

The top section of the image features a collection of abstract geometric shapes scattered across a white background. These shapes include squares, circles, and rectangles in various colors: light gray, brown, red, yellow, and dark blue. Some shapes are solid, while others are outlines, and they are arranged in a non-representational, abstract manner.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

ЧЕРНЫЙ
КВАДРАТ
СУПРЕМАТИЗМ
МИР КАК
БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ

The bottom section of the image features a collection of abstract geometric shapes on a dark background. These shapes include a large yellow rectangle, a blue rectangle, a red rectangle, and a green rectangle, along with various lines and smaller shapes in red, blue, and yellow. The arrangement is abstract and non-representational.

#PRO_CULTURE

Казимир Северинович Малевич
Сергей Е. Бирюков
Черный квадрат. Супрематизм.
Мир как беспредметность
Серия «Абсолют нонфикшн»

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69986827
ISBN 978-5-17-160224-6

Аннотация

Великий русский художник Казимир Малевич – одна из ключевых фигур отечественного авангарда, основоположник супрематизма, теоретик искусства, философ и педагог. Всю свою жизнь он посвятил поиску и созданию уникального направления живописи, отображающего его философскую теорию, представление о мироздании и искусстве. Его концепция прошла несколько стадий своего развития: импрессионизм – неопримитивизм – кубофутуризм – супрематизм. Последнее направление – супрематизм – было разработано непосредственно Казимиром Малевичем, а наиболее известная картина художника «Черный квадрат», которая и по сей день является предметом для споров, стала его живописным манифестом. К 1920 году вокруг Казимира Малевича сложилась группа преданных учеников –

УНОВИС (Утвердители Нового Искусства), придерживавшихся тех же художественно-философских взглядов, что и их учитель.

В книгу вошли статьи разных лет, а также два крупных произведения художника – «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» и «Из книги о беспредметности», иллюстрирующие его философские и творческие принципы. Новое искусство, по мнению Казимира Малевича, связано с переходом «к новому живописному реализму, беспредметному творчеству», согласно которому мастер должен не копировать натуру, а создавать собственные художественные миры.

В формате PDF A4 сохранён издательский дизайн.

Содержание

Беспредметная словопись Казимира Малевича	5
От кубизма и футуризма к супрематизму	30
Новый живописный реализм	30
Искусство дикаря и его принципы	32
Живопись в футуризме	57
Я пришел	69
Родоначало супрематизма	72
О поэзии	76
Супрематизм	90
Конец ознакомительного фрагмента.	92

Казимир Северинович Малевич

Черный квадрат. Супрематизм. Мир как беспредметность

Беспредметная словопись Казимира Малевича

*В начале было слово – как таковое! Затем –
буква – как таковая!*

Велимир Хлебников открыл, что слово в поэзии – это не только строительный материал для создания некоего поэтического смысла, а само по себе поэзия. Но, разумеется, не просто брошенное как попало, а взятое, означенное поэтом.

Алексей Крученых, уловивший идею Хлебникова, заговорил уже о букве как таковой, как знаке поэзии.

В то же время Хлебников говорил, что «слово должно смело последовать за живописью».

Он увидел, что кубисты и футуристы начали создавать

смыслы самой фактурой, а не воссозданием предметов.

Явилось и слово о живописи как таковой самих художников. Василий Кандинский, Давид Бурлюк, Ольга Розанова здесь были пионерами. Эти художники сказали важные слова о новом искусстве. Статья Ольги Розановой, опубликованная в 1913 году в третьем сборнике «Союз молодежи», называлась «Основы Нового Творчества и причины его непонимания» и в компрессивном виде представляла то направление, которому посвятит свою обширную словопись Казимир Малевич. «Современное искусство не является более копией реальных предметов, оно поставило себя в иную плоскость, оно решительно перевернуло то понятие об искусстве, которое существовало до сих пор», – писала Розанова¹.

Малевич учился у талантливого московского художника и педагога Федора Ивановича Рерберга, который не только преподавал, но и писал книги, нацеленные на воспитание будущих мастеров – о самой профессии, о красках и художественных материалах, систематизировал курс по истории искусств.

Возможно, именно от учителя Малевич перенял стремление к систематизации и всестороннему представлению искусства. Однако идеи нового искусства были им восприняты совсем в других кругах художников и поэтов – самых ради-

¹ Цит. по републикации Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.П. Зименков. – М.: Наследие, 1999. – с. 230.

кальных: Наталья Гончарова, Ольга Розанова, Михаил Ларионов, Давид Бурлюк, Михаил Матюшин, Алексей Крученых, Велимир Хлебников, Владимир Маяковский, Владимир Татлин, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Александра Экстер...

Сам, по его словам, «бескнижный», он, начиная с 1915 года погружается в создание текстов, параллельных своим живописным поискам.

19 декабря 1915 года в Петрограде открылась «Последняя футуристическая выставка картин „0,10“». Казимир Малевич, уже известный к тому времени художник, работавший в разных направлениях, явился здесь супрематистом. 39 его работ, возглавляемых «Черным квадратом», произвели серьезный поворот в представлении об искусстве, и в самом явлении искусства. Более того, Малевичу удалось с помощью Михаила Матюшина издать к выставке брошюру «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Это был своего рода манифест, представляющий новое направление.

Возмущение критики вызвал «Черный квадрат» (в каталоге выставки он назывался «Черный прямоугольник»), помещенный автором в красном углу. Известно резкое высказывание Александра Бенуа в газете «Речь»: «Без номера, но в углу высоко под самым потолком, на месте святом повешено „произведение“... г. Малевича, изображающее черный квадрат в белом обрамлении. <...> Черный квадрат в белом окладе – это не просто шутка, не простой вызов, не случай-

ный маленький эпизодик, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного приведет всех к гибели»².

Свои возражения критику Малевич высказал в «открытом» письме, которое не было опубликовано, но с тех пор Бенуа в тексте и подтексте постоянно присутствует во многих вербальных работах Малевича. Мнение, пусть и консервативного, но художника и вообще человека, разбирающегося в искусстве, явно задело Малевича. Его замысел оказался не понят либо не так прочитан. Возможно, что это также подтолкнуло его в дальнейшем к подробному разъяснению своего метода. А Бенуа его высказывание еще аукнется не раз...

Малевич в брошюре-манифесте говорит только об искусстве, об отходе от всех течений и направлений ради перехода к супрематизму. Он не включает ничего общественного, социального. Между тем, возможно, что не случайно именно на втором году войны он окончательно приходит к супрематизму, к входу в беспредметность. Не подтолкнула ли его к этому ситуация войны? В этот период он ведь контактирует с Маяковским, они даже вместе работают над военными лубками. А стихи Маяковского в это время печатаются («Мама

² Цит. по: Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932. (Исторический обзор). Т. 1. Боевое десятилетие. СПб. 1996, с. 262.

и убитый немцами вечер», «Вам!») и он их читает в разных аудиториях. Как предположение. Эта черная икона в красном углу и эти крест, прямоугольники и черный круг – не могут ли быть подсознательной реакцией художника? Апокалиптические, эсхатологические настроения тех лет в художественных и интеллектуальных кругах, думается, не могли обойти Казимира Малевича.

Американский исследователь русского авангарда Джон Боулт также рассматривает «Черный квадрат» в контексте мировой войны, как борьбу светлых сил с темными: «Разумеется, военный символизм „Черного квадрата“ – лишь один из многих возможных аспектов интерпретации картины, однако самое время ее появления (важный поворот в русско-германском конфликте), а также сведение изображаемого к абсолютному позитиву и негативу не могли не вызвать ассоциации с фатальным столкновением сил на Восточном фронте». Здесь же исследователь отмечает возможное влияние солнечного затмения 8 августа 1914 года³.

Впрочем, открытие сотрудников Третьяковской галереи осенью 2015 года (как раз к 100-летию создания знаменитого полотна!), после специального просвечивания слоя краски, представляет еще один поворот в отношении этой работы. Под слоем краски обнаружена надпись рукой Малевича:

³ Боулт Джон Э. Свет и тьма: Солнечное затмение как кубофутуристическая метафора // Авангард и остальное. Сборник статей к 75-летию А.Е. Парниса. М.: Три квадрата, 2013, с. 623–638. Цит. с. 632.

«Битва негров в темной пещере», прямо отсылающая к известной картине в виде черного прямоугольника (1882 г.) французского художника и писателя Альфонса Алле, которая называлась «Битва негров в темной пещере глубокой ночью».

Алле был известен своими литературными и художественными работами, которые относят одновременно и к юмористическим, и к абсурдным, преддадаистским и предсюрреалистским. В русском авангарде смеховая культура была весьма развита. Достаточно сказать, что одним из знаковых и манифестных произведений русского авангарда является «Заклятие смехом» Велимира Хлебникова. Смеховое начало было свойственно и художникам – Михаилу Ларионову, Давиду Бурлюку, Казимиру Малевичу (особенно периода примитивизма и кубофутуризма).

Абсурдный характер названий картин Алле Малевичем был вполне уловлен и преобразован по-своему. У Алле ведь был еще и прямоугольник, покрашенный красным. Он назывался «Уборка урожая помидоров на берегу Красного моря апоплексичными кардиналами». «Красный квадрат» (не совсем квадратный) Малевича именовался вначале «Женщина в двух измерениях», затем «Живописный реализм крестьянки в двух измерениях». О том, что общество («общезитие») дало ему значение «сигнала революции», художник написал уже в 1920 году. Так что вполне возможно, что была, в том числе, игра с «монохромными» картинами Алле.

Но при этом нельзя забывать, что в основе поисков авангардных художников, особенно Розановой, Малевича, Кандинского, Матюшина, Давида Бурлюка (и в другом роде Филонова) лежало в разной степени осознаваемое раскрытие базовых элементов живописи: точка, линия, круг, квадрат, крест, цвет, свет... Подобно тому как мельчайшие элементы открывались в естественных науках, это движение происходило и в искусствах – изобразительном, музыкальном, поэтическом, театральном...

Велимир Хлебников очень точно заметил: «Как химик разлагает воду на кислород и водород, так и эти художники разложили живописное искусство на составные силы, то отымая у него начало краски, то начало черты»⁴.

В дальнейшем Малевич будет представлять новое искусство, пришедшее от импрессионизма, через футуризм и кубизм к супрематизму, как высшей точке искусства (*supremus* (лат.) – высший, первейший, последний). Замечу здесь, что стремление к высшему, последнему, то есть по сути эсхатологическое стремление, было вообще характерно для искусства (в самом широком плане) этой эпохи.

К супрематизму можно прийти только осознав значение беспредметности, только обретя свое «кредо», подобно Тертулиану: «Верую, потому что...».

И Малевич здесь и сейчас пришел свидетельствовать об

⁴ Хлебников В.В. Собр. соч. в шести томах. Т. 6, книга первая / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. – М.: ИМЛИ РАН, 2005, с. 148.

истине! Он – не просто художник, а художник-пророк! Один из его текстов так и называется «Я пришел». На выставке «0,10» он демонстративно появился с плакатом на спине:

«Я Апостол новых понятий в искусстве и ХИРУРГ РАЗУ-МА сел на троне гордости творчества и АКАДЕМИЮ объявляю конюшной мещан».

(Роль поэта-пророка берут на себя Хлебников, Маяковский, Северянин. Можно сказать, что эта роль оказывается имманентно свойственна русским авангардистам, открывающим новые художественные миры).

Малевич готов уже развешивать тезисы, подобно Мартину Лютеру. Собственно говоря, его брошюры «От кубизма к супрематизму» (а было две редакции), особенно вторая, и есть такое собрание тезисов. Например:

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

Или:

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

И далее:

«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».

Как видим, Малевич здесь говорит голосом библейского пророка. Этот слог с обращениями к «вы» от «я», с зачинами «ибо», «говорю вам», с глаголами в императиве, конечно, указуют на священные книги. Исследовательница творчества Малевича Александра Шатских пишет, что Евангелие «было, судя по всей словесности философа-самородка, его настольной книгой на протяжении жизни, главным референтным метатекстом».

Но, думаю также, что, несмотря на бескнижность, Малевич не мог не заглянуть и в «Так говорил Заратустра». В России, в переводах, можно сказать, сложился свой, русский Ницше, из которого каждый извлекал доступное ему. Ницшеанство носилось в воздухе тех лет. И опосредованно отзывалось через творчество Максима Горького, Андрея Белого, Маяковского, Велимира Хлебникова. Чуткий к семантике звука, Хлебников, вероятно, с памятью о Заратустре, называет своего героя ЗАнгеzi...

Вообще, заявленная Малевичем «бескнижность» вполне может быть частью его мистифицированного автожития, ес-

ли вспомнить, как он выстроил хронологию создания полотен, переместив поздние работы в ранний период.

После революции появляется удобная площадка для высказывания – газета анархистов-синдикалистов «Анархия», в которой Малевич излагает основные принципы нового искусства. В этой газете он мог свободно высказывать идеи отделения искусства от государства, а также утверждать живопись как таковую. Тем более что он, подобно другим левым деятелям искусства, полагал, что революция совершилась и ради того, чтобы искусство вошло в жизнь не как украшение, а как составная часть жизни.

Эту мысль Малевич десять лет спустя отточил до формульности: «Наша современность должна уяснить себе, что не жизнь будет содержанием искусства, а содержанием жизни должно быть искусство, ибо только с этим условием жизнь может быть прекрасной».

В первой же опубликованной в «Анархии» статье, которую вернее будет назвать прокламацией, подписанной тремя фамилиями (Ал. Ган, А.Моргунов, К.Малевич), воздвигается «жрецам буржуазного вкуса». Бенуа и Тугендхольд называются собирательно, причем имя Бенуа упоминается трижды! Концовка прокламации вполне в духе времени:

«Прочь с дороги, палачи искусства! Подагрики, вам место на кладбище.

Прочь все те, кто загонял искусство в подвалы. Дорогу новым силам!

Мы, новаторы, призваны жизнью в настоящий момент отворить темницы и выпустить заключенных»⁵.

В последующих статьях Казимир Северинович выскажет все, что он не успел высказать в дореволюционное время. Его проективные идеи здесь еще перегружены полемическими выпадами в адрес художников и критиков, которых он считал стоящими на пути новейшего искусства. Прежде всего почти уже нарицательный Бенуа, который, вероятно, даже не знал о существовании газеты «Анархия»...

Статьи Малевича в газете «Искусство коммуны» и журнале «Изобразительное искусство» в 1919 году более сфокусированы на конкретных проблемах. Он пишет о том, каким должен быть современный музей, какие памятники можно считать отвечающими современности. В этих статьях преобладает прагматизм художника, который твердо стоит на своей позиции новатора. В этом ряду выделяется статья, названная просто «О поэзии», напечатанная в журнале «Изобразительное искусство».

Надо сказать, что при всем отрицании Малевичем искусства образов, поэтичности, он как раз в своих текстах пока-

⁵ Ср. с прокламированием Маяковского в том же году: «Только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства. Да хранит вас разум от физического насилия над остатками художественной старины. Отдайте их в школы и университеты для изучения географии, быта и истории, но с негодованием оттолкните того, кто эти окаменелости будет подносить вам вместо хлеба живой красоты». «Открытое письмо рабочим» напечатано в «Газете футуристов». Маяковский В.В. ПСС в 13 тт. Т. 12, с. 9.

зывает владение образностью и поэтичностью. Поэтические тексты Малевича собраны Александрой Шатских в отдельный раздел в пятом томе и изданы книгой «Казимир Малевич. Поэзия» (М., 2000). Название совершенно правильное, возвращающее к исконному значению поэзии как творения. Именно так и понимал поэзию Казимир Малевич, сближая поэтический поиск с поиском живописным. В своих заметках о поэзии он особо подчеркивал приоритет звучания, совпадая не только с Крученых и с Хлебниковым, который говорил о «звуколюдах», но и с Кандинским, назвавшим книгу своих поэтических текстов «Звуки». В то же время сами тексты Малевича, за исключением нескольких заумных, представляют собой ответвления от его трактатов, а, возможно, своеобразные конспекты этих трактатов, которые сами по себе насыщены глубокой образностью. В словописии Малевича все взаимосвязано, взаимозависимо. В сущности, говоря словами Хлебникова, он писал своеобразную «Единую книгу», то тезисно, то развернуто проговаривая важные для него идеи. В тексте «О поэзии» Малевич, видимо, в параллель к своим размышлениям о живописи затрагивает онтологические свойства поэта. Таковыми он полагает ритм и темп. И сам поэт – это форма:

«Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир».

«Он сам как форма есть средство, его рот, его горло – средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог».

Здесь Малевич совпадает со своим единомышленником Алексеем Крученых, который выдвигал похожую максиму: «Поэт зависит от своего голоса и горла».

То есть оба художника уже предвидели перформативность и фактически ее утверждали. Вероятно, под влиянием Крученых Малевич написал несколько заумных текстов. Заумное он соплагал вначале с алогизмом, а затем с беспредметностью. И даже одно время выдвигал новое направление в изобразительном искусстве «заумный реализм». Он писал, что считает поэта Алексея Крученых «одним из главных врачей поэзии... альфой заумного». Сербская исследовательница русского авангарда Корнелия Ичин пишет: «И Крученых, и Малевич своим творчеством разрушали фундамент, на котором держались поэзия и живопись. Поэзия обращалась уже не к слову, наполненному смыслом, а к звуку и к букве; живопись отрекалась от предметного мира и шагнула в сторону света, сознания и возбуждения духа»⁶.

В одном из писем 1913 года к теоретику и художнику Михаилу Матюшину (в том же году они вместе работают над оперой по тексту Крученых «Победа над Солнцем»), он писал: «... Я начинаю познавать, что в этом заумном есть тоже строгий закон, который даст право на существование картин. И ни одна линия не должна быть черчена без сознания сего

⁶ Ичин Корнелия: «Нулевая степень разума»: Алексей Крученых и Казимир Малевич // Ичин К. Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде. СПб., 2016, с. 151–161, цит. с. 161.

закона, только тогда мы живы»⁷.

1910-е годы были для авангарда годами бури и натиска. С началом двадцатых наступает новый этап – утверждения нового искусства. И для этого нужны последователи, ученики. Малевич это понял, может быть, раньше других. Начинается его путь педагога. Краткое время в Москве и затем Витебск, где он и выдвигает идею утвердителей нового искусства – УНОВИС, в честь которого назовет Уной новорожденную дочь.

В Витебске Малевич передает свой опыт молодым художникам и работает над текстами. Полностью меняет кисть на перо, полагая, что сможет объяснить, утвердить найденное, постигнутое. Главная задача – утверждение беспредметности.

«Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т. е. к супрематизму, к новому живописному реализму – беспредметному творчеству», – писал он в брошюре-манифесте 1915 года. Но этого утверждения ему оказалось недостаточно, когда он столкнулся с реакцией современников и с необходимостью донести свои идеи до учеников.

И Малевич погружается в письмо, словно в аналог беспредметной чистой формы. Подобно тому как он записывал поверхность холста чистой, свободной от предмета живописью, он записывает листы бумаги словами, утверждающими,

⁷ Цит. по: Букша Ксения. Малевич. М.: Молодая гвардия, 2013, с. 88.

что все видимое есть только представление. Это слово он почерпнул из русского названия книги немецкого философа Артура Шопенгауэра «мир как воля и представление», которую он, по его словам, увидел в витрине книжного магазина, но не читал. И само слово интерпретировал по-своему, как то, что нам представляется и как мы это представляем.

Вот на удачу фрагмент из основного труда:

«Бог построил совершенство (общезитие). Но из чего построил, зачем и какие причины побудили его строить, какие цели и смысл был в его совершенстве?

Все это пытается разобрать человеческое представление – разбирает то, что представило себе. Но так как всякое представление – не действительность, то и все разбираемое представление не может быть действительностью. Следовательно, все разбираемое – ничто, т. е. Бог, вошедший в покой. И получилось, что ничто было Богом, – пройдя через совершенства, стало тем же ничем, ибо и было им.

„Ничто“ нельзя ни исследовать, ни изучить, ибо оно „ничто“. Но в этом „ничто“ явилось „что“ – человек, но так как „что“ ничего не может познать, то тем самым „что“ становится „ничто“»⁸.

⁸ Иной взгляд на Ничто в искусстве предлагал Василий Кандинский в своей книге «О духовном в искусстве». Он разделял Ничто белого цвета, звучащее, «как молчание, которое может быть внезапно понято», и Ничто черного цвета, «как мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды». См. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве. Пер. с нем. Е. Козиной. М.: АСТ, 2018, с. 83.

Можно множить и множить цитаты, но лучше читать сам текст, подряд или выборочно, чтобы вместе с автором прийти к абсолютной беспредметности. Но не в смысле понимания, не в смысле бытовой или академической логики. Здесь это не работает. Пристальная исследовательница словописи Малевича Александра Шатских в одном из своих предисловий к составленным ею томам собрания сочинений замечает, что «любое жесткоограничительное высказывание о малевичевской словесности априори некорректно, поскольку его тут же можно опровергнуть с помощью текстов самого художника». Она же подчеркивает, что словесность Малевича «а-нормативна».

Чешский исследователь Моймир Грыгар, посвятивший ряд работ текстам Малевича, в статье «Противоречивость и единство мировоззрения Малевича» пишет:

«Малевич указывал, что супрематизм как „беспредметность“ не поддается определению рациональными средствами и понятиями (...). Статьи Малевича о супрематизме нельзя, следовательно, рассматривать как научные исследования: они основаны на дедуктивном поиске многообразных значений и граней беспредметности; выводы он старался сделать из этого сложного и таинственного явления, прибегая, как правило, к метафорическому толкованию, к аналогии, к символическому объяснению слов, знаков и формул»⁹.

⁹ Грыгар М. Знакотворчество: Семиотика русского авангарда / Перевод М. Ше-

В связи с этим вспоминается высказывание Андрея Белого в пояснительном слове к его «Глоссолалии»: «Критиковать научно меня – совершенно бессмысленно»!¹⁰ Этот, по сути, трактат он демонстративно называет «Поэмой о звуке». По а-нормативности можно найти немало точек сближения между текстами Малевича и Белого. Александра Шатских находит сближения словописи Малевича с прозой Андрея Платонова (особенно, думается, с несобственно прямой речью героев его «Чевенгура», но это отдельная тема).

«В теории познания Малевич придерживался агностицизма»¹¹, – пишет Моймир Грыгар в цитированной работе, т. е. принципиальной непознаваемости мира. Заклучая трактат «Бог не скинут», Малевич пишет: «Как я раньше говорил о том, что ничего нельзя доказать, определить, изучить, постигнуть, то и все определения остаются недоказанными, ибо если бы было что-либо доказано, было бы, конечно, для Вселенной и самих себя. Отсюда всякое доказательство – простая видимость недоказуемого. Всякую видимость человек называет предметом, таким образом предмета не существует в доказуемом и в недоказуемом».

Хотя буквально перед этими строками прочтем следующее: «Итак, разрушаются видимости, но не существо, а су-

решевской, Е. Чебучевой, Г. Вириной – СПб.: Академический проект, Изд-во ДНК, 2007, с. 294–295.

¹⁰ Андрей Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск: Водолей, 1994, с. 4.

¹¹ Грыгар М. Цит. соч., с. 291.

щество, по определению самим же человеком – Бог, не уничтожимо ничем, раз не уничтожимо существо, не уничтожим Бог. Итак, Бог не скинут». (В расширенном варианте текст «Бог не скинут» войдет в трактат «супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» и приобретет новое измерение (2-я глава 2-ой части)).

Перед нами фактически поэма о Боге. Но о Боге особом – супрематическом, или Боге беспредметности. Боге присутствия и отсутствия. Боге помышленном и Боге внемысленном. Боге совершенства и Боге в процессе творения.

Здесь выявляется множество пересечений – ассоциативных – например, с идеей богочеловечества Владимира Соловьева, с идеями Павла Флоренского о равенстве макрокосма и микрокосма.

У Малевича:

«Череп человека представляет собою ту же бесконечность для движения представлений, он равен Вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней; в нем проходят также солнце, все звездное небо комет и солнца, и так же они блещут и движутся, как и в природе, так же кометы в нем появляются и, по мере своего исчезновения в природе, исчезают и в нем, все проекты совершенств существуют в нем».

У Флоренского:

«Человек есть сумма мира, сокращенный конспект его; мир есть раскрытие Человека, проекция его. Эта мысль о Человеке как микрокосме бесчисленное множество раз встре-

чается во всевозможных памятниках религии, народной поэзии, в естественнонаучных и философских воззрениях древности».

У Андрея Белого: «Космос, твердея, стал полостью рта»¹².

Малевич, безусловно, причастен к русскому космизму. Об этом свидетельствуют его супрематические композиции, напоминающие современные космические станции, его идеи архитекторов, спроектированные им «планиты», в которых поселятся «земляниты» (неологизмы авторства Малевича). И, конечно, его идея беспредметности, которую можно уподобить невесомости в безвоздушном пространстве. Он и говорит о том, что чистая супрематическая живопись не знает ни верха, ни низа, ни правого, ни левого. То есть это живопись равная космосу. Живопись, подвергнутая распылению. Особо он сосредотачивается на проблеме снятия веса, что вообще-то означает снятие земного тяготения.

Малевич в своей словописи приходит к наиболее радикальному – супрематическому – в его терминологии – блаженному ничто. Это «ничто» будут сравнивать с буддистской практикой погружения в нирвану¹³.

В своем неустанном записывании белых листов Малевич приходит к идее экономии энергии и вечного покоя. Мож-

¹² Белый Андрей. Глоссолалия. Поэма о звуке. Томск: Водолей, 1994, с. 6.

¹³ См. Ичин К. Супрематические размышления Казимира Малевича о беспредметном мире // Ичин К. Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016 с. 367–380.

но и не говорить здесь об утопии, ибо Малевич жил в эпоху настолько обостренного утопизма, что в это время появляется и первая антиутопия – роман «Мы» Евгения Замятина (1920 г.). Вероятно, было бы небезынтересно сопоставить этот роман с трактатом Малевича «Лень как действительная истина человечества». Здесь художник выступает в роли социального проектанта. Он прописывает полную перестройку человека, который «придет в состояние Бога», и человечество как таковое исчезнет. А состояние Бога – это его вечный покой после создания мира, седьмой день отдыха, растянутый в бесконечности. Тщательный анализ этого текста предпринял швейцарский славист Феликс Филипп Ингольд. В частности, он указал на то, что появление этого трактата Малевича могла инспирировать брошюра французского ортодоксального марксиста (и зятя Карла Маркса) Поля Лафарга (1842–1911), которая выходила в России в переводе под названием «Право на лень» в 1905 и в 1918 годах (сейчас ее легко найти в интернете). «Лафаргово похвальное слово „матери лени“, как и объявление им вне закона пролетарского трудоголизма находят свои прямые, порой буквальные соответствия и у Малевича», – пишет Ингольд¹⁴.

В тексте «Из книги о беспредметности» Малевич проведет основательное исследование зарождения в стране новой

¹⁴ См. Малевич К. Лень как действительная истина человечества. С приложением статьи Феликса Филиппа Ингольда «Реабилитация праздности» М.: Гилея, 1994, с. 44.

религии на основе старой. Смерть Ленина, переходящая в бессмертие, здесь сопоставляется с историей гибели и воскрешения Христа. Ленинизм, который только устанавливается, сопоставляется с христианством. Причем все подается очень наглядно, да и все здесь само идет под перо автора: «горка Голгофа» и подмосковные Горки, где умер Ленин. Фабричные гудки вместо колоколов. Высказывается предположение, что фабрика (разумеется, в расширенном смысле, как производство) встанет вместо церкви. Художник предсказывает «ленинские уголки», иронизирует над смешением материализма с религиозностью в книге Е.А. Преображенского «О Нем». Но в то же время и здесь утверждает свою идею беспредметности. Так, интернационализм, по его мнению, – это перевод наций в беспредметность (здесь, конечно, вспоминается Маяковский: чтобы в мире// без России// без Латвий// жить единым// человечьим общежитьем). Уничтожение собственности – это путь к беспредметности. И в конце концов коммунизм – полная беспредметность. Ибо: «В его задаче лежит – обеспредметить сознание, сделать землю свободной от посягательства человека на нее, как свою собственность; в этом – достижение наивысшего предела» (Т. 5, с. 233).

Варвара Степанова – замечательная художница-конструктивистка и оппонентка Малевича, запомнила сказанное им в 1918 году: «Возможно, больше не надо писать картины, а только проповедовать». И он проповедует в Витебске, за-

тем в Петрограде-Ленинграде, где возглавит Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК), продолжит педагогическую и исследовательскую деятельность.

Но письмо его приобретает более спокойный методический, просветительский характер. Например, серия статей в харьковском журнале «Нова генерція», посвященных конкретным темам нового искусства. Супрематические архитекторы, вероятно, становятся высшей точкой найденного на этом направлении.

Намечается новый поворот. Возможно, супрематизм оказался для художника своеобразным чистилищем, в котором произошло очищение всех форм, снятие их. В том числе с помощью сопроводительных спекулятивных текстов, в которых художник предельно проблематизировал не только существование живописи, но и существование человека в его современном виде.

После нуля форм Малевич выходит на своего рода беспредметную фигуративность. Такое определение может показаться оксюмороном, хотя это совсем не так. Разумеется, беспредметность предстает у Казимира Малевича не в бытовом понимании – как отсутствие любого предмета. Он, как мы знаем, проектирует «планиты», в которых могут жить «земляниты». И собственно этих «землянитов» с непроявленными лицами он пишет в последний период, который называют «вторым крестьянским».

Малевич резко выступал против изображения Бога с

определенным ликом. И эти «земляниты», ставшие богами, они, конечно, не должны иметь прописанных лиц.

Разумеется, существуют и другие интерпретации этих работ, в том числе идеологизированные, а как раз против любых форм идеологизации Казимир Малевич активно выступал в своих словописных работах. Вообще, особенностью авангардных творений является возможность различных трактовок. Работы Малевича в этом плане как раз очень показательны.

В 1989 году, вскоре после знаменитой выставки Казимира Малевича в Третьяковской галерее, мы беседовали с поэтом Геннадием Айги о судьбах русского авангарда, и он тогда заметил: «Малевич – пройдут времена – не так будет отличаться от наших иконописцев. Пусть меня простят лица из духовенства. Конечно, к иконописи он гораздо ближе, чем кто-либо. Потому что он продолжает те же ценности утверждать»¹⁵.

К сожалению, сам Казимир Северинович не оставил нам рефлексивных текстов последнего периода. Время его пребывания на земле стремительно сжималось, в том числе и по причине тяжелой болезни. Мы можем только с оглядкой на уже написанное им в живописи и словописи, сделать некоторые предположения. Сквозной темой в словописи Малевича проходит критика искусства, подражающего природно-

¹⁵ Бирюков С.Е. Авангард: модули и векторы. М.: Вест-Консалтинг, 2006, с. 221.

му, уже созданному, и утверждение художества, создающего вторую природу. Что это за вторая природа, как она должна выглядеть? Кто это знает? Кто может угадать? Казимир Малевич ищет пути. На определенном этапе он находит супрематизм. Но, вероятно, в какой-то момент он замечает, что это искусство довольно быстро становится прикладным и, оказывается, годится, чтобы расписывать чайники и блюда (в более отдаленном будущем мы увидим и его правнучатую племянницу, одетую в «супрематическое» платье и целую коллекцию «супрематической» одежды Даши Гаузер!..). И тогда он, видимо, заново все переосмысливает и, возможно, в своей новой живописи заглядывает в будущие дигитальные времена. Конечно, он делает это с помощью красок и кисти. Но как будто предвидит другой инструментарий, который бы позволил выйти за пределы природоподражательства к природостроительству. Безусловно, проективное искусство Казимира Малевича уже приняла ноосфера. Оно записано на облачных скрижалях тенекниг, предсказанных Велимиром Хлебниковым. И нам предоставляется возможность поиска точек пересечения параллельных в мире воображаемой беспредметности.

Сергей Бирюков,

*доктор культурологии, президент международной Академии
Зауми*

АПОФЕОЗ БЕСПРЕДМЕТНОСТИ

*Утром Малевич с Красным квадратом, В полдень
Малевич с Белым квадратом, К ночи Малевич с Черным
квадратом, Зимний Малевич с Белым квадратом,
Летний Малевич с Красным квадратом, С Черным
квадратом Малевич весенний Или Малевич осенний...*

Сергей Бирюков

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 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 облюбованные предметы и уголки при-

роды – 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 изобра-

жения 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 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 фор-

мы 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 – это 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.

Поскольку 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.

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

Искусство как умение передать видимое на холсте считалось творчеством.

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 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.

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 Ма-

донны 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 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 одалиск, саломе-

ями, 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, самодельна.

* * *

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 самодельной живописной формы и не было творчества.

* * *

Реалисты-академисты есть последние потомки дикаря. Это те, которые ходят в поношенных халатах старого вре-

мени.

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, 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 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 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, дред-

ноуты – 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 – разбурили 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 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 делались в расчете достижения впечатления.

И чувство подсознательности отпадает.

Следовательно, в картине мы ничего не имеем чисто интуитивного.

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 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 со-

бой.)

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 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 самодельных 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 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 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 крас-

ки 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 самодельных 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, задавая 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 разный 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 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 одною черною и белую краской или рисунком.

Обобщаю:

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 здорового 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 кост-

лявом 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 одностороннего состояния к двустороннему.

(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 было 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 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 природы.

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 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 кипяче-

ной 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, брось-

те 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

Я пришел

Я пришел к супрематизму – творчеству беспредметному.

Няни вчерашнего дня рассказывают нам сказки о Хеопсовых пирамидах. И молодое ваше сознание лежит у подножия пирамиды, присыпанное сонной пылью прошедших веков.

А няни в ковчеге казенной академии до сих пор проповедуют величие и красоту вчерашнего. И под звуки песенки дремлет молодая душа. Молодые художники, как молитвенники, держат на стенах портреты вчерашнего дня и приспособливают огромное машинное время, для того чтобы протянуть в ушко иголки старого.

Мы, супрематисты, были непослушными детьми, как только завидели свет, сейчас же убежали от слепой няни.

Мы выбежали к новому миру, там увидели чудеса, не было ни кости, ни мяса, мир железа, стали, машины и скорости царил там.

Старый мир уложил свое бремя на десятине кладбища. В новом же мире тесно на земле, мы летим в пространство, роим в его упругом теле новые проходы, и орлы остаются в низинах нашего совершенства.

Мы побеждаем того, кому приписано творение, и мы доказываем полетами крыльев, что мы все пересоздадим, себя и мир, и так без конца будут разломаны скорлупы времени, и новые преображения будут бежать.

Мы, супрематисты, заявляем о своем первенстве, ибо признали себя источником творения мира, мы нормальны, ибо живы.

Новый мир метнулся, как вихрь, нарушил покой угасающих старцев, вместо матрацев, мягких перин положил бетонные плиты, вместо тяжелых в беге телег двинул колеса паровозов.

Мы услышали в себе шум вихреворота, мир фабрик, мы увидели, как из души огнерабоче-рук срывались ввысь новые птицы; как один за другим, миллионами мчались напоянные бензином, сытые автомобили, как металы машины с горбатых, дугообразных тел огонь, свет, электричество.

Мы увидели, как версты расстояний сгущенными снопами пролетали десятками.

Мы из томительно длинного ползущего чада перенесли версты в терции мгновений.

Но вы, убаюканные в тиши песков Египта, в смертельно тоскливом покое пирамид, не скоро услышите стуки бегущей современности.

Но ты, пролетарий, кузнец нового времени, ты куешь время формами, из твоей груди идет вихрь рождений, ты новатор. Ты должен увидеть хоть в субботу мир твоей руки.

Все это увидели мы, будучи футуристами, и на холстах запечатлели мы мир нового дня.

Мы только указали, что мир кости и мяса давно вами съеден и скелеты лежат на кладбищах.

Мы указали, как на лазейку, на последнюю баррикаду – мир вещей.

И ринулись с баррикады к миру нового преобразования, к легкому, беспредметному, ибо наступает великое перевоплощение нашего бессмертного духа. Мы сейчас живы, мы с вами, мы говорим вам, но слова наши не слышны, уши ваши забиты ватой, ветошью, и до сознания вашего дыхание слов наших не доходит.

Но звук наших слов висит, как солнце, в пространстве и не сегодня, так завтра проникнет к вам. Это уже будет тогда, когда в первых словах мы умрем, и будет отзвук, эхо, возвращающееся из леса к вашему слуху.

Ибо мы будем уже мертвы.

Анархия, № 79

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. Хохоchet, 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 мастера 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 вены, 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 мн. др. 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 вихре-ворот 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, ско-

рости; 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 мешанских 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 текущий, 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 разъединенные единицы), или же передавали новое футуристическое впечатление бега вещей, – иначе было бы нашей ошибкой, т. е. 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, т. е. 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 и зла, ни радости, ни горя, ни больных, ни слабых, также не воспеваем 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, № 81

О поэзии

1) Поэзия, нечто строящееся на ритме и темпе, или же темп и ритм побуждают поэта к композиции форм реального вида.

2) Поэзия – выраженная форма, полученная от видимых форм природы, их лучей – побудителей нашей творческой силы, подчиненная ритму и темпу.

Иногда поэт реальную форму мира облекает в ритм и темп, а иногда побуждает поэта буря восставшего в нем ритма чистого, голого к созданию стихотворений без форм природы.

В первом поэт перебирает кладовую – природу вещей, беря подходящее по форме и по содержанию в себе ритма и строит строку в неустанно текущем ритме и темпе.

Законченное стихотворение зависит или от определенной высказанной мысли, или угасания в себе ритма. Последнее наивернейшее состояние и отношение. В первом случае мысль, во втором – напряжение.

Есть поэзия, где поэт описывает клочок природы, подгоняя его под загоревшийся в нем ритм, есть поэзия, где ритм идет в угоду формы вещей. Есть поэзия, где ради ритма уничтожает поэт предметы, оставляя разорванные клочки неожиданных сопоставлений форм.

Есть поэзия, где остается чистый ритм и темп как дви-

жение и время; здесь ритм и темп опираются на буквы как знаки, заключающие в себе тот или иной звук. Но бывает, что буква не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна распылиться. Но знак, буква, зависит от ритма и темпа. Ритм и темп создают и берут те звуки, которые рождаются ими и творят новый образ из ничего.

В других случаях, например, в описании вечера, сенокоса, природа очаровала поэта, и он хочет оправить ее в ритм, сделать ее поэтической, передать ее поэзию уже в иной форме, сами вещи являются довлеющими, а ритм как орудие обработки. Здесь под ритм и темп подгоняются вещи, предметы, их особенности, характер, качество и т. д.

То же в живописи и музыке.

В художнике загораются краски цвета, мозг его горит, в нем воспламенились лучи идущих в цвете природы, они загорелись в соприкосновении с внутренним аппаратом.

И поднялось во весь рост его творческое, с целой лавиной цветов, чтобы выйти обратно в мир реальный и создать новую форму. Но получается совершенно неожиданный случай. Разум, как холодильный колпак, превращает пар опять в капли воды, и бурный пар, образовавший нечто другое, чем был, превратился в воду.

Так же лавина бесформенных, цветовых масс находит опять те формы, откуда пришли ее побудители. Кисть художника замалевывает те же леса, небо, крыши, юбки и т. д.

Тот же художник объема, скульптор. Форма – его глав-

ный побудитель, вызывающий в нем силу нового, особенно-го строения и как таковая иногда заставляет отдалять свой побудительный прообраз.

Но и здесь объемовед вырубает те же формы, рубит старое, не может никак съехать в сторону от Венеры.

Буря форм, их новая конструкция, новое тело под колпаком сводится к Венере Милосской, к Аполлону. А то настоящее, творческое, новое лежит в отрубленных кусках под ногами венер и фавнов. В отбитых кусках мрамора, глины, дерева отрубилось то сокровенное, что лежит в пустых формах виденных скульптур.

* * *

Жизнь не создала для поэта слова, специально для его поэтического творчества, и он сам не позаботился об этом.

Предметы родили слова, или слово родило предмет, а утилитарный разум приспособил их к своему обиходу, он был большим работником и, пожалуй, главным в создании себе знаков для своего удобства.

Поэт пользуется всеми словами и, в свою очередь, хочет их приспособить к своему переживанию, к нечто такому, что, может быть, ничего не имеет ни с какой вещью и словом, если я скажу «плачу» – разве можно исчерпать в слове «плачу» – все. Если я скажу «тоскую» – тоже. Все слова есть только отличительные знаки, и только. Но если слышу стон

– я в нем не вижу и не слышу никакой определенной формы. Я принимаю боль, у которой свой язык – стон, и в стоне не слышу слова. Я целиком слышу, что чувствует, что терпит, нежели напишу «стонет». И сам стонущий больше облегчает себя в стоне, нежели говорит, что болит. Ибо «болит» есть добавочное, пояснительное о стоне, о его причине.

Поэт даже не поступает так, как живописец и скульптор. Он не возвращает полученное от форм природы – природе. Ибо природа получила одежду разумом, он ее одел для отличия, все тончайшие ее отростки, в обувь, платье, качество и т. д.

И поэт говорит лишь через одежду об одежде, о тех отличительных знаках, которые нужны разуму, его гастрономии, его ломбарду.

Для поэта не всегда солнце бывает солнцем, луна – луною, звезды – звездами. Поэт может перемешать все названия по-своему. Ведь может сказать, что потухло солнце.

Но с точки разума оно вовсе не потухло, а зашло.

Пользуясь совсем неподходящими средствами – в поэте тоска и почти на редкость бывают стихотворения, где бы поэт не плакал, не тосковал о невозможности передать то, что хотел сказать о природе, ибо хотел говорить о природе, а говорит в стихотворении об одежде, о слове. А она хотя и сшита хорошо, но все же не то тело, о котором хотелось говорить.

Еще впуталась «она», «любовь», «Венера» – с ней поэт совсем закис, застонал и ищет спасения в смерти.

Поэту присущи ритм и темп, и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорят, что мысль изречения – есть ложь, но я бы сказал, что мысли еще присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче, и гибче. Вот это изречь уже не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя.

Это «нечто» каждый поэт и цветописец-музыкант чувствует и стремится выразить, но когда соберется выражать, то из этого тонкого, легкого, гибкого – получается «она», «любовь», «Венера», «Аполлон», «наяды» и т. д. Не пух, а уже тяжеловесный матрац со всеми его особенностями.

Ритм поэты чувствуют, но силу его, силу своего настоящего употребляют как спаивающее средство. Себя обкладывают предметами, подчищая их, подтачивая или просто подбирая друг к другу, и спаивают, связывают ритмом.

Самое подбирание и составление форм в темпе и ритме есть характерность, отделяющая поэта от поэта.

Сходство их в пользовании одними и теми же вещами и песни о «ней» в постановке есть мастерство. Пушкин достиг большого мастерства, может быть, и многие другие достигали и достигают молодые поэты.

Но мастерство как таковое – грубое, ремесленное даже в том случае, когда говорят о художественности и еще впле-

тают «красота», а если хотят еще тоньше выразить, говорят «одна поэзия».

* * *

Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает, как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании.

Он сам как форма есть средство, его рот, его горло – средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т. е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком.

Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир.

Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта.

И когда разум выявил их в понятие, они реальны и служат единицею мира. Будучи непонятым, но действительно реальным.

Мысль исчезла; как неуклюжее, громоздкое стихотворение лежит неподвижным камнем векового образования.

Стихотворения всех поэтов представляют, как комок собранных всевозможных вещей, маленькие и большие ломбарды, где хорошо свернутые жилеты, подушки, ковры, брелки, кольца и шелк, и юбки, и кареты уложены в ряды ящиков по известному порядку, закону и основе.

Строка очень странная, наивная, может, наивность и велика, но мне она тоже наивна и собою напоминает нечто примитивное.

Способ, которым передавал поэт свое, очень забавный.

Если рассмотреть строку, то она нафарширована, как колбаса, всевозможными формами, чуждыми друг другу и незнающими своего соседа.

Могут быть в строке лошадь, ящик, луна, буфет, табурет, мороз, церковь, окорок, звон, проститутка, цветок, хризантема. Если иллюстрировать одну строку наглядно, получим самый нелепый ряд форм.

Ими поэт хочет рассказать свою «душу», ими рассказывает о «любви», о «ней». Не знаю, можно ли формами природы высказать исчерпывающе свое внутреннее слышание, слышится ли оно в образах лошади, Венеры, солнца, луны, хризантемы? Мне кажется, что нет.

Все стихотворение состоит из названий отличительных, из свойств, качеств и ощущений, вкусов и т. д. «Гудели колокола». Страшно, грубо и несуразно. Разве в слове «гудели» поэт дал то гудение, которое он слышал и что переживал в этом гудении? Я уверен, что поэт переживал очень многое. Он слушал гул, забыв о всем, ибо звуки будили в нем необычайные движения.

А в стихотворении только указывается, что «гудели», так скажет всякий. Разуму нужно отличить, что колокола в это время гудели, и чтобы было понятно положение того, кто был в месте, где гудели, народ толпился у церкви.

Один расскажет, другой расскажет в стихотворении, третий споет о «крестном ходе» и «плачущей малютке», четвертый напишет красками.

Никто из них не доволен, и все плачутся, стонут; я думаю, что если бы плотнику пришлось строить дом, и он собирал все предметы и вещи, как они есть в природе, и стал складывать все предметы и вещи, как они есть в природе, в дом, то тоже наплакался бы. И в этом случае разум поступает иначе, он претворяет каждую вещь природы в неузнаваемый вид, создавая совсем иное тело. Он смешивает разнородные по виду формы в одну и творит новый вид и форму, какой нет в природе. Тоже церковь, тоже колокол.

Чем же отличаются наисвободнейшие творцы, певцы сверхземного? Люди, заглядывающие в иной мир, «боги», приписывающие себе обладание большим и сверхчеловече-

ским, нежели природа, земля.

В этом случае они только думают о «сверхе», но на самом деле нет ничего, кроме реальных, ими не сделанных колоколов, их звука и т. д.

Поэты и художники, музыканты больше слушают звон колоколов, нежели себя.

Они трусы, привыкшие к оковам вещей, без которых не могут жить.

Но голос настоящего неустанно звучит в каждом из них, но принять его, как он есть, боятся, ритм и темп колышит неустанно поэта, но поэт берет его и одевает лошадей, колокола и т. д., и на хвостиках строки висит настоящее созвучие того, что должно занять первое место и показать себя во-всю.

Поэт боится выявить свой стон, свой голос, ибо в стоне и голосе нет вещей, они голые, чистые образуют слова, но это не слова, а только ради буквы – в них. В них нет материи, а есть голос его бытия, чистого, настоящего, и поэт боится самого себя.

Ритм и темп включают образ поэта в действо. Сам же невидим и не выдавший мир, не знающий, что есть в мире, ибо это знает только разум, как буфетчик свой шкаф.

Буфетчик принимает настоящее и охорашивает свои предметы. Венера в поэтическом костюме, «могила в хризантеме», «он», «она», – все это обуто в особую высшую обувь ритма.

А самого поэта нет, есть мастера дела «обувных», и толь-

ко.

Поэт не мастер, мастерство – чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм.

Может быть, в трамвае, улице, площади, на реке, горе с ним будет пляска его Бога, его самого. Где нет ни чернил, ни бумаги и запомнить не сможет, ибо ни разума, ни памяти в данный момент не будет у него.

В нем начнется великая литургия.

Тоже дух, дух религиозный (мне кажется, что дух не один, а несколько, или, может, один, но, попадая в индивидуальные особенности – по-иному говорит).

Дух церковный, ритм и темп – есть его реальные выявители. В чем выражается религиозность духа, в движении, в звуках, в знаках чистых без всяких объяснений – действо, и только, жест очерчивания собой форм, в действе служения мы видим движение знаков, но не замечаем рисунка, которого рисуют собой знаки. Высокое движение знака идет по рисунку, и если бы опытный фотограф сумел снять рисунок пути знака, то мы получили бы графику духовного состояния.

Церковный, религиозный дух находится в таком же владении буфетчика, так же обвешан значениями знаков, каждый знак превращен в символ чего-то, стал недвижим, неуклюж, как носильщик. Носильщиком в данный момент и есть служитель, но в большинстве случаев служители церковные

религиозного духа – носильщики, которые из нош сделали себе кусок хлеба.

Такие носильщики живут, как клопы в щелях, они не бегут. Но есть служители, которые хотят служить по требованиям голоса религиозного духа и вошедшие в дом, облеченный в багаж утвари церковной, бросают и бегут.

Люди, в которых религиозный дух силен, господствует, должны исполнять волю его, волю свою и служить, как он укажет, телу, делать те жесты и говорить то, что он хочет, они должны победить разум, и на каждый раз, в каждое служение строить новую церковь жестов и движения особого.

Такой служитель является Богом, таким же таинственным и непонятным, становится природной частицей творческого Бога.

И может быть постигаем разумом, как и все.

Тайна – творение знака, а знак – реальный вид тайны, в котором постигаются таинства нового.

Своим действием будит присущий ему дух в других, и в этом пробуждении он преемствен, и преемственность таинственна и непостижима, но реальна.

Подобный служитель, действующий, образует возле и кругом себя пустыню, многие, боясь пустыни, бегут еще дальше в глушь сутолоки.

И через пустыню он по-настоящему выйдет в народ, и народ – в него, и если народ почувствует родственность в себе его, воскликнет с ним каждый по-иному, но едино.

И будут едины, пока не сгорит слугитель.

Тот, на которого возложится служение религиозного духа, являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ними, движущаяся и разнообразная.

Церковь – движение, ритм и темп – ее основы.

Новая церковь, живая, бегущая, сменит настоящую, пре-
вратившуюся в багажный железнодорожный пакгауз.

Время бежит, и скоро должны быть настоящие.

* * *

В поэзии уже промчались бегом первые лучи нового поэта, свободного от искусства мастерства, легкого и свободного. Гортань его зеркально чиста, и говор его чист, и нет в нем вещей неуклюжих – ведь ужасен современный и прошедший поэт.

Черна гортань его, выползают слова-вещи: табурет, розы пахучие, женщины, гробы и тучи – это какой-то ящер, изрыгающий вещи, без разбору глотавший все.

Лучи нового поэта осветили буквы, но их называли набором слов. Так что можно без труда набрать сколько хочешь. Такие отзывы были среди мудрейших старейшин.

Пушкин – мастер, может быть, и, кроме него, много мастеров, других, но ему почет как старейшей фирме. Есть много мастеров других профессий и много старейших фирм – везде искусство, везде мастерство, везде художество, везде

форма.

Само искусство – мастерство есть тяжелое, неуклюжее и по неповоротливости мешает чему-то внутреннему, тому, о чем часто говорят мастера художественного «достигнуть трудно и нельзя», нельзя передать натуры и нельзя высказать себя.

Все искусство, мастерство и художество, как нечто красивое – праздность, обывательщина.

Самое высшее, считаю, моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова; безумные ни умом, ни разумом непостигаемы.

Говор поэта – ритм и темп – делят промежутки, делят массу звуковую и в ясность исчерпывающие приводят жесты самого тела.

Когда загорается пламя поэта, он становится, поднимает руки, изгибает тело, делая из него ту форму, которая для зрителя будет живой, новой, реальной церковью.

Здесь ни мастерство, ни художество не может быть, ибо будет тяжело земельно загромождено другими ощущениями и целями.

Улэ Эле Лэл Ли Оне Кон Си Ан
Онон Кори Ри Коасамби Моена Леж
Сабно Оратр Тулож Коалиби Блесторе
Тиро Орене Алиж.

Вот в чем исчерпал свое высокое действие поэт, и эти слова нельзя набрать, и никто не сможет подражать ему.

Супрематизм

Плоскость, образовавшая квадрат, явилась родоначалом супрематизма, нового цветового реализма как беспредметного творчества (см. брошюру I, II, III издания «Кубизм, Футуризм и Супрематизм», 1915 и 1916 годы издания).

Супрематизм возник в 1913 году в Москве, и первые работы были на живописной выставке в Петрограде, вызвав негодование среди «маститых тогда газет» и критики, а также среди профессиональных людей – мастеров живописи.

Упомянув беспредметность, я только хотел наглядно указать, что в супрематизме не трактуются вещи, предметы и т. д., и только, беспредметность вообще ни при чем. Супрематизм – определенная система, по которой происходило движение цвета через долгий путь своей культуры.

Живопись возникла из смешанных цветов, превратив цвет в хаотическую смесь на расцветах эстетического тепла, и сами вещи у больших художников послужили остовами живописными. Я нашел, что чем ближе к культуре живописи, тем остовы (вещи) теряют свою систему и ломаются, устанавливая другой порядок, узаконяемый живописью.

Для меня стало ясным, что должны быть созданы новые остовы чистой цветописы, которые конструировались на требованиях цвета, и второе, что, в свою очередь, цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу – в

конструкцию как индивидуум коллективной системы и индивидуальной независимости.

Конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, скорее, является философской цветовой системой реализации новых достижений моих представлений как познание.

В данный момент путь человека лежит через пространство; супрематизм, семафор цвета – в его бесконечной бездне.

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.