

О НОВЫХ СИСТЕМАХ В ИСКУССТВЕ

СТАТИКА И СКОРОСТЬ
УСТАНОВЛЕНИЕ А

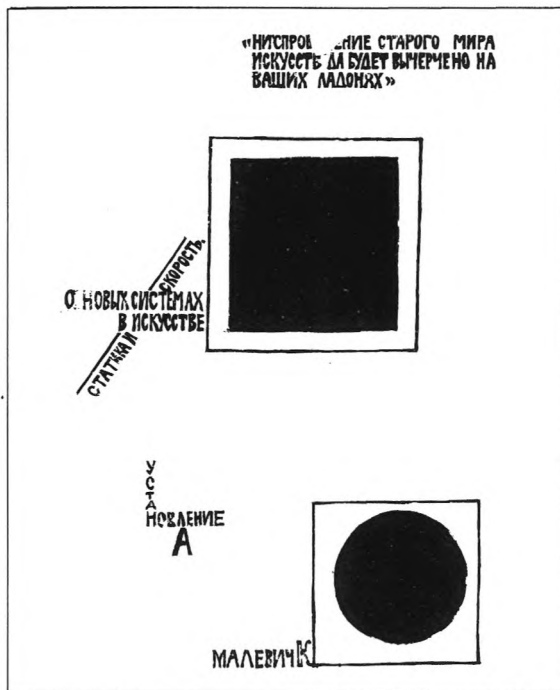
Я иду
У - эл - эль - ул - эл - те - ка
Новый мой путь

«Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях».

Став на экономическую супрематическую плоскость квадрата как совершенства современности, оставляю его жизни основанием экономического развития ее действия.

Новую меру, пятую, оценки и определения современности искусств и творческих объявляю экономию, под ее контроль вступают все творческие изобретения систем техник, машин сооружений, так и искусств живописи, музыки, поэзии, ибо последние суть системы выражения внутреннего движения иллюзорированного в мире осязания.

Утилитарная форма не создается без участия эстетического действия, которое видит во всем, кроме утилитарного, — картинное построение. Весь мир построен с участием эстетического действия картинного: оперение, каждый листок орнамен-



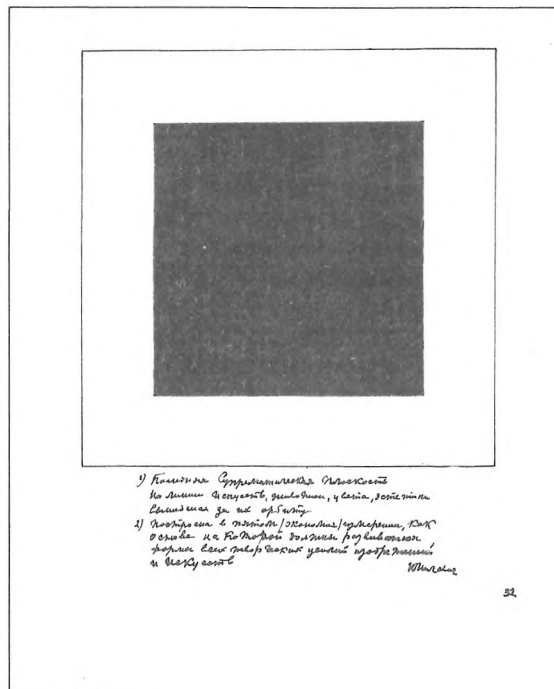
Обложка книги К. Малевича «О новых системах в искусстве». Витебск, 1919

ибо в новой вещи — новая красота. Это устремление исходит от эстетического движения, которое загорается от возникновения творческой мысли возникающей формы. Так в природе могут быть вырезаны орнаментально листья и устроены цветы, и разукрашены птицы, и весь мир раскрашен, и горит цветом каждый его камень, металл, все различное смешивается в общем единстве и образует картину. Казалось бы, в этом высшем эстетическом единстве должно быть всё и все наши творческие цели должны идти к этому единству, ибо в них высшая цель, в них красота, ради чего все стремится и перед чем все поклоняются. Но выдвигается еще вопрос — вопрос экономический, который поставит себя, пожалуй, в первоисток всего действия и который скажет, что всякое действие совершается через энергию тела, а всякое тело стремится к сохранности своей энергии, а потому всякое мое действие должно совершаться экономическим путем. Так движется все творчество человека. И его творческая мысль давно уже убегает от путанных, может быть, красивых узорных сплетений и украшений к простому экономическому выражению энергичного действия, так что все сложения такого действия уже слагаются не из эстетического, а из экономического веления.

Последние течения в искусстве — кубизм, футуризм, супрематизм — основаны на этом действе.

Эстетическое действо не стоит, а вечно движется и участвует в новообразованиях форм.

Мы восклицаем: «Как прекрасна природа!» Но почему она прекрасна? Разве цветок был бы прекрасен, если б не было рядом с ним другой формы и если б в нем самом не было разновидности построения? Нет, не был бы. Красота и прекрасное вызываются потому, что природа состоит из разнообразных знаков. Мы говорим: «Чудный пейзаж»,—



поля, горы, реки и моря и подобием его распылила связь между животными и насекомыми. Так образовала градацию форм на своей творческой поверхности. Такая же возникла перед творцом-художником творческая поверхность — холст его, место, где строит мир его интуиция и также текущие силы живописно-цветовых энергий регулируются им в разнообразных формах, линиях, плоскостях; также он творит формы, отдельные элементы их знаков и достигает единства противоречий на своей живописной поверхности. Так создание контрастов форм образует единое согласие тела постройки, без чего немислимо творение.

Все творчество, как для природы, так для художника и вообще творящего человека, — задача построить орудие преодоления бесконечного нашего продвижения, и только через изображение знаков нашего творчества мы продвигаем себя и отдаляем от вчерашнего дня. А потому, изобретая новое, мы не можем установить вечную красоту.

Сколько бы мы ни старались удержать красоту природы, остановить ее нам не удастся, и не удастся по причине, что мы сами природа и стремимся к скорейшему уходу, к преобразованию видимого мира. Природа не хочет вечной красоты и потому меняет формы и выводит из созданного новое и новое.

Мы растем, и рост наш изменяет вид свой, и потому немислимо возвратиться к прошлому, и ни одна мысль, ни одна попытка не может осуществить возврата назад и идти в искусстве под флагом прошлого или достигать сегодня того, что было достигнуто вчера, ибо жизнь растет, и рост ее виден в новообразовании вырастающей формы. В новой форме и есть отличие ее от прошлого дня. Кажется, что природа одинакова, пейзажи те же, что были в прошлом году и десять лет тому назад, что солнце одинаково светит и выращивает травы, леса, цветы.

Но, усилив наблюдательность, увидим, что совсем не одинаково в природе. Мы увидим, что среди полей выросли деревни, среди них выросли города. В них храмы, дворцы, заводы, памятники. Среди полей прошли железные дороги, бегут паровозы, на реках выплыли лодки, корабли, по улицам сел и городов бегут автомобили, люди расцветают новыми платьями. Каждый день нам приносит новое, и потому природа неодинакова и неодинаково прекрасно возрастание новых форм, каждое возрастание дает нам новое впечатление, новые красоты.

С каждым днем природа выходит все больше и больше из старого зеленого мира мяса и кости и придет к тому моменту, что зеленый мир угаснет,

как угас ландшафт первых эпох, и если смогли бы перенестись в одну из первичных эпох развития нашего земного шара, то увидим разницу. Разница движется дальше и дальше и постепенно заменяется новым миром. Новая картина строится и новым эстетическим действием. Новые животные рождаются в наших депо современных, раскрашиваются, как нам нравится, и пускаются в мир.

Прошло много эпох мирового переустройства, возникли всевозможные организмы, и возрождение идет из одной фабрики земного черепа, из него мы выводим новые и новые тела и в них видим уже не природное, а наше изобретение, что хотим присвоить себе, стараясь вырваться из рук природы и построить новый мир, мне принадлежащий. Иду к новой природе, но не вырывает ли меня природа, и не я ли раньше расцветал зеленым миром и всем, что вижу, и не я ли новый земной череп, в мозгу которого творится новый расцвет, и не мой ли мозг образует собой плавильную фабрику, из которой бежит новый железный преобразенный мир и, как с улья универсальности, летят жизни, которые мы называем изобретением.

Мы не можем победить природу, ибо человек — природа, и не победить хочу, а хочу нового расцвета, и что я этого хочу, есть отрицание предыдущего, а так как искусство есть одна из частей общего сложения культуры орудий природы, то и оно должно отрешаться от вчерашнего, ибо не успеет за ростом творческих выводов. Искусство должно расти вместе со стеблем организма, ибо его дело украшать стебель, придавать ему форму, участвовать в целесообразности его назначения.

Но зачастую в искусстве происходит протест старого эстетического действия, захватывающий разум. Последний, ужившись с эстетическим действием старого, выносит логические выводы о том, что искусство что бы ни делало — все прекрасно, хорошо и современно, даже если оно трактует древний мир. Потому так упорно художники держатся за старое и потому так не признается новое сложение знаков сегодняшнего искусства. Следуя старому эстетическому действию, искусство не участвует в строительстве сегодняшнего мира.

Когда природа через ряд своих совершенств достигла в лице своем организма человека как орудия совершенного, она через него начала создавать новый мир, сегодняшний железный организм, который имеет большую тождественность с миром мяса и кости. Мы можем сравнить аэроплан с птицей, размножающейся на многие разновидности железных птиц и стрекоз; поезд имеет сходство со змеей и делится на разновидности, как и змеи. Мы

увидим, какого совершенства достиг человек в искусстве, и вообще, как у него должны быть заточены все орудия и его общего искусства, чтобы картина его нового мира была совершенна во всех отношениях, как во всех научных искусствах и художественно творческих. Все, что творит человек, — деталь, элемент его общей коллективной картины мира.

Кроме достижения совершенного искусства мирового строительства, его современных перевоплощений мировой картины, человек стремится еще к тому, чтобы в преображенном мире достигнуть единства и, преображая мир животных, лишает его разума. Движение нового животного мира находится в моем черепе как едином творческом центре. И новые животные современного мира бегут и делают то, что нужно мне, моей природе. Таким образом я достигаю большой экономии энергийных сил, растрачивающихся неэкономно в зеленом и животном мире, я стремлюсь к централизации, чтобы мог управлять миром, всеми его деталями, и сам тоже иду к преобразению, ибо во мне много сохранилось животного мира. Преображая мир, я иду к своему преобразению, и, может быть, в последний день моего переустройства я перейду в новую форму, оставив свой нынешний образ в угасающем зеленом животном мире.

Новым своим бытием я прекращаю расточительность энергии разумной силы и прекращаю жизнь зеленого животного мира. Все будет направлено к единству черепа человечества как совершенному орудию культуры природы.

Поэтому, что бы ни складывалось, необходимо складывать в единстве общей культуры современного движения мира.

Как только первобытные организмы достигли человека как орудия новой культуры в природе, человек стал познавать мир, и одним из познавательных средств его было сложение знаков как исследований и зарисовываний того, что было им усмотрено. Это видно в дошедших до нас изображениях, в которых первобытный человек видел мир примитивно. Но и примитивные изображения, в которых мы познаем подобия, были уже совершенством. До примитивных изображений существовали более путанные линии, как мы видим у детей. Вначале изображение выражается в движении линий — узлообразном, спиральном, потом прямые — толщина, объем и т.д. — переходят в схему, деленную на точку, — голову или кружок и пять палочек, выражающих туловище, ноги и руки. Очевидно, и первобытный человек шел в таком направлении. Свои изображения рисовал на стенках пещер, орудиях, утвари. что

и послужило одновременно <их> украшением. Направляя свои познания через изображения, <он> одновременно утверждал в себе начало художественное, развившееся после добытых новых средств познания мира в чисто художественное искусство.

Через научное познание мира изобразительным средством образовался путь натурализма в искусстве. Цель его была в ближайшем подходе к натуре и выражении ее в естественном виде, и по мере познания, изучения и естественность становилась ярче. Первое систематическое изображение послужило остоном, на который навешивались результаты познания природы, и через долгий путь изучения искусство достигло совершенства передачи природы, и изображение человека в полном тождестве отразило ее, как отражает зеркало. Греки и римляне и другие достигли высокого мастерства и опыта исследований и дали лучшие образцы своего искусства, выражая как внешнее, так и внутреннее человека, облекая его в эстетическую и художественную красоту.

Но ошибочно думать, что мастерство и полнота их искусства были бы исчерпывающими, в силу чего нам нужно стремиться к ним и достигнуть такого же искусства в оперировании с формами современности. Искусство идет неустанно, и многое было познано после греков и римлян, познается сейчас и будет познано после нас. Жизнь растет новыми формами, и для каждой эпохи необходимо и новое искусство, средство и опыт. Стремиться к старому классическому искусству равносильно стремиться современному экономическому государству к экономике старых государств. Не видеть современного мира его достижений — не участвовать в современном торжестве преобразений. В нашей природе существа живут старым миром, но мы не обращаем на них внимания, идем своей дорогой, и наша дорога в конце концов сотрет их.

Можно, конечно, трактовать сюжеты прошлого и показывать их современному миру, но от этого не свернет бег сегодняшняя жизнь и автомобили не обратятся в двуколки, телефоны не исчезнут и подводные лодки не превратятся в корабли классических греков. Новая жизнь рождает и новое искусство, и если мы будем опираться на то, что красота вечна, то в новой жизни — новая красота. Если в классиках красота, то ведь и до них она была и после них, и сейчас в новой нашей жизни мы находим новые красоты, ибо возникли новые формы. Ничего нет в мире, что бы стояло на одном и том же, и потому нет одной вечной красоты. Были разные красоты, праздники и торжества: Перуну, Купале и <был> Колизей греков и римлян, но у нас новые торжества и новое искусство — торжество депо. К нему не подойдут классические Венеры

Милосские и Аполлоны. У депо свой мир и свое великое искусство и искусство. Мы можем допускать, что художник свободен и что он может отправиться в разные века, в страны живых и мертвых миров, но если из этих стран и будет принесен в наш современный мир деревянный велосипед или костюм Рамзеса II, то мы, пожалуй, повесим костюм в гардероб Художественного театра, велосипед в музей сдадим, но от этого ничего на улице не изменится и не украсится. Сами мастера Греции, Рима и других стран никогда не стремились к культуре прошлого, они были выразителями, иллюстраторами той жизни, в которой жили, стремились в искусстве к сложности, как усложнялась жизнь, и своей культурой достигли не больше, чем было достигнуто окружающей их жизнью, и они всегда будут одной из точек на линии развития новой и смены старой культуры. Таковых смен было много, и они идут по одной магистрали развития жизненного преобразования, но точками, выдающимися в культуре искусства, является та художественная сила, которая вынесла новые сложения как познание мирового движения и создала из них ступень в культуре общего движения современности.

Мы замечаем в искусстве стремление к примитиву, к упрощению видимого, называем такое движение примитивным даже тогда, когда оно происходит в нашем современном мире. Многие относят Гогена к примитивному стремлению, к первобытному, но это неверно. В наш век примитивного в искусстве не может быть, ибо мы перешли через примитив первобытного изображения и кажущаяся примитивность есть новый подход — <к> контрпримитивному движению. В своей сути оно имеет обратное движение — разложение, распыление собранного на отдельные элементы, стремление вырваться от порабощения предметной тождественности изображения, идеализации и претворения к непосредственному творчеству. Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира, и не хочу копировать и искажать движение предмета и других разновидностей форм природы. Но Гоген, не найдя кипевшим в котле его мозга краскам формы, вынужден был воплощать их в видимом ему мире острова Таити.

Кажущаяся примитивность во многих современных художниках — стремление к приведению форм к геометрическому телу; и к этой геометризации звал и указал <ее> Сезанн приведением натуры к конусу, кубу и шару.

Новая сложность современного пути искусства, сознательного приведения к научным геометрическим средствам, стала необходимой ясностью в создании системы движения развития новых классических построений, интуитивных движений, связанных общим ходом мирового развития.

Получается как бы распыление всех добытых богатств на элементы для нового образования тела. Новыми выводами, как государственно-экономического характера, так и выводами искусства, можно установить новую точку культуры современного дня.

Работы Сезанна относят к примитиву, но Сезанн не думал и не строил свои работы на примитивности как неумелости, он знал примитивность первобытную, знал классиков, ложноклассиков, реалистов, импрессионистов, и знал, на каких основаниях строить свою работу. Сознательность Сезанна в живописи ярче его предшественников, Сезанн говорил: «Я строю натуру на геометричности и свожу ее к геометризации не как простоте, а как ясности выражения плоскости объема прямой и кривой линии, как сечений живописно-пластических выражений». Осознавая необходимость такого действия, <он> все же не смог достигнуть выражения пластических живописных построений без предметного основания, но положил указание, которому суждено было развиться в большое направление кубизма.

Кажется, что было бы вполне логичным и даже необходимым совершенствовать то великое классическое искусство, за фалды которого хотят многие удержаться и молятся, как грешники, чтобы достигнуть такого же царства небесного, — но этого не будет, ибо новые преодоления на живой дороге требуют иного совершенства. На новой дороге натурализм как познание перестает быть существенным, иллюстрация характера тоже отпадает, новые требования чисто живописно-пластических бессюжетных и беспредметных выражений стали целью. Стало ясно то положение, что натюрморт разделять под натуральную эстетическую гармоничность не имеет никакого значения, выяснилась причина составления композиции натюрморта из нескольких предметов. Подбирались предметы на законе сочетания формы, фактуры и цвета, но этого не знали и полагали, что необходимо передать разнообразие отдельными нагромождениями предметов и, устремляясь к этому, теряли истинное значение, а истинное было в том, чтобы сочетать разнообразности линий, объем, плоскость, цвет — их фактуры в одно тело как таковое. Но тела как такового не могли создать, ибо не было у нас творческого выхода. Предметы, жанры, историческое, географическое нас держало, и мы облакали все видимые формы только в художественное искусство, и потому иную ценностью представляется написанный горшок, груши, портрет, вобла и Венера.

Но, оправляя предметы в художественные рамки своего эстетического заведения, мы не сможем дать новое образование знаков, вытекающих из

нашего творческого мозга. Воля наша на привязи изобретения природы и техники, и мы ждем, какие формы вытекут из ее русла, и заносим на холсты, на память поколения; может быть, это нужно как архивы разных дел прошедшего — но в жизни формы творческие складываются, и искусство должно сложить свои образования. (В смысле художественного украшения утилитарных форм мы также прибегаем к природе, цветам, насекомым, животным и из их тела создаем орнаменты для украшений: ворота украшаем львами, лошадьми, на тарелках рисуем цветы, тогда как должны изобретать абсолютно новые знаковые формы для украшений.) Это было бы логично связано с творческой композицией ворот, тарелки и других вещей.

Интуиция толкает волю к творческому началу. А чтобы выйти к нему, необходимо отвязаться от предметного, нужно создавать новые знаки, а заботу о предметности возложить на новое искусство, фотографию, кинематограф. Мы же должны творить, как и вся наша техническая жизнь.

Дойдя до полного аннулирования предметности в искусстве, станем на творческую дорогу создания новообразований, избегнем всякого жонглирования на проволоке искусства разными предметами, <в> чем упражняются теперь и <к чему> стремятся подтянуть и школу изобразительного искусства.

Дети идут по дороге первобытного примитивного познания мира через изображения, проделывают ту же эволюцию в малом масштабе. В школах стремятся подвести их к одному маяку Греции и Рима и все меры употребляют для того, чтобы они пошли на этот маяк и не свернули на какую-либо «непонятную» дорогу. Дети рисуют почти все, и по мере возрастания и познания мира другими средствами процент рисующих сильно понижается и достигает не больше одного на тысячу или более. Изобразительное искусство остается у немногих уже под видом художества — эстетического действия, заботясь о том, чтобы выразить предмет или портрет в гармоничном сочетании живописных отношений, выразить картину не предмета, а оправить его в картину. Художник, оперируя с природой, имеет эту цель, — в таковом действии мы не видим творчества, в котором может участвовать и картинность. Сложение творческого знака, что будет живой картиной — будет живым членом всего живого мира, — всякое же изображение природы в художественной рамке будет уподобляться мертвецу, украшенному живыми цветами.

Художество служит лишь средством, украшающим творческие утилитарные формы природы, предназначенные к техническим <целям>. Птица оперена цветистыми перьями, бабочка расцвечена узором, орнаментирована, автомобиль выкрашен в цвет, дом расписан и раскрашен, человек узорит

себя цветными костюмами, но их назначение как формы было техническим интуитивным преодолением бесконечного движения природы. Конструкция и система вещи есть знак уже совершившегося преодоления, ибо сложение формы — уже преодолевающее движение, и система организма является вместе с искусством, художеством новой симметрией расположения элементов, поэтому оно едино и неразрывно. Художество как таковое не может быть выше и впереди всего, оно придаток к форме и отдельно не имеет ни времени, ни пространства и возникает тогда, когда во времени и пространстве возникает творческая форма изобретения.

Эволюция в искусстве движется дальше и дальше, ибо движется и все в мире, и не всегда в искусстве бывает эволюция, а и революция.

Кубизм и футуризм были движения революционные в искусстве, предупредившие и революцию в экономической, политической жизни <1 >917 года.

Эволюция и революция в искусстве имеют одну цель, выбраться к единому творчеству — сложению знаков вместо повторения природы. Как на яркое движение можно указать на работы Сезанна.

Сезанн — выпуклый и сознательный индивидуум — осознал причину геометризации и не подсознательно указал нам на конус, куб и шар как на характерные разновидности, на принципах коих нужно было строить природу, т. е. приводить предмет к геометрическим простым выражениям.

Сезанн — можно сказать, законченная трактовка мира по образу и подобию мира классических отношений и заданий: им заканчивается искусство, державшее на привязи предметного изобразительного искусства нашу волю, заставляя идти в хвосте творческих форм жизни. Сезанн был один, и долго и много ему пришлось работать и быть в опале французской и русской критики: клеймо шарлатана и рекламиста было вычеканено ими, пропечатано на простынях газет.

С выставок его знали, как водится всегда. В настоящее время критика относится к нему с почтением и выносит его на пьедестал, и приходится краснеть за своих товарищей, критиковавших Сезанна, Милле, Курбе и друг<их>. Но это не указ, критику окружает новое движение искусства — кубизм, футуризм, супрематизм, и она ему тоже привешивает те же ордена шарлатанства (см. «Рус. ведом.» критика Осоргина, «Речь» Бенуа, — Известия, Моск., Центр исп. Ком., РСФСР, № 84 за 1919 г.)¹. Но искусство новаторов привыкло и идет своей дорогой и не сегодня-завтра осилит мещанский критический мозг и станет крепко как жизнь.

Всегда требуют, чтобы искусство было понятно, но никогда не требуют от себя приспособить свою голову к пониманию, и наукультурнейшие социалисты стали на ту же дорожку, с таким же требованием к искусству, как купец, требовавший от живописца вывесок, чтобы он изобразил понятно те товары, которые имеются у него в лавке. И думается многим, в особенности социалистам, что искусство для того, чтобы писать понятные бублики, — тоже полагают, что автомобили и вся техническая жизнь служит только для удобства экономического харчевого дела.

Итак, Сезанн положил значительные выпуклые основы кубистического направления, расцветшего в лице Брака, Пикассо, Леже, Метценже и Глеза во Франции; <это направление> было выдвинуто в России с новым уклоном аллогизма.

Хотя Сезанн и дал толчок к новой фактурной живописной поверхности как таковой, выводя живописную фактуру из импрессионистического состояния; формой дал ощущение движения форм к контрасту, что можно наблюдать в произведениях Сезанна, где все прямые горизонтальные идут почти к центру вертикальной линии или живописной плоскости, что все мятые кривые группируются в контрасте с плоскостью или объемом и что сам объем контрастен плоскости. Эти чрезвычайно важные для будущего развития кубизма намеки не были сразу взяты кубистами как суть, подлежащая развитию. Кубисты интуитивно в глубине своего сознания восприняли эту схему контрастов, но осуществить ее не могли иначе, как через академическую, на вид логическую, задачу, заключающуюся в исчерпывающей полноте представленной вещи. Оставив как будто в стороне Сезанна, они приступили к трактовке предмета со всех сторон. Они рассуждали, что до сих пор художники передавали предмет только с трех сторон, пользуясь трехмерным измерением, тогда как мы знаем, что предмет имеет шесть, пять, десять сторон, и, чтобы полнее его передать как в действительности он есть, необходимо изобразить все его стороны. Академизм давал нам только три стороны, если можно сказать, красот предмета, но остальные стороны были от нас в картине скрыты; мы видим собор с одной стороны, но он красив с другой, третьей, снаружи так же красив, как и внутри. Следовательно, перед кубистами возникла огромная академическая задача достигнуть полной передачи вещи; упрекая старый академизм, они сказали, что мало изобразить вещи только с тех сторон, которые видим, мы должны еще изображать их со стороны знания. Мы знаем, что в самоваре есть труба и решетка, мы знаем, что в соборе — ал-

тарь, арки, и если все стороны знания и видения соединим, то получим действительную полноту вещи. Такая мысль была моментом наивысшего развития академического протокола в кубизме; это было стремление разума как логического охранителя, который только и стоит на пороге, как страж, и боится, как бы чего не случилось в искусстве неестественного, так он верит в то, что все, что с натуры рисуется, то все естественно, и научил нас верить этому, забыв, что череп его давно оставил природную естественность, ибо дано ему ходить, но он построил себе паровоз и даже захотел летать по небу, это же противоречие природе. К естественности он привел кубистов, и они стали строить предметы так, чтобы все их стороны были видны; до некоторой степени можно было их построения приравнять к интересному чертежу с планами, объемами, разрезами и проекциями. Каждый такой план самой понятной для нас машины — автомобиля, становился непонятным в чертежах инженера; <так> получалось и у кубистов, что изображенный предмет на холсте для многих стал непонятен, ибо зритель не мог уловить единства всех форм в целом. Но эта точка зрения не могла долго держаться, чисто живописное движение скоро вышло на свой творческий путь, отказавшись от всяких вещей как таковых. Оказалось, что вся сила была не в том, чтобы передать полноту вещи, а наоборот, распыление и разложение на ее составные элементы были необходимы как живописные контрасты. Вещь рассматривалась интуитивной стороной как собрание противоречий живописи и начертательных линий, которые нужны были как материал для постройки новой живописной уже конструкции, но не узко утилитарной технической. И поэтому в начале развития первой стадии кубизма натура приводилась к абстракции, геометрической простоте объемов. Лицо натурщика писалось анфас и профилем, как контрастные сопоставления разновидностей начертательной формы.

Когда кубистическому сознанию удалось победить первую логическую трактовку предмета как сдвигов новыми выводами, освободившими <живопись> от предмета, кубисты (вторая стадия) сказали, что если художник находит мало необходимых живописных, фактурных, начертательных, объемных, линейных и др. форм в данном предмете для его конструкционного построения, то он волен взять таковое в другом и собирать необходимые элементы до тех пор, пока его построение достигнет нужного напряжения гармоничных и динамических состояний. Ввиду таковых выводов первое предположение кубизма о полной трактовке предмета было аннулировано новым логическим выводом, — что выявление в пространстве разного времени предмета было лишь для того, чтобы на плоскости сконструировать разновидность единиц в новую кубистическую асимметрию единства.

Такой сдвиг природы был выявлением на плоскости разнообразных форм времени, того момента, когда была усвоена новая гармоничность и система построения, новая связь прямых, кривых, объема, рельефа, контррельефа, цвета, плоскостей, фактуры и материалов как таковых, и из перечисленных возможностей возникло новое материальное тело (третья стадия) гармоничных кубистических выражений в пространстве. В строении возникло два момента видимой статики и движения как динамического нарастания форм.

До кубизма находили интересным предмет как таковой и как живописное содержание определенного фактурного и цветового насыщения; <художники> не могли иначе передать живописное содержание, не перенося всю форму предмета, который мешал чистому непосредственному выражению живописи. Предмет был таким же подспорьем и у импрессионистов в разрешении чисто световых операций.

Необходимость перенесения предметности на живописный холст происходит потому, что живописец не имеет основы, не обладает инициативой постройки чисто живописного организма. Сезанн, несмотря на огромное чувство живописного в предмете, дал только небольшие сдвиги форм, но чисто живописной конструкции не мог дать, хотя, стремясь к конусу, кубу, шару, указал на них как на фигуры организационных живописных построений.

Его автопортрет в собрании С.И.Щукина в Москве лучшая живописная работа², он не столько видел лицо портрета, сколько вложил в его формы живописное, которое не столько видел, сколько чувствовал. Кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живописное.

Главной осью кубистического построения была прямая и кривая. К первой — шли прямые, образуя угол и кривые, к кривой, обратно, на этих осях группировались разновидности живописных фактур: лакированной, занозистой, матовой, располагались наклейки как фактурная и начертательная разновидность, вводился гипс, корпусная фактура, конструировалось все так, чтобы достигнуть кубистического фактурного и формового ритма и конструктивного единства между элементами живописных начертательных форм.

Кубисты впервые начали сознательно видеть, знать и строить свои конструкции на основаниях общего единства природы. Ничего нет в природе, что было бы единично, все состоит из многих элементов и возможностей сравнений. Возьмем лампу — она состоит из самых разнообразных единиц, как форм, так и живописных. Техническое сложение создало организм лампы, из массы отдельных разнообразных единиц получился живой организм, ниот-

куда не скопированный, тоже и кубистическое построение слагается из самых разнообразных единиц в определенную организацию.

Если цель сложения организма лампы было горение, освещение, то кубистическое сложение — выражение динамики, статики и новой симметрии, ведущей к организации новых знаков и культуры мирового перевоплощения.

Кубистам незачем было трактовать предмет и перетаскивать его на холст со случайно находящимися в нем живописными содержаниями; тот, кто делал вещи, не думал о выражении в них живописного, а думал о техническом их назначении и преодолении формой пространства, фиксируя изображением вещи культуру современного. Так же должен художник думать о живописном, но не о техническом, должен выстроить живописную систему как живое тело.

Кубистическая конструкция стремится к экономии, отвергая повторение однообразных форм, — повторяемость формы и фактуры ослабляет напряжение конструкции; простым выражением, геометричностью объемов, плоскостей, прямых, кривых являет собою экономию, не вдаваясь в поперхнутые комбинации академической натуры ее трактовки.

Если раньше строили натюрморт, то составление его из разных предметов и было несознательным подходом к разновидности форм. Натюрморты компоновались и собирались по цветовому, живописному, эстетическому чувству; два, три предмета гармонировали по цветовому живописному и количественному живописному весу, но гармония формовая исключалась, так же все предметы зависели от линии, на которой они стояли, тогда как кубизм рассматривает все предметы как сумму их.

Художник, абсолютный живописец, должен выявлять и живописное тело. Кубисты благодаря распылению предмета вышли за предметное поле, и с этого момента началась чисто живописная культура. Живописная фактура начинает расцветать как таковая, выходит на сцену не предмет, а цвет и живопись. Кубизм выводит из зависимости от окружающих творческих форм природы и техники и ставит художника на абсолютную, изобретательскую, непосредственную творческую дорогу. Ему не нужно ни историческое, ни биографическое — бытовое, ни портретная отрасль, а эпизодами и трофеями жизни пусть займутся фотографы, художникам же необходимо создавать новые и новые формы и бежать вместе с мировыми изобретениями.

Кубизм кроме конструктивных, архитектурных и философских содержаний имеет разнообразную живописную фактуру. Живописная фактура рассматривается не только масляная, но так же гипсовая, штукатурная (как живописные и цветовые соотношения), в строение конструкции вводится и

материал, но только не как таковой, а как живописное, разнохарактерное, индивидуальное сложение живописного цвета. Мы встречаем или до иллюзии написанную доску с выраженными слоевыми особенностями, или натуральные введения, которые рассматриваются как слоистое, живописное, фактурное; и начертательный рисунок, стекло, жемчуг, медь и др. материалы вводятся также не как таковые, а живописные.

Не все бывает живописное, что написано маслом, мы можем написать чистый медный таз, послуживший поводом для живописного выявления форм таза, местом развития живописного действия; и может быть написан таз как таковой, будет передана медь, материал, но живописного в нем ничего не будет.

Развитие живописной культуры в кубизме достигло правильной системы; в нем выяснилась живопись и через него стало ясно отношение к предмету и природе, и через кубистическую систему мы должны культивировать выводы, образуя новые и новые конструктивные живописные построения.

Разбирая живописное движение в кубизме, я нашел, что живописная культура должна пойти через беспредметность, что было мною опубликовано в 1915 г. в книжечке «О супрематизме как беспредметном новом живописном реализме»³. Став перед беспредметностью, мы должны построить, не подражая готовым формам, новую живописную форму, следовательно, выходим уже на непосредственную дорогу творчества, причем ничто, нигде в живописном мире не растет в бессистемности.

Живописец на мир смотрит не как на предметы — леса, реки как таковые, а смотрит как на живописные растения, что живопись растет лесом, горю, камнем и т.д. Для него все разновидности, свойства и качества не что иное, как живописные разницы. Оттого при построении живописных форм необходима система их построений, закон конструктивного взаимоотношения форм. Как только выстроится таковая конструкция, она будет выражать собою новый физический вывод и станет предметностью наряду со всемирными живописными растениями.

Если рассмотрим кубизм со стороны живописной, то найдем в нем наиболее богатую систему развития растущей живописи; его конструкция состоит из распределения наизыгоднейших форм живописных разниц. Живописное действие расцветает разными фактурами — и смешанными цветовыми, и единым цветом, матовой, блестящей, шероховатой, слоистой, узорчатой, прозрачной, стеклянной и т.д.

Разности строятся так, чтобы не ослабить друг друга, а наоборот,

ярче выразить каждую форму и фактуру, для чего и выискиваются их не тождественность, но контраст.

Кубизм не есть буржуазное разложение, как понимают его социалисты, кубизм — орудие, распыляющее существующие суммы предыдущих выводов и закрепощений творческой стороны живописных движений, раскрепощение художника из подражательного подчинения вещи к непосредственному изобретению творчества.

Кубизм раскрепостил живописные ветви, в воле художника живопись стала расти; как природа разлагает труп на элементы, так старые живописные выводы кубизм распыляет и строит новые по своей системе. Природа поступает так, выключая и разлагая предыдущую свою культуру, выводя заключения и образуя сумму нового вывода культуры. Ничто не является разрывным, отдельным, пришедшим с другой стороны, но все идет по одной магистрали и из одного пути вытекает — из выводов движения. Пересыпающиеся песчинки через свое движение образовали камень, и обрушившийся камень с горы своим вращением дал мысль о создании колеса. Колесо дало идею повозки, следовательно, произошло распыление камня на несколько выводов. Выводы, распыляя друг друга, образовали новые распыления, из которых составлялись последующие, и, может быть, движение камня через долгий путь своего разложения и дало распыление единиц, выразившихся в сложном выводе паровоза, — в свою очередь вошедшего в соприкосновение с другими соображениями на экономических и других движениях. Выстроенное кубистическое тело не есть противное жизни, оно, новый вывод из предыдущих сложений живописного движения, не имеет ничего национального, географического, отечественного, ни узко народного.

Итак, если наши представления и воля были до сих пор связаны природой в смысле подражания прямого и подражания под разными видами стилизаций претворений, то в кубизме мы приводим к непосредственному с ней единству. Она требует этого, ибо через наши уста растет ее преобразование.

Нетерпимость ко всему новому вызывается потому, что наступает смерть живущего еще вывода, сумма старого должна рассыпаться, ибо ее единицы необходимы для образования новых экономических итогов. Потому обрушилось общественное мнение на кубизм, футуризм и супрематизм, что вывод о искусстве старого должен распылиться. И если социалисты тоже поднимают гонение в газетах и журналах против образования новых выводов в искусстве, то лишь потому, что в них живет еще то искусство, которым жило общественное мнение до социалистического времени. С другой сторо-

ны, большое влияние имеет разум, привыкший к уюту, который боится, чтобы его не побеспокоили новыми введениями, и представляет целый ворох томов логических и «здравых» выводов, чему без спора верила мещанская коалиция. Но интуиция совершает свой путь и исключает форму новым включением, и если бы наш разум смог осилить причинность интуитивного включения, то новое принималось бы за естественный ход. Не было случая, чтобы разум не признал того, что некогда было им отвергнуто. Общественное мнение отвергло Милле, Курбе, которому на базаре пришлось выставить свой реализм. Сезанн и Пикассо ныне уже чтятся, а перед Милле преклоняется все французское общество, и почитают Сезанна, лучшие работы которого находятся в России и собраны любителем искусств Сергеем Ивановичем Щукиным, пренебрежим мнением общества и собравшим «выродков» от искусства.

Кажется, что ясно поставлен диагноз целесообразности железных дорог. О паровозах, вагонах разум говорит, что человечество для себя выстроило и выстроит все удобства, оно прогрессирует для этого. Природа будет побеждена, ибо ноги мои, данные ею, ничто в сравнении с созданными мною колесами. Поезд будет возить меня и багаж с быстротою молнии кругом земного шара. Я буду общаться с городами легко и удобно. Все свое государство я построю на удобстве, мало того, <по> своему удобству я перестрою иные государства и, наконец, весь земной шар, чтобы жилось мне хорошо, сытно и удобно, покойно, и потому стремлюсь победить природу и ее стихию, чтобы она мне не чинила бедствий и беспокойства. Стремлюсь победить стихию в человечестве, ибо последнее в тысячу раз сильнее и беспокойнее стихии природы, стремлюсь к братству и единству, чтобы через братство и единство было мне покойно и сытно. И тогда создам совершенную культуру, буду заниматься только ею, а вся культура и выразится в экономическом харчевом деле, и об этом хлопочет разум всегда и сейчас, ибо культура у него удобство.

Погоня за совершенной культурой напоминает мальчика, выдувающего мыльный пузырь. Выдувает в нем красочные переливы и старается выдуть пузырь больше и больше. И в самый расцвет пузырь лопается, ибо мальчику не виден его конец, и приходится выдувать новый.

Так лопается культура за культурой, и никогда не будет покоя, ибо где же не покойно, как в гробу. Но и там нет покоя. От поиска удобств происходит разрыв с природой или с интуитивным разумом, который совсем не думает о том, чтобы было удобно жить человеку. Интуиция не видит в нем нечто вечное, совершенное. В отдаленных глубинах ее лежат новые и новые совер-

шенства его и мира, которые совершаются через череп человека. Совершенство мира — совершенство человека, а совершенство его в организме, вечно изменяющемся, по-иному заостряющемся, ибо конструкция его, его система не что иное, как орудие, преодолевающее бесконечное. Каждый шаг такого движения вызывает крушение и вымирание существующего мира, так что видимый зеленый и мясной наш мир не что иное, как прообразы совершенства культуры орудий. Каждый наш шаг вызывает новые приготовления, ибо старые орудия не годятся. Экономия движения, защита своей энергии, быстрота перемещения неумолимо развиваются в нас — и мы выдвигаем новыеобретения, удовлетворяющие их, для чего лишаем энергии предыдущие организмы. Удобства, о которых человек хлопочет лично для себя, окажутся пустыми. Для мировой интуиции не существует ни культуры, ни человека, ни лошади, ни паровоза, и она ничего не делит на национальное, отечественное, государственное, как делает человек, привесивший на каждый кустик номер о роде, происхождения, вероисповедании и звании. Интуиция ныне уже срывает все номера, но для особых необходимых ей целей, которые разумом рассматриваются как экономическое харчевое дело и единство, братство «вечной любви».

Интуиция — зерно бесконечности, в ней рассыпает себя и все видимое на нашем земном шаре. Формы произошли от интуитивной энергии, преодолевающей бесконечное, отчего и происходят разновидности форм как орудий передвижения.

Шар земной не что иное, как комок интуитивной мудрости, которая должна бежать по путям бесконечного. Все с земли восстало и бежит, и каждый шаг — эпоха культуры, и каждый шаг встречает новое преодоление и должен быть иным, по-иному заостренным; формы предыдущего расплываются, входят обратно в элементы, и так до тех пор, пока не исчезнет их энергия. От этого меняется культура и миры. В бесконечном движении предыдущего вышел новый знак движения — человек, и о покое, удобстве нечего думать, ибо в тот момент, когда человек достигнет или будет достигать видимого совершенства, интуиция выведет из него все человеческое в новый знак, и образ человека исчезнет как допотопный мир.

Итак, вывод, что паровоз создан человеком для удобства экономического харчевого дела возить нас по всем городам и странам, как полагает разум, — интуиция говорит иное: я для того бросила в пучину частицу своей мудрости, чтобы из ее мозга в свою очередь были набросаны ее пылинки. И не для того выполз паровоз из твоего человеческого черепа, чтобы возить тебя для твоего удобства, а для того, чтобы захватил тысячу черепов твоего

мозга в вагоны своего организма и через быстрину своей энергичной силы слетел с земного шара, ибо блага твоего мозга нужны мне в моем бесконечном беге. Я хочу засыпать бесконечность зернами своей мудрости, и мозг твой послужит грядой, ибо ты произошел от того, что было, и от тебя произойдет то, что создается сейчас и что будет.

Вместо того чтобы человек выполнил мировую интуитивную цель, он подумал об удобстве культуры железных дорог, построил станции, задерживая на каждом шагу бег интуитивного мира. Но, захватив железные дороги, человеку не удалось удержаться на покое и удобстве, покой был нарушен вспорхнувшим из его черепа аэропланом как действительным срывом в пространство, что разум тоже приспособляет для экономического дела и своего нового удобства.

Но интуиция говорит: «Все-таки унесу твой череп в пространство, и он будет фабрикой культуры орудий преодоления. Я перекину тебя по всем планетам моей мудрости и через тебя распылю миры. И сколько бы ты ни создавал культур для своего удобства, они окажутся средством преодоления бесконечного моего движения».

А разум человеческий устраивает государственные огороды на культурно-гуманно-экономических харчевых выводах и думает, что когда шар земной будет опоясан человеческим единством, тогда засеем ржи и пшеницы много и создадим культурные усовершенствованные печи и напечем булок.

Но в момент достижения булочной культуры пузырь радужный лопнет и погорят булки в печи, ибо перед нами встанет новое препятствие, требующее две, может быть, пилюли на два года путешествия.

Разум человеческий разделен на многие клетки, и в каждой клетке живет народность, и она устраивает свое клеточное огородное государство, и нельзя разобрать клетки, чтобы был единый огород, до тех пор, пока травы не перерастут заборы и не спутаются с травами соседних клеток. Так говорит разум и, несмотря на все разумные эволюционные препятствия к единению народов, интуиция революционно разрушит клетки народностей, отечеств, национальностей и порвет все метрические свидетельства, ибо это нужно мировой экономической энергии, и разум, видя неизбежность, выбирает покойные пути, отчего происходит борьба энергичных сил разума и интуиции.

Происходит фактическое разрушение мозгового черепа войною. Такое разрушение — разорение клеток в мозгу — переустройство мозга в одну литую человеческую единицу, и кажущаяся война происходит в самом нашем мозгу как реальное действие.

До сих пор энергичной силой пользуются единицы или группы — развивая ее приобщением масс к идее культурного развития орудий. Масса становится мышцевою силой, двигающей орудия идеи — не сумев использовать свою массовую энергию массовой идеи, благодаря чему энергичной личности или группе приходится делать невероятные усилия к развитию энергичной силы выдвинутой идеи, которая из единоличной хочет развиться в массовую. Последнее стремление — интуитивная необходимость, стремящаяся к вооружению каждого человека энергичной силой, армия которых двинула бы массовую идею к единой цели культуры знаков орудий преодоления бесконечного этапа.

Так что все выводы человека о культуре удобств только затуманивают цель. Война европейская 1914 года, под какими <бы> предлогами она ни была, стремилась к переорганизации государств на экономических и политических основаниях. Так предполагал разум групп и единиц, у которых находилась энергичная сила, но на самом деле происходила стихийная буря человек-ков, буря, с которой не может сравниться природная стихия, произошел крах, уничтожение всей культуры, ее экономических и политических выводов. В ней зародилась новая война. Контр-переорганизация государств, война как уничтожение военной культуры и организация единого человеческого государства, или безгосударственной харчевой культурной плантации, которая и послужит для интуитивного дальнейшего движения как массовая идея.

Когда человечество придет к единству, в пути которого находится и сейчас, ему необходимо будет идти к единству с новым миром, вылетевшим из его черепа, — организмами, с которыми находится в борьбе и борется через кровь. Пилот ведет неустанную войну с аэропланом, он хочет овладеть им, он хочет вратить в себя нововыросшее тело, он хочет слить его со своим организмом как нечто нераздельное, и операция должна произойти через боль и кровь до тех пор, пока мы из кости, мяса и крови.

Так же <мы> стремимся к единству со стихией, хотим не победить, уничтожить, а слить ее в единый наш организм. Ветер — стихия, но крылья мельницы ищут с ним единения, принимают его в себя, вода — стихия, колеса мельницы не боятся падения воды, корабли ищут глубины, подводные лодки не боятся взбесившегося моря.

В человечестве образован полюс единства, к нему сойдутся все культуры радиусов как сумма всех выводов, и <эта сумма> расплывется перед образованием нового преображения мира через мозг человечества.

Может быть, на человеческое творчество огромное влияние имело понятие земного шара, может быть, оттого, что рассматривался земной шар по-разному и создавалась культура, может быть оттого, что неправильно был понят и происходило много путаницы, но где-то в глубинах интуиции покоятся точные законы и понятия, которым трудно преодолеть наше несовершенство, и потому, может быть, мы полагаем, что делается форма для нашего домашнего обихода, а на самом деле движения ее находятся на пути другого назначения. В искусстве красок предполагалось, что они служат живописным средством и что живопись в свою очередь — средство для выражения тождества природы. Несмотря на все повороты и дорожки живописного искусства, живопись шла по своей магистрали. Она в конце концов заняла свое место и обрела единство с природой, вырастая новым цветком.

Всякие попытки восстановления чисто живописной пластики карались общественным мнением, ибо естественность и удачные талантливые пейзажи пренебрегались <предпочитались?> живописцами интуитами. Общество никогда не рассматривало живопись как таковую, оно рассматривало произведения со стороны сходства, мастерства и убранства красочного, анекдотика была на первом месте. И лишь немногие художники смотрели на живопись как на самоцельное действие. Такие художники не видят ни домов, ни гор, неба, рек как таковых, для них они живописные поверхности и потому им не важно, будут ли они схожи, будет ли выражена вода или штукатурка дома, или живописная поверхность неба будет написана над крышей дома или же сбоку. Растет только живопись, и ее передают, пересаживают на холст в новую строительную систему.

Я наблюдал как-то в собрании С.Щукина, что многие подходили к Пикассо, старались во чтобы то ни стало увидеть предмет в его целом, в Сезанне находили недостатки «естественности», но определили, что он примитивно видит природу, грубо, неестественно расписывает. Подойдя к Руанскому собору Моне⁴, тоже — шурились, хотели найти очертания собора, но расплывчатые пятна не выражали резко форм собора, и руководивший экскурсией заметил, что когда-то он видел картину и помнит, что она была яснее, очевидно, полиняла, при этом рассказал о прелестях и красотах собора. Было сделано оригинальное предложение повесить рядом фотографический снимок, ибо краски переданы художником, а рисунок может дать фотография, и иллюзия будет полная.

Но никто не видал самой живописи, не видал того, как цветные пятна шевелятся, растут бесконечно, и Моне, писавший собор, стремился передать

свет и тень, лежавшую на стенах собора, но <и> это было неверно, на самом деле весь упор Моне был сведен к тому, чтобы вырастить живопись, растущую на стенах собора. Не свет и тень были главной его задачей, а живопись, находящаяся в тени и свету. Сезанн и Пикассо, Моне выбирали живописное как жемчужные раковины. Не собор нужен, а живопись, а откуда и с чего она взята, нам не важно, как не важно, с какой раковины выбраны жемчуга.

Если для Клода Моне были живописные растения на стенах собора необходимы, то тело собора было рассмотрено им как грядки плоскости, на которых росла необходимая ему живопись, как поле и гряды, на которых растут травы и посевы ржи. Мы говорим, как прекрасна рожь, как хороши травы лугов, но не говорим о земле. Так должны рассматривать живописное, но не самовар, собор, тыкву, Джоконду.

И когда художник пишет, насаждает живопись, а грядой ему служит предмет, то он должен так посеять живопись, чтобы предмет затерялся, ибо из него вырастает видимая живописцем живопись. Но если вместо живописи заблестит чищенный таз, тыква, горшок, груша, кувшин, то будет гряда, на которой ничего не возшло.

Для последних движений живописного искусства огромное указание дали Сезанн — кубизму и Ван Гог — динамическому футуризму.

К Ван Гогу подходили с такой же точки анекдотичности, так же рассматривали со стороны естественного, неестественного и психологического. Но Ван Гог подходил к натуре как к грядкам. Кроме увода из видимых форм живого мира чисто живописных фактур он увидел в них живые движущиеся элементы; он увидел движение и устремленность каждой формы, форма была для него не чем иным, как орудием, через которое проходила динамическая сила. Он увидел, что все трепещет от единого вселенского движения, перед ним было действие — преодоление пространства, и все устремлялось в его глубины. В мозгу его происходило невероятное напряжение динамического действия, которое виделось ему сильнее, нежели в травах, цветах, людях и в буре. Движения ростков его мозга в стихийном порыве сомкнулись в черепе и, может быть, не найдя выхода, должны были задохнуться в рытвинах его мозга.

Его пейзажи, жанры, портреты служили ему формами выражения динамической силы, и он спешил в расстрепанных иглообразных живописных фактурах выразить движение динамизма; в каждом ростке проходил ток, и его форма соприкасалась с мировым единством. Все приписываемые Ван Гогу чисто импрессионистические задачи были так же ошибочны, как и родона-

чальнику импрессионистов — Моне, который искал в тени и свету живописной фактуры, а второй в динамике фактурного цвета. Но благодаря тому, что у Ван Гога, Сезанна, Моне все перечисленные действия были в подсознательном зародыше, они подпали под всевозможный хлам предметности, усугубившиеся критикой, покрывшей их общей скатертью импрессионизма.

Несмотря на все скатерти, подсознательное-интуитивное росло и в конце концов сезанновский «импрессионизм» развился в кубистическое тело, а Ван Гог — в футуристический динамизм. Последний с большой силой начал выражать динамику через разлом и пробег вещей, бросаемых энергичной силой на путь вселенского единства движения к преодолению бесконечного.

Футуризм отказался от всех знаков зеленого мира, мяса и кости и обнаружил новый знак — символ скорости машины, которая в миллионах видов готовится бежать в новые пляжи будущего и лишь по какому-то неясному представлению разума бежит по шару земли и пожирает все попадающееся, как бы насыщая свою утробу для долгого путешествия, и, благодаря тому, что разум не может расстаться с багажом кухмистерских, мечется из стороны в сторону в полях экономическо-харчевых гряд.

Как Сезанн, так и Ван Гог живописное строили на эстетическом действе, и образование фактур во многом зависело от пропорционального эстетического смешения количества цветowych лучей, из которых образовали слоистую или щетиновидную шероховатую фактуру. Сезанн развивал в фактурных слоистых поверхностях тяжесть, Ван Гог — устремленность фактурных волн к выходу из предметов, самые предметы были для него формой наибольшего насыщения динамической силы.

Но все построение живописных масс особой фактурной системы не имеет. Сезанн только шел к абстрагированию природных тел, так как видел в них только живописные поверхности и объемы, потому предмет был связан с ним как весом, <так> и живописными содержаниями, а <у> Ван Гога еще и динамическим движением.

Кубизм приходит к определенной системе построения живописных формовых разновидностей, строя всю конструкцию исключительно на развитии живописных фактур, сопоставляя их противоречивость поверхностей для общего напряжения и остроты живописной концепции. В построение кубистической конструкции кубизм не ограничивается статикой, — он вводит и динамическое ощущение, насыщая форму живописью, а замыкает и сжимает форму до чрезвычайно большого давления силы, так что сама форма начине-

на взрывчатостью, последнее почти является основанием кубизма в первых его стадиях. Будучи монументальным — конструкция зависит от основания фундамента, с которого будет расти живописное монументальное построение, следовательно, середина композиции изображения зависит от основания, и от обоих — завершается верх построения произведения. Так как кубизм основывается на элементах предметного, черпает разновидности видимого мира вещей, то, приступая к построению живописной поверхности, он устанавливает свою зависимость от природы. Если, допустим, перед нами стоит натурщик, — устанавливаем прежде всего оси, по которым распределены живописные формы, натурщик послужит фундаментом или планом, который разовьется в живописную постройку. Распыляя натурщика, его объемы, прямые, кривые линии и включая материализованное пространство формообразований, мы развиваем постройку живописного организма, вырастающего из натурщика, завершая <его> совершенно отвлеченными формами, возникшими от развития конструктивных контрастов. При сооружении кубистической постройки нами руководят или монументальность, или легкость, от этих задач строится весь живописный фактурный росток.

В сезанновских работах сущность была тяжесть, весомость вещи, которую Пикассо удалось развить в своей женщине, в упоре, который достиг такой силы, что шар земной от его упора смог бы повернуться в обратную сторону (смотри, собрание С. И. Щукина в Москве)⁵, но по мере приближения Пикассо к кубизму его работы становятся легкими, эстетическими, и только в «Человеке с кларнетом»⁶ достигает развития монументальности и динамического содержания, последнее настолько сильно, что само живописное угасает. В этой вещи динамичность форм достигает последнего момента кубизма, после чего дальнейшее динамическое развитие уже находит себе место в футуризме и супрематизме.

В искусстве живописи существуют два варианта — тяжесть и легкость. Сезанна можно отнести к тяжеловесному живописному нарастанию, Ван Гога — легкому. Тяжесть Сезанна — медлительное движение; Ван Гог тоже тяжесть, но лишенная медлительности, а следовательно, больше обеспечена в длительности нарастания в пространстве. Чем сильнее и крепче хочет художник построить тело, тем фактура и формы будут насыщены весом и монументальностью постройки.

Тяжесть, статика, момент длительности — <вот> что распыляется кубизмом. Кубизм — время развития движения статической медлительности, но так как сам по себе основан на статике, то система его определена известной

границей, после которой кубизм не может развивать своего движения, так как границы его определяются основанием фундамента конструкций и согласием противоречий.

Если кубизм <связан> фактурною живописною зависимостью в строении своего тела, то футуризм выходит из живописной фактурной зависимости, и его фактура уже не живописная, а фактура динамичности, и эстетическое действие в связи взаимоотношений живописных пропорций тональностей пятен выходит за борт, ибо связующей силой служит динамическая зависимость. Если во вращении города пробегают черные, белые, красные, синие, желтые пятна людей и вещей, то они находятся в зависимости от движения, но не во взаимном цветовом соотношении. Само же движение города, сконцентрирование миллионов форм человеческого творчества стремится, бежит распутать запутанный клубок человеческого движения прямой и ясной магистралью. Футуризм в своих выражениях находится в центре движения и передает бег в сконцентрированной форме, переходя в высшую динамическую станцию.

Отношение футуризма к предметам, машинам, исключительно к миру городского творчества, было такое же, как у Моне к Руанскому собору — в живописном смысле. Для футуризма предметы и машины не были как таковые, но были средствами, символами, выражающими скорость динамики. Если кубисты и академисты, весь дофутуристический мир искусства, рассматривали предмет как содержание живописи, то футуризм рассматривал машинность как динамическое содержание. Выходя за пределы целого предметного выражения нового железного мира, футуризм находится в последней стадии предметного выражения движения, сделав новые системы построения таковых.

Когда установили законы перспективы, для изобразительного искусства была установлена привязь. Для художника было установлено стойло, в котором он должен был оперировать.

Горизонт, образовавший кольцо, синее небо, крыши и были зданием академических упражнений, конторой всяких дубликатов. В ящике под голубым небом вращалось наше сознание, ударяясь лбом в торчащие звезды, луну, солнце; не было никакого выхода из академической конторы фабрикации «понятных» дубликатов классических древних бухгалтеров. Привыкли к конторе, и до сих пор большинство молодежи стремится к конторке, к каллиграфическому, ясному и «понятному» почерку предков. Немногие сейчас уже примкнули к «непонятным» движениям искусства, сбросили классических Ми-

лосских со своих плеч как ненужный багаж для современности. И так был создан перспективный клинообразный путь, замыкающийся точкой схода своих лучей в клинообразном пути, это был путь искусства, так видели весь мир. Живописное искусство не могло спорить с философией, свободной от всяких путей. Оно замкнулось и ходило только до точки схода, не смея перекинуться за нее.

И перспективный клин имеет уже большое влияние на сознание человека. В познании и видении мира наше тело всегда двигалось по перспективным линиям, но, благодаря тому, что точка схода все удалялась, тело наше не чувствовало над собой и под собой сходящихся линий, если бы они оставались такими же неизблемыми, как для искусства, то и тело наше росло <бы> по форме клина, как и искусство.

Искусство в перспективном клине двигалось к трактованию того, что было перед ним, и мир рассматривало только с этой точки, для нас не существовало мира ни снизу, сверху, с боков, сзади, мы только догадывались о нем. А когда искусству понадобилось развернуть рост своего тела, пришлось разбить клиноперспективную катакомбу. Мир стал рассматриваться по-иному, мы обнаружили многогранное его движение и стали перед задачей полноты его передачи; отсюда и возникли системы и законы, современные нашему познанию.

Наступило чистое познание в искусстве фактурных ценностей как таковых, не требующих линейного архитектурного построения домов. На плоскости холста они содержали в себе живописное фактурное содержание. Фактурные построения строились на своих взаимоотношениях или контрастных отношениях, и нетождественность в живописном изображении построения дома аннулировалась потребностью живописной.

Была обнаружена динамика энергийных сил вещей, которая так же передавалась, как фактурная живопись.

Футуризм выяснил положение места изобразителя движущегося мира. Человек образует собою центр, кругом которого происходит движение; выяснил, что таковое вовсе не происходит только в одном радиусе клинообразного схода, а происходит и спереди и сзади, с боков, сверху, снизу, человек стоит осью, кругом которой движется миллион механизмов; а так как видеть мир еще не значит видеть его глазами, но видеть мир можно и знанием и всем существом, и так как футуризм заинтересован <в том, чтобы> во вседвижении передать силу мечущихся организмов города, <то>, переходя к мировому динамизму, передавая общее состояние вращения, в нашем психи-

ческом <мире> фиксируется новое реальное представление о современном состоянии нашего миропонимания или же в психическом мире мозг наш отражает как в зеркале свои реальные состояния.

Ясно станет каждому протестующему против футуризма, что движение мира — и в деталях его города; зритель является центром всего театра действий, и, чтобы представить весь театр действий, необходимы новые выводы и законы для их выражения. Если мы привыкли рассматривать только часть движения какой-либо улицы, то, конечно, мы привыкли видеть несколько человек, повозок, домов и то только в самом незначительном, крошечном движении, выражающемся в поднятии ноги, небольшом уклоне фигуры; движение паровозов показывалось только тем, что пар и дым шли противоположно бегу, и если бы паровозы были бездымные, то художнику никогда не удалось бы показать их движение.

Став на точку зрителя, находящегося в центре движения театра, футурист начал строить свое воображение сразу со всех сторон; так как от него пошли все линии радиуса и в каждом делении линий совершалось движение вдали, вблизи от центра, по прямым и пересекающим его линиям, то, конечно, обывателю, привыкшему видеть несколько карет и именно карету, трудно разобраться в новом массовом движении города, в котором вдобавок все изображения служат постольку, поскольку их форма необходима как контрастное взаимодействие, <для> усилен<ия> выражения динамичности.

И если рассмотреть с точки зрения академизма как передачи действия, то ясно, что футуризм пошел к более сложному и полному выражению сумм движущейся городской энергии. Энергия, динамика города Москвы, Берлина, Нью-Йорка футуристически может быть представлена как мера реального напряжения.

Все направление в искусстве, выражающееся в движении, так же стремилось по своей современной линии развития движения, и когда по его линии <искусство> достигло нового, более сильного напряжения, то сами формы как движущиеся знаки стали иными; ясно, что футуризм как больший выразитель дал иную картину движения, дал собранную силу напряжения, и если в дальнейшем движении энергичные знаки будут идти к своему развитию, то силомеры искусства будут расти.

Человек — организм энергии, крупца, стремящаяся к образованию

единого центра. Все остальные только предлоги. Села, небольшие организационные центры энергии, которые в свою очередь выделяют силу в центральные города целой страны, в них сосредоточена вся сила целого народа. Но энергичная сила не знает <ни> народов, ни государств, ни национальностей, потому стремится к высшей и высшей своей централизации; разные предлоги человека, выходящие из экономического и политического харчового дела, мешают прямому движению. Но все предлоги уступят место интуитивному мировому движению энергичных сил, и будет образован высший город как выделение сил городов целых народов, последние к этому времени будут образовывать собою единую движущуюся силу.

Возникающая экономическая политика и вытекает главным образом от обладания другим народным центром, которое и проходит под уродливым видом войны как насильственного порабощения вместо сознательного движения единства. В силу того, что мировая энергия земного шара бежит к единому центру, — и все экономические предлоги должны будут стремиться к политике единства. В искусстве футуризма вытекает единая цель, выражение энергии находящейся в вечном движении машин, моторов. В них видят культуру домашнего удобства и под сутолокой такового закрывают истинный смысл.

Футуризм еще не развил вполне своей системы, в нем еще многое можно развить в дальнейшем, но наше сознание неизмеримо идет дальше и развивает новые знаки в пути бесконечного преодоления, и может быть, что новый супрематический вывод уведет к новым системам, за пределы предметной путаницы, к чисто энергичной силе движения.

Мировая энергия идет к экономии, и каждый ее шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков, и революция не что иное, как вывод новой экономической энергии, которую колышет мировая интуиция. Без особых предлогов революция не происходит, и потому разум выводит всевозможные предложения, за кои не мешает потрудиться, ибо за целью простого движения в бесконечность никто не пойдет. Революция всегда стоит на распылении всех экономических выводов предыдущего. Искусство идет неразрывно, ибо в нем живет та же энергия, с той же единой бесконечной целью.

Кубизм — искусство распыляющее, превращающее сумму или суммы

старых заключений <в> равносильные единицы, чтобы из них вывести новый экономический материальный вывод.

Сейчас время особое, может быть, никогда не было такого времени, время анализов и результатов всех систем, некогда существовавших, и к нашей демаркационной линии века принесут новые знаки. В них мы увидим несовершенства, которые сводили к делению и розни и, может быть, от них возьмем только рознь для того, чтобы выстроить систему единства.

Сегодня интуиция мира меняет систему нашего зеленого мира мяса и кости, происходит новый экономический порядок сложения рытвин нашего творческого мозга для совершения дальнейшего плана своего продвижения в бесконечное, в том лежит философия современности, по которой должны двинуться наши творческие дни.

1919 года, 15-го июля.
Немчиновка.

УСТАНОВЛЕНИЕ А В ИСКУССТВЕ⁷

- 1) Устанавливается пятое (экономия) измерение.
- 2) Все творчества изобретений их построения, конструкция, система должны развиваться на основании пятого измерения.
- 3) Все изобретения, развивающие движения элементов живописи, цвета, музыки, поэзии, сооружений (скульптуры), оцениваются с точки пятого измерения.
- 4) Совершенство и современность изобретений (произведений искусства) определяются пятым измерением.
- 5) Эстетический контроль отвергается как реакционная мера.
- 6) Все искусства: живопись, цвет, музыка, сооружения, отнести под один параграф «технического творчества».
- 7) Духовную силу содержания отвергнуть как принадлежность зеленого мира мяса и кости.
- 8) Временно признать силою, приводящей в действие форму, динамизм.
- 9) Признать свет как цвет металлического происхождения, изображения лучей как соответствие экономического развития города.

10) Солнце как костер освещения отнести к системе зеленого мира мяса и кости.

11) Освободить время из рук государства и обратить его в пользу изобретателей.

12) Признать труд пережитком старого мира насилия, так как современность мира стоит на творчестве.

13) Признать за всеми способность изобретений и объявить, что для осуществления таковых для каждого найдется неограниченная потребность материалов в земле и над землю.

14) Признать жизнь как подсобный харчевой путь главному нашему движению.

15) Отвергаются все блага небесного, как и на земле, царствий и все их изображения работниками искусств как ложь, закрывающая действительность.

16) Передать на социальное обеспечение всех работников академических искусств как инвалидов-староваторов экономического движения.

17) Кубизм и футуризм определяются экономическим совершенством 1910 года; их конструкции и системы определить классицизмом десятых годов.

18) Созвать экономический совет (пятого измерения) для ликвидации всех искусств старого Мира.

Витебск 15 ноября 19<-го> года

К. Малевич

<Подпись под литографским воспроизведением «Черного квадрата»>

1) Последняя супрематическая плоскость на линии искусств, живописи, цвета, эстетики, вышедшая за их орбиту.

2) Построена в пятом (экономия) измерении как основа, на которой должны развиваться формы всех творческих усилий изобретений и искусств.

К. Малевич