

Елена Ю. Турчинская

Ян Ционглинский и русская авангардная живопись начала XX века

Sztuka Europy Wschodniej Искусство Восточной Европы Art of Eastern Europe 2, 13-19

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

POLSKA – ROSJA: SZTUKA I HISTORIA
 Польша – Россия: Искусство и История
 Том II

Елена Ю. Турчинская
 Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов

Ян Ционглинский и русская авангардная живопись начала XX века

Творчество Яна Францевича Ционглинского – известного живописца начала XX века, блестящего педагога Академии художеств и частной школы, которая была одной из самых популярных в Санкт-Петербурге в 1900-х – начале 1910-х гг. – изучено чрезвычайно мало. В то время как влияние его творчества и особенно его живописного метода на развитие русского авангарда очевидно. Многие из знаменитых ныне классиков отечественного искусства начала XX века, которых относят как к мастерам русского авангарда, так и к более умеренным модернистам, были его учениками. Среди них можно назвать А. Рубцова, В. Матвея, Н. Зарецкого, П. Филонова, М. Матюшина, Е. Гуро, В. Бубнову, А. Уханова, А. Зельманову, Ю. Анненкова, Л. Бруни, В. Денисова, П. Львова, К. Петрова-Водкина и мн. др.

Такой непопулярности в не малой мере способствовала ранняя смерть художника (январь 1913), а затем долгие годы забвения его творчества и творчества его не менее знаменитых учеников, которые были преданы анафеме советскими идеологами изобразительного искусства. Да и современники его творчество особо не жаловали. Мнения по поводу работ художника довольно противоречивы и часто взаимо-

исключающие. Например, А. Бенуа считал, что „Ционглинский странная фигура... На словах – гений,... в творчестве – скорее неудачник”.¹ Но все сходились в одном, что Ционглинский был превосходным педагогом.

Изучение творчества живописца усложняется еще и тем, что произведений Ционглинского мало в собраниях российских музеев, они очень редко экспонируются на выставках. Начавшееся в последние десятилетия активное изучение русского авангарда в нашей стране, дало возможность вспомнить забытые имена и по-новому взглянуть на уже известные. В публикациях последних лет о творчестве художников русского авангарда все чаще стало встречаться имя Ционглинского.²

Поэтому, с одной стороны, автор данной статьи хотел бы восстановить историческую справедливость и отдать должное блестящему живописцу, новатору Ционглинскому, присутствие которого в Академии свидетельствует о том, что новые тенденции проникали в академическую систему, и в ее стенах складывалось свое понимание формы художественного языка нового ис-

¹ Бенуа (1901: 247).

² Коваленко (2005).

куства. С другой, пафос этой статьи направлен против сложившегося стереотипа восприятия Академии как оплота консерватизма и застоя в искусстве, который был создан в начале XX века деятелями авангардного искусства. К сожалению, этот миф не развеян до сих пор, и многие современные исследователи придерживаются подобной точки зрения.

Преподавательская деятельность Ционглинского началась в Академии художеств в 1902 году,³ где он работал до своей кончины в качестве педагога натурного класса, где преподавал рисунок и живопись. Такие занятия проводились для студентов начальных курсов Академии, и наряду с Ционглинским их вели В. Е. Савинский и И. И. Творожников. Обучающиеся могли выбирать для посещения класс одного из трёх мастеров. „От мольбертов всегда было тесно, особенно когда руководил профессор Ционглинский: он так живописно ставил свою натуру, что все стремились работать у него. Тогда у другого профессора... становилось свободно, но скучно от традиционной постановки натурщиков”.⁴ При успешной сдаче экзаменов студенты далее переводились в мастерскую профессора-руководителя.

Многие начинающие художники, занимавшиеся у Ционглинского, были на хорошем счету. Его внимание и похвалу могли заслужить лишь те художники, которые стремились найти свой собственный, смелый путь, выразив себя оригинально и не оглядываясь на мнение окружающих. Вот что вспоминал по этому поводу П. Филонов: „Академическая профессура с первых же дней взяла меня под бойкот. Я с первого же дня стал работать по-своему. Только Ционглинского я могу вспомнить с уважением и любовью... Он не мешал моим действиям, более того – шумно и восторженно приветствовал их”.⁵ Для Львова, Петрова-Водкина, Филонова, Матюшина принципы отношения к процессу творения художественного произведения Ционглинского стали впоследствии определяющими в творчестве.⁶

Представление о живописной и педагогической системе художника дает книга *Заветы Ционглинского*,⁷ состоящая из устных высказываний педагога на занятиях по живописи, и записанных его учеником Рубцовым, а также живописные произведения художника. Принципы нового искусства вырабатывались им, в первую очередь, на собственном творческом опыте.

Первые упоминания о живописце появились уже в 1880-х гг. в каталогах и рецензиях на выставки, в которых Ционглинский активно участвовал. Сначала это были ежегодные академические выставки, затем многие из его произведений попадают на международные выставки в Германии и Америке и отмечаются. Произведения художника этого времени традиционно академические. Но с начала 1890-х гг. Ционглинский увлекается импрессионизмом, настойчиво изучает его метод. Отвлеченная и условная красочность в произведениях первых лет сменяется колористической гаммой, построенной на внимательном наблюдении цвета в природе. Это приводит к тому, что предложенные на академическую выставку работы художника отвергаются. „На очередной выставке в 94 году выбросили все мои картины вон. Среди них – *Портрет Чайковского* (куплен кн. Тенишевой), *Вечер* (выставлен потом в Мюнхене) и *Этюды белых ночей* – всё отказано”.⁸ Объясняется это тем, что Салон и художественная школа подчинились упрощенной форме академического искусства, основной принцип которой состоял в том, что природу следует улучшать во имя идеала. Рисовать и писать то, что видишь, считалось вульгарным. А произведения Ционглинского существенно отличались от них, прежде всего, своей эскизностью. Факт непринятия работ живописца способствовал тому, что в этом же году (1894) Ционглинский становится одним из учредителей и участником Первой выставки Отверженных художников, переименованной затем в Независимую выставку, которая проводилась ежегодно в Санкт-Петербурге в течении пяти лет вплоть до 1899 года. Он также становится организатором и активным участником выставок общества Мир Искусства и Союза русских художников. После Независимой выставки Ционглинский приобретает славу русского

³ Педагогическая деятельность Ционглинского начинается в 1888 году в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. В 1902 году он открывает частную мастерскую на Литейном проспекте.

⁴ Бубнова (1994: 45).

⁵ Филонов (2000: 374).

⁶ Советские художники (1937: 179–180).

⁷ Рубцов (1914).

⁸ Ционглинский (1914: 6).

импрессиониста. Его произведения участвуют в международной выставке, организованной журналом „Мир Искусства” в 1899 году, наряду с работами Эдуарда Мане, Огюста Ренуара, Макса Либермана, Константина Коровина (*Вход на базар, Танжер, Испания*, все 1898).

В этих произведениях главным становится впечатление от реальности, именно по этому пути стало развиваться творчество Ционглинского, что было для живописца с академической школой не так просто. Ведь он всегда писал только с натуры. Изображая все „как есть”, ничего не добавляя от себя к натурному мотиву, а лишь осмысливая его, Ционглинский всего лишь претворял этот мотив в искусство. А это было весьма существенно не только для его творчества, но и для рождающегося нового искусства в целом, где самым важным и был этот преобразующий момент. Художественное произведение в начале 1900-х гг. мыслилось некоей „вещью в себе”, имеющей самостоятельное значение, не копирующей природу, а возникающей в синтезе „Интуитивного, Личного и Абстрактного”. „Теперь художник вполне сознательно творит Картину, не только не копируя природу, но подчиняя первобытное о ней представление представлениям, усложненным всей психикой современного творческого мышления: то что художник видит + то что он знает + то что он помнит и т.д., и результат этого сознания при нанесении на холст он еще подвергает конструктивной переработке, что, собственно говоря, в творчестве и есть самое главное, ибо только при этом условии возникает самое понятие Картины и самодовлеющей ее ценности”.⁹ Все это передается через живописно-пластические качества картины, которые становятся чрезвычайно важными для художника. Эту основную идею искусства времени Ционглинский выражал так: „Концентрированным отношением к выдающимся вещам в натуре картина в сто раз интереснее натуры; натура бесстрашна”.¹⁰ Он воспринял эстетическую философию времени и знал, что задача искусства состоит в том, чтобы передать ощущение, а не передать истину. Таким образом, именно способ видения делает его произведения особенными, неповторимыми. Важным становится *подлинность зрительного впечатления*. И природа вос-

принимается как единое неделимое пространство, а не составленное из отдельных вещей. „Отрешитесь от предмета. Предмет есть малая величина, а пятно – бесконечная... Нет никаких предметов, а есть пятна и их игра”.¹¹ Равновесие между сюжетом, видением и техникой в его произведениях постепенно становится полным (особенно в последних работах) и производит сильное впечатление даже на художников, которым было чуждо подобное искусство.

Таким образом, импрессионизм был очень важным моментом в его творчестве. Он вывел Ционглинского к поверхности картины, зафиксировал его внимание на картинной плоскости. Но время импрессионизма, который был всеобщим методом художественного мировоззрения в европейском искусстве, проходило. В новых пространственно-временных мерах искусства, в целом, и живописи, в частности, самым важным становится выражение абсолютной формы. Н. Н. Пунин так формулировал это пристрастие искусства к формальной стороне произведения: „Для них (художников) вечная форма стала как бы идеей искусства, смыслом творчества. Они очищают ее последовательно и проникновенно от всех наслоений, от всех компромиссов. Внимательным, сосредоточенным, разумным наблюдением они сняли кору с вещей, они их обнажили, открыли, увидели, познали. Перед ними новый мир живых существ – пространства, наполненные телами, которые горят и дышат... – вот страна реальных и не изменяющихся вещей, как бы вещей в себе, живописных нуменов. Они тверды, устойчивы, крепки и разумны. Впервые художники с такой определенностью ввели мысль, разум в свои художественные восприятия”.¹² По существу об этом же говорил и Я. Ф. Ционглинский: „Суть искусства состоит в том, чтобы неуловимые, внутренние, психические вещи выразить в осязательной форме”.¹³

Основная цель в пейзажах Ционглинского 1900-х гг. – не дать выражение (глаз, красоты лица, состояние природы и т.п.), а обнаружить форму – форму домов, воздуха, деревьев, форму „вне случайности света и воздуха” (*Пустыня у Мертвого моря, Вечер на Тивернадском озере, Дамаск, Лодки. Крым*). В этом смысле бесценный

⁹ Розанова (1913: 19).

¹⁰ Рубцов (1914: 17).

¹¹ Рубцов (1914: 15).

¹² Пунин (1976: 149).

¹³ Рубцов (1914: 26).

опыт давала классическая живопись. Классицистические пейзажи очень просты, т.к. построены на острой наблюдательности. За кажущейся простотой этих работ стоит большая подготовительная работа. В них всегда присутствует гармоничный баланс горизонтальных и вертикальных элементов композиции. Усвоив в процессе обучения классицистическую традицию, Ционглинский подсознательно мыслил обобщенными формами, что позволяло ему превращать эскизы в более крупные и простые композиции. Классицистическая традиция – это наработка опыта обобщения в живописи, который во времена натуралистической живописи не был востребован изобразительным искусством.

Ционглинский пытается создать свою живописную систему, которая проявляется в способности сочетать в едином творческом акте интенсивность наблюдения и переживания зримого мира с умением воплощать свои восприятия в гармоничной и одновременно нетривиальной живописно-пластической форме. Он находит свой путь живописного развития не от видения к знанию, а в сочетании знания и видения, т.е. когда видение и знание о предмете не противостоят друг другу. Такое сочетание чувственного переживания и умозрительного знания коренилось и в современных живописных задачах.

В произведениях конца 1900-х – начала 1910-х гг. Ционглинский уже борется с импрессионистической цветовой расчлененностью и постепенно приходит к красочной концентрированности, к пятну, и даже иногда к цветовой плоскости. Хотя в основе его работ и лежал натурный рисунок, но в сурово-аскетичных линиях и краске сильное увлечение натурой сочетается с самым глубоким обобщением, постоянным стремлением к синтезу. „Только тот, кто видит много различий, может дойти до великого синтеза. Синтез достигается только через анализ. Без анализа нет синтеза”.¹⁴ „Интересны не отдельные кусочки, а то, какую песню поют эти кусочки вместе”¹⁵ (истоки „аналитического метода” Филонова, произведений художников Зорведа и учеников Матюшина). Его принцип чистых локальных цветов и почти геометрической композиции при кажущейся реальности форм идут вразрез с традиционным способом

изображения действительности. Здесь художник оказывается в нескольких шагах от беспредметной живописи. Но он не может отказаться от естественного видения как основы искусства, а акцент в его произведениях уже сделан на восприятие, ощущение и отчасти на опыт. Академическая система художественного образования в России воспитывала отношение к картине как к формату, где мера ответственности и весомости сказанного должна быть сопричастна вечности, где разрешается некая проблема, для чего необходима композиция и серьезное осмысление формальных и идеологических моментов. В произведениях Ционглинского, который сам в прошлом был учеником Академии, наблюдается явное тяготение к качеству, мастерству, прописанной и проработанной живописи, и это он старался культивировать у своих учеников (например, принцип „сделанности” у Филонова). Этим его метод и стилистические предпочтения разнятся с установками русского авангарда. Он выбирает традиционную картинную форму, но, с другой стороны, вырабатывает новые принципы композиции, пространства, колорита, что характеризует его как художника нетрадиционного мышления. Именно в таком подходе Ционглинский видел большой потенциал живописи, не разрушая традиций, а развивая их. Об этом он говорил своим ученикам, которые и продолжили эту работу (Львов, Филонов, Рубцов, Бубнова).

Своеобразие исканий Ционглинского в сочетании чувства и вчувствований, выраженных новым пластическим языком, в интенсивности художественного видения, искренности и полноте чувственного восприятия. Вот то главное, что отличает живопись Ционглинского от его современников. В то время как другие, особенно молодые художники, шли по пути либо чувства, либо умозрительности. Он творит в согласии с окружающим миром, не покушаясь, в отличие от многих, на деформацию предметов зримой реальности. Потому его живопись, не осложненная ничем привходящим, ровная, спокойная, без бурных эмоциональных всплесков являлась прямой противоположностью произведениям его учеников.

В его полотнах обнаруживается дар самозабвенного погружения в природу. Поэтическое чувство Ционглинского преобразуется в тонкую, щедрую, но внутренне дисциплини-

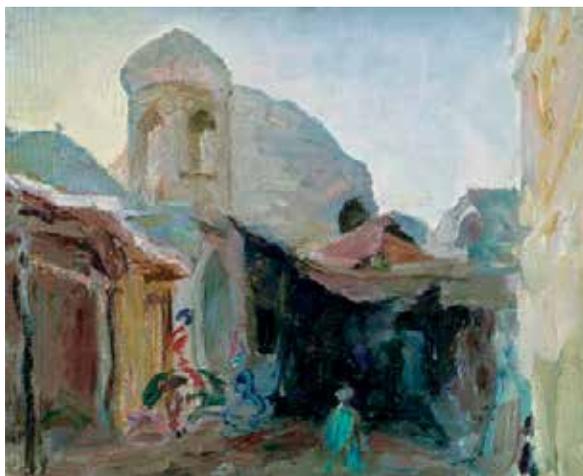
¹⁴ Рубцов (1914: 19).

¹⁵ Рубцов (1914: 30).

рованную живопись. Все пейзажи отличаются между собой характером образного решения, но едины в одном – в ведущей роли цвета. Моделируя цвет, художник лепит форму. При этом направление и характер мазка играют не второстепенную роль. Мазком художник указывает направление формы, характеризующей ограничивающие плоскости. Получающаяся в результате комбинированного движения мазков живописная поверхность (фактура) имеет пластический характер (*Харджуй-базар. Бухара*, 1912, илл. 1). Весь холст как бы движется, объем одного предмета переливается в другой, единством этого движения и связывается все изображение на холсте. Благодаря движению мазков строится пространство картины. У Ционглинского – это пространство, которое разворачивается не вглубь, а вдоль поверхности картины. При этом иллюзия действительности не исчезает. Но подобное пластическое решение придает пространству ненатуральный характер. Развертывается живой пластический мир, объединенный фактурой и цельным хорошо модулированным интенсивным цветом. При этом цвет через очень точно взятые цветовые отношения является средством организации художественного пространства.

Такое обращение к цвету в творчестве Ционглинского не случайно. Он открывает его в период пребывания в южных странах. Именно эта природа дает ему богатейший красочный материал. Поэтому места поездок тщательно выбирались: Крым, Турция, Марокко, Палестина, Тунис, Египет и др. Яркая красочность, полнота и сочность, ее эмоциональный характер, мощная возбуждающая сила этой красочности и, наконец, солнце, дающее сильные контрасты. Его вдохновлял ландшафт средиземноморских стран, где он мог найти исступление света. Ционглинский писал пейзажи мест с самым интенсивным освещением, какое только можно перенести на холст. Под палящим солнцем растворяются не только формы, но и тени раскаленных добела предметов. Таким образом, возникает предельное обобщение: видится все сразу и вместе (*Акрополь*, 1907; *Порт в Константинополе*, 1910-е, илл. 2). Но это уже свидетельство кризиса живописи ощущения: свет и цвет становятся единственной основой композиции.

Другие произведения, более сдержанные по цвету, таят в себе колористическое богатство



Илл. 1. Я. Ф. Ционглинский, *Харджуй-базар. Бухара*, 1912, холст, масло, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Илл. 2. Я. Ф. Ционглинский, *Порт в Константинополе*, 1910-е, местонахождение неизвестно

иного свойства – богатство сложно разработанных градаций и нюансов, сближенных по свету и цветосиле, изошренно сгармонизированных в едином цветовом ключе и всякий раз приводимых к утонченной колористической гамме, то пепельно-зеленой (*Белая ночь. Деревня спит*, 1907), то цвета старинного потускневшего золота (*Замок Махараджи. Индия*, 1907).

У Ционглинского, кажущиеся бесхитростными и даже простоватыми пейзажи, всегда поражают сложным, тончайше разработанным цветом. Живопись понималась им как вечный перелив и переход (изменчивость), как цветовые отношения. Художник, поступаясь открытой яркостью и звучностью цвета, ищет его иные качества на путях тональной живописи. Но это вовсе не означает отказ от многоцветья, а скорее поиск изменения способов приведения

его к общему тональному знаменателю. Писать картину надо было очень близкими тонами (что запрещалось в Академии). Работа обрела еще большую живописность. У Ционглинского – абсолютное чувство тона, как абсолютный слух в музыке. Оно связано с точным чувством композиции. Близкие друг другу тона обладают особой красотой. От этого в его работах есть какая-то нежная поэзия, но только как качество формы, а не момента природы. Находить красоту цвета в тоне, передавать изобилие цвета в кажущемся одноцветии, – все это блестяще умел делать в своих полотнах Ционглинский и этому учил своих учеников.

Холодоватые оттенки, от пепельно-серых и лиловатых до сизого, впадающего в синеву, проникают повсюду, незаметно подчиняя себе общую тональность холста. И свидетельствуют об изощренном колористическом зрении художника и его умении находить соотношение и меру холодного в теплом и, наоборот. Это живопись добротная, светлая, отмеченная высокой культурой цвета и формы. От работ Ционглинского всегда веет покоем. Этот покой трактован с позиций классицистического опыта: он объективен и не имеет архаической окраски (как это будет потом у художников авангарда). Но в них есть элемент магии, ощущаемый в развалинах античных храмов или сельских пейзажах. Так изображение приобретает символическое и экспрессивное значение. Этот покой, эта „вечность” делают работы художника немного скучными, а его восприятие банальным. Видимо поэтому современные критики не сумели по достоинству оценить значение этого мастера.

Одновременно, в полном соответствии с исканиями нового времени, уже научившегося понимать самоценную красоту живописи, у Ционглинского эмоционально-образная функция цвета сопрягается с такой же функцией декоративных и ритмических элементов. Взаимодействуя, они и играют ведущую формообразующую роль в творчестве художника. Ционглинский говорил, что любой самый незатейливый фрагмент реальности годится, чтобы, вникая в него с кистью или карандашом в руке, путем выявления и обострения характерного и существенного, прийти к постижению его образного смысла, прочесть таящиеся в нем связи и закономерности (это и есть поиск „сущности формы”). Можно сказать, что в его работах осуществился

переход от собственного способа чувствования (т.е. от ощущений, выраженных в цвете) к завершенности в общепринятом понимании (т.е. в совокупности представлений, воплощенных в картине независимо друг от друга).

Анализ мыслей художника делает очевидным современность его понимания задач искусства и его природы. В основе его живописной системы, мы видим идеи, созвучные искусству этого времени, наполненного поиском и экспериментом.

Прежде всего, это культ искусства и художника, берущий начало от пафоса свободы творчества в философии В. Соловьева, Н. Бердяева, Н. Федорова, П. Флоренского. Но у Ционглинского идея служения искусству понимается не просто как „отдача себя всего без остатка”, у него меняется масштаб значения личности художника, вырастая до вселенских. Он формулировал это так: „Искусство потому трудно, что для того, чтобы быть художником, надо быть немного больше, чем человеком”.¹⁶

Во взглядах Ционглинского на искусство уже есть черты поэтики раннего авангарда, его предчувствие. Это, прежде всего, нацеленность на выявление самоценности самой живописи, раскрытие ее свойств и материальной природы. Во-вторых, исследование субъективного, психологического начала, связанное с процессом опредмечивания личного, духовного. И, наконец, „развоплощение”, „дематериализация” предмета как общая тенденция авангарда. Его художественной системе присущи и стилистические черты нового художественного языка искусства с его неограниченным экспериментированием, задачей которого является актуализация художественной формы („Дерзость... есть первое условие живописи”¹⁷). Имеются и принципы „открытой фактуры”, которая давала возможность выявлять живописную поверхность произведения искусства. Он решает проблему предельного обобщения формы для выявления „сущностного начала”, но делает это „естественным” путем и немного раньше, чем его ученики.

Художник отрывается от предметности, заменив ее цветовым пятном. Но от чего он не смог отказаться – это изменить логику композиции. Она у него по-прежнему строится на принци-

¹⁶ Рубцов (1914: 12).

¹⁷ Рубцов (1914: 28).

пах „линейности” и „естественности”, а не на монтажных приемах. Это происходит потому, что Ционглинский искал свой путь в искусстве через синтез, не разрушая форму, а синтезируя ее, что делает его подлинно русским художником, для которого в творчестве существует одна цель – овладение реальностью во всем ее многообразии и богатстве. Он был более радикален в педагогике, чем в собственном творчестве. Так на примере развития творчества Ционглинского мы видим, что в поисках нового художественного языка в отечественной живописи начала XX века просматриваются два пути, наметившиеся уже на рубеже XIX – XX вв. Первый проходит через эстетику символизма, модерна и примитивизма. Второй идет от академической традиции, которая, в свою очередь, отталкиваясь от классицистической, давала свой образец обобщенной формы, свой вариант отказа от предметности. Так в личности Ционглинского скрестились все устремления, и поиски его времени. И на основе его живописной системы сформировалось „органическое” крыло русского авангарда. Он был человеком, оказавшим вдохновляющее влияние на развитие художников будущих поколений, создававших отечественное искусство XX века, и представлял собой, быть может, одну из значи-

тельных фигур в истории российского искусства 1900-х – начала 1910-х гг., благодаря которой осуществлялась преемственность искусства.

Библиография

- Бенуа 1901 = Бенуа, А[лександр]: *История русской живописи в XIX веке*, Санкт-Петербург 1901.
- Бубнова 1994 = Бубнова, В[арвара] Д.: *Уроки постижения*, Москва 1994.
- Коваленко 2005 = Коваленко, Г[еоргий] Ф. (ред.): *Волдемар Матвей и Союз молодежи*, Москва 2005.
- Пунин 1976 = Пунин, Н[иколай] Н.: *Русское и советское искусство*, Москва 1976.
- Розанова 1913 = Розанова, О[льга]: „Основы нового творчества и причины его непонимания”, *Союз молодежи*, 3 (1913): 17–25.
- Рубцов 1914 = Рубцов, А[лександр] А.: *Заветы Ционглинского*, Санкт-Петербург 1914.
- Советские художники 1937 = *Советские художники*, т. 1: *Живописцы и графики*, Москва 1937.
- Филонов 2000 = Филонов, П[авел]: *Дневник*, Санкт-Петербург 2000.
- Ционглинский 1914 = (Ционглинский, Я[н] Ф.): „Художественное *Curriculum vitae* Я. Ф. Ционглинского (23 апреля 1906 года)” [в:] *Посмертная выставка произведений Ционглинского*, С. П. Яремич (ред.), каталог выставки, Санкт-Петербург 1914: 6.

Elena Y. Turchinskaya

Y. F. Tsionglinsky (Jan Ciągliński) and the Russian Avant-garde painting

Y. F. Tsionglinsky (Jan Ciągliński) was the famous painter, a brilliant teacher of the Academy of Art and of the private school in the early XX century. His art is very few studied, but there is a great influence of his work on the development of Russian Avant-garde. P. Filonov, M. Matyushin, E. Guro, V. Bubnova, Y. Annenkov and other famous painters were his pupils. The first mentions of the artist are appeared in the 1880s in connection with his participation in exhibitions. Tsionglinsky creates the new pictorial system in his artworks within the academic picturesque tradition. He chooses the traditional form of picture, but develops new principles of composition, space, color, that gives to image some unnatural character. There are features of early avant-garde poetics in Tsionglinsky views on the art. The ideas of creative freedom, the method of avant-garde art and its ideological aspects were formulated in his teaching activities and own art. There are the searches for a new artistic language of the early twentieth century and developing of the artist's own version of non-objectivity in the Tsionglinsky works within the framework of academic tradition.