarasta. Vastalahjaksi Dodon lupaa astrologille mitä vain tämä haluaa. Kukko ennustaa sodan syttymisen, ja Dodonin pojat saavat surmansa taistelussa. Sen jälkeen Šemahan kaunis kuningatar viettelee tsaarin avioliittoon. Kun astrologi pyytää palkkiokseen kuningatarta, Dodon kieltäytyy. Silloin kukko nokkaisee lupauksensa pettäneen tsaarin hengiltä.

*Kultainen kukko* esitettiin Pariisissa ja Lontoossa kahdeksan kertaa kesäkuussa 1914, ja sitä ylistettiin suuresti. Se oli oopperabaletti, tai kuten *The Times* väitti, baletiksi muunnettu ooppera.<sup>7</sup> Se oli kauden esityksistä toinen, jossa oli kaksinkertainen miehitys: sekä laulajia että tanssijoita.<sup>8</sup> Molempien esille tuominen oli haasteellista, ja laulajat päätettiin sijoittaa näyttämön sivuille pyramidin muotoisiksi ryhmiksi, joita Lontoossa kuvailtiin ”luumunvärisiin aamutakkeihin puettujen chelsealaisten eläkeläisten rivistöiksi”.<sup>9</sup> Ratkaisu oli tehokas, kuten käy ilmi Philip Daddin kuvituksesta *The Spheressä*<sup>10</sup>, vaikka se selvästikin supisti valtavaa näyttämötilaa, joka Gontšarovan lavastuspiirustuksissa oli esitykselle varattu. Kenties juuri siksi Lontoon lehdistö suuntasi suurimman osan kiitoksista puvustukselle ja lavastukselle, vaikka yksittäisiä tanssijoita ihailtiinkin (erityisesti paljasjaloin tanssivaa Tamara Karsavinaa lempiroolissaan Šemahan kuningattarena). *The Standard* kirjoitti:

*On vaikea kuvitella mitään kekseliäämpää, uskaliaampaa ja täydellisen onnistunutta kuin esityksen lavastus ja puvut – erityisesti puvut.*<sup>11</sup>

*The Sunday Timesin* arvostelijan mielestä näytti siltä kuin lavastaja olisi ”repinyt sivuja vanhoista satukirjoista ja siirtänyt ne voimakkaammin väritettyinä ja omaperäisesti tyyllitetyinä näyttämölle”.<sup>12</sup> Modernistinen näyttämöllepano ja sen kirkas väripaletti oli voimakas vastakohta *art nouveau* -tyylille ja niille hillityille väreille, joita Djagilevin aikaisempi tähtisuunnittelija Léon Bakst oli käyttänyt. Myös pukujen rakenteessa oli eroja: maalaisten vaatteissa käytettiin räväkästi applikoitua puuvillaa ja hoviväen vaatteet olivat paksua samettia. Tsaarin runsas asu kuvasti hänen tökeröä luonnettaan ja rajoitti hänen liikkeitään.

Menestyksestä huolimatta Djagilev ei enää kyennyt esittämään *Kultaista kukkoa* uudestaan. Lavasteet ja puvut olivat kapellimestari Thomas Beechamin omaisuutta, sillä Beechamin isä oli maksanut oopperan sisällyttämisen Djagilevin vuoden 1913 ja 1914 Pariisin- ja Lontoon-kausiin. Steven Spurrierin kuvitus osoittaa, että lavasteita ja pukuja käytettiin uudelleen Beechamin näyttämöllepanossa Kuninkaallisessa oopperassa Covent Gardenissa vuonna 1919, alkuperäisiä tekijöitä mainitsematta.<sup>13</sup> Kaikesta huolimatta ensimmäisestä esityskaudesta jäi hyvä muisto myös koreografi Mihail Fokinelle, ja syyskuussa 1937 Lontoon kuninkaalliselle oopperalle luotiin uusi versio eversti W. De Basilin venäläisen baletin toista sukupolvea varten. Tässä esityksessä luovuttiin vokalisteista, ja Nikolai Tšerepnin sovitti musiikin huolellisesti esitykseen sopivaksi. Gontšarovalta tilattiin uudet puvut ja lavasteet, jotka tekivät Fokineen vaikutuksen säilyttämällä alkuperäisten värit ja eloisuuden. Yleisö oli jälleen ihastunut esitykseen, mutta jotkut kriitikot valittivat, että huomio kiintyi liiaksi mimiikkaan, henkilökuvaukseen, pukuihin ja lavastukseen ja että tanssi jäi liian vähäiseen osaan, vaikka dramaattista ballerinaa Irina Baronovaa kuningatar Šemahanina ja virtuoosimaista Tatjana Rjabutšinskaa nimihahmo kukkona (joka nyt oli oikea tanssija eikä pelkästään mekaaninen lelu) ihailtiinkin. Puvut (ks. sivut 108–109, sisäkansi) valmisti tunnettu venäläis-amerikkalainen teatteriompelija Barbara Karinska.

Ensimmäisen maailmansodan sytyttyä Gontšarova ja Larionov palasivat Venäjälle, missä Larionov kutsuttiin sotapalvelukseen. Hän haavoittui melkein heti ja joutui sairaalaan. Pian sen jälkeen pariskunta matkusti Ouchyyn Lausannen lähelle Sveitsiin, missä heistä tuli Djagilevin sisäpiirin jäseniä. Sotavuodet olivat venäläiselle baletille kokeilun aikaa, sillä ideoiden kehittelyyn jäi paljon aikaa. Näiden kehittelyvaiheiden välissä oli kiertueita, joiden aikana baletin suosituimpia luomuksia esitettiin puolueettomilla vyöhykkeillä: uusille yleisöille Pohjois- ja Etelä-Amerikassa, Espanjassa ja Etelä-Italiassa. Tänä aikana Gontšarova ja Larionov olivat läheisessä päivittäisessä yhteistyössä venäläisen baletin kanssa. Gontšarovan kiinnostus Espanjan taiteeseen heräsi, kun hän liittyi Djagilevin seuraan Espanjassa vuonna 1916, mutta hänen espanjalaisin teemoin suunnittelemansa baletit eivät kuitenkaan toteutuneet.



Natalia Gontšarova  
*Kultainen kukko* -baletin puvustusta,  
 tsaari Dodonin naispuolisen  
 alamaisen puku  
 1937

Puuvilla, pellava, sablonikuvioitu puuvilla,  
 puuvillapunos, kirjonta  
 Los Angeles County Musuem of Art,  
 Costume Council Fund



▲ Natalia Gontšarova  
*Bogatyř*  
 Pukuluonnos balettiin  
*Kultainen kukko*  
 1937

Vesiväri, pronssimaali ja grafiitti paperille,  
 45,5 x 30 cm  
 Tretjakovin galleria

► Natalia Gontšarova  
 Kenraali Polkanin puku balettiin  
*Kultainen kukko*  
 1937

Victoria and Albert Museum





◀ Natalia Gontšarova  
**Kerubi**

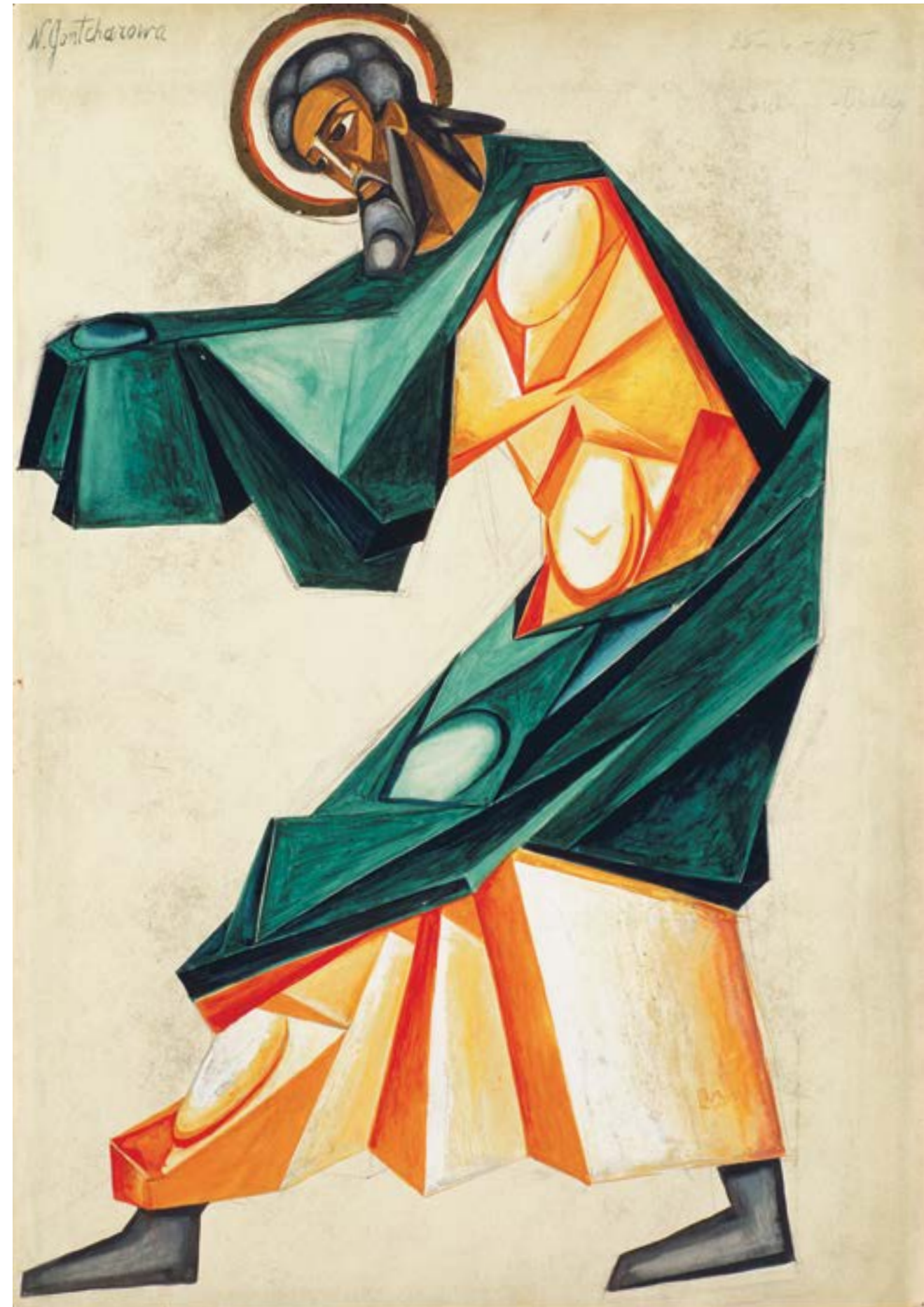
Puvustussuunnitelma  
balettiin *Liturgia*  
1915

Guassi, grafiitti ja paperi pahviin  
kiinnitetylle paperille, 47 x 30 cm  
Tretjakovin galleria

▶ Natalia Gontšarova  
**Apostoli Pietari**

Pukuluonnos balettiin *Liturgia*  
1915

Guassi, grafiitti ja paperi pahviin  
kiinnitetylle paperille, 53,5 x 37,9 cm  
Tretjakovin galleria



Gontšarovan ensimmäinen sodanaikainen lavastus- ja puvustus-  
hanke *Liturgia* perustui Kristuksen elämään, ja sitä kehiteltiin  
perusteellisesti. Gontšarova laati useita suunnitelmia, joita levi-  
tettiin myöhemmin 1920-luvun puolivälissä Pariisissa julkaistuna  
kuudentoista pochoir (sabloni) -kuvan albumina. Djagilev pyy-  
si Larionovia opastamaan aloittelevaa koreografi Massinea, joka  
sai ideat liikkeisiinsä varhaisrenessanssin maalauksista. Tanssi-  
ja Lydia Sokolovan eleet Marian ilmestyskohtauksessa oli mää-  
rä ottaa varhaisrenessanssia edustavan Cimabuen *Santa Trinita*  
*Maestà* -maalauksesta ja Jeesuksen taivaaseenastumiskohtauksen  
enkeleiden kädet oli asetettava ristiin niin, että syntyi vaikutelma

siivistä. Samantyyppisiä kuvia esiintyy Gontšarovin luonnoksissa, joita innoittivat venäläiset ikonit ja ortodoksisen kirkon freskot. Massine muisteli työskennelleensä yhdessä Larionovin kanssa sen ”orgaanisen koruttomuuden tavoittamiseksi”, joka suunnittelusta heijastuu.<sup>14</sup>

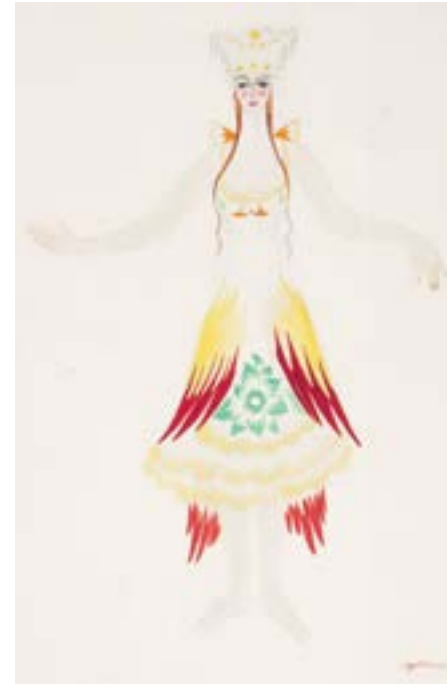
Gontšarovin *Liturgiaa* varten laatimissa luonnospiirustuksissa on tahallista latteutta ja hahmojen asennot on tyyllitelty (kuvat sivuilla 110–111). Suunnitelmana oli käyttää jäykkiä kankaita ja rakenteita tanssijoiden liikkeiden rajoittamiseksi niin, että teoksesta tulisi tavallaan kineettinen veistos. Tämä, sopivan musiikin löytämisen vaikeus ja kristillisen aiheen kiistanalaisuus estivät kuitenkin baletin lopullisen toteutuksen, eikä teosta koskaan esitetty. Siitä huolimatta voidaan otaksua, että Gontšarovin Massinelle asettamat haasteet olivat suureksi avuksi, kun Massine vuonna 1917 joutui käsittelemään Pablo Picasson ”kubistisia johtajia” baletissa *Paraati*.

Gontšarovin toteutuneista ensimmäisen maailmansodan aikaisista luomuksista menestyi parhaiten *Sadko*. Se oli järjestyksessä toinen versio Nikolai Rimski-Korsakovin oopperan kohtauksesta, jonka Djagilev oli esittänyt ensimmäisen kerran vuonna 1911. Vuonna 1916 suunniteltiin varta vasten uusi produktio, kun tarvittiin tyyppillisesti venäläistä aineistoa balettiseurueen toista Yhdysvaltain matkaa varten. Tarinaan antoi innoituksen Rimski-Korsakovin musiikin lisäksi legenda, jonka mukaan Sadko (joko trubaduuri tai kauppias) heitettiin laivasta yli laidan. Veden kuninkaan tytär ihastui Sadkon soittamaan *gusliniin* (perinteinen kielisoitin) niin suuresti, että trubaduuri vietiin vedenalaiseen hoviin, missä vesieläimet tanssivat hurjasti Sadkon soiton tahtiin. Sadko vaistoa, että hänen soittonsa nostattaa myrskyn, katkaisee *guslinsa* kielet ja palaa pintaan prinsessan kanssa.

Venäläisen baletin esitystä *Sadkosta* ei ole käsitelty kovin paljon, mutta siitä muistetaan ensisijaisesti Gontšarovin mielikuvitukseen vetoavat lavasteet ja puvut. Brittikriitikko Cyril W. Beaumont kuvailee hänen vedenalaista valtakuntaansa sinivihreäksi näkymäksi, jossa kangaskaistaleet tuovat mieleen vesikasvit ja jossa elää kimmeltäviin asuihin puettuja merihevosia, kaloja, meduusoja, mustekaloja, koralleja ja merileviä.<sup>15</sup> Monet puvuista ovat säilyneet, ja niissä voi nähdä taiteilijan kolmiulotteiset rakennelmat – silkkievät ja kärhet, jotka heiluvat liikkeen mukana; metalli-langat, nauhat ja suomut, jotka heijastavat valoa.<sup>16</sup> Kalamaiset pääkoristeet tuovat mieleen venäläiset *kokošnik*-päähineet. Suurin osa tanssijoista oli baletin omaa miehitystä, ja Sadkon ja prinsessan pääroolit



▲ Natalia Gontšarova  
Prinssin puku balettiin *Sadko*  
1916  
Victoria and Albert Museum



▲ Natalia Gontšarova  
**Veden prinsessa**  
Pukuluonnos balettiin *Sadko*  
1916  
Grafiitti ja guassi paperille, 33,5 x 25,6 cm  
Victoria and Albert Museum

► Natalia Gontšarova  
Veden prinsessan puku balettiin *Sadko*  
1916  
Victoria and Albert Museum



◀ Natalia Gontšarova

**Meduusa**

Pukuluonnos balettiin *Sadko*

1915–1916

Guassi ja grafiitti pahviin kiinnitetylle paperille, 22,6 x 20 cm  
Tretjakovin galleria

▲ Natalia Gontšarova

**Koralli**

Pukuluonnos balettiin *Sadko*

1915–1916

Guassi ja grafiitti pahviin kiinnitetylle paperille, 22,2 x 16,3 cm  
Tretjakovin galleria

◀ Natalia Gontšarova

**Merilevä**

Pukuluonnos balettiin *Sadko*

1915–1916

Guassi, grafiitti, pronssi ja alumiini pahviin kiinnitetylle paperille, 22,3 x 19,8 cm  
Tretjakovin galleria

(seur. aukeama)

Näyttämökohtaus Igor Stravinskin

*Tulilintu*-baletista, 1954.

Tretjakovin galleria.

annettiin alun perin tanssija Adolf Bolmille ja englantilaiselle Doris Faithfulille. Koristeellisissa puvuissa on venäläisiä piirteitä, ja prinsessalla on korkea kruunu, jonka sakarat on peitetty hopeapaperilla ja josta riippuu kaksi pitkää niinestä punottua palmikkoa.

Gontšarovin paras luomiskausi oli 1920-luvulla. Hän suunnitteli Modest Musorgskin sävellykseen *Yö autiolla vuorella* (1924) kypäräpähineitä ja abstrakteja sinisiä unisex-tunikoita, joissa oli liehuvat epäsymmetriset hihat.<sup>17</sup> Saman vuosikymmenen aikana hän laati suunnitelmat kahteen erilaiseen Stravinskin balettiin, *Häihin* (*Les Noces*) ja *Tulilintuun*, ja niistä tuli hänen kestävimmit teatteriteoksensa. Molemmat ovat hyvin tyypillisesti venäläisiä ja Stravinskin sävellyksiä ja kumpaakin pidetään laajalti mestariteoksina.

*Tulilintu* oli Djagilevin seurueen baleteista ensimmäinen, jossa kaikki osatekijät olivat alkuperäisiä. Vuoden 1910 ensi-ilta nosti Stravinskin maineeseen yhdessä yössä. Kertomukseen on yhdistetty useampia kansantarinoita, ja siinä kerrotaan, kuinka kruununprinssi säästää Tulilinnun hengen ja tuhoaa sitten sen avulla pahan Kaštšein ja voittaa omakseen kauniin prinsessan. Alun perin baletti suunniteltiin Pariisin oopperaa varten, eikä tarkoituksena ollut viedä sitä kiertueelle. Vuonna 1912 Fokine uudisti tuotannon, mutta säilytti Aleksandr Golovinin vaikuttavat kulissit. Kun tuli ajankohitaiseksi suunnitella *Tulilintu* uudelleen vuonna 1926, Gontšarova oli ilmeinen valinta, koska hän kotimaastaan lähteneenä emigranttina tunsi ja ymmärsi Venäjän kansankulttuuria.

Gontšarova yksinkertaisti näyttämöllepanoa ja käytti rakennettujen kulissien sijasta helposti kiertueilla mukana kuljetettavia kankaita. Kun tanssijat ja yleisö näkivät lavastuksen ensimmäisen kerran, se oli joillekin pettymys vanhaan toteutukseen verrattuna. Ritarit eivät enää olleet kivettyneinä näyttämöllä, ja kultaisia omenoita kantava taikapuu oli litteä eikä samanlainen veistoksellinen elementti kuin Golovinin alkuperäistuotannossa. Jotkut olivat puolestaan samaa mieltä *The Timesin* arvostelijan kanssa siitä, että Gontšarova oli

*käyttänyt tilaisuutta hyväkseen ja saanut aikaan suurenmoisen speaktaakkelin, jossa groteski ja kaunis yhdistyvät mielikuvitusta hivelevällä tavalla [...] Upeat puvut piirtyvät vaikuttavasti ensimmäisen kohtauksen vihreän ja kullan sävyttämää taustaa vasten, ja toinen kohtaus on onnistuneesti toteutettuine venäläisine kaupunkineen vielä loistokkaampi. Esitys on kauneimpia, mitä tämä seurue on saanut aikaan – niin ennen sotaa kuin sen jälkeenkin.*<sup>18</sup>



Balettia esitettiin vuosien mittaan uudelleen, ja Gontšarovin uusi joitakin näyttämöllepanon osia myöhempiin esityksiin. Esimerkiksi päähahmojen asut vaihtuivat esittäjien mukana, vaikka Tullinnun puku oli edelleen sama liekinpunainen balettihame, jota ensimmäisellä esityskerralla vuonna 1926 oli käyttänyt tanssija Felia Dubrovskaja. Yleisö ihastui Gontšarovin taianomaiseen puutarhaan, johon suurin osa tapahtumista sijoittuu, ja jonka innoittajana oli Andrea Mantegnan Mantovan Camera degli Sposin maalaamien freskojen (n. 1460–1474) taustalla näkyvä hedelmätarha. Varsinainen riemuvoitto oli kuitenkin loppukohtaus, jossa sipulikupoleiden koristamien kirkkojen kaupunkia ympäröi selvästi Kremlin muuri. Näkymään sisältyi kaikki, mitä oli sanottavana Pyhästä Venäjästä (joka ilmeisesti oli kadonnut maailman silmistä Neuvostoliiton nousuun) ja se heijastaa osuvasti Stravinskin kiitosyhtymää. Sen näkymän Gontšarovin nimi edelleenkin loihtii teatterissa kävijöiden mieliin.

Häät, joka keskittyy maalaismiehen sopimusavioliittoon, oli jo työn alla, kun Gontšarovaa pyydettiin suunnittelemaan lavasteet ja puvut. Valmistelua oli lopulta kestänyt kaikkiaan kymmenen vuotta, kun baletti vuonna 1923 esitettiin ensimmäisen kerran Pariisiin Théâtre de la Gaitéssa. Musiikki on äänikollaasi, eivätkä vokalistit kuuluneet baletin henkilökaartiin. Gontšarova työsti ainakin kolmea eri versiota lavastuksesta ja puvustuksesta. Baletin luomisprosessista on olemassa monia tarinoita, mutta ilmeisesti koreografi Bronislava Nižinska oli ratkaisevassa roolissa sen lopulliseen muotoon saattamisessa. Hän suosi riisuttua näyttämöllepanoa, vaati koruttomuutta ja hylkäsi Gontšarovin ensimmäiset värikkäät lavasteet ja puvut, jotka olivat pohjoisvenäläisen taiteen inspiroimia. Lopullinen versio muutti häät värikkästä juhlasta yksivärisiksi rituaaliksi.

Häät-baletti tapahtui kolmessa yksinkertaisessa huonetilassa: sini-vihreässä, jossa oli yksi ainoa pieni ikkuna morsianta varten, teräksenharmaassa, jossa oli kaksi ikkunaa sulhasta varten, ja loppukohtauksen okranvärinen tila oli koko näyttämön levyinen sali, jonka korokkeelta morsian ja sulhanen vanhempineen seurasivat ilonpitoa. Takana oli ovi, josta vihkipari lähetettiin häävuoteeseen. Kaikki tanssijat oli puettu yhdenmukaisesti ruskeisiin polvipituisiin housuihin tai liivihameisiin ja kermanvärisiin puse-roihin, ja he muodostivat yhdenvertaisten maatyöläisten joukon. Huomio keskittyy morsiamen ja sulhaseen, mutta he ovat vain osa yhteisöä, josta he tilapäisesti nousevat esiin yksilöinä mutta



▲ Sergei Djagilevin Venäläisen baletin esityskauden mainos, 1928. Victoria and Albert Museum.

► Sergei Djagilevin Venäläisen baletin juliste, Théâtre Lyrique Municipal de la Gaité'ssa Pariisissa, 1923. Victoria and Albert Museum.



ilman erityisen vahvaa omaa identiteettiä. Kertoessaan baletin monivaiheisesta työprosessista Gontšarova huomautti, että hänen lavasteensa ja pukunsa tasapainottivat Stravinskin musiikkia ja Nižinskan koreografiaa täydellisesti siten, että

*jokainen täydensi toisten työtä [...] Värikäs musiikki heijasti kansanjuhlan huudahduksia ja lauluja – sekä kansanlauluja että uskonnollisia hymnejä. Tanssit näyttivät pohjautuvan kreikkalaisein veistoksiin, ja niissä oli klassisen sarkofagin tiivistettyä eloisuutta; puvut ja lavastus perustuivat itämaiseen makuun, toisin sanoen tummiin väreihin, joihin yhdistyi herkkiä sävyjä, ja rytmi liittyi arkipäivään. Kuinka tämä kaikki nivoutui vaikuttavaksi spehtaakkeliksi? Ehkä siten, että jokainen meistä ratkaisi oman osuutensa ongelmasta jonkin venäläisen kulttuurin perustekijän pohjalta: pohjoisen laulun, idän värien ja etelän plastisuuden pohjalta.<sup>19</sup>*

Gontšarovin baletin harjoituksia varten laatimat piirroukset asenoista ja ryhmittymistä ovat samalla koreografiaa. Edwin Evans kirjoitti baletin Lontoon ensi-illasta vuonna 1926:



Tanssijat liikkuvat melkein yksinomaan ryhmissä, ensin naiset, sitten miehet ja sitten molemmat, ja ruskean ja valkoisen vaihtelu oli kuin ihmiskaleidoskooppi, mutta kaiken alle kätkeytyi lempeä pohjavire. Se tässä baletissa olikin yllättävintä: musiikilliset ja koreografiset keinot viittaavat kulmikkuuteen ja mekaanisuuteen, mutta niiden käyttö tuottaakin lopputuloksen, jossa on suuren runouden liturgianomaista mystiikkaa ja ihmisyyttä.<sup>20</sup>



Gontšarova teki tärkeimmät työnsä Djagileville, mutta sai toimeksiantoja myös Pariisin oopperalta, Bronislava Nižinskan seurueilta, Olga Spessivtsevan balettikiertueilta, Chauve-Souris-teatterilta ja Doris Nilesin seurueelta. Myöhemmässä vaiheessa 1940-luvulla hän suunnitteli sarjan abstraktimpia sinfonisia baletteja Boris Knjasevin esityksiin Ranskassa ja Argentiinassa. Niissä suunnitelmat perustuivat väreihin ja geometrisiin muotoihin. Tanssiteosten ohella hän suunnitteli myös näytelmien ja nukketatteriesitysten lavasteita ja pukuja. Lisäksi Gontšarova ja Larionov toimivat 1920-luvulla aktiivisesti Pariisin venäläisten emigranttien keskuudessa, koristelivat kokoontumistiloja ja järjestivät ”avantgarde”-tanssiaisia. Gontšarovan puoleen ballerinat kääntyivät myös silloin, kun halusivat puvun venäläisen tanssin sooloesitykseen. Tamara Karsavinalle Gontšarova loi asun, jonka jäänsinisen ja valkoisen yhdistelmä oli koristeltu helmin, ja Bronislava Nižinskalle epäsymmetrisen, voimakkaan pinkinsävyisen puvun, jonka toinen hiha oli kullaväristä pitsiä ja jota somistivat vihreät, sinipunaiset, oranssinkeltaiset ja siniset koristeet, kullavärinen pitsi ja korukivet. Gontšarovan balettitanssija Anna Pavlovalle laatima suurenmoinen pukusuunnitelma on säilynyt: runsaasti koristeltu asu, jonka linjat ja kuviot on esitetty joka suunnasta – varsinainen pukuompelijan unelma.<sup>21</sup> Tanssija Lydia Lopokovan paluuta Lontoon Coliseumiin vuonna 1923 mainostettiin tiedolla, että hänen venäläinen tanssiasunsa oli Gontšarovan suunnittelema.

Gontšarova oli toinen niistä kahdesta naisesta, jotka saivat laatia suunnitelmia Djagilevin venäläisen baletin esityksiin, ja ainoa, joka sai suunnitella lavasteita. Hän oli epäilemättä lahjakkaimpia Djagilevin palkkaamista suunnittelijoista ja taiteilija, joka omista mieltymyksistään riippumatta oli yhtä lailla kotonaan teatterissa kuin taidegalleriassakin. Lähinnä hänet muistetaan venäläisen (ja itävenäläisen) sekä espanjalaisen kansanperinteen aiheiden käytöstä maalauksissaan ja paperille laadituissa suunnitelmissaan. Värit ja ilmapiirin luominen olivat hänen teatterityönsä ydin yhtä lailla kuin hänen muunkin taiteensa tukipilari. ■

◀ Natalia Gontšarova  
**Kaksi tanssijaa**

Luonnoksia baletin *Häät* koreografiaa varten  
n. 1923

Tussi ja maali paperille, 25 x 25 cm  
Kynä ja tussi paperille, 21,9 x 20,7 cm  
Kynä ja tussi paperille, 20,3 x 26,7 cm  
Victoria and Albert Museum

▶ Natalia Gontšarova  
**Ryhmä tanssijattaria**

Luonnos puvustusta ja koreografiaa varten balettiin *Häät*  
n. 1923

Tussi ja maali paperille, 40,6 x 26,1 cm  
Victoria and Albert Museum

▼ *Häät*-baletin harjoitus Théâtre de Monte-Carlon katolla, 1923.  
Library of Congress, Music Division.



# ELÄMÄKERTA

## Natalia Gontšarova



Valokuva Natalia Gontšarovasta  
San Sebastianissa 1916. Tretjakovin galleria.

**1881** Natalia Sergejevna Gontšarova syntyi 3. heinäkuuta Tulan provinssissa Venäjällä. Vietti lapsuutensa suvun tilalla.

**1891** Perhe muutti tyttären koulutuksen vuoksi Moskovaan.

**1901** Aloitti kuvanveistonopinnot Moskovan maalaustaiteen, kuvanveiston ja arkkitehtuurin Akatemiassa Pavel Trubetskoin johdolla. Tapasi elämäkumppaninsa Mihail Larionovin (s. 1881 Tiraspolissa, nyk. Moldovassa).

**1903** Keskeytti opintonsa sairastumisen vuoksi ja matkusti Larionovin kanssa Tiraspoliin, Odessaan ja Krimin niemimaalle.

**1904–1906** Jatkoி taideopintojaan Moskovassa ja aloitti maalausopinnot Konstantin Korovinin johdolla. Sai esille pastellimaalauksiaan Sergei Djagilevin järjestämässä venäläisen taiteen näyttelyssä Pariisin Grande Palais'ssa, osana Syyssalonkia (Salon d'Automne).

**1908** Teoksia oli esillä Moskovassa ensimmäisessä *Kultainen talja (Zolotoye Runo)* -taidelehden näyttelyssä yhdessä ranskalaisten aikalaistaidelijoiden rinnalla. Toteutti kirjankuvituksia norjalaisen Knut Hamsunin teksteihin ja antoi maalaus- ja piirustusopetusta.

**1909** Osallistui yhteisnäyttelyyn Izdebskin taidesalongissa Pietarissa ja kokeili ensikerran taitojaan teatterilavastuksen suunnittelijana. *Kultainen talja* -taidelehden toinen ja kolmas näyttely Moskovassa.

**1910** Järjesti päivän kestäneen yksityisnäyttelyn Vapaan esteettisen yhdistyksen tiloissa Moskovassa. Näyttelyn alastonmaalaukset takavarikoitiin ja Gontšarova sai syytteen korruptoituneiden teosten esittämisestä, joka johti oikeudenkäyntiin.

Ensimmäinen *Ruutusotamies*-ryhmän näyttely eli avantgarde-taiteen esittely Levissonin talon taidesalongissa. Mukana oli 33 Gontšarovin teosta.

**1911** Gontšarova ja Larionov perustavat *Aasihäntä*-ryhmän. Keväällä mukana Pietarissa ja Moskovassa järjestetyissä *World of Art Journalin* näyttelyissä (kuraattorina Aleksandr Benois).

**1912** Mukana useissa kansainvälisissä näyttelyissä eri puolilla Eurooppaa yhdessä Kasimir Malvitšin, Marc Chagallin ja Der Blaue Reiter -taiteilijoiden kera: Pietari, Moskova, Berliini ja Lontoo.

Esiintyi kasvot maalattuina *Argus*-lehden sivuilla. Teki litografioita kirjojen kuvituksiksi ja postikorteiksi sekä suunnitteli ensimmäiset muotiluomuksensa.

**1913** Jälleen mukana useassa yhteisnäyttelyssä. Futuristinen performanssi kasvot maalattuna Moskovan kadulla ennen tärkeän oman retrospektiivin avaamista Mihailkovan Taidesalongissa, missä oli esillä yli 800 teosta. Ilja Zdanevitš julkaisi Gontšarovin ja Larionovin teosten luettelon salanimellä. Mukana myös Berliinin *Erste Deutsche Herbstsalon* -näyttelyssä Berliinissä. Djagilev tilasi Gontšarovalta taustakulissin ja puvustuksen Nikolai Rimski-Korsakovin musiikkiin sävellettyyn *Kultainen kukko (Le Coq d'Or)* -oopperabalettiin.

**1914** Gontšarova ja Larionov olivat mukana tekemässä *Draamaa futuristien kabareessa No. 13* -elokuvaa.

Liittyvät ranskalaiseen *Société des Artistes Indépendants*'iin. Retrospektiivi oli esillä Pietarissa *Art Bureau of Nadezhda Dobychina*'ssa.

Pariskunta saapui Pariisiin. Yhteisnäyttely Galerie Paul Guillaume'ssa. Tutustuvat aikakauden keskeisimpiin taiteilijoihin.

Ensimmäinen maailmansota pakotti palaamaan takaisin Moskovaan. Larionov haavoittui vakavasti sodassa.

Gontšarova julkaisi *Kuvia sodasta* -litografiasarjan.

**1915** Djagilev kutsui pariskunnan työskentelemään Sveitsin Ouchy'n Venäläisen baletin produktioihin: *Liturgia, Häät (Les Noces)* ja *Sadko*. Gontšarova suunnitteli lavastuksia ja puvustuksia myös moskovalaiselle Aleksandr Tairovin Kamernyj-teatterille.

**1916** Pariskunta muutti Pariisiin ja Gontšarova liittyi *The World of Art* -ryhmään. Matkustivat Djagilevin Venäläisen baletin mukana kiertueelle Espanjaan. Vierailivat Roomassa työskennellen säveltäjä Igor Stravinskin ja koreografi Léonide Massinen kanssa. Tutustuivat museoiden kokoelmiin Venetsiassa, Milanossa ja Firenzessä ja tapasivat italialaisia futuristeja, kuten Filippo Tommaso Marinettin ja Giacomo Ballan.

**1917** Matkasivat Roomasta Pariisiin. Työskentelyä balettien puvustuksen, lavastuksen sekä kirjojen kuvitusten parissa.



Mihail Larionov ja Natalia Gontšarova Pariisissa 1930-luvulla. Russian State Archive of Literature and Arts.



Natalia Gontšarova, Igor Stravinski (istumassa), Léonide Massine, Mihail Larionov ja Léon Bakst, Ouchy'ssa vuonna 1915. Tretjakovin galleria, Käsikirjoituskokoelma.

**1918** Mukana *L'art décoratif théâtral moderne* -näyttelyssä Galerie Sauvage'ssa Pariisissa.

Mukaan *Action*-julkaisuun, joka ilmestyi seuraavana vuonna.

Muuttivat Pariisista Niévreen, Keski-Ranskaan sotaa pakoon.

**1919** Palasivat Pariisiin ja asettuivat asumaan Rue Jacques Callot'n ja Rue de Seine'n kulmaan. Asunnosta tulee pariskunnan koti heidän loppuelämäkseen.

Teatteritöiden näyttely Galerie Barbazanges'ssa Pariisissa.

**1920** Mukana perustamassa *Les Parallèles* musiikki-, taide- ja teatterilehteä. Paljon kuvitustöitä kirjoihin.

Osallistui kubistien näyttelyyn Rotterdamissa. Teki 1920-luvulla sisustussuunnitelmia koteihin, teki kokeiluja *pochoire*-tekniikalla (sabloni), opetustehtäviä omassa ateljeessa.

Aleksandra Tomlina tuli pariskunnan palvelukseen.

**1921** *Russian Art Exhibition* Lontoon White-chapel Gallery'ssa. Mukana 46 enimmäkseen Gontšarovan näyttämötaiteeseen liittyvää teosta. Suunnitteli puvustuksia tanssijoille ja näyttelijöille.

**1922** *International Theatre* -näyttely kiersi Eurooppaa, mukana Gontšarovan teoksia.

Ensiesiintyminen Pariisissa *Société des Artistes Indépendants / Salón des Indépendants* -näyttelyssä. Osallistui vuosittain 1922–1932.

*Gontcharova-Larionov* -näyttely New Yorkissa ja *Erste Russische Kunstausstellung* Berliinissä.

Gontšarova aloitti suunnitteluyhteistyön Marie Cottolin Myrbor-muotitalon kanssa Pariisissa.

**1923** Mukana *Grand Ball Travesti Transmental* -juhlan suunnittelijana Pariisissa keräämässä avustuksia neuvostoliittolaisille taiteilijoille.

Suunnitteli puvustuksen Stravinskin *Häät* -balettiin. Näyttelyt Tokiossa ja Roomassa.

**1924** Monte Carlossa esitetyn Modest Musorgskin musiikkiin tehdyn *Yö autiolla vuorella* -baletin lavastus ja puvustus.

Mukana *Salon des Tuileries*'n näyttelyissä 1924–1943.

**1925** Mukana näyttelyissä Café de Rotonde'ssa ja Grand Palais'ssa.

**1926** Lavastus- ja pukusuunnitelmia mukana Victoria ja Albert museossa ja Claridge Gallery'ssa Lontoossa.

Stravinskin *Tulilinnun* ensi-ilta Lontoossa, jossa oli Gontšarovan lavastus ja puvustus.

**1927** *Ruutusotamies*-ryhmän retrospektiivi järjestettiin Tretjakovin galleriassa Moskovassa sekä Pietarissa, sisältäen myös Gontšarovan teoksia. Molemmat museot ostivat varhaisia teoksia kokoelmiinsa.

Ranskan *Vogue*-muotilehti esitteli Gontšarovan kankaita ja iltapukuja.

Arts Club of Chicago tilasi Gontšarovalta *Kevätsermin*.

**1928** Mukana yhteisnäyttelyissä Lontoossa, Birminghamissa ja Moskovassa.

**1929** Useita yhteisnäyttelyitä ja marraskuussa N. Goncharova: *natures mortes* -yksityisnäyttely W. Hirshmanin galleriassa Pariisissa. Runoilija Marina Tsvetajeva julkaisi ensimmäisen monografian taiteilijasta venäjäksi.

**1930** Aloitti Modest Musorgskin *Sorotšinskin markkinat* -oopperan lavasteiden ja puvustuksen suunnittelun.

**1932** Yksityisnäyttely N. Gontcharova: *peinture* Galerie L'Époque'ssa Pariisissa.

Aloitti kuvitustehtävät sosialistisessa *Le Populaire* -lehdessä.

**1934** Gontšarovan näyttämötöteutuksia oli ensi kertaa esillä näyttelyssä MoMA:ssa New Yorkissa.

**1935** Mukana kolmen naistaiteilijan näyttelyssä Arts Club of Chicagon tiloissa.

Manuel de Fallan *Noiduttu rakkaus (El amor brujo)* -baletin ensi-ilta Lontoon Coliseumilla.

**1936** *Cubism and Abstract Art* -näyttelyssä MoMA:ssa oli pariskunnan teoksia esillä.

**1937** Gontšarova suunnitteli uudet lavasteet ja puvustuksen *Kultainen Kukko (Le Coq d'Or)* -oopperabalettiin.

**1938** Gontšarova suunnitteli balettilavasteet ja -puvustuksen paroni Frédéric d’Erlangerin *Tuhkimoon* Monte Carllossa ja Aleksandr Borodinin *Bogatyri*-oopperaan Metropolitanin oopperaan New Yorkissa.

Pariskunta sai Ranskan kansalaisuuden.

**1939** Yksityisnäyttely *Natalie Gontcharova: Espagnoles – Magnolia* La galerie d’art Le cadran’ssa Pariisissa.

**1940–1945** Pariskunta asui ja työskenteli koko sodan ajan Pariisissa.

**1948** *Le Rayonisme 1909–1914. Peintures de Michel Larionov et de Natalie Gontcharova* -näyttely Galerie des Deux Iles’ssa Pariisissa.

**1950** Larionovin sairastuttua Gontšarova ryhtyi myymään pariskunnan varhaisia teoksia.

Viimeinen kuvitus valmistuu Natalia Kodrianskajan *Le Contes Russes* -teokseen.

**1951** Musée National d’Art Moderne Pariisissa hankki ensimmäiset teokset kokoelmaansa.

**1953** Yksityisnäyttely Pariisissa Galerie 25:ssä.

**1954** Edinburghissä ja Lontoossa oli esillä Gontšarovan ja Larionovin näyttämötoteutuksia Venäläisen baletin teoksiin.

**1955** Gontšarova ja Larionov avioituivat Pariisissa, jotta voisivat turvata toistensa taiteellisen perinnön.

*Burlington Magazine* julkaisi ”The Early Work of Goncharova and Larionov” -artikkelin.

**1956** Gontšarovan retrospektiivinen näyttely Galerie de l’Institut’ssa Pariisissa.

**1957** Näyttely Saint-Etienne’ssä.

**1958** Yksityisnäyttely Pariisissa neuvostoliittolaisen Sputnik-sateliitin innoittamana.

**1961** Kiertonäyttely *A Retrospective Exhibition of Paintings and Design for the Theatre: Larionov and Goncharova* oli esillä Leedsissä, Bristolissa ja Lontoossa pariskunnan 80-vuotis-syntymäpäivien kunniaksi.

**1962** Natalia Gontšarova kuoli Pariisissa.

**1963** Larionov ja Tomlina solmivat avioliiton. Taiteilijapariskunnan perintö jäi Tomlinan vastuulle.

**1964** Mihail Larionov kuoli Fontenay-aux-Roses’ssa.

**1978** Tomlina teki testamentin, jossa Gontšarovan ja Larionovin maalaukset, piirrookset ja suunnitelmat sekä kirjasto ja arkisto kirjeenvaihtoiheen ja valokuvineen lahjoitettiin Neuvostoliittoon. Kokoelma pysyi kuitenkin edelleen Pariisissa.

**1981** Venäläisen taiteen museossa Pietarissa järjestettiin Gontšarovan 100-vuotisjuhlanäyttely, missä oli esillä hänen teoksiaan Venäjänvuosilta 1903–1915.

**1988** Neuvostoliitto ja Ranska päättivät verotuksellisista syistä jakaa taideteokset keskenään.

**1995** Musée national d’art moderne – Centre Georges Pompidou (Pompidou-keskus) Pariisissa järjesti näyttelyn ranskalaisiin museo-kokoelmiin lahjoitetuista teoksista.

**1998** Tretjakovin galleria Moskovassa otti vastaan Gontšarovan 413 maalausta, 6 924 paperipohjaista teosta, jotka luetteloiitiin ja konservointiin. Testamenttilahjoitus sisälsi myös arkiston.

**2002** Venäläisen taiteen museo järjesti Natalia Gontšarovan näyttelyn Pietarissa.

**2013** Tretjakovin galleria järjesti Natalia Gontšarovan koko elämäntyötä esittelevän näyttelyn Moskovassa.

#### Lähteet

Elena Basner, ”Chronicle of the Life and Work of Natalia Goncharova”, teoksessa *Natalia Goncharova*, Jevgenia Petrova (toim.). Näyttelyluettelo, State Russian Museum, St Petersburg 2002, 323–330. *Taiteen maailma – Mir Iskusstva*. Näyttelyluettelo, Ateneumin taidemuseo, Helsinki 1998.

Zelfira Tregulova, ”Goncharova’s Works in the Tretyakov Gallery: The History of the Collection”, teoksessa *Natalia Goncharova*, Matthew Gale & Natalia Sidlina (toim.). Näyttelyluettelo, Tate, London 2019, 164–175.

Katy Wan, ”Natalia Goncharova: Chronology”, teoksessa *Natalia Goncharova*, Matthew Gale & Natalia Sidlina (toim.). Näyttelyluettelo, Tate, London 2019, 178–193.

› Natalia Gontšarova asuntonsa portaikossa, Rue Jaques Callot, Pariisi, n. 1960.  
Tretjakovin galleria, Käsikirjoituskokoelma.



## Viitteet

Natalia Sidlina:

## KAIKKEA SYLEILEVÄ NATALIA GONTŠAROVA

- Mihail Larionov & Natalia Gontšarova, ”Luchisty i budushchniki. Manifest”, *Oslinyi khvost i Mishen*, Moskova 1913, 12–13. Lainattu teoksessa John E. Bowlt (toim.), *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism 1902–1934*. London 1988, 90.
- Molot, ”Moskovskii den”, *Rannee utro*, 14. syyskuuta 1913, 7; ”Futuristy guliaut”, *Rannee utro*, 17. syyskuuta 1913. Lainattu teoksessa Andrei Krusanov, *Russkii avangard 1907–1932. Istoricheskii obzor*, 1. Moskova 2010, 17–20.
- Mihail Larionov, Ilia Zdanevich, ”Pochemu my raskrashivaemsia”, *Argus*, no 12 [joulukuuu] 1913, 117.
- Ks. Jevgenia Iljukhinan artikkeli tässä julkaisussa.
- Vystavka kartin Natalii Sergeevny Goncharovoi. 1900–1913*, Moskova 1913, XIII–XIV. Kaikkiaan kolme näyttelyluetteloa ja niihin liittyvä monografia (Eli Eganbiuri, *Natalia Goncharova. Mikhail Larionov*, Moskova 1913), joissa kaikissa luetteloita Gontšarovan teoksista aikajärjestyksessä ja numeroituina. Numerointi vaihtelee laitoksesta toiseen.
- Jane A. Sharp, ”Natalia Goncharova: Lives of the Artist”, teoksessa John E. Bowlt & Matthew Drutt (toim.), *Amazons of the Avant-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*. Näyttelykatalogi, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2000, 126.
- Mihail Larionov, [”Introduction”], *Katalog vystavki kartin gruppy khudozhnikov ”Mishen”*, Moskova 1913, [4]. Ilja Zdanevitš piti kaksi luentoa Gontšarovasta ja kaikkismista: Moskovassa 5.11.1913 taidesalongin suuressa salissa ja Pietarissa 31.3.1914. Luentojen luonnoksista ks. Sharp 2000, 165.
- Eganbiuri 1913, 11–12.
- Ks. Jevgenia Petrova, ”The Sources of Rayonism in Goncharova’s Art” , teoksessa Matthew Gale & Natalia Sidlina (toim.), *Natalia Goncharova*. Näyttelykatalogi, Tate, London 2019, 85–97. *Rayonismi* (engl. *rayonism*) oli Larionovin ja Gontšarovan vuonna 1912 kehittämä taidesuuntaus. Käytämme suuntauksesta yhdenmukaisuuden vuoksi tätä termiä, joka esiintyy venäjistä ranskaksi tehdyn käännöksen mukaisena ensimmäisessä englanninkielisessä monografiasa Natalia Gontšarovasta (Mary Chamot, *Goncharova: Stage Designs and Paintings*, London 1979) ja alkuperäislähteiden käännöksissä (Bowlt 1976) sekä teosnimissä. Akateemisesti hyväksytty on myös muoto *rayismi*, joka viittaa termin alkuperään, valonsäteisiin.
- Elena Basner, ”I. Zdanevich. Natalia Goncharova i vsechestvo” in *N. Goncharova. M. Larionov. Issledovaniia i publikatsii*, Moskova 2003, 176–8. Julkaisemattoman luennon käsikirjoitus on Venäläisen taiteen museon käsikirjoituskokoelmassa Pietraissa, F.177, E. kh. 14.
- Katalog vystavki kartin gruppy khudozhnikov ”Mishen”* [4].
- Zdanevtšin katsauksesta kaikkismi-teoriaan Gontšarovan Pariisin-kaudella, ks. Alla Lukanova, *Natalia Goncharova. 1881–1962*, Moskova 2016, 327–37.
- Vystavka kartin Natalii Sergeevny Goncharovoi*, 2. Käännetty teoksessa Bowlt 1988, 57.
- Natalia Gontšarova, [”Lehdistölausunto”], ”Moskva o s”ezde”, *Protiv techniiia*, no 15, 24. joulukuuta 1911. Käännetty teoksessa Sharp 2005, 271.
- Marina Tsvetajeva, ”Natalia Goncharova (zhizn” i tvorchestvo),” *Prometei, Molodaia gvardiia*, vol. 7, Moskova 1969, 170.

- Kaikki kolme Gontšarovan elämäkerran kirjoittajaa – Zdanevitš 1910-luvulla, Tsvetajeva 1920-luvulla ja Chamot 1950-luvulla – toistivat taiteilijan ilmoituksena, että hän oli ”Venäjän maaseudun lapsi”. Ks. Eganbiuri 1913, 12–13; Tsvetajeva 1969, 178–180; Chamot 1979, 6.
- A.E. Kovalev, *Larionov v Rossii. 1881–1915*, Moskova 2005, 27–29. Ks. myös Timo Huuskon artikkeli tässä julkaisussa.
- Tsvetajeva 1969, 144–201.
- Alun perin julkaistu venäjäksi, *Volia Rossii*, no V–VI, VII, VIII–X, 1929.
- Natalia Goncharova, ”The Metamorphoses of the Ballet ‘Les Noces’”, *Leonardo*, vol.12, nro 2, 1979, 137–143. Ks. myös Jane Pritchardin teksti tässä julkaisussa.
- Ks. Marie-Pierre Salé & Edouard Papet & Dominique de Font-Réaulx (toim.), *L’Art russe dans la seconde moitié du XIXe siècle: Enquête d”identité*. Näyttelykatalogi, Musée d’Orsay, Paris 2005.

- Goncharova 1911.
- Anna Poznanskaya & Alexei Petukhov, ”Moscow as a Centre for Collecting Contemporary French Painting from 1870 to 1920”, teoksessa Albert Kostenevich (toim.), *From Russia: French and Russian Master Paintings 1870–1925 from Moscow and St Petersburg*. Näyttelyluettelo, Royal Academy of Arts, London 2008, 56–64.
- Esimerkiksi Tretjakovin galleria, Puškin museon ja Eremitaasin impressionistiset ja modernin taiteen kokoelmat, Venäläisen taiteen museo ja Bakhrušinin teatterimuseo.
- Anna Poznanskaya & Alexey Petukhov, ”Sergei Shchukin: An Outstanding Muscovite Collector”, *Icons of Modern Art: The Shchukin Collection*. Näyttelyluettelo, Fondation Louis Vuitton, Pariisi 2017, 44–50.
- Tsvetajeva 1969, 178.
- Tulan alueen riikinkukkokirjonnasta teoksessa *Russkii narodnyi ornament. Otdel pervyi. Shit”e, tkani, kruzheva (L”Ornament National Russe: Premiéré livraison. Broderies, tissus, dentelles)*, 1872, I.LVII.
- Tsvetajeva 1969, 197.
- Ks. Marie Chamot, *Goncharova: Stage Designs and Paintings*, London 1979, 51.
- Ks. *Natalia Goncharova: Between East and West*. Näyttelykatalogi, Tretjakovin galleria, Moskova 2013, 395, kuva [ill.] 10.
- Natalia Gontšarova-Puškina leimattiin flirttailijaksi, joka oli vastuussa aviomiehensä ennenaikaisesta kuolemasta kaksintaistelussa vuonna 1837. Natalia Gontšarovan luonnos, ”Djagilevin muistelmat”, sisältää Gontšarovan muistoja Djagilevin, Larionovin ja hänen itsensä tapaamisesta pariisilaisessa ravintolassa vuonna 1917. Gontšarova onnistui välttämään ”puškinilaisdraaman toistumisen”, minkä Djagilevin epäkohtelias käytös häntä kohtaan olisi saattanut aiheuttaa. Käsikirjoitus (päiväämätön) Tretjakovin galleria, Käsikirjoituskokoelma, Moskova.

- Natalia Gontšarova yhteistyöstä Lamanovan muotitalon kanssa ks. Djurdja Bartlett, ”Nadezhda Lamanova and Russian Pre-1917 Modernity: Between Haute Couture and Avantgarde Art”, *Fashion Theory*, vol.21, no 1, 35–77.
- Eganbiuri 1913, XIII.
- Natalia Gontšarovan yhteistyöstä Marie Cuttolin kanssa ks. V. Guillaume, ”Fashion as Space of Art”, *Natalia Goncharova* 2013, 80–82.
- Bella Reine, ”Un Goncharova inconnue”, teoksessa Tatiana Loguine, *Gontcharova et Larionov: Cinquante ans à Saint Germain-des-Pré s*, Paris 1971, 151–152.
- Oslinyi khvost i Mishen* 1913. Käännös teoksessa Bowlt 1988, 90.

- Matthew Gale, ”’An inner necessity’: Goncharova’s Reception in Britain”, teoksessa Matthew Gale & Natalia Sidlina (toim.), *Natalia Goncharova*. Näyttelykatalogi, Tate, London 2019, 112–121.
- Venäjällä taideseurat ja taidelehdet osallistuivat aktiivisesti aikaistaiteen näyttelyiden säännölliseen järjestämiseen. Näyttelyissä esiteltiin eurooppalaisen taiteen suuntauksia, ja saksalaisia ja ranskalaisia taiteilijoita kutsuttiin osallistumaan ryhmänäyttelyihin ympäri Venäjää. Venäläistaiteilijat osallistuivat Lontoon toiseen jälki-impressionistiseen näyttelyyn ja *Der Blaue Reiter* -näyttelyyn Münchenissä vuonna 1912 sekä Berliinin Galerie der Sturmin näyttelyyn vuonna 1913. Taidelehti *Kultainen talja (Zolotoye Runo)* järjesti ranskalaisten modernistien ja venäläisten avantgardistien näyttelyn, ja Pietarissa julkaistu lehti *Apollon* järjesti näyttelyn nimeltä *100 vuotta ranskalaista taidetta: 1812–1912*. Ranskan aikaistaidetta oli esillä Moskovan arvostetuimmassa näyttelytilassa, Mihailovan salongissa, missä esiteltiin taiteilijat Kees van Dongen, Roger de La Fresnaye, Fernand Léger, Raoul Dufy ja Juan Gris. Filippo Marinetti ja Giacomo Balla kiertelivät Venäjällä ja Henri Matisse kävi Moskovassa, missä hän tutustui ikonimaalaukseen.
- Ks. John E. Bowlt, ”Natalia Goncharova and futuristicheskii teatr”, in *Poeziia i zhivopis. Sbornik trudov pamiati N.I. Khardzhieva*, Moscow 2000, 250.
- John E. Bowlt, ”Natalia Goncharova and FuturistTheatre”, *Art Journal*, vol.49, no 1, Spring 1990, 49.
- Kirje Natalia Gontšarovalta madame Mil. Sisovälle, Pariisin *Narodni Listy* -julkaisun toimittajalle, Pariisi, tammikuu 1935, 1–2, Bibliotheque Kandinsky, Fonds Michel Larionov (10493-432).
- Jevgenia Iljukhina, ”Natalia Goncharova”s Spanish Extravaganza”, *Tretyakov Gallery Magazine 4/2015* (49): https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/4-2015-49/natalia-goncharovasspanish-extravaganza (katsottu 20.11.2019).
- Päiväämätön kirje [1928] Rue Winterbotham Carpenterilta Alice Roullierille, jossa ilmoitus sermin tilauksesta tuhanen dollarin hinnalla. Arts Club of Chicagon arkisto.
- Natalia Goncharovan kirje Alice Roullierielle 24.10.1928. Arts Club of Chicagon arkisto.
- Katy Wan, ”Natalia Goncharova: Chronology”, teoksessa Matthew Gale & Natalia Sidlina (toim.), *Natalia Goncharova*. Näyttelykatalogi, Tate, London 2019, 178–194.
- Esimerkiksi toteutumatonta *Liturgia*-balettia varten laaditut suunnitelmat (1915) julkaistiin albumina, joka koostui sablonilla tehdyistä kuvista (*pochoirs*). Suurikokoinen *Kylpijät-triptyykki* (1922) toteutettiin sittemmin myös julisteen muodossa. Ks. kuva Matthew Gale & Natalia Sidlina (toim.), *Natalia Goncharova*. Näyttelykatalogi, Tate, London 2019, 6.
- Sharp 2005, 14.

## Jevgenia Iljukhina: HENKINEN OMAELÄMÄKERTA Gontšarovan näyttely vuonna 1913

- Ju[rii] Bocharov, ”Put” k Vostoku (Na vernisazhe vystavki N.S. Goncharovoi)”, *Rannee utro*, 1. lokakuuta. 1913, 7.
- F. Mukhortov, ”Vystavka N. Goncharovoi”, *Moskovskaia gazeta*, 30. syyskuuta 1913, 6.
- Andrei Krusanovin tiedot tuloista perustuvat lehdistön tietoihin vuodelta 1913. Andrei Krusanov, Russkii avangard. 1907–1932. *Istoricheskii obzor*, vol.1, 2, Moskova 2010, 43. Näyttelyn taloudellista menestystä voi arvioida vertaamalla

sitä vuoden 1913 keskimääräisiin ansioihin: tehdastyöläinen sai 25 ruplaa kuukaudessa, sairaanhoitaja 80-100 ruplaa ja duuman (eduskunnan) jäsen 1 500 ruplaa kuukaudessa.

- Eli Eganbiuri, *Natalia Gontšarova. Mihail Larionov*, Moskova 1913.
- Marina Tsortedimentvetajeva, ”Natalia Goncharova (zhizn” i tvorchestvo),” *Prometei*, vol.7, Moskova 1969, 184.
- Avantgarde-taiteilijat pitivät Vrubelia kuitenkin proto-kubistina, ja David Burljuk sanoi häntä ensimmäiseksi kubistiksi. Sergei Sudeikin kertoi, tai ehkä keksi, tarinan siitä, kuinka Picasso oli jäänyt katsomaan Vrubelin maalauksia Djagilevin Pariisin Grand Palaisissa järjestämässä venäläisen taiteen näyttelyssä vuonna 1906.
- Tällaisten väittelyiden osanottajat ymmärsivät, että tarkoituksena oli mainostaa näyttelyä. Yhden kirjeenvaihtajan mukaan vuoden 1912 väittelyssä *Aasinhäntä*-ryhmän ja *Ruutusotamies*-ryhmän jäsenten välillä syntyneessä riidassa olivat *Ruutusotamies*-ryhmän jäsenet huutaneet, että kyseessä oli *Aasinhäntä*-ryhmän mainostilaisuus. Ks. ”Spor ob iskusstve”, *Utro Rossii*, 14. helmikuuta 1912. Lainattu teoksesta Gleb Pospelov, *Bubnovyi valet. Primitiv i gorodskoi fol”klor v moskovskoi zhivopisi 1910-kh*, Moskova 1990, 110.
- Pahvit olivat edelleen kiinni teoksissa, jotka toimitettiin Tretjakovin galleriaan vuonna 1989 osana Gontšarova ja Larionovin testamenttilahjoitusta.
- Numeroidussa luettelossa on useille teoksille annettu sama numero (esimerkiksi 370 – *Luistelevia poikia* ja 370a – *Sykyinen maisema*, ja myös numerot 404–463 on käytetty kahteen kertaan). Se tarkoittaa, että katalogissa oli kaikkiaan yli kahdeksansataa teosta.
- Mukhortykh 1913. Lainattu teoksessa Krusanov 2010, 33.
- Tsvetajeva 1969, 192.
- Benedikt Lifšits, *Polutoraglazyy strelets*, Moskova 1989, 369. Julkaistu englanniksi: *The One and a Half-Eyed Archer*, käännös John E. Bowlt, Newtonville, MA, 1977.
- Tsvetajeva 1969, 171.
- ”Koristeellisuuttakin tarvitaan kaunistamaan ihmisten elämää, niin että heidän kotinsa ja kaupunkinsa ovat iloisempia ja värikkämpiä.” Näin Larionov muotoili maalaus-taiteen tehtäviä sanomalehtihaastattelussa tammikuussa 1913. (M.F. [Mikhail Larionov] ”Luchisty (v masterskoi Larionova i Goncharovoi)”, *Moskovskaia gazeta*, 7. tammi-kuuta 1913, 2. Lainattu teoksessa Aleksandr Kovalev, *Mikhail Larionov v Rossii. 1881–1915*, Moskova 2005, 349.
- V. Mak [Pavel Ivanov], ”Vystavka N.S. Goncharovoi”, *Kommersant*, 30. syyskuuta 1913, iltapainos, 2. Lainattu teoksessa Krusanov 2010, 32.
- Tässä viitataan lähinnä venäläiseen symbolistiin Viktor Borisov-Musatoviin, joka oli hienovaraisen sivellintekniikan mestari.
- Exposition de l”art russe*, Pariisi 1906. Neljä Gontšarovan työtä oli esillä: no 154, *Villegiature près de Moscou* (pastelli); no 155, *A la Campagne* (pastelli); no 156, *Moscou* (pastelli); no 157A, *Moscou* (pastelli).
- Mak 1913, 2. Lainattu teoksessa Krusanov 2010, 33.
- Nämä teokset ovat leimallisesti Gontšarovan. Maalauksellisesta rikkaudesta, voimakkaiden siveltimenvetojen tiiviydestä ja intensiivisistä väreistä huolimatta aiheeseen perinteisesti liitetty ajattoman kauneuden käsite hämärsi toteutuksen yksilöllistä otetta jonkin verran.
- Eol, ”Talant v tupike (Vystavka kartin N.S.Goncharovoi)”, *Rul*, 30. syyskuuta 1913, 4. Lainattu teoksessa Krusanov 2010, 34.
- ”Jos olisin työskennellyt samalla tavoin kuin alussa, minusta olisi tullut suosittu”, kirjoitti Larionov tätä aikaa muistellessaan.

- 22 Lainaus artikkelista ”Rayonists and Futurists: A Manifesto” teoksessa John E. Bowlt (käännös ja toim.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934*, New York 1976, 90.
- 23 Mikhail Larionov, ”Rayonist Painting”, ks. Bowlt 1976, 95.
- 24 S. Glagol, ”Vystavka kartin Natal’i Goncharovoi”, *Stolichnaia molva*, 30. syyskuuta 1913, 5. Lainattu teoksessa Krusanov 2010, 35.
- 25 Bocharov 1913, 36.
- 26 Gleb Pospelov ja Andrei Sarabjanov ovat kirjoittaneet Larionovin toiminnasta kurattorina. ”Larionov as a Curator of Exhibitions”, *Mikhail Larionov*. Näyttelyluettelo, Tretjakovin galleria, Moskova 2018, 48–57.
- 27 Näin Larionov määritteli Gontšarova teosten teemoja *Maalitaulu*-näyttelyssä. *Moskovskaia gazeta*, 7. tammikuuta 1913, 2. Lainattu teoksessa Kovalev 2005, 348.
- 28 Ibid, 349.
- 29 V. Denisov, ”Natal’ia Goncharova”, *Den*, 18. maaliskuuta 1914, 3. Lainattu teoksessa Krusanov 2010, 367–368.
- 30 Huhtikuussa 1913 pidettiin Moskovassa varhaisen venäläisen taiteen näyttely, jota Gontšarova useita vuosia myöhemmin muisteli mielihyvällä.
- 31 Denisov 1914, 3.
- 32 Jakov Tugendkhold [Tugendhold]. ”Vystavka kartin Natalii Goncharovoi. (Pis”mo iz Moskvy)”, *Apollon*, no 8, lokakuu 1913, 71–73. Lainattu teoksessa Krusanov 2010, 37.
- 33 Tsvetajeva 1969, 156.
- 34 Järjestyksestä on olemassa kaksi versiota, joilla kummallakin on oma perustelunsa. Ks. Jane A. Sharp, *Russian Modernism between East and West: Natal’ia Goncharova and the Moscow Avant-garde*, New York and Cambridge 2005, 192; Alla Lukanova, *Natalia Goncharova 1881–1962*, Moskova 2016, 133–134.
- 35 Teokset poistettiin sen jälkeen, kun sanomalehti *Peter-burgskii listok* julkaisi 16. maaliskuuta 1914 (9) ”W”:n kirjoit-taman artikkelin otsikolla ”Futurismia ja jumalanpilkkää”. Tapahtumasta nousi laajamittainen kohu. Uskonnollinen sensori ei kuitenkaan nähnyt teoksissa pyhäinhäväistystä, ja ne palautettiin paikalleen. Ks. Krusanov 2010, 364.
- 36 Aleksandr Benua [Benois], ”Dnevnik khudozhnika”, *Rech*, 21. lokakuuta 1913. Lainattu näyttelykatalogissa *Natalia Goncharova: The Russian Years*, Venäläisen taiteen museo, Pietari 2002, 294.
- 37 Tugendhold 1913, 71–73.
- 38 A., ”Vystavka Natalii Goncharovoi”, *Utro Rossii*, 1. lokakuuta 1913, 6. Lainattu teoksessa Krusanov 2010, 31.
- 39 Sergei Mamontov, ”Vystavka g-zhi Goncharovoi”, *Russkoe slovo*, 1. lokakuuta 1913, 8. Lainattu teoksessa Krusanov 2010, 32.
- 40 ”Puhtaasti futuristiset teokset on tungettu takimmaisiin kahteen saliin.” Mak 1913. Lainattu teoksessa Krusanov 2010.
- 41 Benois 1913.
- 42 Luvut on koottu Pietarin lehdistössä huhti-toukokuussa 1914 ilmoitettujen tietojen perusteella. Krusanov 2010, 374.
- 43 Päiväämätön [1913–14] luonnos kirjeestä Boris Anrepille, Khardzhiev-Chagan kulttuurisäätion arkisto, The Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI), Moskova, F:3145, op. 2, d. 554, käännös John E. Bowlt ja Matthew Drutt (toim.), *Amazons of the Avant-Garde: Alexandra Exter, Natalia Goncharova, Liubov Popova, Olga Rozanova, Varvara Stepanova, and Nadezhda Udaltsova*. Näyttelyluettelo, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2000, 315–316.

Timo Huusko:

## ITÄISEN TAIDENÄKEMYKSEN PUOLESTA: Natalia Gontšarova ja Mihail Larionov

- 1 Ks. Jevgenia Iljukhinan artikkeli tässä julkaisussa.
- 2 Gleb Pospelov, ”Early Goncharova and Gauguin”, *The Tretyakov Gallery Magazine 1/2014* (42), 32. Ks. myös: https://www.tretyakovgallerymagazine.com/articles/1-2014-42/early-goncharova-and-gauguin (katsottu 20.11.2019).
- 3 Jane Sharp, ”Natalia Goncharova”, teoksessa *Natalia Goncharova. A Pioneer of the Russian Avant-Garde*. Tel Aviv Museum of Art 2000, 87.
- 4 Irina Vakar, ”You came at dawn...”, teoksessa Irina Lazebnikova (toim.) *Mikhail Larionov*. Tretjakovin galleria, Moskova 2018, 15–25.
- 5 Marina Tsvetajeva, ”Natalia Goncharova (zhizn’ i tvorchestvo),’ *Prometei*, vol. 7. Moskova 1969, 172–174. Kaunokirjallisena muistelona tietojen todenperäisyyttä ei voi taata.
- 6 ”Chronicle of the Life and Work of Natalia Goncharova”, teoksessa Jevgenia Petrova (toim.), *Natalia Goncharova: The Russian Years*. Venäläisen taiteen museo, Pietari 2002, 324.
- 7 Larionovin organisoimista ja kuratoimista näyttelyistä ks. Andrej Sarabjanov, ”Larionov as a Curator of Exhibitions”, teoksessa Irina Lazebnikova (toim.) *Mikhail Larionov*. Tretjakovin galleria, Moskova 2018, 48–53.
- 8 ”Ssora “Khvostov” s “Valetami”, *Golos Moskvyy*. 11.12.1911, 5.
- 9 Sarabjanov 2018, 50.
- 10 Jane Sharp, *Russian Modernism between East and West: Natal’ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde*. Cambridge University Press: United Kingdom 2018 [2006], 85–86.
- 11 Sharp 2018 [2006], 54, 114 ja 271.
- 12 Sharp 2018 [2006], 116.
- 13 Ks. Jevgenia Iljukhinan artikkeli tässä julkaisussa.
- 14 Jevgeni Kovtun, *Mikhail Larionov 1881–1964*. Bournemouth 1998, 68.
- 15 Sarabjanov 2018, 53.
- 16 Vladimir Poliakov, ”The Ins and Outs of Rayonism”, teoksessa Irina Lazebnikova (toim.) *Mikhail Larionov*. Tretjakovin galleria, Moskova 2018, 36–47. Rayonismista ks. myös Anthony Parton, “Goncharova’s Rayism”: www.incorn.eu/journal2011/goncharova’s%2orayism.pdf (katsottu 3.11.2019).
- 17 Ks. esim. Sarah Warren, *Mikhail Larionov and the Cultural Politics of Late Imperial Russia*. Ashgate: London 2013, 74–77.
- 18 Ks. Timo Huusko, ”Suomalaisen tarinan saksalais-venäläinen säie: Tyko Sallisen kansankuva ja primitivismi”. Tahiti, 8 (3), 5–20: https://doi.org/10.23995/tht.77449 (katsottu 3.11.2019).
- 19 Marcus Collinin kirje Ludvig Wennervirralle kesäkuussa 1922. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256, kansio 2. Kansalliskirjasto, Helsinki.

### Jane Pritchard:

”KERRASSAAN SUURENMOISTA”

### Gontšarova ja teatteri

- 1 Vuonna 1948 abstraktin taiteen historian etevä asiantuntija Michel Seuphor järjesti Gontšarovan ja Mihail Larionovin rayonististen teosten näyttelyn. Gontšarova osallistui myös Seuphorin uraauurtavaan näyttelyyn Galerie Maeghtissa, jossa esiteltiin abstraktin taiteen ensimmäisiä mestareita vuonna 1949. Hänen teoksiaan hankittiin museoihin,

- 1 muiden muassa Musée national d’art moderne’een vuonna 1950 ja Tate Galleryyn vuonna 1952. Ks. Elena Korowin, ”Natalia Goncharova’s Canonization in Europe after 1945”, *Journal of Art Historiography*, no 19, joulukuu 2018.
- 2 Natalia Goncharova, Michel Larionov, Pierre Vorms, *Les Ballets russes: Serge de Diaghilew et la déc oration thé atrale, Belvès*, Dordogne 1955, lainattu teoksessa Lynn Garafova, ”Astonish Me!: Diaghilev, Massine and the Experimentalist Tradition”, Mark Carroll (toim.), *The Ballets Russes in Australia and Beyond*. Kent Town 2011, 54.
- 3 Joachim Homann, *Le Coq d’or: Natalia Goncharova’s Designs for the Ballets Russes*. Cambridge MA 2004.
- 4 Alfred H. Barr, Jr, *Matisse: His Art and his Public*. New York 1951, 207.
- 5 Käännetty englanniksi: Ilja Silbersteinin (toim.) teoksesta *Sergei Djagilev i russkoe iskusstvo*, Moscow 1982, 465, lainannut Jevgenia Iljukhina, ”Natalia Goncharova: Between Theatre and Painting”, teoksessa Beate Kemfert & Alla Chilova (toim.), *Natalia Goncharova: Between Russian Tradition and European Modernism*. Ostfidern 2009, 42.
- 6 M. ”In Goncharova’s studio”, *Moskovskaia gazeta*, no. 306, 26 maaliskuu 1914, 5; Jevgenia Petrova (käännös ja toim.), *Natalia Goncharova: The Russian Years*. Näyttelyluettelo, Venäläisen taiteen museo, Pietari 2005, 300.
- 7 ”The Golden Cock: Novel Opera-Ballet at Drury Lane”, *Times*, 16. kesäkuuta 1914, 10.
- 8 Toinen oopperabaletti oli Igor Stravinskin *Satakieli*, jonka lavasti Aleksandr Benois. Vokalisti lauloi näyttämön ulko-puolella orkesterisyvennyksessä.
- 9 ”Music and Musicians: The Beecham Season”, *Sunday Times*, 21. kesäkuuta 1914, 8.
- 10 ”The Most Original Production of the London Season of 1914”, *Sphere*, 25. heinäkuuta 1915.
- 11 ”Beecham Opera: Wonderful New Ballet at Drury Lane. Le Coq d’or”, *Standard*, 16. kesäkuuta 1914, 5.
- 12 ”Music and Musicians: The Beecham Season”, *Sunday Times*, 21. kesäkuuta 1914, 8.
- 13 ”Le Coq d’or in English: Rimsky-Korsakov’s Last Opera”, *Illustrated London News*, 15. marraskuuta 1919, 775.
- 14 Léonide Massine, *My Life in Ballet*. Phyllis Hartnoll and Robert Rubens (toim.), London 1968, 73.
- 15 Cyril W. Beaumont, *Bookseller at the Ballet: Memoirs 1891–1929*, London 1975, 210.
- 16 Tukholman tanssimuseossa ja National Gallery of Australia, Canberrassa.
- 17 Suunnitelman säilytyspaikka Library of Congress, Washington.
- 18 ”Russian Ballet: The Firebird”, *Times*, 26. marraskuuta 1926, 12.
- 19 Natalia Goncharova, ”The Metamorphoses of the Ballet ‘Les Noces’”, *Leonardo*, vol.12, no 2, Spring 1979, 142.
- 20 Edwin Evans, ”The Truth about the Russian Ballet”, *Vogue* (London), June 1926, 49.
- 21 Kaikki nämä pvut ovat Victoria and Albert Museumin ko-koelmissa, Lontoossa: Karsavinan puku S.15121982, Nijinskan puku S.4-2016 ja Pavlovan pukusuunnitelma E.941-1927.

Venäjänkieliset nimet ja sanat on kirjoitettu tämän julkaisun viitteissä englanninkielisen alkuperäisjulkaisun mukaisesti translitteroituina.

## KIRJOITTAJAT

**Timo Huusko**, intendentti (kokoelmat), Ateneumin taidemuseo / Kansallisgalleria, Helsinki
**Jevgenia Iljukhina**, apulaisjohtaja (paperipohjaiset teokset) Tretjakovin galleria, Moskova
**Jane Pritchard**, kuraattori (tanssi), Victoria and Albert Museum, Lontoo
**Natalia Sidlina**, kuraattori (kansainvälinen taide), Tate Modern, Lontoo

## KUVALÄHTEET

Arts Club of Chicago, luvalla / Michael Tropea s. 29–30
Collection Petr Aven, luvalla s. 69
© Bashkir State Art Museum, Ufa s. 53
Galerie Gmurzynska, luvalla s. 52
© 2019. The Solomon R. Guggenheim Foundation/ Art Resource, NY/ Scala, Firenze s. 41
© Kansallisgalleria / Jenni Nurminen s. 92
© Kostroma State Historica, Architectural and Art Museum Reserve s. 62,
Alex Lachmann Collection, luvalla s. 20–21
Library of Congress, Music Division, Washington D.C. s. 121 (ala)
© Museum Associates/ LACMA s. kansi, 108
© Nizhny Novgorod State Art Museum s. 72
© Omsk Regional Museum of Fine Arts s. 61 (ala oik)
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/ Philippe Migeat s. 46, 6o (ylä, ala), 86,
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/ Jean-Claude Planchet s. 102
© Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/ Bertrand Prevost s. 55
© Pushkin Museum of Fine Arts, Moskova s. 17 (vas ja oik)
Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI), Moskova s. 124 (ylä)
© 2019, State Russian Museum, Pietari s. 9, 50, 58–59, 70–71, 82, 99
Andrej Sarabjanov, luvalla s. 38, 85
© National Galleries of Scotland / A. Reeve s. 78–79
© Serpukhov History and Art Museum s. 75, 89
© State Museum of Fine Arts of the Republic of Tatarstan, Kazan s. 68
© Tate, 2019 s. 4, 51, 71, takasisäkansi
© State Tretyakov Gallery, Moscow s. etukansi, etusisäkansi, 1, 2, 6, 13, 14, 18, 23, 24, 25, 30–31, 32, 33–34, 35–36, 37, 39, 40, 44, 45, 47, 54, 56, 60–61, 61 (ylä oik), 63, 64, 65, 76, 77, 83, 84, 87, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 104–105, 109 (vas), 110, 111, 114, 116–117, 122, 124 (ala), 127
© Victoria and Albert Museum, London s. 109 (oik), 112, 113 (vas, oik), 118, 119, 120, 121 (ylä)
Yksityiskokoelma: 66–67
© Kuvasto 2020

**ETUKANSI**

Natalia Gontšarova, *Omakuva keltaisten liljojen kanssa*, 1907–1908. Öljy kankaalle, 77 x 58,2 cm. Tretjakovin galleria

**TAKAKANSI**

Natalia Gontšarova Rue Jaques Callot’n asunossaan Pariisissa, 1920-luku. Tretjakovin galleria

## Haluamme kiittää näyttelyn yhteistyökumppaneita

### **Tate, Lontoo**

Frances Morris, Director  
Matthew Gale, Head of Displays  
Rachel Kent, Senior Programme Manager  
Natalia Sidlina, Curator, International Art  
Katy Wan, Assistant Curator  
Hayley McConnell, Exhibitions Registrar

### **Fondazione Palazzo Strozzi, Firenze**

Arturo Galansino, Director  
Ludovica Sebgondi, Curator  
Linda Pacifici, Exhibition Coordinator/Senior Registrar  
Cristina Camaiti, Registrar

### **Tretjakovin galleria, Moskova**

Zelfira Tregulova, Director  
Tatiana Gubanova, Head of International Relations & Exhibitions Department  
Anna Ashkinazi, Exhibitions Coordinator

### **Venäläisen taiteen museo, Pietari**

Vladimir Gusev, Director  
Evgenia Petrova, Deputy Director for Academic Research  
Elena Tyun, Head of Traveling Exhibitions Sector

### **Puškinin taidemuseo, Moskova**

Marina Loshak, Director  
Maria Ilyevskaya, International Relations Coordinator

### **Bashkir State Art Museum**

Airat Teregulov, Director

### **Kostroma State Historical Architectural and Art Museum Reserve**

Natalia Pavlichkova, General Director

### **Nizhny Novgorod State Art Museum**

Roman Zhukarin, General Director

### **M. A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts**

Farida Bureeva, Director

### **Serpukhov History and Art Museum**

Zhanna Aleinikova, Director

### **State Museum of Fine Arts of Tatarstan Republic**

Rozalia Nurgaleeva, Director

## Olemme kiitollisia teoksia ja esineitä lainanneille museoille ja yksityisomistajille

Amgueddfa Cymru – National Museum Wales, Cardiff  
Arts Club of Chicago, Chicago  
Bashkir State Art Museum, Ufa  
Kansalliskirjasto, Helsinki  
Kostroma State Historical, Architectural & Arts Museum Reserve, Kostroma  
M. A. Vrubel Omsk Regional Museum of Fine Arts, Omsk  
Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle, Paris  
National Gallery of Scotland, Edinburgh  
Nizhny Novgorod State Art Museum, Nizhny Novgorod  
Serpukhov History and Art Museum, Serpukhov  
State Museum of Fine Arts of Tatarstan Republic, Kazan  
Puškinin taidemuseo, Moskova  
Venäläisen taiteen museo, Pietari  
Tate, Lontoo  
Tretjakovin galleria, Moskova  
Victoria and Albert Museum, Lontoo  
Yksityiskokoelmat

## NATALIA GONTŠAROVA

### **Ateneumin Taidemuseo**

Helsinki 27.2.–17.5.2020

### **Fondazione Palazzo Strozzi**

Firenze 28.9.2019–12.1.2020

### **Tate Modern**

Lontoo 6.6.–8.9.2019

### **JULKAISIJA**

Kansalliskirjasto / Ateneumin taidemuseo, Helsinki  
www.ateneum.fi

### **TOIMITTAJA JA KUVATOIMITUS**

Hanne Selkokari

### **VALOKUVAUS JA KUVANKÄSITTELY**

Jenni Nurminen

### **GRAAFINEN SUUNNITTELU JA TAITTO**

Tuija Kuusela, Stiili

### **VÄRIEROTTELU**

Kari Lahtinen

### **KÄÄNNÖKSET**

Hilkka Pekkanen (englanti–suomi)

### **KIELENHUOLTO**

Paula Arvas

### **PAINOPAikka**

Premedia

© Kansalliskirjasto / Ateneumin taidemuseo

Ateneumin julkaisut nro 128

ISBN 978-952-7371-00-8

ISSN 1238-4712

Osa tämän näyttelyluettelon artikkeleista on alun perin julkaistu teoksessa *Natalia Goncharova*, Matthew Gale & Natalia Sidlina (eds.), Tate, London 2019.

First published 2019 by order of the Tate Trustees by Tate Publishing, a division of Tate Enterprises Millbank, London SW1P 4RG

**ATENEUM**

