



**КАЗИМИР**

**МАЛЕВИЧ**

*ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ*

*Книги, изменившие мир.  
Писатели, объединившие  
поколения.*

Э К С К Л Ю З И В Н А Я    К Л А С С И К А

Эксклюзив: Русская классика

Казимир Малевич

**Черный квадрат (сборник)**

«Издательство АСТ»

1916–1928

УДК 75/76(47)

ББК 85.143(2)

**Малевич К. С.**

Черный квадрат (сборник) / К. С. Малевич — «Издательство АСТ», 1916–1928 — (Эксклюзив: Русская классика)

ISBN 978-5-17-109372-3

В этот сборник вошли работы Малевича, посвященные теории беспредметного искусства, среди которых наиболее известна «Мир как беспредметность», занимающая в художественно-критическом творческом наследии автора центральное место. В этой интереснейшей работе Малевич выступает как своеобразный популяризатор «теории супрематизма», которую он сам определял как «философскую цветовую систему реализации новых достижений моих представлений как познания». «Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами» – эти слова Малевича стали пророческими, ведь лишь благодаря его «прорыву» существует вся история живописи последнего столетия, полная непрерывных поисков новых художественных форм и средств выражения.

УДК 75/76(47)

ББК 85.143(2)

ISBN 978-5-17-109372-3

© Малевич К. С., 1916–1928

© Издательство АСТ, 1916–1928

## Содержание

Черный квадрат	6
От кубизма к супрематизму	6
От кубизма и футуризма к супрематизму	11
Архитектура как пощечина бетоно-железу	27
Футуризм	29
Путь искусства без творчества	31
Перелом[9]	38
Родоначало супрематизма	41
Мир мяса и кости ушел	43
Обрученные кольцом горизонта	45
Конец ознакомительного фрагмента.	46

**Казимир Северинович Малевич**  
**Черный квадрат**  
*Сборник*

© ООО «Издательство АСТ», 2018

## Черный квадрат

### От кубизма к супрематизму

### *Новый живописный реализм*

### ***От кубизма к супрематизму в искусстве, к новому реализму живописи как к абсолютному творчеству***

*Пространство есть вместилище без измерения, в котором разум ставит свое творчество. Пусть же и я поставлю свою творческую форму.*

Вся бывшая и современная живопись до супрематизма, скульптура, слово, музыка были закреплены формой натуры и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности и технических изменений жизни.

То было время вавилонского столпотворения в искусстве.

Искусство живописи, скульптуры, слова было до сей поры верблюдом, навьюченным разным хламом одалисок, египетскими и персидскими царями Соломонами, Саломеями, принцами, принцессами с их любимыми собачками, охотами и блудом Венер.

До сей поры не было попыток живописных как таковых, без всяких атрибутов реальной жизни.

Живопись была галстуком на крахмальной рубашке джентльмена и розовым корсетом, стягивавшим разбухший живот ожиревшей дамы.

Живопись была эстетической стороной вещи, но никогда не была самобытна и самодельна. Художники были судебными следователями, чинами полиции, составлявшими разные протоколы о порченных продуктах, кражах, убийствах и бездомных бродягах.

Художники были также адвокатами, веселыми рассказчиками анекдотов, психологами, ботаниками, зоологами, археологами, инженерами, но художников-творцов не было.

Наше передвижничество раскрашивало горшки на заборах Малороссии и старалось передать философию тряпок.

Ближе к нам молодежь занялась порнографией и превратила живопись в чувственный, похотливый хлам.

Не было реализма самодельной живописи, не было творчества. Нельзя же считать композицию развратных баб в картинах – творчеством.

Нельзя также считать и идеализацию греческих изваяний, ведь там было лишь желание улучшить субъективное «я».

Также нельзя считать и те картины, где есть утрировка реальных форм: иконопись Джотто, Гоген и т. п., а также и копии натуры.

Творчество лишь там, где в картинах является форма, не берущая ничего созданного уже в натуре, но которая вытекает из живописных масс, не повторяя и не изменяя первоначальных форм предметов натуры.

Футуризм, запретив писать женские окорока, копировать портреты, – удалил и перспективу.

Но и он внес запрет не во имя раскрепощения живописи от упомянутых принципов: Возрождения, антиков и т. п., – а в силу изменения технической стороны существования.

Новая железная машинная жизнь, рев автомобилей, блеск прожекторов, ворчание пропеллеров разбудили душу, которая храпела, задыхаясь в погребке перечисленных ошибок.

Динамика движения навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики, но усилие футуризма дать чистую живописную пластику как таковую не увенчалось успехом: он не мог разделаться с предметностью вообще и только разрушил предметы ради достижения динамики. И последнее было достигнуто тогда, когда наполовину изгнан был разум как старая мозоль привычки видеть предметы целыми и неустанно сравнивать их с натурой. Но еще больше удаляет цель достижения чистой живописной пластики в футуризме то, что в картине конструкция пробегающих вещей имеет в виду передачу впечатления состояния движения природы.

Раз выставлена такая задача, необходимо оперировать с реальными формами, чтобы получить впечатление.

Но как бы ни было, в кубофутуризме налицо нарушение целостности предметов, разлом и усечение их, что приближает к уничтожению предметности в искусстве творчества.

Кубофутуристы собрали все вещи на площадь, разбили, но не сожгли. Очень жаль!

Живопись была ими выведена из модногалантерейных, мануфактурных и парфюмерных магазинов, и ее надел наш машинно-железобетонный век.

Футуристов поразила необыкновенная сила несущихся предметов, быстрая их смена, и они стали искать средство, каким образом передать современное состояние жизни.

Конструкция же картины возникала от нахождения на плоскости точек, где бы положение реальных вещей при их разрыве или при их встрече дали бы время наибольшей скорости.

Нахождение этих точек может быть сделано произвольно, независимо от физического закона естественности и перспективы, поэтому мы видим в футуристических картинах появление дыма, туч, неба, лошадей, автомобилей и разных других предметов в положениях и местах, не соответствующих натуре.

И состояние предметов стало важнее их сути и смысла.

Мы увидели картину необычайную, новый порядок предметов заставлял содрогаться разум, критики бросались, как собаки из подворотни, на художника.

Позор им!

И нужно было иметь громадную силу воли, чтобы нарушить все правила, и содрать огрубевшую кожу души академизма, и плюнуть в лицо здравому смыслу.

Честь им!

Отвергая разум и выставив интуицию как подсознательное, кубофутуристы одновременно пользуются для своих картин формами, созданными разумом для своей цели.

Интуиция не могла бы выразить все подсознательное в реальном виде особых форм.

В искусстве футуристов мы видим все формы реальной жизни, и если они помещены в несоответствующих местах, то это сделано не подсознательно, а имеет свое законное, сознательное оправдание вызвать впечатление хаоса движения современной жизни.

Интуиция могла лишь находить новые красоты в предметах уже созданных (кубизм).

Разум, цель, сознание выше интуиции. Он творит из ничего форму совершенно новую или же совершенствует первичную: от двуколки к паровозу, автомобилю, аэроплану.

А между тем интуитивному чувству приписывают, что оно, высшее, способно предугадывать, опережать время.

Чувство, которое из каких-то бессознательных пустот тащит в реальную жизнь все новое и новое.

В искусстве этого доказательства нет. Интуиция отыскивала новое, эстетическое только уже в созданных вещах.

Разумному творчеству предшествует цель, а самосознание есть средство.

Интуитивное же творчество бессознательно и не имеет цели и точного ответа.

Футуристические картины не оправдывают этого, что доказывается конструкцией картины, расчетом порядка и задачей расположения вещей.

Если мы возьмем в картине любую точку, то найдем в ней уходящую или же приближающуюся вещь или заключенное красочное пространство, но не найдем главного – живописной формы как таковой.

Живописный элемент здесь не что иное, как верхнее платье данной вещи.

И количество живописи было дано, насколько нужна была величина формы, для своего назначения, а не наоборот.

Выдвигая в картинах как новое динамику живописной пластики, не уничтожив предметность, футуристическая картина может быть сведена к 1: 20, не потеряв своей силы движения.

Мне кажется, нужно передать чисто красочное движение так, чтобы картина не могла потерять ни единой своей краски. Движение, бег лошади, паровоза, можно передать однотонным рисунком карандаша, но передать движение красных, зеленых, синих масс нельзя, поэтому нужно обратиться непосредственно к массам живописным как таковым и искать в них формы, им присущие.

В футуризме мы встречаем главным образом обращение к предметам и оперированию с ними, от чего надо отказаться ради чистого живописного создания новых творческих форм.

Динамизм живописи есть только бунт к выходу живописных масс из вещи к самосвойным, не обозначающим ничего формам, то есть к господству чисто самодельных живописных форм над разумными, к супрематизму как к новому живописному реализму.

Обобщая: футуризм через академичность форм идет к динамизму живописи.

Кубизм – через уничтожение вещи – к чистой живописи.

И оба усилия в своей сути стремятся к супрематизму живописи, к торжеству над целесообразными формами творческого разума.

Если рассматривать искусство кубизма, то возникнет вопрос, какой энергией вещей интуитивное чувство побуждалось к восторгу и деятельности. Увидим, что живописная энергия была второстепенной, – живопись не была эстетической стороной конструкции, выходящей из взаимоотношения цветовых масс.

Сам же предмет, а также его сущность и назначение, смысл или желание представить предмет полнее (как думают многие кубисты) тоже были ненужной заботой.

Интуитивное чувство нашло новую красоту в вещах – энергию диссонансов, полученную от встречи двух форм.

Вещи имеют в себе массу моментов времени, вид у них разный, а следовательно, и живопись их разная. Все эти виды времени вещей и их анатомия: слой дерева и т. п. – стали важнее сути и были взяты интуицией как средство для постройки картины, причем конструировались эти средства так, чтобы неожиданность встречи двух анатомических строений дала бы диссонанс наибольшей силы напряжений, чем и оправдывается появление частей реальных предметов в местах, не соответствующих натуре.

Таким образом, за счет диссонансов вещей мы лишились представления целой вещи. С облегчением можем сказать, что перестали быть двугорбыми верблюдами, нагруженными вышеуказанным хламом.

Предмет, писанный по принципу кубизма, может считаться законченным тогда, когда исчерпан диссонанс его. Все же повторяющиеся части могут быть опущены художником, но если в картине он не находит нужного напряжения, то волен взять его в другом предмете.

В принципе кубизма лежит еще очень ценная задача – не передавать предметы, а сделать картину. Но в кубизме еще не оправдывается положение, что всякая реальная форма, созданная не в силу потребности живописи, есть насилие над последней.



Если в прошедших тысячелетиях художник искал вещь, ее смысл – сущность, старался оправдать ее назначение, то в нашей эре кубизма он уничтожил вещь как таковую с ее смыслом, сущностью и назначением.

Вещи, предметы в реальном мире исчезли как дым для новой культуры искусства.

И глаза мои могут быть взяты в паноптикум как атрибуты Средневековья для обзора предметности.

Кубизм и футуризм создали картину из обломков и усечения предметов за счет диссонансов и движения. Интуиция была задавлена энергией предметов и не достигла самоцели живописи.

Кубофутуристические картины создавались по нескольким принципам.

I. Искусственной живописной скульптуры (лепка форм).

II. Реальной скульптуры (наклейка), рельефа и контррельефа.

III. Слова.

В кубизме живопись выражалась главным образом в плоскости, до него она была как иллюминационное средство!

Что же касается живописных плоскостей в кубизме, то они не были как таковые самоцельны, а служили своей живописной формой для диссонанса. И сама их форма была такой, которая бы могла дать сильный диссонанс при направляющихся к ней прямых, кривых и т. п.

Всякая живописная плоскость, превращенная в выпуклый живописный рельеф, есть искусственная скульптура, а всякий рельеф – выпуклость, превращенная в плоскость, – есть живопись.

Итак, в живописном искусстве интуицией не были созданы формы, вытекающие из массы живописной материи, из глыбы мрамора не выводилась ему присущая форма куба, квадрата, шара и т. п.

Мы встречаем восторг интуиции комбинациями в картине, но интуиция также восторгалась и росписи горшка на заборе, написанному подсолнуху...

Изображенные в картинах уродства человеческого тела и других форм происходят оттого, что творческая воля не согласна с этими формами и ведет борьбу с художником за свой выход из вещи.

Творческая воля до сей поры втискивалась в реальные формы жизни. И уродливость есть борьба творческой силы от тоски заключения. Я эту творческую силу, волю в искусстве назову А. Б. Абизмом – как охраняющую самоцель каждого искусства, формы которого будут новым выявлением живописного реализма масс, материалов, камня, железа и других.

Так, например, глыбе мрамора не присуща человеческая форма. Микеланджело, изваяв Давида, сделал насилие над мрамором, изуродовал кусок прекрасного камня. Мрамора не стало – стал Давид.

И глубоко он ошибался, если говорил, что вывел Давида из мрамора.

Испорченный мрамор был осквернен сначала мыслью Микеланджело о Давиде, которую он втиснул в камень, а потом освободил, как занозу, из постороннего тела.

Из мрамора надо выводить те формы, которые вытекали бы из его собственного тела, и высеченный куб или другая форма ценнее всякого Давида.

То же и в живописи, слове, музыке.

Стремление художественных сил направить искусство по пути разума давало нуль творчества. И в самых сильных субъектах – реальные формы: вид уродства.

Уродство было доведено у более сильных почти до исчезающего момента, но не выходило за рамки нуля.

Но я преобразился в нуль формы и вышел за 0–1.

Считая кубофутуризм выполнившим свои задания, я перехожу к супрематизму – к новому живописному реализму, беспредметному творчеству.

Далее о супрематизме, живописи, скульптуре и динамике музыкальных масс скажу в свое время.

*Петроград, 1915 г.*

## От кубизма и футуризма к супрематизму

### Новый живописный реализм

Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, Мадонн и бесстыдных Венер, тогда только у видим чисто живописное произведение.

Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни академического искусства.

\* \* \*

Я уничтожил кольцо горизонта и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и формы природы.

Это проклятое кольцо, открывая все новое и новое, уводит художника от цели к гибели.

И только трусливое сознание и скудность творческих сил в художнике поддаются обману и устанавливают свое искусство на формах природы, боясь лишиться фундамента, на котором основал свое искусство дикарь и академия.

\* \* \*

Воспроизводить облюбванные предметы и уголки природы все равно что восторгаться вору на свои закованные ноги.

Только тупые и бессильные художники прикрывают свое искусство искренностью.

В искусстве нужна истина, но не искренность.

Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства, и искусство идет к самоцели творчества, к господству над формами природы.

### Искусство дикаря и его принципы

Дикарь первый положил принцип натурализма: изображая свои рисунки из точки и пяти палочек, он сделал попытку передачи себе подобного.

Этой первой попыткой была положена основа в сознании подражательности формам природы.

Отсюда возникла цель подойти как можно ближе к лицу природы.

И все усилие художника было направлено к передаче ее творческих форм.

\* \* \*

Первым начертанием примитивного изображения дикаря было положено начало искусству собирательному, или искусству повторения.

Собирательному потому, что реальный человек не был открыт со всеми его тонкостями линий чувств, психологии и анатомии.

Дикарь не видел ни внешнего его образа, ни внутреннего состояния. Его сознание могло только увидеть схему человека, зверя и т. п.

И по мере развития сознания усложнялась схема изображения природы. Чем больше его сознание охватывало природу, тем усложнялась его работа и увеличивался опыт умения.

Сознание развивалось только в одну сторону – сторону творчества природы, а не в сторону новых форм искусства.

Поэтому его примитивные изображения нельзя считать за творческие создания.

Уродство реальных форм в его изображении – результат слабой технической стороны.

Как техника, так и сознание находились только на пути своего развития.

И его картины нельзя считать за искусство.

Ибо не уметь не есть искусство.

Им только был указан путь к искусству.

\* \* \*

Следовательно, первоначальная схема его явилась остовом, на который поколения навешивали все новые и новые открытия, найденные ими в природе.

И схема все усложнялась и достигла своего расцвета в Антике и Возрождении искусства.

Мастера этих двух эпох изображали человека в полной его форме, как наружной, так и внутренней. Человек был собран, и было выражено его внутреннее состояние.

Но несмотря на громадное мастерство их, ими все-таки не была закончена идея дикаря: отражение, как в зеркале, природы на холсте.

И ошибочно считать, что их время было самым ярким расцветом в искусстве и что молодому поколению нужно во что бы то ни стало стремиться к этому идеалу.

Такая мысль ложная.

Она уводит молодые силы от современного течения жизни, чем уродует их.

Тела их летают на аэропланах, а искусство и жизнь прикрывают старыми халатами Неронов и Тицианов.

Поэтому не могут заметить новую красоту в нашей современной жизни.

Ибо живут красотой прошлых веков.

Вот почему непонятны были реалисты, импрессионисты, кубизм, футуризм и супрематизм.

\* \* \*

Эти последние художники сбросили халаты прошлого и вышли наружу современной жизни и находили новые красоты.

И говорю:

что никакие застенки академий не устоят против приходящего времени.

Двигаются и рождаются формы, и мы делаем новые и новые открытия.

И то, что нами открыто, того не закрыть.

И нелепо наше время вгонять в старые формы минувшего времени.

\* \* \*

Дупло прошлого не может вместить гигантские постройки и бег нашей жизни.

Как в нашей технической жизни мы не можем пользоваться теми кораблями, на которых ездили сарацины, так и в искусстве должны искать формы, отвечающие современной жизни.

\* \* \*

Техническая сторона нашего времени уходит все дальше вперед, а искусство стараются подвинуть все дальше назад.

Вот почему выше, больше и ценнее все те люди, которые следуют своему времени.

И реализм XIX века гораздо больше, чем идеальные формы эстетических переживаний эпохи Возрождения и Греции.

\* \* \*

Мастера Рима и Греции, достигнувшие знания анатомии человека и давшие до некоторой степени реальное изображение, были задавлены эстетическим вкусом, и реализм их был опомажен, опудрен вкусом эстетизма.

\* \* \*

Отсюда идеальная линия и красивость красок.

Эстетический вкус увел их в сторону от реализма земли, и они пришли в тупик Идеальности.

Живопись у них есть средство для украшения картины.

Знания их были унесены с натуры в закрытые мастерские, где фабриковались картины многие столетия.

Вот почему оборвалось их искусство.

Они закрыли за собою двери и тем уничтожили связь с натурой.

\* \* \*

И тот момент, когда идеализация формы захватила их, надо считать падением реального искусства.

Ибо искусство не должно идти к сокращению или упрощению, а должно идти к сложности.

Венера Милосская – наглядный образец упадка, не реальная женщина, а пародия.

\* \* \*

Давид (Микеланджело) – уродливость.

Его голова и торс как бы слеплены из двух противоположных форм.

Фантастическая голова и реальный торс.

Все мастера Возрождения достигли больших результатов в анатомии.

Но не достигли правдивости впечатления тела. Живопись их не передает тела, и пейзажи их не передают света живого, несмотря на то что в телах их людей сквозят синеватые вены.

Искусство натурализма есть идея дикаря – стремление к передаче видимого, но не создание новой формы.

Творческая воля у него была в зародыше, впечатление же у него было более развито, что и было причиной воспроизведения реального.

\* \* \*

Также нельзя считать, что дар воли творческой был развит и у классиков.

Так как мы видим в их картинах только повторение реальных форм жизни в более богатой обстановке, чем у родоначальника дикаря.

\* \* \*

Композицию тоже нельзя считать за творчество, ибо распределение фигур в большинстве случаев зависит от сюжета: шествие короля, суд и т. п.

Король и судья уже определяют на холсте места лицам второстепенного значения.

\* \* \*

Еще композиция поκειται на чисто эстетическом основании красоты распределения. Так что распределение мебели по комнате еще не есть процесс творческий.

\* \* \*

Повторяя, или калькируя, формы натуры, мы воспитали наше сознание в ложном понимании искусства.

Примитивы понимались за творчество.

Классики – тоже творчество.

Двадцать раз поставить один и тот же стакан – тоже творчество.

Искусство как умение передать видимое на холсте считалось за творчество.

Неужели поставить на стол самовар тоже творчество?

Я думаю совсем иначе.

Передача реальных вещей на холсте есть искусство умелого воспроизведения, и только.

И между искусством творить и искусством повторять – большая разница.

\* \* \*

Творить значит жить, вечно создавать новое и новое.

И сколько бы мы ни распределяли мебель по комнатам, новой формы не увеличим.

И сколько бы ни писал художник лунных пейзажей или пасущихся коров и закатилов, будут все те же коровки и те же закатики, только в гораздо худшем виде.

А ведь от количества написанных коров определяется гениальность художника.

\* \* \*

Художник может быть творцом тогда, когда формы его картин не имеют ничего общего с натурой.

А искусство – это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, а на основании веса, скорости и направления движения.

Нужно дать формам жизнь и право на индивидуальное существование.

Природа есть живая картина, и можно ею любоваться. Мы живое сердце природы. Мы самая ценная конструкция этой гигантской живой картины.

Мы ее живой мозг, который увеличивает ее жизнь.

Повторение ее есть воровство, и повторяющий ее есть ворующий; ничтожество, которое не может дать, а любит взять и выдать за свое (фальсификаты).

\* \* \*

На художнике лежит обет быть свободным творцом, но не свободным грабителем. Художнику дан дар для того, чтобы дать в жизнь свою долю творчества и увеличить бег гибкой жизни.

Только в абсолютном творчестве он обретет право свое.

\* \* \*

А это возможно тогда, когда мы лишим все наши мысли мещанской мысли – сюжета – и приучим сознание видеть в природе все не как реальные вещи и формы, а как материал, из массы которого надо делать формы, ничего не имеющие общего с натурой.

\* \* \*

Тогда исчезнет привычка видеть в картинах Мадонн и Венер с заигрывающим ожиревшим амуром.

\* \* \*

Самоценное в живописном творчестве есть цвет и фактура – это живописная сущность, но эта сущность всегда убивалась сюжетом.

И если бы мастера Возрождения отыскивали живописную плоскость, то она была бы гораздо выше, ценнее любой Мадонны и Джоконды.

А всякий высеченный пяти-, шестиугольник был бы большим произведением скульптуры, нежели Милосская или Давид.

\* \* \*

Принцип дикаря есть задача создать искусство в сторону повторения реальных форм натуры.

Собираясь передать жизнь формы – передавали в картине мертвое.

Живое превратилось в неподвижное, мертвое состояние.

Все бралось живое, трепещущее и прикреплялось к холсту, как прикрепляются насекомые в коллекции.

\* \* \*

Но то было время вавилонского столпотворения в понятиях искусства.

Нужно было творить – повторяли, нужно было лишиться формы смысла и содержания – обогатили их этим грузом.

Груз надо свалить, а его привязали на шею творческой воли.

Искусство живописи, слова, скульптуры было каким-то верблюдом, навьюченным разным хламом одалисок, Саломеями, принцами и принцессами.

Живопись была галстуком на крахмальной рубашке джентльмена и розовым корсетом, стягивающим живот.

Живопись была эстетической стороной вещи, но не была никогда самособойна, самоцельна.

\* \* \*

Художники были чиновниками, которые опись имущества натуры, любителями коллекций зоологии, ботаники, археологии.

Ближе к нам молодежь занялась порнографией и превратила живопись в похотливый хлам.

\* \* \*

Не было попытки чисто живописных задач как таковых, без всяких атрибутов реальной жизни.

Не было реализма самодельной живописной формы, и не было творчества.

\* \* \*

Реалисты-академисты есть последние потомки дикаря.

Это те, которые ходят в поношенных халатах старого времени.

И опять, как и прежде, некоторые сбросили этот засаленный халат. И дали пощечину старьевщику – академии, объявив футуризм.

Стали мощным движением бить в сознание, как в каменную стену гвозди.

Чтобы выдернуть вас из катакомб к современной скорости.

Уверяю, что те, кто не пошел по пути футуризма как выявителя современной жизни, обречены вечно ползать по старым гробницам и питаться объедками старого времени.

\* \* \*

Футуризм открыл «новое» в современной жизни: красоту скорости.

А через скорость мы двигаемся быстрее.

И мы, еще вчера футуристы, через скорость пришли к новым формам, к новым отношениям к натуре и к вещам.

Мы пришли к супрематизму, бросив футуризм как лазейку, через которую отставшие будут проходить.

Футуризм брошен нами, и мы, наиболее из смелых, плюнули на алтарь его искусства.

\* \* \*

Но смогут ли трусливые плюнуть на своих идолов, как мы вчера?

Я говорю вам, что не увидите до той поры новых красот и правды, пока не решитесь плюнуть.



\* \* \*

Все до нас искусства есть старые кофты, которые сменяются, так же как и ваши шелковые юбки.

И, бросив их, приобретаете новые.

Почему вы не надеваете костюмы ваших бабушек, когда млеете перед картинами их напудренных изображений?

Это все подтверждает, что тело ваше живет в современном времени, а душа одета в бабушкин старый лифчик.

Вот почему приятны вам Сомовы, Кустодиевы и разные старьевщики.

\* \* \*

А мне ненавистны такие торговцы старьем.

Мы вчера с гордо поднятым челом защищали футуризм. Теперь с гордостью плюем на него.

И говорю, что оплеванное вами – приемлется. Плюйте и вы на старые платья и оденьте искусство в новое.

\* \* \*

Отречение наше от футуризма не в том, что он изжит и наступил конец его. Нет. Найденная им красота скорости вечна, и многим еще откроется новое.

Так как через скорость футуризма мы бежим к цели, мысль движется скорей, и те, кто в футуризме, ближе к задаче и дальше от прошлого.

И вполне естественно ваше непонимание. Разве может понять человек, который ездит всегда в таратайке, переживания и впечатления едущего экспрессом или летящего в воздухе.

\* \* \*

Академия – заплесневевший погреб, в котором самобичуют искусство.

Гигантские войны, великие изобретения, победа над воздухом, быстрота перемещения, телефоны, телеграфы, дредноуты – царство электричества.

А наша художественная молодежь пишет Неронов и римских полуголых воинов.

\* \* \*

Честь футуристам, которые запретили писать женские окорока, портреты и гитары при лунном свете.

Они сделали громадный шаг – бросили мясо и прославили машину.

Но мясо и машина есть мышцы жизни.

То и другое – тела,двигающие жизнь.

\* \* \*

Здесь сошлись два мира: мир мяса и мир железа. Обе формы есть средства утилитарного разума.

И требуется выяснить отношение художника к формам вещей жизни.

До этой поры всегда художник шел вслед за вещью. Так и новый футуризм идет за машиной современного бега.

Эти оба искусства: старое и новое – футуризм – сзади бегущих форм.

И возникает вопрос: будет ли эта задача в живописном искусстве отвечать своему существованию?

Нет!

Потому что, идя за формой аэропланов, автомобилей, мы будем всегда в ожидании новых, выброшенных форм технической жизни...

И второе.

Идя за формой вещей, мы не можем выйти к самоцели живописной, к непосредственному творчеству.

Живопись будет средством передать то или иное состояние форм жизни.

\* \* \*

Но футуристы запретили писать наготу не во имя освобождения живописи или слова к самоцели, а по причине изменения технической стороны жизни.

Новая железная, машинная жизнь, рев автомобилей, блеск электрических огней, ворчание пропеллеров разбудили душу, которая задыхалась в катакомбах старого разума, поэтому вышла на сплетение дорог неба и земли.

Если бы все художники увидели перекрестки этих небесных дорог, если бы охватили этот чудовищный пробег и сплетения наших тел с тучами в небе – тогда бы не писали хризантемы.

\* \* \*

Динамика движения навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики, но усилия футуристов дать чисто живописную пластику как таковую не увенчались успехом.

Они не могли разделаться с предметностью, что облегчило бы их задачу.

Когда ими был наполовину изгнан с поля картины разум как старая мозоль привычки видеть все естественным, им удалось построить картину новой жизни вещей, но и только.

\* \* \*

При передаче движения цельность вещей исчезла, так как мелькающие их части скрывались между бегущими другими телами.

И конструируя части пробегающих вещей, старались передать только впечатление движения.

А чтобы передать движение современной жизни, нужно оперировать с ее формами.

Что и осложняло выход живописному искусству к его цели.

\* \* \*

Но, как бы там ни было сознательно или бессознательно, ради ли движения или ради передачи впечатления, – цельность вещей нарушили.

И в этом разломе и нарушении цельности лежал скрытый смысл, который прикрывался натуралистической задачей.

\* \* \*

В глубине этого разрушения лежало как главное не передача движения вещей, а их разрушение, ради чистой живописной сущности, т. е. к выходу к беспредметному творчеству.

\* \* \*

Быстрая смена вещей поразила новых натуралистов – футуристов, и они стали искать средства их передачи.

Поэтому конструкция видимых вами футуристических картин возникла от нахождения на плоскости точек, где бы положение реальных предметов при своем разрыве или встрече дали бы время наибольшей скорости.

Нахождение этих точек может быть сделано независимо от физического закона естественности и перспективы.

Поэтому мы видим в футуристических картинах появление туч, лошадей, колес и разных других предметов в местах, не соответствующих натуре.

Состояние предметов стало важнее их сути и смысла.

\* \* \*

Мы видим картину необычайную.

Новый порядок предметов заставлял содрогаться разум.

Толпа выла, плевалась; критика бросалась, как собака из подворотни, на художника.

(Позор им.)

Футуристы проявили громадную силу воли, чтобы нарушить привычку старого мозга, содрать огрубевшую кожу академизма и плюнуть в лицо старому здравому смыслу.

\* \* \*

Футуристы, отвергнув разум, провозгласили интуицию как подсознательное, но создавали свои картины не из подсознательных форм интуиции, а пользовались формами утилитарного разума.

Следовательно, на долю интуитивного чувства ляжет лишь нахождение разницы между двумя жизнями старого и нового искусства.

В самой конструкции картины мы не видим подсознательности.

Мы видим скорее сознательный расчет построения.

На футуристической картине есть масса предметов. Они разбросаны по плоскости в неестественном для жизни порядке.

Нагромождение предметов получено не от интуитивного чувства, а от чисто зрительного впечатления, а построение, конструкция картины делалась в расчете достижения впечатления.

И чувство подсознательности отпадает.

Следовательно, в картине мы ничего не имеем чисто интуитивного.

То же и красивость: она встречается, то исходит от эстетического вкуса.

\* \* \*

Интуитивное, мне кажется, должно выявиться там, где формы бессознательны и без ответа.

Я думаю, что интуитивное в искусстве нужно было подразумевать в цели чувства искания предметов. И оно шло чисто сознательным путем, определенно, разрывало свою дорогу в художнике.

(Образуется как бы два сознания, борющихся между собой.)

Но сознание, привыкшее к воспитанию утилитарного разума, не могло согласиться с чувством, которое вело к уничтожению предметности.

Художник не разумел этой задачи и, подчиняясь чувству, изменял разуму и уродовал форму.

Творчество разума утилитарного имеет определенное назначение.

Интуитивное же творчество не имеет утилитарного назначения. До сих пор в искусстве идут сзади творческих форм утилитарного порядка. Картины натуралистов все имеют форму ту, что и в натуре.

Интуитивная форма должна выйти из ничего. Так же как и Разум, творящий вещи для обихода жизни, выводит из ничего и совершенствует.

\* \* \*

Поэтому формы разума утилитарного выше всяких изображений на картинах.

Выше уже потому, что они живые и вышли из материи, которой дан новый вид, для новой жизни.

Здесь божество, повелевающее выйти кристаллам в другую форму существования.

Здесь чудо...

Чудо должно быть и в творчестве искусства.

\* \* \*

Реалисты же, перенося на холст живые вещи, лишают их жизни движения.

И наши академии не живописные, а мертвописные.

До сих пор интуитивному чувству предписывалось, что оно из каких-то бездонных пустот тащит в наш мир все новые и новые формы.

Но в искусстве этого доказательства нет, а должно быть.

И я чувствую, что оно уже есть в реальном виде и вполне сознательное.

\* \* \*

Художник должен знать теперь, что и почему происходит в его картинах.

Раньше он жил каким-то настроением. Ждал восхода луны, сумерек, надевал зеленые абажуры на лампы, и это все его настраивало, как скрипку.

Но когда его спросишь, почему это лицо кривое или зеленое, он не мог дать точного ответа: «Я так хочу, мне так нравится...»

В конце концов это желание приписали интуитивной воле.

Следовательно, интуитивное чувство не говорило ясно. А раз так, то оно находилось не только в полусознательном состоянии, но было совсем бессознательное.

В картинах была путаница этих понятий. Картина была полуреальная-полууродливая.

\* \* \*

Будучи живописцем, я должен сказать, почему в картинах лица людей расписывались зеленым и красным.

Живопись – краска, цвет, – она заложена внутри нашего организма. Ее вспышки бывают велики и требовательны.

Моя нервная система окрашена ими.

Мозг мой горит от их цвета.

Но краска находилась в угнетении здравого смысла, была поработана им. И дух краски слабел и угасал.

Но когда он побеждал здравый смысл, тогда краски лились на ненавистную им форму реальных вещей.

Краски созрели, но их форма не созрела в сознании.

Вот почему лица и тела были красными, зелеными и синими.

Но это было предвестником, ведущим к творчеству самоцельных живописных форм.

Теперь нужно оформить тело и дать ему живой вид в реальной жизни.

А это будет тогда, когда формы выйдут из живописных масс, т. е. возникнут так же, как возникли утилитарные формы.

Такие формы будут не повторением живущих в жизни вещей, а самими живыми вещами.

Раскрашенная плоскость есть живая реальная форма.

Интуитивное чувство переходит теперь в сознание, больше оно не подсознательное. Даже скорее наоборот – оно было всегда сознательным, но только художник не мог разобраться в требовании его.

\* \* \*

Формы супрематизма, нового живописного реализма, есть доказательство уже постройки форм из ничего, найденных Интуитивным Разумом.

Попытка изуродовать форму реальную и разлом вещей в кубизме имеют в себе задачу выхода творческой воли в самостоятельную жизнь созданных ею форм.

### **Живопись в футуризме**

Если мы возьмем в картине футуристов любую точку, то найдем в ней уходящую или приходящую вещь или заключенное пространство.

Но не найдем самостоятельную, индивидуальную живописную плоскость.

Живопись здесь не что иное, как верхнее платье вещей.

И каждая форма вещи была постолько живописна, поскольку форма ее была нужна для своего существования, а не наоборот.

\* \* \*

Футуристы выдвигают как главное динамику живописной пластики, но, не уничтожив предметность, достигают только динамики вещей.

Поэтому футуристические и все картины прошлых художников могут быть сведены из двадцати красок к одной, не потеряв своего впечатления.

Картина Репина «Иоанн Грозный» может быть лишена красок, но даст нам такое впечатление ужаса, как и в красках.

Сюжет всегда убьет краску, и мы ее не заметим.

Тогда как расписанные лица в зеленую и красную краски убивают до некоторой степени сюжет, и краска заметна больше. А краска есть то, чем живет живописец: значит, она есть главное.

\* \* \*

И вот я пришел к чисто красочным формам.

И супрематизм есть чисто живописное искусство красок, самостоятельность которого не может быть сведена к одной.

Бег лошади можно передать однотонным карандашом.

Но передать движение красных, зеленых, синих масс карандашом нельзя.

Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если хотят быть чистыми живописцами.

\* \* \*

Потребность достижения динамики живописной пластики указывает на желание выхода живописных масс из вещи к самоцели краски, к господству чисто самоцельных живописных форм над содержанием и вещами, к беспредметному супрематизму – к новому живописному реализму, абсолютному творчеству.

Футуризм через академичность форм идет к динамизму живописи.

И оба усилия в своей сути стремятся к супрематизму живописи.

\* \* \*

Если рассматривать искусство кубизма, возникает вопрос, какой энергией вещей интуитивное чувство побуждалось к деятельности, то увидим, что живописная энергия была второстепенной.

Сам же предмет, а также его сущность, назначение, смысл или полнота его представлений (как думали кубисты), тоже были ненужными.

До сих пор казалось, что красота вещей сохраняется тогда, когда вещи переданы целиком в картину, причем в грубости или упрощении линий виделась сущность их.

Но оказалось, что в вещах нашлось еще одно положение, которое раскрывает нам новую красоту.

А именно: интуитивное чувство нашло в вещах энергию диссонансов, полученных от встречи двух противоположных форм.

Вещи имеют в себе массу моментов времени, вид их разный, и, следовательно, живопись тоже разная.

Все эти виды времени вещей и анатомия (слой дерева) стали важнее их сути и смысла.

И эти новые положения были взяты кубистами как средства для постройки картин. Причем конструировались эти средства так, чтобы неожиданность встречи двух форм дали бы диссонанс наибольшей силы напряжения.

И масштаб каждой формы произволен.

Чем и оправдывается появление частей реальных предметов в местах, не соответствующих натуре.

Достигая этой новой красоты или просто энергии, мы лишились впечатления цельности вещи.

Жернов начинает ломаться на шее живописной.

Предмет, писанный по принципу кубизма, может считаться законченным тогда, когда исчерпаны диссонансы его.

Все же повторяющиеся формы должны быть опущены художником как повторные.

Но если в картине художник не находит нужного напряжения, то волен взять их в другом предмете.

Следовательно, в кубизме принцип передачи вещей отпадает.

Делается картина, но не передается предмет.

\* \* \*

Отсюда вывод такой.

Если в прошедших тысячелетиях художник стремился подойти как можно ближе к изображению вещи, к передаче ее сути и смысла, то в нашей эре кубизма художник уничтожил вещи с их смыслом, сущностью и назначением.

Из их обломков выросла новая картина.

Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства.

\* \* \*

Кубизм, футуризм, передвижничество разны по своим заданиям, но равны почти в живописном смысле.

Кубизм строит свои картины из форм линий и из разности живописных фактур, причем слово и буква входят как сопоставление разности форм в картине.

Важно ее начертательное значение. Все это для достижения диссонанса.

И это доказывает, что живописная задача наименьше затронута.

Так как строение таких форм основано больше на самой накладке, нежели на цветности ее, что можно достигнуть одной черной или белой краской или рисунком.

Обобщая.

Всякая живописная плоскость, будучи превращена в выпуклый живописный рельеф, есть искусственная красочная скульптура, а всякий рельеф, превращенный в плоскость, есть живопись.

\* \* \*

Доказательство в живописном искусстве интуитивного творчества было ложно, так как уродство есть результат внутренней борьбы интуиции в форме реального.

Интуиция есть новый разум, сознательно творящий формы.

Но художник, будучи поработан утилитарным разумом, ведет бессознательную борьбу, то подчиняясь вещи, то уродуя ее.

\* \* \*

Гоген, убежавший от культуры к дикарям и нашедший в примитивах больше свободы, чем в академизме, находился в подчинении интуитивного разума.

Он искал чего-то простого, кривого, грубого.

Это было искание творческой воли.

Во что бы то ни стало не написать так, как видит его глаз здравого смысла.

Он нашел краски, но не нашел формы, и не нашел потому, что здравый смысл доказывал ему, что нелепо писать что-либо, кроме натуры.

И вот большая сила творчества была им повешена на костлявом скелете человека, на котором и высохла.

Многие борцы и носители большого дара вешали его, как белье на заборах.

И все это делалось из-за любви к уголку природы. И пусть авторитеты не мешают нам предостеречь поколение от вешалок, которые они так полюбили и от которых им так тепло.

\* \* \*

Усилие художественных авторитетов направить искусство по пути здравого смысла дало нуль творчества.

И у самых сильных субъектов реальная форма – уродство.

Уродство было доведено у более сильных до исчезающего момента, но не выходило за рамки нуля.

Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т. е. к супрематизму, к новому живописному реализму – беспредметному творчеству.

Супрематизм – начало новой культуры: дикарь побежден, как обезьяна.

Нет больше любви уголков, нет больше любви, ради которой изменялась истина искусства.

Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума.

Лицо нового искусства!

Квадрат живой, царственный младенец.

Первый шаг чистого творчества в искусстве. До него были наивные уродства и копии натуры.

\* \* \*

Наш мир искусства стал новым, беспредметным, чистым.

Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма.

В искусстве супрематизма формы будут жить, как и все живые формы натуры.

Формы эти говорят, что человек пришел к равновесию из одноразумного состояния к двуразумному.

(Разум утилитарный и интуитивный.)

Новый живописный реализм именно живописный, так как в нем нет реализма гор, неба, воды...

До сей поры был реализм вещей, но не живописных, красочных единиц, которые строятся так, чтобы не зависеть ни формой, ни цветом, ни положением своим от другой.

Каждая форма свободна и индивидуальна.

Каждая форма есть мир.



Всякая живописная плоскость живет всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка.  
Написанное лицо в картине дает жалкую пародию на жизнь, и этот намек – лишь напоминание о живом.

Плоскость же живая, она родилась. Гроб напоминает нам о мертвеце, картина – о живом.  
Или, наоборот, живое лицо, пейзаж в натуре напоминают нам о картине, т. е. о мертвом.

Вот почему странно смотреть на красную или черную закрашенную плоскость.

Вот почему хихикают и плюют на выставках новых течений.

Искусство и новая задача его были всегда плевательницей.

Но кошки привыкают к месту, и трудно их приучить к этому.

Для тех искусство совсем не нужно. Лишь бы были написаны их бабушка и любимые уголки сиреневых роц.

\* \* \*

Все бежит из прошлого к будущему, но все должно жить настоящим, ибо в будущем отцветут яблони.

След настоящего стирает завтра, а вы не поспеваете за бегом жизни.

Тина прошлого, как мельчайший жернов, тянет вас в омут.

Вот почему мне ненавистны те, которые обслуживают вас надгробными памятниками.

Академия и критика есть этот жернов на вашей шее – старый реализм, течение, устремляющееся к передаче живой натуры.

В нем поступают так же, как во времена великой инквизиции.

Задача смешна, потому что хотят во что бы то ни стало на холсте заставить жить то, что берут в натуре.

В то время, когда все дышит и бежит, – в картинах их застывшие позы.

А это хуже колесования. Скульптурные статуи одухотворенные, – значит, живые, стоят на мертвой точке, в позе бега.

Разве не пытка?

Вложить душу в мрамор и потом уже над живым издеваться.

Но ваша гордость – это художник, сумевший пытать.

Вы сажаете и птичек в клетку тоже для удовольствия.

И для знания держите животных в зоологических садах.

Я счастлив, что вырвался из инквизиторского застенка академизма.

Я пришел к плоскости, и могу прийти к измерению живого тела, но буду пользоваться измерением, из которого создам новое.

\* \* \*

Я выпустил всех птиц из вечной клетки, отворил ворота зверям зоологического сада.

Пусть они расклюют и съедят остатки вашего искусства.

И освобожденный медведь пусть купает тело свое между льдами холодного Севера, но не томится в аквариуме кипяченой воды академического сада.

\* \* \*

Вы восторгаетесь композицией картины, а ведь композиция есть приговор фигуре, обреченной художником к вечной позе.

Ваш восторг – утверждение этого приговора.

Группа супрематистов: К. Малевич, И. Пуни, М. Меньков, И. Клюн, К. Богуславская и Розанова – повела борьбу за освобождение вещей от обязанности искусства.

И призывает академии отказаться от инквизиции натуры.

Идеализм есть орудие пытки, требование эстетического чувства.

Идеализация формы человека есть умерщвление многих живых линий мускулатуры.

Эстетизм есть отброс интуитивного чувства.

Все вы желаете видеть куски живой натуры на крючках своих стен.

Так же Нерон любовался растерзанными телами людей и зверями зоологического сада.

\* \* \*

Я говорю всем: бросьте любовь, бросьте эстетизм, бросьте чемоданы мудрости, ибо в новой культуре ваша мудрость смешна и ничтожна.

Я развязал узлы мудрости и освободил сознание краски.

Снимайте же скорее с себя огрубевшую кожу столетий, чтобы вам легче было догнать нас.

Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием.

Вы в сетях горизонта, как рыбы!

Мы, супрематисты, – бросаем вам дорогу. Спешите!

Ибо завтра не узнаете нас.

*Москва, 1916 г.*

## Архитектура как пощечина бетоно-железу

Искусство двинуло свои авангарды из тоннелей прошедших времен.

Тело искусства безуданно перевоплощается и укрепляет основу скелета в упорные крепкие связи, согласуясь с временем.

Вулканы новых зародышей творческих сил сметают все, распыляют скорлупу и воздвигают новую.

Каждый век бежит скорее прошлого и принимает на себя большие грузы, кует себе дороги из железобетонных тел.

Наш век бежит в четыре стороны сразу, как сердце, расширяясь, раздвигает стенки тела, так век XX раздвигает пространства, углубляясь во все стороны.

Первобытное время устремлялось по одной линии, потом по двум, дальше – по трем, теперь – по четвертой, в пространство, вырываясь с земли.

Футуризм нарисовал новые пейзажи современной быстрой смены вещей, выразил на холстах всю динамику железобетонной жизни.

Таким образом, искусство живописи двинулось вперед за современной техникой машин.

Литература оставила чиновничью службу у слова, приблизилась к букве и исчезла в ее существе.

Музыка от будуарной мелодии, нежных сиреней пришла к чистому звуку как таковому. Все искусство освободило лицо свое от постороннего элемента, только искусство архитектуры еще носит на лице прыщи современности, на нем без конца нарастают бородавки прошлого.

Самые лучшие постройки обязательно подопрутсЯ греческими колонками, как костылями калека.

Обязательно веночком акантиковых листиков увенчается постройка.

Небоскреб с лифтами, электрическими лампочками, телефонами и т. д. украсится Венерой, амуром, разными атрибутами греческих времен.

С другой стороны, не дает покоя и русский умерший стиль.

Нет-нет да вдруг и выплывет; некоторые оригиналы даже думают его воскресить и оригинальностью занавозить поля нашего быстрого века.

И вот воскресший Лазарь ходит по бетону, асфальту, задирает голову на провода, удивляется автомобилям, просится опять в гроб.

Трамваи, автомобили, аэропланы тоже с удивлением посматривают на беспомощного жильца и с жалости подают ему три копейки.

Смешной и ничтожный воскресший Лазарь в своей мантии – среди бешеной скорости наших электромашин.

Его плечи жалки, сваленное на него время раздавит его в лепешку.

Господа-оригиналы, уберите поскорей умерших старцев с дороги быстрин молодого духа.

Не мешайте бегу, не мешайте новому телу расправить живые мускулы.

Убедитесь, что, сколько ни воскрешали труп, труп трупом и остался.

И только больное, наивное воображение архитектора-оригинала полагает, что труп, подмазанный бетоном и подкованный железом, может поддержать его сгнивший скелет.

Абсолютная бездарность и скудость творческих сил заставляют бродить по кладбищам и выбирать гнилье.

Такие постройки, какими обогатилась Москва: Казанский вокзал и дом казенной палаты по Афанасьевскому переулку, – доказывают бездарность строителя наглядно.

Наше время огромно-сильно трепещет в нервном беге, ни минуты не имея покоя; его разбег стремителен, молниеносен; каждая секунда, <слв. нрзб.> винтик вызывает негодование. Скорость – это наш век.

И вот эту скорость хотят одеть в платье мамонта и приспособить киево-печерские катакомбы для футбольного бега.

Затея смешна. Наш XX век нельзя заковать в кафтан Алексея Михайловича или одеть в шапку Мономаха, также нельзя подпирать его изящно-неуклюжими колонками греков. Все это разлетится в прах под напором нашего темперамента.

Я живу в огромном городе Москве, жду ее перевоплощения, всегда радуюсь, когда убирают какой-нибудь особнячок, живший при алексеевских временах.

Жду с нетерпением, что новый рожденный дом будет современных матери и отца, живой и сильный.

На самом же деле происходит все иначе – не так сложно, но оригинально: покойника убирают, закапывают, а рядом, умершего при Рогнеде, выкапывают и ставят на его место, предварительно подмазав по рецептам железобетоники, в прогнившие места вводятся двутавровые балки.

Когда умер во времени почтенный Казанский вокзал (а умер потому, что платье его не могло вместить современный бег), думал я, что на его месте выстроят стройное, могучее тело, могущее принять напор быстрого натиска современности.

Завидовал строителю, который сможет проявить свою силу и выразить того великана, которого должна родить мощь.

Но и здесь оказался оригинал. Воспользовавшись железными дорогами, он отправился в похоронное бюро археологии, съездил в Новгород и Ярославль по указанному в книге умерших адресу.

Выкопал покойничка, притащил и поставил, на радость Москве.

Захотел быть националистом, а оказался простой бездарностью.

Представляли ли себе хозяева Казанской дороги наш век железобетона? Видели ли красавцев с железной мускулатурой – двенадцатиколесные паровозы?

Слышали ли они их живой рев? Покой равномерного вздоха? Стон в беге? Видели ли живые огни семафоров? Видят ли верчу – бег едущих?

Очевидно, нет. Видели перед собою кладбище национального искусства, и всю дорогу и ее разветвления представляли кладбищенскими воротами – так оно получилось при постройке, хотящей быть шедевром современности.

Задавал ли себе строитель вопрос, что такое «вокзал»? Очевидно, нет. Подумал ли он, что вокзал есть дверь, тоннель, нервный пульс трепета, дыхание города, живая вена, трепещущее сердце?

Туда, как метеоры, вбегают железные двенадцатиколесные экспрессы; задыхаясь, одни вбегают в гортань железобетонного горла, другие выбегают из пасти города, унося с собою множество людей, которые, как вибрионы, мечутся в организме вокзала и вагонов.

Свистки, лязг, стон паровозов, тяжелое, гордое дыхание, как вулкан, бросает вздохи паровоз; пар среди упругих стропил рассекает свою легкость; рельсы, семафоры, звонки, сигналы, груды чемоданов, носильщики – все это связано движением быстрого времени, возмущительно медлительные часы тянут свои стрелки, нервируя нас.

Вокзал – кипучий вулкан жизни, там нет места покою.

И этот кипучий ключ быстрин покрывают крышей старого монастыря.

Железо, бетон, цемент оскорблены, как девушка – любовью старца.

Паровозы будут краснеть от стыда, видя перед собою богадельню. Чего же ждут бетонные стены, обтянувшие дряхлое тело покойника? Ждут новой насмешки со стороны живописцев, ждут лампадной росписи.

*«Анархия», 1918, № 37*

## Футуризм

Футуризм повел восстание против оплота плотины, накопившей за собой вековой инвентарь ненужной в наши дни рухляди.

Плотина стала порогом мешающих сплаву дней отживших форм.

Чудовищное недомыслие старой мудрости затопляло ростки молодого сознания.

И вздыбивших циклоном бура восстания горбов волн Нового смели плотину затора.

Зеркало глазу сказало новую скорлупу тела дня.

Железо-стале-бетонные пейзажи жанра мгновений переместили стрелки быстрин.

Война, спорт, дредноуты, горла вздыбившихся пушек – ртов смерти, автомобили, трамваи, рельсы, аэропланы, провода, бегущие слова, звуки, моторы, лифты, быстрая смена мест, пересечений дороги неба и земли скрестились низу.

Телефоны, мышцы мяса заменились железо-током тяги.

Железо-бетонный скелет через вздохи гущин бензина мчит тяжести.

Вот новая скорлупа, новый панцирь, в котором заковалось наше тело, превратившись в мозг стали.

Только теперь можем сказать, что мы на руле пространства, на гребне и на дне глубоких океанов.

Мы в вихре стихийной бури приближаемся управлять ими.

В сторону нового панциря гибкого бега, к отысканной современной скорости – ценности дня футуризм повернул лицо художника и, предвосхищая силу, указывает как на рассвет бетона, железа и тока в будущем беге.

Бег мчит шаги мгновений, и – ни минуты покоя.

Вот лозунг футуризма.

Футуризм раскрыл новые пейзажи жанра изображений, и перед новым пейзажем трупом видится старый день мяса и кости.

Новый пейзаж бега-скорости футуризм запечатлел на холстах.

Футуризм боролся со старым и дилетантским академизмом, восстановил новый академизм.

Но мы оставили в покое прекрасный скорый бег мира со всеми его чудовищами железных животных, оставаясь зрителями.

Воспроизводить же новый железный мир мы оставляем дилетантам-любителям.

Также родоначальники оставили идею академизма.

То, что было нужно для искусства, как известный процесс достижения температуры для получения результата, было принято дилетантами как нечто необходимое безустанного повторения.

Нам нужен был кубизм-футуризм для того, чтобы сломать мировое наваждение дилетантства, накопившегося пластом ила, – академизм, ил, гнездо дилетантов.

Но многие могут понять, что новую ценность футуризма – скорость – нужно трактовать без конца.

Кубизм и футуризм – знамена революции в искусстве.

Ценны для музеев, как и реликвии социальной революции. Реликвии, которым нужно поставить памятник на площадях.

Я предлагаю создать на площадях памятники кубизму и футуризму как орудиям, победившим старое искусство повторения и приведшим нас к непосредственному творчеству.

– Цветописцами, свободными от вещей.

Академическому мышлению не представляется возможным существование искусства без сутолоки личной, семейной и общественной жизни протоколов. Ему невозможно обойтись без кусков природы.

С одной стороны, это искусство есть как средство, обслуживающее часть туземцев, выполняющее заказ, удовлетворяя их вкусы; другие ведут посредством форм природы и жизни пропаганду; третьи, как дилетанты, ищут красоты. Это целая вереница, как поток пасмурных дней, тянется без просыпа многие века, это вечный круг повторений, это омут.

Возникшие в связи с российской великой революцией союзы, цехи живописцев, как нельзя лучше говорят о тех ремесленных принципах. Это форма классифицирования людей по цехам. Но есть в искусстве нечто такое, что не подлежит никакой классификации и никакому цеху. Это нечто бывает в первых шагах идеи, в первых найденных формах и кончается там, где разработка, дальнейший анализ их развития прекращают свою работу.

Предоставляя шлифовать, обрабатывать, прикрашивать, делая уже вещи для обихода большинства.

Всю работу выполняют цехи дилетантов, мастера.

Эту характерную черту цехов мастерства сохранили все училища живописные, академии.

Выданный диплом мастера академии свидетельствует перед заказчиком о его способности, об умении исполнять ту или иную задачу живописца.

Настоящий момент великих переломов, порогов, граней, нового строительства в социальной жизни связан с революцией отдельных единиц искусства, восставших на образовавшихся цехи мастеров.

Также восстали искусства кубизма, футуризма, супрематизма.

Этим последним уже течением кладется новый камень строительства в искусстве.

Мир старый, как и его искусство, такой же труп, как развалившийся трон монархов от первого прикосновения живой руки.

Всем казалось, что алтарь и жрец монархизма еще вчера вечером был силен, строен, мощный. В твердой руке законы жизни и смерти, трепетали народы.

А утром оказалось, что уже много лет сидел труп.

Такой же труп и искусство академизма, группирующееся теперь в цехи, образуя целые полка ремесленников.

Супрематическая выставка цветописных полотен не похожа на все предыдущие выставки картин.

Не похожа и жизнь на прежнюю.

Как жизнь, так и искусство еще больше выступают гранью нового дня.

Найдены новые отношения к цвету, новый закон, новые построения самоцельного цветового искусства, росток молодого искусства новой эпохи кладет зародыш новой культуры искусства супремативной лаборатории.

*«Анархия», 1918, № 57*

## Путь искусства без творчества

В отдаленных доисторических временах берет свое начало зрительное искусство; наш первобытный художник, которого современная культура называет дикарем, положил начало изобразительному искусству.

Это время возникновения желания передать то, что он видит, было вспышкой живого духа выйти к пути творения.

Но так как в художнике-дикаре еще не было ясного представления об отвлеченных формах и его творческий дух был в зачаточном состоянии, то первобытный художник начал основывать свое «я» на формах природы.

Старался передать, запечатлеть один из моментов предмета, животного и человека. Рисунки его, нацарапанные на кости, стенах пещеры, были примитивны, то есть он их изображал самым простым способом, схематично, так что вначале изображение человека ограничивалось точкой и пятью соединенными палочками. Точкой была выражена голова, а палочки изображали туловище, руки и ноги.

И эта несложная операция уже была эволюцией, поступью многих предыдущих, еще более простых изображений. Так как он не мог вначале выйти из отдельных форм человека, изображая его чурбанообразным, с легким развитием головы в виде утолщения.

Изображая точкой и пятью палочками человека, художник-дикарь положил основу подражать природе или записывать все то, что будет открыто, найдено в человеке, вещах и творениях природы.

Идя по этому пути, первооснова дикаря через многие века стала осложняться, так как художник все больше и больше видел и находил в человеке формы и наносил на остов человекообразной схемы.

Схема в конце концов обогатилась, из точки и пяти палочек превратилась в сложный вид, покрытый мускулатурой.

Развивая и описывая свою схему, дикарь-художник привыкал к природоизображению, мало-помалу стал развивать в себе чувство, что называется красотой, а от простого исследования стал искать красоты и стал украшать свое пещерное жилище и утварь орнаментами, то есть рядом повторений одной и той же формы упрощенной природы цветка, листика и т. д.

Таким образом подражая природе, он влюблялся в ее творчество, связал любовью с ней себя. И поколение до наших дней трактует его идею.

Имея только в виду природу, раскапывая в ней все новые и новые формы, дикарь воспитывал сознание в сторону природы, как бы признав ее совершенной по красоте и искусству, отвел ей место украшения жизни и жилища.

Но формы жизни потребовали от него более серьезного обращения на внутреннюю сторону и заставили в себе искать того, чего в природе не мог он найти.

С этого момента он разделился на две части: в изобразительном искусстве подражал природе, а в жизни, технической ее стороне, шел к творчеству.

Хотя в обоих случаях источником была природа, но техника во многом пользовалась лишь случаем: может быть, катящийся с горы камень побудил мысль сделать колесо, может быть, плавающий лист заставил сделать лодку, углубление в земле (яма, наполненная водой) побудило сделать горшок.

Но возникшие формы, например колесо, ничего общего не имеют ни по форме, ни по конструкции, ни по материалу. Форма кувшина далека от ямы.

Но на его стенках появился листик, контур которого и послужил ему украшением.

В искусстве изобразительном не нашлось каких-либо форм для украшения, а были взяты готовыми с природы.

Техническое творчество первобытного человека брало материалы природы и создавало, творило новые.

Если художник-дикарь изображал дерево и старался подойти к его совершенной копии, то техник срубал его и творил из него стул, лавку, строил дом.

В искусстве изобразительном нужно было следовать подобно технике, тогда мы избегли бы подражания и не было бы искусства подражания, а было бы искусство творчества.

*«Анархия», 1918, № 72*

\* \* \*

Изображение было единственным средством человека познавать мир. Потом это средство распалось на разные науки и познавало мир помимо изображений.

Искусство изображений осталось и по сие время, изменяя свою форму, но в некоторых случаях оставляя прошлый принцип задачи познания мира и простой копии.

Отсюда человечество привыкло рассматривать искусство с его естественной стороны и требует от художника только природы, рассказанной ему еще дикарем. Оно желает видеть его таким, как научил его праотец-дикарь.

Но к творчеству техники, механики оно не предъявляет такого требования и принимает созданную машину без критики, видя, но не понимая ее, и не претендует на ее понимание, и не ругает автора, подобно художнику, увидевшему мир по-иному, то есть нашел новое в мире, доселе не виданное множеством.

В наше время до сих пор считают как примитивы дикаря, так и современное искусство наших художников творчеством.

Но это ошибка.

Примитивное изображение дикаря не может считаться творчеством и искусством потому, что это есть не совершенный рисунок, не умение изобразить, а неумелость, которая не может быть искусством.

Примитив есть только указанный путь к искусству.

И когда художник овладел в совершенстве формой изображаемого, может считать искусством.

Такое совершенство в искусстве наступило в эпоху развития античного греческого искусства и в эпоху Возрождения, где умершие греки возродились Рафаэлем, Рубенсом, Тицианом и другими.

Дикарь стал мастером.

Остов первобытный обогатился, получил мускулы живого. Пять палочек и точка превратились в сложное тело.

Но, несмотря на огромное мастерство, на совершенную передачу природы, ими была достигнута половина той идеи, которую положил дикарь: видеть картину зеркалом природы.

Мастера Возрождения достигли большого умения построить тело, но не сумели, не достигли света, воздуха, чего в совершенстве достигли мастера XIX века.

Ошибочно будет полагать, что все старинные мастера-художники настолько совершенны, что им все молодое поколение должно следовать, и преклоняться перед их мастерством, и работать по их рецепту или же их поставить как идеал и всю свою энергию направить к их пьедесталу.

Признать их, признать прошлое – значит лишить себя жить современным богатством, приковать себя к мертвой точке, уйти из современной нам жизни.

Не можем же мы теперь строить то, что строили Хеопс или Рамзее, царь египетский, живший за две или три тысячи лет до Рождества Христова.



У нас есть свое время, новые законы и новые формы. Наша жизнь ни единым днем не похожа на прошлую, разве только схожа войнами и убийствами.

Уже многие реки высохли, в море исчезли моря, но реки крови не высыхают. В этом мы верны и тоже совершенствуем дубину Каина, превратив ее в машину смерти.

*«Анархия», 1918, № 73*

\* \* \*

Наши мастера XIX века завершили идею дикаря: достигли воздуха, которым были овеяны изображения в картинах, – чем приблизились и с этой стороны к природе. У старых мастеров не было этого, и их изображения были раскрашены красками, красивыми по сочетанию, но не воздушно-прозрачным светом.

Художникам XIX века удалось вывести идею дикаря к лицу природы из лабиринтов идеальных стилей, в которых нашло себе смерть искусство художника Возрождения.

Картины художников XIX века суть зеркала, отражающие живую природу, что было мечтой идеи дикаря.

Мастера Возрождения от Рафаэля до Веласкеса, которым заканчивается эпоха Возрождения, не уяснили себе силуэтов впереди лежащих дорог.

Они затворили за собой двери к природе, изгнали или вынули из живого воздуха тело и совершенствовали его в технике искусства в своих мастерских.

Их мастерские уподоблялись хирургическим столам врачей, на которых изучали мышцы и кости учащиеся.

Они изучали в совершенстве человека, но он был изображен далеко не реально, тело его было закрашено краской, но не покрыто живым воздухом.

Художники XIX века поняли это, раскрыли двери своих мастерских, вышли с этюдниками в природу, начали постигать свет и достигли совершенства. Это можно увидеть в картинных собраниях, галереях и музеях, какая разница между работами старых и новых художников XIX века.

Если мы посмотрим картины Левитана, Поленова или Верещагина, то в их картинах мы увидим много правды реальной. Солнце и воздух на первом месте, и такого солнца не встретим у старых. То же и портрет.

Но еще более сильное впечатление получили бы от работ художников-импрессионистов, пуантилистов в особенности, у последних свет есть главная задача достижения, что достигалось и другим способом. Если первые – Поленов, Левитан – смешивали краски, подбирая их ближе к натуре, то последние – пуантилисты – располагали краски так, чтобы при отдалении они смешивались в нашем глазу подобно солнечному спектру<sup>1</sup>.

Ими можно закончить всю эпоху подражания природе, так как их изображения достигали иллюзии довольно сильно и, будучи мертвыми в изображении, не могли спорить с живой природой. Но, во всяком случае, подделка была большая.

Но авторитеты и критики продолжают воспитывать поколение на идеалах Рафаэлей и воспитывают, только их ставя как первоисточник сильного искусства.

Умерли Рафаэли, и пало искусство, говорят они.

---

<sup>1</sup> *Спектр* – цветное изображение от луча света, проходящего через прозрачную призму. Солнечный свет представляет собою как бы сложное соединение нескольких различно окрашенных лучей: белые солнечные лучи состоят из семи простых лучей – красного, оранжевого, желтого, зеленого, голубого, синего, фиолетового. Призма преломляет эти лучи, отклоняя их от первоначального направления. При этом равные лучи отклоняются на равные углы – красные всего меньше, а фиолетовые – всего больше. В природе естественный пример – радуга, получаемая вследствие разложения через дождевые капли. – *Здесь и далее примеч. авт.*

Толпа не смотрит на день современный, кричит на новаторов, ругает их, иначе она и не может. Ведь целые века шея толпы была привязана все в ту же сторону, а жизнь шла большим шагом и выдвинула новые формы, новые изображения.

Но авторитеты, знаменитые художники и историки, стараются отодвинуть молодое сознание подальше от современного и указывают на усыпальницы старых, изжитых форм минувшего как на источник, где возможно молодому поколению черпать жизнь.

Поколение слепо верит, идет, черпает минувшее время.

А между тем каждая картина музея и галереи есть последний момент прошедшего. Это есть отметка времени.

Поэтому молодому художнику никогда не следует подражать и брать музейное и облачать в современное.

Музейное собрание – картины времени, и из них не нужно делать шаблона, ибо они сами по себе не есть шаблон, и мерить ими свое время нельзя.

Музей – это следы пути художника, в которых он заключил свое время. Но не училище.

Но благодаря некоторым одаренным субъектам стараются постигнуть свою форму и ею передать современное.

Эти индивидуумы устремляются прямо к жизни, их окружающей, и в ней стараются найти то, чего не было найдено предыдущим коллегой.

Отсюда выявляются новые формы в картине и, будучи непохожими на музейные авторитеты, не признаются толпой, поднимаются смех и крик.

Когда-то во Франции жил художник Сезанн; он нашел много нового в природе: его изображения были просты по линиям и форме, то же и по краске. Он звал, чтобы природу писали или приводили ее формы к геометрии, то есть к самым простым формам куба, конуса, угла и т. д., за что был гоним.

У нас в России можно видеть его работы в частном собрании С. И. Щукина на Воздвиженке. В государственных музеях для него не оказалось места. Хотя его работы после его смерти признаны целым миром и достигли огромной ценности в искусстве.

В России образовалось целое общество художников его школы – «Бубновый валет», – но подверглось страшному гонению как со стороны критики, так и интеллигенции.

Пролетарий его не знал совсем, ибо раннее утро угоняло его в смрадные заводы, а ночь загоняла в трущобы, на койки.

*«Анархия», 1918, № 74*

\* \* \*

Общество художников «Бубнового валета», претерпев гонения, через несколько лет победило, и картины стали приобретаться в частные руки, а некоторых членов общества – приобретали в Третьяковскую галерею. Илья Машков и Петр Кончаловский теперь висят в галерее. Правда, им пришлось немного сойти с революционного пути, даже умалить идею своего учителя Сезанна, который главным образом вынес на себе гонение.

Представители «Бубнового валета» пошли дальше по намеченному пути Сезанна, они ослабили бурю и почили на лаврах вчерашних завоеваний.

Но во Франции нашлись новые силы, которые понесли на знаменах своей души идею Сезанна к его апогею, то есть к кубизму<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Кубизм – выражение предмета в более полном состоянии, в кубе. Кубисты пишут предмет не только как видят глаза, но еще как знает художник. Например, рисуя самовар, мы знаем, что внутри самовара есть решетка и труба. Этот первый шаг кубизма далее заменяется просто композицией.

Группа художников, создававших кубизм во Франции, состоит из Брака, Пабло Пикассо, Леже, Метцинера и других.

(О кубизме и его принципах я буду говорить в свое время как о направлении в искусстве.)

Их произведения еще широким массам неизвестны, а суть-то его малопонятна и интеллигенции, которая вместо изучения его набросилась с пеной у рта под предводительством критиков разных газет. (Между прочим, проскальзывает сейчас в печати, что футуризм и кубизм есть буржуазное искусство – так, по крайней мере, толкуют в пролеткультах, – но, очевидно, они столько же понимают в «буржуазном» кубизме, сколько петух в жемчужном зерне.)

Ни кубизм, ни футуризм не были приобретены казенным государством, а между прочим, эта страница искусства, как современное толкование времени нашего мира, является необходимой, как этапы нашего стремления к творчеству, и пролетарий должен требовать устройства музеев, где были бы представлены все течения искусства. Ибо молодое поколение, идя в галереи, смотрит на остывшие постели давно прошедшего времени, задерживая пламень духа своего, и начинает раздувать потухшие уголья, но пламени не достигает и мир угасает в их душе.

Молодое поколение должно жить с теми художниками, которые живут среди жизни, которые не ушли еще в предание, и верить тому, кто не поживает на матрацах прошлых учителей.

Как мы можем жить тем, чем жили наши отцы? У них было одно, у нас другое. Наша жизнь пробегает среди вихреворота, это сильнее, чем вулканизм, ибо оно не вытекает из вулкана, а вихреворот есть верча фабрик.

Мы среди бега экспрессов, автомобилей, гигантских дредноутов, железных дорог, цепелинов, аэропланов, пушек, электроосвещения, лифтов, машин, моторов, многоэтажных домов, небоскребов, телефонов, радиотелеграфа, проволоки, рева рожков, звонков, свистков.

Это новый, совершенно новый мир, новый пейзаж современной жизни, сплошной гул и бег.

Разве можно всю эту быстрицу бега мерить шаблонами того времени, когда тяжело скрипучие ползали телеги? Разве можно приспособить наше передвижение петровскому времени? Нет.

Также нельзя приспособить душу молодого современного художника к идеалу Рафаэля.

Но интеллигенция вместе с критикой смотрит на современное футуристическо-кубистическое искусство с точки зрения Рафаэля или ближайших художников – Репина, Маковского и других – и топчет ногами новую поступь художника-новатора.

И хотелось бы, чтобы ныне воскресший народ не шел по пути интеллигенции и не искал гениев с вершины Репиных, Пушкиных или старинных мастеров.

Авторитеты искусства говорят, что жизнь может бежать, но искусство должно стоять у точки прошедших мастеров.

Время наше новое по форме, мы другие, и, следовательно, искусство тоже другое. Недавние передвижники уже кажутся дряхлым пнем. Союз русских художников, московское товарищество и другие выставки тоже отдаленные песенки, которые пелись тогдашними современниками.

Но теперь это швяканье старой бабушки; так же швякают и молодые, которые стараются петь так, как пели предки, и их песни уподобляются той же бабушке.

*«Анархия», 1918, № 75*

\* \* \*

Мы осознали новую истину среди современной нам жизни. Кубизм и футуризм<sup>3</sup> предшествуют супрематизму<sup>4</sup> – новому живописному реализму цвета, но не неба, горы, птиц и всякой вещи.

Эту новую истину сколько бы ни старались душиить авторитеты, им не удастся, ибо истину задушить нельзя.

Осознав ее, мы расстались навсегда со следами прошедшего, которое похоронило не только время, но уже и формы.

Дупло прошлого не может вместить гигантскую нашу жизнь. Формы прошлого слабы, не смогут выдержать потока бурной нашей жизни.

Наши моря не могут носить на хребтах волн корабли сарацин, море наше привыкло к железным спинам дредноутов.

Также мы не можем вмещать в себе старые основы и на их дряхлости строить свое творчество.

Техническая сторона нашего времени уходит все дальше вперед, а искусство стараются двинуть назад.

Туда, к Рафаэлям, туда, к примитивам, к старым персам, индийцам, импрессионистам<sup>5</sup>, к академизму зовут муллы с башен академии<sup>6</sup>.

Но устарел их маяк, рухнули фундаменты и потух огонь Рафаэлей.

Искусство должно было выйти из мертвого маяка, и вот художники XIX века вышли с холстами на воздух и стали изучать его, взялись за то, от чего ушли Рафаэли и от чего умерли.

Таким образом, идея дикаря через художников XIX века возродилась и пошла к своему совершенству, пошла к земле. Но в этом усилии было одно: достигнуть правды в картине или в природе.

Но это усилие давало забавные результаты: во-первых, написанное солнце потухало в картине, как только солнце природы закрывало лицо свое. Достигая тождества в картине с природой, мы умаляем свое творчество, чувство творения угасает все дальше по мере приближения к природе, ибо мы приближаемся к готовой форме, копируем ее, а свое горение, которое могло бы быть печатью для выжигания новых форм творческой силы, угасало на копиях.

Но живой дух все время боролся и протестовал против природы и борьбу свою знаменовал тем, что уродовал ее в картинах. (Об уродстве в искусстве буду говорить в отдельной статье.) И мало-помалу идея дикаря потухла на чурбанах природы.

Идеалом художника была встарь природа: леса, небо, солнце, лунные ночи. Каждое произведение возводилось авторитетами-жрецами в нечто великое, самих художников считало гениальными, написанную тыкву старались втиснуть в душу как жемчужину, и поколение гонялось за тыквами и ломало себя в достижении ее красоты.

Природа была установленным шаблоном, академия была построена на фокусах, где показывались вещи, написанные как живые, и все удивлялись им, как жонглеру в цирке.

---

<sup>3</sup> *Футуризм* – будущее. Так названо было новое направление искусства в Италии поэтом Маринетти. В основе его лежит скорость наших дней (бег автомобиля, трамвая, поездов и прочее), все есть движение вещей.

<sup>4</sup> *Супрематизм* – первенство цвета над вещью; создан в России. Родоначальник его – художник Малевич (см. «Кубизм, футуризм и супрематизм»). – *Примеч. ред.*

<sup>5</sup> *Импрессионизм* – французское течение в живописи: передача впечатления в картине.

<sup>6</sup> *Академия* – высшее казенное художественное училище, где преследуется всякое новое течение и где требуют от учащихся работы, которая соответствовала бы только старому.

Главное – это то, что написанную тыкву уже выдавали за новую ценность. Были еще художники-жанристы: они обыденную жизнь, сплетню трактовали в своих холстах и возводили в нечто недостижимое, высокое. И к искусству сплетни звали молодежь.

Когда появились футуризм и кубизм, все маэстро зарыдали. Тугендхольды<sup>7</sup> (критики из газет) завопили, полились потоки насмешек и ругани. Объявили, что искусству пришел конец, кризис наступил.

Действительно, кризис наступил: сплетня стала отходить на задворки, футуризм объявил новое искусство, которое имеет дело со скоростью, быстротой. Быстрота жизни – его модель.

Искусство перешло к своему языку, и сплетню о романе Прасковьи Ивановны оставили для любителей.

Слова у поэтов и краски у художников только и были для описания походов Прасковьи Ивановны. Поэты и художники обладали способностью, чтобы шероховатости подслушанной сплетни передать в более гибком виде, чтобы Прасковья Ивановна была разукрашена, наурмянена и описана под звуки скрипки (обязательно в сумраке).

Тоже над этим потеют все артисты – гнутся подмости театров, – самые гнусные и бесстыжие дела задворков выставляют на подмости и под псевдонимами выставляют на показ поколению под кисею искусства.

Такому искусству приходит конец, а все наши художественные амбары сплетен должны задохнуться в астме Прасковьи Ивановны и Пусиков.

Дух творчества был закован обыденностью, пошлостью искусства; оно господствовало и давило творчество, в этом душении приспособили свои руки и знаменитости: Куприны, Горькие, Юшкевичи и много, много других.

И только кубизмом удалось разбить этот мусорный горшок, выбросить любовные подушки, матрацы, заменив их бетонно-железными сводами и колесами скорости.

Кубизм и футуризм сбросили сплетню с пьедестала величия на стойку обывательской распродажи Мережковских, Бенуа, Сперанских, Коганов<sup>8</sup>.

*«Анархия», 1918, № 76*

---

<sup>7</sup> Тугендхольд – российский, затем советский художественный критик, искусствовед, реакционер, противник новых течений в искусстве.

<sup>8</sup> Сперанский и Коган – невежды как в вопросах искусства, так и в новых дерзаниях творчества.

## Перелом<sup>9</sup>

В живописном искусстве авторитетов не было ничего более того, что давала копия природы и уродства. То и другое основали на эстетизме, вкусе и композиции, то есть удобном субъективном распределении вещей на картинах.

Подобные картины назывались творческими произведениями. Если это «верно», то распределение мебели по комнатам можно считать тоже творчеством.

Скопированный арбуз – тоже творчество. Написанный же змей – творчество, но уже мистическое. К этому творчеству относятся все кресты и черные краски. Так считали авторитеты от искусства. Но мне думается, что во всех этих копиях-подражаниях творчества нет, ибо между искусством творить и искусством повторить – большая разница.

Творить – создавать новые конструкции, не имеющие ничего общего с натурой. Распределением же мебели по комнатам мы не увеличим и не создадим новой их формы (также новой развеской картин в Третьяковской галерее не увеличим их ценности).

Называют того великим художником, чьи картины больше напоминают живое солнце. Только в блокнот – гениальная книжка для памяти – много можно кое-чего записать.

Музеи и галереи – блокноты и сундуки, набитые протоколами по поводу природы, а некоторые прямо описи инвентаря ее.

На художнике лежит обет быть свободным творцом, но не свободным копировальщиком, грабителем, имитатором или ловким сплетником.

Художнику дан дар, чтобы творчеством своим он увеличивал сущность нашей жизни, а не загромождал ее лишними копиями.

Искусство художника и искусство техники должны идти творческим путем. Но пока только техника делает чудеса в мире. И за формами ее творения следует художник и записывает на свои холсты – блокноты.

Цвет – краска природы, те же элементы кристалла, которыми художник должен пользоваться для постройки нового, независимо от того, что окрашивает в данный момент.

Художник должен снять цвет с природы и дать ему новую творческую форму.

Природа – живая картина, можно ею любоваться. Мы – живое сердце природы, ценная конструкция гигантской живой земли и звезд – между тем кошунствуем, умерщвляем куски природы на холстах – ведь всякая картина, писанная с живого, есть мертвая кукла. Величайшие произведения греков и римлян – безжизненные, бескровные трупы, камни с потухшими глазами.

Все эти гениальнейшие произведения напоминают о живом столько, сколько юбки о женщине.

Сила мирового большого творчества лежит в нас, а потому нормально, что художник должен творить, ибо он мировая сила, он хранитель ее, должен идти наряду с природой к изменению, вернее – выходить из оболочки перехода в другую, только живую форму, ибо его дело – дело творения, а творчество есть жизнь. И ненормально, когда художник копирует природу, ибо живые формы, переданные на холст или страницу, уподобляются манекену или чучелу, набитому соломой.

Как бы ни подражал художник, его произведения будут мертвы, но когда он найдет форму новую и введет ее в природу – она будет жизнью и будет правдою. Тогда не будет поговоркою, что искусство есть ложь.

Поэтому художник, поэт, музыкант должны быть чуткими, чтобы услышать колебание творческих форм и видеть внутри себя их очертание и передать в реальную жизнь.

---

<sup>9</sup> См.: «Путь искусства без творчества».

И всячески избегать всех форм, которые существуют уже, ибо страшно скучно и бесцельно, когда видишь одни и те же повторения.

Как дикарь, так и до наших дней художник был заключен в кольцо природы – в горизонте, и бесконечное видоизменение лиц природы уводило художника из одного кольца в другое, и он заносил в блокнот всякое изменение в кольцо.

Творчество техники окончательно вырвалось из кольца горизонта, оно твердо идет по своему пути и сокрушает все препятствия природы, пространство приспособляя для своих новых птиц, зверей-машин и т. д.

Но в искусстве пластическом (живописи, скульптуре) чувство творческое тоже пробивало себе дорогу.

Одно искусство стало выражаться в уродливых формах, шло к искажению, другое – к идеальной форме и тождеству с природой. То искусство, которое шло к уродству, разворачивало природную форму и перестраивало ее по своему образу. Это был путь разрушения тех оболочек, которыми был скован творческий дух.

Уродуя формы, раскрывалась масса возможностей, больше, нежели приведение природы в идеальную форму. Ибо, в первом случае, в разрушении рождаются новые формы, а в идеализировании предмета мы лишь придаем ему некоторую элегантность, утонченность, приглаживая прическу, нарумянивая щеки.

Те художники, которые шли по пути разрушения, встречались толпою гиком и криками. Они были новаторами и будоражили спящее сознание, которое так приятно покоилось на пуховиках Рафаэлей.

В нашем двадцатом веке революция в искусстве выразилась в большом напряжении. Искусство подражаний природе воевало с творчеством, и по сей день идет бой реакции.

(Даже при новом строе искусство удерживает поле сражения, ибо нынешнее правительство и пролетарий скорее примкнут к Репиным, Маковским, Рафаэлям, нежели новаторам.

В данный момент борются между собой две организации. В Москве – художественная коллегия, утвержденная Луначарским, и другая, во главе с реакционером в искусстве Малиновским и К°. Но это было и в социалистических движениях, и не скоро народ осознает идею социализма. Так еще не скоро будет осознано движение новаторов искусства, творчества.)

Много художников боролось с этим замкнутым реакционно-рутинным кольцом. И много молодежи высохло, как вобла на солнце, боясь смело шагнуть к новой идее.

Но сильные, смелые устаивали на площади искусства и на горах сваленных позорных слов водружали знамя новой идеи. Так водрузил знамя художник Ван Гог и художник Поль Сезанн. Знамя первого понесло время в глубину наших дней футуризма.

Знамя второго – кубисты.

Вот два столпа самых ярких разрушителей искусства изображений природоподражаний.

Сезанн и Ван Гог положили в дороге искусства новую идею, идею освобождения (от) рабского преклонения и распыления ее вещей.

Первый приводил ее к упрощенно-геометрическим формам, второй – к вседвижению.

Кубизм и футуризм – венцы, завершившие их идею.

Как Сезанн, так и Ван Гог много претерпели, так же были оплеваны, осмеяны интеллигенцией того времени. Но их идея победила, и после смерти (как принято) стали воздвигать славу им. И на страницах художественного журнала «Аполлон» поют им хвалебные гимны, преследуя современных новаторов – кубизма и футуризма.

В пролеткультах некоторыми лекторами говорится о кубизме и футуризме как о буржуазном искусстве, следовательно, Сезанн и Ван Гог тоже буржуазны, но, к сожалению, у лекторов не находится более веских аргументов, как я знаю, что признание Сезанна и Ван Гога среди буржуазно-интеллигентской публики, а также и прессы было необходимо, ибо неудобно не признать то, что признано во Франции – вообще за границей.

С другой стороны, ни Сезанн, ни Ван Гог не поняты и сейчас, и если они висят у буржуа, это еще не значит, что они буржуазны. Если бы были поняты оба художника, то не вызвали бы бурю кубизм и футуризм, среди буржуа главным образом.

И я скажу, что ни интеллигенция, ни пролетарий еще себе не уяснили истинных задач искусства, ибо в их пролеткультах не был бы причислен кубо-футуризм к буржуазному искусству. Что общего с классом имеют течения кубизма и футуризма, если в сути одного распыление вещи, в сути другого – скорость.

Очевидно, как интеллигенции, так и подобным лекторам, более понятны рамы, нежели картины.

*«Анархия», 1918, № 77*



## Родоначало супрематизма

Наше время XX века многоликое, много спорящих истин ведет борьбу. Представляется площадь торговая, где толпа выглядит фигурками, вышедшими из антикварных магазинов на улицу футуризма. Хохочет, негодует, удивляется, что все перестало быть похожим, естественным. И радуются, когда увидят старые картины, фарфор, подносы, шлемы, кости римских воинов, туфли шахов персидских, галстуки или кринолины.

Во главе на площади старья стоят опытные продавцы-авторитеты, предлагают доброкачественный товар, умело вытканый эстетизмом, вкусом и красотой. А другие говорили проще: «Одна красота, и только». Молодежь потоком идет на эту Сухаревку, и ловкие авторитеты одеваются в старый лакированный жилет Рубенса, пушкинский галстук, кафтан времени Михаила Федоровича, крахмальный воротник современных Брюсовых; прикрыв голову мещанским колпаком, щеголяет молодежь в праздничные дни в академическом саду искусств! И маэстро довольны, ибо надгробный памятник поставили на современных молодых душах. Совершались прогулки с молодежью по академическому саду. Вкус, красота, мистика, фантазия, эстетика – все было здесь и казалось гениальным.

Обыкновенные тыквы были сущностью, в обнаженных бесстыдных позах стояли группами Венеры, но авторитеты сейчас же старались рассеять это впечатление и объяснить, что под кисеей искусства выходит все по-иному – «прилично». И уже не грубый акт, а легкая эротика, целый сад академии был помешан на художественной эротике. Здесь были и лебеди эротичные, и змии, лошади, фавны и многое другое. Но где уже нельзя было скрыть и эротика перешагнула свои границы, авторитеты закрывали ее фиговыми листиками.

Весь академический фиговый сад искусства охранялся стражей, дабы за его ограду не проникли безобразники, не посрывали фиговых листиков и не погубили красоты сада.

В благоуханном эротическом благополучии засыпала молодежь, и лишь старцы бодрствовали, оберегая от злых веяний.

Но в один прекрасный день на горизонте показалась комета, шум и вихреворот доносились к старцам, затрепетало все от их вихря, хвост кометы – футуризм – смел, свалил все побрякушки старого искусства.

Видя замешательство на базаре, Мережковский и Бенуа стали успокаивать общество, говоря, что идея нового искусства не что иное, как поступь грядущего хама, и что оно скоро пройдет и академический сад по-прежнему будет стоять, увенчанный фиговыми листиками. Но, несмотря на всю предосторожность, много молодежи встало под знамена нового искусства – футуризма.

Они увидели новый футуристический мир, мир бега, скорости; миллионы проводов в теле города натянулись как нервы; трамваи, рельсы, автомобили, телеграф, улицы города и небо – все перекрестилось в бешеном круговороте вещей. И тут же сбоку перепуганная рать академического сада в мещанских колпаках с дрожью смотрела на крушение старого дня, держась за фалды вчерашнего кафтана.

Футуризм сорвал завесу и показал нам новый мир, открыл новую реальность. Если раньше мир, жизнь наша были показаны в неподвижной форме, то футуризм показал ее текучий, быстрый бег. Но из этого не следует, чтобы молодые художники сидели на распыленных вещах кубизма и их освобожденных единицах (вещь состоит из массы единиц, кубизм видит не вещь, а разьединенные единицы) или же передавали новое футуристическое впечатление бега вещей, – иначе было бы нашей ошибкой, то есть мы бы повторили то, что делала академия. Нам нужно идти дальше – к полнейшему освобождению себя не только от вещи, но и от единиц, чтобы иметь дело только с элементами цвета (краски) и ими выдвигать, окрашивать рожденную в нас готовую форму, новое тело.

Художники-супрематисты только прошли путь революции в государстве искусства и вышли к творчеству, то есть приобщились теперь к одному вселенскому закону природы. У нас остался цвет, объем – у скульпторов, звук – у музыкантов, у поэтов – буква и время. Все эти средства не служат для передачи природы, писания рассказов, анекдотов. Изображения нами строятся в покое времени и пространства. Мы, супрематисты, в своем творчестве ничего не проповедуем – ни морали, ни политики, ни добра, ни зла, ни радости, ни горя, ни больных, ни слабых, также не воспевает ни бедных, ни богатых.

Оно одинаково для всех.

Мы, поколение XX века, – итог старого и страница новой книги, открытого нам кредита времени, мы закончили том двадцати веков, и в нашей библиотеке архива прибавилась новая книга старых изжитых форм. Там мудрый археолог спрячет ее от времени, ибо оно не терпит следов своего преступления и рано или поздно съедает их.

Мы острою гранью делим время и ставим на первой странице плоскость в виде квадрата, черного как тайна, плоскость глядит на нас темным, как бы скрывая в себе новые страницы будущего. Она будет печатью нашего времени: куда и где бы ни повесили ее, она не затеряет лица своего.

*«Анархия», 1918, № 81*

## Мир мяса и кости ушел

Мне ненавистны авторитеты прошлого, как «шурум-бурумы» бродят они в новом мире и ищут старье, зачастую захватывают молодые души в свои казематы.

Культ их – кладбище, мастерство их – раскопки, и имитация, и сплошная ложь, чем они даже гордятся, находя в них прекрасное, большое.

\* \* \*

Много говорят о гениальности всего старинного; да, оно гениально постольку, поскольку самобытно времени и составляет силуэт к будущему.

Но и мы не менее гениальны. Наш телефон, телеграф, пути сообщения, наш кубизм, футуризм – гениальность нашего времени. И как старое не может жить в новом, так и новое не может жить в старом.

Но принято ругать новое и восхвалять старое, и мы должны бросить эту привычку, наше поколение должно и в этом случае выйти и принять в своей стране пророков, ибо, пока они живы, могут поделиться собою. Не ждать, пока умрут, и тогда разговаривать с трупом.

Так у нас было до сих пор, но пусть этого не будет.

Совершилась огромная поступь в живописном, цветовом искусстве, переворот в музыке, поэзии, науке, механике.

Но лишь в архитектуре стоит мертвая палочка; архитекторы, как калеки, до сих пор ходят на греческих колонках, как на костылях.

Без старинки ни шагу: что бы ни случилось, сейчас зовут за советом няню. Она оденет их в старые кокошники, душегрейки, даст по колонке, немного акантикового листа, и милая компания путается, как ряженные под Новый год, среди трамваев, моторов, аэропланов.

Вот вам наглядный образец у нас в Москве. Постройка Казанского вокзала – где, как не здесь, можно создать памятник нашего века? Но разве понятна была задача, разве архитектор уяснил себе вокзал? Вокзал – дверь, тоннель, первый пульс, дыхание города, отверстие живой вены, трепещущее сердце.

Туда, как метеоры, летят железные двенадцатиколесные экспрессы: одни вбегают в горланье железобетонного горла, другие убегают из пасти города, унося с собою множество людей, которые, как вибрионы, мечутся в организме вокзала и вагонов.

Свистки, лязг, стон паровозов, тяжелое дыхание, как вулкан, бросает вздохи паровоз, пар среди упругих стропил рассекает свою легкость. Рельсы, семафоры, звонки, цветные сигналы, горы чехоманов, носильщики, мчатся извозчики...

Комок, узел, связанный временем жизни.

И вдруг кипучий ключ кричащей скорости секунд покрывается крышей новгородского или ярославского старого монастыря.

И паровозам стыдно; они будут краснеть, въезжая в богадельню. Не знаю, кто будет расписывать стены, но думается, что будут выбраны художники, как всегда, неподходящие. Должно быть, Лансере и Рерих не избегнут участи. Один распишет фавнов, наяд, бахусов; другой – доисторические виды земли закончит медведями и пастухами. Это должно связать архитектурное с живописью в гармонию. Паровоз с наядой, бахус и фонарь электрический, фавн – начальник станции, телефонная трубка. Медведь и семафор. Удивительный концерт. И еще упрекают футуризм в нелогичности.

Мир мяса и кости ушел в предание старого ареопага. Ему на смену пришел мир бетона, железа. Железомашинно-бетонные мышцы уже двигают наш обновляющийся мир. Мы моло-

дось XX века, среди бетона, железа, машин, в паутине электрических проводов будем печатью новой в проходящем времени.

Закуйте лицо в бетон, железо, чтобы на стенах святых масок мышцы лица были бы чертаниями новой мудрости среди прошедшего и будущего времени.

*«Анархия», 1918, № 83*

## Обрученные кольцом горизонта

Человек – разум земли.

Одно из ценных сокровищ.

Художник, поэт, музыкант – любовники земли. Земля – любовница их. Обрученных кольцом горизонта, богатством творчества, земля обольстила любовников. И поработила, и отдала все богатства свои. Но была нема. Уста ее закрыты, глаза скрыли тайну красоты.

С тех пор среди колец горизонта поэт, художник, музыкант искали скрытую красоту. Каждая вещь, каждая жизнь казалась им скрытым ларцом красоты. Запах цветов, шум леса, пение птиц чаровали, и через них хотели узнать о тайне красоты, зарытой землею. Но ни шум леса, ни бегущие облака в синем пространстве, ни птицы и цветы не понимали вопроса. Язык любовников был чужд.

И опять среди сети колец горизонта ходили любовники, обрученные.

С отчаянием слушали шепот уходящего ветра и превращали его шум в оковы музыкальных знаков. И зеленое лицо поля с колеблющимися травами делали красивым на холстах и страницах.

Люди восторгались красотой, но красота картины была мертва.

Не знали, что в последнем мазке и последнем слове переставали жить лицо, поля и шум ветра. И красота уходила к жизни: с холста в поля. Простые чурбаны казались им богатством, и на холстах и страницах украшали их, как кресты над могилами, создавая памятники о живом.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.