

КАЗИМИР
МАЛЕВИЧ

*Черный
квадрат*



АЗБУКА-КЛАССИКА

Казимир Северинович Малевич

Черный квадрат (сборник)

Серия «Азбука-классика»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6700326

*Казимир Малевич. Черный квадрат: Азбука, Азбука-Антикус; Москва;
2014*

ISBN 978-5-389-08051-5

Аннотация

В предлагаемое издание вошли статьи об искусстве и манифесты одного из лидеров русского авангарда Казимира Малевича, выдающегося художника, теоретика искусства, философа. Его знаменитый «Черный квадрат», ставший символом течения супрематизм, потрясшего основы реалистического фигуративного искусства, обернулся не черной дырой, а источником мощного обновления. Книга предназначена для широкого круга читателей.

Содержание

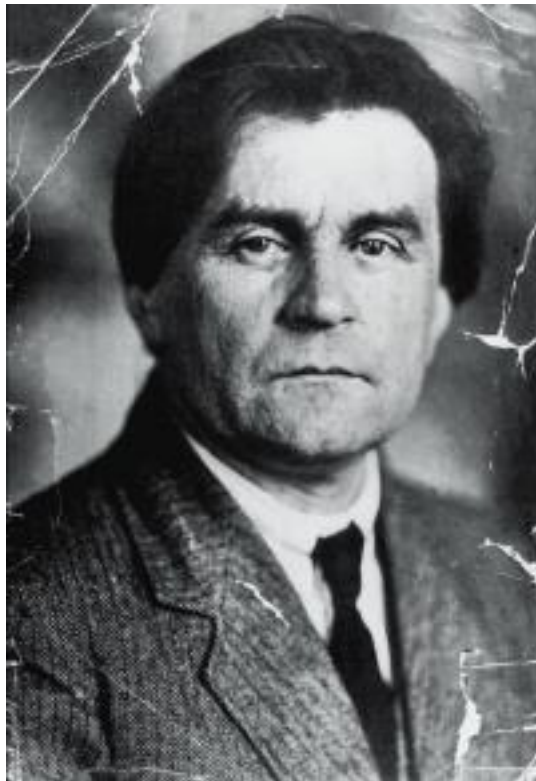
Манифесты. Декларации. Статьи	6
От кубизма и футуризма к супрематизму	6
Новый живописный реализм	6
Искусство дикаря и его принципы	7
Живопись в футуризме	32
Архитектура как пощечина бетоно-железу	44
Декларация прав художника	50
Жизнь художника	50
Экономическое положение художника в капиталистическом государстве	50
Конец ознакомительного фрагмента.	52

Казимир Малевич

Черный квадрат

Kazimir Malevich

1878 – 1935



Один из лидеров русского художественного авангарда, Казимир Малевич был не только выдающимся художником, но и теоретиком искусства, философом. Его знаменитый «Черный квадрат» стал символом течения супрематизм, потрясшего основы реалистического фигуративного искусства, вызвав немало жарких споров. Однако в итоге «Квадрат» обернулся не черной дырой, а источником мощного обновления искусства XX века. Идеи Казимира Малевича оказали революционное воздействие на живопись, архитектуру, прикладное искусство, театр.

Малевич – это снаряд, посланный человеческим духом в небытие, в чистую пустоту интуиции, где единственными реальностями являются отношения и связи.

Николай Пунин

Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами.

Казимир Малевич

«Супрематизм»(1919)

Манифесты. Декларации. Статьи

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 **увидим 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 натуры.

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 **ис-**

куство на формах натуры, боясь лишиться фундамента, на котором основал свое искусство **дикарь и академия**.

* * *

Воспроизводить облюбованные 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 натуры.

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 натуры.

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 натуры. Чем больше его сознание охватывало натуру, тем усложнялась его работа и увеличивался опыт умения.

Сознание развивалось только в одну сторону – сторону творчества натуры, 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 развития своего.

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 основой, 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, натуры 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 мы должны искать форм, отвечающих 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 19 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 реально 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 — это не реальная женщина, а пародия.

* * *

Давид — <Микель>Анджело — 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 покоится 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.

20-ть 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 повторить – большая разница.

* * *

Творить значит жить, вечно создавать новое и новое.

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

И сколько бы ни писал художник лунных пейзажей или пасущихся коров и закатигов: 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.

Повторить 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 отыскиали живописную плоскость, то она была бы гораздо выше, ценнее любой Мадонны и Джиоконды.

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 природы.

Собираясь передать жизнь формы – передавали в картине мертвое.

Живое превратилось в неподвижное, мертвое состояние. Все бралось живое, трепещущее и прикреплялось к холсту, как прикрепляют<ся> насекомые в коллекции.

* * *

Но то было время вавилонского столпотворения в понятиях искусства.

Нужно было творить – повторяли, нужно было лишить 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 одалиск, Саломеями, принцами и принцессами.

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

Живопись была эстетической стороной вещи.

Но она не была никогда самособойна, самоцельна.

* * *

Художники были чиновниками, ведущими 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 самоцельной 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 вывателя современной жизни, тот обречен вечно ползать по старым гробницам и питаться объедками старого времени.

* * *

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

А через скорость мы движемся быстрее.

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

Мы пришли к Супрематизму, бросив футуризм, как ла-зейку, 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 идиологов. —
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 одеваете костюмы ваших бабушек, когда вы 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, те 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, писать 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 и вышла на сплетение дорог неба и земли.

Если бы все художники увидели перекрестки этих небесных дорог, если бы они 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 была нарушена.

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

* * *

В глубине этого разрушения лежало как главное не пере-

дача 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 ин-

туитивного.

Тоже и красивость, если она встречается, исходит от эстетического вкуса.

* * *

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

Я думаю, что интуитивное в искусстве нужно было подра-
зумевать в цели чувства искания предметов. И оно шло чи-
сто сознательным путем, определенно, разрывало свою до-
рогу в художнике.

(Образуется как бы два сознания, борющихся между со-
бой.)

Но сознание, привыкшее к воспитанию утилитарного ра-
зума, не могло согласиться с чувством, которое вело к уни-
чтожению предметности.

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

Творчество разума утилитарного имеет определенное на-
значение.

Интуитивное же творчество не имеет утилитарного назна-
чения. 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 порабощена 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 не будут повторением живущих вещей в жизни, а будут сами живой вещью.

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 разобратся 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 20-ти красок к одной, не потеряв своего впечатления.

Картина Репина – Иоанн Грозный – может быть лишена краски и даст нам одинаковые впечатления 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 живо-

писных 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 выделась 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 раз-

ный и, следовательно, живопись их 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 находит мало напряжения, то он 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, как и футуризм и передвижничество, разны по своим заданиям, но равны почти в живописном смысле.

Кубизм строит свои картины из форм линий и из разнообразия 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 одною черною и белую 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 нелепость писать что-либо, кроме натуры.

И вот большая сила творчества была им повешена на костлявом скелете человека, на котором она 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 природе 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 было всегда плеватьницей. 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 рощ.

* * *

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 придти к измерению живого тела.

Но я 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 льдов 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. Ключ, К. Богуславская и Розанова – повела борьбу за освобождение вещей от обязанности искусства.

И призывает академию отказаться от инквизиции природы.

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 природы 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.

К. Малевич

1915 г. Москва

Архитектура как пощечина бетоно-железу

Искусство двинуло свои авангарды из тоннелей прошедших времен.

Тело искусства безустанно 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, он 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 выплывает; 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 рассматривают 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, <слово 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 двадцатый век нельзя заковать в кафтан Алексея Михайловича или надеть 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 они красавцев с железной мускулатурой – двенадцатиколесные паровозы?

Слышали ли они их живой рев? Покой равномерного вдоха? Стон в беге? Видели ли они 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 12-колесные экспрессы; задыхаясь, одни вбегают в гортань железобетонного горла, другие выбегают из пасти города, унося с собою множества людей, которые, как вибрионы, мечутся в организме вокзала и вагонов.

Свистки, лязг, стон паровозов, тяжелое, гордое дыхание, как вулкан, бросают вздохи паровозов; пар среди упругих крыши стропил рассекает свою легкость; рельсы, семафоры, звонки, сигналы, груды чемоданов, носильщики – все это связано движением быстрого времени, возмутительно медлительные часы тянут свои стрелки, нервирруя 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 богдельню. Чего же ждут бетонные стены, обтянувшие дряхлое тело покойника? Ждут новой насмешки со стороны живописцев, ждут лампадной росписи.

Декларация прав художника

Жизнь художника

1) Жизнь и смерть принадлежат ему как неотъемлемая собственность, никто и никакие законы, даже в то время, когда угрожает смерть государству, отечеству, национальности, не должны иметь насилия над жизнью, а также управлять им без особого его на то соглашения.

2) Неприкосновенность моего жилища и мастерской.

Экономическое положение художника в капиталистическом государстве

1) Живя в капиталистическом государстве, в силу этого произведения свои должен обменивать на государственные денежные знаки. Рассматривать свои произведения как некоторую ценность, которая колеблется в своей оценке, и потому проданное произведение должно считаться ценной акцией, которая приносит доход.

Вкладывая произведения в частные собрания, я вкладываю акцию его ценности и, в случае принесения им доходов при продаже, пользуюсь условными процентами.

Для чего: а) никакие сделки как государством, так и част-

ными лицами не должны совершаться без ведома автора, в противном случае преследуются законом государства;

б) продажа должна совершаться установленными правилами капиталистического государства, как всякая движимая и недвижимая вещь.

2) Государство является его первым покупателем, приобретая произведения в народные галереи и музеи, оставшиеся же вещи он волен продать туда, куда будет ему угодно, для чего государство должно знать обо всем выходящем из его мастерской или выставки; о своем произведении художник должен заявить в особый комитет по регистрации произведений. Государство должно взять на себя всю эксплуатацию изданий, распространяя самым живым образом, предупреждая всевозможные хищнические операции.

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.