

К. МАЛЕВИЧЪ.

ОТЪ КУБИЗМА И ФУТУРИЗМА ≡≡≡
≡≡≡≡≡≡ КЪ СУПРЕМАТИЗМУ.

НОВЫЙ ЖИВОПИСНЫЙ

◆ ◆ РЕАЛИЗМЪ. ◆ ◆



ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ.

МОСКВА.

1916.

К. МАЛЕВИЧЪ.

ОТЪ КУБИЗМА И ФУТУРИЗМА ≡≡≡
≡≡≡≡≡≡ КЪ СУПРЕМАТИЗМУ.

НОВЫЙ ЖИВОПИСНЫЙ
◆ ◆ РЕАЛИЗМЪ. ◆ ◆

W. B. Krestenwid.
nim. ENSY Riiklik
Roematekegu

51079

ИЗДАНИЕ ТРЕТЬЕ.
МОСКВА.

1916.

К. МАКОВИЧ

ОТЪ КАМЕНА И ФАТУРЪМА
НЪ СЪРЪМАТЪМА

Нови изобретения
• • •

МОСКВА

Когда исчезнет привычка сознанія видѣть въ картинахъ изображеніе уголковъ природы, мадонъ и безстыдныхъ венеръ, тогда только увидимъ чисто живописное произведеніе.

* * *

Я преобразился въ нуль формъ и выловилъ себя изъ олути дряни Академическаго Искусства.

* * *

Я уничтожилъ кольцо — горизонта, и вышелъ изъ круга вещей, съ кольца горизонта въ которомъ заключены художникъ и формы натуры.

Это проклятое кольцо открывая все новое и новое уводитъ художника отъ цѣли шибилы.

И только трусливое сознаніе и скудность творческихъ силъ въ художникѣ поддаются обману и устанавливаютъ свое искусство на формахъ натуры, боясь лишиться фундамента, на которомъ основалъ свое искусство дикарь и академія.

* * *

Воспроизводить облюбованные предметы и уголки природы, все равно, что восторгаться вору на свои закованныя ноги.

* * *

Только тупые и безсильные художники прикрываютъ свое искусство искренностью.

* * *

Въ искусствѣ нужна истина но не искренность.

* * *

Вещи исчезли какъ дымъ, для новой культуры искусства и искусство идетъ къ самоцѣли — творчества, къ господству надъ формами натуры.

Искусство дикаря и его принципы.

Дикарь — первый положилъ принципъ натурализма: изображая свои рисунки изъ точки и пяти палочекъ, онъ сдѣлалъ попытку передачи себѣ подобнаго.

Этой первой попыткой была положена основа въ сознаніи подражательности формамъ природы.

Отсюда возникла цѣль подойти, какъ можно ближе къ лицу натуры.

И все усиліе художника было направлено къ передачѣ ея творческихъ формъ.

Первымъ начертаніемъ примитивнаго изображенія дикаря, было положено начало искусству Собирательному, или искусству повторенія.

Собирательному по тому, что реальный человѣкъ не былъ открытъ со всѣми его тонкостями линій чувствъ, психологіи и анатоміи.

Дикарь не видѣлъ ни внѣшняго его образа, ни внутренняго состоянія.

Его сознание могло только увидѣть схему человѣка, звѣря и т. п.

И по мѣрѣ развитія сознанія усложнялась схема изображенія природы.

Чѣмъ больше его сознание охватывало природу, тѣмъ усложнялась его работа и увеличивался опытъ умѣнія.

Сознаніе развивалось только въ одну сторону—сторону творчества природы, а не въ сторону новыхъ формъ искусства.

Поэтому его примитивныя изображенія нельзя считать за творческое созданіе.

Уродство реальныхъ формъ въ его изображеніи—результатъ слабой технической стороны.

Какъ техника, такъ и сознаніе находились только на пути развитія своего.

— И его картины нельзя считать за Искусство.

Ибо не умѣть — не есть искусство.

Имъ только быть указанъ путь къ искусству.

Слѣдовательно, первоначальная схема его, явилась остовомъ, на который поколѣнія навѣшивали все новыя и новыя открытія, найденныя ими въ природѣ.

И схема все усложнялась и достигла своего расцвѣта въ Антикѣ и Возрожденіи искусства.

Мастера этихъ двухъ эпохъ изображали человѣка въ полной его формѣ, какъ наружной, такъ и внутренней.

Человѣкъ былъ собранъ и было выражено его внутреннее состояніе.

Но несмотря на громадное мастерство ихъ — ими все-таки не была закончена идея дикаря:

Отраженіе, какъ въ зеркалѣ натуры на холстѣ.

И ошибочно считать, что ихъ время было самымъ яркимъ расцвѣтомъ въ искусствѣ и что молодому поколѣнію нужно во что бы то ни стало стремиться къ этому идеалу.

Такая мысль ложная.

Она уводитъ молодья силы отъ современнаго теченія жизни, чѣмъ уродуетъ ихъ.

Тѣла ихъ летаютъ на аэропланахъ, а искусство и жизнь прикрываютъ старыми халатами Нероновъ и Тиціановъ.

Потому не могутъ замѣтить новую красоту въ нашей современной жизни.

Ибо живутъ красотой прошлыхъ вѣковъ.

Вотъ почему непонятны были реалисты, импресіонисты, Кубизмъ, Футуризмъ и Супрематизмъ.

Эти послѣдніе художники сбросили халаты прошлаго и вышли наружу современной жизни и находили новыя красоты.

И говорю:

Что никакіе застѣжки Академій не устоятъ противъ приходящаго времени.

*Двигаются и рождаются формы и мы делаемъ
новыя и новыя открытія.*

И то, что нами открыто, того не закрыть.

И нелѣпо наше время вгонять въ старыя формы
минувшаго времени.

Душло прошлаго не можетъ вмѣстить гигантскія по-
стройки и бѣгъ нашей жизни.

Какъ въ нашей технической жизни:

Мы не можемъ пользоваться тѣми кораблями на
которыхъ ѣздили Сарацины — такъ и въ искусствѣ
мы должны искать формъ, отвѣчающихъ современной
жизни.

Техническая сторона нашего времени уходитъ все
дальше впередъ, а искусство стараются подвинуть
все дальше назадъ.

Вотъ почему выше, больше и цѣннѣе всѣ тѣ люди,
которые слѣдуютъ своему времени.

И реализмъ 19-го вѣка гораздо больше, чѣмъ идеаль-
ныя формы эстетическихъ переживаній эпохи Возро-
жденія и Греціи.

Мастера Египта и Греціи, достигнувшіе знанія ана-
томіи человѣка и давшіе до нѣкоторой степени реаль-
но изображеніе:

были задавлены эстетическимъ вкусомъ и реализмъ
ихъ былъ опомаженъ, опудренъ вкусомъ эстетизма.

Отсюда идеальная линия и красивость красокъ.
Эстетическій вкусъ увелъ ихъ въ сторону отъ реализма земли и они пришли въ туйкъ Идеальности.

Живопись у нихъ есть средство, для украшенія картины.

Знанія ихъ были унесены съ природы въ закрытыя мастерскія, гдѣ фабриковались картины многія столѣтій.

Вотъ почему оборвалось ихъ искусство.

Они закрыли за собою двери и тѣмъ уничтожили связь съ природой.

И тотъ моментъ, когда идеализація формы захватила ихъ—надо считать паденіемъ реального искусства.

Ибо искусство не должно идти къ сокращенію, или упрощенію, а должно идти къ сложности.

Венера Милосская наглядный образецъ упадка—это не ральная женщина, а пародія.

Давидъ — Анжело — уродливость:

Его голова и торсъ, какъ бы слѣплены изъ двухъ противоположныхъ формъ.

Фантастическая голова и реальный торсъ.

Всѣ мастера возрожденія достигли большихъ результатовъ въ анатоміи.

Но не достигли правдивости впечатлѣнія тѣла.

Живопись ихъ не передаетъ тѣла и пейзажи ихъ не передаютъ свѣта живого, несмотря на то, что въ тѣлахъ ихъ людей сквозятъ синеватыя вѣны.

Искусство натурализма есть идея дикаря — стремление къ передачѣ видимаго, но не созданіе новой формы.

Творческая воля у него была въ зародышѣ, впечатлѣніе же у него было болѣе развито, что и было причиной воспроизведенія — реального.

Такъ же нельзя считать, что даръ воли творческой былъ развитъ и у классиковъ.

Такъ, какъ мы видимъ въ ихъ картинахъ только повторенія реальныхъ формъ жизни въ болѣе богатой обстановкѣ, чѣмъ у родоначальника дикаря.

Композицію тоже нельзя считать за творчество, ибо распредѣленіе фигуръ въ большинствѣ случаевъ зависитъ отъ сюжета: шестіе короля, судъ и т. п.

Король и судья уже опредѣляютъ на холстѣ мѣста лицамъ второстепеннаго значенія.

Еще композиція покѣится на чисто эстетическомъ основаніи красоты распредѣленія.

Такъ, что распредѣленіе мебели по комнатамъ еще не есть процессъ творческій.

Повторяя, или калькируя формы природы, мы воспитали наше сознаніе въ ложномъ пониманіи искусства.

Примитивы понимались за творчество.

Классики — то же творчество.

20-ть разъ поставить одинъ и тотъ же стаканъ — то же творчество.

Искусство, какъ умѣнiе передать видимое на холстѣ, считалось за творчество.

Неужели поставить на столъ самоваръ то же творчество?

Я думаю совсѣмъ иначе.

Передача реальныхъ вещей на холстѣ — есть искусство умѣлаго воспроизведенiя и только.

И между искусствомъ творить и искусствомъ повторить — большая разница.

Творить значить жить, вѣчно создавать новое и новое.

И сколько бы мы не распредѣляли мебель по комнатамъ, мы не увеличимъ и не создадимъ ихъ новой формы.

И сколько бы не писалъ художникъ лунныхъ пейзажей, или пасущихся коровъ и закатыковъ: будутъ все тѣ же коровки и тѣ же закатики. Только въ гораздо худшемъ видѣ.

А вѣдь отъ количества написанныхъ коровъ опредѣляется генiальность художника.

Художникъ можетъ быть творцомъ тогда, когда формы его картины не имѣютъ ничего общаго съ натурой.

А искусство — это умѣнiе создать конструкцію вытекающую не изъ взаимоотношенiй формъ и цвѣта и не на основанiи эстетическаго вкуса красоты композиции построенiя, — *а на основанiи вкуса, скорости и направленiя движенiя.*

Нужно дать формамъ жизньъ и право на индивидуальное существованіе.

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

Мы ея живой мозгъ, который увеличиваетъ ея жизнь.

Повторять ея — есть воровство и повторяющій ея, есть ворующій; ничтожество, которое не можетъ дать, а любить взять и выдать за свое. (Фильсификаты).

На художникѣ лежитъ обѣтъ быть свободнымъ творцомъ, но не свободнымъ грабителемъ.

Художнику данъ даръ для того, чтобы дать въ жизнь свою долю творчества и увеличить бѣгъ гибкой жизни.

Только въ абсолютномъ творествѣ онъ обрѣтетъ право свое.

А это возможно тогда, когда мы лишимъ всѣ наши искусства мѣщанской мысли — сюжета и приучимъ сознание видѣть въ природѣ все не какъ реальныя вещи и формы, а какъ матеріаль, массы изъ котораго надо дѣлать формы ничего не имѣющія общаго съ натурой.

Тогда исчезнетъ привычка видѣть въ картинахъ

Мадонъ и Венерь съ заигрывающимъ, ожирѣвшимъ амуромъ.

Самоцѣнное въ живописномъ творествѣ, есть цвѣтъ и фактура — это живописная сущность, но эта сущность всегда убивалась сюжетомъ.

И если бы мастера Возрожденія отыскивали живописную плоскость, то она была бы гораздо выше, цѣннѣе любой Мадоны и Джіоконды.

А всякій высѣченный пяти, шести угольникъ, былъ бы бѣдшимъ произведеніемъ скульптуры, нежели Милоская, или Давидъ.

Принципъ дикаря есть задача создать искусство въ сторону повторенія реальныхъ формъ натуры.

Собираясь передать жизнь формы — передавали въ картинѣ мертвое.

Живое превратилось въ неподвижно мертвое состояніе.

Все бралось живое, трепещущее и прикрѣплялось къ холсту, какъ прикрѣпляютъ насѣкомыя въ коллекціи.

Но то было время вавилонскаго столпотворенія въ понятіяхъ искусства.

Нужно было творить — повторяли, нужно было лишить формы, смысла и содержанія — обогатили ихъ этимъ грузомъ.

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

Искусство живописи, слова, скульптуры: было ка-

къмъ-то верблюдомъ, навьюченнымъ разнымъ хламомъ одалискъ, Саломеями, принцами и принцесами.

Живопись была галстухомъ на крахмальной рубашкѣ джентльмена и розовымъ корсетомъ стягивающимъ животъ.

Живопись была эстетической стороною вещи.

Но она не была никогда самособойна, самоцѣльна.

Художники были чиновниками, ведущими опись имущества природы, любителями коллекцій зоологій, ботаники, археологій.

Ближе къ намъ молодежь занялась парнографіей и превратила живопись въ похотливый хламъ.

Не было попытки чисто живописныхъ задачъ, какъ таковыхъ, безъ всякихъ атрибутовъ реальной жизни.

Не было реализма самоцѣльной живописной формы и не было творчества.

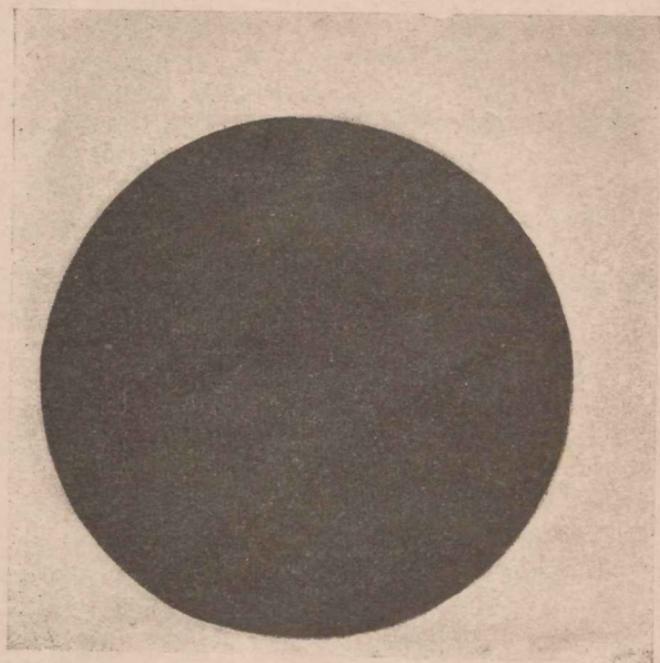
Реалисты—академисты, есть послѣдніе потомки дикаря.

Это тѣ, которые ходятъ въ поношенныхъ халатахъ стараго времени.

И опять, какъ и прежде, нѣкоторые сбросили этотъ засаленный халатъ. И дали пощечину старьевщику—академіи объявивъ футуризмъ.

Стали мощнымъ движеніемъ бить въ сознаніе, какъ тѣ каменную стѣну гвозди.

Чтобы выдернуть вась изъ катакомбъ къ современной скорости.



Увѣряю, что тѣ, кто не пошелъ по пути футуризма, какъ выявителя современной жизни, тотъ обреченъ вѣчно ползать по старымъ гробницамъ и питаться объѣдками стараго времени.

Футуризмъ открылъ «новое» въ современной жизни: красоту скорости.

А черезъ скорость мы двигаемся быстрѣе.

И мы еще вчера футуристы, черезъ скорость пришли къ новымъ формамъ, къ новымъ отношеніямъ къ натурѣ и къ вещамъ.

Мы пришли къ Супрематизму, бросивъ футуризмъ, какъ лазейку, черезъ которую отставшіе будутъ проходить.

Футуризмъ брошенъ нами и мы наиболѣе изъ смѣлыхъ *плюнули на алтарь его искусства.*

Но смогутъ ли трусливые плюнуть на своихъ идоловъ.—

Какъ мы вчера!!!

Я говорю вамъ, что не увидите до той поры новыхъ красокъ и правды, пока не рѣшитесь плюнуть.

Все до насъ искусства есть старья кофты, которыя смѣняются, такъ же, какъ и ваши шелковыя юбки.

И бросивъ ихъ, приобретаете новыя.

Почему вы не одѣваете костюмы вашихъ бабушекъ, когда вы млеете передъ картинами ихъ надренныхъ изображеній.

Это все подтверждаетъ, что тѣло ваше живетъ въ современномъ времени, а душа одѣта въ бабушкинъ старый лифчикъ.

Вотъ почему пріятны вамъ Сомовы Кустодіевы и разные старьевщики.

А мнѣ ненавистны такіе торговцы старьемъ.

Мы вчера, съ гордо поднятымъ челомъ защищали футуризмъ.—

Теперь съ гордостью плюемъ на него.

И говорю, что оплеванное нами—пріемлется.

Плюйте и вы на старья платья и одѣньте искусство въ новое.

Отреченіе наше отъ футуризма не въ томъ, что онъ изжитъ и наступилъ конецъ его. Нѣтъ. Найденная имъ красота скорости вѣчна и многимъ еще откроется новое.

Такъ какъ, черезъ скорость футуризма мы бѣжимъ къ цѣли, мысль движется скорѣй и тѣ, кто въ футуризмѣ, тѣ ближе къ задачѣ и дальше отъ прошлаго.

И вполне естественно ваше непониманіе. Развѣ можетъ понять человѣкъ, который ѣздитъ всегда въ таратайкѣ, переживанія и впечатлѣнія, будущаго экспресомъ, или летящаго въ воздухѣ.

Академія—заплѣснѣвшій погребъ, въ которомъ саможуютъ искусство.

Гигантскія войны, великія изобрѣтенія, побѣда надъ воздухомъ, быстрота перемѣщенія, телефоны, телеграфы, дредноуты—царство электричества.

А наша художественная молодежь пишетъ Нероновъ и римскихъ полуголыхъ воиновъ.

Честъ футуристамъ, которые зацѣтили писать женскіе окорока, писать портреты и гитары при лунномъ свѣтѣ.

Они сдѣлали громаднѣй шагъ—бросили мясо и прославили машину.

Но мясо и машина, есть мышцы жизни.

То и другое—тѣла движущія жизнь.

Здѣсь сошлись два мѣра:

Міръ мяса и міръ желѣза.

Объ формы есть средства утилитарнаго разума.

И требуется выяснитъ отношеніе художника къ формамъ вещей жизни.

До этой поры, всегда художникъ шелъ вслѣдъ за вещью.

Такъ и новый футуризмъ идетъ за машиной современнаго бѣга.

Эти оба искусства: старое и новое—футуризмъ:—сади бѣгушихъ формъ.

И возникаетъ вопросъ: будетъ ли это задача въ живописномъ искусствѣ,—отвѣчать своему существованію?

Нѣтъ!

Потому, что идя за формой аэроплановъ, автомобилей, мы будемъ всегда въ ожиданіи новыхъ, выброшенныхъ формъ технической жизни...

И второе:

Идя за формой вещей, мы не можемъ выдти къ самоцѣли живописной, къ непосредственному творчеству.

Живопись будетъ средствомъ передать то, или иное состояніе формъ жизни.

Но футуристы зацѣтили писать наготу—не во имя освобожденія живописи, или слова къ самоцѣли.

А по причинѣ измѣненія технической стороны жизни.

Новая желѣзная, машинная жизнь, ревъ автомобилей, блескъ электрическихъ огней, воцѣпаніе пропеллеровъ—разбудили душу, которая задохалась въ катакомбахъ стараго разума и вышла на сплетеніе дорогъ неба и земли.

Если бы всѣ художники увидѣли перекрестки этихъ небесныхъ дорогъ, если бы они охватили этотъ чудовишный пробѣгъ и сплетенія нашихъ тѣлъ, съ тучами въ небѣ—тогда бы не писали хризантемы.

Динамика движенія навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики.

Но усилія футуристовъ дать чисто живописную пластику, какъ таковую—не увѣнчались успѣхомъ.

Они не могли раздѣлаться съ предметностью, что облегчило бы ихъ задачу.

Когда ими былъ наполовину изгнанъ съ поля картины разумъ, какъ старая мозоль привычки видѣть все естественнымъ—имъ удалось построить картину новой жизни, вещей, но и только.

При передачѣ движенія, цѣльность вещей *исчезла*, такъ, какъ мелькающія ихъ части скрывались между бѣгушими другими тѣлами.

И конструируя части пробѣгающихъ вещей, старались передать только впечатлѣнiе движенія.

А чтобы передать движеніе современной жизни, нужно оперировать съ ея формами.

Что и осложняло выходъ живописному искусству къ его цѣли.

Но, какъ бы тамъ ни было, сознательно, или безсознательно, ради ли движенія, или ради передачи впечатлѣнiя. —

Цѣльность вещей была нарушена.

И въ этомъ разломѣ и нарушенiи цѣльности, лежалъ скрытый смыслъ, который прикрывался натуралистической задачей.

Въ глубинѣ этого разгуженія лежало, какъ главное, не передача движенія вещей, а ихъ разгуженіе, ради чисто живописной сущности, т. е. къ выходу къ безпредметному творчеству.

Быстрая смѣна вещей поразила новыхъ натуралистовъ — футуристовъ и они стали искать средства ея передачи.

Поэтому конструкція видимыхъ вами футуристическихъ картинъ возникла отъ нахождения на плоскости точекъ, гдѣ бы положеніе реальныхъ предметовъ при своемъ разгужѣ, или встрѣчѣ, дали бы время наибольшей скорости.

Нахожденіе этихъ точекъ, можетъ быть сдѣлано независимо отъ физическаго закона естественности и перспективы.

Поэтому, мы видимъ въ футуристическихъ картинахъ появленіе тучъ, лошадей, колесъ и разн. другихъ предметовъ въ мѣстахъ, несоотвѣтствующихъ натурѣ.

Состояніе предметовъ стало важнѣе ихъ сути и смысла.

Мы видимъ картину необычайную.

Новый порядокъ предметовъ заставлялъ содрагаться разумъ.

Толпа выла, плевалась; критика бросалась, какъ собака изъ подворотни на художника.

(Позоръ имъ).

Футуристы проявили громадную силу воли, чтобы нарушить привычку стараго мозга, содрать огрубѣвшую кожу академизма и плюнуть въ лицо старому здравому смыслу.

Футуристы, отвергнувъ разумъ, провозгласили интуицію, какъ подсознательное.

Но создавали свои картины не изъ подсознательныхъ формъ интуиціи, а пользовались формами утилитарнаго разума.

Слѣдовательно на долю интуитивнаго чувства ляжетъ лишь нахожденіе разницы между двумя жизнями стараго и новаго искусства.

Въ самой конструкціи картины мы не видимъ подсознательности.

Мы видимъ скорѣе сознательный расчетъ построения.

На футуристической картинѣ есть масса предметовъ. Они разбросаны по полскости въ неестественномъ для жизни порядкѣ.

Нагроможденіе предметовъ получено не отъ интуитивнаго чувства, а отъ чисто зрительнаго впечатлѣнія, а построеніе, констружція картины дѣлалась въ расчетѣ достиженія впечатлѣнія.

И чувство подсознательности отпадаетъ.

Слѣдовательно въ картинѣ мы ничего не имѣемъ чисто интуитивнаго.

Тоже и красивость, если она встрѣчается, исходитъ отъ эстетическаго вкуса.

Интуитивное, мнѣ кажется, должно выявиться тамъ, гдѣ формы безсознательны и безъ отвѣта.

Я думаю, что интуитивное въ искусствѣ нужно было подразумѣвать въ цѣли чувства исканія предметовъ. И оно шло чисто сознательнымъ путемъ, опредѣленно разрывало свою дорогу въ художникѣ.

[Образуется, какъ бы два сознанія борющихся между собой].

Но сознаніе, привыкшее къ воспитанію утилитарнаго разума, не могло согласиться съ чувствомъ, которое вело къ уничтоженію предметности.

Художникъ не разумѣлъ этой задачи и подчиняясь чувству, измѣнялъ разуму и уродовалъ форму.

Творчество разума утилитарнаго имѣетъ определенное назначеніе.

Интуитивное же творчество не имѣетъ утилитарнаго назначенія. До сихъ поръ въ искусствѣ мы не имѣемъ этого выявленія Интуиціи.

Всѣ картины въ искусствѣ идутъ съзади творческихъ формъ утилитарнаго порядка. Картины натуралистовъ всѣ имѣютъ форму ту, что и въ натурѣ.

Интуитивная форма должна выйти из ничего.
Такъ же, какъ и Разумъ, творящій вещи для обихода жизни, выводитъ изъ ничего и совершенствуетъ.

Поэтому формы разума утилитарнаго, выше всякихъ изображеній въ картинахъ.

Выше уже потому, что онѣ живыя и вышли изъ матеріи, которой данъ новый видъ, для новой жизни.
Здѣсь Божество, повелѣвающее выйти кристалламъ въ другую форму существованія.

Здѣсь чудо...

Чудо должно быть и въ творествѣ искусства.

Реалисты же, перенося на холстъ живыя вещи, лишаютъ ихъ жизни движенія.

И наши академіи не живописныя, а мертвописныя.

До сихъ поръ интуитивному чувству предписывалось, что оно изъ какихъ-то бездонныхъ пустотъ тащить въ нашъ міръ, все новыя и цовыя формы.

Но въ искусствѣ этого доказательства нѣтъ, а должно быть.

И я чувствую, что оно уже есть въ реальномъ видѣ и вполне сознательное.

Художникъ долженъ знать теперь, что и почему происходитъ въ его картинахъ.

Раньше онъ жилъ какимъ-то настроеніемъ. Ждалъ восхода луны, сумерокъ, надѣвалъ зеленые абажуры на лампы и это все его настраивало, какъ скрипку.

Но, когда его спросишь почему это лицо кривое, или зеленое, онъ не могъ дать точнаго отвѣта.

«Я такъ хочу, мнѣ такъ нравится»...

Въ концѣ-концовъ это желаніе приписали интуитивной волѣ.

Слѣдовательно интуитивное чувство не говорило ясно. А разъ такъ, то оно находилось не только въ полусознательномъ состояніи, но было совсѣмъ безсознательное.

Въ картинахъ была путаница этихъ понятій. Картины были полуреальная, полууродливая.

Будучи живописцемъ, я долженъ сказать почему въ картинахъ лица людей расписывались зеленымъ и краснымъ.

Живопись, — краска, цвѣтъ, она заложена внутри нашего организма. Ея вспышки бываютъ велики и требовательны.

Моя нервная система окрашена ими.

Мозгъ мой горитъ отъ ихъ цвѣта.

Но краска находилась въ угнетеніи здраваго смысла, была поработана имъ. И духъ краски слабѣлъ и угасалъ.

Но когда онъ побѣждалъ здравый смыслъ, тогда краски лились на ненавистную имъ форму реальныхъ вещей.

Краски созрѣли, но ихъ форма не созрѣла въ сознаніи.

Вотъ почему лица и тѣла были красными, зелеными и синими.

Но это было предвѣстникомъ, ведущимъ къ творчеству самоцѣльныхъ живописныхъ формъ.

Теперь нужно оформить тѣло и дать ему живой видъ въ реальной жизни.

А это будетъ тогда, когда формы выйдутъ изъ живописныхъ массъ, т. е. возникнутъ такъ же, какъ возникли утилитарныя формы.

Такія формы не будутъ повтореніемъ живущихъ вещей въ жизни, а будутъ сами живой вещью.

Раскрашенная плоскость — есть живая реальная форма.

Интуитивное чувство переходитъ теперь въ сознание, больше оно не подсознательное.

Даже скорѣе наоборотъ, — оно было всегда сознательнымъ, но только художникъ не могъ разобраться въ требованіи его.

Формы Супрематизма, новаго живописнаго реализма есть доказательство уже постройки формъ изъ ничего, найденныхъ Интуитивнымъ Разумомъ.

Попытка изуродовать форму реальную и разломъ вещей въ кубизмъ — имѣютъ въ себѣ задачу выхода творческой воли въ самостоятельную жизнь созданныхъ ею формъ.

Живопись въ футуризмъ.

Если мы возьмемъ въ картинѣ футуристовъ любую точку, то найдемъ въ ней уходящую, или приходящую вещь, или заключенное пространство.

Но не найдемъ самостоятельную, индивидуальную живописную плоскость.

Живопись здѣсь ни что иное, какъ верхнее платье вещей.

И каждая форма вещи была постолько живописна, поскольку форма ея была нужна для всего существованія, а не наоборотъ.

Футуристы выдвигаютъ, какъ главное динамику живописной пластики.

Но не уничтоживъ предметность, достигаютъ только динамики вещей.

Поэтому футуристическія и всѣ картины прошлыхъ художниковъ могутъ быть сведены изъ 20-ти красокъ къ одной, не потерявъ своего впечатлѣнія.

Картина Рѣпина — Иоаннъ Грозный, можетъ быть лишена краски и дать намъ одинаковыя впечатлѣнія ужаса, какъ и въ краскахъ.

Сюжетъ всегда убьетъ краску и мы ее не замѣтимъ.

Тогда, какъ расписанныя лица въ зеленую и красную краски убиваютъ до нѣкоторой степени сюжетъ и краска замѣтна больше. А краска есть то, чѣмъ живетъ живописецъ: значитъ она есть главное.

И вотъ я пришелъ къ чисто красочнымъ формамъ.

И Супрематизмъ есть чисто живописное искусство красокъ, самостоятельность котораго, не можетъ быть сведена къ одной.

Бѣгъ лошади можно передать однотоннымъ карандашомъ.

Но передать движеніе красныхъ, зеленыхъ, синихъ массъ, карандашомъ нельзя.

Живописцы должны бросить сюжетъ и вещи, если хотятъ быть чистыми живописцами.

Потребность достиженія динамики живописной пластики, указываетъ на желаніе выхода живописныхъ массъ изъ вещи къ самоцѣли краски, къ господству чисто самоцѣльныхъ живописныхъ формъ надъ содер-

жаниемъ и вещами, къ безпредметному Супрематизму — къ новому живописному реализму, абсолютному творчеству.

Футуризмъ, черезъ академичность формъ идетъ къ динамизму живописи.

И оба усилія въ своей сути стремятся къ Супрематизму живописи.

Если разсматривать искусство кубизма, возникаетъ вопросъ, какою энергіей вещей интуитивное чувство побуждалось къ дѣятельности, то увидимъ, что живописная энергія была второстепенной.

Самъ же предметъ, а такъ же его сущность, назначеніе, смыслъ, или полнота его представленій (какъ думали кубисты) тоже было ненужнымъ.

До сихъ поръ казалось, что красота вещей сохраняется тогда, когда вещи переданы цѣликомъ въ картину, при чемъ въ грубости, или упрощеніи линій видѣлась сущность ихъ.

Но оказалось, что въ вещахъ нашлось еще одно положеніе, которое раскрываетъ намъ новую красоту.

А именно: интуитивное чувство нашло въ вещахъ энергію дисонансовъ, полученныхъ отъ встрѣчи двухъ противоположныхъ формъ.

Вещи имѣютъ въ себѣ массу моментовъ времени. Видъ ихъ разный и слѣдовательно живопись ихъ разная.

Всѣ эти виды времени вещей и анатомія (слой дѣрева) стала важнѣе ихъ сути и смысла.

И эти новыя положенія были взяты кубистами, какъ средства для постройки картинъ.

При чемъ конструировались эти средства такъ, чтобы неожиданность встрѣчи двухъ формъ, дали бы дисонансъ наибольшей силы напряженія.

И масштабъ каждой формы произволенъ.

Чѣмъ и оправдывается появленіе частей реальныхъ предметовъ, въ мѣстахъ несоотвѣтствующихъ натурѣ.

Достигая этой новой красоты, или просто энергій, мы лишились впечатлѣнія цѣльности вещи.

Жерновъ начинаетъ ломаться на шеѣ живописной.

Предметъ, писанный по принципу кубизма, можетъ считаться законченнымъ, тогда когда исчерпаны дивансы его.

Всѣ же повторяющіеся формы должны быть опущены художникомъ, какъ повторныя.

Но если въ картинѣ художникъ находитъ мало напряженія, то онъ воленъ взять ихъ въ другомъ предметѣ.

Слѣдовательно въ кубизмѣ принципъ передачи вещей отпадаетъ.

Дѣлается картина, но не передается предметъ.

Отсюда выводъ такой:

Если въ прошедшихъ тысячелѣтіяхъ художникъ стремился подойти, какъ можно ближе къ изображенію вещи, къ передачѣ ея сути и смысла, то въ нашей эрѣ кубизма, художникъ уничтожилъ вещи съ ихъ смысломъ, сущностью и назначеніемъ.

Изъ ихъ обломковъ выросла новая картина.

Вещи исчезли, какъ дымъ, для новой культуры искусства.

Кубизмъ, какъ и футуризмъ и передвижничество разны по своимъ заданіямъ, но равны почти въ живописномъ смыслѣ.

Кубизмъ строитъ свои картины изъ формъ линій и изъ разности живописныхъ фактуръ, при чемъ слово и буква входятъ, какъ сопоставленіе разности формъ въ картинѣ.

Важно ея начертательное значеніе. Все это для достиженія дисонанса.

И это доказываетъ, что живописная задача наименьше затронута.

Такъ, какъ строеніе такихъ формъ основано больше на самой накладкѣ, нежели на цвѣтности ея, что можно достигнуть одною черною и бѣлою краской, или рисункомъ.

Обобщаю:

Всякая живописная плоскость, будучи превращена въ выпуклый живописный рельефъ, есть искусственная красочная скульптура, а всякій рельефъ, превращенный въ плоскость, есть живопись.

Доказательство въ живописномъ искусствѣ интуитивнаго творчества, было ложно, такъ какъ уродство есть результаты внутренней борьбы интуиціи въ формѣ реального.

Интуиція есть новый разумъ, сознательно творящій формы.

Но художникъ, будучи поработанъ утилитарнымъ разумомъ, ведетъ бессознательную борьбу, то подчиняясь вещи, то уродуя ее.

Гогенъ, убѣжавшій отъ культуры къ дикарямъ и нашедшій въ примитивахъ больше свободы, чѣмъ въ академизмѣ, находился въ подчиненіи интуитивнаго разума.

Онъ искалъ чего то простого, кривого, грубаго.

Это было исканіе творческой воли.

Во что бы то ни стало не написать такъ, какъ видѣть его глазъ здраваго смысла.

Онъ нашель краски, но не нашель формы и не нашель потому, что здравый смыслъ доказывалъ ему нелѣпность писать, что-либо, кромѣ натуры.

И вотъ большая сила творчества была имъ повѣшена на костлявомъ скелетѣ челоуѣка, на которомъ она и высохла.

Многіе борцы и носители большого дара вѣшали его, какъ бѣлье на заборахъ.

И это все дѣлалось изъ за любви къ уголку природы.

И пусть авторитеты не мѣшаютъ намъ предостеречь поколѣніе отъ вѣшалокъ, которыя они такъ полюбилн и отъ которыхъ имъ такъ тепло.

Усиліе художественныхъ авторитетовъ направить искусство по пути здраваго смысла—дало нуль творчества.

И у самыхъ сильныхъ субъектовъ реальная форма—уродство.

Уродство было доведено у болѣе сильныхъ до исчезающаго момента, но не выходило за рамки нуля.

Но я преобразился въ нуль формъ и вышелъ за нуль къ творчеству, т. е. къ Супрематизму, къ новому живописному реализму—безпредметному творчеству.

Супрематизмъ—начало новой культуры: дикарь побѣжденъ, какъ обезьяна.

Нѣтъ больше любви уголковъ, нѣтъ больше любви, ради которой измѣнялась истина искусства.

Квадратъ не подсознательная форма. Это творчество интуитивнаго разума.

Лицо новаго искусства!

Квадратъ живой, царственный младенецъ..

Первый шагъ чистаго творчества въ искусствѣ. До него были наивныя уродства и кони природы.

Нашъ міръ искусства сталъ новымъ, безпредметнымъ, чистымъ.

Исчезло все, осталась масса матеріала, изъ котораго будетъ строиться новая форма.

Въ искусствѣ Супрематизма формы будутъ жить, какъ и всѣ живыя формы природы.

Формы эти говорятъ, что человекъ пришелъ къ равновѣсію изъ односторонняго состоянія къ двустороннему.

(Разумъ утилитарный и интуитивный).

Новый живописный реализмъ, именно живописный, такъ, какъ въ немъ нѣтъ реализма горъ, неба, воды...

До сей поры былъ реализмъ вещей, но не живописныхъ, красочныхъ единицъ, которыя строятся такъ, чтобы не зависеть ни формой, ни цвѣтомъ, ни положеніемъ своимъ отъ другой.

Каждая форма свободна и индивидуальна.

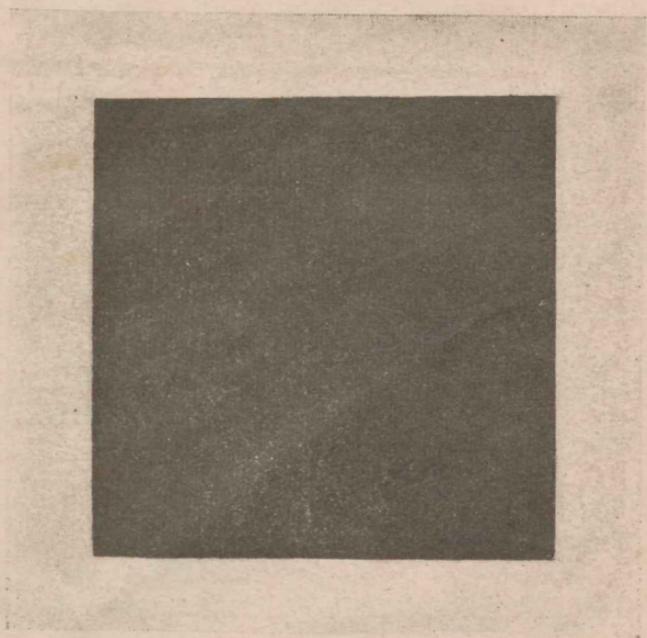
Каждая форма есть міръ.

Всякая живописная плоскость живѣе всякаго лица, гдѣ торчатъ пара глазъ и улыбка.

Написанное лицо въ картинѣ даетъ жалкую пародію на жизнь и этотъ намекъ, лишь напоминаніе о живомъ.

Плоскость же живая, она родилась. Гробъ напоминаетъ намъ о мертвецѣ, картина о живомъ.

Или наоборотъ живое лицо, пейзажъ въ натурѣ, напоминаетъ намъ о картинѣ, т. е. о мертвомъ.



Вотъ почему странно смотрѣть на красную, или черную закрашенную плоскость.

Вотъ почему хихикають и плюють на выставкахъ новыхъ теченій.

Искусство и новая задача его было всегда плеватьницей.

Но кошки привыкають къ мѣсту и трудно ихъ приучить къ новому.

Для тѣхъ искусство совсѣмъ не нужно. Лишь бы были написаны ихъ бабушка и любимые уголки сиреневыхъ рощъ.

Все бѣжить изъ прошлаго къ будущему, но все должно жить настоящимъ, ибо въ будущемъ отцвѣтутъ яблони.

Слѣдъ настоящего стираеть завтра, а вы не поспѣваете за бѣгомъ жизни.

Тина прошлаго, какъ мельничный жерновъ, тянетъ васъ въ омутъ.

Вотъ почему мнѣ ненавистны тѣ, которые обслуживають васъ надгробными памятниками.

Академія и критика есть этотъ жерновъ на вашей шеѣ — старый реализмъ, теченіе устремляющееся къ передачѣ живой природы.

Въ немъ поступаютъ такъ же, какъ во времена великой Инквизиціи.

Задача смѣшна, потому что хотять во что бы то ни стало на холстѣ заставить жить то, что берутъ въ натурѣ.

Въ то время, когда все дышетъ и бѣжить, — въ картинахъ ихъ застывшія позы.

А это пытка хуже колесованія. Скульптурныя статуи одухотворенныя, значить живыя, стоятъ на мертвой точкѣ, въ позѣ бѣга.

Развѣ не пытка?

Вложить душу въ мраморъ и потомъ уже надъ живымъ издѣваться.

Но ваша гордость — это художникъ сумѣвшій пытать.

Вы сажаете и птичекъ въ клѣтку тоже для удовольствія.

И для знанія держите животныхъ въ зоологическихъ садахъ.

Я счастливъ, что вырвался изъ инквизиторскаго застѣнка академизма.

Я пришелъ къ плоскости и могу придти къ измѣренію живого тѣла.

Но я буду пользоваться измѣреніемъ, изъ котораго создамъ новое.

Я выпустилъ всѣхъ птицъ изъ вѣчной клѣтки, отворилъ ворота звѣрямъ зоологическаго сада.

Пусть они расклюютъ и съѣдятъ остатки вашего искусства.

И освобожденный медвѣдь пусть купаетъ тѣло свое между льдовъ холоднаго сѣвера, но не томится въ акваріумѣ кипяченой воды академическаго сада.

Вы восторгаетесь композиціей картины, а вѣдь композиція есть приговоръ фигурѣ, обреченной художникомъ къ вѣчной позѣ.

Вашъ восторгъ утвержденіе этого приговора.

Группа Супрематистовъ: К. Малевичъ, И. Пунини, М. Мениковъ, И. Ключъ, К. Богуславская и Розанова — повела борьбу за освобожденіе вещей отъ обязанности искусства.

И призываетъ академіи отказаться отъ инквизиціи натуры.

Идеализмъ есть орудіе пытки, требованіе эстетическаго чувства.

Идеализація формы человѣка есть умерщвленіе многихъ живыхъ линій мускулатуры.

Эстетизмъ есть отбросъ интуитивнаго чувства.

Всѣ желаете видѣть куски живой натуры на крючкахъ своихъ стѣнъ.

Такъ же Перонъ любовался растерзанными тѣлами людей и звѣрями зоологическаго сада.

Я говорю всѣмъ: бросьте любовь, бросьте эстетизмъ, бросьте чемоданы мудрости, ибо въ новой культурѣ ваша мудрость смѣшна и ничтожна.

Я развязалъ узлы мудрости и освободилъ сознание краски. !

Снимайте же скорѣе съ себя огрубѣвшую кожу столѣтій, чтобы вамъ легче было догнать насъ.

Я преодолѣлъ невозможное, и пропасти сдѣлалъ своимъ дыханіемъ.

Вы въ сѣтяхъ горизонта, какъ рыбы!

Мы, супрематисты — бросаемъ вамъ дорогу.

Спѣшите!

— Ибо завтра не узнаете насъ.

К. Малевичъ.

1915 г. Москва.

RVB-916
Малевич

51.079 (рш)

187T

85

15
86

12.03.89

10.07.90

4.02.91

27.05.78

23.12.80

23.08.83

1.04.84

12.4.84

22.04.84

03.05.84

4.1.84

10.4.86

17.6.86

51079

20

104837/140

Пѣна 66 коп.