

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY



3 1223 06324 9628

Колумн

МАТЕВИЧ



АЗБУКА

*Черный
квадрат*

INTERNATIONAL CENTER

AUG 12 2003

Н А С Л Е Д И Е

RUSSIAN 759.7 M294c

Malevich, Kazimir
Severinovich,
Chernyi kvadrat /

2001.

Казимир
МАЛЕВИЧ

*Черный
квадрат*



Санкт-Петербург
Издательство "Азбука"

2001

УДК 73/76

ББК 85.14

М 18

Оформление Вадима Пожидаева

Подготовка иллюстраций

Сергея Гончарова, Валерия Гореликова, Валерия Макарова

В оформлении обложки использованы работы К. Малевича
«Черный квадрат» (1915), «Автопортрет» (1933) и фото
К. Малевича.

Малевич К.

М 18 Черный квадрат. — СПб.: Азбука, 2001. — 576 с.
+ вклейка (64 с.).

ISBN 5-267-00257-7

В предлагаемое издание вошли статьи об искусстве, манифесты, стихи и избранные письма одного из лидеров русского авангарда Казимира Малевича. Некоторые материалы публикуются впервые. Книга предназначена для широкого круга читателей.

© А. Шатских, составление, статья,
комментарии, подбор иллюстраций, 2001
© «Азбука», 2001

ISBN 5-267-00257-7

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящий сборник состоит из четырех разделов и вступительной статьи.

В первой части представлены манифесты, декларации, статьи Казимира Малевича, написанные в 1915—1928 году. Во втором разделе помещены трактаты и теоретические сочинения, созданные в конце 1910-х — середине 1920-х годов. В третью часть включены стихотворные произведения художника и его статьи о поэзии. Четвертый раздел состоит из писем Малевича к разным адресатам.

В первых трех разделах работы располагаются по хронологии их создания. В четвертой части также соблюдается хронологический принцип, однако письма к одному адресату сгруппированы воедино вне зависимости от длительности периода переписки.

Во всех текстах сохранены стилистика, словоупотребление, написание автора; публикатором исправлены непреднамеренные грамматические ошибки и опечатки; пунктуация в необходимых для понимания текста случаях приближена к современной. Для удобства чтения тексты Малевича в некоторых случаях разбиты на абзацы.

Публикация стихотворных произведений Малевича осуществлена с соблюдением текстологических принципов, оговоренных в комментариях к III разделу.

Дополнения, толкования и расшифровки публикатора приводятся в угловых скобках, предположительное чтение

неясных слов — в квадратных. Написание фамилий и имен, как правило, приведено к современным нормам.

Все сноски и примечания Малевича отмечены звездочками и расположены постранично. Выделенные автором слова и фразы в настоящем издании напечатаны разрядкой или подчеркнуты линией.

Тексты всех разделов снабжены примечаниями составителя; они маркируются арабскими цифрами. Примечания и комментарии составителя помещены в конце сборника.

Произведения первых трех разделов печатаются по следующим изданиям: Сарабьянов Д. В., Шатских А. С. Казимир Малевич. Живопись. Теория. М.: Искусство, 1993; Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913—1929 / Общая редакция, вступительная статья, составление, подготовка текстов и комментарии А. С. Шатских. Раздел «Статьи в газете „Анархия“» (1918) / Публикация, составление, подготовка текстов и комментарии А. Д. Сарабьянова. М.: Гилея, 1995; Малевич К. Указ. соч. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918—1924) / Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания А. С. Шатских. М.: Гилея, 2000; Малевич К. Поэзия / Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания А. С. Шатских. М.: Эпифания, 2000.

В комментариях и примечаниях к четвертому разделу источники и местонахождение писем оговариваются в каждом отдельном случае.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ — ЛИТЕРАТОР И МЫСЛИТЕЛЬ

Теоретические и литературные произведения Казимира Малевича (1878—1935) многочисленны и разнообразны; иногда складывается впечатление, что художник отдал перу и бумаге гораздо больше жизненного времени, чем холсту и кисти. Вместе с тем пластика и слово великого мастера неразделимы, одно вытекает из другого, образуя уникальное явление — творческое наследие Казимира Малевича.

Только что закончившийся XX век был богат революционными потрясениями. Кризис переживали все институты европейской цивилизации, основанные на антропоцентрической картине мира; европейцам предстояло свыкание с новой действительностью, где человек уже не являлся «мерой всех вещей» и где представления об иррациональности бытия, его принципиальной недоступности человеческому пониманию становились все более влиятельными.

Традиционное определение «изобразительное искусство» больше не соответствовало характеру произведений новых живописцев и скульпторов, отказавшихся от «подражания природе»; их исторической миссией стало содействие трудному процессу усвоения новой развоплощенной реальности (к концу века у нее появится определение «виртуальная реальность»).

Русские живописцы-новаторы начала столетия, следовавшие в фарватере художественных открытий своих западных современников, стремились к самостоятельности и оригинальности. Прорыв был осуществлен Казимиром Малевичем, создавшим беспредметные геометризованные композиции; новое направление в искусстве автор назвал «супрематизмом». На начальном этапе этот термин, восходивший к латинскому корню *suprem*, означал доминирование, превосходство цвета над всеми остальными свойствами живописи. В беспредметных полотнах краска, по мысли Малевича, была впервые освобождена от подсобной роли, от служения другим целям, — супрематические картины стали первым шагом «чистого творчества», то есть акта, уравнивавшего творческую силу человека и Природы (Бога).

До 1912 года развитие живописца протекало в русле освоения пластических новаций отечественных и западных «измов» — неопримитивизма, фовизма, кубизма, футуризма; Малевич был одним из создателей русского кубофутуризма, синтезировавшего два последних направления.

Импульсом для движения кубофутуриста в сторону беспредметного искусства послужило сближение с поэтами Алексеем Крученых и Велимиром Хлебниковым, а также дружба с Михаилом Матюшиным, человеком многосторонних дарований, музыкантом, живописцем, литератором.

Вскоре Малевич предложил новообретенным друзьям создать театральную постановку, основанную на новом слове, новой музыке, новой живописи; в историю она вошла как футуристическая опера «Победа над Солнцем». Два спектакля, сыгранные в начале декабря 1913 года в Петербурге, художник справедливо считал

началом супрематизма: работа в театре дала толчок для невиданного раскрепощения собственно живописи.

Живописная «заумь» виделась единомышленнику Крученых и Хлебникова инструментом освобождения искусства от окостенелых рамок и традиций. В работах «Корова и скрипка» (1913), «Авиатор», «Англичанин в Москве» (обе 1914) и других изображения поражали сумасбродностью; знаковые по своей природе образы вступали в связи ассоциативного характера или свидетельствовали об отсутствии таковых, что само по себе было не менее красноречивым. Содержанием без-содержательных полотен было объявлено посрамление действительности, разума и логики. Критерии «качественного искусства» — композиционная уравновешенность, мастерство рисунка, богатство колорита, — которые только-только успели насадить мирискусники в противовес «литературщине» передвижничества, были чуждыми алогическим картинам Малевича; Александр Бенуа, тончайший знаток традиционной живописи, навсегда остался его врагом.

Русский авангардист средствами живописи создал манифестации умозрительного свойства, где «плотские» характеристики феноменов не имели ни смысла, ни оправдания, ни значения; по сути дела, это была революционная смена парадигм, сравнимая со сменой парадигм при переходе от символическо-религиозного искусства Средневековья к реалистическо-антропоцентрическому искусству Возрождения.

Однако в заумных картинах, уже освобожденных от «мещанского здравого смысла», происходили некие самочинные процессы, сложились странные одноцветные плоскости, перекрывавшие фрагменты фигуративных изображений, — «осколки видимого мира», по выражению автора. Сравнительно долго наплыв этих голубых квадратов и розовых прямоугольников был невнятен Малевичу.

Новая живописная система, много месяцев созревшая «в глубинах интуитивного разума», воплотилась в первую беспредметную картину в конце весны 1915 года.

Художник готовил эскизы сценографии футуристической оперы для отдельного издания, задуманного Матюшиным; рисунок задника ко второй картине 2-го действия, представлявший своеобразную астрономическую военную карту «победы над Солнцем», внезапно был очищен от цифр, стрелок, слов и предложений, то есть примет видимого, привычного мира. Осталась без-предметная композиция, где в динамическом движении откуда-то из неведомого пространства неслись геометрические фигуры, ничего не изображавшие, самодостаточные, — словом, демонстрирующие полную свободу художественного волеизъявления их творца.

Малевич немедленно сообщил о своем открытии Матюшину: «Я очень буду Вам благодарен, если Вы поместите один мой рисунок завесы в акте, где состоялась победа. Я нашел у себя один проект и нахожу, что он очень нужен теперь в помещении в книге. Упомяните, что я писал постановку. Пусть еще раз напечатается вместе. Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи. То, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды»*.

* Письмо К. С. Малевича к М. В. Матюшину из Москвы в Петроград от 27 мая 1915 года // Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину / Публ. Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л.: Ленинградское отделение издательства «Наука», 1976. С. 185—186.

На самом рисунке Малевич пометил: «задник 2я картина акт самой победы над Солнцем». Рисунок хранится ныне в фонде Харджиева-Чаги, Стеделийк Музеум, Амстердам. Его композиция легла в основание картины «Супрематизм» (1915; холст, масло; 101,5 × 62 см), находящейся ныне также в Стеделийк Музеуме; она и была на самом деле первой супрематической картиной.

Отправляя письмо, художник не подозревал, что через неделю-другую с ним случится главное событие его жизни. Солярная символика «Победы над Солнцем» не случайно была для него наваждением (так, из произведения в произведение кочевала фраза «частичное затмение»). Во время работы над очередным абстрактным полотном в художественной вселенной Малевича произошло «полное затмение» и в прямом, и в переносном смысле слова. Повинуясь наитию, художник перекрыл — затмил — черной прямоугольной плоскостью цветную композицию (ее красные, желтые, синие элементы просвечивают ныне сквозь кракелюры). Новорожденную картину Малевич назвал «Четырехугольник»; в историю она вошла под именем «Черный квадрат».

Характерной чертой русских авангардистов было стремление не только к изобретению нового направления, независимого от западных достижений, но и превращение его в широкое течение в искусстве. Существенность этого течения должна была подтверждаться собственным названием (желательно терминологическим определением), теоретическим обоснованием, наличием круга единомышленников, возглавляемых признанным лидером. Магистральная идея русской культуры, «соборное творчество», восходившая к воззрениям славянофилов и затем получившая развитие в художественно-философских теориях Серебряного века, оказывала подспудное воздействие на воителей с традициями. На внешнем уровне авангардистское «соборное творчество» сопрягалось с элементами «партийного строительства», декларируемого создателями самого актуального в те годы течения — итальянского футуризма; экспансионистская деятельность Ф.Т. Маринетти «со товарищи» служила маяком для русских левых художников.

(Отвлекаясь от изложения, следует сказать, что «соборное творчество» вкупе с «партийным строительством» на отечественной почве совсем скоро примет форму «коллективного творчества».)

Сообщество левых сотрясали скандалы, расколы и слияния. Петербургский «Союз молодежи» переживал объединения-разъединения; Давид Бурлюк придумывал все новые затеи; состоятельная чета художников, Иван Пуни и Ксения Богуславская, финансировала выставки левых мастеров, что по логике вещей должно было обеспечивать им командный пост; примеры можно множить. Положение усугубилось тем, что освободилась вакансия лидера: неутомимый вожак художественной молодежи Михаил Ларионов уехал в 1915 году за границу.

В июле 1915 года Пуни приехал в Москву договариваться о следующей выставке футуристов; в отсутствие Малевича он посетил мастерскую, где на стенах висели еще никем не виденные геометрические композиции. В письме к Матюшину, написанном в панике, Малевич определил свои ближайшие тактические задачи — написать брошюру и тем самым предупредить «мое первенство». И брошюра-манифест, и целая экспозиция из 39 картин были готовы к «Последней футуристической выставке картин „0,10“ (ноль-десять)», открывшейся в Петрограде 17 декабря 1915 года. Следует отметить, что процессы в русском искусстве протекали стремительно: «Первая футуристическая выставка картин», финансируемая семейством Пуни, имела место в марте — к декабрю того же года футуристы сочли возможным «закончить» футуризм, завершив его «последней выставкой».

Книжка Малевича, изданная Матюшиным и распространяемая на выставке, носила название «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Она ввела в оборот термин «супрематизм», однако основной

ее пафос был направлен на обличение и ниспровержение господствующих художественных вкусов.

Текст художника и сейчас впечатляет корявостью, экспрессивностью и независимостью от литературных канонов и грамматических правил; это в определенной мере объяснялось незнакомством супрематиста с ними, в чем он никогда не стеснялся признаваться. С другой стороны, в коллективной декларации «баячей будущего» Матюшина, Малевича и Крученых еще летом 1913 года был обнародован императив: «Уничтожить „чистый ясный, честный, звучный Русский язык“, оскопленный и сглаженный языками человеком от „критики и литературы“»*. Ему Малевич следовал неукоснительно. Риторика первых манифестов художника обладала также всеми чертами, присущими манифестам и итальянских футуристов, и русских левых: безапелляционностью, агрессивностью, эпатажностью, полемичностью.

В лице Малевича — создателя беспрецедентного направления, пропагандиста-интерпретатора — радикальные художники обрели лидера. Тактические задачи супрематиста по обеспечению «моего первенства» были выполнены. Предстояла работа по утверждению, расширению, закреплению оригинального отечественного «изма». Она и выполнялась его родоначальником с немалым размахом.

С осени 1915 года и до отъезда в Витебск в ноябре 1919 года — то есть за четыре года — Малевич переворотил горы. Даже краткий перечень того, чем он был занят в предреволюционные и послереволюционные времена, займет немало места: экспонент легендарных выставок левых; лектор, участник диспутов и эпатажных

* Матюшин М., Крученых А., Малевич К. Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) // За 7 дней. СПб., 1913. № 28.

акций; организатор общества «Супремус» и инициатор издания одноименного журнала (первый номер готов был полностью); председатель объединения «Бубновъй валет»; председатель Художественной секции Московского совета солдатских депутатов; член комиссии по охране ценностей искусства и старины, комиссар по охране ценностей Кремля; автор цикла статей в газете «Анархия»; член Совета федерации профессионального союза художников-живописцев Москвы; строитель нового музейного дела в стране; пропагандист нового искусства; руководитель мастерской в Свободных художественных мастерских. Все эти ипостаси художника получали отражение в его публичных выступлениях в журналах, газетах, каталогах выставок.

Самым же поразительным явлением и в собственной биографии Малевича, и с точки зрения истории искусства XX века стал его выход за пределы живописи. Супрематизм, делившийся на три этапа: черный, цветной, белый, — был завершен своим создателем пустыми холстами. «О живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого»*, — напишет он в 1920 году. Тот путь в пространство чистого умозрения, который был начат заумными картинами, получил логическое завершение; с живописью действительно было покончено на многие годы.

Обращение Малевича к вербальному творчеству было спровоцировано на первый взгляд тактическими целями. Тексты стали для супрематиста вспомогательными орудиями в общественной деятельности; форма манифеста, наиболее соответствующая задачам самоутверждения, определяла их характер. Однако стихия слова, надолго захватившая художника, имела гораздо более глубокие

* Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка. Витебск: Уновис, 1920. С. 3.

основания и вызывала к жизни произведения, выходявшие далеко за рамки декларативной публицистики.

Супрематический этап его биографии сопровождали неоднократно испытанные экстатические переживания; мистическая природа этих визионерских слияний со Вселенной не вызывает сомнений. Начало им положило судьбоносное явление Черного квадрата. Оно было для Малевича ошеломительным — целую неделю после рождения этого «живого, царственного младенца» он не мог ни спать, ни есть, ни пить.

Всеобъемлющая утопия нового «беспредметного мира» открылась художнику явлением его главной картины, заставившей его остро ощутить свою призванность. Пророческий пафос исходил от письма к Александру Бенуа (май 1916), где Малевич в слове закрепил свой амбивалентный жест, сакральный и святотатственный, — вознесение Черного квадрата в красный угол на выставке «0,10». В письме к критику, увидевшему в картине гробовую плиту теплomu, любимому миру искусства, Малевич назвал свое творение «голой без рамы иконой моего времени». Слог, ритм, образы письма глубинно родственны другим произведениям, в изобилии появившимся у художника во второй половине 1910-х годов. Назвать их можно только поэзией, ибо эти сложные, ритмически организованные тексты суть импровизационные нерифмованные стихи, возникшие в минуты озарения.

Сам Малевич, которому от рождения было дано пророческое имя «Казимир» — «Казати-миру»*, создал впечатляющий литературный автопортрет:

* Этимология имени Казимир (Kazimierz), распространенного преимущественно в Польше, восходит к общеславянским корням «каз» («казать», т.е. «говорить») и «мир»; таким образом, оно обозначает «Кажу миру» — «говори миру».

«Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает, как повернется его Бог... Разве может в минуты, когда великий пожар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании... Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм... В нем начнется великая литургия... Дух церковный, ритм и темп — есть его реальные выявители...»*

Эти строки появились в статье «Поэзия», написанной в 1918 году, — ко времени ее создания у автора был уже целый цикл «литургий», а также неразрывно связанных с ними текстов, чья ритмическая организация и стилистика дает основания причислить их к поэзии (для них существовало определение «интуитивная запись», употребленное первым каталогизатором текстов Малевича, Эль Лисицким**).

В литургийном цикле свободный ритм, колеблющийся плотную массу словесного «вещества», не поддается метрической фиксации, он подчинен одному лишь напору вдохновенного вещания о проступающих истинах и горизонтах новой реальности. Малевич в полной мере ощущал себя поэтом-мессией, и могучий поток мыслей и образов просто сметал условные границы жанров. В его «литургиях» сплавлены гимны-пророчества религиозного толка, натурфилософская лирика, теоретические трактаты, мистические откровения. Метаконтекстом ритмических строф, написанных в эпоху

* См. наст. изд., с. 403—407.

** Это название употребляется в описи «Рукописи Казимира Севериновича Малевича», составленной Эль Лисицким около 1921 года и хранящейся ныне в архиве фонда Харджиева — Чаги, Стеделик Музеум, Амстердам.

супрематической живописи, был Ветхий и Новый Завет.

В литургийных посланиях автор сполна использовал коммуникативную функцию языка; семантическая нагруженность текстов в значительной степени предопределила органическое перерастание его поэзии в философское творчество.

Преобразование супрематизма из направления новейшей живописи в философию сам Малевич отмечал в многочисленных трактатах, пик создания которых пришелся на годы преподавания в Витебске (1919—1922).

Для него с самого начала было очевидным, что Черный квадрат ему не дан, а задан, если переиначить известную формулировку неокантианца Германа Когена. Много лет Малевич стремился постичь и облечь в слово смысл своего главного произведения. В одном из витебских писем он так определил этот процесс: «На выходе еще одна тема о супрематическом четырехугольнике (лучше квадрате), на котором нужно было бы остановиться, кто он и что в нем есть; никто над этим не думал, и поэтому я, занятый вглядыванием в тайну его черного пространства, которое стало какой-то формой нового лика супрематического мира, сам возведу его в дух творящий. ...вижу в этом то, что когда-то видели люди в лице Бога, и вся природа запечатлела образ его Бога в облике, подобном человеческому, но если бы кто из седой древности проник в таинственное лицо черного квадрата, может быть, увидел бы то, что я в нем вижу»*. Супрематизм, как был убежден художник, возник не только для того, чтобы русское искусство стало авангардом мирового. Восхождение «по ступеням познания»

* Письмо Малевича к П. Д. Эттингеру из Витебска в Москву от 4 апреля 1920 года (см. наст. изд.).

беспредметной живописи вывело ее инициатора к метафизическим горизонтам.

Черный квадрат в высшей степени амбивалентен: это не конец или начало, а конец/начало, Нуль форм, чреватый всеми формами. И в метафизике Малевич ощущал себя последним/первым философом. Истина была предъявлена персонально ему, и тем самым именно он был уполномочен положить конец всем прежним заблуждениям и возвестить начало «нового миростроения».

Живописный супрематизм был для мыслителя той дорогой, что вела к постижению бытия; бытие раскрывало себя в без-предметных картинах как непознаваемое безграничное возбуждение. Оно одно было высшей реальностью; с помощью разума понять его было нельзя, и только в слиянии с ним наступал момент пробуждения, исчезала иллюзорность действительности, и человек обнаруживал себя не в эмпирике, а в бытии.

Таков был ответ художника-метафизика на извечный вопрос человечества; Малевич много лет стремился довести его до сознания «общежития», как он обобщенно называл человеческую цивилизацию. То был скорее акт пророка, нежели философа; отсюда эсхатология последнего/первого учения о беспредметности, его мессианские интонации — родовые черты творчества великих мистиков, харизматических «учителей» человечества.

Закрепляя свои постижения в слове, Малевич не испытывал потребности опереться на какой-либо авторитет. Духовные озарения даруют философам-мистикам исключительные права: свидетельство об Истине, открывшейся носителю харизмы в пережитом откровении, не нуждается в подкреплении чужими идеями или текстами. Сам родоначальник супрематизма в полной мере ощущал специфику собственных писаний, называя

себя без-книжником; он, с одной стороны, сокрушался по этому поводу, с другой — был благодарен судьбе, ибо без-книжность даровала ему внутреннюю свободу и независимость.

Парадоксально, однако, что в жизни без-книжника Малевича огромную роль сыграл мыслитель, в противовес ему перегруженный книжной мудростью веков. Значение Михаила Осиповича Гершензона (1869—1925) в биографии Малевича-философа трудно переоценить*.

Знакомство писателя и живописца относилось к 1916 году, когда в круг приверженцев супрематизма вошла художница Наталья Михайловна Давыдова, племянница Николая Александровича Бердяева (дочь его родной сестры)**. Через нее стал возможен непосредственный контакт между двумя полярно ориентированными кругами московской интеллигенции, философами Серебряного века и радикалами-авангардистами. Следует, однако, подчеркнуть, что подлинная и прочная связь возникла только между Гершензоном и Малевичем.

«Черный квадрат» и другие супрематические полотна появились в Москве на выставке «Бубнового валета» в конце 1916 года. Впечатление, произведенное ими на

* В обстоятельной монографии В. Проскуриной, посвященной М. О. Гершензону, имя Малевича упоминается лишь в связи со свидетельствами Андрея Белого, написавшего о восприятии Гершензоном «Черного квадрата» (Проскурина В. Течение Гольфстрема: Михаил Гершензон, его жизнь и миф. СПб.: Алетейя, 1998).

** Судьбе и творчеству Н. М. Давыдовой посвящены работы: Коваленко Г. Наталья Давыдова — друг и муза Кароля Шимановского // Кароль Шимановский в кругу русских друзей (на польском языке, в печати); Коваленко Г. Наталья Давыдова, судьба и творчество // Вопросы искусствознания. М. (в печати).

Гершензона, было описано Андреем Белым*. В свете умонастроений московского литератора Черный квадрат стал символом нигилистического отрицания культурного достояния — бремени, нажитого человечеством.

Экклезиастская усталость Гершензона, столь полно отразившаяся впоследствии в «Переписке из двух углов»**, заставила его увидеть в Малевиче варвара («папуаса»), не отравленного умирающей культурой. Противостояние цивилизации и варварства было одной из самых популярных мифологем эпохи, резонируя с эсхатологическими настроениями русской интеллигенции в предреволюционные и революционные годы; эта мифологема обусловила и возникновение нарицательного имени «грядущий Хам»***, которым защитники традиционных ценностей окрестили левых художников.

Общение между писателем и живописцем было поначалу устным; однако вскоре Гершензон стал побуждать своего собеседника к фиксации мыслей на бумаге, взяв с него обещание «писать о нездешнем».

Витебские послания Малевича к московскому адресату перерастали в обширные «записки». Художник нуждался в моральной поддержке, поскольку был много и беспощадно бит за безграмотность и необразованность. Просвещенный же литератор Гершензон видел «тонкую

* См.: Андрей Белый. Между двух революций. М.: Художественная литература, 1990. С. 256.

** Вячеслав Иванов и М. О. Гершензон: Переписка из двух углов. Пб.: Алконост, 1921.

*** В 1906 году Д. С. Мережковский издал книгу «Грядущий Хам»; затем появилась его статья «Еще шаг грядущего Хама» (Русское слово. М., 1914. 29 июня). Название книги и статьи Мережковского превратилось в имя нарицательное для русских левых художников, которое часто использовалось их противниками и обличителями, прежде всего самим Мережковским и Александром Бенуа.

мысль» в его сочинениях и, более того, советовал автору не отвлекаться на отделявание фраз, литературного стиля, поскольку из-за этих усилий «тонкая мысль» может пропасть. (Не углубляясь в тему, все же хочется упомянуть, что глубину и оригинальность взглядов художника отмечал еще один его собеседник в витебские годы, Михаил Михайлович Бахтин*.)

Гершензону привелось сыграть в жизни Малевича роль Другого, человека, понимавшего незаконного философа и тем самым утверждавшего ценность его размышлений. Малевич нашел знаменательную форму для выражения глубокой признательности писателю.

Свой главный философский труд «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» профессор Витебского художественно-практического института создавал в течение 1921—1922 годов. Труд делится на две большие части; вторая часть, в свою очередь, содержит две главы. Над последней из них стоит посвящение: «Михаилу Осиповичу Гершензону». Необходимо подчеркнуть, что этот раздел, по существу, увенчивал супрематическую философию.

Гершензоновская глава — с ее категориями «совершенство» и «Бог как совершенство» — была своеобразной вариацией-контроверзой на основной философский трактат писателя, «Тройственный образ совершенства», выпущенный в Москве в 1918 году.

Для субъективиста Гершензона мир был поделен на две сферы, горнюю и дольную; душа философа, лелеющая образы Божественного совершенства, была обречена на гибель под тяжестью косного материального существования. Обостренный психологизм восприятия трагедийности

* См.: Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным. М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. С. 137—142, 302—305.

жизни, столь характерный для Гершензона, Малевичу был чужд в те времена. Его энергичная Вселенная была единой и неделимой, в ней были сняты любые оппозиции, в том числе противопоставление субъекта и объекта. Интуитивность Малевича, по сути дела, была полярна воззрениям Гершензона; тем не менее разительное расхождение в основах миропонимания не мешало двум собеседникам почитать друг друга.

Гершензоновская глава состоит из 44 параграфов: 33 из них увидели свет в 1922 году, войдя в витебскую брошюру «Бог не скинут», первое и последнее прижизненно напечатанное философское сочинение художника. В книжке не было посвящения Гершензону, а текст подвергся редакторской правке, хотя основные идеи сугубо антиматериалиста Малевича были выражены со всей определенностью.

Долгие годы именно эта книга переиздавалась в качестве одного из основных теоретических трудов супрематиста. Недавняя публикация на русском языке трактата Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» предоставила возможность возвратиться к тексту, послужившему донором для брошюры «Бог не скинут».

Вариант, изложенный в гершензоновской главе, безусловно, более предпочтителен в смысле соответствия авторскому замыслу; как уже упоминалось выше, это квинтэссенция супрематической философии Малевича. Изобличение всех феноменов действительности в ложности и иллюзорности, расширение собственного «Я» до пределов Вселенной, слияние с ней «в ритмическом возбуждении», выход к Ничто и утверждение его амбивалентности были высказаны здесь с великолепным «косозычием». «Вечный покой» непостижимого бытия — философский абсолют Малевича — роднил его супре-

матическое учение с восточными мистическими традициями, прежде всего дзэн-буддизмом; не вызывает вместе с тем сомнений, что русский метафизик интуитивно и самочинно открыл для себя понятие нирваны.

Живописный супрематизм завершился пустыми холстами, помимо Черного квадрата еще одной формой манифестации Нуля форм, Ничто. Нигилистическо-мистическая философия супрематизма также получила необычное по форме увенчание. В 1923 году автор написал последний прижизненно опубликованный манифест, где выразил свою истину с впечатляющим лаконизмом: в «Супрематическом зеркале» все явления мира сведены к огромному Нулю — или Нуль содержит все явления мира.

Парадоксальность была неотъемлемой чертой мышления русского авангардиста. Исповедуемая философия без-предметности, великого Ничто, не помешала ему приступить к предметному формированию нового синтетического стиля на основе пластических новаций супрематизма.

Малевич-иррационалист полагал, что новейшие живописные течения могут быть изучены с помощью рационального научного инструментария. Экспериментальные опыты и исследования должны были, по его мнению, с очевидностью выявить, каким образом происходило развитие искусства. Поэтому, обосновавшись в Петрограде во второй половине 1922 года, художник направил свои организаторские усилия на создание научно-исследовательского института, призванного разрабатывать проблемы «художественной науки» (его детище — Государственный институт художественной культуры был разогнан в 1926 году).

Выявление формообразующего потенциала живописного супрематизма привело к возникновению новых произведений. Созданная человеком искусственная среда, архитектура, традиционно была основой единого художественного стиля. Свой единый стиль, свою архитектуру Малевич с помощью мысленных операций также выводил из главной супрематической первоформы, Черного квадрата. При движении в пространстве квадрат образовывал куб, из которого, в свою очередь, путем делений и трансформаций проистекало все многообразие правильных стереометрических тел; бруски, кубы и плиты складывались затем в органичные объемно-пространственные композиции. Эти модели автор назвал архитектонами; они оказали значительное влияние на архитектурную мысль XX века. В ряде работ второй половины 1920-х годов Малевич-теоретик разъяснял «идеологию новой архитектуры», противопоставляя ее господствующим в те времена конструктивизму и функционализму.

В литературном наследии художника особый интерес вызывает эпистолярный раздел. Примечательно, что в дружеских посланиях Малевича нередко трактуются те же темы, что и в философских сочинениях; письма, служа аккомпанементом теоретических трудов, демонстрируют монолитную цельность мироощущения автора.

Эпистолярные послания также расширяют наши представления о Малевиче-человеке. Неожиданным открытием для многих будет юмор сурового супрематиста, его ирония по отношению к самому себе, разнообразная — комедийная, лирическая, драматическая — окраска в повествованиях о житейских ситуациях, в которых он оказывался. Вместе с тем письма художника — скорбные документы истории, еще раз свидетельствующие

щие, сколь трагическим было существование современников великих потрясений.

Судьба творчества Казимира Малевича на родине была, как известно, тяжелой. Его живопись долго искала дорогу к отечественному зрителю. К концу XX века она получила подобающее ей признание. Ныне путь к русскому читателю прокладывает его литературное и теоретическое наследие. Издание настоящего сборника, рассчитанного не только на специалистов, призвано послужить одним из шагов на этом пути.

В книге художник представлен широкой публике в качестве публициста-полемиста, пропагандиста, теоретика, поэта, философа. Однако следует иметь в виду, что сам Малевич никогда не мыслил себя хоть сколько-нибудь профессиональным литератором, и поэтому разделение его литературного наследия на виды и жанры довольно условно. По сути дела, вербальные произведения великого авангардиста формируют своеобразный мегатекст, спаянный единством личности, призванной облечь в слово все аспекты открывшегося ей «нового миропонимания».

Этот мегатекст отличается замечательной стилистической общностью. Процесс мышления здесь верховодит словом; неудержимый поток мысли иногда словно сметает знаки препинания во фразах и абзацах, превращая их в темпераментные периоды; вместе с тем афористическая емкость и лаконичность высказывания не редкость для автора. Первозданная энергия шероховатых фраз, необычность словоупотребления, собственное правописание делают литературное изложение Малевича оглушительно непривычным. Талантливые неологизмы былого футуриста заставляют помнить о его дружбе с Велимиром Хлебниковым и Алексеем Крученых; завет

последнего, «чтобы писалось туго и читалось туго», не раз приходит на память при чтении малевичевских творений.

Стиль родоначальника супрематизма с его неуклюжей грандиозностью и тёмной вдохновенностью не раз вызывал жесткую критику и неприятие просвещенных и грамотных современников; художник удрученно признавал свое «нахальство так писать», но не видел для себя возможности поступать по-другому.

Воспринимать сочинения Малевича нелегко; возможно, читателю придется последовать его совету и «приспособить свою голову к пониманию». Вместе с тем обаяние самобытных текстов художника настолько могущественно, что никак не отрешиться от мысли — и в «деле Слова» создателю «Черного квадрата» был отпущен беспримерный дар.

Александра Шатских

I. Манифесты.
Декларации.
Статьи

ОТ КУБИЗМА И ФУТУРИЗМА К СУПРЕМАТИЗМУ

НОВЫЙ ЖИВОПИСНЫЙ РЕАЛИЗМ

Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение.

Я преобразился в нуле форм¹ и выловил себя из омута дряни Академического искусства.

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

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

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

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

Только тупые и бессильные художники прикрывают свое искусство искренностью.

В искусстве нужна истина, но не искренность.

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

ИСКУССТВО ДИКАРЯ И ЕГО ПРИНЦИПЫ

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

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

Отсюда возникла цель подойти как можно ближе к лицу природы.

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

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

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

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

И по мере развития сознания усложнялась схема изображения природы. Чем больше его сознание охва-

тивало натуру, тем усложнялась его работа и увеличивался опыт умения.

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

Поэтому его примитивные изображения нельзя считать за творческие создания.

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

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

— И его картины нельзя считать за искусство.

Ибо не уметь — не есть искусство.

Им только был указан путь к искусству.

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

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

Мастера этих двух эпох изображали человека в полной его форме, как наружной, так и внутренней.

Человек был собран, и было выражено его внутреннее состояние.

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

Отражение, как в зеркале, природы на холсте.

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

Такая мысль ложная.

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

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

Поэтому не могут заметить новую красоту в нашей современной жизни.

Ибо живут красотой прошлых веков.

Вот почему непонятны были реалисты, импрессионисты, Кубизм, Футуризм и Супрематизм.

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

И говорю:

Что никакие застенки академий не устоят против приходящего времени.

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

И то, что нами открыто, того не закрыть.

И нелепо наше время вгонять в старые формы минувшего времени.

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

Как в нашей технической жизни:

Мы не можем пользоваться теми кораблями, на которых ездили сарацины — так и в искусстве мы должны искать форм, отвечающих современной жизни.

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

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

И реализм 19 века гораздо больше, чем идеальные формы эстетических переживаний эпохи Возрождения и Греции.

Мастера Рима и Греции, достигнувшие знания анатомии человека и давшие до некоторой степени реально изображение:

были задавлены эстетическим вкусом, и реализм их был опомажен, опудрен вкусом эстетизма.

Отсюда идеальная линия и красивость красок.

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

Живопись у них есть средство для украшения картины.

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

Вот почему оборвалось их искусство.

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

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

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

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

Давид — <Микель>Анджело — уродливость:

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

Фантастическая голова и реальный торс.

Все мастера Возрождения достигли больших результатов в анатомии.

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

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

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

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

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

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

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

Еще композиция покоится на чисто эстетическом основании красоты распределения.

Так что распределение мебели по комнате еще не есть процесс творческий.

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

Примитивы понимались за творчество.

Классики — тоже творчество.

20-ть раз поставить один и тот же стакан — тоже творчество.

Искусство как умение передать видимое на холсте считалось за творчество.

Неужели поставить на стол самовар тоже творчество?

Я думаю совсем иначе.

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

И между искусством творить и искусством повторить — большая разница.

Творить значит жить, вечно создавать новое и новое.

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

И сколько бы ни писал художник лунных пейзажей или пасущихся коров и закатыков: будут все те же коровки и те же закатики. Только в гораздо худшем виде.

А ведь от количества написанных коров определяется гениальность художника.

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

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

Нужно дать формам жизнь и право на индивидуальное существование.

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

Мы ее живой мозг, который увеличивает ее жизнь.

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

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

Только в абсолютном творчестве он обретет право свое.

А это возможно тогда, когда мы лишим все наши мысли мещанской мысли — сюжета — и приучим сознание видеть в природе все не как реальные вещи и формы, а как материал, из массы которо-

го надо делать формы, ничего не имеющие общего с натурой.

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

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

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

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

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

Собираясь передать жизнь формы — передавали в картине мертвое.

Живое превратилось в неподвижное, мертвое состояние.

Все бралось живое, трепещущее и прикреплялось к холсту, как прикрепляют <ся> насекомые в коллекции.

Но то было время вавилонского столпотворения в понятиях искусства.

Нужно было творить — повторяли, нужно было лишить формы смысла и содержания — обогатили их этим грузом.

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

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

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

Живопись была эстетической стороной вещи.

Но она не была никогда самособойна, самоцельна.

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

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

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

Не было реализма самоцельной живописной формы и не было творчества.

Реалисты-академисты есть последние потомки дикаря.

Это те, которые ходят в поношенных халатах старого времени.

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

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

Чтобы выдернуть вас из катакомб к современной скорости.

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

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

А через скорость мы двигаемся быстрее.

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

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

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

Но смогут ли трусливые плюнуть на своих идолов. —

Как мы вчера!!!

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

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

И, бросив их, приобретаете новые.

Почему вы не одеваете костюмы ваших бабушек, когда вы млеете перед картинами их напудренных изображений.

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

Вот почему приятны вам Сомовы, Кустодиевы и разные старьевщики.

А мне ненавистны такие торговцы старьем.

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

И говорю, что оплеванное вами — приемлется.

Плюйте и вы на старые платья и оденьте искусство в новое.

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

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

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

Академия — заплесневевший погреб, в котором са-мобичуют искусство.

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

А наша художественная молодежь пишет Неронов и римских полуголых воинов.

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

Они сделали громадный шаг — бросили мясо и прославили машину.

Но мясо и машина есть мышцы жизни.

То и другое — тела,двигающие жизнь.

Здесь сошлись два мира:

Мир мяса и мир железа.

Обе формы есть средства утилитарного разума.

И требуется выяснить отношение художника к формам вещей жизни.

До этой поры всегда художник шел вслед за вещью.

Так и новый футуризм идет за машиной современного бега.

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

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

Нет!

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

И второе:

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

Живопись будет средством передать то или иное состояние форм жизни.

Но футуристы запретили писать наготу — не во имя освобождения живописи или слова к самоцели.

А по причине изменения технической стороны жизни.

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

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

Динамика движения навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики.

Но усилия футуристов дать чисто живописную пластику как таковую — не увенчались успехом.

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

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

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

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

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

Что и осложняло выход живописному искусству к его цели.

Но, как бы там ни было, сознательно или бессознательно, ради ли движения или ради передачи впечатления, —

Цельность вещей была нарушена.

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

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

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

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

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

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

Состояние предметов стало важнее их сути и смысла.

Мы видим картину необычайную.

Новый порядок предметов заставлял содрогаться разум.

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

(Позор им.)

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

Футуристы, отвергнув разум, провозгласили интуицию как подсознательное.

Но создавали свои картины не из подсознательных форм интуиции, а пользовались формами утилитарного разума.

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

В самой конструкции картины мы не видим подсознательности.

Мы видим скорее сознательный расчет построения.

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

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

И чувство подсознательности отпадает.

Следовательно, в картине мы ничего не имеем чисто интуитивного.

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

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

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

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

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

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

Творчество разума утилитарного имеет определенное назначение.

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

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

Поэтому формы разума утилитарного выше всяких изображений на картинах.

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

Здесь Божество, повелевающее выйти кристаллам в другую форму существования.

Здесь чудо...

Чудо должно быть и в творчестве искусства.

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

И наши академии не живописные, а мертвописные.

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

Но в искусстве этого доказательства нет, а должно быть.

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

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

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

Но когда его спросишь, почему это лицо кривое или зеленое, он не мог дать точного ответа.

«Я так хочу, мне так нравится...»

В конце концов это желание приписали интуитивной воле.

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

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

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

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

Моя нервная система окрашена ими.

Мозг мой горит от их цвета.

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

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

Краски созрели, но их форма не созрела в сознании.

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

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

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

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

Такие формы не будут повторением живущих вещей в жизни, а будут сами живой вещью.

Раскрашенная плоскость — есть живая реальная форма.

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

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

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

ЖИВОПИСЬ В ФУТУРИЗМЕ

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

Но не найдем самостоятельную, индивидуальную живописную плоскость.

Живопись здесь не что иное, как верхнее платье вещей.

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

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

Поэтому футуристические и все картины прошлых художников могут быть сведены из 20-ти красок к одной, не потеряв своего впечатления.

Картина Репина — Иоанн Грозный — может быть лишена краски и даст нам одинаковые впечатления ужаса, как и в красках.

Сюжет всегда убьет краску, и мы ее не заметим.

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

И вот я пришел к чисто красочным формам.

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

Бег лошади можно передать однотонным карандашом.

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

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

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

Футуризм через академичность форм идет к динамизму живописи.

И оба усилия в своей сути стремятся к Супрематизму живописи.

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

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

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

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

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

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

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

И эти новые положения были взяты кубистами как средства для постройки картин.

Причем конструировались эти средства так, чтобы неожиданность встречи двух форм дали бы диссонанс наибольшей силы напряжения.

И масштаб каждой формы произволен.

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

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

Жернов начинает ломаться на шее живописной.

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

Все же повторяющиеся формы должны быть опущены художником как повторные.

Но если в картине художник находит мало напряжения, то он волен взять их в другом предмете.

Следовательно, в кубизме принцип передачи вещей отпадает.

Делается картина, но не передается предмет.

Отсюда вывод такой:

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

Из их обломков выросла новая картина.

Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства.

Кубизм, как и футуризм и передвижничество, разные по своим заданиям, но равны почти в живописном смысле.

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

Важно ее начертательное значение. Все это для достижения диссонанса.

И это доказывает, что живописная задача наименьше затронута.

Так как строение таких форм основано больше на самой накладке, нежели на цветности ее, что можно достигнуть одною черною и белую краской или рисунком.

Обобщаю:

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

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

Интуиция есть новый разум; сознательно творящий формы.

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

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

Он искал чего-то простого, кривого, грубого.

Это было искание творческой воли.

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

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

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

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

И все это делалось из-за любви к уголку природы.

И пусть авторитеты не мешают нам предостеречь поколение от вешалок, которые они так полюбили и от которых им так тепло.

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

И у самых сильных субъектов реальная форма — уродство.

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

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

Супрематизм — начало новой культуры: дикарь побежден как обезьяна.

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

Квадрат не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума.

Лицо нового искусства!

Квадрат живой, царственный младенец.

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

Наш мир искусства стал новым, беспредметным, чистым.

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

В искусстве Супрематизма формы будут жить, как и все живые формы природы.

Формы эти говорят, что человек пришел к равновесию из одноразумного состояния к двуразумному. (Разум утилитарный и интуитивный.)

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

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

Каждая форма свободна и индивидуальна.

Каждая форма есть мир.

Всякая живописная плоскость живее всякого лица, где торчат пара глаз и улыбка.

Написанное лицо в картине дает жалкую пародию на жизнь, и этот намек — лишь напоминание о живом.

Плоскость же живая, она родилась. Гроб напоминает нам о мертвеце, картина о живом.

Или, наоборот, живое лицо, пейзаж в натуре напоминают нам о картине, т. е. о мертвом.

Вот почему странно смотреть на красную или черную закрашенную плоскость.

Вот почему хихикают и плюют на выставках новых течений.

Искусство и новая задача его было всегда плеватьницей.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Разве не пытка?

Вложить душу в мрамор и потом уже над живым издеваться.

Но ваша гордость — это художник, сумевший пытать.

Вы сажаете и птичек в клетку тоже для удовольствия.

И для знания держите животных в зоологических садах.

Я счастлив, что вырвался из инквизиторского застенка академизма.

Я пришел к плоскости и могу придти к измерению живого тела.

Но я буду пользоваться измерением, из которого создам новое.

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

Пусть они расклюют и съедят остатки вашего искусства.

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

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

Ваш восторг — утверждение этого приговора.

Группа Супрематистов: К. Малевич, И. Пуни, М. Меньков, И. Клюн, К. Богуславская и Розанова — повела борьбу за освобождение вещей от обязанности искусства².

И призывает академии отказаться от инквизиции природы.

Идеализм есть орудие пытки, требование эстетического чувства.

Идеализация формы человека есть умерщвление многих живых линий мускулатуры.

Эстетизм есть отброс интуитивного чувства.

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

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

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

Я развязал узлы мудрости и освободил сознание краски.

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

Я преодолел невозможное и пропасти сделал своим дыханием.

Вы в сетях горизонта, как рыбы!

Мы, супрематисты, — бросаем вам дорогу.

Спешите!

— Ибо завтра не узнаете нас.

К. Малевич

1915 г. Москва

АРХИТЕКТУРА КАК ПОЩЕЧИНА БЕТОНО-ЖЕЛЕЗУ

Искусство двинуло свои авангарды из тоннелей прошедших времен.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Обязательно веночком акантиковых листиков увенчается постройка.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Такие постройки, какими обогатилась Москва — Казанский вокзал и дом казенной палаты по Афанасьевскому переулку¹, — доказывают бездарность строителя наглядно.

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

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

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

Я живу в огромном городе Москве, жду ее перевоплощения, всегда радуюсь, когда убирают какой-нибудь особнячок, живший при алексеевских временах².

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

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

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

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

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

Выкопал покойничка, притащил и поставил на радость Москве.

Захотел быть националистом, а оказался простой бездарностью.

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

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

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

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

Туда, как метеоры, вбегают железные 12-колесные экспрессы; задыхаясь, одни вбегают в гортань

железобетонного горла, другие выбегают из пасти города, унося с собою множества людей, которые, как вибрионы, мечутся в организме вокзала и вагонов.

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

Вокзал — кипучий вулкан жизни, там нет места покою.

И этот кипучий ключ быстрин покрывают крышей старого монастыря.

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

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

ДЕКЛАРАЦИЯ ПРАВ ХУДОЖНИКА

ЖИЗНЬ ХУДОЖНИКА

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

2) Неприкосновенность моего жилища и мастерской.

ЭКОНОМИЧЕСКОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ХУДОЖНИКА В КАПИТАЛИСТИЧЕСКОМ ГОСУДАРСТВЕ

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

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

Для чего: а) никакие сделки как государством, так и частными лицами не должны совершаться без ведома автора, в противном случае преследуются законом государства;

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

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

3) Государство обязуется немедленно приступить к организации по всем губернским, уездным и большим местечкам музеев, представив в возможно большем количестве знаков движения искусств по всем существующим направлениям к каждой отдельной личности. Для чего устраиваемые выставки, как обществами, так и отдельными лицами, должны посещаться государственными комиссиями.

4) В капиталистическом государстве я не пользуюсь ни даровыми мастерскими, ни жилищем, а также устройством выставок, если последние не входят в дело просвещения государства.



1. Автопортрет. Ок. 1910



2. Портрет члена семьи художника. Ок. 1906



3. Пейзаж с желтым домом. Ок. 1906



4. Автопортрет. 1910—1911



5. Натюрморт. Ок. 1910



6. Аргентинская полька. 1911



7. Купальщик. 1911





9. Косарь. 1912



10. Жницы. 1912



11. Дровосек. 1912



12. Крестьянка с коромыслом и ребенок. 1912



13. Крестьянки в церкви (оборот картины «Дровосек»). 1911



14. Утро после вьюги в деревне. 1912



15. Крестьянка с ведрами. 1912



16. Самовар. 1913



17. Точильщик (Принцип мелькания). 1913



18. Усовершенствованный портрет И. В. Клуна. 1913



19. Станция без остановки. 1913



20. Туалетная шкатулка. 1913



21. Корова и скрипка. 1913



22. Портрет М. В. Матюшина. 1913



23. Музыкальный инструмент (Лампа). 1913



24. Авиатор. 1914



25. Англичанин в Москве. 1914



26. Дама у афишного столба. 1914



27. Ратник первого разряда. 1914



28. Композиция с Моной Лизой. 1914



29. Черный квадрат на белом фоне. 1915



30. Живописный реализм. Мальчик с ранцем. —
Красочные массы в четвертом измерении. 1915



31. Супрематизм. Четырехугольник и круг. 1915



32. Полет аэроплана. 1915

ОСЬ ЦВЕТА И ОБЪЕМА

Приступая к организации и реорганизации общей художественной строительной машины в Государстве, было обращено внимание на создание сети музеев как центров пропаганды и просвещения широких народных масс.

До сих пор старое музееведение, хотя и было «научно-художественное», но в реальной жизни далеко не осуществило и не оправдало присвоенного себе звания. Отношение с их стороны было самое губительное в искусстве, так же как и в жизни творцов.

Ограниченность, бессознательность, трусость мешали им широко взглянуть и охватить весь горизонт бега и роста перевоплощений искусства.

Как строй царских приставов, так и возглавленные в художественные научные музееведы люди относились одинаково к идущей идее творческого искусства, так же освистывались утонченной интеллигенцией, общественным мнением, которое во главе с утонченной прессой гикало на все творческое, новаторское.

Творчество новаторов было загнано условиями, созданными этими утонченными знатоками, в холодные чердаки, в убогие мастерские и там <новаторы> ждали участи, положась на судьбу.

И если через наибольшие усилия удавалось выходить на улицу с революционными произведениями, то встречали с бранью, руганью, гиком и насмешками.

Только старое прекрасно, кричали со всех сторон в одном лагере, только царь прекрасен, кричали в другом. Гнать дерзкое новаторство из предела наших утонченных лиц, гнать их из художественных училищ и т. д.

Так характеризовали те все и «научно-художественные» музееведы, которые до сих пор в революционных учреждениях свивают себе гнезда, упорно выставляя старое за прекрасный алтарь истины, которому молодежь должна кланяться и верить.

«Там, у подножья пирамид Египта, в тиши, среди вековых песков должна молодежь слушать шепот старых Рамзесов» — таков их лозунг.

Научно-художественное музееведение доказало свою бездарность во всех отношениях; идя рука в руку с «державными» стран, не смогли вовремя собрать остатки изъеденных временем памятников прошлого, и только случай давал им в руки ту или иную работу старого.

Все созданные старые музеи строились на случае, а возникновение новых — на случайном любителе, который ограбил, за гроши выкупал у голодного художника произведения и составил себе имя.

Разве образование Третьяковской галереи не есть случай?¹ Разве галерея С. И. Щукина не есть второй случай, который выразился в любителе собирания новых замыслов новаторов?²

Но где же научные художественные музееведы, где их научность, где их художественность, где их понимание, или они в силу научности и понятия не нашли в новаторах художественности или ценности явления?

Так почему же ими ныне признан Врубель, Мусатов, Сезанн, Гоген, Ван Гог и даже начинает приобретать популярность Пикассо?

Они установили время как барометр понимания. Когда произведение проваливается в уродливых, бездарных мозгах общественного мнения солидное количество лет, такое несъеденное произведение, но засаленное слюной общества принимается в музей. Оно признано.

Это участь новаторов.

Но есть еще другие новаторы, которые признаются ими сразу. Это то, что на поверхности своей имеет три четверти образа старого. Это, говорят, Культура, «логика», гений. Его мы принимаем в лоно своей культуры, а всех остальных, безобразных, гнать из «чисто выметенных храмов». Так кричит интеллигенция во главе с утонченными вождями Бенуа и Д. Мережковским с бесчисленными сподвижниками политики³. Кричали о гонении «грядущих хамов» в искусстве⁴.

Им было жутко и страшно видеть стопу «ХАМА», идущего и ломающего сладко-пряные завитушки Людовиков, разных румяных помпадуров и блудливых Венер с бесчисленными амурчиками.

Так было и до сих пор, еще с экрана современности нельзя очистить весь похотливо-развратный хлам.

И еще сейчас, когда нужно живой, мощной рукой сорвать маску мертвечины, встречается масса заслонов «культурных», утонченных лбов, которые мешают проникнуть в гущу изрыхленных борозд революцией и вытащить занозы прошлого.

Гром октябрьских пушек помог встать новаторам и разжать старые клещи, и восстанавливать новый экран современного.

Перед нами стоит задача выровнять гроб уродливого отношения старого к новому, разбить до конца авторитетные лики, нарушить их опору ног, разогнать всех старьевщиков, чтобы не мешали нашей «дерзости» поставить на пьедестал ковку нового нашего образа как знамя живого трепета.

Мы предсказали в своих выступлениях свержение всего академического хлама и плюнули на алтарь его святыни.

То же было сделано и другими авангардами революционных наших товарищей в жизни.

Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп и ритм, движение, основы нашего сегодняшнего дня.

Мы, среди kloкочущих бездн, на крыльях времени, на гребне и дне океанов построим упругие формы, которые разрежут утонченный будуарный запах парфюмерной культуры, всклокочут прически и обожгут лики мертвых масок улиц.

Но, чтобы осуществить факты наших революционных поступей, необходимо создание революционного коллектива по проведению новых реформ в искусстве страны.

При такой организации является чистая кристаллизация идеи и полная очистка старых площадей от всякого мусора прошлого.

В Художественной Коллегии по делам искусства и промышленности обсуждался вопрос о создании музея современного искусства, потом о создании музея живописной культуры по преимуществу.

Это огромная уступка, огромный шаг назад, огромное соглашение со вчерашним.

Уступка тем, кто еще мечтает навьючить всевозможных призраков прошлого на плечи современности.

У кого еще страшно болит сердце доброе и льются слезы и кто хочет показать вчерашнему, что и мы можем найти сокровенное вчерашнего, но только с другой стороны и осветить его не белым, а красным огнем.

Таково большинство, и меньшинству приходится или соглашаться, или всегда оставаться при особом мнении, до времени, видя в соглашении часть завоевания своего будущего зерна.

Сейчас происходит закладка музея по преимуществу живописной культуры. Под этим знаменем будет собрано все, что будет иметь наибольшую часть живописного. Следовательно, сюда попадут все направления школы.

Предусматривая это неизбежное, я предложил, чтобы в музей чистой живописной культуры поступили определенные течения Нового Искусства <и> куда если бы и поступило что-либо из прошлого, то в незначительном количестве.

Но и это оказалось невозможным. Товарищи оказались мягкосердечными и приняли в свое лоно старейшин.

Все комбинации и лавирование происходят потому, что коллегия состоит хотя из левых художников, но разной левизны.

Мне бы казалось, что музей должен основываться даже и не на живописной культуре, а вообще из тех форм, что способствуют будированию мертвых к большей напряженности к жизни, к творчеству.

Музей мне представляется местом, где стоит в целом собрании человек, где бы каждый мог видеть видоизменение, рост и развитие целого организма, не рассматривать каждую деталь общего в отдельных складах. Причем составить образ человека только

современной формы его последнего видоизменения и не натаскивать на его плечи плащи и тоги прошлого.

Нужно поступить со старым — больше чем навсегда похоронить его на кладбище, необходимо счистить их сходство с лица своего.

Стоя на этой точке зрения и видя ее сложность, — пришлось далеко уступить и принять мнение большинства, выразившееся в специфически специальном профессиональном смысле.

Но все-таки в новой организации музея лежат основы, которыми не пользовалось научно-художественное музееведение. Здесь нет места ни времени, ни истории, ни эстетическим переживаниям, ни реальной трактовке.

Здесь культ живописи руководит созданием музея.

Этот музей должен быть центральной главой развития всей музейной сети по площади Рос<сийской> Сов<етской> Фед<еративной> Республики. Он же распределяет все работы художественных сил страны во все отдаленные центры.

Таким образом живое дело творческих образцов проникнет в страну и даст толчок к преобразованию форм в жизни и художественных изображений в промышленности.

Принимая во внимание, что музей будет состоять из самых разнообразных форм изображений, — следовательно, вопрос о развеске будет иметь чрезвычайно важное значение, ибо развеска играет большую роль в конструкции и ее концепции, и, чтобы выявить настоящее ее лицо, необходимо изменить старый принцип распределения произведений по школам, течениям, по времени и событиям.

Поэтому полагаю, что стены музея есть плоскости, на которых должны разместиться произведения

в таком порядке, как размещается композиция форм на живописной плоскости, т.е. если на живописной плоскости возникают ряды однообразных форм, то само произведение ослабляется в напряженности, и наоборот.

Если развесить ряд однообразных работ на плоскости, то мы получим орнаментальную линию, что аннулирует силу, которая смогла бы выявить <ся> среди разнообразных сопоставлений.

Поэтому самым выгодным является развеска в порядке: икона, Кубизм, Супрематизм, классики, футуризм — живописное восприятие.

Что же касается скульптуры, то в собрании скульптуры пластической — нужно руководиться тоже по преимуществу <той>, где <есть> форма, которая является и как таковая довлеет над актом. Но в этом случае я бы стоял за создание чистого объема форм как таковых, где стройка, конструкция базируется на чистой форме, возникшей из нереальной концепции вида.

Обобщаю вид музея:

реальное живой оси живописного цвета в современном музее — Кубизм, Футуризм, Симультанизм⁵, Супрематизм, беспредметное творчество.

Скульптурный объем как чистая форма, объемные рельефы, кубизм, футуристический динамизм объема.

СУПРЕМАТИЗМ

ИЗ «КАТАЛОГА ДЕСЯТОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ. БЕСПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО И СУПРЕМАТИЗМ»

Плоскость, образовавшая квадрат, явилась родоначалом супрематизма, нового цветового реализма как беспредметного творчества (см. брошюру I, II, III издания «Кубизм, Футуризм и Супрематизм», 1915 и 1916 год издания¹).

Супрематизм возник в 1913 году в Москве, и первые работы были на живописной выставке в Петрограде², вызвав негодование среди «маститых тогда Газет» и критики, а также среди профессиональных людей — мастеров живописи.

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

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

Для меня стало ясным, что должны быть созданы новые осто́вы чистой цветописы, которые конструировались на требованиях цвета, и второе, что в свою очередь цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу — в конструкцию как индивидуум коллективной системы и индивидуальной независимости.

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

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

Синий цвет неба побежден супрематической системой, прорван и вошел в белое как истинное реальное представление бесконечности и потому свободен от цветового фона неба.

Система твердая, холодная, без улыбки приводится в движение философской мыслью, или в системе движется уже ее реальная сила.

Все раскраски утилитарных намерений незначительны, малопространственны, имеют чисто прикладной совершившийся момент того, что было найдено познаванием и выводом философской мысли, в горизонте нашего зрения уголков, обслуживающих обывательский вкус или создающих новый.

Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй — как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения.

Но может появляться на вещах как превращение или воплощение в них пространства, удаляя целостность вещи из сознания.

Через супрематическое философское цветовое мышление уяснилось, что воля может тогда проявить творческую систему, когда в художнике будет аннулирована вещь как остов живописный, как средство, и пока вещи будут остовом и средством, воля его будет вращаться среди композиционного круга вещевых форм.

Все, что мы видим, возникло из цветовой массы, превращенной в плоскость и объем, и всякая машина, дом, человек, стол — все живописные объемные системы, предназначенные для определенных целей.

Художник должен также превратить живописные массы и создать творческую систему, но не писать картинок душистых роз, ибо все это будет мертвым изображением, напоминающим о живом.

И если даже будет построено и беспредметно, но основано на цветовзаимотношениях, воля его будет заперта среди стен эстетических плоскостей вместо философского проникновения.

Только тогда я свободен, когда моя воля через критическое и философское обоснование из существующего сможет вынести обоснование новых явлений.

Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма.

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

К. Малевич

СУПРЕМАТИЗМ. 34 РИСУНКА

Друзья задались целью издать книжку супрематических моих работ. Несмотря на их желание издать ее как можно лучше и полнее, удалось выполнить только небольшую часть задуманного. Она вышла в черном и сером с небольшим количеством построений. Средства не позволили издать их в тех состояниях, как они есть. Супрематизм делится на три стадии по числу квадратов, — черного, красного и белого, черный период, цветной и белый. В последнем написаны формы белые в белом. Все три периода развития шли с 1913 по 1918 год. Периоды были построены в чисто плоскостном развитии. Основанием их построения было главное экономическое начало одной плоскостью передать силу статики или видимого динамического покоя. Если до сих пор все формы чего бы то ни было выражают эти ощущения осязания не иначе как через множество всевозможных взаимоотношений между собою связанных форм, образующих организм, то в супрематическом достигнуто экономическим геометризмом действие в одной плоскости или объеме. Если всякая форма является выражением чисто утилитарного совершенства, то и супрематическая форма не что иное, как знаки опознанной силы действия

утилитарного совершенства наступающего конкретного мира. Форма ясно указывает на динамизм состояния и является как бы дальнейшим указанием пути аэроплану в пространстве не через моторы и не через преодоление пространства разрывающим способом неуклюжей машины чисто катастрофического построения, а плановым включением формы в природоестественное действие. Какие-то магнитные взаимоотношения одной формы, которая, может быть, будет составлена из всех элементов естественных сил взаимоотношений и поэтому не будет нуждаться в моторах, крыльях, колесах, бензине. Ее тело не будет построено из разнообразных организмов, творя целое.

Супрематический аппарат, если можно так выразиться, будет едино-целый, без всяких скреплений. Брусок слит со всеми элементами подобно земному шару, несущему в себе жизнь совершенств, так что каждое построенное супрематическое тело будет включено в природоестественную организацию и образует собою нового спутника; нужно найти только взаимоотношение между двумя телами, бегущими в пространстве. Земля и Луна — между ними может быть построен новый спутник, супрематический, оборудованный всеми элементами, который будет двигаться по орбите, образуя свой новый путь. Исследуя супрематическую форму в движении, приходим к решению, что движение по прямой к какой-либо планете не может быть побеждено иначе, как через кольцеобразное движение промежуточных супрематических спутников, кот<орые> образуют прямую линию колец из спутника в спутник. Работая над супрематизмом, я обнаружил, что его формы ничего общего не имеют с техникой земной поверхности. Все технические организмы тоже являются не чем иным, как

маленькими спутниками — целый живой мир, готовый улететь в пространство и занять особое место. Ведь на самом деле каждый такой спутник разумом оборудован и готов жить своею личною жизнью. В огромном стихийном масштабе планетных систем произошло так же распыление, отделение каких-то состояний, кот<орые> образовали самоличную жизнь, творя целую систему миростроения, связуясь дружески для того, чтобы обеспечить себе жизнь, устраняя катастрофу. Супрематические формы, как абстракция, стали утилитарным совершенством. Они уже не касаются Земли, их можно рассматривать и изучать как всякую планету или целую систему. Я говорю, не касаются Земли не в смысле отрыва, оставляя ее брошенной, указываю только на построение прообразов технических организмов будущего супрематического <мира>, кот<орые> обусловлены чисто утилитарной необходимостью, таковая необходимость остается их связью. Смысл каждого организма утилитарной техники имеет ту же цель и намерение и ищет случая проникнуть в ту область, кот<орую> мы видим в супрематическом холсте. На самом деле, что такое холст, что в нем изображено? Разбирая холст, мы прежде всего видим в нем окно, через которое обнаруживаем жизнь. Супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна — синее не дает реального представления бесконечного. Лучи зрения ударяются как бы в купол и проникнуть не могут в бесконечное. Супрематическое бесконечное белое дает лучу зрения идти, не встречая себе предела. Но мы видим движущиеся тела, каково их движение и каковы они подлежат раскрытию. Изобретши эту систему, я стал исследовать проходящие формы, кот<орые> должны раскрыть и найти все их

существо, и они стали в ряду всего мира вещей. Раскрытие требует большой работы. Построение супрематических форм цветного порядка ничуть не связано эстетической необходимостью как цвета, так формы или фигуры; тоже черный период и белый. Самое главное в супрематизме — два основания — энергии черного и белого, служащие раскрытию формы действия, имею в виду только чисто утилитарную необходимость экономического сокращения, потому цветное отпадает. В творениях цветное выявление или тональное не зависит от эстетического явления, а от самого родового происхождения материала, сложения элементов, образующих комки или форму энергии. Теперь если всякая форма или всякие родовые материалы — энергия, окрашивающая свое движение, то, след<овательно>, в бесконечном творении происходит изменение материалов и образование новых энергичных сложений, след<овательно>, каждый ряд движений видоизменяет форму вследствие экономических соображений, и окраска тоже изменит свой вид. Город как форма энергичного сложения материалов утерял цвета и стал тонален, где преобладает черное, белое.

(Но разбор вопроса о движении цвета как энергии потребовал бы повторить мои исследования о цвете 1917 г.)

Я упомянул, что черное и белое в супрематизме служат как энергии, раскрывающие форму, это касается только моментов построения на холсте объектов объемного супрематизма, в реальном же действии осязательном роли не играют, ибо выявление формы предоставляется свету, но в формах уже реального супрематизма остается лишь черное и белое, и от них вся градация энергии материала, т. е. наступит эпоха новых материалов, лишенных цвета и тона. (Считаю

белое и черное выведенными из цветовых и красочных гамм.)

Супрематизм в своем историческом развитии имел три ступени черного, цветного и белого. Все периоды проходили под условными знаками плоскостей, как бы выражая собой планы будущих объемных тел, и действительно, в данный момент супрематизм вырастает в объемном времени нового архитектурного построения. Таким образом, супрематизм устанавливает связи с Землею, но в силу экономических своих построений изменяет всю архитектуру вещей Земли, в мирском смысле слова соединяясь с пространством движущихся однолитных масс планетной системы.

При исследовании обнаружил, что в супрематизме лежит идея новой машины, т. е. нового бесколесного беспаробензинного двигателя организма.

(Об этом надо писать много обоснований.)

Одна из основ супрематизма — природоестество как опыт и практика, дающая возможность изжить книжный мир, заменив его опытом, действием, через что все приобщается к всетворчеству.

Отношение супрематизма к материалам противоположно ныне нарастающей агитации в пользу культуры материала — призыв к эстетике — обработка поверхностей материалов является психозом современных художников. Вместо того, чтобы выводить образ через утилитарное совершенство экономической необходимости, оставляя природоестественное преобразование, и касаться его обработки в тех местах, где является техническая необходимость, но не эстетическая — забота о красоте перьев организма.

Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы

всего нового белого миростроения является еще толчком к обоснованию миростроения как «чистого действия», как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве «всечеловека». В общежитии он получил еще значение: черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие.

Белый написанный мною квадрат дал мне возможность исследовать его и получить брошюру о «чистом действе»¹. Черный квадрат определил экономию, кот<орую> я ввел как пятую меру искусства. Экономический вопрос стал моею главною вышкою, с которой рассматриваю все творения мира вещей, что является главною моею работою уже не кистью, а пером. Получилось как бы, что кистью нельзя достать того, что можно пером. Она растрепана и не может достать в извилинах мозга, перо острее.

Странная вещь — три квадрата указывают путь, а белый квадрат несет белый мир (миростроение), утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни. Какую важную роль имеют цвета как сигналы, указующие путь.

О цветах и о белом и черном еще возникнет масса толков, кот<орые> увенчаются через путь красного в белом совершенстве.

(Упомянув о белом, не говорю о понятии политическом, установившемся о нем сейчас.)

В чисто цветовом движении — три квадрата еще указывают на угасание цвета, где в белом он исчезает.

О живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого.

Обоснование этих вопросов выразились в написанной мной книжечке «Мы как утилитарное совершенство»².

В данных мне трех страницах нельзя высказать всего того, как и что делалось и какие результаты дали исследования. Установив определенные планы супрематической системы, дальнейшее развитие уже архитектурного супрематизма поручаю молодым архитекторам в широком смысле слова, ибо вижу эпоху новой системы архитектуры только в нем.

Сам же удалился в новую для меня область мысли и, как могу, буду излагать, что увижу в бесконечном пространстве человеческого черепа.

Да здравствует единая система мировой архитектуры Земли.

Да здравствует творящий и утверждающий новое в мире Уновис.

К. Малевич.

Витебск 15 декабря 1920.

СУПРЕМАТИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО

Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях.

	Бог	
	Душа	
	Дух	
	Жизнь	
	Религия	
А ₁) Мир как	Техника	
человеческие	Искусство	= 0
различия	Наука	
	Интеллект	
	Мировоззрения	
	Труд	
	Движение	
	Пространство	
	Время	

1) Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается, безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю.

2) Если творения мира — пути Бога, а «пути его неисповедимы», то он и путь равны нулю.

3) Если мир — творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю.

4) Если религия познала Бога, познала нуль.

5) Если наука познала природу, познала нуль.

6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль.

7) Если кто-либо познал абсолют, познал нуль.

8) Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо.

A₂) Сущность различий. Мир как беспредметность.

ФОРМА, ЦВЕТ И ОЩУЩЕНИЕ

При исследовании художественной культуры вообще и в частности новых видов живописного искусства можно установить отличительные признаки нового искусства и искусства изобразительного. Эти признаки выражаются в разных отношениях и восприятиях художника к живописным явлениям.

В силу этих отношений в произведениях нового искусства начали исчезать образы, исчез признак изображения предметов, иллюстрация идеологий, отражение быта, — словом, изображения «как таковости» явлений жизни, и выдвинулась новая задача — выражения ощущения сил, развивающихся в психофизиологических областях человеческого существования.

Таким образом, новое искусство художника не является односторонним, изобразительным, выражающим только через образ человека или предмета свои ощущения, но еще выражающим ощущения через беспредметные элементы форм. Следовательно, проблема форм выражения нигде не могла выдвинуться с такой силой, как в новом искусстве. Тогда как изобразительные искусства выражали то или другое неизменное ощущение, всегда связанное с одной и той же формой иллюзорного порядка, новый художник

выражает не иллюзию, а новую реальную действительность.

Так, например, футуристы не изображали движущиеся предметы, а выражали только ощущение движения последних.

Существует в новом искусстве, в каждой живописной системе, особо формирующий элемент, посредством которого художник выражает или формирует то или иное ощущение.

Такие формирующие элементы мы называем прибавочными или деформирующими в том случае, если они являются изменяющими саму систему в другую, — скажем, кубизма в супрематизм¹.

Производя анализы исследования по линии формы, мы обращаем внимание на то, что все системы нового искусства, его мироощущения, имеют свою отличительную от других систем структуру, фактурные отношения, формовые и цветовые, разный принцип, метод и даже мировоззрение.

Отсюда у нас возникает мысль, что не имеет ли форма собственного цвета, ибо всякое изменение формы влечет за собою изменение оцветивания. Это изменение направляет нашу мысль на то, что не является ли форма диктующей живописные отношения для живописца, вызывая у него разные ассоциации цветных сочетаний, соответствующих данной форме, или совокупность цветных ассоциаций вызывает ту или другую форму.

Делая опыты над художниками, мы показывали каждому из них рисунок упрощенного геометрического вида на предмет вызова у них цветных ассоциаций.

У целого ряда художников опыты дали приблизительно одинаковую ассоциацию оцветивания.

Таким образом, мы получили некоторую основу того, что форма имеет свойственную только ей окраску. Но

эти опыты только приблизили нас к нашей догадке, ибо, рассматривая незначительное несовпадение ассоциаций при одном и том же рисунке формы, мы заметили, что они расходились лишь в перемещении тонов и их сочетании и интенсивности, но в основном были сходны.

После этого мы сделали целый ряд индивидуальных спектров с произведений одной живописной системы, которые дали нам ту же основную протекающую окраску и небольшое различие в остальных цветах. Дальше мы сделали выборку из всех спектров и получили вывод, что форма имеет свою окраску, все же приблизительную, ибо каждый спектр одной системы различался с другими системами резко. Индивидуальные спектры всегда состояли в одной гамме, с небольшими различиями.

Эти различия для нас должны играть важную роль, ибо неточность ассоциаций будет нам говорить о том, что форма не является законом для цвета и что зависимость формы от цвета, обратно, свободна.

Поэтому мы должны твердо установить то, что между творческой работой художника и физико-оптической работой глаза есть различие и большое противоречие. Эти два действия настолько различны, что их нельзя примирить художнику в его творческих ассоциациях, у которого палитра цветов имеет свой строй отношений, связанный с тем или другим образом.

Мы приходим к тому выводу, что изменение формы и цвета происходит в художественном творчестве не на основе оптических восприятий, но в силу изменения психической стороны, т.е. творческих представлений.

Мои выводы расходятся с точкой зрения, которая утверждает, что каждая форма имеет свой индивидуальный цвет, — следовательно, и цвет имеет при-

сущую себе форму, — которая и устанавливает этот закон для произведений живописи.

Отсюда может вытекать следующее: то, что мы называем «вкусом», есть качество, вызванное индивидуальной стороной формы человека, или каждая цветоформа вызывает у субъекта тот или другой «вкус», но вкус есть качество эстетическое, а эстетическое качество вырабатывается тогда, когда в творческом представлении субъекта устанавливается известное отношение к миру.

Таким образом, все законы, установленные оптикой, основанной на физическом восприятии глазной системой явлений, могут, конечно, быть введены в знание художника, но пользоваться этими знаниями в своих творческих работах ему не придется, эти знания для него будут абстрактны. Но если художник захочет использовать их, то можно смело поручиться, что его картины будут похожи на ничего не стоящие в художественном отношении произведения великого ученого по цвету Освальда².

Таким образом, пути науки одни, а пути искусства другие. То, что для науки есть счастье, становится несчастьем для искусства. Наука ищет разрешения вопросов в центре осведомительном. Искусство или художник ищет разрешения вне центра осведомления.

Процесс творчества возникает в осведомленности сознания. Это — первая стадия, вторая стадия — это момент, когда процесс переходит в стадию представления, когда психический статив напряжения начинает выделять образ, и этот момент является чрезвычайно ответственным, ибо в нем художнику предстоит разрешить вопрос, в каком из центров своего организма оформить вырисовывающийся образ. От этого решения и будет зависеть структура, фактура,

живопись, форма образа, от этого вопроса будет зависеть приложение к образу тех или других наук.

Проведем наблюдение над изменением у человека впечатлений от целого ряда одного размера комнат, выкрашенных в разные тона: коричневый, красный, малиновый, охристый. Мы увидим, что впечатление от их размера будет разное. При перекраске их в белый цвет мы будем иметь одно ощущение. Мы будем их ощущать по размеру гораздо большими, а при других окрасках эти размеры уменьшатся. Следовательно, в этом случае цвет влияет на форму и изменения пространства. Отсюда возникает задача того, что при окраске комнат или домов необходимо устанавливать такую окраску, которая бы дала правильное ощущение пространства ее размеру.

Точно так же взятые в отдельности разные геометрические формы многоугольника, круга, треугольника дадут изменение их пространств при условии разных их окрасок и, наоборот, будут вызывать известный цвет.

Возьмем и целый ряд форм или линий, которые дадут изменения своих величин при известном сопоставлении масштабов и направлений линий. Например, две одинаковые линии дадут разные впечатления в своей величине, если к концам их протянуть в правую и в левую стороны две наклонные линии (небольшие линии вроде вилок), в одном случае — вовнутрь, в другом — вперед.

Следовательно, в этом случае меняется их пространственная протяженность (размер) и форма не от цвета, а от других условий. Черный треугольник будет нам казаться по масштабу другим, если его на белом квадрате поместить не в центре, а в углу.

Но приведенные два последних примера мы не можем брать в подтверждение того, что у каждой формы

есть свойственный ей цвет. Ибо все подобные примеры будут принадлежать чисто физическому строю восприятия нашего глаза, будут давать нам чистый оптический обман, но не восприятие действительности по той самой причине, что ни форма комнаты, ни форма палочек не изменились в своем пространстве. Но оба эти примера нельзя сравнивать с произведениями, ибо они вытекают из разных истоков.

Одни примеры являются результатом восприятия физического устройства глаз. Их мы относим к оптическим изменениям формы и цвета. Другие, т. е. художественные произведения и их изменения, отнесем к душевным или психическим изменениям, в силу чего восприятия явлений мира преломляются в эстетический или мистический вид.

Из сопоставления спектров систем импрессионизма, сезаннизма, кубизма, футуризма, супрематизма и др. мы видим их различные оцвечивания и различные формы. Могут ли эти доказательства служить фактом того, что каждой форме произведения именно соответствует та или другая гамма? Кто может утвердить или опровергнуть это соответствие?

Можем ли мы сказать, что импрессионистическому произведению не соответствует данная гамма, если она выражает основную задачу импрессионизма, т. е. дает ощущение света. Если мы этого не можем сказать, то каким образом удалось это соответствие найти художнику, какая научная лаборатория ему помогла сделать эту законную оцветку?

В таких случаях принято обычно говорить, что такие решения устанавливаются интуицией художника, подсознательным решением души.

Следовательно, организм каждого художника обладает внутри себя довольно тонкой по работе лаборато-

рией, которая даст сто очков любой оптической лаборатории, ибо разрешить такую проблему как отношение цвета к форме является немаловажным делом.

Но в действительности эти две лаборатории расходятся или одна другую исключает, и достижения второй для художника могут иметь такое значение, как наука об анатомии для искусства, т. е. никакого значения.

Восприятия физической стороны мира через интуицию, преломляясь в представлениях, не будут совпадать с решением оптической лаборатории. Оптическое восприятие есть рассмотрение явлений, а интуитивное есть ощущение их. Поэтому, если для первого важна форма «как таковая» и цвет «как таковой», для второго ни форма, ни цвет не играют никакой роли, ибо на первый план ставится художником ощущение явлений, а не изображение как зрительное восприятие оптического порядка.

Следовательно, художник, чтобы выразить все мироощущение, не вырабатывает цвет и форму, а формирует ощущение, ибо ощущение определяет цвет и форму, так что приходится говорить о соответствии цвета ощущению. Цвет и форма в физике могут рассматриваться как отдельные элементы, но не могут рассматриваться как два разных элемента, посредством которых выражается ощущение, ибо цвет и форма являются результатом того или иного ощущения, которое при цветоформальном анализе мы можем разделить на форму и цвет.

Иногда импрессионистов упрекают в том, что форма у них слаба или отсутствует совсем, что в погоне за выражением цветового ощущения художник-импрессионист утеривает форму... Этот упрек уже является характернейшим подтверждением только что сказанного. Но если бы импрессионисты обратили больше

внимания на форму, нежели на ощущение цвета, они потеряли бы последнее. Это и будет доказательством того, что в данном импрессионистическом ощущении мира специальной формы нет, как нет и цвета «как такового». Ибо если бы цвет и форма были выражены «как таковые», то ощущение мира как света исчезло бы. Люди, упрекающие импрессионистов в отсутствии у них формы, усматривали, конечно, форму явлений, лежащих в воздушном световом пространстве.

На световую сторону, т. е. на то главное, что являлось сущностью импрессионизма, не обратили никакого внимания. Между тем свет для импрессионистов был одним из элементов мироощущения, но позволим себе усомниться и в этом и примем это только условно. Все предметы, лежащие в пространстве, для импрессионистов являются случайным явлением; формой и содержанием их пользуется художник-импрессионист лишь постольку, поскольку это способствует выражению световибраций.

Таким образом, в этом случае мы убеждаемся, что все предметы в световом пространстве как форма ничего общего не имеют ни со светом, ни с цветом. Свет и тень бесконечно изменяются, но предмет как форма остается неизменным. Поэтому не форма предмета важна для импрессиониста, а только все изменения светового спектра лучей, его потемнения и осветления.

Сезанну, одному из самых сильных и тонко чувствующих элемент живописи художников, посылаются замечания в той же форме, как и импрессионистам. Говорят, что Сезанн не обладает формой рисунков. И в сезаннизме, и в импрессионизме мы встречаемся с одним и тем же вопросом, — вопросом несоответствия формы и цвета натуры и воспроизведением их в живописном ощущении.

Произведение живописное показывает нам только признаки предмета, которые сильно деформированы. Неопытной частью критики эта деформация рассматривается как недостаток, явившийся от неумения рисовать и писать. При этом всей критикой упускается главная точка зрения, а именно то ощущение, которое явилось причиной того или другого отношения к предмету.

В действительности все происходит наоборот, и в этом случае Сезанн является великолепным мастером, выражающим живописные элементы, формирующим их через свое ощущение. Сезаннизм является одним из больших достижений в истории живописи именно по своему чистому выражению живописного мироощущения.

В истории живописи в лице Сезанна мы имеем апогей ее развития.

Есть великолепный по выражению живописного ощущения автопортрет Сезанна³. В анатомическом смысле автопортрет не совпадает с действительностью ни по линии формы, т. е. анатомии, ни по окраске лица. Следовательно, его автопортретом и нельзя назвать. Форма натуры и воспроизведение различны, остается только характер или признаки некоторых черт лица. Точно так же еще в большей степени будет расхождение с цветовой стороной. В данном случае лицо покрыто такой цветной маской, что вряд ли она могла соответствовать действительности и дать ощущение тела.

Таким образом, мы имеем перед собою такое произведение, которое не является похожим на форму и цвет натуры.

Рассматривая этот факт, можно говорить о чувствительности к работе сезанновского организма, фильтрующего живопись от всех других элементов натуры. Благодаря этому мы получили его высокую живопис-

ную культуру, наивысшую чистоту живописного ощущения в предметной линии искусства.

Итак, действительность служила Сезанну формой для выражения его живописных ощущений, в то же время не являясь формой ощущения.

Лицо Сезанна было случайной формой, которой он не придал важности академического значения «как таковости», он взял как случай для выражения живописного ощущения. Мало того, лицо его не служило ему даже как явление живописное в смысле академической стороны живописи, ибо если бы форма и цвет явились для него академически важными, то воспроизведение было бы тождественно действительности.

Все же изменения природы, происшедшие в произведении, указывают, что они не соответствуют яркости выражения живописного ощущения ни по форме, ни по живописи по той самой причине, что ощущение живописи уже явилось как совокупность целого ряда живописных элементов, не только принадлежавших лицу Сезанна. В силу этого в автопортрете получились те изменения, которые не были присущи натуре.

Сезаннисты встречают те же условия, что импрессионисты при выражении света. Также и сезаннизм, рассматривая предметы как условия (но не формы) выражения живописного ощущения. Отсюда ни в первом, ни во втором случае нельзя рассматривать предметы как формы выражения. Отсюда же и получаем вывод, что все те формы, сюжет, предмет, натюрморты, которые мы считаем формами, не являются формами выражения, как в музыке форма музыкального инструмента не является формой музыки, как и форма букв не является формами самого поэтического произведения.

Дальше за сезаннизмом выступает по линии живописного выражения полная деформация предмета, т. е.

формы, в которой все элементы живописи переформируются согласно углублению живописного ощущения.

Следовательно, то, что мы принимали за форму, исчезло совсем.

Что же осталось для восприятия? Для Сезанна остался бы живописный элемент, для Матисса — цветовой, цветописный.

Когда появились течения кубизма и футуризма, так и говорили зрители и критика, что в картинах ничего нет, и это означало, что нет признаков предмета, т. е. нет формы, а живописные отношения, создавшие новые формы, ничего не говорили обществу, ибо вне форматуры большинство не могло воспринять живопись.

И когда в первых стадиях кубизма улавливался какой-либо признак предмета, то, обрадовавшись, говорили: вот-вот, в этом месте картины есть часть предмета. Но в свою очередь возмущались тем, что эти формы были оцвечены в несоответственный цвет. Эти факты тоже говорят за то, что в живописном произведении всегда воспринимали форму предмета и его цвет как за истину, за единственное содержание искусства, по которому можно было определить качество, мастерство и т. д. Но никогда почти не воспринимали произведение как выражение живописного ощущения сущности предмета. Из целого ряда примеров нового искусства можно сделать вывод, что чем дальше живописное искусство отступает от изобразительности, чем дальше оно отступает от иллюзорности, тем ближе оно становится к выражению новой реальности или новой действительности как единственной своей самоцели, а это будет означать, что между произведением и натурой будут и формовые, и цветовые расхождения, следовательно, натура не является законом для нового

художника, наоборот, законы природы он растворяет в своей системе, создавая свою действительность.

Воспроизведение живописного ощущения мы не можем разделить на форму и цвет и рассуждать о соответствии цвета и формы, ибо речь идет об ощущениях живописных. При таком разделении произведение теряет силу живописного ощущения, т. е. просто оно исчезает. Религиозные люди прежде всего воспринимают лики, но не живопись, а художник воспринимает живопись.

Кубистическое течение искусства не является исключительно выражением живописных ощущений. Живописные ощущения в кубизме имеются только в его первых двух стадиях, но в третьей и пятой выступают ощущения не только живописного тона и цвета, но ощущение контрастов последних, когда сами ощущения начинают быть элементами контраста.

Это настолько сильно выражено, что о форме, цвете и фактуре как таковых речь отпадает. Они остаются отношениями контрастов и, следовательно, существуют как контрастные элементы. Не существует в этом случае ни желтого, ни белого, ни синего, — все цвета рассматриваются или воспринимаются как контрасты.

Здесь нет уже того, что мы можем назвать цветом, живописью, ибо такое определение было бы неверно, ибо на первом плане здесь было ощущение контраста.

Футуризм — это есть ощущение динамики, следовательно, футуризм не есть искусство изображения движения вещей, а также футуризм не есть живописное ощущение, хотя пишутся футуристические произведения цветными материалами. Формы предметов, моторов, аэропланов, бегущих лошадей и идущих людей не являются формами выражения, а, наоборот, они растворяются в ощущении движения

или динамики футуристом на отдельные элементы, отношение которых выражает степень ощущаемого движения. Поэтому нет ничего удивительного, что от мчавшегося мотора остался только один его элемент — часть колеса, часть лица моториста, а все остальное исчезло совсем.

Цвет и форма для футуриста есть разные элементы.

Из этого видно, что ни цвет, ни форма для футуриста не играют роли академического изображения, а только являются передачей динамической своей сущности, ощущаемой футуристом. Причем форма выражения этой сущности ничего не имеет общего с действительностью, ибо действительность уже отстала по своей силе, футурист уже ощущает эту силу большей. И в этом случае мы видим, что произведение футуристическое нельзя рассматривать, а можно ощущать только выраженное в нем движение. Ни цвет, ни форма тут не играют роли для восприятия. Такое отношение ко всему новому искусству будет по существу.

До сих пор казалось, что жизнь как совокупность разных явлений природы и человеческих вещей и самых отношений людей друг к другу является единственной формой для выражения или изображения их в художественном воспроизведении на холсте в виде произведений, и в этом заключается искусство. Таковая точка зрения насмерть может уничтожить искусство ощущений. Но из целого ряда приведенных мною примеров видно, что постоянной формы вообще не существует, как не существует постоянного соответствия формы и цвета.

Живописные ощущения Рембрандта, Греко, Сезанна остаются равными по ощущению, но по своей форме совершенно разные. Ибо то, что мы называем фор-

мой, у всех трех художников будет не формой, а теми или другими условиями, в которых выражали они неизменное живописное ощущение.

За футуризмом следует еще одно движение искусства — супрематизм, которое не является результатом одного какого-либо ощущения, а представляет собою целый ряд выраженных ощущений в своей системе.

Наибольшее место в супрематическом искусстве занимает динамическое ощущение, потом идет супрематический контраст, статический, пространственный, архитектурный и другие.

Рассматривая динамическое ощущение, мы видим, что в данном ощущении цвет как таковой не имеет никакого значения. Плоскость или линия может быть выражена черным или белым. И это только потому, что чем-то нужно показать ее динамическое напряжение. В другом случае — супрематическом контрасте — больше всего имеет значение форма как элемент контрастный, т. е. величины супрематических элементов во взаимных соотношениях. Цвет никак не соотносится к форме, как форма к цвету. Цветовые пятна являются как цветные контрасты. Так что в этом случае цвет и то, что мы называем формой, не являются обязательными. Поэтому супрематизм мы должны не рассматривать, а только ощущать выраженные в нем ощущения динамики, статики и т. д.

Выражение этих ощущений может быть действительным выражением сущности явлений беспредметных функций мира (например, движение воды, движение ветра, туч). Эта сущность явления ощущается нами, но никогда не будет понята сознанием художника.

Слитность мира с художником совершается не в форме, но в ощущении. Я ощущаю мир как неизменность во всех его изменениях цвета и формы. От ощущения мира

у художника возникает образ; когда ощущение переходит в область представлений, в психическое действие, т. е. видимость, начинается первая ступень формулирования ощущения, желание из ощущения сделать реальное, видимое, осязаемое. Но формы этого образа меняются. Это же изменение не значит, что ощущение меняется, в нем остается та таинственность, которую человек хочет преодолеть. Паровоз, мотор, аэроплан, броненосец, снаряд, винтовка, пушка, образы динамических ощущений передают сознанию представление, которое приспособляется к тем или иным нуждам человека. Их формы разные, но ощущение одно.

Цвет и форма не оформляют ничего, а только стремятся выразить тайную силу ощущений.

Люди, будучи во власти этих ощущений, устанавливают или изменяют свое поведение.

Постижение мира недоступно художнику, — доступно только ощущение его.

Итак, мы бегло просмотрели целый ряд живописных ощущений и хотели установить зависимость формы от цвета, и обратно. Но точной зависимости во всех живописных течениях не установили, а, наоборот, увидели, что не в цвете и форме дело и не в их зависимости, а скорее всего сущность живописного искусства есть связь художника с миром через его ощущения. Мы видим, что во всех предметных выражениях живописи живопись формы не имеет, ибо воспроизведенная форма — не форма, а выражение живописного ощущения.

II. Трактаты
и теоретические
сочинения

О НОВЫХ СИСТЕМАХ В ИСКУССТВЕ

СТАТИКА И СКОРОСТЬ

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 творчеств 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 иллюзорванного 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 орнаментально вырезан, выстроен

и скомпонована целая ветка. Цветок вычерчен с циркульной точностью и расцвечен. Мы восторгаемся ему и природе, и всему звездному небу. Восторгаемся потому, что построение природы образовало собою действие (согласия — противоречия), которое мы назвали эстетикой. Эстетика существует в мире, и потому мы находимся в единстве с ней. Ибо движется действие творческое, и из его достижений, согласованности противоречий, возникает дружба под эстетикой, так что можно полагать, что действие творческих образований знаков неразрывно связано согласованностью нескольких элементов, совокупность которых рождает единство формы с распыленными единицами. Как в природе, так и в творчестве человека существует стремление, чтобы создаваемую форму (будь она утилитарная или нет) украсить, придать ей вид художественный, красивый, хотя последнее условно — 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 путаных, может быть, красивых узорных сплетений и украшений к простому экономическому выражению энергийного 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», — говорим потому, что горизонт виден в глубокой дали, покрытой синевой, сквозь которую виднеются горы, леса, дали, что внизу среди лугов бежит река, что по ней плывут лодки, суда, что на лугу идут расцветшие цветными платьями люди и что мы стоим на горе и смотрим на дали, низы и видимая картина вызывает действие эстетики, и мы восклицаем: «Как прекрасно и красиво».

Что же видит живописец в обрисованном выше пейзаже? Он видит движение и покой живописных масс, он видит природную композицию, единство разнообразных живописных форм, видит симметрию и согласованность противоречий в единстве картины природы. Он стоит и восторгается течением сил и их дружелюбием. Так построила природа свой пейзаж, свою большую всестороннюю картину техники противоречивой

формы человека — связала 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, сегодняшней 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; поезда имеют сходство со змеей и делятся 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 животный, 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 преображению, ибо во мне много сохранилось животного мира. Преображая мир, я иду к своему преображению, 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 орудю 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 природе и выражении ее в естественном виде, и по мере познания, изучения и естественность становилась ярче. Первое систематическое изображение послужило основой, 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, облакая 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 преобразований. 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 художество. 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 осложнялась 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 развиваться 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 разделявать 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. Предме-

ты, жанры, историческое, географическое нас держало, и мы облакали все видимые формы только в художественное искусство, и потому иною 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 знаки-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 таком 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, художест-

вом 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 гнали, 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 пришло 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 дорогу, 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 харчевоего 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 верти-

кальной 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 — алтарь, 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 разнovidностей 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 таких 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 единицы в новую кубистическую асимметрию единства.

Такой сдвиг натуры 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 лам-

пы, из массы отдельных разнообразных единиц получился живой организм, ниоткуда не скопированный, тоже и кубистическое построение складывается 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 поверхностные комбинации академической природы 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 словесными 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 чищенный медный таз, послуживший поводом для живописного выявления форм таза, местом развития живописного действия; и может быть

написан так 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 конструкционные 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, горою, 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 конструкционного взаимоотношения форм. Как только выстроится таковая конструкция, она будет выражать собою новый физический вывод и станет предметностью наряду со всемировыми живописными растениями.

Если рассмотрим кубизм со стороны живописной, то найдем в нем наиболее богатую систему развития растущей живописи; его конструкция состоит из распределения наиразнообразнейших форм живописных разниц. Живописное действие расцветает разными фак-

турами — 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. Пересытающиеся 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 сооб-

ражениями 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 непосредственно 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 расплыться. 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 стороны, 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, пренебрегшим 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 сообщаться 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 лопається, 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 совершенства 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 новые обретения, 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, происхождении, 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 распыляются, 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, потребующее 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, не смотря 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 энергийных 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 энергийной силой пользуются единицы или группы — развивая ее приобщением масс к идее культурного развития орудий. Масса становится мышцовой силой, двигающей орудия идеи — не сумев использовать свою массовую энергию массовой идеи, благодаря чему энергийной личности или группе приходится делать невероятные усилия к развитию энергийной силы выдвинутой идеи, которая из единоличной хочет развиваться в массовую. Последнее стремление — интуитивная необходимость, стремящаяся к вооружению каждого человека энергийной 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> предложениями она ни была, стремилась к переорганизации государств на экономических и политических основаниях. Так предполагал разум групп и единиц, у которых находилась энергийная сила, но на самом деле происходила стихийная буря людей, буря, с которой не может сравниться при-

родная 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 врастить 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> распылится перед образованием нового пресбражения 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 образовала единство с природой, вырастая новым цветом.

Всякие попытки восстановления чисто живописной пластики карались общественным мнением, ибо естественность и удачные талантливые пейзажики 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 стройную 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 нахо-

дили недостатки «естественности», но определили, что он примитивно видит природу, грубо, неестественно расписывает. Подойдя к Руанскому собору Моне⁴, тоже — щурились, 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 посеvy 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, тык-ва, горшок, груша, кувшин, то будет гряда, на кото-рой ничего не возило.

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

К Ван Гоггу подходили с такой же точки анекдотичности, так же рассматривали со стороны естественного, неестественного и психологического. Но Ван Гог подходил к натуре как к грядам. Кроме узода 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 рывинах 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 Гоггу чисто импрессионистические задачи были так же ошибочны, как и родоначальнику 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, бросааемых энергийной 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 цветовых 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, строит 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 статикою, — он вводит и динамическое ощущение, насыщая форму живописью, а замыкает и сжимает форму до чрезвычайно большого давления силы, так что сама форма начинена 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 натуры. Если, допустим, перед нами стоит натурщик, — устанавливаем прежде всего оси, по которым распределены живописные формы, натурщик послужит фундаментом или планом, который разовьется в живопис-

ную 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 Москве⁵), 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 расплывается 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 Милосских 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 незыблемыми, 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 контротношениях, и истощенность 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 такое вообще 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 психическом <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> усил<ен>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 большой 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, крупица, 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 движе-

нию энергийных 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 сutoлокой такого закрывают истинный смысл.

Футуризм еще не развил вполне своей системы, в нем еще многое можно развить в дальнейшем, но наше сознание невероятно 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 энергийной 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 расплывающее, 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.

ГЕРШЕНЗОНОВСКАЯ ГЛАВА ИЗ СОЧИНЕНИЯ «СУПРЕМАТИЗМ. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ, ИЛИ ВЕЧНЫЙ ПОКОЙ»

Михаилу Осиповичу Гершензону

1. Началом и причиной того, что называем в общежитии жизнью, считаю возбуждение, проявляющееся во всевозможных формах как чистое, неосознанное, необъяснимое, никогда ничем не доказанное, что действительно оно существует, нет в нем числа точности, времени, пространства, абсолютного и относительного состояния.

Второй ступенью жизни считаю мысль, в которой возбуждение принимает видимое состояние реального в себе, не выходя за пределы внутреннего. Мысль — это процесс или состояние возбуждения, представляющееся в виде реального и натурального действия. Мысль потому не есть нечто такое, через что возможно размыслить проявление, т. е. понять, познать, осознать, знать, доказать, обосновать. Нет, мысль — только один из процессов действия непознаваемого возбуждения. Ничто поэтому на меня не влияет, и «ничто» как бытие не определяет мое сознание, ибо такового во мне не существует. Возбуждение как единое состояние взаимодействия явлений существует без всяких атрибутов, в жизни называемых общежитийским языком.

Все то, что через мысль как средство раз-мыслия, рас-крывающее действительное, умеющее раз-делить

действительное от недействительного и таким образом показать человеку тот или иной предмет в его точности и действительности, — абсурд есть. На самом деле видим всегда то, что не можем никогда познать и видеть действительно. И то, что проявляется человеком или в мире вообще, несмотря на все его «наглядные», «научные» и «другие» обоснования, остается недоказанным, ибо все проявления — результат непознаваемого, ничем не оправдываемого возбуждения.

2. Беспричинное возбуждение вселенной, как и всякого другого проявления во всех ее распылениях, не имеет закона или его причины. И только когда возбуждение распыляется на состояние реального и натурального, появляется первый закон причин, т.е. ритм (на чем строится ритм всех человеческих явлений) — закон первый и наиглавнейший всего проявляющегося в жизни человека. Без этого ритма ничто не может двигаться и создаваться, но ритм не считаю за музыку, ибо музыка, как и все, основывается на этом законе. Музыка, как и все, ограничена, но ритм неограничен. Музыка ритм машины может быть чужд, музыка — действие, пытающееся связать в единство ритмы. Инженер связывает причины, которые вне его ведома создадут ритмы, — мы же, однако, не считаем инженера за композитора по этой причине только. В моих сравнениях нужно уловить то, что музыка не есть закон ритма, но нечто, строящееся на ритме (проявление обратно инженеру).

Музыкант строит ритм, инженер и композитор строят исключительно движения как силы, только од-

ного сила построена для передвижения тела, другого духа.

3. Возбуждение и мысль считаю главнейшими основами <в> жизни общежития человека и во всем, что возбуждено и мыслит в себе.

Разделяю всю жизнь на три состояния возбуждения. Первым <назову> возбуждение взаимодействия, вторым — мысль в представлении реального, и <третьим —> осуществление реальности в натуральном (наука, анализ, опыт). Последние три раздела создают множество между собою отношений, и <так> создается жизнь общежития.

Все же факты жизни общежития разделяются на два состояния, внутреннего и внешнего. Ко внутреннему нужно отнести те факты, которые пребывают в духовном или в возбуждении, — такие факты называются одухотворенными; те же факты, в которых возбуждение находится в самом малом отношении, называются внешними.

Но это точка <зрения> общежития, <в действительности> ни внешнего ни внутреннего не существует. В первом случае все деления начинают обнаруживаться при анализе представления, но это только попытка разделить целое на две части, внешнего и внутреннего. Действительность остается неразделенной, не поддается ни реализации, ни натурализации; на самом деле чистое проявление возбуждения в созерцании как факт натурального никогда недостижимо, и то, что называем внутренним, никогда реализовать нельзя, оно всегда находится внутри и не поддается ни реальному, ни натуральному. Ни первого, ни второго познать нельзя, ибо явление возбуждения мы

можем только соединить и разделить <на> явления, и только.

Чтобы закрепить, очертить границы явления, общежитие прибегло к одному закону условности, и потому жизнь принимает вид исключительно условный видимых как будто различных и напоминает собою великую детскую, в которой дети играют во всевозможные игры с представляемыми условностями, переживая действительность, — строят башни, замки, крепости, города, потом разоряют, после опять строят. Родители считают этот факт бессмыслием, но забывают только то, что детское бессмыслие — результат взрослого бессмыслия.

4. Человек при своих проявлениях стремится в мысли своей достигнуть совершенства, т. е. передать действительность своего возбуждения. Но в тот момент, когда проявляет форму, забывает про то, что форма — условность, в действительности формы не существует. Как же тогда возможно проявить ему возбуждение, когда возбуждение не есть форма, не имеет границ?

Второе — <если> допустим, что условность будет условной реальностью или натуральностью, то и в тот момент само возбуждение условно войдет вовнутрь формы. Но как только форма проявлена, делается мертвой¹, ибо завершила в себе определенное совершенство, вернее, шаг совершенства. Мысль же ушла в возбуждение другой формы, более совершенной тех же сущностей возбуждения, и таким образом жизнь мы видим в формах как степень беспредметного возбуждения. Но общежитие видит в жизни предметные практические законченные формообразования —

следовательно, сущность возбуждения как беспредметное в практическом сознании считается предметным.

5. Возбуждение, космическое пламя, живет беспредметным и только в черепе мысли охлаждает свое состояние в реальных представлениях своей неизмеримости, и мысль как известная степень действия возбуждения, раскаленная его пламенем, движется все дальше и дальше, внедряясь в бесконечное, творя по-за собою миры вселенной.

Возбуждением как внутренним кипением дорожит человек и превыше всего ставит его в жизни. Дорожит внутренним и о внутреннем хлопочет, в этом истинный план человека. Стремящийся внутреннее передать в жизнь и борется со внешним, все внешнее хочет превратить во внутреннее. Возбуждение как космическое пламя колышется во внутреннем человека без цели, смысла, логики, оно беспредметно в действии.

Стремление человека сделать свои проявления одаренными — стремление доказать их возбуждение, но так как всякое его проявление проходит в предметный план практического, то возбужденность не может выразиться во всей ее чистой силе. Человек как мысль и возбуждение заботится о совершенстве своей жизни. Мыслит ли и заботится природа о своих совершенствах, или же она некогда помыслила о них и больше не мыслит, все стало в вечности движения и не требует никаких совершенств, ни ремонта.

Человеку же осталась забота о совершенствах своей жизни и ремонте. В этом, пожалуй, его разделение с природой, он мыслит о совершенствах, природа же

больше не мыслит, или же, может быть, мысли их различны. *Еще так же* различие их в том, что природная мысль простое действие беспредметных явлений, его же мысль практическая предметная, и потому его жизнь зарождается в вечном ремонте и совершенстве, и, вооружившись напильником, он хочет распилить природу и дать ей новый смысл, хочет превратить ее в предметное *практическое* осмысленное состояния, хочет сделать ее умной, размышляющей о сложных вопросах. А у ней нет ничего этого, и распилить ее нельзя, ибо нет в ней материальной единицы и формы, в ней нет и границ, — все это он стремится в ней построить и совершенствовать ее.

Думая о совершенстве природы, мысль его уходит все дальше, и все больше и больше разделяет их пропасть, пропасть эта его безумная культура о совершенствах предметного мира. Природа стала для него тайной — тайна стала перед мыслящим его челом, зорко всматриваются глаза и напряжен слух, разум напрягает все усилия рассудка, чтобы рассудить ее, следит за каждым ее движением, чтобы понять ее. Но, увы, бесконечность не имеет ни потолка, ни пола, ни фундамента, ни горизонта, и потому слух его не может услышать шелеста движения, глаз не может достигнуть края, ум не может постигнуть. Разум ничего не может разумить, рассудок ничего не может рассудить, ибо нет в ней ничего такого, что бы возможно было рассудить, разумить, разглядеть, нет в ней единицы, которую возможно взять как целое.

Все же то, что видим как будто отдельно, единично, ложь есть, все связано и развязано, но ничего отдельного не существует, и потому нет и не может быть предметов и вещей, и потому безумна попытка достигать их².

Что же возможно обнять, когда не существует ни линии, ни плоскости, ни объема? Нет того, что возможно обмерить, и потому геометрия и число — условная видимость несуществующих фигур. Нет той точки, от которой возможно было бы провести линию, нельзя установить точку даже в воображении, ибо само воображение знает, что нет пустого места. Нельзя также и провести линию и другой фигуры, ибо все занято и заполнено, и сама точка или линия уже множество, уже бесконечна и вширь, и вглубь, и в высоту, и во время, и в пространство. И всё в бесконечности будет ничем, т. е. необъятным для сознания, думающего овладеть выявлениями линии или объема и плоскости.

Мир как скважность, и скважность не пустотелая. Так что же вырежу из этой бесконечной скважности *сит* — линию или точку? И могу ли из этого скважного сита изъять линию или точку? И в этом, может быть, действительность, а мы, видя линию или объем, уверены в их реальности и существовании.

6. Человек собирается постигнуть и узнать «всё». Но есть ли это «всё» перед ним, может ли это «всё» положить перед собою на стол и его исследовать, описать в книгах, и сказать: вот книга, где «всё» описано, изучите ее и будете всё знать.

Мне представляется, что исследовать, изучить, узнать возможно только тогда, когда я смогу вынуть единицу, не имеющую никакой связи со всем окружающим, свободную от всех влияний и зависимости. Если я сумею это сделать, познаю ее, если же нет — не познаю ничего, несмотря на массу данных выдержек и заключений. Закончит ли следовательно дело по

исследованию убийства *тем*, что найдет убийцу и причину убийства — <то есть найдет> *ценность*, или же ему нужно доследовать его психологию нервную и т. д., потом обвинить Государство в его системе, не предвидевшей преступности, не сумевшего распределить ценности и пр.

7. Природа скрыта в бесконечности и многогранности и не раскрывает себя в вещах, в своих произведениях она не имеет ни языка, ни формы. Она бесконечна и необъятна. Чудо природы в том, что в маленьком зерне она вся, и между тем это все не объять.

Человек, держащий зерно, держит вселенную и в то же время не может ее разглядеть, несмотря на всю наглядность происхождения последнего и «научные обоснования». Нужно это маленькое зерно раз-умить, чтобы раскрыть и всю вселенную.

8. Все вещи — признаки возбуждения, вводящие человека в возбуждение, т. е. вещи как признаки того, что в них существует возбуждение как беспредметное состояние. Вещь из вещи, возбуждение из возбуждения, из начала в начало, из беспредметного в беспредметное — полное бессмыслие вечного *круговорота* заполняет свой пробег вихрями колец пространства.

Все человеческие смыслы тоже движутся в вихре предметов, гонят их практическое и экономическое «сознание», опора всего смысла и логики, но, несмотря на последнее, равны *бессмыслию* первому, ибо по обоим концам для всех предметных смыслов стоят

полюса бессмыслия, как зияющие бездны, поглощающие своей недосыгаемостью, несут в вихре эпоху за эпохой совершенств в ничто.

9. Череп человека представляет собою ту же бесконечность для движения представлений. Он равен вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней, в нем проходят так же солнце, все звездное небо комет и солнц, и так же они блестят и движутся, как и в природе, так же кометы в нем появляются и, по мере своего исчезновения в природе, исчезают и в нем. Все проекты совершенств существуют в нем. Эпоха за эпохой, культура за культурой появляются и исчезают в его бесконечном пространстве.

Не будет ли и вся вселенная тем же странным черепом, в котором без конца несутся метеоры солнц, комет и планет? И <я полагаю,> что они тоже одни представления космической мысли, и что все их движение и пространство и они сами беспредметны, ибо, если бы были предметны, — никакой череп их не вместил.

Мысль движется, ибо движется возбуждение, и в движениях своих они творят реальные представления или в творчестве — сочиняют реальное как действительность. И все сочиненное изменяется и уходит в вечность небытия, как и пришло из вечного бытия, и это вечное служит вечным исследованием человека. Само же исследование — простое сочинение представлений, а вернее того, что <он> не может себе представить, ибо если человек смог что-либо представить, была бы конечность для него. Жизнь и бесконечность для него в том, что он ничего не может себе представить — все представляемое так же неуловимо в своей бесконечности, как и все.

Таким образом, существует для него трудность сочинения, трудность постижения действительности, установить действительность ему не удастся, ибо нет момента, который <не> изменился бы бесчисленно <е число> раз. Сумма его неустойчива, колебания ее бесконечно трепетны в волнах ритма, и потому ничего нельзя установить в этом ритме возбуждений. Само представление мерцает как звезда, и нет возможности за мерцанием установить ее действительность, установить предмет.

10. Исследовать действительность значит исследовать то, что не существует, то, что непонятно, а непонятно для человека несуществующее, следовательно, исследованию подлежит несуществующее. Человек определил существование вещей, заранее для него непонятных, несуществующих, и хочет исследовать их.

<Если> взять любую из вещей человека и попробовать ее исследовать, <то> мы увидим, что она сразу под напором исследующего орудия распадется на множество составных вещей, вполне самостоятельных, и исследование докажет, что вещи не существовало, существовала только сумма вещей. Но какая же это сумма вещей, в каких цифрах она выразится? Для этого необходимо выяснить сумму каждой вещи распавшейся суммы. Приступается к исследованию распавшихся вещей, и при напоре исследования вещи распадаются опять на множество вещей; исследование докажет, что и распавшиеся вещи в свою очередь распались на самостоятельные вещи и породили массу новых связей и отношений с новыми вещами, и так без конца.

Исследование докажет, что вещей не существует, и в то же время существует их бесконечность, «ничто» и в то же время «что».

Итак, исследование ничего не принесло в понятие, оно не начертило суммы вещей, ибо если бы пытались дать сумму, то принесло целый ряд цифр, бесконечность которых не была бы прочтена. Общежитие поступает просто с этой суммой, рассекает ее, устраивает себе понятную сумму, размножая ее без конца по своему понятному плану.

Также предполагаю, что и вся наука, как научные обоснования чего-либо, поступает так же. Разбивая бесконечную вереницу бессмысленного строя цифр на отдельные суммы, общая сумма которой не может быть известна, общежитие радуется, что прочло сумму, и, следовательно, она ясна и понятна. Но это только радость общежития и обман, в действительности же оно ничего не поняло, ибо не прочло всех страниц. Не существует ни первой, ни последней страницы, также неизвестны ни первые, ни последние цифры. Какие цифры стоят в вещи и какую составляет вещь цифру общей суммы? Итак, нельзя построить суммы, как нельзя построить предмет.

11. Перед человеком стоит мир как неизменный факт действительности, как незыблемая реальность (говор общежития). Однако, в эту незыблемую реальность как действительность не могут войти двое, чтобы вынести одну сумму, одинаково измерить. Сколько бы ни вошло в эту действительность людей³, каждый принесет иную действительность, а иной ничего не принесет, ибо не увидит ничего действительного. Каждый принесет свое суждение о той вещи, которую пошел

видеть; их суждения и будут действительностью, доказывающей, что нет того объекта, о котором идет речь, ибо даже сами суждения при взаимном обмене создают множество оттенков противоречий. Поэтому то, что называем действительностью, — бесконечность, не имеющая ни веса, ни меры, ни времени, ни пространства, ни абсолютного, ни относительного, никогда не очерченного в форму. Она не может быть ни представляемой, ни познаваемой. Нет познаваемого, и в то же время существует это вечное «ничто».

Человек же вечно озабочен тем, чтобы все у него было обосновано, обдуманно, и тогда только приступает к постройке вещи, строя ее на крепком «научно-обоснованном фундаменте», позабывая о том, что крепкий фундамент для вещи строит на том, что не имеет фундамента. Такова его нерушимая предметная логика.

12. Человек тоже Космос или Геркулес, возле которого вертятся солнца и их системы. Так, возле него в вихре вертятся все созданные им предметы, он, как солнце, руководит ими и влечет за собою в неведомый ему путь бесконечного *предметного*, как вселенная со всеми своими возбуждениями. Может быть, оба стремятся к единству. Его распыленные «предметы» составляют единство его центра, который в свою очередь движется по путям вселенного увлечения. Так единство за единством, включаясь друг в друга, стремятся в бесконечный путь беспредметного.

13. Человек, находясь в ядре вселенного возбуждения, чувствует себя перед тайной совершенств, пугаясь мрака тайны, он спешит их узнать. Узнать же он мо-

жет через совершенствование (суждение общежития), ибо только творя совершеннейшее орудие, познает или разрушает тайну — так говорит логика общежития.

Так все явное в природе мощью своего совершенства говорит ему, что вселенная как совершенство — Бог. Постижение Бога или постижение вселенной как совершенного стало его первенствующей задачей. Постижение — познание всех проявлений природы, просто природы; придавая ей первенство или титул совершенства или нет, все-таки без этого познания ее мудрости человек не может сделать никакого совершенства. Следовательно, путь его жизни — путь постройки совершенств, жизнь — путь последних.

Такова точка <зрения> всего общежития. Человек стал раз-мышлять о всех явлениях в природе, и на основании их сил разумных познаний предлагает строить свой мир представлений. Признав вселенной совершенство — признал Бога и тем самым признал то в природе, что она не мыслит, мыслит только он, ибо Бог как абсолют совершенства природы не может больше мыслить. Таким признанием он <человек> выделил себя в мыслящее существо и вывел себя из совершенства Божеского творения.

Какие причины побудили его к этому выходу? Мне не представляется, как он вышел, выключил себя из общего абсолютного совершенства и почему ему стала необходимость мыслить, раз все уже было в абсолютe. Он един<ственн>ый стал устремляться к познанию природы как Бога совершенств — вышедши из немыслия как абсолютного совершенства, опять стремится через путь своих совершенных предметов воплотиться в совершенство абсолютного немыслящего действия, как будто какая-то неосторожность случилась, как будто соскользнул и выскочил за борт абсолютa.

И таким образом он как частица абсолютной мысли, вышедшая из общей орбиты движущегося абсолюта, стремится теперь включить себя в орбиту. Может быть, поэтому в Земле собирает свое тело, чтобы бросить его в бесконечность. Сначала сам освободил ноги свои, потом поднял их — и это было первым отрывом от земли. И так постепенно, через быстроту колес к крыльям аэропланов, всё дальше и дальше к границе атмосферы, и потом дальше к своим новым орбитам, соединяясь с кольцами движений к абсолюту.

Стремясь преодолеть совершенства, он вынужден строить свою природу — отсюда видно, что человек еще не воплощен всемирной или абсолютной мыслью как совершенство, он только движется к ней, путь его идет к человечеству, а оттуда к Богу как совершенству. Мысль его напряжена, и первым словом на устах его есть слово совершенство, или практичность вещи в преодолениях вопросов его жизни. А так как совершенство Бог, то первое слово его всегда будет Бог. Через все свои производства он, в надежде достигнуть Бога, или совершенства, собирается достигнуть трона мысли как абсолютного конца, на котором он уже не как человек будет действовать, но как Бог, ибо он воплотится в него, станет совершенством. Но что же для этого нужно сделать? Немного — управлять звездным пространством солнц, вселенными системами. А пока что Земля наша будет его уносить в безумном своем падении в бесконечное ничто, в звоне беспредметного движения ритмического вихря вселенной.

14. Человечество через свое усилие выделяет из своей среды мысль, которую возводит на трон правления, или же новая истина возбуждает людей

и, поселившись в нем, возводит себя на трон нового пути. Все истины заложены в человечестве и загораются в нем, и потому истина стремится пробудить себя во всем, чтобы передвинуть все в новый путь.

Такая мысль истины уже не человеческая, ибо творит через свой приказ «Да будет». Она высшее начало над людьми, она мыслит за них, сами они ничего не мыслят, как не мыслят о том, куда и зачем движется Земля и куда она их уносит. Такая мысль⁴ только искра того, что достигнуть должно человечество в будущем как целостное единство, поэтому каждый стремится воплотиться во вселенскую мысль как чистую мысль, чтобы стать в троне единой мысли как абсолютном совершенстве (Общежитие).

Итак, к абсолютной мысли движется человечество через свои производства (хотя видит в нем простые предметы потребления).

Какой же смысл всего производства в его конечности? *Один* — освобождение от физической действительности в новый акт действия. Совершение актов в чистой мысли достигнет того, что мысль будет средством перевоплощений (неизбежный результат из условия достижения совершенства общежития).

Вся же ныне физическая действительность возложится на новые организации самопроизводящих в вечном, как это достигнуто в природе.

Освобождение человека от физического труда есть условие техники, в этом ее сущность. И потому нельзя ли оправдать легенду или действительность о Боге как конечной цели всех суждений и совершенств общежития? Также <нужно> оправдать легенду о сотворении Рая и изгнании человека из него, <из Рая,> в котором ему была дана возможность одного созерцания вечного, самотворящего, непогрешимого

движения Божеского техникума, построенного без помощи науки, университетов, грамоты, инженеров, интеллигенции, рабочих и крестьян.

15. Величайшее самопроизводство в торжестве освобожденного Бога от творения было брошено в бесконечность. Бог, этот совершеннейший мыслитель (общежитие), через мысль свою творил мир, не употребив ни одной минуты труда (за исключением лепки человека из глины), через шесть раз «Да будет» построил мир.

Шесть дней творения — и стала вселенная — образец Божеского совершенства (общежитие). *Как завершение земли творения стал человек, которому была представлена первенствующая роль над всем в Рае.* Но оказалось впоследствии, что человек не был совершенным, он согрешил — грех отсюда не что иное, как результат несовершенства системы — преступность *есть следствие*. Если бы Бог построил в совершенстве систему, не согрешил бы Адам, а если бы человек построил свой Рай, Государство, не было бы в нем ни суда, ни преступления.

В чем же заключается ошибка? Вся ошибка в том, что в системе был установлен предел. Система, не имеющая предела, не имеет дефектов. Бог, очевидно, как будто для испытания установил предел, и испытание его дорого после обошлось. Рай рухнул, и вместо того, чтобы в его системе было совершенство через предел, оно стало разрушаться.

Итак, в запрете лежат греховности и несовершенства. (В жизнеустройстве человека все его области развиваются через запреты, т.е. установленная истина устанавливает запреты для новой же. Одна об-

ласть, даже техническая, находится в положении запретной истины; кажется, ее область очень наглядна <и полезна своими достижениями> в практическом смысле, однако многим изобретателям пришлось погибнуть. <Так,> Моллер, изобрет<атель> чулочной-вязальной машины, <был> утоплен жителями Данцига.)

И действительно, постройка системы проходит не иначе, как через преступность, разрушение предыдущей системы и постройку новой.

Каждая система есть построение единиц так, чтобы, двигаясь каждая в своем назначенном месте, не могла выйти по-за пределы системы. Крушение системы неизбежно, когда одна единица выходит по-за пределы ее, и нет системы, когда единицы не введены в ее пределы. Совершенство системы означается тем, что всякая единица, получая свободное движение, не испытывая давления, все-таки не может выйти за пределы системы. Таковую систему назову родовой. Родовые сцепления и творят родовые системы.

Почему-то грехопадение системы постигло только земной рай, но не всю вселенную, и даже сама Земля не стала в этом грехе. И потому вижу, что вселенная безгрешна в системе. Она, родовая система, не знает ни запретов, ни пределов, ни границ, ни законов. Нет в ней разрушения и не может быть, ибо исчезновение планет, разрушение их, — то, что общежитие называет катастрофой, — в ней не существует. Родовые сцепления останутся в своей силе и жизни движения, а так как нет в них совершенства общежития, то формы их, те или другие, вечно равны в своих сцеплениях, их сознание никогда не исчезает.

Адам преступил границу запрета, и <Богу этого> было достаточно, чтобы род его весь наказать изгнанием. Началась история его человеческого страдания,

пота, мозолей, кровопролития, история труда. Так ужасно был наказан Богом человек. Рай рухнул, все разбежалось и одичало. Благо Рая исчезло, а ведь Адам должен был только созерцать вечное прекрасное движение, даже ничего не мыслить, ибо обо всем помыслил Бог.

16. Итак, Бог задумал построить мир, чтобы освободиться навсегда от него, стать свободным, принять в себя полное «ничто» или вечный покой как *немыслимое больше* существо, ибо не о чем больше мыслить, все совершенно.

Тем же хотел одарить и человека на земле. Человек же не выдержал системы и переступил ее, вышел из ее плана, и вся система обрушилась, и вес ее пал на него.

Другими словами сказать, Бог, чувствуя в себе вес, распылил его в системе, и вес стал легким, или обезвесил его. И поставил <Бог> человека в *ней*, в безвесной системе, и человек, не чувствуя его, жил подобно машинисту, не чувствующему вес своего паровоза в движении, но стоит ему вынуть часть из системы, вес ее ляжет и задушит его. Так и Адам преступил за пределы системы, и вес ее обрушился на него. И потому все человечество трудится в поте и страданиях, что освобождается из-под веса разрушенной системы⁵, стремится вес распределить в системах, вновь собирается исправить ошибку. И потому Культура его и состоит в том, чтобы вес распределить в системы безвесия. *Итак, каждая система — новая попытка, новая кровь освобождения.*

Все скорее и скорее хочет человек пробежать системы, терпя невзгоды, все быстрее хочет пробежать площади наказаний и преступлений. И неужели в

образе наказаний все преследует его мстящий Бог? Неужели через строй ангелов и дьявола человеку суждено проходить, под их бичом? И не потому ли бежит, чтобы пробежать эту цепь Божеского строя, полосу преступлений и наказаний? Пробежать законы и очутиться в незаконном пути, выйти, наконец, в страну человечества, где бы перестал самобичевать себя (общезитие). Это вторая точка рассуждения.

Третья точка или причина его бега в борьбе, «борьбе за существование», которую искать нужно в весе или первом предположении <о> борьбе с весом, чтобы тяжестью своею не задушил его.

И четвертая точка — стремление к Богу-совершенству, в котором наступит благо.

На этих четырех предположениях можно базировать причины возникновения всех родов производства человека.

Следовательно, в первом случае причиной к творчеству в Боге мира вселенной предполагаю весораспределение, освобождение в безвесии. Бог снял с себя вес, или Бог как вес распылил себя в безвесие, но, распылив мысль в безвесие, сам остался в свободе.

Тоже и человек во всех трех пунктах стремится к тому же, к распределению веса, <чтобы> и самому стать в невесии, т. е. войти в Бога. Но так ли верно ли, чтобы человек стремился к Богу, с которым произошел разрыв? Человек стал преступником, сосланным им на вечную каторгу труда. Разошлись ли они совсем или же нет? Нет, Бог его не оставил, с каждым шагом человека продвигается сам, или человек не может сделать ни шагу без Бога (общезитие).

Бог его сопровождает сегодня, вчера и завтра, и так они вдвоем идут изо дня в день, в труде распыляя

вес греховный. И в том, что они идут вместе, творится жизнь. Куда же они идут? Идут к себе, к совершенству, к вечному покою, и человек идет через все свои усилия. Все усилия его — производство совершенств, и потому только, что они представляют собою шаги к совершенству, <они> имеют цель и смысл.

Но в то же время, идя к Богу, он собирается его свергнуть. Но как это сделать и что нужно сделать, чтобы Бога свергнуть, раз Бог в каждой вещи его творений? Ведь каждая вещь построена на совершенстве, т. е. построена в Боге. Конечно, каждая вещь еще не есть Бог, ибо она <только> идет к Богу, она есть мысль, а мысль еще не Бог как вечный свободный покой. Свергнуть Бога — свергнуть совершенство вещей, а человек стоит на этом совершенстве, в нем пока находится существо.

Итак, общежитие построило себе Бога, ибо беспредметная вселенная не сказала о его присутствии ни слова, она не указала человеку место его <Бога> пребывания. Он сам заключил, что природа — признак, говорящий о великом творце непостижимых бесконечных явлений. И постройка — Бог как нечто абсолютное, совершенство, — построена крепко.

По-разному народы его рисуют, но как бы ни рисовали, все представления сходятся в одном, что Бог совершенство. Определение Бога как совершенства — абсолютное совершенство. А что же перед человеком вечно стоит, как не один вопрос о совершенстве? Это и будет его Богом, другими словами выраженным.

17. Каждый человек стремится к совершенству своему, — стремится быть ближе к Богу, ибо в Боге его совершенство. Следовательно, каждый шаг чело-

века должен быть направляем к Богу, для чего он изыскивает пути или средства — просто ищет Божеских признаков.

Думая о достижениях, он построил себе два пути, Религиозный техникум и Гражданский, или фабричный, Церковь и Фабрику.

Религиозный техникум стремится сделать человека современным в духе и через духовное совершенство стремится достигнуть Бога. Религиозный техникум меняет свои системы, совершенствует их. Отсюда появление множества религиозных систем, представляющих собою ближайшую дорогу достижения Бога.

Два техникума идут к одинаковой цели, перед обоими совершенствования технических вопросов, через которые возможно достигнуть или разрешить цель. Как в глубоком, <так> и внешнем смысле тоже <всё> одинаково, — обрядность, святое отношение, поклонение, вера, надежда на будущее. Как церковь имеет своих вождей, *изобретателей* совершенных религиозных систем, так и фабричный техникум своих. Первый чтит и почитает своих, второй — своих.

Так же стены обоих украшены ликами или портретами, так же по достоинству и рангу как в первой <, так> и <во> второй <системе> существуют мученики или герои, также имена их заносятся в святцы.

Таким образом, разницы нет, со всех сторон всё одинаково, ибо и вопрос одинаков, цель одинакова и смысл — искание Бога. Если Христос сказал — не ищите нигде Бога, как только в себе, — то и любой техник может сказать — ищите совершенства вещи только в себе.

Но как и в первом, так и <во> втором <случае> это <го> места невозможно найти и в себе, — ибо где

я начинаюсь и где кончаюсь? (Какие безумные искания придумало общежитие!)

Но, несмотря на все, человек ищет Бога через два пути. Спор между ними идет или может идти только в плоскости, какая из систем скорее достигнет того места, где в первом случае будет Бог, во втором совершенство практическое, — а не в обвинениях <в> *предрассудк*<ах>. Ибо как первое, так и второе можно обвинить в предрассудке, первого — в <предрассудке> достижения Бога, второго — в <предрассудке> достижении совершенства. Если же обвинитель не сможет обвинить, то *докажет* только, что оба движутся к Богу как человеческому пределу совершенства. Углубляясь же в вопрос совершенства, мы найдем, что достижение Бога или совершенства как абсолюта — предрассудок.

18. Бога человек сделал абсолютным совершенством умышленно или случайно? Но, во всяком случае, в определении Бога в абсолютном им был установлен предел, ибо в противном случае никогда бы не достиг Бога. В абсолюте предел совершенств, и если бы Бог не имел границ, то человеку не представилось бы возможным достигнуть его. Но другая сторона говорит другое — например, вселенная не имеет границ, *совершенство как Бог безгранично*, поэтому установить абсолют трудно. Но с точки зрения церкви Бог безгрешен, следовательно, абсолют устанавливается совершенством непогрешимости, но сама непогрешимость, как и совершенство Бога, должна заключаться в самом ужасном — это в смысле. Вот об этот камень разбиваются два пути, фабрики и церкви.

Бог должен быть смыслом, а потому его совершенство должно иметь смысл. Какого же смысла он до-

стигает? И может ли Бог достигать смысла? Нет, если Бог будет достигать смысла, то он достигает нечто большее, чем сам, следовательно, он не может быть сам смыслом, он только смысл человека.

С другой стороны, если он в себе несмысл, то какой же смысл видит человек *в нем* и чего хочет достигнуть? Какие же должны быть смыслы, приведшие его к совершенству, и к какому? Бог не может быть смыслом, смысл всегда имеет вопрос «чего», — следовательно, Бог не может быть и человеческим смыслом, ибо достигая его как конечного смысла, не достигнет Бога, ибо в Боге предел, или, вернее, перед Богом стоит предел всех смыслов, но за пределом стоит Бог, в котором нет уже смысла.

Итак, в конечном итоге все человеческие смыслы, ведущие к смыслу-Богу, увенчаются *несмыслием*. Отсюда Бог — не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте, конечном пределе как беспредметном. Достижение конечного — достижение беспредметного. Достигать же Бога где-то в пространствах неба действительно не нужно, ибо он находится в каждом нашем смысле, ибо каждый наш смысл в то же время и несмысл.

19. Проведение новых религиозных систем имеет те же средства, что и все экономические, политические <системы> или гражданский техникум.

Язычество уничтожало христианскую систему, потом — христиане уничтожали еретиков; так и в гражданских системах одна уничтожает другую. Каждая Система религиозная доказывает народу свое преимущество и благо достижения Бога; также и Гражданская система доказывает свое благо и скорейшее его

достижение в совершенствах. Речь обоих сводится к благу, но к какому благу?

Первая видит благо в духовном бытии с духовным Богом; како<во>е благо второй тоже сводится к этому, если принять во внимание развитие техники, которое должно освободить тело от физического труда, приняв весь труд на себя. Что же будет делать тело, <ведь от труда> оно освобождено? Не думаю, что оно возьмет себе роль исключительно пожирания, у него должны быть другие потребности, новая физическая жизнь в духовном. Если же нет, то, освободив тело от физического, он <гражданский техникум> докажет то, что построил или восстановил рай, в котором человек будет на положении Адама.

Это будет означать то же небо, к которому собирается привести церковь, религия всех прихожан, с той только разницей, что первая приведет своих прихожан без тела, приведет одну душу, а вторая оставит свой приход в теле. Но если принять во внимание второе пришествие Христа судить грешников, то увидим, что все умершие оденутся в тело и уже такими войдут в небо.

Так что в обеих системах, религии и фабрики, лежат одни и те же совершенства, один Бог и одно благо, и если существуют <взаимные> упреки в предрассудках, то они являются непонятными для меня. Религия читает своему приходу священные писания о совершенствах своих святых, фабрика читает свои научные книги о <своих> совершенствах. Первая учит в священных писаниях, как достигнуть религиозного совершенства, чтобы стать святым, техникум фабрики учит тому же, как достигнуть — ученого из всех учащихся. В Религии единицы на протяжении веков встречаются святые, тоже из сотен тысяч встре-

чаются единицы ученых совершенных людей; остальные остаются грешниками как там, так и тут. Религия или Церковь зачисляет к лику святых тех, кто совершил чудеса над техническим недугом человека. Фабрика зачисляет к лику ученых тех, кто совершил тоже чудо над техническим недостатком человеческой жизни. У обоих существуют язычники, убивающие проповедников Религии и технических совершенств фабрики; как тех или других сжигали, топили, преследовали. Как та <, так> и другая, борются за совершенства, борются за Бога⁶.

20. Стремление человека к единству — смутное стремление к *единству всеуправления* в Боге. Это единство — в Троице как управляющей вселенной, в человеке же — как управление своей всечеловеческой жизнью. Но человеческая жизнь разделилась на два понятия или познания жизни.

Одно познание видит жизнь в духе как служению Богу, построило себе храм или церковь, в котором и проходит жизнь в служении, для чего творит свое производство средств, необходимое для служения.

Второе *познание* видит жизнь в служении самому себе и построило фабрику, в которой проходит служение в творении средств *технических совершенств*. Первое создает совершенство духовное, второе — тела.

Рознь их, борьба материи и духа заставляют думать, что тело и дух два каких-то враждебных начала, существующие самостоятельно и независимо. Но почему же между ними существует борьба? Потому ли, что в предвечном произошли их сцепления

и сейчас <они> хотят отторгнуться друг от друга и жить самостоятельно в своих планах? Но, с другой стороны, дух не может жить без материи, как и материя без духа. С третьей стороны, возникает вопрос, существует ли материя? И то, что мы называем материей, просто духовные движения, а может быть и так, что называем духом — движение материи. Но так или иначе, будет ли утверждено то или другое, не важно на сей раз, важно определение жизни. Появляется третье начало, определяющее, что есть жизнь, и от того определения и зависит, во что обратятся материя как дух или дух как материя.

В одном случае принято, что жизнь истинная только в духе, в другом — истина в материи. Таким образом, возникли два движения жизни — духовной и материальной. Следовательно, предполагаемого сцепления двух начал не было, ибо было одно начало, рассматриваемое через два плана.

Какое же это одно начало? Я обхожу два последних и ставлю началом возбуждение. Существует ли в нем дух или материя? По моим предположениям, материи не существует, ибо под материей разумею частицу неделимую, что, по моему выводу, во вселенной не существует. Следовательно, под материей общежитие разумеет известные плотности, но плотность есть делимое, следовательно, не может быть материей.

То же и в духовном общежитие разумеет особое состояние, ведающее религиозным движением. Духовность действует в Боге, но, с другой стороны, духовное и дух составляют разницу. Дух может быть всюду, в Божеском и небожеском. Говорим, нужно поднять дух армии, поднятие духа дает результа-

ты — взятие крепости, уничтожение корпуса людей. Если же поднимут духовное состояние, то армия пойдет с полей в храмы.

Итак, дух и материя — начала, которые общежитие применяет к своим суждениям, реализуя их в *чистое предметное техническое потребление*. Начала ложно разделяемы и неверно понимаемы. Принимая плотность за материю, начинается строительство мировоззрения как чего-то реального, действительного, так что от того, как пойдем по нашему разумению основу, таков и будет реализм или действительность; оттого — каков фундамент, таково и здание.

Человек, можно сказать, не выстроил ни одного здания, ибо мировоззрения, которые существуют, спорны между собою, это только суждение о неизвестном, может быть, несуществующем. Здания еще нет, и я не уверен, будет ли оно когда-либо. Не будет его потому, что человек стремится построить все на фундаменте, на законе, смысле, логике, практичности, т.е. на том, чего не существует в основах, им выведенных. Так, например, принимая за основу существования материю, он будет строить материальный мир как действительность, установив духовное, будет строить духовное. Но ведь все два доказательства находятся в спорном, следовательно, реальность бытия находится у спорящих, у одного человека духовная, у другого предметная.

Отсюда у человека в его общей жизни существует две реальности мира или жизни, но может быть и больше. *Итак, один человек строит жизнь на материальном реальностях, другой на духовном, и оба видят <вот> что: видит материалист, что человек с духовным реализмом строит здание без крепкого*

фундамента, даже вовсе не верит, что существует фундамент; второй то же видит у материалиста. В результате объективной реальности для них не существует, у каждого своя, субъективная.

Спор человек идет, а здания нет как нет, оба хотят доказать предметную основу как единственную прочность, а в действительности оба остаются в беспредметном.

21. Одинаково высоко Бог совершенства Религиозного и Гражданского техникумов. Так же бесконечно совершенство духовной души человека, как и производство фабрик и заводов. Одинаково отдалена линия горизонта материального совершенства как благо, так далеко и духовное благо. Двигаясь к этому горизонту, двигаются через разный задор.

Духовное движение ведет людей⁷ через путь уничтожения в себе своего «Я» как разума и воли, «воля моя в Боге, на его волю полагаю себя и все дела свои». Следовательно, человек — без воли и разума, ибо все это в Боге; вынув из себя волю и разум, тем уничтожает себя. Смысл последнего в том, что, уничтожая себя как отдельно существующую единицу, собирает Бога из распыленного состояния в единство как в нем или находящееся Божеское в человеке воплотится в Боге, соберется в нем разум и воля. Что же в этом действии существует? Человек, полагающийся на волю Бога и поручая ему все дела, остается без воли и разума, признает себя несуществующим, и всякое дело тогда — дело Бога. Но что же такое тогда человек? Я вижу один вывод, что человек в таком положении не существует, а существует Бог как во-

ля, разум и совершенство. *Дальше*, религиозный духовный путь человека собирается только достигнуть неба, быть с Богом, но совсем не собирается воплотиться в него. Помирился человек с мыслью, что высоты, в которой существует Бог, не достигнуть, мало того, он даже не смеет думать об этом. И на самом деле, где та высота, где вершина, достигши которой мы бы сказали — вот мы на вершине всех вершин, мы совершенны, я, человек, теперь достиг той границы, в которой перестаю быть человеком, я Бог. Никто не достигает этой границы, ни религиозный путь духовный, ни материальный, какие бы системы ни изобретали и как бы не верили.

Итак, перед человеком стоит начертанный Бог, которого нельзя достигнуть, хотя воображение человека и ограничило его абсолютом.

22. Предметный путь *фабрики* просто свергает Бога, видя в нем один предрассудок, а людей, строящих жизнь на духовном, Религиозном, считает просто недомыслием, не смогшим домыслить того, что здание их строится на предрассудке, опирающимся на Бога. Подводя Бога в фундамент жизни, подводят пустоту.

Материалист же уверен, что он строит свою жизнь на фундаменте из материи. Но мне думается, что не будет ли и фундамент материалиста тоже построен на предрассудке, ибо что есть материя? Под материей я разумею плотность, а что такое плотность, из каких она состоит частиц неделимых — неизвестно. Так же, как нельзя сказать, что Бог состоит из трех частей.

Суждение человеческое построило Бога на трех началах — Бога, Духа и Сына. Это такая же точность,

как и определение материальной единицы, и потому не будут ли оба фундамента предрассудком?

Общежитие строит фундамент, будучи уверено в том, что берет камень, не что другое. Но уже для научного исследования не будет это камень, а плотность, состоящая из бесчисленного количества плотностей вовсе не каменного происхождения, и что общежитию доказано, например, примером, что камень превращается в пар подобно воде, что камень также превращаем в жидкое состояние как известная плотность. Определить же последней материальные единицы вряд ли представляется возможным.

Итак, реализм общежития и во многих случаях науки может потерпеть неудачу в смысле определения точности состава частиц. И таким образом человек, строя дом на каменном фундаменте как на чем-то неопровержимом, крепком, неделимом, может ошибиться в своем реализме.

23. «Я, фабрика, в воле Бога вижу один предрассудок, только моя воля во всем и во мне смысл всех совершенств. Я устрою царство небесное на земле, а не на небе, и потому Я есть Бог». Опять Бог, «небесное царство на земле», «Я в руках держу мир моторов, земных и воздушных, Я бросаю их в пространство и даю материи новую форму». Но вернее было бы <сказать — «я, человек» — даю форму своему суждению», но материи дать форму, увы, никакой Бог не в силах. «В моих руках провода электричества (о которых так недавно узнал), <оно> станет новым началом», «Я только один всесилен и могуществен», «Я есть действительность, Я ясная наглядная сила явлений материи», «Я владыка мира,

ибо в руках моих труд» и «Я вселенная, ибо Я владею ею».

Не будет ли в этих словах скрыта причина — «овладения всеми Божескими силами». «Быть владыкой мира» может быть только Бог либо тот, кто взял все его особенности. Но если человек возьмет все особенности у Бога, не возьмет ли и все его предрассудки и не построит ли царство небесное на земле на тех же предрассудках?

Очевидно, человеку, свергающему Бога, нужно строить мир свой, небо свое на совершенно новых началах — «действительных наглядных причинах», а не на Божеских беспричинных предрассудках. Но оказывается, все человеческое производство строится на тех же основаниях, что и мир Божий. Если всякое творение Бога в мире питается, то и всякая новая машина тоже требует питания. Материалист и берет последнее за причину всех причин и оттого, что все хочет питаться, и загорается сыр-бор, это самая наглядная причина всего материального учения. Но только, несмотря на всю наглядность, я сомневаюсь в ней, ибо не могу представить того, чтобы мир как вселенная потому только построен, что некогда что-то захотело есть. Если бы в этом *нечто* не возник аппетит⁸, то вселенной не существовало бы?

Итак, два человека представили себе по-разному вселенную, один видит в ней духовное начало, другой материальное. Один строит на духовном начале, видит нечто большее над тем, что видит материалист, материалист же видит мир как материю самопожирющуюся. Бiggerе духовного заключается в том, что духовное творит не ради себя пожрания, а ради своей беспредметности. Материалист же видит творение той же материи как цель самопожрания —

творит предметы для своего аппетита. Но, с другой стороны, научно-доказанная наглядность говорит, что материя не исчезает, ее нельзя ни сжечь, ни спечь, ни поест. Так как же понять материалистическое осознание материи, которое есть то, что не может <ни> поест само себя, ни сварить в котле и ни съесть без остатка? Если это так, то действие *материалистического* сознания — пустое действие. Видеть же в этом действии какую-то высшую причину и давать преимущество <материалистическому сознанию я отказываюсь, ибо у него> не вижу бóльших заслуг, чем <у> духовно<го>, даже Религиозно<го> миропонимани<я>. Вообще же перед обоими миропониманиями стоит все та же беспредметность.

Если же *материалистическое* сознание в предметных сооружениях видит только вышку, с которой возможно разглядеть мир, достигнуть того, чтобы материя увидела все свои видоизменения, то это то же простое дамское любопытство осматривать себя в зеркале.

Материалистическое мышление занято постройкой зеркала, *чтобы увидеть мир самой материи во всех ее видоизменениях*. Но и в этом «если» тоже совершенства нет, ибо зеркало все-таки не покажет всех сторон материи. Движение предметного сознания идет к тому совершенству, которое все-таки достигло бы своего смысла, именно построить таковой аппарат, чтобы насытил аппетит *материального* сознания. Другими словами сказать, собирается так построить материю, чтобы она все-таки удовлетворила свой аппетит. Последнее же возможно достигнуть тогда, когда будет съедена без остатка материя.

Церковь стремится через свою религию привести сознание человека к Богу как совершенству, *пред-*

метное стремится достигнуть совершенства в машине как самопитании, одни думают питаться Богом, другие машиной.

Стремясь себя сделать владыкой мира, фабрика в то же время говорит, чтобы достигнуть последнего, нужно все знать, познать, осознать, исследовать, «научно обосновать», ибо только тогда возможно быть владыкой и управлять миром, когда все знаешь. И опять это «всё», как бы это всё собрать и удержать его, чтобы исследовать и распознать, как бы это «всё» собрать и сделать его предметом нашего окончательного изучения. А как много на вид кажущихся предметов окружает нас, а как только коснешься их умными приборами, то они разбегаются, и чем острее ум, тем дальше вглубь, вширь, вниз, в высоту разбегаются предметы нашего изучения, как бы борясь за свою беспредметную истину, не хотят быть предметами, и наша воля, разум, практика, «наглядное постижение» разбивается об их беспредметную истину или просто беспредметность без всякой истины.

Определив Бога как абсолютное, определили совершенство, и, несмотря на это, все-таки это «всё» ускользает, его границы неуловимы в абсолютном, и не можем управлять границами.

И на самом деле, как бесконечны миры вселенной, неисчислимы туманы несущихся солнц со своими системами! Какой таксометр измерит их скорость и пройденное ими пространство? Вся бесчисленность солнечных туманов несется во мраке, и мы со своей Землей как пылинка в общей пыли миров несемся в безумном вихре и до сих пор не можем установить, откуда и куда летим, зачем и какой смысл в этом бесконечном вихреобразовании. И человек всю эту

неисчислимость хочет исчислить и сделать предметом своего изучения и «научного обоснования» «наглядностью» примера через опыт, а над чем, над каким предметом производить опыт?

Пусть же скажет человек, когда будет тот день, когда последний раз прогудит свисток на фабрике труда, когда скажет научный техникум, что все кончено, последняя смена, «всё» узнано, и человек на фабрике крикнет — довольно, труд окончен, исследовано всё, я на вершине миров, или миры поглощены мною, я овладел *всеми* совершенствами, «Я Бог».

24. Усилие человека в труде — существует потому, что он через труд собирается разрешить практический вопрос. Но, будучи не в силах завершить вопрос, в единой вещи достигнуть предела — вынужден трудиться, достигать его дальше. Так проходят века, и вопрос остается *неудовлетворенным*.

Может ли наступить момент, когда человек удовлетворится светом? Вначале изобретение лучины было, конечно, большим достижением, но человек не удовлетворился и нашел керосин, потом электричество. Кажется, что с введением электричества должен закончиться вопрос — свет достаточен, но ведь работа по свету идет дальше, и, может быть, со временем наши электрические лампы просто будут коптилками.

Итак, конца нет, нет того предела, где человек скажет — вот исчерпано все. И оттого, что невозможно предвидеть, предусмотреть всего, случается катастрофа построенного, непредусмотрительность является грех. Как странно построен мир, что человеку нужно постигать, изучать, строить специальные приборы, чтобы раскрыть действительность мира, раскрыть

туманности в бездне небытия. Еще он не владыка, когда производство его вещей служит для преодоления неизвестного⁹, фабрики и заводы существуют только <за>тем, что существует неизвестное совершенство, скрытое в природе, и они стремятся собрать его в един<ств>о своей технической машины. Таковое дело я бы считал высшей основой материалистического сознания, но не причину достижения материалистических благ, построенных на причине питания. И потому строить мир как производство питательных совершенств — чистый предрассудок.

Предметное сознание, если оно строит просто леса, чтобы подняться к туманностям и стать самым туманом в вихре всего космического вращения, не вдаваясь ни в какие научные и «наглядные причины», считал бы положительной стороной, но как только <одно> *предметное* сознание, <существующее> просто как «борьба за существование» и борьба с природой, — преодолеванием считаю безумным.

Все производство как бытие — как необходимость, вынужденная противопоставить <представить?> производство как борьбу. Через производство он <человек> бытие. Но, может быть, что не только бытие в том, что творю предметы, — но и в том духе возбуждения, который существует в человеке, что, может быть, одно стремление к постижению того, что нельзя постигнуть, тоже будет бытием.

Человек может существовать не только потому, что мыслит, но и потому, что возбужден, что и есть его первоначало жизни. Мысль же это только известное состояние возбуждения. «Бытие» есть действие, но можно действовать и «не быть». «Быть» значит делать предметы целеполезные, действовать же без цели можно считать за небытие.

К какому же бытию стремится человек? К покою, т. е. к недействию, и каждое его машинное совершенство говорит о том покое. Так, по крайней мере, человек думает, что машина облегчит его труд, а в будущем, может быть, и совсем даст ему отдых. Что же будет освобождаться в отдых, мышцы как *физическое напряжение*? Что же останется в действии у человека? Мысль о непрерывных постижениях несуществующего, ибо постигнуть действительность нельзя, постигается свое собственное сочинение как представляемость несуществующего.

Но в этом бытии не указаны средства, какими возможно познать действительность, ибо средства возникают тогда, когда существует препятствие, но раз нет препятствия, то не может быть и средств. Постигание мира как *предметного бытия*, так и *духовного*, только сочинение бытия, в котором и нужно совершать постижение.

25. Человек, достигший совершенства, одновременно уходит в покой, освобождается от познаний, знаний и разных доказательств. Не может скрыться от Бога, ибо *Бога сделал абсолютом. Следовательно, Бог свободен от всякого действия.*

Бог — покой, покой — совершенство, достигнуто всё, окончена постройка миров, установлено в вечности движение. *Двигается* его творческая мысль, сам же он освободился от безумия, ибо больше не творит, и вселенная как мозг безумный движется в вихре вращения, не отвечая себе куда, зачем.

Итак, вселенная — безумие освобожденного Бога, скрывавшегося в покое. Тоже человек, достигший совершенства, освободится от своего безумия, станет

Богом. Но человек не выносит покоя, вечный покой его страшит, ибо он означает «небытие», и когда приближается вечный покой, *приближается Бог, тогда человек* подымается со всеми своими силами своего безумия и кричит — нет, я хочу «быть», иначе говоря, я не хочу «быть Богом».

26. Мысль моя пришла к Богу как покою или небытию — к месту, где уже нет совершенств. Но что есть целью всех совершенств? В совершенстве заключается предел наступающего «ничто» как бездейственный покой. Таков должен быть Бог. Если так, то Религиозный путь — путь наименьшего сопротивления, признающий в себе «ничто» человека, оставляя «что» Бога.

Таким образом, Религия видит в человеке «ничто», «небытие», а в Боге «бытие». Фабрика же видит в человеке «что», а в Боге «ничто». Но так как Бог — покой в совершенстве, и фабрика видит тоже в совершенстве покой, то тем самым приходит к Богу как покою.

Религия, стремясь к Богу, стремится человека превратить в «небытие», а Бога в «бытие». Но превратить человека в бытие не удастся, ибо в нем признает душу, которая и будет «бытием» в Боге, так что достижением Бога в Религиозном совершенстве еще не достигается полного покоя — уничтожения человека, ибо человек освобождается только от тела и остается в душе, а душа еще должна как-то действовать в Боге и в небе. И чтобы достигнуть полного покоя или уничтожения себя, необходимо освободиться и от души. Но душа в Религиозном техникуме пока неделимый атом. Если Религия видит Бога как «бытие», то и всякая

вещь в мире тоже бытие, ибо каждая вещь имеет в себе Бога, частицу совершенств (общежитие); а если глубже рассмотреть каждую вещь, то в ней весь Бог со всею бесконечностью или абсолютном совершенного, *почему* вещь не обратима в предмет постижения, как и сам Бог (общежитие). Отсюда появление вещей или человека на алтарях в религиозных торжествах логически оправдываемо, ибо в вещи и человеке существует Бог как совершенство.

Не иначе обстоит дело и на фабрике. Алтарь ее увешан портретами людей, в которых живет совершенство, т. е. Бог, и тоже существуют инженеры, изучившие их совершенство, как священники святое писание. И как первые учат совершенству тому, которое постигли у учителей своих, так и вторые учат тому, что постигли в совершенной жизни святого учителя¹⁰.

27. Человек разделил жизнь свою на три пути, на Духовный (Религиозный), Научный (фабрику) и Искусство.

Что означают эти пути? Означают совершенство, по ним движется человек, движет себя как совершенное начало к своей конечной представляемости, т. е. к абсолюту; <это> три пути, по которым движется человек к Богу.

В Искусстве Бог мыслится как красота, и потому только, что в красоте Бог.

Религия и Фабрика призывают Искусство, чтобы оно их облачило в ризу красоты, как бы не доверяя своей завершенности. Так торжественно движется Религия в Искусстве, так же и Фабрика.

Но, несмотря на взаимность, все-таки каждый путь считает себя первостепенным и истинным путем к

Богу, самостоятельным учением и познанием Бога. Каждый проповедует Бога, в своем пути соединяющимся в одном слове (общезитие) совершенство.

28. Религиозный человек в церкви своей говорит — я стою на истинном пути, церковь моя ведет к истинному Богу, все то, что говорит человек вне церкви, есть тлен, только через меня душа перенесется в те вселенные высоты, куда никакое человеческое изобретение не достигнет, ничто так высоко не поднимает душу, как молитва, никакая катастрофа или смерть человека не страшна, ибо душа не подлежит никакой катастрофе. Смерть существует только для тела как технического вместилища, душа же вечно существует, ибо она не что иное, как частица Бога; так все Божеское собирается к нему.

Душа не смертна, Бог не смертен, все не смертное есть Бог. И потому душа в человеке не что иное, как частица бессмертного Бога.

Такие условия церкви. Правда, как всякие условия, могут быть опровергаемы или иначе формулированы. Например, очень важно *узнать*, существует ли душа в человеке. Если говорят «душа человеческая» — неверно, души человеческой не может быть, ибо душа бессмертна, а все бессмертное — Божеское. Отсюда вытекает и другое соображение, вполне логически оправдываемое, что душа никогда не может быть погрешима, как бы тело ни было греховно, ибо Бог безгрешен, он может только уйти из греховного тела, и человек как мясо может быть без души. Но если, паче чаяния, существует материя или другая сила, составляющая тело, которое не исчезает ни при каких условиях, то, следовательно, оно тоже

несмертно, то и все тело как материя есть Божеское тело.

Следовательно, мир с точки зрения условий церкви безгрешен, ибо тело и душа — Бог. Итак, мною оправдан мир от греха.

Что же является жизнью для церкви? Духовное состояние человека. Но в чем помещается духовность? В душе, ибо тело грешно, и когда душа убьет грех в теле, оно становится святым, превращается в Бога, тело исчезает, становится душой, но греха больше нет, есть Бог. Душу Бог не может наказать, ибо она его часть, тело как несмертное тоже. Отсюда наказаний нет в Боге.

29. Искусство признает себя как главное и говорит — я указываю человеку красоту, а что может быть выше и совершеннее красоты, — видящий меня, не видит греха.

Кто владеет мною, тот владеет и живет красотой. Во мне нет греха, как в остальных истинах, ибо, если бы во мне не было красоты, не прикрывали бы мною свои истины другие учения, а при прикосновении моем все становится переполненным в красоте как совершенстве. Во мне гармония Бога, и потому мир сей совершенен.

Прийдите ко мне! И кто войдет, тот войдет в гармонию, тот услышит себя в общей гармонии. Я кладу венец на всё и венчаю красотой гармонии. Я могу возгордиться тем, что во мне Бог, ибо только во мне гармония, а в гармонии нет греха.

Во мне истинный мир человеков, во мне нет ни тюрем, ни наказаний, ничто не может сравниться со мною, ибо я уже достигла Бога. Всё остальное еще

разделено на чины больших и малых, святых и грешных, еще находятся в войне и пребывают в крови и цепях, кто хочет же слушать гармонию ритмов, пусть идет в мой путь.

30. Фабрика опровергает два последних и в свою очередь говорит: «Я перестраиваю мир и его тело, я изменяю сознание человека, я его сделаю вездесущим через познание во мне совершенств, и я буду совершенно знающей, я буду Богом, ибо Бог только знает дела вселенной.

Вся стихия соберется во мне, и я буду вечностью. Я сделаю человека зорким, слышащим и говорящим на многие пространства, я выстрою технику его тела в совершенном образце. Я согласую всю его волю в себе, поглосю волю ветров, воды, огня, атмосферы и сделаю все это единым, принадлежащим человеку.

Да в конце концов весь мир просто неудавшаяся техническая попытка Бога, которую построю в совершенстве!»

Кто же так смело говорит устами фабрики? А вдруг устами ее кричит сам Бог?

31. И так человек, разделившись на три, и пошел тремя путями к совершенству, как будто не доверяя одному какому-либо пути, не будучи уверен, что найдет в нем Бога или истину, ведущую его к совершенству как благу, или Богу. Но, разделившись, каждый в пути своем нашел Истину и построил Церковь. И вместо единого построили три единства спорящих между собою Истин.

В Истине думают найти благо, для этого производят ее, и потому каждое производство есть благо и не благо, ибо его нужно делать. Делать благо — делать истину, ибо истина в производстве фабричном еще не достигла того блага, которое достигли Религия и Искусство, ибо здесь каждый делает себе сам благо и развивает духовное¹¹ свое начало.

Фабричные люди делают блага, которыми пользуются не делающие их, поэтому новые учения Социализма стремятся, чтобы все делали блага для себя в целом, и тот, кто не делает их, не пользуется ими. Поэтому церковь говорит: «Тот, кто не молится и не делает блага, тот не попадет в царство небесное». Фабрика тоже объявила такой же лозунг: «Кто не трудится, да не ест». Тот и другой человек, не делающий блага, не получит их, не будет пользоваться царством благ. Для обоих делание благ имеет значение, решающее проблему достижения небесного Божеского царства как блага окончательного. Логически должно быть так, ибо поставлено совершенство в цель.

Если кто-либо из них скажет — хочу вечно совершенствоваться, быть бесконечным, <то это> *равносильно* сказать — хочу быть в бесконечном Боге. Ибо человек определил цель свою бесконечностью Бога.

Благо Религии заключается в достижении небесного царства, в которое человек войдет, освобожденный от всех физических недугов во всех смыслах тела, и чистый в душе сядет по одной из сторон Божеского трона. В вечной молитве освободится от всякой заботы телесной, ибо в небесном царстве достигнуто совершенство, где не нужно кормить тело, не нужно ничего преодолевать, все сделано и преодолено, остается одно духовное действие.

Что же думает достигнуть фабрика, завод? Через труд <думает> достигнуть освобождения от труда, на это указывает забота и стремление освободить себя в машине; пока же она только облегчает труд человека.

Если через труд человек освободит себя от труда, то и церковь через молитву должна в царстве небесном освободить человека или душу от молитвы. Ибо какие молитвы можно творить, когда уже всё достигнуто и приобщено к Богу? Тем более, если принять, что душа есть частица Бога.

Итак, в будущем у человека не будет ни фабрик, ни заводов, от этого он избавится при достижении блага. Фабрики и заводы больше не будут вырабатывать благо, ибо оно, единое благо, достигнуто в совершенстве или Боге.

Таким образом, в будущем не будет ни церкви, ни фабрики, ибо они были только проводниками народа.

Таким образом, фабрика стремится в будущем освободить человека из всего материального, физического, больше ему не придется преодолевать материи. Не будет ли в этом тождества с духовной церковью, стремящейся освободить душу от тела как грешной материи? Но в небе, очевидно, душе нужно будет действовать в молитвах. Что же это будет за действие? <Это> будет новое сложение молитвы через мысль о Боге.

Не будет ли в этом тождества в фабрике, через которую человек придет к совершенству действия одной мыслью? И весь технический аппарат будет двигаться <мыслью>, мысль моя движет мое техническое тело, все же функции выполняются помимо моей мысли управляющей, все функции вышли из власти моей мысли, и ими не нужно управлять.

Итак, полагаю, что фабрично-научное совершенство стремится к тому же — чтобы его построенное производство совершало все функции помимо его физического, а дальше вышло и из власти мысли. Во всех сравнениях видно, что церковь и фабрика идут к одному (Богу не указываю места).

Но между ними есть большая разница. Разница в том, что церковь освобождает душу из тела, признавая ее бессмертной, — одни пока души несутся к небу. Фабрика поступает противоположно, души как бы она не знает, видит перед собою «наглядно», без всяких «научных обоснований» человека. Этого человека она стремится превратить в душу, сделать его не материальным, а духовным, или духом нового тела, или готовит новое тело для человека как духовной силы, — и получится подобие того человека, которого церковь разделяет на тело и душу.

Бронированное орудие, автомобиль, представляет собою небольшой образец сказанного. Если человек, сидящий в нем, еще разделен с ним, то просто потому, что данное тело, одетое человеком, не может совершать всех функций. Сам же человек как организм технический может выполнить все функции, нужные душе, и потому душа живет в нем и выходит из него тогда, когда функции его не выполняются. Если бы автомобиль был в совершенстве выполнения всего необходимого для человека, человек никогда не вышел бы из него. Признаки последнего существуют в большем разрешении, напр<имер>, в гидроплане, — воздух и вода вмещены в нем. И когда будет обеспечено все, то человек больше не выйдет из своего нового тела.

Итак, фабрика и завод собираются человека привести в новое механическое царство, оковав его тело как душу в новую одежду или орудия, и в царстве

том человек будет представляем, как ныне представляется форма души в человеке. Церковь же приведет душу в небесное царство.

В обоих состояниях будет еще действовать мысль, но мысль уже не во всем будет иметь власть, некоторые возбуждения останутся вне ее. И это будет признаком того, что близость Бога не далека. Ибо мысль оканчивает свою физическую работу, и начинается царство немыслящее, наступает покой, т. е. Бог, освобожденный от всего творения, находящийся в абсолютном покое. Ничто больше не нуждается в Боге, как и Бог в нем. Он больше не управляет технически своим царством.

Итак, все стремится к покою или Богу как немыслящему состоянию.

32. Бог не трудился, он только творил — таким творцом сделала его человеческая мысль в представлении своем. В шесть дней или через шесть раз «Да будет» совершил творение мира.

Неосторожность человека обрушила гнев Божий на него, за что творец проклял его трудом, рождением, потом и кровью (общезитие). Но действительно ли человек согрешил и мог ли Бог его наказать? Этого не могло совершиться, ибо Бог, сотворив мир, удался в вечный покой, вошел в седьмой день в царство свое немыслящее, следовательно, он уже не мог знать, что случилось с его творчеством, несмотря на то, что он всезнающим должен быть. Но, может быть, он и знал, что случится с Адамом, но, может быть, это так нужно в порядке совершенства. Во всяком случае, войдя в седьмой день, вошел в полный покой, ибо построил в совершенстве мир.

Необходимость Бога войти в отдых — обязательное условие, ибо если Бог не ушел бы в покой, то вынужден был бы бесконечно строить, а раз творить дальше, значит не быть совершенным. Бог не мог больше творить, ибо построил совершенство, выше которого нет. Сотворив мир, он ушел в состояние «немыслия», или в ничто покоя.

Выгнал ли человека Господь из рая или нет? Но я больше склоняюсь к тому, что он <человек>, увидя совершенства, в представлении своем нашел их несовершенными и начал вновь творить по образу и подобию Бога. Может быть, эта причина как непосильная работа и стала его проклятием в труде, *поте*, мозолях и крови.

Также по наивности <человек> установил себе шесть дней труда, в которые и думает построить новый мир как рай благ, а в седьмом быть в вечном отдыхе, как Бог. Но на деле оказалось иначе — неделя за неделями идут, а каждый день мнимого отдыха только больше обнаруживает несовершенств, и с понедельника опять начинается работа по совершенствам.

Седьмой день для Бога был отдыхом, а для человека только вышкой, с которой видны всегда его ошибки, и в этом разница между ними.

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

Всё это пытается разобрать человеческое представление — разбирает то, что представило себе. Но так как всякое представление — не действительность, то и всё разбираемое представление не может быть дей-

ствительностью. Следовательно, все разбираемое — ничто, т. е. Бог, вошедший в покой. И получилось, что ничто было Богом, — пройдя через совершенства, стало тем же ничто, ибо и было им.

«Ничто» нельзя <ни> исследовать, ни изучить, ибо оно «ничто». Но в этом «ничто» явилось «что» — человек, но так как «что» ничего не может познать, то тем самым «что» становится «ничто».

Существует ли отсюда человек или существует Бог как «ничто», как беспредметность? И не будет ли одн<ой-единственной> действительность<ю> то, что всё то «что», <что> появляется в пространстве нашего представления, есть только «ничто»? Всякий же опыт или движение поезда или ядра, разрушающего стены, убивающего людей, не есть доказательство, будучи очень наглядным и убедительным, что последнее существует.

Я не могу себе представить себя — где я начинаюсь и где кончаюсь, и какую часть тела моего прошло ядро. Ведь для того, чтобы пролететь, ядру необходимо не только преодолеть пространство, но уничтожить и сонмы жизней, не видимых нам. Но уничтожило ли оно их или изменило ли их движение? Нет, ничего не изменилось, ибо ничего нет. Если бы было в мире что-либо, то не было бы «что».

Итак, нет ничего удивительного, что Бог построил из ничего вселенную, — так же, как и человек строит всё из ничего своего представления и <из> то<го>, что представилось ему. Не знает, что <он> есть сам творец сего и сотворил Бога тоже как представление свое.

Но если человек всю представляемость посчитал за Бога и нашел, что душа и тело не смертны, то очевидно, что нет ничего во вселенной, как только «он»,

ибо «он» не смертный. Человек же смертный, но так как нет ничего смертного, то нет человека. Представление о смертном неверно, ибо разрушило бы Бога.

Отсюда, чтобы разрушить Бога, нужно доказать смерть души или тела как материи. Но так как науки и всякие другие попытки доказать последнее не могут, то и скинуть Бога нельзя. Итак, Бог не скинут (первый раз)¹².

Возможны доказательства того, что не существует материи, как и я доказываю в сей рукописи. Но наука доказывает существование энергии, составляющей то, что называем телом.

Совершенством вселенного миродвижения или Бога можно считать то, что самым человеком обнаружено доказательство того, что ничего не исчезает в ней, только принимает новый вид. Таким образом, исчезновение видимости не указывает, что все исчезло.

Итак, разрушаются видимости, но не существо, а существо, по определению самим же человеком — Бог, не уничтожимо ничем, раз не уничтожимо существо, не уничтожим Бог. Итак, Бог не скинут.

Душа по определению человека не смертна, материя по определению науки не смертна, Бог по определению народов не смертен. Отсюда нет смерти, ибо Всё — несмертный Бог. Итак, Бог не скинут.

Смысл техники через машину дать человеку покой, в технике человек ищет покоя или Бога, ибо Бог вечный покой. Итак, Бог как вечный покой существует.

Но как я раньше говорил о том, что ничего нельзя доказать, определить, изучить, постигнуть, то и все определения остаются недоказанными, ибо если бы было что-либо доказано, было бы, конечно, для вселенной и самих себя. Отсюда всякое доказательство

простая видимость недоказуемого. Всякую видимость человек называет предметом, таким образом, предмета не существует в доказуемом и в недоказуемом¹³.

34. Из того рассуждения, что материя — бессмертная сила, составляющая тело или материю, доказывает<ся> не смертное вообще в мире. Под бессмертным общезнание понимает Бога, наука разумеет в этом Боге материю или энергию вообще.

Следовательно, всё в мире Бог, или всё в мире дух, или всё в мире материя, или всё в мире энергия, или всё в мире движение, или всё в мире покой. Всё это будет составлять в себе Бога или <так>. Но другое представление человека или простая видимость разрушения, исчезновения видимости со зрением, заставила человека решить, что человек смертен.

Как же это понять? Ведь из предыдущего рассуждения было видно, что мир бессмертен, если же что-либо есть смертно, следовательно, оно не принадлежит бессмертному миру. Но так как другого мира нет, ибо то, что мы называем смертным в человеке — именно тело, или материю, а материя <есть> всё, <то есть> бессмертна, то очевидно нужно признать, что человек тоже бессмертен, либо не существует совсем как ложное представление смертного.

Бога или все, или человек не видит в смертном и материю считает живой вечно, какие бы она не принимала видоизменения — всё это будет жизнь. Всякое же видоизменение ее и <есть> новый смысл или совершенство.

Смерть же человека это нечто беспокойное, тревожное, в нем <в человеке> гибнут условия; это вексель условий, который сжигается бесповоротно, гибнет

видимость условий, которая была между людьми. Гибнет видимость потому, что видеть человек может только определенные суммы и не видит цифр. Под суммой же он понимает мир как предмет, в котором и понимает одну сумму.

Так, дерево он видит из суммы, состоящей из корней, сока, ветвей, листьев, почек, коры и древесины, — так сумма расплылась на несколько цифр. Может быть, в первобытном у человека было просто дерево, не разделявшееся и совершенно не известное ему, были новые видимости, которые умирали в неизвестном. Распыляясь, сумма дальше <распадается —> корни распадутся на другие различия, сок тоже, и получим новый ряд, который в свою очередь разделится на бесконечное, что и составит мир явлений, и во всех явлениях увидим связь как родовые сцепления.

Увидев же новые и новые элементы, сознание может прийти до познания элементов или условий дерева во вселенной.

Так что все свойства или условия, из чего состоит человек, будут узнаваемы со всеми оттенками в целом множестве как едином целом.

Может быть, раз-суждая о человеке, мы можем раз-судить его в целом в мире и прийти к реальности, что ничего нет отдельно существующего, и что нет никаких условий, как только он, человек. Не существует ни дерева, ни железа, ни растений, ни животных, как только он. Но это так же нужно видеть, как видим сумму дерева из нескольких цифр.

Увидев во всем существо человека, мы потеряем видимость смерти, ибо увидим признаки или условия в целом бесконечном мире, поскольку будем проникать в его распыленность.

Итак, все условия в умершей видимости не могут умереть, ибо живут те еще, которых мы не знаем, — как, скажу, не знал первобытный человек, не знал всех цифр, составляющих сумму деревьев.

35. Жизнь человеческая построена на условиях, но не на действительности, и если бы он не придумал их, жизнь его не существовала, ибо ничего не существует как предмет — <человек сам> условился создать предметы для взаимного пользования.

Правда, условия удивительны тем, что всякий человек, заключивший условия, верит в действительность предметов. На самом же деле вера в условность есть просто вера, но никаких действительностей нет.

Всякие условия разных материальных комбинаций при их распылении, т. е. когда кое-что уходит за пределы условий, подвергаются «суду», т. е. тому закону, которого функции заключаются в собирании распыленных условностей в одно целое предметное. И, может быть, суд — чисто человеческое измышление, стоящее как страж на границах условных предметов. Этот страж оберегает мир от распыления условий, которые уничтожают предел предметного и влекут все условия к беспредметному.

Природа не имеет «суда», она, может быть, некогда имела «суд» как нечто целое, но через другой аппарат «раз-суда», который раз-судил, раз-пылил все и исчез. Но это предположение <верно> по отношению к природе, по отношению <же> к человеку — «раз-суд» существует в том же «суде», имеющем функции через «раз-судили» собрать распыленность единиц преступления в одно целое предметное.

Но есть и его другое значение в науках, где разсуждение ведет неудержимо распыление всего условного предметного, которое в строгом смысле юридического разсуждения нарушает всю условность жизни, доказуя, что все предписанные условия фальшивые и что по заключенным между собою условиям ни первый ни второй ничего не могут ни отдать, ни взять.

Общежитие просто до наивности, <оно> расправляется с вещами очень легко, их передвигает с одного в другое место, но в действительности ничего нельзя перенести и вырвать из природы. Существо, значение, свойства и все другие условия остаются всегда в своем месте, с которых нет сил их сдвинуть, и видимость их передвижения — простая ложь усвоившего <условия> сознания.

36. Всё то, что общежитие называет предметом, есть силовые родовые скопления. Сила же их в том, что они не могут быть переносимы из своих мест; если бы этого не было, то не было бы чего переносить. Поэтому наше условие как уже реальный факт того, что известная сила как предмет перенесена в другое место или из нее образован другой предмет, неверно.

Всякая сила стоит вечно в своем месте, и благодаря тому, что человек пытается ее перенести, возникают всевозможные условия предметов. Если же допустить последние, то очевидно, что и все построенные предметы тоже не передвигаются, ибо находятся в том месте, где существует сила.

Небольшой пример — движущийся паровоз, в котором всякая сила, т.е. части, движутся, — однако каждая находится на своем месте; находясь же на

своем месте, каждая часть передвигает в целом все тело как предмет и, передвигая целое, передвигает себя.

Таким образом, возможно доказать, что все передвигается, но если же взять все тело в отношении движения Земли, то оно будет подобно своей любой части. Если же взять Землю, то по отношению целой системы она будет в своем месте и т. д.

37. То, что называем силой, я называю возбуждением, предметом же считаю ту единицу, которая при попытке разделить на множество не разделится. Но тогда точка единицы, или предмет, тоже не может быть предметом исследования, ибо исследовать значит разделить, рассудить, раз-мыслить, размножить.

Таким образом, предмет, размножившийся до бесконечности, перестает быть предметом; следовательно, не может быть ограничен и исследуемым¹⁴.

Бесконечность нельзя исследовать, и бесконечность не может быть предметом как только беспредметностью. Во втором случае — если <есть> единица, которая не может быть делима, следовательно, она тоже не может быть предметом исследования.

Однако вся жизнь человека проходит в том, что вечно исследует то, что не может быть исследуемым. И из того, что не может быть уловлено, удержано, перенесено, то, что нельзя сделать <ни> предметом, ни силой своего замысла, создается жизнь условий.

Глаз же наш рассматривает все условия и как будто видит «наглядную причину» и действие, как будто видит в целом предмет, а на самом деле глаз

наш только видит условности, и не будь этого разделения, ему бы нечего [было] видеть.

Итак, постепенно разделяя неизвестное в своих разделениях, деленному давая имя, мы делаем известное. Но известное будет только имя — неуловимо в своих перевоплощениях неизвестное или возбуждение деления.

Человек, давая себе имя, действительно считает себя соответствующим ему. И если человек, у которого нет имени, уловлен законом, <то закон> не видеть его должен до тех пор, пока не знает его имя. Каждое имя может быть передано другому по своему роду, и закон не познает человека, все может скрыться под именем, и ничего не раскроется без него и не будет видимо.

И если что-либо видно, то видно только неизвестное, т. е. всякая видимость перестает быть видимой, и потому закон осуждает видимое им имя, но никогда действительность.

Отсюда вся культура человеческих «совершенств», «научных и наглядных обоснований» всепросвещения. Простое действие первого, научного, заключается в том, чтобы неизвестно <му>, не имеюще <му> ни единичного, ни множественного, давать имена. Вся наука подобна священнику, который, крестя во имя неизвестного, неведомого ему Бога, дает имя младенцу. Так же научник, оперируя с неизвестным бесконечным, дает имя, разделяя его на элементы.

Государство же стремится, чтобы всем именам неизвестного подлинного дать реальную систему. И таким образом, Государственная система — действие имен ему неизвестной силы <на полях: система>. Но закону его очень важно знать, какого рода и проис-

хождения известное имя, в этом — его предосторожность, он хочет знать силу, выяснить опасность имени. Но сила есть сила, <и> никогда ему не будет известна; одна и та же сила и опасна и не опасна. Так что имя еще не открывает действительность, и никогда не может открыть ее.

Закон иногда раздражается, хотя должен быть всегда хладен — ввергает в одно или другое заключение силу, но заключить силу значит быть безумным, равносильно чтобы электрический свет или силу посадить за решетку. И каждый закон тюремный думает, что если электрическая сила заключена в лампу, то все электричество поймано. Также, если судит арестованное имя, он покоен, что изловил всё.

О, какую нужно было бы тюрьму, чтобы уловить «всё»!



Просвещение же занимается тем, чтобы то, что узнала наука о несуществующем, осветить перед остальным темным человечеством. Из этого видно, что наука и просвещение задались целью, даже идейной работой, сделать чудесное исцеление темного человечества, одарив его зрением, воспринимающим те <самые> предметы, вынесенные из несуществующего, для полного «наглядного обозрения действительности». Если же человечество жило построенной легендой как некой реальностью, то <наука и просвещение задались целью> избавить его от последней, представив действительность вынесенной из несуществующего действительного. Но чтобы темное сделать ясно вид<ным>, необходимо его разделить на два, на три и т. д. Но так как ничего нельзя разделить, то очевидно, что темное нельзя превратить в чудо видеть.

Но что же такое человечество, что это имя скрывает под собою? Да всё то же, что и «всё». Оно такое же ничто для исследователя, как любой представляемый «предмет», над ним происходит такая же работа, как и над всем, так же каждое добытое в несуществующем неизвестное раскаляется, освещается, пресуется, расплавляется, охлаждается.

Но что в конце концов оно <человечество> из себя представляет, <поскольку> остается темным в действительности, а «ясным в представлении». На самом деле все ясное — в будущем всё же темное, всё недомыслие, всё несовершенство, а в сегодня им же всё человечество живет, целиком поглощенное тем, что не существует, полной беспредметностью. Но не надо забы<ва>ть и того, что всё будущее приходит в сегодня, и когда оно ясное, полное совершенства пришло, тогда увидим, что оно похоже на сегодня.

Итак, ясное остается никогда не достижимым, ибо оно вечно в представлениях. Тоже в представляемом и человечество, народ, человек — все это вехи, к которым движутся представления.

Само же представление не есть что-либо такое недвижимое, которое смогло бы представляемый мир оформить, ибо оно, представление, находится в будущем. Следовательно, представление всегда ускользает от реального воплощения и становится недостижимым в действительности, оставаясь вечно в будущем беспредметным.

38. Человек хочет увидеть мир, познать его. Но мир темен, и чтобы постигнуть темноту, стремится выделить из нее «нечто». Но само «нечто» тоже темно, ибо вышло из темного.

Итак, все стремления, все усилия будут усилием того, что что бы ни было вынута из темного, темным <и> будет. Чтобы разглядеть темное, человек в представлении своем создал себе белое или светлое поле и таким образом разделил в себе два поля, одно белое, другое темное. Белое создал для того, чтобы на нем постигнуть форму темного. При своем же опыте два поля стали равносильны в своем ничто. Равносильно познать стало тайну белого или тайну черного, одинаково стало видно поле белое на черном, как и черное на белом.

Таким образом, было доказано, что первое и второе — равное ничто, и равно темны либо светлы. Отсюда, может быть, и зачался мир в его сознании, подобно <миру в сознании> живописца, берущего краску и положивш<его ее> на холст, — <он> думает, что она превратилась в дерево, в лицо, реку, небо; на самом деле в ней не существовало ни дерева, ни реки, в ней не существовало также и впечатления, ибо то, что <живописец> хочет выявить через окраску — то же, что другой человек собирается выявить из темного и белого. Равно ничего не существует ни в нем, ни в краске.

Взявши же часть темного или белого, <человек> стремится положить эту единицу на белое, или белое на черное, выявив видимость формы; и отсюда ему понравилось размещать видимые формы и выводить разные тоже видимые заключения и выводы. Но чтобы выводы и заключения дали действительное темного и белого, <они> остаются беспредметными, ибо все попытки выяснить причину через другую причину будут причины <так!>.

Для того, чтобы выявить темное, человек создал себе белое поле, но оно оказалось тем же, что и

темное. Так всякое средство окажется темным или беспредметным, всё будет иметь одно беспредметное начало начал, равное в своей безначальности.

Из попытки познать темное создалось светлое, потом цветное, отсюда они стали средствами взаимных познаний. Но так как они одного начала, темного непознаваемого, <то и> остались темными, оставив только целый ряд взаимных комбинаций, сложили лестницу, по которой человек собирается подняться к темному и постигнуть его.

Таким образом, всё то, что называем культурой форм, просто средства или орудия, приготовленные для постижения, средства, долженствующие служить человеку для проявления внутренних состояний. Но так как внутреннее состояние есть темное непостижимое, то проявить его никогда нельзя, ибо оно должно проявиться через формы или знаки, а так как знаки суть средства, то, следовательно, всякие построенные человеком системы будут только попыткой к выявлению внутреннего состояния, т. е. темного и неизвестного, в своей форме.

Таким образом, человек встретил темное, распылил его постепенно на множество различий и полагает, что все различия — суть познания темного. Но в действительности различия остаются только различиями темного. Отсюда называем светлым, светящимся во тьме то же темное, <но> другого различия.

Чем больше возникает различий, <тем> возникает и больше средств, пытающихся познать различия. Но средства не вскрывают различия, они остаются неразложимы, различимы только средства.

Итак, жизнь полна только средств различий, но не самих различий. Средствами хотим ограничить различаемое, но ограничиваем только средства, и если

бы средства не ограничили, то не имели бы ничего в жизни, границы расплылись в бесконечном так же, как и различимое. Все средства как орудия постижения различий в своем развитии представляют собою ту же расплывчатость, которая движется в прошлое и будущее.

Таким образом, средства исчезают как форма, как сила восприятия, как степень. Но различаемое не движется, оно не имеет ни прошлого, ни будущего на основании того, что оно неразлично. Это подтверждают средства через свою множественность комбинаций — Жизнь потому множественность комбинаций, направляющихся к различаемому неизвестному.

И целый ряд попыток, в комбинациях выраженных, отходят как недомысел в прошлое, порождая новые недомыслы. Домысел становится недосыгаемым, ибо домисел <был> бы равен постижению какого-либо различия.

Итак, человеку удалось темное разделить на массу различий. Зачастую различия считаются как уже совершившийся факт познанного, и эта условная познаваемость и составляет жизнь. В действительности все различия остаются непостижимыми, как различия того же темного. Так что все яркое, блестящее, матовое, плотное, прозрачное, не прозрачное составляют темное, во что сознание мое не может проникнуть, и глаз мой не может видеть.

Всё последнее хочет во что бы то ни стало увидеть наука и «научно обосновать».

Искусство же, мне кажется, стоит в более верном, оно скорее действие, которое выражается в том, чтобы по ритму возбужденности построить формы. Ритм возбуждения является главным действием и Искусстводелатель не вдается ни в какие постижения

и различия, в нем нет стремления опредметить познаваемое, ибо его нет. Вся трудность Искусства в том, чтобы в известном поле вложить знак по ритму возбуждения. Ритм, если возможно сказать, — один закон, на котором должны быть построены все человеческие проявления.

Посмотрим любую практическую машину и прислушаемся к тому, что никто не слушает, — это к ритму ее движения. И мы услышим все, что ее движение построено не на законе разных практических и силовых законов инженерного ума, а на слухе ритма. Если бы инженер нашел ритм в своем возбуждении, то машина его была бы построена мощнее, космичнее. Но так как слух инженера притуплен практическими и силовыми числами, то обращение его с материалами простое отношение не к ритму, а весу тела. Отсюда если существует ритм в машинах, то существует по своей природе тела, как возбуждение, как неминуемая вещь.

Закон ритма, а, вернее, беззаконье в смысле его неизмеримости силы, расширяет человеческие проявления до космических возбуждений. Если я смотрю на машину, испытываю в себе какую-то ограниченность, чувствую напряжение <, желая> что-то преодолеть, — когда же слушаю ритм, я беспределен, во мне не существует границ, во мне нет ни времени, ни пространства, я ничего не преодолеваю, я сам стихия возбуждения, или, вернее, не различаю себя в биении границ.

39. Практичность, целесообразность разрешения каких-то условий общежития простым опытом и через «научное обоснование» — стремление самое примитив-

ное и второстепенное, не находящееся в центре действия, хотя общежитие простое и научное считает последнее верным действием, даже другого действия как «практического научного обоснования» не видит.

Такое отношение обоих общежитий считаю неверным. И сама наука неверно понята — порабощена практическим разумом. Суть науки должна быть вскрыта и, может быть, самое вскрывание и будет реформой, революцией научной, ибо все научники находятся в таком же порабощении у Государства целого человеческого общества, выведенного на ложный путь практического разума. Научники — те же живописцы, поэты, музыканты, равно находящиеся в порабощении практического харчевоего предметного строя общества. И вместо того, чтобы научники, живописцы, поэты, музыканты повели за собой общество в непрактическое поле, они сами попались и отдали свою непрактическую жизнь космической свободы во власть ограниченному практическому условному предмету.

Первыми пионерами освобождения из бутафорщины общества, из их практических условий и целей вышли живописцы, обеспредметив себя от мещанства предметного общества. Постепенно освобождает себя и слово в своей беспредметной зауми, дальше музыка, и в конце должна освободить себя и наука. Для всех один путь — творить беспредметное.

Беспредметное — вот новый смысл всего бессмысленного. Все научные исследования или вся наука должны быть действием, проникающим в возбуждение, т. е. в то, что мы называем силами материалистическими. Научное раскрытие сил или возбуждений — раскрытие ритма биения через большее внедрение во все; вскрываем ритм возбуждения, биение

пульса космоса, дышащего во всем и, может быть, в том, что вскрывается во всех венах космоса ритм биения, и будет заключаться весь смысл всех построений во вселенной и человеческом приобщении.

Строить непрактическое, безграничное, мощное, свободное — и для этой бессмысленной стройки вся наука должна сыграть большое значение в раскрывании ритмов.

Беспредметник в своих постройках уже вышел к этому пути, реформа в Искусстве произошла. И он воздвигнет и реформу науки, понимая ее как мысль, проникающую глубоко в тело для познания ритмов возбуждения. Наука у него — это напряженный слух, не пропускающий малейших ударов динамического ритма. В этом вижу истинный смысл всей жизни и науки, в этом она придет к той истине, что, раскрывая что-либо, исследуя, или стремясь к научному обоснованию, ей придется сказать <всем>, что она никогда ничего не исследует и «научно» не обосновывает.

Ритм нельзя подвергнуть исследованию и научному разложению, его нельзя извесить и измерить, ему нет границ. Это есть ритм, который нельзя и объяснить, в нем нет и никаких «наглядных причин», ибо проникнуть в самопричину — проникнуть к границам бесконечного — беспредметного.

40. Все пошло по пути практического общежития, по самому наивному пути какого-то недомыслия. Все умы заняты практическими соображениями и стремятся вывести народы на путь всяких благ, строя ему разные экипажи и средства передвижения, через которые собираются доставить народ к цели. Поче-

му бы не заняться и исканием конца или начала Земли?

Во всяком проявлении ищут пользы, выгоды, и таким образом никогда жизни. Жизни, собственно говоря, и не существует, существует польза, выгода, и вся борьба человека вовсе не проходит за жизнь, а за пользу и выгоду. Жизни никто не видел и видеть не будет, если пойдет по путям пользы и выгоды. Никто не выставляет вперед жизнь как первенствующий вопрос, а всегда полезную цель, а потому цель и не будет жизнь.

Так же ничто не познается во всем как беспредметное, а всегда как предметное, и потому видят всегда границы, но никогда бесконечное как беспредметное. И потому все таковое устремление, может быть, и создает труд как невероятное усилие достижения поставленной цели.

Всякое же изобретение, направляющееся к этой цели, не будет творчеством безгранично ритмического начала, а трудовым ограниченным предметным. Если бы наивность практическая познала то, что то, что она сделала вчера, уже сегодня недомысел наивный, то скорее изобретатели перешли бы к беспредметному.

В труде только цели, в беспредметном нет цели и нет труда, там ритм как чистая жизнь, свободная от цели прицелов смысла, там бьется космическое сердце возбуждения.

41. Все происходящие действия безмолвные в мире, общежитие простое и научное требует изъяснить словом, и для этой цели только и создано слово.

Искусство же чувствует, что слово должно быть чем-то высшим, но стремится через него выразить

действительность иначе, чем простое общежитие. Но действительность остается та же, и потому в Искусстве слова она только поставлена в ином порядке, нежели в хаосе или порядке жизни.

Ни первое, ни второе не выражают подлинного, ибо выражают предмет. Все подлинное остается в беспредметном ритме — там уже нет предметов, там нет и труда, усилия перенесения предметов в новый строй поэта. Но в предметной поэзии кастрюля, капуста, дева, Солнце, река, столы, буфеты размещаются по другой симметрии, может быть, не совсем сподручной в домашнем обиходе.

Таким образом, поэт как новая хозяйка переставляет предметы по своей сподручности. Поэт просто праздничный день, в котором вещи принимают новый порядок, они находятся в бездействии. И действительно, все предметы в общежитии находятся в непрерывном движении; дальше, каждый предмет в общежитии совершает свой пробег, проходит свою орбиту, возвращаясь обратно в то место, откуда вышел, — происходит сплошное действие. У поэта предметы не действуют, они установлены только в известный порядок как в празднике предметы.

И вот мне кажется, предметы не должны быть в сути поэтического возбуждения. В поэзии не должны играть никакой роли предметы, как и в других Искусствах (в живописи они исчезли). Поэт, употребляющий усилия в жонглировании предметами, просто не сознает того, что не предмет ему нужен, а слово. В поэзии остается слово, но целевой практический предмет исчезает.

Таковое положение было и у живописца, через предмет он хотел выразить живопись и понимал, что живописное возможно выразить только через предмет.

Так же поэт полагает, что поэзия может быть выражена через предмет.

Живописец в конце концов убедился, что предмет просто орудие хозяйственного строя, — живопись же должна иметь свой строй. Предметы суть содержание системы, управляющей ими. Так, живописец должен управлять формами живописными как содержанием живописи. В обоих случаях и даже во всем Искусстве должно быть это единство действия — слово не как предмет, а слово как ритм возбуждения.

Так же поэт, как и живописец, брал предметы и строил их ритмическое течение или биение, избегая их практического значения — содержания; так что тем самым подтверждается вся суть поэта. Чистый ритм необъяснимый, безграничный в своем восхождении, в своем вихре и разрывах должен стать действием поэта, а общежитие пусть научается слышать этот ритм не через домашние вещи, а через свое внутреннее ухо, ухо беспредметное.

42. Научное слово должно двигаться к тому же. Дело его и всего должно быть в одном действии, и раскрытым действием должно жить все, быть в возбужденном ритме. Всякое человеческое проявление должно быть беспредметным, все понимание должно заключаться только в восприятии возбужденности действия.

Только так возможно воспринять мир проявлений ритмов, без слова, без доказательств «научно наглядных обоснований и причин». Поэтому слово как поясняющее, как передача другому своего состояния — наивный труд алфавита. Труд, создавший алфавит, такой же, как труд, создавший пилу; первый думает

через свой труд все изъяснить, второй перепилить, но беспредметного мира нельзя изъяснить, а также перепилить.

43. Дух, душа, материя — только различия темного беспредметного, как и многообразный алфавит, в своих знаках скрывающий звук разных различий, но в себе ничего другого <он> не содержит. Так все знаки и пометки научного общежития суть те же различия темного, ничуть не поясняющие темного.

Все усилия человеческого ума, раз-судка, раз-ума сделать мир человеческий ясным, светлым, понятным остаются неосуществимыми, ибо осуществить то, чего нет во вселенной, невозможно. Человек же пытается разъ-яснить именно вселенную.

Таким образом, Культура в этом смысле остается вавилонской башней, строители которой думали достигнуть твердыни неба, — того, что не существует. Такие стремления и различают его <человека> от молчаливой динамической мудрости космического возбуждения. Это чистое бесцельное непрактическое беспредметное действие, и мне кажется, что человеческому строю мудрости должно присоединиться и творить жизнь в единой с ним мудрости.

44. В отличие от всех деяний человеческой мудрости я пытаюсь установить новое установление, противопоставленное всему предметному человеческому строю мысли, — беспредметное начало, начало беспредметного без-смыслия.

Хочу оставить дорогу очищенной от всех баррикад предметных заграждений, от всех границ, от всех по-

пыткок ясных изложений, знаков мудрой науки, слов поэта, мысли иной, пытающейся вскрыть нечто темное и показать солнце, <от> звуков музыки; <хочу> очистить язык от слова, а разум от безумной попытки постижения, тело от всех преодолений <и устремлений> к неведомым благам.

Ибо язык нужен для вкусовых различий, но не для слов, а все остальное должно слышать один-единственный ритм космического возбуждения. Поверхность Земли должна покрыться площадью вечного возбуждения как ритм вселенной бесконечности динамического молчания. В отличие же <от> всех других площадей мировых торжеств ставлю белый Мир как Супрематическую беспредметность.

К. Малевич

Конец II части.

1[1] ф<евраля> 22 г.

Витебск

О СУБЪЕКТИВНОМ И ОБЪЕКТИВНОМ В ИСКУССТВЕ ИЛИ ВООБЩЕ

Говорить о субъективном или объективном возможно тогда, если бы в действительности возможно было прежде всего выявить объект или субъект. Мы должны прежде всего определить их не в относительных соотношениях, как только точных; если же нам не удастся определить точность, то всякая наша попытка установить субъективную или объективную точку восприятия объекта станет невозможной, она становится беспредметной.

Трудно и даже невозможно определить мое начало как субъекта, где я начинаюсь и кончаюсь, где те границы, которые оформили бы меня. То же самое объект. Принято, конечно, природу или вообще явление считать объективными, для всех одинаково существующими, но этот объективный мир явлений возник для простого практического экономического нашего условия между нашими деловыми отношениями. Объективные предметы возникают потому, что трудность определить предмет делает невозможным его для существования массового взаимоотношения. И вот первое возникновение предмета субъективно, это начало возникновения его — субъективное условие моего личного усмотрения.

Все потому явления, получившие названия назначения, функции, исполнения, есть только условные, потому что ни одна функция не абсолютна. Поэтому мир объективно существующих вещей есть система условных знаков, функций и отношений. Автомобиль для всех объективно существует, но существует он лишь только тогда, когда его назначение раскрыто в массах, доказавших все его условия в выполнении потребностей масс. В свою очередь сами потребности прежде всего должны быть тоже доказаны их выгодностью и пользой, необходимостью восприятия их массой, т. е. <нужно> доказать субъективно понятую пользу, сделать <ее> общественной, в противном случае автомобиль не будет объективно существовать. В глубоком прошлом существовало объективное понятие того, что Земля плоская, или Земля невертящаяся, а все возле нее или кругом вертится. Сейчас другое существует понятие, что Земля вертится и все с нею тоже вертится, следовательно, один и тот же объект, — объективно для масс существующий, вовсе не оказался объективным, ибо появилась новая точка <зрения>, доказавшая, что шар земной находится в состоянии движения, и объективное, <ранее> для всех существовавшее доказательство оказалось не объективным. И теперь в наше культурное научное время научного анализа нельзя поручиться, что огромная масса останется на своем объективном восприятии того, что шар земной не вертится, только Солнце обегает Землю, а наш ученый мир останется при своем субъективном воззрении, что Земля вертится.

Если автомобиль как объективная вещь существует только как условная вещь, тогда да, он объективно существует. Лично для меня автомобиль не существует, ибо что есть автомобиль? Уже этот вопрос

может поколебать его объективное начало, и я найду сторонников, и точка моя может стать условно объективной. С моей точки зрения, автомобиль есть комплекс ряда технических элементов нашей практической жизни взаимоотношений или автомобиль есть такое построение силовых связей, которые вызвали целый ряд взаимных сцеплений, создали систему, выражающую определенную скорость движения в чистом, беспредметном виде, впоследствии примененную к ряду практических массовых потребностей. Вот целый ряд элементов, которые создали явление по образу всех явлений мира растений или других организмов, с тою только разницею, что автомобиль — плановое механическое <явление>, а второе — органическое. Объективная же точка зрения на автомобиль может быть такая же, как и на любое растение природы, береза для всех объективно существует, но ведь березы фактически нет — нам неизвестно, как классифицированы явления растительного мира, береза есть одно из явлений растительного мира, имеющее бесконечную связь своими элементами с целым миром растений, так что строго разделить явления растительного мира на обособленную единицу, свободную от всяких взаимодействий и связи элементов, не представляется возможным. Отсюда установить объект как нечто граничное, для всех одинаковое, невозможно, за исключением чисто условных отношений. Но чисто условные отношения <и> будут только условные, и если идет речь о объективном и субъективном, то может идти речь только об условном объекте — объективизме и субъекте — субъективизме, об определенном договоре или предельном договоре, ибо договора абсолютного быть не может, следовательно, вещей абсолютно объективных не существует,

как и субъективных. Это положение усугубляется еще тем, что у нас существует еще другое ощущение движения, в котором граничность предметная находится во вращении и обнаруживает свои точки новых соприкосновений со мною, и если бы предмет и не имел двух точек и вечно стоял передо мною одною своею гранью, то я бы сам обнаружил их в процессе своего суждения о его статичном начале.

И опять же эти два аргумента только новые условные относительные точности о существующем объективно для всех движениях вещей; и в свою очередь существующие объективно относительные вещи — тоже условное иллюзорное отражение на пластинке нашего осознания, ибо каждая вещь имеет в себе целую вереницу новых вещей и единиц, из которых она составляется, и что ее контур как целое, рисующееся для нашего глаза как зеркала одной части нашего восприятия явления, будет только казаться одной своей стороной, ибо все вещи или элементы, составляющие ее, не отражаются в нашем глазу, и микроскоп или телескоп может показать нашему глазу те вещи и явления, которые раньше объективно для всех не существовали; увидеть таким образом вещь или предмет в его целом изолированной нераздельной единицы не представляю возможным, поэтому свою теорию познания называю беспредметной, т.е. <она> такое смотрение на явления, в котором сознание мое, <во-первых,> должно отказаться от всякого познания объекта, а тем более сделать его объективным для всех или субъективным для себя и <, во-вторых,> принять одно положение, что если что-либо существует, то существуют обстоятельства взаимодействий приятия и отказа вне всяких познаний. Поэтому мир как природа не может разделяться

на категории, ибо разделить природу на элементы, как неделимую единицу, нельзя. Но человек разделяется тоже на два начала: одно его состояние — простое механическое воздействие, другое — рассудительное, в первом нет сознания, во втором — сознание, то есть суждение. От последнего процесса и возникает множество положений о мире — суждение спешит рассудить явления, и от этого рас-суждения и получаем те или иные мировоззрения и определения вещей; рас-судимые явления дают ряд понятий, познаний, которые возводятся в субъективное и объективное.

Вот две категории или формулы познания явлений, которые я могу разделить еще на два толкования, что под субъективным мы можем разуметь такие явления, которые восприняты субъектом, восприятие которого еще не усвоилось рядом с ним другим субъектом, и если допустить существование субъективного познания, то оно прежде всего может существовать только тогда, когда субъект не высказал своей точки зрения на явление; если же субъект решил высказать свое восприятие от явления другому, то уже его субъективное познание становится объектом для другого и с этого момента становится познаваемым и потому лишается субъективности. Нет, с моей точки зрения, такого субъективного познания, которое не стало бы объективным, ибо если допустить существование субъективного познания, то оно должно быть таким познанием, чтобы его никто никогда не познал; если же допустить такое положение, то оно не может стать никогда объектом, а, следовательно, стать объективным не может.

Если же все явления познаются, то все объективно существуют. И вот все дело сводится к познанию, как

и что познано и распространено. Мы познали, что одна точка движется к другой, это все видят, и поэтому <в> движении точка становится объективной, хотя, в сущности, точки как таковой нет, между видением и познанием большая разница, я могу видеть и ничего не познать, что вижу; не знаю, можно ли такой случай считать субъективным или объективным, явления воспринимаются всеми, но никто не имеет суждения что-то видеть, я вижу, но не знаю объекта ни субъективно, ни объективно.

Отсюда можно сделать вывод, что объективным можно считать только те явления, которые всеми познаны одинаково — путем ли слуха, зрения, осязания, или же <можно> принять это положение как старую фазу восприятия, но ответить на этот вопрос можно только относительно, т. е. всякое познание может быть только относительным, следовательно, будет ли познание субъективно или объективно, оно будет относительно, если же отнять относительность, то ни от того и другого ничего не останется. Поэтому мне кажется, что существует одна точка — только механическая, вне всякого познания, но и эту точку будут оспаривать множество, для которых природа стала органической культурой и распалась на дух творческий, хотя организм есть, с моей точки зрения, не что другое, как только выработанное в процессе воздействия обстоятельств друг на друга явление, и что все кости, вены и мышцы организма, кажущиеся нам разумно технически построены <ми>, построились вне этого. Это один только из двух случаев обстоятельств; созданное таким образом новое обстоятельство готово видоизмениться при встрече с новым обстоятельством, и тогда у него не станет ни мышц, ни вен, <ни> крови и костей.

И объективно для всех существующее сознание в человеке меняется при встрече новых обстоятельств; но может быть и <так,> что встречные обстоятельства тоже изменяются. Мы это как будто видим и знаем, что сознание изменяет обстоятельства, и обратно. Сознание является новым элементом в бытии человека, особь как субъект или объект возникает лишь только тогда, когда возникает в особи сознание; отсюда можно сделать вывод, что субъективный процесс мышления существует только в человеке, ибо то, что становится перед ним объектом познания или осознания, находится вне этого. Мне не известно, субъективно или объективно восприятие исследуемого объекта, а для того, чтобы вынести свое субъективное познание, особь должна совершить исследовательскую экскурсию и вынести все из него <из объекта>, все планы, чертежи и суждение; поэтому у меня возникает мысль о том, что бы было с особью, если бы она пустилась в исследовательскую экскурсию и не нашла ничего в исследуемом объекте, тогда бы попросту объекта не существовало и исчезла сама бы особь познающая; если же особь вошла в объект и вынесла оттуда целый ряд фактов, то очевидно, что вынесенные факты не принадлежат ей ни как субъективной, ни <как> объективной личности. Но здесь происходит и другое положение, именно то, что факты, вынесенные особью на поверхность перед массой людей, могут быть оспариваемы одной частью, другой признаваемы, поэтому одна часть людей скажет, что вынесенный факт как рас-суждение об исследуемом явлении есть субъективное, но не объективное. Почему же это произошло? Очевидно, что известная часть людей <выносит> свое определение или обвинение в субъективном <характере> рас-суждений о предмете лишь потому, что

сами в свою очередь сделали экскурсию в эту область и вынесли другое осознание о данном явлении. Отсюда происходит спор между субъективной личностью и людьми, которые не поняли субъективную личность; не знаю, есть ли такая личность, которая бы свои остросубъективные осознания явления не пожелала сделать объективным (или ее суждение осталось непостижимым для масс), и в то же время нет таких людей, которые не захотели бы ее познать, т. е. сделать субъективную мысль объективно существующей; если бы это не случилось, то субъекта <бы> не существовало. Что же происходит в этом процессе взаимных стремлений? Происходит очевидная реконструкция установленного опознания данного явления в прошлом, ибо вынесенный субъективный анализ нашел новую точку, которая раньше не была известна, поэтому эта точка сразу не может быть принята до тех пор, пока через целый ряд поправок <не> будет реконструировано прошлое добавление новой точки.

Перед нами существует один объект, скажем, шар земной со всеми своими явлениями, который мы видим, все остальное, существующее в пространстве, только туманы. Но, однако, человек не имеет одного мнения или суждения об этом видимом объекте и даже через посредство науки, т. е. такого технического метода или подхода к познанию явлений, не достигает объективного результата. Но возможно, что наука ничего не познает, она только занята соединением и разъединением явлений, используя организованные соединения и разъединения для так называемого утилитарного дела практических представлений. Возможно, что и вся деятельность человека заключается в этой одной беспредметной работе соединений и разъединений элементов, нужность или ненужность

последних останется неразрешенной в предметном смысле. И все субъективные и объективные вопросы станут лишь продуктом разума, стремящегося дать объективный продукт для всех, только суждением, не предрешившим ничего положительного. Остаются для человека только осязания, осязания делятся на множество оттенков, все осязательные восприятия отражаются в разуме, т. е. воздействуют на известный элемент, который начинает проявлять себя в суждении, стремится рассказать об осязаниях; в этом вся трудность и недостижимость окончательного описания осязания — трудность создания предмета.

Осознать предмет нельзя, ибо все есть осязательная беспредметность взаимодействий. Никто не может сказать, что именно он осязает, ибо то, что он скажет — огонь, свет, тьма, железо, боль — это только условные доказательства. Если человек вскрикивает от боли, то это уподобляется электрическому звонку, в который введен ток, это не боль, крик только показывает степень введения того или иного явления в известное обстоятельство. Если вся природа стонет, кричит, поет, скрежещет, то это не значит, что она больна, или если молчит, то она здорова. А между тем объективно существуют больные и здоровые, объективно для всех существует смерть. Такого явления нет в природе, как нет старости и молодости; <как> нет в природе сознания ни зрения, ни слуха, ни ощущения, ни времени, так нет в природе и субъекта или объекта, и <хоть> все эти явления, построенные в нашем условном кредитовом организме, и кажутся средствами, достигающими цели, <они> мне все же будут казаться простым недомыслом того, что нет в природе такого объекта, который могу просмотреть, ощутить, прослышать до

конца, т.е. исчерпать его — создать предмет. Но это не мешает, однако, тому, что для всех объективно существуют явления и факты того, что вижу, слышу, осязаю, и, конечно, что то, что вижу, слышу, осязаю, тоже такое же условное, ибо вижу условный предмет в виде автомобиля, аэроплана, облака, воды, т.е. то, что не существует в природе и т.д.

Так что <я> формулировал бы эти два случая так, что все факты, субъективные или объективные, факты условные. Отсюда вижу два положения: мир как факт вне суждения и мир как факт суждения, второй предметный и 1-й беспредметный. Для беспредметного мира нет и не может быть субъективного и объективного, ибо беспредметный мир вне познания и суждения; объективный же мир — мир, который прошел через суждение и в процессе своего суждения публичного создал предмет. Таких предметов два — субъективный и объективный; субъективный предмет это тот предмет, который построил субъект и не разъяснил людям его значимость, его конструкцию, другими словами сказать, это такой предмет, что никто другой не может им пользоваться, и поскольку люди сумеют им пользоваться, постольку предмет субъективный становится объективным.

Много есть аппаратов и технических вещей, которые вовсе не могут быть достоянием объективным, существующим для всех. Почему же они не могут быть? Да потому, что масса не осознает их, и <лишь> поскольку таковые предметы осознаны, постольку они объективно существуют, все дело в осознании; если это так, то смерть человека как факт, объективно существующий для всех, не может быть объективной, ибо смерть это не смерть материи химических жизненных движений, а, наоборот, происходит процесс

переорганизации элементов в новую стадию вечных процессов природы — вечно живых, никогда не умирающих, так что наука может доказать, что ничто в природе не умирает. Но мы видим, что смерть для всех объективно существует, ведь труп для всех будет труп, но объективно существует для всех «душа», т. е. то, чего никто никогда не видел, не знает и не понимает. Существует объективно для всех, подобно автомобилю, Бог, но никто его не видел и не знает. Смерти никто не видел, видят только труп, видя труп, говорят о смерти, т. е. о том, чего не видят и чего нет, ибо материя вечно жива.

Отсюда можно сделать вывод, что смерть, Бог, душа — субъективные понятия, т. е. такие вещи, которые другой не видит и <которые> объективно существовать не могут.

Что же умирает? Материя не умирает, следовательно, умирает что-то другое. Что же это другое? Сознание и факты — вещи, сделанные сознанием. Я перестаю осознавать, теряю всякую связь с миром сознания, перестаю понимать; сознание, связывающее меня с людьми, исчезает, но я как материя связи своей не теряю ни с людьми, ни с природою, я вечно связан <с ними> и существую, как облако в своих перевоплощениях, никогда не родился и не умер. Следовательно, отсюда усматриваю, что умирает то, чего нет в материи, т. е. сознание. Следовательно, нет ни субъективного, ни объективного. Но если смерть выражается в сознании, то возникает вопрос, что же <такое> сознание человека, абсолютно <оно> или нет, что <же такое> все явления для него, объективно или субъективно <они> существуют? Мне кажется, что абсолютного сознания нет, вещи не осознаются. Отсюда возникает мысль, что если абсолютного осознания

нет, то оно существует частично, если же осознание частичное, то, очевидно, я частично и живой, и в те моменты, когда я перестаю осознавать — делаюсь мертвым, поэтому кладбище есть только частичное омертвление в смысле осознания, но в смысле осязания взаимные воздействия элементов химических или других процессов не оставляют своей жизни.

Много есть случаев — то, что раньше мы осознавали, а следовательно, <считали, что мы> живы были, <впоследствии переменялось — и> оказалось, что осознание <наше> было ошибочно, осознанные явления не были осознаны, <эти случаи> и доказывают нам, что в то время, как нам казалось, что мы осознаем, — <мы> были мертвы.

Так что многое из того, что существует сейчас объективно для всех, хотя бы автомобиль как форма движения, окажется в будущем сплошным недоразумением, объективно существующее не существовало, ибо подлинность оказалась другая. То, что было осознательно для всех, оказалось бессознательным.

Итак, если просмотреть всю историю сознания человека, то мне кажется, что мы не найдем ни одного осознанного факта. Тому свидетельствуют все вещи, которые и являются произведениями человеческого сознания, но его сознание творит множество вещей, а это уже доказывает, что одной вещи не может осознать, множество вещей только детали, которые должны быть соединены в одну вещь, хотя бы подобно человеку, где все разнообразные функции — слух, зрение, осязание и все иные технические потребности передвижения по земле, воде, существуют в нем, он есть одна вещь, но которая продолжает все свои функции развивать дальше: зрение телескопом, передвижение новыми сильно выраженными средствами,

которые существуют в нем, в нем есть та способность воздействия на воздействие обстоятельств, которая создает развитие своего организма.

Весь этот процесс мы пытаемся осознать, отсюда и получаем два деления осознания субъективного и объективного, можем совершенно и не осознавать, приняв одно только положение приятия и отказа воз-действий, не вдаваясь ни в какие рассуждения. Ибо на самом деле то, что называю сознанием и осознанием, есть простые условия, договор — примем за единицу то-то, и для всех стала единица объективной, и я ее принимаю, как кредитный рубль бумажный вместо золотого, хотя могу совершенно иначе думать и осознавать, именно что единицы, как и точки, линии, объема, плоскости, не существует. Каждую единицу я разорву на тысячи частей, поэтому единицу никогда никто мне не может дать, давая мне единицу, просит ее признать или ставить ее в такие обстоятельства, где бы она смогла сохранить свою целостность. Но моя точка зрения или мое осознание такового факта может показаться субъективным, ибо для масс существует единица объективная, в сущности, не существующая. Становление вопроса об объективном и субъективном ставит вопрос о понимании и восприятии понимания явлений, от этого восприятия и зависит и первое и второе.

Но возможно, что без этих становлений можно обойтись (как несуществующих, ниоткуда не возникающих, если принять <во внимание> практический опыт). Я пришел к реке, мне нужно перейти, но я никакого не имею представления, как и из чего сделать такое средство, чтобы оно меня перебросило на другую сторону; сидя у берега реки, я заметил бы невольно, что кусок дерева или листа плывет по реке

и не тонет. Уже потому, что у меня возникла потребность перейти на другой берег, я невольно обращаю внимание на тот случай, который хотя и не имеет таковой потребности, но служит мне причиною достижения моей осознанной потребности; я тогда начинаю искать такой же кусок дерева или неизвестного мне вещества и избираю такой кусок, на который мой собственный груз не повлиял <бы>, я направляю его в ту сторону, которая мне нужна. Больше того, любая пчела, возможно, никогда не подозревает, что она является средством техническим для оплодотворения цветов, <потому> что она никогда не рассуждает, а просто действует, проталкивается потребностями обстоятельств, для пчелы не надо ни философа, ни идеолога направлять даже сознание, ибо сама голая осязательная потребность просто заставит сгибаться в ту или другую сторону. Возможно, сознанием и называется то действие, которое вытекает не оттого, что я осознал, а от воздействий обстоятельств берега реки, другой стороны или лежащей пищи. Мне не нужно даже осознавать и разбираться, хлеб ли это или другое, ибо что такое хлеб? Да можно все объяснить, но ведь где дело идет об объяснении, там возможна субъективная точка зрения, объективная и условно договорная. Первая — субъективная, когда слушатель не договаривается, вторая, когда он начинает понимать и субъективное мировоззрение начинает принимать, т. е. делает его и своим, и уже субъективная точка зрения существует у двоих-троих, и третья — договор, в котором отбрасывается всякий анализ и остается относительная точка зрения на факт.

Дальше, чтобы ответить, существует ли субъективная точка зрения в Искусстве или должна быть только

объективная, или научная, то мне видно из предыдущего рассуждения, что такое же положение остается и в Искусстве, здесь тоже все обстоит без изменений. Искусство не больше и не меньше занято чем-либо другим, как только одним и тем же, как и все, но возможно возражение, что нет, и вот в этот момент наступает спорная область, начинают вскрываться все те же точки, которые были в обсуждении общего вопроса о субъективном и объективном. Художник, например, может сказать, что он крайний индивидуалист, что он переживает то, что высказать нельзя, и что живопись есть у него то средство, которым он пытается передать свое возбуждение, т. е. момент, когда что-либо в природе его взволновало и он этот факт передал, записал то место, которое его волнует, и возможно, что такие места он ищет и пишет только такие, ибо то, что не воздействует, он не пишет. Таковые явления не могут быть им рассказаны словом, ибо оно не его средство, он не может так построить слова, как построила цвета живопись, он не может объяснить, да и объяснять не нужно и невозможно, ибо если факт, воздействовавший на живописца, не воздействовал в его отражении живописном на массу, то это значит, что факт, как и отражение находятся еще в субъективном состоянии. Здесь возможно и много других причин физического состояния субъектов, но какие они бы ни были, не исключается возможность приобщения им этого воздействия, любое из направлений Искусства живописи находится в таком же плане.

И не только оно, но даже все научные открытия в другой части физического восприятия мира не воспринимаются массой и не могут стать объективно действующими, а это нам невыгодно, ибо чисто остросубъективное выражение может остаться и захи-

реть, развитие субъективного восприятия необходимая вещь, если субъективная личность желает, чтобы она не жила или жила и умерла в нем, такой ее индивидуальный взгляд, тогда эта личность должна запереться в себе в одном созерцании, не выронив ни одного крика от всех идущих на нее воздействий. Но если эта личность позволила себе чем-либо выразить свое волнение, тогда отклики окажут свое воздействие, и в этот момент уже индивидуальное ее состояние не будет индивидуальным, так как оно стало общим. Крик слышат, крик затрагивает ту нервную полосу, которая звучит в субъекте, издающем крик, это тот же радиотелеграф, крик которого ищет своей пластинки, другие его не воспримут, но в этом восприятии есть еще и другая вещь, иногда крик или отражение непонятны и у массы возникает другое состояние: желание познать, сделать для себя явление объективно существующим, этим заведует уже другая нервная система, система познания. В этом случае появляется наука, которая в свою очередь разделяется на два начала, одна наука стремится познать смысл (абсолютное познание причин), другая только указывает на ближайшую причину спора, показывает, как и отчего происходит то или иное явление, т. е. такая наука связывает себя с обстоятельством данного явления и не стремится уяснить причину причин или смысл смыслов, она занята одним опытом соединения и разъединения. Результаты соединений и разъединений воздействуют на человека вначале беспредметно или в одном случае беспредметно, в другом предметно, т. е. когда плывущая щепка по воде связывается с материальной потребностью человека и как опыт дает ему возможность осуществить свою материальную потребность.

Искусство, как мне кажется, не выходило из этой области, оно также разделялось на такие же начала, как и наука; может быть, совершенно была неизвестной для живописца его деятельность. Так, для меня не было известно то, что считаю теперь известным, я вначале совсем ничего не думал и не производил никакого анализа над своей работой, я отвечал воздействующим явлениям, иногда пытался удовлетворить их, принять их целиком, и все силы собирал, чтобы сделать это и выразить точный дубликат. В этом случае не могло быть разговора о субъективном или объективном отношении, нельзя было даже сказать, что существует для меня объект, так как для этого уже нужен анализ. В другом периоде началось сопротивление явлению, — воздействию наступал отпор моего отказа обратного воздействия, это начинало спор или момент выработки взаимоотношений. Тогда начиналось обрисовываться во мне то, что называется личностью и объектом, отсюда выяснилось и третье — индивидуальность, которая и возникает или выражается в особом плане построенного отказа или выработавшегося плана взаимоотношений между личностью и явлением, поэтому всякое изображение в Искусстве, <в> живописи есть тот или иной план выработанных взаимоотношений. Эти взаимоотношения назывались в одном случае материальные, практические, в другом — художественные, эстетические. Материальные распадались на практические, технические потребности, живописные или другие — на художественные, эстетические. Таким образом создавалась жизнь материальных и художественно-эстетических планов. Я говорю о планах, а следовательно, и о системах, на что можно мне возразить, что в Искусстве не может быть никаких <ни> планов, ни систем

и законов, — да, если поставить вопрос об абсолютном законе, т. е. таком моменте, где нет никаких взаимоотношений, тогда так, но если существует передо мною явление — река, гора, лес — и оно воздействует на меня так сильно, что я даже выработал целую систему технических средств, как-то этюдник, кисти, краски, холст, что я заранее иду и ищу воздействий в полном вооружении, тогда очевидно, что от закона я не вывернусь, а всякий результат на холсте переданного и будет планом моего художественного взаимоотношения.

Как в первом материальном, практическом взаимоотношении, жизнь разбивается на два плана, один действия, другой анализа, и делит людей ученых <на> производящих опыты и анализ явлений; так и в области Искусства начинают обрисовываться ученые, и потому в данный момент исторического развития Искусства, возможно, возникло такое положение, что художнику совершенно неизвестно, из чего, и как, и почему происходит то или иное явление, аналогия; я сам не знаю, почему происходит та или иная болезнь во мне и отчего у меня бывают те или иные проявления, <чем> вызвано то или иное мое поведение.

Итак, из того, что я сказал, видно, что я утверждаю закон, план и систему, т. е. такое положение, которое делает возможным все субъективные явления сделать объективными. Отсюда Искусство как явление художеств может быть наукою дисциплиною и достоянием масс. Мой живописный опыт над течениями художеств по живописной линии доказал мне, что кубистическое живописное явление, бывшее недоступным массам по своей субъективной сложности, через анализ стало достоянием значительного количества людей.

Большинство художников противопоставляет свое творчество анализу научному, уму-разуму, устанавливая вдохновение, настроение, да я сам, живописец, и вдохновлялся, и был настраиваем, и продолжал свою работу вне всякого разумного научного рассуждения. Но что же значит вдохновение, настроение? Понять вдохновение нельзя, настроение тоже; да его <и> нельзя было бы понять, если бы оно не было записано пером, живописью, лепкою. Вдохновение — результат воздействия явления, настроение — вторая ступень, момент приступа к действию, после чего начинает реализоваться ответ на воздействие явлений. Таким образом, нет ни одной вещи ни от вдохновения, ни <от> настроения как явления, которое не было бы анализировано. Вопрос можно поставить <перед> каждой личностью, что мне нет дела до того, поймут или нет (но это никто и не должен требовать, это требование дадут другие исследователи, другие критики). Но эта точка зрения была некогда, а возможно, существует и сейчас у одной части художественного класса. Моя личная точка стала другою, которая отвергает другого последователя и критика. Мое субъективное восприятие воздействия мною же и развивается в объективное существование. Отсюда критика иных людей, не состоящих в классе художественном, будет только спекулятивно-объективной, против чего сегодня другая часть художников восстала как против своих классовых врагов.

Итак, современный художник — художник-ученый; разница между свободным художником и ученым та, что у первого существуют художественные ценности и нехудожественные, а у второго — только научная ценность, вне различий и преимуществ между одним и другим явлением. Ученый художник

развивает свою деятельность в полном сознании и направляет свое воздействие по определенному плану, производит раскрытие ближайших причин явления и своего обратного воздействия, стремится сознательно выйти из одного в другое явление через известный план, создавая систему как объективный законченный путь действующей силы. Потребность эта очевидная, с каждым днем возрастающая, и уже сейчас мы имеем Академии художественных наук¹; таким образом, художественная наука начинает оформляться и стоит в одном ряду общей науки, дело которой и есть субъективные явления делать объективно существующими для масс.

В науке субъективизм должен рассматриваться как первая стадия объективного момента, субъективизм уже нечто, чему неизбежно развиться должно в объективное. Субъективизм начало объективизма, конец системы, т.е. момент, когда все взаимоотношения выработаны, когда сознание становится самой системой, когда уже выработаны знания действующих элементов. Таковое объективное состояние может длиться вечно, если бы обстоятельство было неизменно. Я сказал: «Когда сознание становится системой», — следовательно, получается, что сознания нет вообще как нечто такого, что стоит как элемент или тело, которое можно изменить бытию. Здесь очевидно, что под сознанием нужно разуместь простое действие известного комплекса против другого, на пути стоящего. Действие же это простое воздействие двух явлений, изменяющих друг друга, например, камень и человек — два комплекса, с моей точки зрения, равны по всему своему состоянию, разницы между ними нет, движутся оба, всяк своей жизнью. При движении по одному из направлений

человеку на пути встретился камень, который пришлось убрать; они немедленно видоизменили друг друга, первый стал принимать разные движения и связывать их с камнем до тех пор, пока бы камень не был перемещен с одного положения в другое. Самый процесс связывания человеком своих движений называется в общежитии «сознательным движением», а с моей точки зрения, было простое взаимодействие силовых связей, которые и создали целый ряд движений, приемов и даже целый ряд технических средств, которые и будут теми приспособлениями, связывающимися средствами с камнем.

АРХИТЕКТУРА КАК СТЕПЕНЬ НАИБОЛЬШЕГО ОСВОБОЖДЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА ОТ ВЕСА

*Цель жизни освобождение
от веса тяжести*

Что такое архитектура? Отвечая на этот вопрос, думаю, <что> жизнь человека состоит из двух состояний, труда и отдыха, которые в свою очередь распадаются на множество различий. Жизнь человека заключается в труде над распределением веса, в утилитарном плане себе выгодном и удобном. Таковой утилитарный план распался на несколько категорий, и каждая категория получила свое название. Жизнь человеческая состоит из множества этих категорий, которые исходят из одного плана труда. Одна категория утилитарных построек, обслуживающих практическую жизнь (охраняет тело, механизм человека), назвалась гражданским сооружением, домом, гаражом, банком, фабрикой, заводом. Другая — архитектурным <сооружением>, т.е. Искусством; третья — живописью; четвертая — скульптурой, ваянием (охраной духовной стороны). Три последних, архитектура, ваяние и живопись, охранение духовной стороны, соединились вместе и образовали Академию художеств, духовный храм эстетики. А четвертая деятельность человека осталась обособленной, гражданские сооружения не нашли себе места под крышей Академии художеств, они не изящное искусство. То же самое,

как другая деятельность человека, религия не нашла себе места под крышей гражданского сооружения, как только в архитектурозированном здании, храме <духа>. Жизнь развалилась на три категории. Гражданскую, духовно-религиозную и художественную, эстетическую.

Религиозная и художественная были выше по категории, нежели гражданская жизнь, гражданская жизнь всегда обличалась религиозной стороною, <которая> накладывала разные наказания гражданам гражданских жилищ, т. е. людям, которые не находятся частично под духовной крышей и делают греховные вещи, подчиняясь материальным влияниям — они заботятся больше о теле, нежели духе. Материя греховна, не греховен только дух религиозный и художественный, в ней живущий, свободный от материи. Это <то> состояние, куда хочет проникнуть человек, отринув и материю. Художество обвиняет тех же граждан в том, что они не знают красоты, живут грубо, некрасиво, поведение их <погрязло> в низменных желаниях материальных, что делает жизнь их <на> жизнь хаоса похожей, что они предают себя, всю свою жизнь материальному разврату и не обращают жизнь свою в гармонию, ставят тело выше красоты духа, не знают жизни художественной, возвышенной над всеми материальными благами, которые есть прах и низменное. Отсюда всякое утилитарное здание, как и <всякая> вещь, не что иное, как продукт все тех же низменных желаний, забота о технической стороне тела и его потребностей.

Отсюда возникает и другое желание, духовное или художественное: в человеке появляется новая категория нового отношения к жизни и материальным гражданским запросам. Это категория художествен-

ная, смысл которой и заключается в том, чтобы материю облагородить, возвысить до красоты, чтобы жизнь материальную, гражданскую поднять из низменного животного состояния до духа красоты, обратить всю гражданскую жизнь в художественную, эстетическую*.

Над другой стороной жизни работает Религия, которая тоже пытается вывести граждан в высшее духовно-религиозное начало. Поэтому живопись, скульптура и зодчество — три различия с одной целью охудожествления гражданской жизни (как и вторая <категория>, религиозная, обожествляющая гражданскую жизнь, стремящаяся возвести <ее> до Бога, до совершенства, — в этом ее мечта). Религия стремится гражданскую жизнь человека сделать святой, искусство — художественной. Всякое потому материальное явление или материальная потребность оформляются искусством. В этом причина того, что гражданское сооружение стремится о-архитекторизироваться — о-художествиться. Равно о-святиться, о-божествиться, поэтому священник и освящает здание, чтобы в нем жил дух святой, поэтому же художник о-художествляет предмет или сооружение, чтобы в нем жила красота — обращает его в реализм художественный. Каждый гражданский инженер — человек, который не приобщился архитектуре, т.е. духовной эстетике, но хочет придать своему сооружению художественную или архитектурную внешность. Вот почему у

* Для этого художник строит Академии изящных искусств, художественные театры, пишет картины, высекает скульптуру, все время указывая гражданину, что материю можно обратить в художественную красоту, реализм ее низменный возвышается в реализм художественный.

некоторых гражданских инженеров является желание после окончания института гражданских сооружений поступить в Академию художеств для того, чтобы гражданское сооружение стало выше по красоте, т. е. свое тело оформило в нечто большее, нежели простая утилитарность.

Гражданин, который воспитан на искусстве, заказывает постройку дома архитектору и говорит ему построить дом в стиле том или другом. Он хочет оставить свои материальные практические запросы, перенести себя в область высшую, художественную; <он также скорее> оказывает предпочтение художественному живописному произведению, нежели фотографии. Поэтому в институт гражданских инженеров введены художники, художественное рисование.

Художник оформляет жизнь вообще, в частности и все трудовое производство. Трудовое производство это тело утилитарное, тело гражданское — в сущности, незачем ему призывать художника, так как с экономической стороны это не оправдывается: зачем художественная обработка, когда обработка должна вытекать только из практического реализма! Крыша красится для того, чтобы противопоставить больше сопротивления ржавчине. Все формосоотношения диктуются самой силой, распределение форм зависит от этого, но вовсе не от эстетического соображения. При коммунистическом строе, когда продукты будут вырабатываться в количестве их потребности, тогда и художественная сторона может иметь и другое значение — или положительное, или отрицательное. Это будет зависеть от успешного завершения материального организма.

Будем рассматривать природу как материальную массу, разделенную на множество категорий родов,

видов, систем материальных организмов, создающих при своем соединении множество обстоятельств, и будем рассматривать один из видов, как <один> из организмов — находящегося в ней человека (как высшую организацию сознания), обладающего умом, разумом. Этот человек, с моей точки зрения, является продуктом — как комплекс всех его отношений и действий на все обстоятельства, входящие в соприкосновение с ним; отсюда как он, <так> и обстоятельства видоизменяются, они влияют друг на друга. Эти влияния и взаимные воздействия можем назвать борьбою, преодолением, которые и создают множество видов новых организмов как технических средств этой борьбы. Все средства технического производства результат этой борьбы.

Сама борьба выражается в труде, а труд рационалистичен, много труда не может быть — все то, что не рационалистично, можно отнести к вдохновению, наитию, к эстетике, художеству как таковому... если же оно возводится в потребу, оно тоже рационалистично. То же самое <сюда> можем отнести и глупость, бездельность, бессмысленность — все последние и являются относительными терминами рационалистического измерения проявления.

С точки зрения рационального измерения проявления можно было бы сказать, что и художество, эстетика есть глупость, ибо оно не имеет рационального непосредственного необходимого соприкосновения с обстоятельствами, борьбы или преодоления, ставящих на карту мое существование. Второе <т. е. художество> не имеет точного доказательства объективного, оно индивидуально понятно, дело его выражают под термином «красота» — то, что не имеет объективного понятия (на вкус и цвет товарища нет), тогда

как вопрос о хлебе становится объективным и борьба за это обстоятельство тоже. Можно ли считать красивой обстановкой больницу, где выражается гигиенический рационалистический реализм, где все построено и покрашено по чисто рациональным соотношениям гигиены? Очевидно, что нет.

Но все же у нас установилось утверждение по отношению <к> художеству, что оно не глупость, — наоборот, <оно> признается высшим обстоятельством над всеми рационалистическими обоснованиями человеческой деятельности. Художество — это высшее духовное творческое начало, которое является результатом наития, вдохновения, настроения; художество является только при условии <наличия> этих трех элементов, без наития не может быть вдохновения, без вдохновения не может быть настроения. Произведение художественное состоит из этих трех начал. Что же такое наитие, из каких материальных атомов оно состоит — науке неизвестно, но очевидно, что существует в природе материальных атомов нечто, что производит определенное воздействие, которое называется наитием.

Действие его сильно, человек, попавший под его воздействие, начинает творить произведения высшего порядка, находясь в подсознании. Становится не обыкновенным гражданином, а художником, который имеет большие преимущества перед гражданами вообще. Он гений, он талант. Художниками могут быть не все, только те счастливцы, которые попали под лучи наития, у них и вдохновение, и настроение, эти люди сильны и могут делать чудеса — превращать, например, хаотическую природу в высшую духовную художественную категорию. Они бесформенное состояние природы приводят в художественную форму,

оформляют ее. Их деятельность распространяется не только <на> простое воспроизведение природы на холсте, пейзажах, жанрах, но и всю человеческую жизнь одухотворяет художественным наитием. Человеческий хаос разных его измененных материальных отношений оформляется художником, без его наития ничто не совершенно, это мы видим из того, что ни религия, ни гражданская жизнь материального производства не обходятся без художественного вмешательства — только после благословения художника все предметы получают ценность высшую; таким порядком, искусство становится очистительной силой, гигиеной. Природа только через него получает гигиену красоты. Отсюда его действия хотя и пришли <из> иррационального источника наития, интуиции, <они> все же имеют рациональное назначение гигиены претворения хаоса в гармонию красоты. Правда, эта художественная рациональность другая, эстетическая, она освобождает хаос в гармонию, а вещи утилитарные — в эстетические.

Религия, как и искусство, занята одинаково гигиеной, чистотой и находит, что человек, освободившись от материи как грязи, похоти, изменности, может получить эту высшую гигиену только в духе, в наитии, в религии. Религия и искусство борются вечно с материей как изменным состоянием и стремятся ее оформить в свою идею представления и необходимости.

Поэтому человек как материальный комплекс — всегда оболочка, сохраняющая ценность. Самая ценность находится в духе и душе.

«Душу передайте» — вот вопль всего общества, не только дореволюционного, но <и> сегодняшнего <общества> материалистического рационализма.

Отсюда вижу, что <это> требование удостоверяет, что в материальном любом комплексе общество видит ценности души, но не материальн<ые>: то, что трудно, а может быть, невозможно увидеть ту ценность — душу, которую требует передать; но <общество> признает еще существование в материи высшего начала, именно душу комплекса. Поэтому же религия спасает только душу, но не тело, отсюда общество насквозь религиозно. Религия подвергает тело строгой дисциплине. Она оберегает футляр, в котором существует душа, творческий дух наития. В другом случае оберегается механизм, в котором живет сознание (материя и сознание).

Отсюда природа как бы разделяется на две категории духа и материи, которые подразделяются в свою очередь на два первенствующих явления — душу и сознание. Душу отнести можно к религиозной категории, а сознание — к материальной категории больше. (Они разделяются) на наитие, вдохновение, настроение, интуицию, на объяснимое и необъяснимое. И материалистические взаимодействия одного элемента с другим, которые оправдывают то или иное явление, <подтверждают его> исследованием научным, наукою о материалистичных причинах явлений, и то <лишь> ближайших к нам обстоятельств. Что делается за дверью этих обстоятельств, мы можем предполагать, но утверждать можем только тогда, когда ланцет исследования коснется тела, обстоятельства. Исследование дает возможность выяснить ближайшую причину и доказать, что форма явления не является производением души или является само душой.

Последний термин — душа — как бы изживается обществом, оно начинает сомневаться в том, что

в каждом из <его членов> кроме сердца, легких, горла, мозга есть еще душа, дух (можно ожидать в дальнейшем изжития и терм<инов> «знание», «науки»). Но вера в дух еще существует. «Без Бога ни до порога, без духа не достанешь уха». До сих пор дух, душа являются причиной поведения человека. Дух вообще рождает все, с ним можно всюду пойти и всего достать. Но всякое его действие, возбуждение, путь обуславливается причиной мира, покая.

Как и со знанием всего можно достигнуть и достать, дух, душа оживят все вещи человеческого труда, через что они становятся совершенными; где и в каком месте обитают они, неизвестно, они везде, во всем, но что они существуют это факт. Так утверждает все общество и упрекает новое Искусство в его рационалистическом, бездушном, бездуховном отношении к природе, приписывая ему холодную механистичность разума.

Из этих отношений и поведений можно сделать заключение, что наука, разум, не одушевленные необъяснимым, есть механическое состояние суть материальных отношений. Природа как материя состоит из одного состояния или категории механических соотношений между элементами, а организм <есть> механизм, выработанный обстоятельствами, и ни души, ни духа, ни наития нет в них, как и вдохновения. Если что-либо появляется, то появляется потому, что одна материальная категория вошла в соприкосновение с другой, наступила холодная температура. Я противопоставляю ей другую категорию той же материи, находящейся в категории теплой, — это мое техническое средство, сохраняющее мой материальный комплекс. При таком отношении не видно ни

наития, ни духа, ни души, только температуру — тепло, холодно, которые создали от своего взаимного соприкосновения новое явление, *печку*. Она явилась не результатом души, но температуры; ни вдохновения, ни наития в ней нет, только соображения, <относящиеся к> соображениям научным. Соображение или сопоставление двух категорий одной и той же материи создают вывод. Печка как техническое орудие построена по известной системе распределения тех или иных материальных категорий (это организм), взаимосвязь их происходит на том же соотношении их свойств (они сорганизовались). В ней не окажется ни души, ни духа, только категория тепловая. Отсюда происходят все бесчисленные технические орудия, все материальное производство, обоснованное исключительно на соображениях, которые становятся научными. Казалось бы, что так и должно продолжаться, но в действительности происходит иначе — тяга к религиозному обряду и художественному наитию большая. У нас должно быть художество и художник, он должен оформить нас, он должен оформить мою материальную рожу в художественный образ, отразить мой материалистический быт в форме художественного реализма, а мои гражданские сооружения «архитекторизировать». Что же нужно разуметь в этом оформлении?

Разве быт есть нечто бесформенное? Разве утилитарная вещь тоже бесформенная? Разве гражданские сооружения вне формы? Нет, каждая утилитарная вещь оформляется той или другой потребностью, необходимостью своего практического содержания, цели и назначения; оформление эстетическое может быть излишним.

Почему религия считает тело греховным, неправдивым, а художество — природу хаотичной, неэстетической, а техника природу считает неорганизованной и стремится оформить, организовать тот же хаос, — какая аналогия воззрений! Нужно установить в этих аналогиях различия. Есть ли они в отношении религии? Я мог бы считать, что греховность материи должна рассматриваться как состояние известной категории, через которую невозможно достигнуть легкости, освободиться от бремени материального веса. Художественный взгляд на природу как на хаос тоже нужно рассматривать как стремление <к> превращению материи в гармонию эстетическую или техническую, утилитарную. Художество полагает организовать материю, т. е. ее вес распределить в такую эстетическую систему, где бы человек стал его ощущать легким, плавным, ритмическим. Искусство музыки меняет вес. Вес армейца разный, когда он лежит, когда он в строю и когда идет под марш играющего оркестра. Вес его как бы распределяется по системе расположенных нот звуковых знаков. Ему легче идти в музыкальном строе.

Для музыки армейцы или другие явления существуют как звуковая масса, которая распределяется в музыкальной системе звуков (материя как скрытая звуковая веселость, которая и приводится из весового состояния в систему музыкального безвесия). Обезвесить все — цель музыки (сделать материю легкой — аналогия единой рациональной техники искусства и техники гражданской).

Для художника-живописца природа тоже масса материи цвета, которая приводится в безвесие цветное.

Техника основана на том же. Распределить весá, материю сделать легкой.

Из четырех положений остается одно — положение религии, реализм которой отличается от других тем, что все три положения заботятся о распределении веса, материи, видят, и слышат, и осязают вес, тогда когда религиозное состояние отвергает тело, материю как прах, из которого ничего другого получиться не может, только прах. Оно его считает тем, о чем не нужно заботиться: тело греховное — человеческая неизбежность, проклятие. С чем человек борется — это бытие, кот<орое> превратится в тот же хаос, из чего состоял. Поэтому всякая материальная затея с точки зрения религии и художеств низменное, ненужное занятие, мишура, кажущаяся твердыня, а в действительности есть прах.

Религия и считалась высшим состоянием над всеми остальными положениями технической деятельности человека, ибо в ней, так сказать, техника дошла до высшего апогея духа. Она выработала новый материал, новую технику, духовную и душевную, вне материи. Тело материи обратилось в душу, абсолютную легкость, бессмертие, — вне смерти и изменений находящуюся. <Религия> достигает Бога как абсолюта (душа есть Бог). Духовное здание вечное — здание вне зданий, оно неразруσιμο, как и прах.

Все же остальные художества — только подсобные ступени. Категории художества стоят первой ступенью после религии, они от наития и вдохновения; души, дух произведения — их образ.

Техника — третья ступень, она выражает рациональную телесную заботу, стремящуюся вес тоже привести к абсолютному безвесью.

Отсюда рассматриваю религию как высшую степень легкости, <как> состояние, вне материи существующее, где материя исчезает в духе, душе, образе. Это последнее техническое явление перед беспредметностью.

Материя как масса разделяется на три категории; вырабатываются в ней три системы — Религиозная, Искусства, Гражданская. По этим категориям распределяются люди, которые и делятся на священников, художников, инженеров и граждан. Занятия граждан — материальные блага, священников — духовно-религиозные, художников — эстетические. Все три силы образуют триединство культуры отношений <и> заняты оформлением и приведением материи из ее беспредметного состояния в жизнь. Каждое вводит свое духовное начало (начало символов — действительный предмет ускользает). Отсюда и происходят разные категории деятельности человека, которые и разделяются на множество профессий, специальностей своего дела, своего специфического отношения к материи как материалу для осуществления предмета.

Из этих множеств свойств материи создаются представляемые предметы по трем системам. Например, я возьму область Искусства, архитектуру — ее отношение к природе и явлениям человеческой деятельности одинаково с живописью и ваянием. Они образовали Академию художеств (как высшую категорию организации материи над другими), специальное учреждение, где оформляется вся материальная деятельность человека, возводится в наивысшую степень художественного реализма. Этот реализм доводится до образа, доказывающего, что высшая деятельность существует только в проявл<ении>

образов, т.е. когда все человеческие процессы достигнут идеи осуществления символа предметов, его высшей категории, материя делается способной воспринять отражение, собою оформляя идеи как образ (идея есть символ, неосуществимый в предмете). Когда материя приняла на себя образ, <она> становится вне утилитарной зависимости — она законвана, оформлена образом. Смысл архитектуры <заключается> в обращении гражданского дела в форму художественную или <иначе> архитектура есть высшая ступень развития гражданских сооружений.

У граждан есть свои постройки, вытекающие из потребн<остей> чисто утилитарной необходимости. Первична необходимость сооружения; пройдя необходимость утилитарную, сооружение принимает архитекторизацию, т.е. эстетизацию. Отсюда все постройки чисто утилитарного назначения называются гражданскими сооружениями, они обслуживают гражданскую потребность первой, или прямой, необходимости. Архитектор обличает гражданскую постройку <в том,> что она лишена художества, лишена красоты. Религия обличает гражданина в его чрезмерной заботе о делах гражданских, т.е. телесных, <в том, что он> уделяет мало времени духу, наитию, Богу.

О-художествить — все равно что о-Божествить, о-красить, о-святить. Вот почему гражданин стремится освятить свой дом и окрасить, охудожествить свое здание, чтобы оно стало <перешло> в высшую категорию, и по возможности стремится к внутренней его, худож<ественной> категории. Человек, воспитанный на художестве, эстетизирует свое здание, архитекторизирует, заботится о высшем и внутреннем соответ-

ствии единству красоты. Не знающий ни религии, ни художества не будет делать этого, он будет заботиться о первичной утилитарной стороне.

У некоторых инженеров является желание поступить после окончания гражданского института в Академию художеств (частично архитектура введена в гражд<данский> институт, <равно как и> художественное рисование).

Объясню сказанные положения: гражд<анское> сооруж<ение> как бы не <получается> законченным вне наложения художественного венца.

«Благочестивый» гражданин в доме своем устраивает домовую церковь, а дом свой архитекторизирует, совершает обряд эстетический — как бы свою материальную похоть хочет спасти освящением и архитекторизацией.

Таковой гражданин заказывает архитектору, но не гражданскому инженеру, постройку дома и просит его облечь его практическую утилитарную жизнь в стиль. Как бы взрослый человек просил бы священника окрестить его в одну из религий. Таков смысл художеств и религии.

Америка, как одна из молодых культур, отрицательно относится к художествам, в ней существуют, развиваются два начала. Одно начало — начало гражданское, материальное; второе — религиозное — находится в становлении. Художественное в зародыше — оно может развиваться при завершении материаль<ного>. Техника в ней — первооснова, это заново конструирующий технический образ, символ идеи материально<го>. Возможно, и в социалистической России в первую голову должна развиваться техника, т.е. гражданское искусство как символ социалистических материальных идей. Художество и

религия не нужны сейчас, они будущие символы высших категорий тех же идей.

Материальная сторона как гражданское искусство побеждает как в Америке, так и в России — в обоих странах новое начало. И, конечно, оно прежде всего должно вырастить, организовать тело, создать остов, схему, скелет организма, аппарат, материальную систему гражданских отношений. И только после этого, возможно, будут развиваться и последние два направления, художественное и религиозное, новые искусства и новые религии.

Гражданские искусства как отношения материальные обосновываются на экономическом базисе и будут объективны для граждан; тоже и религиозный вопрос обосновывается на объективности веры в явление. Художественная сторона, наоборот, остается узколичной, индивидуальной — на цвет и вкус товарищей нет, красота у каждого разная (анархическая категория); поэтому все явления, производящиеся от отношений материального гражданского искусства и отношений религиозных, у каждого художника по-разному воспринимаются и оформляются, декорируются, возводятся в ту гармонию субъективной красоты его представлений (тогда как по отношению религиозного фантома не у всех остается одно и то же отношение и вера, которая неприемлема другими).

Здесь нужно обратить внимание, что Искусство имеет в сути своей то, чего не имеют ни религия, ни экономическое политическое учение, которые стремятся к тому, чтобы всех людей подчинить единой политической мысли и харчевой системе. Такие системы враждебны друг другу: как только они маломальски в чем-либо расходятся, они переполняются

тюрьмами для инакомыслящих. Искусство обратно им, во всех государствах есть свое Искусство, но это Искусство не принадлежит только той нации, которая его сделала, раз оно Искусство, то оно приемлется всеми нациями в почестях, нет между ними вражды. Наступающая вражда течений вызывается ложностью других убеждений со стороны власть имущих над Искусством лиц.

Началом религии возможно считать материальную деятельность природы или <иначе> причиной религиозных явлений является деятельность материальных отношений. Необъяснимость и загадочность множества явлений деятельности материальных отношений нашли себе единственное разрешение и объяснение в том, что существуют какие-то силы, которые творят эти явления. Силы эти или причины — вне познания, вне разума человека. Конечно, таковые силы гражданину все же пришлось определить тем же разумом и назвать их. Он назвал, что существует такая сила и называется она Богом; сила «Бог» разделяется на множество по числу неизъяснимых явлений или служит причиной всему. Конечно, явления этой силы бывают разные; добрые и злые категории поэтому должны разделиться на Бога и Дьявола и т. д. Отсюда и зависят все комбинации жизни, которые и назвались религиозными, художественными и гражданскими.

Возможно, что и наука (как новая форма религии) немного отстает от этого вопроса, пытаюсь разъяснить все те же явления материальной деятельности, пытаюсь узнать загадочность происхождения явлений <и> отношений. И после долгих усилий ей удастся раскрыть силу причин явлений, и она определяет, что причина северного сияния заключается

в азоте, находящемся в высших слоях атмосферы; следовательно, опровергается предыдущее доказательство — причиной северного сияния является не Бог, который опускает свою бороду, волоса которой испускают свет или зеркальность, которая отражает лучи солнца, а азот, принимающий кристаллообразный вид, <он> при соединении <с> лучами солнца или электричества дает свет, характерно для северного сияния зеленый. И если новая наука найдет, что азот, радий, эфир есть причина всех явлений, то найдет в том ту силу, что в старой науке религии была названа Богом. Бог <ли>, азот <ли> — нет основания <не> думать, что впоследствии может оказаться и азот таким же, как и Бог, недоразумением; недоразумность первого и второго, конечно, относительно прогрессивна. Современный ученый доразумел больше, нежели предыдущий ученый, <однако> как в том, так и в другом было одно желание — доразуметь до конца деятельность материальных отношений. И первый, может быть, мудрее поступил, чем второй, тем, что доразумел Бога, т. е. такую силу, которую нельзя познать человеку. Ибо если (хотя и познал, ибо назвал ее, определил Богом) новой науке, сменившей старую науку, религиозную, не удастся доразуметь бытие материальной деятельности, а доразумения будут сменяться новыми доразумениями, обвиняющими предыдущие доразумения в недоразумении, то преимуществ <перед> религиозным познанием материальной деятельности у новой науки не будет, ибо даже изменить явления возможно в символах (война символов). Если все сегодняшние доразумения завтра окажутся недоразумениями, то нужно будет отказаться от научного зуда что-либо доразуметь и признать одного Бога как недоразуме-

ние... Сегодня Бог, завтра Азот, послезавтра новое имя <из> имени недоразумений.

Наука и религия есть степени научных познаний деятельности материальных отношений, происходят они от разума, стремящегося доразуметь причину сияния, маску загадки явления превратить в разумение и сознание. Остается третий пункт, художество, которое обратно двум, оно опровергает разум и признает безразумное чувство — наитие, вдохновение, настроение, которое не может быть одинаково для всех, так как все разные между собою, в разных обстоятельствах находятся. Оно ничего не хочет и не может доразуметь, оно может только чувствовать (иначе, осязать); от того, что оно почувствовало какое-то касание, получается вдохновение. Это первый момент состояния после толчка осязания в чувство, которое переходит в состояние вдохновения (новая степень активности, переходящая в настроение). Последнее состояние уже вступает в активную деятельность твор<ческой> фазы.

Художество при этом решении могу считать единственным состоянием деятельности человека, его беспредметного отношения, <оно существует,> не отвечая зачем, почему. Но так как под художеством нужно все же понимать познание явлений, необходимость чего-то познавать и приводить хаос природы в гармонический порядок, то и оно не исключается из разума, целесообразности, оно не обосновывается одним беспредметным осязанием, чувством, вдохновением и настроением или не строит свою деятельность на интуиции, бессознательно. Оно познает явление, познает природу, их натуру, характер и т. д. в эстетическом мировоззрении. И этого уже достаточно, чтобы создать науку об объяснении эстетическим и научным

методом явлений хотя <бы> того же северного сияния, построенного на цветовой деятельности и их гармонии или дисгармонии, <где> Азот и Бог только зеркальные призмы, в которых преломляется причина, в которых проявляется цветовой луч. Эти кристаллы рассыпаны всюду, и всюду, где они — там цветится цвет, т. е. где Бог (исправленье в Азот), там природа явлений, где их нет — там нет ни цвета, ни света. Там нет ни жизни, ни мира, ни явлений. Мозг тоже кристаллик зеркальный, в котором преломляется все преломленное ничто, которое хотим обратить в что. Бог, азот, кислород, водород — это все тоже причины сил, творящих явления, которые в древней науке религии называ<ли> Перуном, Ярылом¹ и т. д. Целый ряд богов, бог на каждое явление, ибо каждое явление было загадочно, и когда загадка скрывалась причиной, то и обнаруживали, что в громе существует сила Перун (Пиорун, Пярун²), а в огне Ярыла. Новейшая <же> наука находит <в явлении грома> гелий, азот, водород, она установила еще больше боженят. Ярыло распался на множество элементов, как и Перун — на электричество. Как в религиозном познании явлений разбираются свойства или способности Бога на множественную деятельность, творящую явления, так и в научном, новейшем познании загадочных явлений устанавливаются особенности элементов, способных производить ту или другую форму явления.

Религиозный подход рассматривал мир как Бога, который распылен во всем, что составляет жизнь природы; так и в научном познании материя распылена <на> множество явлений. И как в первом случае нет места, где не было бы Бога, нет явления вне Бога, так и во втором случае нет явления

вне материи — здесь смена терминологии, и только. Конечно, в материи нет смысла, как и в Боге. Человек осмысливает их в силу своих кажущихся выгод, в нем <проступает> олицетворение торгаша. Если ему не будет выгоден Бог как духовное, нематериальное благо, он сделает его материальным, и наоборот.

Наш смысл должен теряться по-за пределами Земли, однако нас это не удовлетворяет, мы хотим осмыслить и распространиться и дальше. Осмысливание идет попеременно то с точки зрения религиозного познания, то гражданского, то художеств; все три не что иное, как полезные представления, а бытия <как> такового нет. Это мысли, но не факты, хотя <эти мысли> и будут выражены в машинах (это не бытие беспредметное, а представление). Бытие направит наше сознание к созданию нового явления (и обязательно почему-то по плану), но почему-то бытие как материальное явление всегда в сознании преломляется в образ. Смерть, т. е. материальное расстройство формы, в сущности которой нет смерти, символизируется в образ, напоминающий и некогда бывшую действительность, физическое бытие.

Бытие направляет мое сознание. Куда? В одном случае понимания бытия к храму, в другом — к фабрике, в третьем — к художеству, т. е. в ту сторону, которой нет в самом бытии. В бытии нет ни храма, ни академии, ни фабрики.

Отсюда отличие мое с бытием в том, что у <него> нет сознания, а у меня «есть» (храм, фабрика, Академия худ<ожеств> есть продукт сознания), у меня есть способность вымысла. Я оформляю бытие в религиозную, гражданскую и художественную

форму; бытие как материя распадается по трем формам триединой культуры, целью которой как высшим пределом оформления есть архитектура. Художество, которое и должно быть вне разума, ибо оно <то> завершение, где разум прекращает свою деятельность.

И это только последняя вершина разумной деятельности, после которой вступаем в беспредметность или заумь, [вне относительно] сферу<ы> познания, знания эстетики.

ИСКУССТВО

Что нужно разуметь под словом «Искусство»? Толкование этого слова может быть разное. Эта разновидность толкования, возможно, происходит оттого, что воспроизведение слова «Искусство» вышло из определения известного поведения человека. Слово «Искусство», таким образом, определяет характер поведения человека, которое отличается <от> поведения другого.

Есть толкование, что Искусство произошло оттого, что в поведение человека входит элемент искушения (искус, пленение красотой этого поведения, искусник, как искушающий своим поведением зрителя. Под словом «Искусник» можно понимать мастерство, т. е. умение построить свое поведение так, что оно искусит другого человека и вовлечет его в свой мир).

Наконец, под словом «Искусство» мы понимаем гармонию явлений, построенную человеком; под Искусством нужно, следовательно, понимать только гармонические строения элементов, но никак <не> диссонансы, под Искусством мы должны понимать полный покой, т. е. такой момент человеческого состояния, в котором прекращается всякая борьба за существование; следовательно, если эмоциональные функции

содействуют поведению, которое называется Искусством, то вся построенная жизнь по линии эмоциональной есть жизнь вне борьбы за существование. Борются за существование все другие группировки человеческого строения, но только не эмоциональные.

Я сказал, что <посредством> Искусства, или эмоционального поведения, мы входим в полный покой, потому что продукция эмоциональная есть продукция гармоническая, или, как определяет общество, красота. С моей точки зрения, красота это есть нечто, что не имеет ни времени, ни пространства, это есть определенная недвижность, противопоставляющаяся движности, динамичности; все виды ее как бы ни изменялись, они не должны выходить в не-красоту, следовательно, если гармонически построенное явление в своем движении перестает быть красивым, значит, оно не построено, значит, в нем есть диссонирующие элементы, не находящиеся в своем месте, они не сгармонизированы.

Таким образом и существует движение, но если это движение во всех своих видах не обнаруживает реконструктивного момента, следовательно не изменяет явления, <то,> не изменяя <его>, оно остается вне времени.

Слово «красота» я определяю в таком человеке, в котором целый ряд элементов построен по контрастному сопоставлению (сопоставление плоскости <и> объема, прямой линии <и> кривой, цвета <и> фактуры к нему). Те явления, в которых остро выявлены две противоположности так <им образом>, что, будучи контрастны между собою, <они> найдут точки своего согласия, и считаются красотой.

Очевидно, <что> нахождение этих точек согласия между прямой <и> кривой зависит от эмоциональной

функции, от ее силы <или> слабости определения (если человек, освобожденный от примеси воздействия других функций, больше живет только эмоциями, то это ему обеспечивает красоту установления).

Если человек отсюда построен как «высшая организация материи», способная определять красоту и разделять всю природу материи на разные степени ее совершенства, то очевидно, что в природе материи существуют красивые и некрасивые явления; но мне кажется, что говорить о том, что человек есть высшая организация материи, будет неверно, это просто возвеличивание себя, ни на чем <не> обоснованное.

Высшая организация человека может им считаться только в переходе границы жизни в эмоциональное государство Искусства. Но и здесь нужно рассмотреть, действительно ли эмоциональные явления возникают в этом государстве человека или же они есть общий закон всей природы; <нужно рассмотреть и установить,> что в самой природе не существует иного закона, как эмоциональный; что в ней заложено искусство, обоснованное на этой вневременной и пространственной базе; что она сама по себе не может иначе быть построена во множестве своих явлений, как <только> на законе контрастов, ибо и сами явления есть контрастные элементы, сопоставленные друг <с> другом в удивительном согласии (недаром живописцы, описывая природу, не находят нужным ее изменять).

Если это так, то не будет ли человек как «высшая организация материи» <той> организацией <слово нрзб.> которая продолжает выявлять те же законы во всех своих явлениях, среди которых эмоциональная

сторона занимает первенствующую (или супрематическую) линию?

Если и это так, то человек в своем историческом развитии во времени разделяется по разным стадиям всего своего материального развития, а также и эмоционального. Харчевидное оформляет и Искусство, видное в своем харчевидном оформлении. <Человек> распределяется на целый ряд различий, категорий, классов своего харчевого оформления. Отсюда возникли и разные термины — крестьянин, рабочий, интеллигент, мещанин, банкир, капиталист и т. д. В этих различиях, т. е. видах организации человеческих типов, есть доля и различие в степенях разных действующих центров нервной системы, вырабатывающих разную силу отказа и восприятия тех или иных явлений, и <есть> соответствующая переработка последних в нужный продукт. В каждом таком типе существует и эмоциональная сторона восприятия, которая колеблется в своей интенсивности благодаря преобладанию, наличию других причин, вырабатывающих другую продукцию и получающих силу от специального и учащенного соприкосновения с явлениями одной и той же категории.

Те же типы, которые названы «художниками», обладают сильно развитой эмоциональной стороной; сильнейшие из них те, которые сумели притемнить все остальные функции до наименьшего их акдействия <активного действия>.

Люди с преобладанием эмоциональной силы требуют наименьшего харчевого оформления.

Итак, если природа своим поведением искушает, если природа заставляет нас восторгаться, если в природе мы находим отдых и успокоение расстроенного организма, то очевидно, что в ней есть все те

законы, которые имеются и в человеческом Искусстве, в котором человек думает найти то отвлечение, которое дало бы ему отдых, покой или перевело его жизнь из одной области в другую. Отсюда мы можем сделать выводы, что Искусство — это есть природа, которая в разных видах проявляет его, и если считать крестьянина как нечто, что стоит на первой точке своего дальнейшего развития, то к проявлению его в области эмоционального Искусства можем отнестись, как <к> исходной точке развития Искусства (между прочим, считал бы, что с точки зрения Искусства не существует крестьян, рабочих, интеллигентов, буржуев, царей, эти разделения происходят от других обстоятельств — экономических условий).

Если таким образом мы установим, что крестьянин есть известное обстоятельство, созданное экономическим и харчевым оформлением, составляющее комок энергии, в котором существуют зачатки приятия эмоциональных проявлений, т. е. Искусства, то мы можем подойти к изучению момента этого проявления и <к> границам крестьянской культуры как первой стадии, установить основные признаки, присущие этой культуре. Главным отличительным признаком этой культуры является организация приятного эмоционального поведения, упрощенным претворением явлений линиями в тот порядок, который дает приятное удовлетворение эмоции. Это по форме.

Такая же упрощенность остается и для цветового оцвечивания того же явления.

Вторым признаком мы можем отметить полное отсутствие живописи, света, анатомии, перспективы, отсутствия объема.

Признаки, в которых отсутствует анатомия, перспектива, свет, живописное отношение, не составляют какого-либо преимущества того Искусства, в которых они существуют, и <я> не вижу в присутствии последних преимущества, ибо считаю, что Искусство существует вне культурного прогресса, не имеет времени и не имеет исторического развития. Сложенные линии, образующие собою вид Искусства, остаются статичными перед всеми пробегающими временами и сменой тех явлений, для которых существуют совершенства, в силу чего они и образуют свой исторический пробег и составляют о себе историю своего развития.

В области же Искусства такого развития линий нет, оно на каждый раз закончено, никаких поэтому исканий в Искусстве нет и быть не может.

Если же таковые искания существуют, то, очевидно, нужно искать причину появления посторонних элементов, которые мешают этому явлению.

<К> таковым элементам я отношу анатомию как науку, перспективу как науку и историю как науку, науку «о пространстве» и времени, науку об оптике и цвете и науку об общественных строениях, все экономические науки и все учения религиозного и социального строения общества, имеющие в виду харчевое оформительское благодостижение.

В силу внедрения в сознание живописца последних элементов путем логического доказательства, поддерживаемого надеждой на благое устройство харчевой гармонии, которая впоследствии должна стать дополнением удовлетворения эмоций, искусствоведатель начинает больше реагировать сознательным центром, которое по существу своему отличается от подсознательного тем, что оно конструктивно и строит мир

свой по конструктивной логике, тогда как подсознание, в котором я тоже нахожу долю сознательного контакта, строит свой мир согласно чувствам, которые могут найти мир, свой покой и удовлетворение в том поведении, которое для сознания может быть антилогичным, неприемлемым.

Эти два явления воздействий создали для художника невообразимую путаницу в уяснении себе Искусства и заморочили ему голову тем, что Искусство это есть такое явление сил, которое должно идти в обнаруживании либо церковей, либо государства. И так как последние есть строения конструктивно-логического порядка, то и Искусство должно быть таковым, ибо нельзя изобразить лик какого-либо вождя известной идеи или иллюстрировать его идею вне анатомии, перспективы, времени, истории.

Отсюда все эти науки должны стать обязательными для художественных учреждений, художников и Искусства.

Таким образом, государственные люди рассматривают Искусство только с этой точки зрения и подводят под него научный базис, ибо <для них> его точка существования может быть построена на научном учете вообще.

Последним я не отвергаю научную дисциплину как таковую, которая пытается разобраться в правильности поведения, вытекающего из тех или иных причин, но я только могу установить то, что по научным выяснениям нельзя построить то, что строит Искусство.

От этого определения <исходя,> мы можем рассматривать Искусство в двух моментах — его чистого состояния и с примесью научных и других элементов. Следовательно, чем ближе к первобытности, тем

можем находить больше элементов Искусства, но, очевидно, при рассмотрении Искусства первобытного и в наше время — крестьянского мы встречаемся с тем фактом, что оно всегда имело тенденцию использования истины природы явлений и человеческого быта, претворяя явления в образ, не соответствующий истине, а некоторые явления претворяются в такую форму, что истина совершенно исчезает, остается новый факт, явленный Искусством.

К этому факту я отношу орнамент, которым украшаются предметы обихода во избавлении их <от> погрешимости, вызванной утилитарной надобностью.

Несмотря на эту тенденцию, по мере усиления культуры вообще, Искусство было предоставляемо власть имущими в угоду себе.

Относительно же прогрессии Искусства, очевидно, нужно понимать и принять к сведению те прибавки, которые появляются в развитии либо экономических усовершенствований, либо религиозных пророкописания и вождеписания. Так, например, наука как таковая анатомия при развитии своем оказала влияние на сознание живописца в том, что он правильно написал костяк.

Отсюда надо было полагать живописцу, что его произведение <без знания анатомии ценится> невысоко, вследствие этого возникло и измерение <по законам анатомии> Искусства изобразительного вообще, отсюда те изображения, в которых отсутствует анатомия, нужно считать примитивными, несовершенными, то же <дает> и отсутствие перспективы. Погоня за этими усовершенствованиями и убеждает живописцев, не разбирающихся в своих же вопросах, в том, что нужно искать, т.е. двигаться и совершенствоваться, — Рубенс отсюда шедевр <более>

совершенный, нежели крестьянский орнамент или нарисованный петух.

В действительности я бы считал, что недостаток Искусства <проявляется> там, где прослежены научные данные или религиозные.

<Для> измерения прогрессии Искусства еще <используют> и случай рассмотрения примитивов по линии наук: нарисованные лошадь-примитив и лошадь по всем правилам анатомии убеждают в совершенстве второго изобразителя над примитивным. Это сравнение как бы наглядно и показательно, но, по существу, я бы его рассматривал совершенно ложным, в корне неправильным, вводящим в заблуждение живописцев; нельзя смешивать здесь два понятия или закона, имеющих разное происхождение и причину. Лошадь нельзя рассматривать как строение, вытекающее из законов живописных, составные части костяка и расцветка произошли по причине других законов жизни, как и сам человек.

Другое дело значит в законах живописцев, которые создают живописный строй цветных элементов в линии приятных чувству сложений; в сущности, живописный закон и лежит <в> обеспредмечивании явления в новый вид строения. Поэтому все примитивы крестьянского периода являются весьма ценными, ибо в них уже три [творения]: мы видим истину изображения, примитив истины и непримитив Искусства. Подводя таким образом базу научную под Искусство, (заявляю, что) оно всегда будет примитивно, ибо сама наука по своей сущности есть примитив, какие бы ни были ее достижения сегодня, завтра <они> будут примитивным недомыслом.

Искусство же обратно науке, <оно> не имеет примитивности, его явление — явление законченное, абсолютное, оно не домысливается анализом мысли, суждения или рассуждения, как только чувством формируется и является. Поэтому не подлежит измерению ни временем, ни пространством, <ни> даже качеством, ибо то, что нужно понимать под качеством в Искусстве, не соразмеряется качествами других явлений. Качество в Искусстве есть там, где его строения составляют приятное удовлетворение чувства, момент контакта произведения с чувством человека.

Может возникнуть вопрос, что произведение не на всех оказывает одинаковое действие <и,> таким образом, не входит в контакт; в таких случаях я усматриваю причину в помехе этому контакту присутствием в зрителе разных других точек измерения произведения; он не будет воспринимать его либо по чисто идеологической линии, <либо> по религиозной, либо <по> общественной, <либо по линии> анатомической, перспективы и т. д.

Но если он очищен от этой посторонней накипи, то всякое произведение Искусства обязательно будет равно и контактно с чувствами всех.

Попытаюсь найти себе поддержку в сравнении восприятия человеком явлений природы, которая представляет собою множество разновидностей своего состояния. Я возьму для резкости два контраста, вершину холма и подошву его; взбираясь на вершину холма, постепенно перед нашими глазами развертываются всевозможные виды, и на каждой ступени мы испытываем приятное удовлетворение эмоционального восприятия, позабывая свою усталость утилитарного конструктивизма технического организма, спо-

собствующего доставить удовлетворение существующим чувствам. Сколько бы нас ни шло, всякий будет в восторге.

Восприятие природы, конечно, будет абсолютно чисто от всяких наук, законов обществостроения и утилизации солнца, воздуха и т. д. Это чистое восприятие происходит потому, что не с чем сравнивать явления ни по наукам анатомии, ни перспективы; мне можно возразить, что нет потому сравнения, что вся природа воспринимается в перспективном виде, а потому правильно построенное явление не встречает возражения, тоже не встретит возражения и правильно написанная картина живописцем. Такое возражение можно опровергнуть, ибо многие люди совершенно не знают этого закона и воспринимают явление по чувству. Так, звездное небо воспринимается совершенно неграмотно в пространстве, но грамотно по чувству, т. е. по-настоящему, ибо каждое явление само по себе строено не в перспективе. Перспектива искажает действительность, это недостаток наш физический, которому чувства противопоставляют истину, истину уже потому, что оно испытует приятное удовлетворение.

Восприятие видов целой развернутой картины, по моим наблюдениям, воспринимается не в пространстве, в котором различаются предметы по своим друг от друга расстояниям, как только все разновидности общего вида фиксируются на плоскости.

Все воздушное живописное пространство в сознании рассматривается по различиям далей, но в живописном <пространстве эти> разновидности не имеют расстояния между собой. Любая картина живописца может доказать, что небо, написанное на холсте, не разделяется пространством, в действительности

оно нераздельно и в природе, ибо все явления находятся в одной воздушной массе и что синеватость вдаль [и есть] доказательство, что оно <явление> другое и отстоит вдаль от моей точки нахождения.

Спуск с холма к подошве дает новую картину, которая не меньше волнует, чем на горе, долины и высоты имеют разное <воздействие>, но каждое воспринимается чувством удовлетворения.

Могу себе возразить, что бывают случаи надоедания одного и того же вида, что нет такого вида, который дал бы постоянное удовлетворение, следовательно, этот вид несовершенен, отсюда возникает и потребность искания тех совершенств, которые бы дали это полное удовлетворение.

Этому доказательству можно <противо>поставить другое, а именно, что все явления природы не могут дать удовлетворения постоянного, и потому чувства, у которых большой запрос, требуют смены, но в этом моменте нужно различить одно, что речь идет не о совершенствах, а о сменах, а смена это не значит, что предыдущие виды не были совершенны.

Я уже указал на подъем людей на гору. Это каждый шаг уже обнаруживает смену видовую, и в каждом моменте все в один голос восклицают, некоторые даже говорят, что «я бы не ушел отсюда никогда», но гора высока и сознание говорит, «а что там увижу, ведь там, на вершине, буду выше и увижу всё».

На самом деле он на этой вершине увидит то же «всё», что и у подошвы, ибо «всё» во всех явлениях заключается, следовательно, в потребности к смене этих новых картин видов играет большую роль любознательное сознание.

Кроме любознательности и любопытства сознательного двигательного центра есть доля и активности самих чувств, стремящихся к осязательному активу и утоньшению своих удовлетворений, которые получают результатом произведения или воспроизведения явлений в Искусство; последнее есть результат желания унести с собой те видовые картины природы к себе домой в город, которые произвели на чувства приятные действия, но так как нельзя перенести действительность, то живописец переносит только записанное впечатление на холсте в живописи, стремясь сохранить всю правду видовой действительности.

Есть потому счастливицы, часть людей, которых наз<ывают> «живописцы», которые способны записать видовые эффекты и перенести их в свои жилища или города. Есть и другие, которые, будучи увлечены сознанием в харчевое оформление и еще не убив окончательно эмоциональные активы, вынуждены приобретать у живописцев видовые изображения для щекотания неугасших своих чувств.

Таким образом, живописец, у которого атрофирован актив к харчевому оформлению, становится эксплуатируван харчевиком или другим учением.

Подводя базу харчевого оформления как единственную базу, на которой возможно будет существование и Искусства как оформления чистого эмоционального, мы можем легко повторять последний лозунг, что Искусство — предмет роскоши, да здравствует производство хлеба, молотилок и паровозов, электрификация и т. д., <что> не замедлило дать результаты упадочного момента. Так харчевик, думая подвести харчебазу, разрушит то, для чего базу строит, думая заготовить через машину побольше овса для передохших лошадей.

Если харчевик-оформитель полагает, что Искусство есть та надстройка высшей человеческой организации, для которой готовится харчевое и научное оформление, то очевидно, что он упускает из виду строение эмоционального мира; без знания последнего, без знания Искусства как надстройки над экономическим базисом нельзя строить и последний базис.

Знание эмоционального мира внесет значительную поправку в упорядочение в построении человеческих функций и определения главнейших, а может быть, <и> определения того «во имя», для чего человек себя отличил от всего остального и для чего живет и строит разные орудия.

До сих пор и издревле ведется отчаянная борьба в утверждении Искусства как высшего оформления как такового и линии харчового предметного оформления вне Искусства, которое тоже не может быть воспринято иначе, как только через эмоцию приятного; другими словами сказать, чувство должно регулироваться Искусством даже <при> чисто утилитарном происхождении вещей, так что главным оформителем является чувство, возводящее вещи в приятное восприятие; контакт становится <возможным> только потому, что в вещи существуют признаки Искусства.

Отсюда возник лозунг «Искусство в производство», отсюда и возникло прикладное искусство, отсюда и крестьянское искусство целиком прикладное; орнамент и разные изображения животных находят себе место в одеждах, и постройках, и орудиях.

Более чистое отношение Искусства это в построении храма, который возникает из красоты архитектурного построения; каждый почти храм не утилитар-

рен, но красив в своих отношениях; формы, поверхность храма, наружный вид всегда лучше внутреннего.

Но эта доля относится и к дому, в котором живет крестьянин, который он строит не только для чисто утилитарных целей, но и <для> красоты; в этом моменте, постройка ли храма или дома, Искусство нельзя считать прикладным, ибо вся постройка вытекает из самой красоты, хотя значительная доля такого дома имеет проц<ент> утилитар<ности>.

Таким образом, самое творение распадается на две линии и состоит из чисто сознательного элемента и измерения чувства в приятную сторону в этих моментах. Мера чувства, сознание не участвуют, и я полагаю, что и подсознание тоже; под чувством, очевидно, я сам разумею такое активное проявление, в котором нет элемента подсознательного.

Отсюда Искусство как таковое не измеряется временем, и нет между египетским искусством и Искусством нашей современности разницы временной, как и пространственной, исторической; чувствование не изменилось тоже.

Изменяемость, которую мы видим, целиком относится к тому предмету, который изображен, ибо каждый предмет, в Искусстве изображенный, есть явление, построенное во времени, <оно> имеет свою прогрессию, сознание; только благодаря этому предмету мы отличаем в Искусстве различное время, только поэтому отличаем Искусство крестьянина от городского. Различия временных динамических состояний явлений дают возможность дать <им> различие и оценку.

Если же обеспредметить Искусства, то мы потеряем время; конечно, может быть, и само время тоже

беспредметно, — в таком случае можно сказать, что в Искусстве есть время. Скажем, одна вещь Искусства динамическая, другая статическая, следовательно, между ними есть разница во времени, а, следовательно, можно сделать и вывод, что Искусство имеет прогрессию развития: чем оно больше выражает движение, тем больше в нем лежит прогресса; скажем, чем больше сил скорости в паровозе, тем он больше определяет культуру технического совершенства и нации, тем он <больше> отодвинет на задний план отсталости все предыдущие паровозы.

Такое измерение будет неверно, в Искусстве этого измерения быть не может, ибо произведение Искусства вовсе не делается хуже или малокультурнее, если оно статично; следовательно, время и в этом случае не составляет различия и исторического прогресса и совершенства произведения.

Может возникнуть еще вопрос о том, как же нужно тогда отнестись к Искусству города и Искусству села, чему нужно учить — город ли Искусству деревни или деревню Искусству города. Очевидно, в полном сознании и ясности люди, стоящие у этой просветительной власти, представляют себе, что город является верховной культурной точкой и «темный народ», живущий в деревнях, должен учиться у города всему.

Но оказывается из моей теории, что эта точка зрения города не обоснованна, что его обоснования еще требуют большой культуры вообще, а в частности по вопросу Искусства говорить совсем трудно; оказывается по моей теории <, что> измерять произведения Искусства достоинством техники нельзя и едою тоже.

Можем ли теперь поставить вопрос, нужна ли деревне картина города, должен ли городской худож-

ник учить писанию картин по совершенству его культурного города, имея оправдание в том, что город дает технические орудия деревне, считая их более совершенными? Очевидно, что нет, ибо и то и это Искусство есть равноценно. После вопроса, нужна ли деревне картина, сейчас <же> возникает и другой вопрос — какая картина? Вот уж в ответе скажется всё или вся нелепость стоящих во главе харчеоформления или религиозного оформления людей! Первые скажут, нужно картину такую, в которой было бы содержание харчевиков; другие скажут, что нужна картина религиозного содержания. А общество веселого нрава, которое занято романами, скажет, нужно роман, комедию и т. д. Потом призовут Искусство и под его клеймом пустят всю эту тошноту народу.

Ну а художник что скажет? — Да ничего. Его мозги довольно порядочно забиты этим содержанием, так что о чистом Искусстве он и понятия не имеет, и не видит картины, и не знает, что само уже Искусство как таковое есть содержание, ибо оно содержит строй формовых элементов.

Поэтому нет Искусства ни городского, ни деревенского, так как между этими двумя полюсами культуры существует Искусство вне зависимости <от> культурных различий вообще.

Напрасно <так> думают те, которые говорят, что Искусство должно подчиняться жизни и <что> жизнь изменяет его. Жизнь в своей целевой установке имеет Искусство и стремится всеми своими силами приобщиться ему. Если это поймут, то тогда вожди харчеоформители разбили бы свой план на харчевой и план Искусства, но не <стали бы> путать одно с другим и выпускать швабру или другую похоть жизни в узорах Искусства.

Искусство дает непосредственные вещи, вытекающие из него, вытекающие из чувств человека.

Из всего сказанного следует, что Искусство не подлежит измерению и не может делиться на городское и деревню. Все наши рассмотрения произведений рассматриваются с точки <зрения> среды и обстоятельств живущего <в них> производителя Искусства. Итак, если художник живет в городе, среде по преимуществу металлической культуры, то и произведение его должно включать в себя те же элементы; произведение таковое может назваться городским.

А то произведение, которое включает в себя элементы деревни, — деревенское; рассматривая этот вопрос в <свете> теории прибавочного элемента в живописи¹, видно, что искусством городским является футуризм, а произведения, выражающие собой пейзажи, поля, нивы, среду деревни, могут быть отнесены к деревенскому (я не разумею крестьянское Искусство только в примитивных вышивках или изображениях). Отсюда Искусство можно распределить по разным видам и обстоятельствам, разобраться в нем по примесям постороннего насильственного воздействия, например религиозного элемента и разного другого идеологического классового вмешательства. Все привносимое можно удалить, и останется чистое искусство, в котором исчезнут элементы, делающие разности.

Все посторонние элементы, привнесенные в Искусство, вносят раздор при смене харчеоформления, новой смене экономического строя народа. И в таких случаях наступает уничтожение того Искусства, в котором зафиксированы идеологии предыдущего строя; этот факт как нельзя лучше доказывает,

что уничтожается не произведение Искусства, а тот посторонний элемент, который введен в него.

В лучшем случае люди, стоящие ближе к Искусству, сохраняют не посторонний элемент, а Искусство, передав его в музей. Так, например, коммунисты-безбожники не уничтожают иконы, собранные в церквях или в музеях, ибо сохраняют не лик святого, но Искусство.

Отсюда получается, что, уничтожив лик, образ остается произведением без ликов, т. е. беспредметным; в сознании коммуниста-безбожника исключен лик как лик-образ, включенным остается только Искусство, которое в его сознании и составляется из элементов мастерства, благодаря чему является гармония живописная, композиция, фактура, все <же> идеологические стороны выключаются, а включаются, когда вопрос в произведение вносится не живописный, а религиозный идеологиками.

Итак, наступает полный разрыв Искусства с так называемой жизнью. Конфликт стал неразрешенным в мирных переговорах жизни, держателей и ее строителей, на основе экономических баз и религиозных достижений в понимании жизни. Конфликт может быть разрешен только всемирной забастовкой художников всех видов Искусства, полным отказом от дурмана, идущих от этих обоих строителей экономических, материальных, физических благ и <благ> духовных религиозных (взявших на себя смелость разрешить проблему достижения благ, но в действительности у вторых жизнь сводится к постоянному уродливому смирению, проходит в вечном покаянии, молениях, стенаниях, духовных истериках).

У первых проходит вся жизнь в труде, которым специально наращиваются у одного слоя людей

мозоли, а у других пухнут карманы, и всякие вожди, желающие через труд уравнить достижение равного блага и равного количества мозолей, в действительности охраняются людьми с наибольшим количеством мозолей в особых дворцах. Эти вожди, имея в виду образ благой, сами становятся образом, который и должен стать надеждой того, что мозоли, согласно речениям вождей, спадут, но при условии, если все будут идти по указанному пути в образе уже пребывающего вождя.

Целый ряд исторических справок составил ряд людей, которые пытались освободить народ от неблагой жизни и привести его к благой. Эти вожди всегда были в разрыве с жизнью и опротестовывали ее подлинность. Так что упрек к Искусству новому, что оно разрывается с жизнью, совершенно неуместен, ибо то, что называется сегодня жизнью, завтра становится абсурдом. Разрывая оковы жизни, вожди освобождали людей и, нарисовав на своих знаменах-скрижалях новую жизнь, убеждали, что тот, кто станет под знамя, тот достигнет благой земли.

Одни вожди звали к духовной жизни, другие — к материальным благам. Так, уверовавшие люди двинулись в путь, сначала медленным путем, потом при содействии науки, развившей технику передвижения, пошли скорее, потом бежали, <а теперь> едут и летят в надежде скорее достигнуть благой земли.

Прошли десятки тысяч лет, когда человек встал, поднялся и побежал, бежит, бежит и до сих пор; на помощь создает заводы, фабрики, готовит инженеров, изобретает машины, ибо руки человеческие не успевают вырабатывать продукт, ноги не успевают покрывать пространства, желудок не успевает переваривать пищу. А желанного блага нет и нет, мало того,

все знамена в пути своем меняются, как верстовые столбы, на которых написаны и версты, и исчислено время достижения благого постоянного двора, а оказывается, что за постоянным двором вновь идут столбы, обещающие хорошие гостиницы².

Знамена меняются, как портянки, и толку нет, ноги потные, пальцы стертые, мозоли нарощены. Движение человеческое в надежде получить благо напоминает собою тех безумных людей, которые, увидя горизонт, бросились туда, ибо полагали найти край земли, позабыв, что они все стоят на горизонте и бежать никуда не нужно.

В другом смысле ищут мира благого в бешеной скачке лошадей, езде автомоторов и летательных машин, позабыв, что мир благой в них и, чтобы достигнуть его, не нужно эксплуатировать ни зверя, ни человека, ни машину, <не нужно> никуда ездить. «Мир как беспредметность». <Но> может быть, я сам, критикуя всех вождей, становлюсь сам незаметно вождем, предлагающим достигнуть блага в «мире как беспредметности», и опять также подниму людей и они побегут? Но вот как раз поднимать никого не хочу, ибо на моей скрижали полная пустошь, нет никакого пути, ни времени, ни обетования, скрывающихся за этой скрижалью, и <люди> могут быть покойны, что никто не получит ничего больше, чем другой, ни добром, ни злом, ни через автомобиль, ни через обладание пушкой, ни через бесконечные шептания молитвы, ибо взять с белой пустой скрижали нечего. Мчитесь на чем угодно, собирайте драгоценности, разводите для насилия газы удушливые, но знайте, что никакой ценности нет в мире благом и в нем ничего нельзя удушить и ничего ценного нет, и все то, что вы оценили, есть беспредметная

бесценность. Вы хотите построить мир благой, добиться равенства, и уже в этом равенстве <видна> беспредметность весов, чашки весов равны. Вне движения этого беспредметного мира хотите достигнуть <мира благого>, но достигаете его через сознательное добро, <слово нрзб.> и в этом ваше бессилие, ибо хотите осознать то, чего нет, и возникает в силу этого образ, и полагаете, что близок ваш путь к действительности.

Итак, не исключаю того, что на всяком новом знамени вождей лежит одна и та же неизменно беспредметная сущность целевой установки достижения «мира как блага», равенства, уничтожения различий, приведение всех к общему роду человечества как одноцельной клетки. Только меняется система достижения этой благой жизни.

Я усматриваю, что Искусство в сущности своего чистого вида есть то, к чему летят моторы всех систем. Искусство не имеет молитвы, не имеет покаяния, не имеет греховности, не имеет совершенства и несовершенства, не имеет истории прогрессии, культуры образов идей, а само <его> формирование не вызывает ни пота, ни мозолей труда. Это обуславливается тем, что каждый элемент его обрабатывается радостно, поскольку обрабатывающий находится в Искусстве. Таким образом, я не усматриваю в Искусстве труда, ибо жизнь трудовая не жизнь.

Я помню себя, когда не мог дожждаться восхода солнца для того, чтобы бежать верст 30 писать облюбованное место, я не чувствовал ни усталости, ни труда подневольного, меня не нужно было <ни> пробуждать гудком, ни загонять в дом после заката солнца. И вся природа казалась сплошною красотою, сло-

маны были деревья в чаще лесной, гнилые пни, болота, ручьи, горы, обрывы — все они были хорошими в Искусстве и плохи, негодны в технике. Искусство во всем находило красоту, техника не во всем. Итак, мир красивый во всем был у Искусства и мира <красивого> не было у всего остального. Природа для всех была крепостью преодолений, а для Искусства только приятный контакт.

Поэтому гадливо³ и раздорно все то Искусство, которое вводит постороннюю идеологию в эту работу.

Извлеки поэтому занозу из Искусства и получи мирный контакт со всем, только узнай Искусство и не ошибись в его измерении, т.е. не захватывай ни аршина, ни метра идеологий инженера, экономиста и священника, не бери ни одну из <их> добродетелей, не измеряй даже с точки зрения своей гармонии, ибо гармония Искусства одна для всех — не может быть воспринято Искусство негров европейцем иначе, как только Искусством, не может китайское Искусство быть тоже иначе воспринято, не может быть <не> воспринято Искусство одинаково и во всех идеологиях, поскольку будут извлечены из него идеологические различия. Это потому, что оно беспредметно.

Эти беспредметные проблемы Искусства были всегда в истинах человеческого развития беспредметными линиями. Линиями супрематически расписывались и камни, орнаментировались и другие вещи. Таким образом, можно видеть в самом первобытном времени этот зародыш правильной установки на Искусство, и лишь со временем, <при> захвате <воззрений на природу> религиозным мировоззрением и экономическими материалистическими учениями о благе, начали разрушать Искусство — художника развращать,

втискивая в его беспредметное Искусство хлам, в силу чего его Искусство стало образным, идейным, стало средством агитации, стало прикрывать собой ненужные его сути явления.

Отсюда можно как бы заключить, что Искусство супрематизма есть приход Искусства к первому своему истоку беспредметных линий через многие лета человеческой культуры, с обоснованием своей сути, что первобыт<ные> супремативные росписи беспредметных камней первобытным человеком [во-все] не были примитивными, как только завершеными.

Поэтому дело сегодня должно стать ясным, чтобы, достигнув с великим трудом уяснения смысла Искусства, не попасть новым вождям-выдумщикам в лапы.

Чтобы они опять не объявили новое Искусство негодной безобразной абстракцией, идущей вразрез с конкретной жизнью.

Но оказывается, что конкретной жизни не может быть, ибо вся система этой жизни построена на движении, следовательно, каждая секунда изменяет все то, что считалось конкретным и целесообразным; мало того — сам смысл конкретизации имеет в себе начало беспредметное, ибо под конкретным нужно разуметь окончание, ясный, исчерпывающий вывод, так что все предыдущие движения стремятся к конкретно<сти>, т. е. покою.

Искусство же абстрактно лишь потому, что оно уничтожило или <выявило, что> в этой функции человека не существует смысла: тем самым <было> выведено осмысленное целесообразное движение <из> конкретных заключений; абстрактное искусство предупреждает, <предостерегает> от попыток что-

либо конкретизировать, сделать безошибочным вывод.

В Искусстве нет выводов, оформляющихся какими-либо другими идеями конкретных жизненных строений, наоборот, все выводы жизни оформляются Искусством.

Харчеоформительство через Искусство экономического строения ведет к разврату, пищевому извращению, изыскивая всевозможные средства, орудия для удовлетворения пищевого разврата, и этот пищевой разврат разрушает все человеческое <в человеке>, оставляя в нем развращенного пищей зверя, тогда <как> экономия заключала бы свой смысл в сокращении пищевого разврата, установив нормальное, нужное для организма питание.

Люди, которые заняты Искусством, наименьшее обращают внимание на первый продукт необходимости, больше обращают внимание на материал, который нужен для воспроизведения произведения. Я сам работал живопись и не могу сказать, что не любитель поесть, все же <при решении> дилеммы <траты последнего> рубля <всё> всегда побивал красочный магазин, побивал Лефранк, нежели колбасный и рыбный магазин.

Разложив тюбики Лефранка, люблюсь целыми днями, они насыщают $\frac{3}{4}$ организма, и только $\frac{1}{4}$ остается для какой-либо похлебки и куска хлеба. Следовательно, три четверти дня шло на Искусство приятного состояния и одна четверть дня для труда.

Дикарь (по историку) с великим трудом доставал себе пищу, ибо он был темен и не знал науки и не мог в силу этого сделать себе орудия для легчайшего добывания пищи, а мы теперь, постигнув науку, легко себе добываем хлеб (пустяшное дело). У этого

дикаря все же оставалось много времени для того, чтобы заняться Искусством гравирования предметных и беспредметных [явлений] на вещах домашнего обихода. И мне думается, что гравировку он делал с таким же удовольствием и наслаждением, как и я <работаю> красками и тушами. И полагаю, что не меньше времени у него уходило на Искусство, чем на охоту на барана. Не спорю с тем даже, что добывание пищи, возможно, для него было трудно, ибо не знал наук, не спорю и с тем, что не легче и мне добывать хлеб, живущему в весьма совершенном культурном центре науки и техники, ибо достать эти орудия для добывания пищи не менее трудно, а может быть труднее, чем первобытному темному дикарю достать пищу при посредстве примитивной дубины.

Как просто у нас в «светлое» научное время, когда мы все освещены наукою и экономическими усовершенствованиями достижений жизни! Усовершенствованная сеть — возьмите сеть и ловите рыбу (попробуй <слово нрзб.>), возьмите постройте дом, лесу много, возьмите машину и сотките материю (совсем пустяк) и т.д. и т.д. В конце концов тюрьма. Это конкретный дом экономической науки.

Таким образом, экономические науки выстраивают к пище такие пути, которые становятся или стали бы для первобытного человека чудовищной нелепостью. Поймайте рыбку в пруду, реке, заливе морском, море, наконец, в великом океане, и вы сразу поймете пользу экономической науки в облегчении добычи пищи при совершенных орудиях.

Вместо того чтобы науки привели нас к самому простейшему добыванию пищи, оказывается, что для того, чтобы сделать одежду, нужно сначала постро-

ить фабрики, для того, чтобы изловить рыбу, нужно выяснить сначала свое происхождение, от какого же зверя <ты> произошел, а потом <нужно добыть> промысловое свидетельство, иначе тебя изловят скорее рыбы, посадят куда нужно.

Искусство упрощает человека. Наименьшая затрата неприятных энергий предупреждает пищевой разврат. Роскошные блюда, яства, великолепные платья не делают меня умнее и изящнее. И оттого, что у нас в центре культурном существуют фабрики и заводы, и автомобили, электричество, радио, ничуть не улучшается Искусство и не <становится оно> умнее, чем Искусство первобытного человека, ибо в отношении Искусства первобытный человек вовсе не темный и <не> дикарь, он равен будет последнему человеку всего исторического пробега десятков тысяч лет. Никакие достижения техники не просветят различий в области Искусства. Также не просветят и во всем другом.

Искусство не знает ни света, ни темноты, то и другое равно прекрасно, и то и другое составляют контраст, творящий красоту; нет ни белого ни черного, ни левого ни правого, нет ни переда, ни зада, ни фасада, оно, Искусство, всюду равно. Нет в Искусстве ни грамотного, ни неграмотного, народное творчество всегда будет свидетельством тому, что в Искусстве народ всегда грамотен был, есть и будет. Но никогда не будет грамотен по любому учебнику, никогда ему, народу, не будет противен язык Искусства, но всегда противна грамотность и учеба. Дети первые указывают на это, сам народ никогда бы не ушел из Искусства и сейчас усиленно борется с индустриализмом города, город его душит, но задушить не может, ибо в его теле существуют культуры Искусства и они

внедряются в машины, производство и направляют его по пути Искусства.

Свет и [темная] книга света существует в науках экономических харчеучений и религиях, у них у всех есть хаос, беспорядок, грязь, тьма, жулики, воры.

Через их всех учение в мире существует всякая нечисть и чисть, и каждому племени, вождю, указавшим на нечисть или чисть, ставятся памятники в почестях, но с таким <же> триумфом <они> и свергаются, и тело их растерзывается, а одежды их сохраняются, ибо в теле его было одно, а в одеждах Искусство.

Памятники Искусства сохраняются и делателям его тоже, а памятники других вождей разрушаются. Итак, все иные вожди оскверняются другими, ибо мир в глазах их грязен и несправедлив.

Сам <вождь> потому воспитывает поколение, предполагая, что чисто его учение, а оказывается, что пришедший назавтра новый вождь снял одежду его и указал народу на язвы, гноеточие, и народ поверг и убил его.

Пришедший же новый вождь в одеждах скрыл в себе язвы, ловко скрыл.

И тот искусствоводелатель, который участвует <в этом> с ним вместе, только прикрывает Искусством язвы иных вождей, а иные показывает ложный деятель, его произведения будут также разрушены. Как и тот, который полагает, что Искусством своим несет упорядочение миру — явлениям, видя в последних хаос. Такое размышление исходит из точки зрения других учений, как религиозных, так и других учений, ибо только в них существует и хаос, и порядок. В Искусстве этого нет. Заболевшему человеку всюду

кажутся чудовища, с которыми он борется, сидя в психиатрической пустой комнате. Этой болезни подчиняются массы, идут войною друг на друга, ибо <человек> в образе себе подобного видит зло, кошмарный образ, в безумии своем хватает топор и убивает родного ему человека.

Все вожди учений страдают этим и видят в одном лице доброту, в другом зло и собирают сторонников доброты, чтобы убить зло, и в этой обоюдной битве никому не известно становится, где, собственно, ранения в телах добра, а где зла.

Оставленные убитые люди на поле битвы делают излишним опознание, кто кем убит, добром или злом — руководимые правдою и истиною с обеих сторон пали в припадке своего недомысла.

Те же правда и истина каждого учения обосновываются на выгоде и ценностях, ибо иные ценности учения одного вождя, а иные другого, только не иные ценности Искусства, которые равно ценны во всех народах.

Боги, как и их пророки, имеют различия, но Искусство <их> не имеет, если оно очищено от элементов посторонних, если оно не имеет образа той или иной идеи вождей.

Итак, господствует точка <зрения> корысти, наживы и пользы, диктующие всякому действию целесообразное познание, в силу чего каждый человек должен делать только то, что целесообразно и имеет смысл. Отсюда ученый не может ставить науку как чистую беспредметную абстракцию, иначе наука его будет бессодержательной (здорово, право!). Также и живописец не может писать холст беспредметно, ибо и он будет без-содержателен; и ученый и художник верят харчевнику и пристраивают свою науку

к коляске, строят электрические плуги, что <бы> скорее достать харч.

Ни священник, ни социалист не думают иначе, как только в плане того, что все люди должны быть у первого религиозны, у второго социалисты; мало того, все Искусство, как и наука, есть нечто такое, что имеет свое происхождение от корней — у первого <в> религии, у второго в социальном; без этих корней Искусство, как и науки, не может быть, два последних являются тою духовною почвою, из которой Искусство и наука питаются (прямо здорово!).

Конечно, религия и социализм спорят между собою из-за происхождения явлений, и в споре своем ничего не могут сделать друг с другом. На помощь себе социализм призывает науку и Искусство, чтобы при их содействии победить религию, и как будто всем становится ясно, что ничто не произошло от Бога, как только от атома. И в Троице единосущный атом (электрон и Ze <буква нрзб.>⁴)⁴ творят все видимое и невидимое. Искусство (художники) и наука (ученые) в самом деле подумали, что доказательства неученых вождей есть истина, и художник и ученый стали переходить из язычества, стали отказываться от Богов, которые были выдуманы в силу невежества, и стали переходить на сторону христианского вождя; после и этот вождь оказался выдумщиком, а появился социализм. Художники и ученые, не желая отставать, ибо верят в прогресс, стали переходить в социализм ввиду того, что, собственно говоря, социализм уверовал сам в науку, но все же повел на поводу свою веру (науку).

И тогда только поняли и ученые и художники, что значит истина, и стали поступать в партию социалистов; правда, социалисты, в свою очередь будучи не-

раздельным атомом, в конце своего прогресса также распались и разложились, как и атом, и теперь сами не знают, где же истина — в электроне и в Zeонах?

Также и религия распалась и разложилась, и народ не знает, где истинный свет — в Луне или в Солнце, <люди> запутались среди двух сосен. Художники и ученые, приняв то или другое учение, ходили и верили проповедям в храмах и <на> трибунах, как благочестивые мужи, свой труд приносили на алтарь тем или другим проповедникам, которые ловко пользовали из них себе выгоды, они ходили в ризах, а художник в рвани, с тряпкой, замотанной на шее в виде галстука; тоже и прихожанин, тоже и ученый.

Летят автомобили, строятся дворцы и живут в них вожди, а ученые и художники тоже «живут» да пошвыстывают и издали любят на свои произведения; иногда дается и им пропуск поближе посмотреть.

Так вот, художники и ученые, объявите забастовку и выстраивайте только то производство, которое нужно вам для успешного вашего любознания, не давайте науку никому, ибо те, кто берут и пользуются вашу науку (вы знаете кто), устраивают научный разврат, тоже разврат в Искусстве, ибо сами находятся в пищевом разврате.

Среди вас, ученые, как среди художников, есть те лакействующие люди, которые рады услужить и улыбаться, эти же ученые уже инженеры, которые пользуются науку как чистое знание в угоду телесному разврату учителей религии и других идей. Для этого нужно вам перестроить все университеты наук и художественные <институты, основав их> только на точке зрения таковых Искусств.

Выход из всех партий харчеоформителей и учений религиозных нужно совершить немедленно, чтобы предупредить раздор среди ученых и художников. Ни один художник не разобьет произведение другого художника, если оно чисто и освобождено от постороннего элемента. Ибо вся враждебность в течениях Искусства была вызвана именно строем харчеоформителей, их прогрессом (конечно, и мне теперь яснее становятся причины раздоров, так как измерение Искусства шло через культуру харчевиков — техников-временщиков).

Измеряя по ним, смотришь, и Искусство становится временным, и художники становятся временщиками, ибо и меры меняются).

Радуются художники, когда им удастся осчастливиться, вымазать на холсте лик попа или госвождя, радуются ученые, что поп или госвождь использует его научное открытие, сделает себе самокат с радиом, а сам <ученый> стоит на панели и держит свою голову на дрожащих ногах (но зато радуется).

Таким или через такой образ нужно понять, что не все золото, что блестит, что не все учения являются для Искусства золотом или жизнью, что и производства не все обязательны с точки зрения Искусства.

И что все взаимоотношения между людьми могут быть только достигнуты через веру в Христианского Бога или Социалистического, что они, мол-де, дают Бога-«свободу» всему, и Искусству, и науке, и смертным гражданам. Но достигнуть <люди> этого не могут, чем больше стремятся, тем больше дымит заводов, тем труднее людям вырваться из этой копоты. И они уподобляются людям, больным зудом, которым кажется, что зуд при расчесе приятен, и <больной>

дерет без конца, а потом от боли не знает куда деваться.

Религия рекомендует свои услуги и убеждает, что благо можно приобрести только в загробной жизни, там, где существует Бог, <священнослужители> обещают это, понизив все понимание Бога и самую загробную жизнь, изобразив ее так, что ни сами, ни их слушатели ничего не могут понять, как только верить и умереть.

Тоже и вожди других учений, другого сорта и качества, получение материальных благ обещают дать на земле, но при условии приятия «будущего», т. е. другого сорта загробной жизни, где воцарится Бог-Социализм.

И поп и вождь предлагают и предупреждают, что достижение этих Богов должно совершиться через большую борьбу, через смерть, призывая одни к терпению, другие <к> нетерпению.

Но в этом случае первые, обещающие благо за гробом, оканчивают свое дело со смертью. Смерть является проводами в иную жизнь, которая становится скрытой, весь прогресс окончен при жизни.

Другая обещает не мертвым, но живым благо на земле; эту мысль высказывал и Христос, что мертвое мертвым, а живым живое. Но в этом случае мы встретимся с осложнением и невозможностью достигнуть блага на земле, благо на земле можно достигнуть лишь при одном условии — это остановить мысль, остановить прогресс, остановить культуру⁵. Только при этих условиях мы преградим дорогу уходящему каждый день от нас будущему, мы остановим появление вождей, собирающихся вести народ в обетованные земли, через прогресс или по обещанию Бога и его указаниям.

Понял Христос все, когда сказал, что царство небесное внутри нас есть, и никто не может указать, что оно находится в другом месте, и в этих словах можно усмотреть то обстоятельство, которое говорит, что искать блага в другом месте нельзя, нет движения и нет пути к нему.

Но этого мало, благо внутри нас — в одном случае, благо в прогрессе — в другом случае, прогресс же находится в сознании, а сознание внутри нас. Но это сознание, оказывается, определяется бытием, обстоятельствами, которое само сознание не может понять и уяснить; бессознательные причины хотят оформиться в сознании, и тогда обретаем благо через столкновение сознания и бытия (в борьбе). Отсюда идет борьба внутренняя, переходящая в галлюцинацию образований этих благ, которые переходят в желание реализовать<ся>.

Таким образом, внутренние движения переходят вовне и творят то, что мы называем жизнью.

У Моисея внутреннее движение перешло в реальность, образ новой земли и блаженного устройства народа. <Оно> заставило его подговорить народ к бегству, и народ, уверовав, побежал за ним, преодолевая великую нужду в своем пути. И оказывается, что и там не лучше было.

Тогда другие вожди взяли на себя смелость бегать по земному шару с народом, но как ни бегали, уютного места не нашли.

Тогда третьи вожди взяли другую линию — сидеть всем на своих местах велели и свергать образы правления; тогда народ стал свергать образ за образом — бег на месте, бег внутри (себя, своей страны), ставя все новые и новые образы; и собираются <люди> это прodelывать до той поры, пока не установят образ

социализма. На всем земном шаре тогда возникнет братство, обжорство по «его силам и его способностям», и наступит мир.

Но оказывается, что образ социализма не так легко реализовать, бытие никак не может его оформить в сознании, и в результате наступили новые социалистические войны из-за этого образа правления, который вдобавок <оказался> разноликим, и каждое лицо его иное (вдобавок диалектично), и ввиду его многообразности происходит война, смятение (иначе, народные волнения), а образа <социализма> нет и нет, все только временные правления впредь до избрания этого образа учредительным собранием.

Дальше должно все благо появиться тогда, когда будет установлен экономический базБог <база-Бог> под каждое явление, которое хочет кушать; но оказывается, что этот экономический базБог до того обжорлив, что вся природа при содействии Солнца, подавая на Землю четыреста тысяч миллиардов лошадиных сил для обработки харчевого дела, не может накормить народец, живущий на ней, — один миллиард лошадей на одного едока не успевают.

На подмогу Солнцу дымят заводы и бегают и вертятся машины, приводят электричество — все для того, чтобы построить экономического базБога. И обещанное некогда вождями дикому человеку благо через прогресс, культуру сегодня оказалось полным обманом, внуки его теперь, на арканах привязанные одним концом за шею, другим за трубу заводскую, бегают возле своей прогрессивной культурной и научно-исторически обоснованной трубы.

Правда, что эта труба становится, а в других странах уже стала народная, и таким образом народ явился хозяином этой трубы и аркана и добровольно уже

мотается по своему желанию, объявив труд (уже не как проклятие, а как единственное средство) святыней своей жизни.

Внук стал смеяться над темными своими предками, которые не знали даже происхождения земного шара, <не знали,> что такое электричество, не знали, что вода есть H_2O , что «при посредстве заводов человечество получило такие огромные блага, которые ему и не снились», что оно <человечество> уподоблялось дикому зверю, которому нет надобности ни в инженере, ни в крестьянине, ни в пролетарии, ни <в> заводах

Культура и прогресс — это путеводные и путевидные начала, без чего нельзя сделать шагу; и действительно, лошадь городская не может сделать своих отправлений без посвистывания.

К этому всеобщему прогрессу было призвано и Искусство, художники, которые тоже уподобились лошади, что без ликовождя не могут сделать Искусства. Идите же, художники, за ними и слушайте посвистывание взнуздавших вас вождей. И позабудьте, что ваш темный предок вырабатывал Искусство орнамента, которое равноценно и сегодняшнему; правда, его технические орудия не равноценны и наивны в измерении с теперешними (это прогрессные и временные явления).

Приветствую всех художников, что вы никогда не садились в автомобили, а если и садились и позволили себе сесть за стол харчебазы, то всегда чувствовали, что вы не за своей тарелкой. Приветствую вас и за то, что всегда воздерживались от грамоты прогрессивной, что и это дело науки и учений вызывало у вас удивление, которое и оставалось удивлением, а картина картиной. Приветствую вас и за вашу безъ-

языкость. Но только упрекаю вас в том, что вы даете своим языком вымазывать и выписывать непотребные лики.

Упрекаю вас и в том, что некоторые из вас поняли свой язык и забастовали и стали давать безъязыкое, беспредметное, безликое Искусство, но вы не поняли их, и вас взнуздали снова, вы штрейкбрехеры стали, не зная сами этого. Вспомните, когда Бакунину-вождю памятник поручили сделать скульптору, который был тогда на пути Нового Искусства <, и> лик <Бакунина> он разкубил, образ его превратил в безобразии, как заволновались вы, какую атаку повели на Новое Искусство⁶.

Тогда призвали вас, штрейкбрехеров, и стали делать образы, другими словами сказать, вас призвали, чтобы вы своим Искусством прикрыли наготу вождей, ибо они боятся ее и народу хотят показать себя, красотой платья-Искусства поразив его.

Ризами <художники> прикрыли священников и ризами вождей иных и обманули народ красотой, ибо под красотой скрыли лик действительности.

Ученые и художники, что из себя представляете тогда?

Новое Искусство оно новое потому, что оно беспредметно, по существу безликое и безобразное. Оно перестало обслуживать и вождей и попов, поэтому оно и объявлено абстрактным вождями и попами, но это малое обвинение, его еще обвиняют и в том, что оно не служит народу, классифицируя точнее — крестьянину и рабочему, не выражает его идей, быта и любимых им вождей.

Но оказывается, что сами вожди, заискивая перед народом, обожествляя его и в лепешку разбиваясь перед ним, обслуживают прежде всего свои идеи и

стремятся доказать, что это идеи <народа>, а они только сапожники этого дела, неминуемого приведения к благу.

Таким образом, Искусство если не служит вождям, то это не значит, что оно не есть народное; народ, во-первых, не надо долго учить Искусству, он сам на $\frac{3}{4}$ находится в Искусстве как таковом.

В обвинении в неслужении народу нужно понимать неслужение вождям, которые десять тысяч лет мотают этот народ по земному шару, потом на местах оседлости привязыв<ают> его за завтрубу <заводскую трубу>. Предусмотрены всякие блага в отличие от других, в которых предусматривают содержание инвалидов труда, страхуя их на случай поломки ног в этом бегстве к обетованной земле, так что народу совершенно нечего беспокоиться, за каждую поломанную кость будет заплачено.

Так некогда, заманив в автомобиль народ, шофер не может остановить мотор, мчится в дебри прогресса и культуры, и визжит народ и просит остановить, но, заболевший видением блаженной земли и будущего, шофер уже не в состоянии остановить авто, а образ правления все уходит и горизонт убегает, и Солнце, изображающее символ света, прогресса, остается недостижимым символом, ибо, по существу, само Солнце вовсе не символизирует прогресс, каждый год <оно> воздвигает все новые березы, пальмы, туманы и дожди, что были и вчера, оно не двинулось никуда. Поэтому человек, обезумев, собирается дать новый путь Земле.

Но Земли нет, есть его вымысел и клевета, что существует Земля в мире, этой клевете, своему вымыслу, он может дать новый ход, это верно, он может разбить свой горизонт, но разбить мир не может, в

нем нет ничего такого, что можно было бы разбить или уничтожить.

Отсюда можно сделать вывод, что для человека ничего не существует, кроме того, что создалось в его воображении; в воображении его создалась Земля, Солнце, горшки, пшеница и т. д. Это есть тот мир явлений, который создан воображением его разума, и когда наступает разрыв воображения с миром невозображаемым, тогда для него наступает смерть, исчезает воображаемый мир явлений, умерший человек для нас исчезает в небытии действительного, невозображаемого мира явлений — выбывает из взаимного контакта с людьми, но в действительности неразрывно продолжает быть в контакте с действительностью.

Воображаемый мир явлений человека, наоборот, всегда стремится к разрыву с действительностью, его воображения воинствующие, он строит свое воображаемое бытие, противопоставляя его действительности. Утопленник не противопоставляет ничего, наоборот, слияние его <с> действительностью> становится с каждой секундою ближе и ближе, наступает единство мировое, чему противоречит всегда воображаемый мир. Поэтому мир воображаемый не есть мир как покой, а есть враждебность, воображаемое находится в движении целиком, хотя <человек> думает обратное, причину зла находит в необузданной стихии, видит в ней страшные противоречия и становится против нее, не имея возможности победить действительность, ибо она ему не известна иначе, как через его воображение, а воображаемое нельзя считать за действительность, <потому->то все его желания победить ему неизвестный мир явлений останутся тщетными.

Потому что если и принято считать, что бытие оформляет сознание, то это оформительство только вообразительское. Оформляет сознание страх, ужас, боязнь быть раздавленным «слепой, безумной стихией», но этот страх возникает лишь только тогда, когда воображение начинает повышаться, эти повышения прогрессируют и доходят до такой степени, что уже общество считает этих людей с повышенной вообразаемостью психически больными и опасными для себя.

У этих людей воображение доходит до реальных видений <галлюцинаций>, на которые они набрасываются, опасность их для общества становится потому, что они могут в каком-либо члене этого общества увидеть кошмарное явление, в котором человек с повышенным воображением может видеть для себя угрозу. Точно так <ими> же и стихийные явления видятся остальной части общества, которое принимает все меры к обеспечению своего вообразительского состояния. Вообразительское отсюда бытие и направляет сознание к той или другой форме орудий защиты.

Эти все орудия защиты, однако, не направлены исключительно к стихии природы, но и к самим людям. Возникают войны на «экономической почве», заболевания на идеологической почве. Часть людей в лице человека с новой идеологией видит ужас и угрозу для своего воображения, и они набрасываются друг на друга. Все равно как бы дети увидели в маске человека, которого никогда не видели. Испугаются.

Тоже и экономические войны на таких основаниях происходят. Из всех этих заболеваний люди пытаются выйти и усматривают, что единственным для этого выхода средством является свет (просвещение,

очередное попадание пальцем в небо), который должен уничтожить всю тьму в мозгах человека. И вот изобретаются ракеты световые тысячелетиями (людьми, страдающими изобретениями), летят, загораются во тьме, но попасть в небо не могут, тьма их поглощает и покрывает все.

Конечно, на эти фейерверки бегут люди, вождь ведь волшебник, надуть ему детишек раз плюнуть, и дети, в восторге от блеска фейерверка, радуются, а вождь не зевает, показывает другой, еще лучший. И слышны голоса «темных детей»: «Покажи, зажги еще». Он не прочь, но только говорит: «Слушайте меня». И дети не успели оглянуться, как <он> уже обобрал их, «власть тьмы» всю взял себе, а им оставил фейерверк, но зато вождь-волшебник стал сильный, ибо вся власть тьмы у него, пришла ему в момент послушания; волшебник постепенно начинает эту темную власть освещать своими магическими цветами, светом придавая ей разные формы, и в его волшебной магии дети перестают быть детьми, он их пересоздал по образу своей магии и своего лика.

К этой работе волшебник-вождь, хитро укравший «власть тьмы», вызывает магической палочкой ху-дожников, духов и ученых, чтобы они прикрыли его воровскую деятельность, чтобы «власть тьмы» они замаскировали, задекорировали, чтобы ее никто не узнал, и дети не узнают и снова ищут своей власти. Но, увы, уже поздно.

Бог — вождь самый сильный над всеми духами, и все ему подчинено, и дух Искусства, и дух науки. Ограбив людей, «власть тьмы» его претворяет все в угоду своему лику, и лик его изображается во всем, на каждой вещи и явлении, и горе тому предмету и явлению, которое не приемлет его лик.

Вождь хочет быть Богом всемогущим, всезнающим, в этом его отличие от Бога истинного, который ничего не знает, ничего не видит и ничего не может.

Перепуганные народы воображением создали Бога и злого и доброго. Вожди же, зная это, прикидываются то тем, то другим: выдавая себя за Бога доброго, творят зло. И для совершения своего дела заставляют Искусство танцевать для отвлечения народного внимания и в то же время им же <вождем> обращается внимание на творения своих «добрых вещей».

И горе тому Искусству, которое не захочет принять в зеркало свое вождя лик.

Этот вождь боится всего того, что не отражает его, ибо в этих явлениях прекращается его власть, они ему становятся неизвестны, так как, собственно говоря, познает он явления только в образе своем, поэтому вещи, которые непохожи на него, он хочет сделать похожими на себя.

И потому приказывает: «Творите все по образу моего мышления, ибо в этом ваше благо, мысль моя блага». Но человеку, который скажет: «Нет, мышление твое не есть добро мне», — горе ему. Этот человек восстает против него и хочет отобрать свою власть у него.

Отсюда череп человеческий есть не что иное, как только посудина, в которой горит свет вождя; этот череп человека никогда не загорался светом своим, так как вечная тьма царит в нем из века в век. Вечное спокойствие существует, но приходит время, в одном из них начинается воспалительный процесс и загорается мозг, воспламеняется и в огне обрисовываются явления, которые кажутся в разных ликах, отсюда возникает воображение. Так в горящей купине явил-

ся лик Бога в голосе. Это больше всего является вождям и пророкам, которые идут и рассказывают всем, во тьме пребывающим, — стремятся в их покое зажечь свет и выявить в нем этого Бога — блага и зла.

Четыре истины посеяли вожди и пророки — добро и зло, прошлое и будущее; комбинируя из этих понятий сегодняшние деяния, оправдываясь перед будущим и прошлым, <они> во всем хотят посеять эти истины; тоже и в Искусстве, ибо эта область изъята из четырех истин, каковые с точки зрения Искусства не суть истины, ибо являются человеческим недомыслом.

Боятся вожди всего безвременного, не имеющего истории, пространства и времени, ибо этим самым отнимается у них власть, ибо каждый из них знает, что в сути своего разума осознает свою временность.

Стремится он или приближенные, страдающие тем же недугом, что <бы> вождь их был бессмертен, и как бы получается, что он хочет в то же время высколотить из всего временного в безвременное-бессмертное (временщиком не хочет быть ни один из пророков и вождей).

Для охраны своего бессмертия он принимает все меры и когда живой, и когда лежит в гробе (все углы своего гроба вооружает). Он заблаговременно стремится зафиксировать лик свой в Искусстве, ибо чувствует, что в нем он продержится больше всего и спасет лик свой от времени, он догадывается, что бури новых харчеоформителей сметут все амбары, но не сметут музеи, в которые благодаря Искусству попадет его лик.

Для этой цели вождь стремится обратить в свое учение художников и ученых, ибо <знает —> не

обратит их, не будут служить ему, он знает, какими способностями обладают те и другие — посулив им кусок хлеба в будущем, они, наивные дети, отдадут ему все свои способности, веря ему и будущему. Но оказывается, что тысячи лет назад один инок обещал детям обетованную землю блага. Но он в славе умер, а дети ищут до сих пор земли благой. Так и другие вожди обещают в будущем, но не сегодня: «Сегодня, — говорят каждому, — умри и сохрани меня щетиною штыков, а в будущем ты получишь благо за это».

Ни ученые, ни художники не знают этого дела; если бы они знали, они бы обратили все свои способности в свою пользу, отказавшись от вождей. «Наука как таковая» и «Искусство как таковое» — вот <каковы должны быть> их лозунги.

Новое Искусство есть тот проблеск, есть великий выход к беспредметному своему бытию. Но этого явления не узнали художники, и пошли многие уже за кухней вождей, ожидая в будущем, что будет для них сварен обед, но, увы, кухня как таковая окажется всегда в руках повара, который прежде всего пообедает хорошо сегодня.

Вождь всегда имеет учителей, помощников, художников, ученых, которых он научил, как убедить народ; для этого они изобретают разные методы измерения и определения достоинств Искусства, и, конечно, наиглавнейшим методом изучения и регулирования движения Искусства есть метод социологический, социология Искусства, которой выводится *происхождение Искусства* из взаимоотношений классов, вытекающих из их социальных экономических взаимоотношений. Отсюда и получается вывод, что Искусство можно разделить на классовые различия, что существует Ис-

искусство буржуазное, религиозное, крестьянское, пролетарское. И действительно, его можно разделить, подходя с методом социального измерения. Потому что этот метод измерения действительно измеряет Искусство по элементам социального происхождения, но тут Искусство как таковое ни при чем. Искусство [есть] только использованное орудие, средство.

Отсюда, конечно, можно установить, что религиозное искусство происходит из бытия религии, крестьянское из его бытия, тоже и пролетарское, ибо в них все признаки налицо, но нужно принять во внимание, что эти признаки не принадлежат Искусству.

Куда же отнести Искусство беспредметно-абстрактное? Оказывается, и в этом случае стремятся его обязательно отнести к буржуазному разложению⁷, хотя в нем нет никаких признаков разложения; конечно, при отнесении беспредметного Искусства к категории разлагающихся явлений имеется в виду то обстоятельство, что этот род Искусства не приложим к «конкретной деятельности харчевокухонной классовой» людей, что в нем не видно ни отражения, ни выражения этой деятельности.

Почему же оно буржуазное? — Потому, очевидно, что буржуазия как класс, с точки зрения пролетарского мыслителя, <есть> разлагающийся класс, никуда не годный к развитию. Поэтому и новое, то же супрематическое, беспредметное Искусство, тоже никуда не годное, ибо не может отразить борьбу двух кухонных систем по распределению харчевых благ.

В действительности происходит [сильная] борьба двух классов, и у той и другой стороны есть то Искусство, которое отражает и помогает тому или другому, следовательно, еще организмы обеих сторон крепки.

Ну, а новое, беспредметное Искусство ни тем ни другим не служит, оно им и не потребно, но это не значит, что оно <слово нрзб.> разлагается.

Я убеждаюсь, что социологический метод исследования Искусства не может ответить на вопрос, что такое Искусство, и дать точную картограмму последнего анализа. Точно так же и все другие методы, за исключением метода, который проистекает из точки зрения самого Искусства. Этот метод я бы назвал методом обратной точки зрения на социальные процессы общественных взаимоотношений экономических материальных гармоний и возникающего от них мировоззрения.

Обратным методом с точки зрения на вещи Искусства становится опротестование первых, <этим методом> возводятся новые взаимоотношения общественные и производственные, ориентируясь на Искусство и его мировоззрение, ибо довлеющее Искусство сможет остановить пищевой разврат чисто материальных забот, которые оправдываются материалистическим мышлением о теле как таковом, но ничуть не говорят о тех отношениях, которые мы называем духовными.

Заботясь о чисто материальных благах, <об> удовлетворении тела, мы его развращаем; и производство, проистекающее из этого начала, ведет к разврату и изнеможению, получая как бы удовлетворение в развитии производственной силы. Тысячелетия протекли <в работе> исключительно над материальной производственной проблемой удовлетворения тела разными ухищрениями. Натура нас не удовлетворила, и мы перекинулись за пределы природы к механизации и через механизацию хотим насладить тело. И тысячи лет разных прием<ов> и изобретений науки ничего

не принесли, кроме полной оторванности от природы, лишения нормы и перехода к ненормальному механическому разврату, который уже людям кажется вполне естественным и нормальным.

Весь труд человека должен идти именно на изготовление приборов, удовлетворяющих тело, и в этом особом разврате происходят споры людей или классов об обладании этими приборами. Поэтому вожди, изыскатели лучших систем приборов, есть извращенные люди в этой области, придумавшие новые способы и средства получения этих препаратов и аппаратов.

Извращенность поэтому доходит до пределов, растлевая окончательно тело, отсюда является падение народов, классов. Не приостанавливая разврат в корне верховного класса, дошедшего до предела своего развращения, ему на смену в ту же обитель разврата, в его дворцы, входят новые так называемые голодные люди, окружавшие класс верховный и, овладевая ими, овладевают и всей культурой механического развращения тела, поддерживаемого и таким же мировоззрением и духом.

Но это <го> мало, завладев наследием, здоровый еще народ при содействии вождей возводит бывшего класса культуру механического производства еще в высшую линию, правильно распределяя эти всевозможные приборы, обслуживая и удовлетворяя все прихоти человека.

Таким образом сменяется только вполне естественно вконец развращенное общество новым, еще не развращенным, но которому не уйти от этой очереди, раз оно стало на этот же путь материальной заботы.

Натуральное тело не удовлетворяет тело современного человека, он его приготовляет уже механически.

При разных приправах, специях оно становится для него приемлемым. Современный человек уже не видит этого. А народные массы постепенно разлагаются, и когда разложение доходит до полной преемственности, тогда они нападают и берут весь аппарат городского разврата.

Поэтому горожанин посмеивается над провинцией, над тем, что в ней еще лежит натура. А он уже ушел из этого дикого натурального совокупления, изжил все дикарство и перешел на более культурное, машинное.

Пролетариат, близко стоящий и производящий материальные блага для верховного класса, пользуясь отчасти и сам этим продуктом, устремляется через вождей к овладению всем производством, делая свой класс верховным. Ищет, однако, своей пролетарской культуры. И в первую очередь ставит вопрос об уничтожении предметов роскоши, которыми владел верховный класс. Под роскошью же понимается Искусство, но не автомобили, экспрессы, <для пролетариата> в первую очередь становятся <самыми важными> фабрики и заводы, но не Академии Искусств. Как раз нужно было бы идти обратно, в первую очередь ставить Искусство, ибо это та точка, с которой происходит действительно новая культура; конечно, я не говорю про то Искусство, которым вымазывали <на холсте> тот или иной класс людей, но говорю о чистом беспредметном Искусстве.

Пролетариат приемлет всю производственную культуру бывшего класса, приемлет и его всех спецов и художников и говорит им: вы стройте нам и учите нас, чтобы в будущем мы смогли строить свою культуру. Какую? Очевидно, что<бы> совершенствовать экспрессы, т. е. продолжать то, что сделали или не доде-

лали его предшественники. А художники должны продолжать вымазывать на холсте новые лики новых хозяев. Таким образом, те и другие стали опять у станков и продолжают, по существу, дальше дело предшественников.

Разница идеологическая, собственно говоря, тоже не имеет особого различия, вера остается не в небо, так в будущее, не в пророка, так в вождя, а то, что все произошло не от Бога и черта, а от атома, в сущности, дела не меняет, <поскольку> как у тех <, так> и <у> других экспресс произошел <от> завода, хотя одни и верили, что от Бога, другие нет.

«ЧЕЛОВЕК САМОЕ ОПАСНОЕ В ПРИРОДЕ ЯВЛЕНИЕ...»

Человек самое опасное в природе явление, оно побивает зверя, всю, одним словом, органическую культуру и неорганическую, он же опасен и сам для себя, т.е. для другого человека. Видишь ежедневно, как семеро вооруженных шашками наголо, ружьями наперевес, с обнаженными револьверами ведут одного босого, без шапки, с голыми руками человека.

Так, на продолжении всего человеческого развития и его культуры тот же человек без остановки идет под конвоем шашек, ружей и револьверов, иногда посажен в железную клетку, окруженную теми же вооруженными людьми, идет и идет. Ни одного зверя не сопровождают так, как его. Он же человек, и он же конвой человека: в двух состояниях, в одно и то же время ведет себя под ружьем, им же для себя изобретенного. Без винтовки, как без Бога, не может пройти шагу.

Для чего он изобрел эту систему пути для себя, почему путь его движения должны сопровождать ружье, шашки, револьвер? Да, это странная система, <где> все пути уставлены <ружьями>, как аллея деревьями, и, создав такую опасную аллею, он <человек> пытается продвинуться. Почему бы не идти

вне этой аллеи, вне войн и ружей, вне цепей, вне тюрем? И эта мысль существует у него, он стремится к тому, чтобы из ружей, и пушек, и сабель сделать плуги и молотилки. И однако, и это стремление, и это движение есть движение, в пути которого стоят те же ружья, сабли и тюрьмы, и чтобы достигнуть этой идеи, остается все тот же путь неизменный: закон, ружье, сабля и тюрьма.

Отсюда человеческий путь состоит из двухэтажной тюремной системы — подземной и надземной. Люди, находящиеся в первом этаже, под землю, ограничены наименьшей площадью пространства. Люди же, находящиеся во втором, надземном этаже, обладают большей площадью пространства. Первых караулит явный тюремщик, легальный, вторых <тюремщики> нелегальные, тайные, скрытые, <к> которым <относятся и> провокаторы.

Таким образом, люди — это то, что имеет ограниченную свободу и [надзор]. <Человек> это то психическое явление, которое находится в состоянии двоения: он же себе устраивает и тюрьму и стражу, хочет себя обезоружить и не может этого сделать, за что себя лишает жизни. Он сам же хочет и не хочет такого порядка, чтобы наступило некое, покойное царство, он хочет, чтобы мысль работала только в одну сторону, чтобы время ее было линейно, чтобы перед ним двигалась одна точка, чтобы смотрение на нее было также линейно и одинаково; он же хочет допустить, чтобы на эту точку движения никто из людей не смотрел с других точек, только с одной, т. е. той точки, которая дает возможность раз навсегда покончить с многоточием. Вернее, они хотят обратиться сами в точку и оставлять после себя только линию как след движения, т. е. уже пустое место, ибо

они люди; точка идет дальше, и потому след ноги человека, оставленный на песке, глине, не есть человек, как сделанная скульптура или живописный портрет не представляют собою действительности, только след во времени проходящей действительности. Эти следы могут иметь и звук, голос, в них даже остается мысль, закон, но и это все не больше следа; настоящее в той точке, которая находится в отдалении от следа, т. е. там, где действительность стоит и не оторвала свою ступню от поверхности.

Значит, человек или люди стремятся к этому единственному обращению множества в единицу и всю расширенность смотрения или признание времени <числят> не как рост движения точки по прямой, а хотят построить точку так, чтобы она и смотрела и развивалась одновременно во все стороны¹; от такого порядка развития нашего организма получится то, к чему стремится каждое учение в людях, именно, что точка никуда не сдвинется, но будет развиваться во все стороны; точка будет увеличиваться, расширяться, окружность ее будет увеличиваться, это будет шаровидная форма или форма круга <на> плоскости. Но все же и в этом порядке не будет порядка, ибо движение будет существовать, а следовательно, будет вносить шум, оставлять след, встречать новые обстоятельства. Поэтому мне кажется, что человек должен стремиться к квадрату и ограничиться кубом, т. е. шестисторонним квадратным порядком. Квадрат уже предрешает движение, ибо пущенный квадрат, куб в движении — уже образует шар. Квадрат — элемент куба, шесть квадратов — куб.

Все дело сводится к построению порядка пустого желания, которое возникло от видимого беспорядка, который измеряется моей неудовлетворенностью; <так>

возникло производство как техническое орудие порядка того или иного удовлетворения. Отсюда и возникла архитектура сооружения тюрем надземных и подземных, которые и производят между собою войны. Нижний этаж воюёт с верхним этажом, цель же у них одна: достигнуть покоя, т. е. совершенной тюрьмы, ибо что такое тюрьма, цехи, законы (заковати, закопать, закипятить), как не орудия достижения покоя, усмирения (мирение, мир, умер²). Закон это есть то, без чего нельзя ни заковать, ни закопать, ни посадить в тюрьму. Законом хочет человек убить, уморить, усмирить свою мыслящую плоть, законом хочет призвать все средства для совершения этого усмирения, убиения всякой инакомыслящей плоти, ибо в инакомышлении и есть тот шум, который мешает устройству мира. А в одинаковом мышлении — бесшумно, беззвучно, но если все одинаково будут мыслить или все струны рояля станут издавать одинаковые звуки, мы получим один звук, который тоже во времени, в пространстве нарушит покой. Но это не столь важно, ибо важно, что с ним не идет другой звук, ни в степени согласия, ни диссогласия, ибо первые и вторые уже будут творить гармонию или дисгармонию, т. е. образуют движение, возникнет между ними время, временные расстояния и степени разновидности времени звука, без чего немислимо и время. Если бы достигнуть одноточия, однозвучия, одномышления в абсолютном понимании, то понятие о времени или пространстве нельзя <было бы> себе представить. Не можем его представить потому, что нам не видна крайняя точка границы, и мы можем сказать, что раз этой границы нет, то нет и пространства и времени, ибо последние возникают у нас тогда, когда есть две точки или точка и след ее, который остается в прошлом, т. е. линия отсюда есть прошлый,

но несовременный элемент. Точка разных видов будет современная, точка эта может быть в форме шара, круга, квадрата, куба, движение последних образуют только следы, т.е. оставляют за собой пустые места. Поэтому всякая форма, вытекающая из квадрата, куба, шара (точки), является пустотелой постройкой, ибо представляет собою движение последних основ. Отсюда трудно жить не только будущим, ибо оно нам известно только в представлении, но даже и сегодняшним, все прошлое, даже плохое, вспоминается хорошим, интересным и красивым. Поэтому в особенности в Искусстве больше живут глубоким следом прошлого, чем той точкой, которая, проделав в своем историческом движении множество следов, стала неузнаваема в сегодняшнем дне.

Признать многозвучание, многоточие — следовательно, признать анархию времени пространства, единоличный <же> закон и порядок — приведение анархии в единую гармонию; следовательно, <придется> выделить из анархического времени Бога, Монарха, который и подчинит личные законы отдельной анархической единицы особой личности Монарха или Бога, который и попытается подчинить гармонии все звуки, цвета, тона. Отсюда, как видим, <получается,> что живописец, композитор есть личности с идеологией и всем строением мышления «переживания», «настроения», «духовного склада», «душевного состояния» Монарха, организующего анархические элементы в единую стройную систему, в так называемый гармонический покой. Все же то, что уничтожает композицию, конструкцию, организацию, в массовом масштабе анархично однозвучно или даже беззвучно, для другого не слышно, не существует. Он один со своим личным бредовым состоянием мозга

и нервной чувствительностью к этим бредовым состояниям. Освобождение национальностей в их единоличную самостоятельную звучность и цветность является тем анархическим действием и порядком, которые в природе через капли дождя освобождают цвета в порядок радуги.

Очевидно, что супрематизм в живописи уподобляется этому соображению освобождения из монархического порядка подчинения цветов, <соединения их> в единую живописную гармонию, в самостоятельный порядок цветного супрематизма (освобождение цвета).

Освобожденные национальности как звука <, так> и цвета звучат, цветут самостоятельно, независимо от своих соседей, это один вид анархического состояния «замкнутой анархии»; «замкнутая личность» вне воздействий на другую личность, сама по себе существующая и не посягающая на другую личность, — звук и цвет звучат и цветут вне других соседств. В ней нет гармонии интернациональной, только национальная либо личная. Но, с другой стороны, радуга представляет собою ряд цветов, освобожденных из массы света, <цвета> образуют все же между собою неуловимые соединения, границы, они только где-то в центре выявлены в чистый цвет, составляют форму объединения.

Так и освобожденные национальности хотя и свободны, но должны объединиться на каком-то базисе. Этот базис может являться экономическим, исходя из того, что всякий анархист есть хочет. Если признать, что экономический базис есть самое существенное и самое беспорядочное явление из всего существующего, то его, конечно, нужно упорядочить для того, чтобы есть, а так как экономизм вырастает из причины

первой — «я есть хочу», и второй причины, труда, то очевидно, что труд харчевой нужно упорядочить в первую голову. Это будет общая основа, на которой должны все объединиться в трудовые массы, но труд должен быть постольку, поскольку мне необходимо насытить свой организм, чтобы из труда можно было выделить время для других моих функций, науки чистой и все же чистого Искусства, Искусства и науки беспредметной.

Искусство и чистые науки есть те отдушины, через которые человек должен вылезать, освободив себя на время от труда. Вообще же труд не является совершенством человеческой жизни, которое по существу лениво (лень, Ленин, он принадлежит лени, он находится в покое, т. е. в лени, в ленином, ленивом состоянии³).

Захват экономического базиса, скажем, одной из сторон для того, чтобы построить свою культуру, еще не доказывает правильности действия и доказательства того, что без экономического харчевого базиса никто не может создавать культуру. Если взять в пример функцию человека, выражающуюся в области Искусств, то нельзя сказать, что люди, обладающие только этой функцией, когда-либо имели этот экономический харчевой базис, но это им не мешало создать известную культуру, которой пользовался класс, обеспеченный и экономически и политически базисом.

Отсюда условия экономические не могут играть большой роли для Искусства и даже науки, это две области человеческой жизни, которые строят свою культуру на пустом базисе желудка, иногда закусывая гильотиной, тюрьмой, виселицей, голодом; конечно, им нужно известное производство, чернила, бу-

мага, материалы, но последнее вытекает из нужды самого Искусства, Науки, — <это их> специфическое производство.

Вслед за всеми экономическими и политическими базисами становится и другой вопрос, для чего нужно захватить этот базис, для чего нужно построить плановую разверстку труда; для чего нужно заниматься трудом только до известной меры, т. е. производить столько, сколько нужно; для чего нужно бороться против перепроизводства значительных запасов. На этот вопрос может ответить только идеология, во имя которой захвачен одним классом у другого класса политэкономический базис.

Если этот захват происходит в силу чисто харчевой идеологии, которая говорит, что нужно построить труд так, чтобы все одинаково трудились, производили вещи, чтобы все были сыты, обуты, одеты, жили бы в хорошо утилитарно оборудованных домах, — на этом идеология и заканчивает свою цель. Это конечная цель идеологии. Большинство, может быть, и согласится с этой ступенью. Иметь обед из трех, четырех, пяти блюд, вино разное, несколько комнат, ванну, свет, аппараты для разговора — впрочем, о чем разговаривать, все есть у каждого, как и у всех, ни прибавить, ни убавить. Но, возможно, что это неверно, что такового большинства не существует. Огромное большинство рабочих и крестьян, которые существуют не только на этом удобстве, но и поют и играют, верят, <что> у них существует Бог, черт, одним словом, другая область, в которой они проводят время до той поры, пока не переварился обед в животе. Таким образом, обед есть только одно из тех качеств, средств для того, чтобы возможно было и посмотреть, послушать, заняться другим нетрудовым

делом. Напрасно применять термин «трудовые художники», «художественный труд». Работники Искусств, живописи, музыки, поэзии — это неверно, это не труд, труда в Искусстве нет, и научного труда нет, и работников этих категорий нет; там, где труд, работа, там всего работают 8 часов, а дальше меньше, а в остальных областях человек «занимается» либо 1 час, либо все 24, день и ночь, либо дни и ночи всё занимается и соображает, обдумывает. Там же, где работают, трудятся, есть мастерство, техника, умение, осторожность, внимание, если делает человек; если же делают вещи машины, там существует расчет движения и больше ничего, без всяких усилий нервной системы, мозговых движений, внимания.

Под трудом нужно еще понимать и те только работы, которые нужны, потому что под этим разумеется конкретность, ненужное всегда абстрактно. Например, Новое Искусство, в особенности супрематизм, есть абстрактное Искусство, это такое Искусство, которое делает только абстрактные вещи; правда, странное явление делать ненужные вещи, неприложимые к жизни. А вся жизнь одна сплошная конкретность, одна нужность.

Отсюда если бы Искусство получило власть в управлении людом, в устройтельстве для них харчевых корыт, тарелок и консервных, платяных фабрик, то оно бы рассчитывало это производство по самой экономической затрате харчевого времени, харчевой идеологии. Все же остальное время оно обратило <бы> в неконкретное время, т.е. абстрактное. Произошла <бы> борьба двух времен — абстрактного с конкретным.

Если действительно верить, что при утверждении социализма спец по вопросам трудового производства

низведет труд до наименьшего времени в сутки и что обжорный ряд будет ограничен известной позицией еды и платьев, что человек согласится удовлетвориться двумя автомобилями, велосипедами, аэропланами, десятью костюмами, пятью пальто, десятью фасонами шляп и костюмов, то чем будет заполнено остальное время? Не потребует ли обжора, нарядчик стольких вариантов, что их нужно будет делать 24 часа? В действительности же будет идти дело о двух временах — «конкретно нужного», «абстрактно ненужного».

Допустим, что существует категория людей, живущих только абстракцией, т. е. чистым Искусством. Эти категории есть, таковые же категории есть и <среди> ученых; мне было рассказано, что «зачем нам знать, что делается на Луне, на Земле можно обойтись без этого знания, от этого знания земля не больше будет родить хлеба, нужно скорее знать, как ее удобрить». Это были слова того, который покрыл <бы> пригоршней весь земной шар зерном. Вот его конкретность выразилась в сельскохозяйственных науках, но не астрономии, которая заходит чересчур далеко от земли.

Такое соображение конкретного человека не позволит заниматься бесполезными абстракциями тому меньшинству, которое <только и> видит абстракцию в своей жизни и борется за получение большого абстрактного времени. Каждый живописец-«станковист» с ужасом идет на работу, его гонит к этому крайняя степень голодной нужды. Я одно время удовлетворялся, когда у меня было 5 фунтов липовых листьев в день да из сена настойка, чай сенный. Однако абстрактивисты не одни, есть небольшое количество абстрактников и среди конкретников, которые приобретают

абстрактное производство; оно им необходимо так же, как в меньшей степени необходима пища для станкового живописца, композитора музыки, поэта, ученого, писателя.

Конкретные вещи бывают и абстрактными — не понятое обществом изобретение <разрушает> доверие к его конкретности.

Таким образом, человек или жизнь его разделяется на две категории выражения времени, конкретного и абстрактного, и я под конкретным разумею харчевое время, а под абстрактным — Искусство, <это> две разные идеологии: одна предметная, другая беспредметная, трудовая и беструдовая категория времени.

Из-за усовершенствования последних происходит борьба, установление законов, которыми и хотят заковать, узаконить норму, чтобы дальше никто никуда не пошел, чтобы мысль остановилась на одной точке зрения и размысла всего, что в этой точке зрения видно. Кто видит другое, тот идет в нижний, подземный этаж, кто не видит другого, тот остается <на> надземном этаже, но оба <этажа> связаны между собою и зависят от своей бдительности и осторожности. Пока что сидят два господствующих класса, пролетариат и буржуазия, друг друга караулят, у одного и другого ружья наперевес; <это и есть> современная прогулка людей и в верхнем и нижнем этаже.

И думается, что восставший пролетариат во имя своей внеклассовой идеологии, внеклассовой культуры достигнет того момента, когда не останется ни одного боевого аэроплана, ни пули, ни штыка, ибо классы будут побеждены. Тюрем больше не нужно будет, ибо даже воров не будет, ибо они есть принад-

лежность буржуазии, предметность будет связана сознательно <с> беспредметностью и образует собою единый организм предметно-беспредметного бытия. Все дело в мысли, ее нужно остановить, ибо она — одно из самых сильных орудий, которая размыслить может, раздвоить бытие и увидеть в нем новые точки. И опять станет новое мышление, новая точка доказательств и настанут новые прения, языковая словойна, и когда слово не сможет победить, то «там штык поможет», наступят внеклассовые войны с новой мыслью. И опять освобожденные из тюрем построят тюрьмы для инакомыслящих, и вновь жильцы нижней тюрьмы восстанут на верхнюю, и <жильцы> верхней на нижнюю, в этой борьбе увидят жизнь. Так называет мысль себя всем, потому что полагает видение свое за верную форму, а все другие видения не верными. «Я, говорит, одна учла все движения, и если вы пойдете за этим или в этом плановом учете, то получите то благо, о котором мечтаете». «Но я, — говорит Искусство, — мечтаю возвести Искусство свое до предела плана красоты». «А я мыслю, — говорит религия, — возвести тебя, человека, в пределы царства Божьего, т. е. мы, как и ты, стремимся одинаково нарушить темноту светом, чтобы в ней исчезли все дьяволы, и ведьмы и черт; мы хотим осветить весь мир, чтобы в нем не осталось темного места и черни».

Но черное, темное жестоко мстят за нарушение своего черного, темного покоя: иных вешают, других сжигают, третьих законом заковывают в тюрьмы. На протяжении многих миллионов лет Науки, Искусство и Религия стремятся вывести всех из темноты, но всякая новая эра новой культуры света все в том же одном месте светит и не может осветить — все то,

что освещалось культурой, стоит темной ночью, в которой тихо летают мыши, совы и филины.

Свет и закон — вот две надежды, из-за которых идет борьба двух этажей человеческих тюрем, за освещение черни, темного; каким светом освещать человеческий мозг, какое сознание оставить в нем и какой закон нужно, чтобы укрепил, заковал и удержал бы его в сознании освещенных новым светом людей, какой создать аппарат, который смог бы просветить чернь, темноту мозговой коробки. Такой аппарат просвещения есть, аппарат для закрепления этого света есть, вот и все дело сделано, остается только создать крепкую черепную коробку, которая бы выдержала и не разлетелась от обручей закона. Нужно, чтобы она выростала до одинакового размера с законом, т. е. бочонки должны соответствовать обручам закона, потому что закон в государстве один, в этом его и ошибка, он монарх, думающий, что в его государстве все должны рождаться с одинаковыми головами, с одинаковым количеством мозга. А оказывается, что в его государстве головы разные, в этом нелепость его закона, нелепо было бы, чтобы производило государство брюки одного размера, для этого экономического соображения нужно было специализировать прежде всего натуру, чтобы она производила людей с одинаковым размером ног, конечно, такие случаи есть в производстве. По этому соображению строят и закон, и одни говорят, что законы строго вытекают из законов красоты, в силу чего выходит Искусство Искусством, другие — что законы религиозные вытекают из законов Бога, третьи — что законы вытекают из исторического материалистического развития бытия и человека. Вот мы имеем три закона. Который из них является законом всего строя

человеческой жизни? Все будут защищать свои законы, а в религиозном месте будут говорить, что религиозный закон это наиглавнейший, ему должно подчиниться все, он от Бога, Богу же подчинено все в природе, этот обруч должны надевать на всё, будь это малое или большое тело. Таким образом, все три закона так <и> поступают, и малого и большого заковывают одним и тем же обручем.

Посмотрим <на> всю природу, которая от Бога и рождается и растет — все в ней от него; <о природе> по научным законам говорилось, что все происходит от одной Клетки, но размеры, рост всего происходящего разный и каждое зерно имеет в себе свой закон, свойство и устройство разное, их время разное и потому не может быть у них одного закона для всех. Если в таком случае все в природе и произошло от одной Клетки или от одного Бога, то очевидно, что этот Бог есть скопление множества законов и воздаст всякому только то, что полагается его времени и закону. Отсюда видно, что такая система является не государственной, которая полагает, что люди это один размер и для них можно изготовить один закон, и только потому, что этот закон вытекает из того или другого исторического состояния духа, души, материи, его нужно распространить на все одинаково. Это будет неверно, нельзя разные категории материальных групп подчинить одной функции или втиснуть группе функции другой, противоположной группы. Отсюда вижу, что Бог как скопление множества законов сотворил такую природу, что все в ней развивается по своему закону и каждое из <явлений> неприкосновенно и не подчинено другому, несмотря на все видимые подчинения; нельзя закупорить электрический ток в тюрьму, для него тюрьма не

существует, его закон действует всюду одинаково, его свойства нельзя уничтожить, если он может убить, то его нельзя никогда ничем заставить не убивать, поставленные предохранители уже тем самым будут говорить о всегдашней готовности убить, это его закон.

В жизни государственной, несмотря на то, что оно <государство> повесило, расстреляло, заковало, все же нельзя сказать, что оно убило то, чего хотело убить, оно только предоохранило. Но люди в нем и борются за такие законы, чтобы они убить не могли, чтобы заковать ничего не смогли, отбивают свои законы, которые принадлежат каждому по его времени, по его функции. Каждое растение живет теми способами, которые заложены в его законе, имеет специальную для себя одежду, питание, свой рост и по росту своему пространство, оно потребляет и производит только то, что ему полагается и не подчинено другому, — арбуз, хризантема, береза, картошка, но все вместе составляют природу.

Люди ничуть не выделяются от этого строя, они также разные и каждый имеет свои функции. Но государство в силу своих одинаковых законов для каждого подчиняет гражданина, как гражданин осла, везите его или его вещи, т. е. оба нарушают правильность отношений, ни гражданин не должен возить на себе Государство, ни осел возить гражданина. Если кто-либо будет ездить на другом и подгонять <по> своему закону, то такой строй не строй, а дисстрой. Строй есть тот строй, который сумеет так согласовать все функции, которые без всякого насилия создадут систему необходимых отношений между функциями.

Но это будет именно строй, строение безболезненное, установление функции, *страивание* функций из

нескольких единиц, строено целое троенное, следовательно, появляется закон, но закон, который можно назвать естественным законом, т. е. такой закон, который имеет в себе самую малую <долю> (а может быть, и не имеет) того закона, который заковычивает, сковывает двоих, троих, — этого нет*. У нас существует строение, строй, построй, разстрой (обратное строю); почему строение <означает> страивать, а не сдвоить, четвертовать, спятерить? Неужели только мы можем иметь культуру, возникающую только из строения троих, т. е. культуру треугольника, и только в его законе может получить оформление вся наша жизнь? В треугольнике наше единое существование? Существует ли оно на самом деле или же это случай <и можно думать>, что наряду со строением существует спятерение, ссемерение?

В Искусстве определено треугольник играет большую роль, отчасти и в религиозном понятии. Троица, глаз Божий в треугольнике. Как бы царствует закон треугольника, оформляющий через три всякое бесформие, без-образие, без-законие в тройственный закон совершенства.

* Может быть, слово *страивать* произошло от слова «сторона», «соединить стороны», «строины».

ЖИВОПИСЬ

Что такое живопись? На этот вопрос можно ответить множеством ответов. Живопись это есть то, что написано как живое. Живопись есть то, что любит живописец. Живопись есть написанное цветами произведение. И т. д. Но мне кажется, что более верными определениями и ответом это будет ответ: «Живопись есть сконструирование цвета в общую массу, которая является живописной тканью»; и второе: «Живопись есть проявление чувств к цвету и выражение через конструирование последнего своего контакта с цветным явлением».

Поэтому каждое явление, называемое в общежитии предметом, для живописца является не чем другим, как только беспредметным цветовым явлением, не обусловленным целевым условием.

Каждый потому предмет для живописца есть та или другая беспредметная комбинация цветов, составляющая собою тот или другой вид живописи, или цветописи.

Каждому такому предмету общежития не суть быть важно выкрашенному в тот или иной цвет, ибо целеназначение его ничуть не изменится, если он будет выкрашен не в зеленый, а в белый или черный цвет.

Точно так же живопись у живописца ничуть не будет хуже, если он выключит предмет из поля своего восприятия и построит из его цветовой окраски новую живописную комбинацию. Но часто бывает, что общежитие выкрашивает свои вещи в цветные пятна, узоры не потому, что от этой окраски платье лучше будет прилегать к телу, а автомобиль будет быстрее двигаться, но потому выкрашивает, что в общежитии начинают проявляться чувства или эмоциональные приятные переживания. Это приятное состояние, получаемое от проявления акта чувства, контакта с вещью, оно изменяет форму и окраску предмета, т. е. приобщает его к чувству, вводя в него чистый беспредметный контакт.

В сущности, живописца как такового никогда не интересует моральная сторона того человека, с которого он пишет живописный портрет, его увлекают только живописное цветное облачение данного тела, фактура и т. д. Если бы он умел расположить живопись вне его лица, то никогда предмета или портрета не было <бы> в его холстах. Рембрандт не умел этого делать, и у него выявлялись лица, в которых нужды он не имел бы, но есть живописцы, у которых живопись есть средство для выражения моральной стороны лица, <это > живописные психологи, натуралисты, а потом ботаники и проч. Отсюда в живописном Искусстве получилась такая окрошка и смешение, что нужно положить большой труд для распут<ыв>ания этого клубка, разложив все роды занятий по своим местам. Но, не желая особенно трудиться, я избираю себе одну нитку этого живописного клубка и постараюсь ее протянуть так, чтобы все другие нитки отпали сами собой.

Итак, из приведенных мною нескольких примеров, мне кажется, ясна моя точка зрения на живопись, что

я защищаю исключительно чистый элемент живописный, «живопись как таковую», вне всех других жизневывявлений общежития, которыми оно задавило и запутало Искусство вообще и живопись в частности, сделав из Искусства собачку, которая служит ему из-за кусочка хлеба или сахару.

Но само общежитие не может примириться с чисто утилитарными предметами, как не может примириться со своей наготой, оно ненавидит наготу жизни и потому призывает художников — Искусство, чтобы Искусством прикрыться. Но, может быть, <к> этому акту заставляет <прибегнуть не> ненависть, а требование другой стороны человеческого организма, стороны чувств, ищущих приятного контакта с явлением, поэтому оно заставляет человека их удовлетворять не одними утилитарно-техническими предметами, но и явлениями, исходящими из чувств, — отсюда как бы вырисовываются два состояния и поведения человека, одно утилитарное, другое эмоциональное.

Отсюда общество, стоящее перед жизнью своей потребности, не может ничего приять вне Искусства, вне приятного эмоционального контакта <и> разделяет грубо свое производство на два явления.

Одно — производство техническое, с инженером во главе и ученым изобретателем, для выработки технических средств, машин и химической обработки натуры (сырья изуродованная натура), для того только, чтобы превратить это сырье в приятный вид. Вторая, следовательно, стадия производства переходит во власть художника — Искусства, который прикладывает уже к выработанному сырью свое Искусство и подает его общежитию как жизнь — отработанную в художественное украшение. Отсюда общежитие резко

различает фабрику и Академию художеств, гражданское сооружение и архитектуру.

Получая таким образом отработанный предмет, общежитие получает удовлетворение <от соединения> «полезного с приятным» (это его формулировка), получает посудину, которую можно <не только> утилизировать телу, <но и> чувству получить эстетическое удовольствие, <при> наличии других отпавлений тела. Общежитие входит в полный контакт с предметом.

Но этого мало, художники пошли дальше, по крайней мере одна их часть. Первая стала обрабатывать предмет — прикладники. Вторая — высшая категория образников, т. е. такая группировка, которая не удовлетворяется натурою или отработкою этого все же реального предмета, но стремится найти образ предмета или идейного лика (образ идеи); она стремится не к реальному, но хочет воздвигать новое реальное через образ — образ же сам представляет идеальное изображение того, что нужно жизни достигнуть, поэтому мы говорим о вечной красоте Джиконды, Форнарины и других явлений искусства, которые передали не действительность, а создали ее образ, т. е. новую идеальную действительность, указали ту истину, к которой вся человеческая жизнь должна идти и направлять, перерабатывать природное бытие в эту истину.

Это идеалистическое устремление противопоставлять свой внутренний образ представлений как форму, в которой должно отливаться бытие, т. е. то, что по другим разъяснениям определяет форму сознания, к которому я очень скептически отношусь и в существовании такого сомневаюсь. Сомнения мои возникают в том, что подлинно ли осознается сознанием

оформление бытия и действительно ли каждый человек есть оформленное сознание бытия? Ну, а бессознательный акт, акт эмоциональный? Если бытие определяет форму, то сознание тут ни при чем — при чем простые физические контакты взаимодействий элементов, творящих бессознательный процесс, в которых нельзя найти или определить разные предметы и законченные образы.

В силу чего человек пытается представлять их, осознавать, закреплять в разные явления Искусства и предметов, стремится создать незыблемый идеальный образ — хочет остановить весь процесс бытия в своем мире? Может быть, эта идеалистическая попытка тоже не достигнет реальности образа в жизни, но также не достигнуть этого и сознанием, ибо действительность бытия внеобразная, вне процессов, вне сознания, вне разума и движения находящаяся.

Отсюда общество разделяется на два значения, «правильного» мышления и «неправильного», материалистического и идеалистического (православные и католики). Одни неправильно мыслящие должны жить не физическим миром, но идеалистическим, они должны представлять собой такое общество, которое вечно ощупывает предметы, и при этом должны испытывать ужас, ибо, касаясь действительности, получают осязание мерзости, т. е. то, что с образом ничего общего не имеет, поэтому Форнарина и могла появиться в мраморе, <на> холсте, но только не в действительности. То же должно испытывать и то общество, которое хочет найти через сознание удобные предметы и не находит их. Таким образом, ни в том, ни в другом достигнуть действительности нельзя. Отсюда извольте наслаждаться образцом, ибо это то, что можете назвать своей действительностью. Пусть Форнарина

удовлетворяет ваши чувства вечно, но чувственность пусть умолкнет навсегда.

Отсюда получается для меня интересное подразделение того, что чувства находят для себя *полный контакт слитности в Искусстве*, как бы <ни был> этот контакт нефизичен, либо вся физичность разделяется на две, физичность чувств и физичность чувственности, а под физичностью чувственной нужно понимать все осязания тела, первая <физичность чувств> находится в контакте с явлениями, когда они оформляются Искусством, вторая никогда не находится в контакте, <в> полной слитности, хотя желает этого.

Таким образом, как бы вижу, что общество через Искусство достигает вечного образа и никогда не может достигнуть предметности его физичности осязания, а стремление в его достижении есть недостигаемый идеализм. Поэтому мир идеалистический есть мир в себе.

Отсюда получается новое положение, что если создается Искусством образ какого-то представляемого предмета, лика, то отсюда нет гарантий на изменимость его, выдвинутую новыми взаимоотношениями и представлениями о формах этих отношений.

Искусство, выражающее образы, — идеалистично, поэтому лик, идея для него играет огромную роль и для художника имеет большое значение. Сам же идеализм связан с жизнью, бытом и харчелогией. Отсюда Мона Лиза, Форнарина, Давид и дру<гие> вечные образы, которые впоследствии если <и> не будут заменены, то рядом станут новые образы ликов, выдвинутых новыми взаимоотношения<ми> классов общества. В христианстве лик Христа — образ религиозного значения и общественного. Отсюда возникновение

многообразия, равно как и многовещья, <много>-предметности.

Итак, идеализм в Искусстве не достигает единого и вечного образа, как и не достигает единовещь. Таким образом, мир в себе и мир вне [не достигает] изменяемости. И многие усилия того и другого через многовековой труд и напряжение своей мечты представлений все же очутились у непреодолимой беспредметности, которую нельзя победить, так как в ней растворяется сознание, а ведь оно только видит перед собою врагов, которых нужно преодолеть и победить или обратить в образ, т.е. из без-образного сделать образ; уже отсюда видно, что из без-образного нельзя сделать образ, ибо без-образному несвойственно образное, поэтому если из глины без-образной возникает образ, то это не значит, что глина есть образ*, тоже и возникновение предмета утилитарного не означает, что материя утилитарна.

Итак, полагаю, что все проявления в природе не есть образы и они ничего не представляют, не выражают. Все образы и представления свойственны человеку, а воображение <создает> его представление о действительности, которую он не может осязать, но хочет, отчего у него возникает отчаянная борьба за восстановление образованной действительности, чему не покоряется беспредметно безобразная материя.

Я сомневаюсь, что все то, что у нас возникает, <только> как бы оформленные наши потребности на чисто экономических условиях, выходящих из лозунга «я есть хочу», а потому <человек прежде всего> должен преодолеть голод и удовлетворить тело. Со-

* Поэтому образ возникает только в себе, нутро человека есть та призма, в которой возникает образ как мир идеалистический.

мнения мои возникают из того, что само тело, материя, никогда есть не хочет, <в ней> ничего не поедается и даже не обменивается, пожрать ничего нельзя, как и обменять вещества. Дело все в нашем сознании и его представлениях, которые и делают эти все выводы, и эти выводы никогда в контакте с природой не бывают, ибо природа безразлична и соединяется со всем без-различным. Безразлично утопленному быть в воде или на берегу, лежать ли на дне воды или на кладбище, раствориться ему там или тут; также безразлично воде, течь или стоять в озере, протекать ли по трубам или подыматься в ведрах. Не безразлично лишь все только сознанию человека.

Далеко не безразлична человеку <с> сознанием та или иная комбинация. Отсюда у него и получается, что природа — <это> явления, не суть оформленные сознанием, хотя она как бытие и оформляет сознание. Правда, что бытие <находится> в сильной зависимости от уровня самого сознания: чем ниже уровень сознания, тем меньше различности и тем ближе к природе, тем определение сознания становится <более> затруднительным, оформление становится [при<ми>тивным] (ведро, насос, трубопровод). Из этого следует, что сознание оформилось в смысле передвижения воды сначала в форме ведра, потом насосом через трубопровод, что еще не устанавливает окончательно определение и оформление сознания. Таким образом, сознание есть только один из центров идеализма, немогущее выявить мир вовне.

Итак, пройдет вековая цепь колец этой поступи сознания, и в конце концов ничего не оформится и ничего не определится, следовательно, ни бытие,

ни сознание не есть нечто существенное, как только фикция представлений, венчающихся образом, это единственная возможная действительность идеализма, на которой стоит человек. Стоя на этой возможности, мы можем посмотреть вниз, немного снять свое зрение с образа-лика на низ, на все то, что окружает этот образ, и мы увидим, что творится у подошвы образа.

Мы должны же осознать, что образ это есть «лик милый-премилый, образ добрый, образ справедливый», на который направлены наши глаза, и того <мы> не замечаем и не видим, что творится внизу, там идет давка штыковая, пушечная, дробление черепов, и ноги и дороги в крови*.

Так, в погоне за образом люди, как маленькие дети, гоняясь за прекрасной бабочкой, падают и разбиваются. Но если удастся поймать образ или бабочку красивую, то она при прикосновении повреждается и становится без-образна. Так каждый образ красив и мил, пока не обратился в действительность, там он смешается с кровью, будет забрызган кровью и оплеван.

Итак, нельзя касаться руками картины и образа, чтобы не засалить ее, его. Так, нельзя иметь надежды <на то>, чтобы люди были созданы по образу и подобию образа. Отсюда остается один выход — это неподвижность перед образом, поэтому <люди> пытаются сделать его святыней, чтобы никто не смел коснуться пальцем.

Поэтому возник Бог как нечто окончательное, недвижимое, к этой неподвижности <и мы> стремимся.

* Это сознание пытается идти по стопам сбрана и построить мир не в себе, но вовне, из идеалистического в материалистический.

Искусство не лишено этого пути, поскольку оно идет теми же дорогами, по которым идет сознание вождя и за ним движущихся масс. Вождь, страдающий галлюцинацией, видением образа своей идеи, просит верить идущих, ибо им не суждено видеть это видение, его может видеть только вождь или единицы, страдающие теми же галлюцинациями (в большей степени страдают ближайшие ученики его). Но чтобы помочь массам и не оставить их только в одной вере, то вождь приглашает ученых и художников; чтобы по его рассказам они изобразили это видение, одни в форме предметов утилитарных, другие в форме художественных изображений. О наивный художник и ученый, как легко вас запутать, но выпутать очень трудно! Вот почему вас признают вожди и священники, ибо вы в точности изображаете видение, ясно некую реальность будущей жизни, сотворенной по этим видениям вождей. Вы образописатели.

Теперь должны быть и ясны те все нападки на ту часть Искусства, которая стала без-образной, бес-предметной.

Итак, огромное событие наступило в области живописного Искусства, такое, какого история не знает, не знает того великого напряжения чувств у живописцев, победивших оба центра, сознание и подсознание; <живописцы> притемнили их совершенно, результатом чего и получилось постепенное распадение образа и предметов, наступило постепенное выпадение из поля зрения и чувств всего, привнесенного иными поведением человека, его сознательных и подсознательных элементов.

Это состояние живописи надо считать самым выдающимся в ее истории, это был выход к Искусству

как таковому, независимому от всех других элементов и жизни и мировоззрений. В этом выходе живописец должен был уже не почувствовать, а осознать, что он вышел в беспредметность, т. е. в такое место, на котором он должен построить живописное пространство, выразить живопись как таковую и сделать Искусство вне всех партий и предметно-религиозных идей.

Но случилось то, что он <живописец> по существу своему живя только чувствами, которые не смогли осилить дальше дорогу, устали под напором сознания, опирающегося в большей степени на тюрьмы, должен был свернуть. Иные <живописцы> пошли в услужение государству, другие — образу религии, третьи — образу художественному (т. е. занялись обращением содержания жизни в лице или армейца, или рабочего, или крестьянина в художественный вечный образ), четвертые отправились к предмету как поводу, т<аким> о<бразом> вернулись к тому месту, в котором существуют предметы, по типу которых можно создать образ или живописное выражение.

Во всех моментах <наблюдается> очевидный перевес сознания, которое безусловно диктует свою власть чувству, заставляя его полюбить те образы, которые возникают у него, и если ему удастся добиться этого, то, конечно, в будущем вся жизнь будет вновь возведена в Мону Лизу¹. Это нужно сознанию вождей и священников.

Отсюда художнику опять не увидеть своего миростроения, как не видел раньше, ибо не осознал беспредметного выхода.

Иногда бывает, что при первом знакомстве с человеком не получаешь к нему никаких симпатий, он не

нравится, но когда поживешь с ним, понравится. Так и в другом деле. Иные идеи не воспринимаются, но <если> поживешь с ними под их постоянным разговором, <то они> становятся приемлемыми; так бывает и с живописцами, когда им не нравится тип, но работая над ним, начинает нравиться — тогда чувства полюбят и сотворят образ.

Сезанн уже представлял собою в истории предметной живописи выдающуюся точку в движении живописного чувства, разлюбляющего предметы. Температура этого чувства была велика и покрывала собою все чувства живописные на протяжении всей истории, высокая температура чувства притемняла все остальное, сознание ничего не могло сделать, ослабев в борьбе с сезанновским эмоционализмом, и не могло восстановить в целом предметно-живописный рационализм, результатом чего получалась запись наибольшего пространства холста живописью как таковой.

В Сезанне, следовательно, мы имеем уже приближение к живописи как таковой, и как только живописное искусство Сезанна начинает приближаться к живописной действительности, теряя предметность, сейчас же увеличивается негодование и у художников, и у общества. Как раз когда живописец приблизился к выражению живописного содержания, т.е. установил <с ним> эмоциональный контакт, его начинают преследовать за бессодержательность.

Его произведения не признаются, ибо нет в них выражения лица; картины, говорят, неудобны, как будто в них нужно помещать паклю или другой хлам.

В Сезанне уже жутко видеть невооруженным глазом трещину, которой разделяется связь утилитарного

предмета с Искусством. Таким образом в сезаннизме и общество должно было распасться также на две части, должен <был> наступить разрыв сознания с чувством, сознание перестало быть концентром, в котором связуется сознательно построенный предмет с художественной его стороной, пристроенной² чувством. Наступает разрыв рационализма с эмоционализмом.

Таким образом, в сезаннизме наступает раздевание предмета и оставление его в полной наготе. Я уже говорил о том, что общество не любит предметов нагих, <так> как боится своей наготы и прикрывает наготу свою Искусством, а <к> предмету прикладывает Искусство. Так же и вождь не будет выступать на митинге нагим, как и священник не будет голышом служить обедню.

Вот и это послужило для общества раздражительным фактом, и оно обрушилось на Сезанна и сезаннистов, не давая себе точного ответа <почему>. Но появилось течение в этом же обществе. Я бы назвал это течение <течением> «чистого утилитаризма», которое объявило Искусство совершенно ненужным³. Это <все> равно <что> отвергнуть чувство прекрасного, но так как это не так легко сделать, то это течение стало искать прекрасное в утилитарных гражданских или других технических явлениях красоты.

Таким образом, <оно> само доказало, что прекрасное не осознается сознанием, как только чувством. Но здесь это течение попадает в безвыходное условие: чисто утилитарная вещь строится по сознанию наибольшей полезности, а при таком условии никакой пристройки чувства прекрасного не может быть, а допустив последний элемент — значит вернуться

к старому обществу, выработавшему закон существования предмета из обоих состояний: Искусства и утилитаризма («полезное с прекрасным»).

Таким образом, современные художники, по преимуществу футуристы, перешедшие из живописного чувствования явлений к чувствованию динамики, были увлечены динамической природою движущихся вещей. Конечно, в новых Искусствах сыграло огромную роль сознание, выдвинутое на равный план с чувствами для совместного охвата объема явления. Кубисты говорили: «Мало видеть, но нужно и знать». Последними было положено начало анализа и теории в новых Искусствах, благодаря чему новые художники приобщились к явлениям техники. Но от этого приобщения были разные результаты, так как не одинаково сознание подвело художника к анализу явлений. Безусловно, что приобщение нового художника было подталкиваемо не только одним осознанием динамики вещей и их скорости, но и целым сдвигом революционного строительства, которое для новых художников было близко по ощущению <, поскольку они хотели бы> строить гигантские машины, аэропланы и т. д., т. е. именно те вещи, которые обладают огромным выражением и содержанием динамического элемента, поэтому писание пасторалей или кумовского быта-жития, рабочей домашней жизни рабочего и крестьянина им не подходило. Металлическая культура была для них единственно действующей фабрикой, где они мыслили рабочего по преимуществу, и его чаепитие домашнее или чтение новых евангелий или речей апостолов мало <их> интересовало.

Такое непочтение Богородицы и нового обряда вызвало негодование у новых старцев, которые создали

новую организацию художников АХР <АХРР> для воспроизведения домашнего бытия⁴.

Такое положение с художниками могло быть только в России, но на Западе этого не могло быть, металлическая культура Запада у футуристов была почувствована как объем движения, с пожеланием уничтожения статического медлительного состояния жизни. И только. Не было переброски художника-футуриста к самому производству движущихся динамических предметов. Часть художников нового Искусства в поиски по этой линии производства тоже не пошла, а остановилась на пути Искусства не только <не> смешанного, но чистого, как такового, беспредметного.

Новые художники были введены в заблуждение сознанием, уводившим их в сторону индустрии предметной, тогда когда нужна была замена живописного — динамическим в Искусстве.

Отсюда художники, строящие произведение искусства, должны были иметь в виду не живопись, как только динамику или статику или скорости. Имея это в виду, оно <произведение> становится и содержанием всего того материала, которым выражает то или другое состояние.

Поэтому живописцу нужно строго различать эти явления, что он передает, и это ставит <ь> содержанием своей работы.

Футуризм отсюда не есть живопись как таковая, и живопись не может быть его содержанием.

Сезаннизм отсюда является наиболее ярким явлением по живописному содержанию, в котором предметы начинают деформироваться за счет живописи, в его <Сезанна> произведениях предметы и люди уже не являются содержанием живописи, а, наобо-

рот, живопись до некоторой степени содержит их. Сезанн, таким образом, является одним из выдающихся живописных эмоционалистов; руководствуясь чувством живописным, живопись как таковая становится впервые на свое место, начинает занимать свое место в Искусстве, очищенном от всех других элементов. Школа его получила много учеников⁵, но, к сожалению, учитель не был понят и у талантливых, с виду обладающих тонкой живописной чувствительностью людей, к сожалению, эта чувствительность притупилась и вся его школа пошла prostituirовать перед Госваалом⁶, сделав все то, что для этого возвращения нужно, живопись стала той посудиной, в которую вливает Госваал содержание своей жизни.

Итак, Искусство российское стало вновь содержанкой или проституткой Госваала, которую <он> отдает на те же нужды своим подданным. В этом нужно видеть величайший упадок Искусства. Вскоре Искусство быстро спустилось и сравнялось с уличными проститутками для массового потребления. (Этим сравнением я не хочу сказать, что Искусство должно принадлежать единицам, а хочу указать на падение, ибо Искусство в чистом его виде, может, есть достояние каждого из массы.)

Но, может быть, я делаю ошибку в том, что приписываю школе Сезанна тех, которых внешне можно принять за его учеников, может, все российские сезаннисты не суть ученики его, что <это> я взял и приписал в ученики тех проститутток, которые желали бы исправиться и стать живописцами, но сколько волка ни корми, он все же в лес тянет. Так и здесь — сколько ни работали по пути чистого Искусства, все же потянуло к Госваалу. Таким образом, наивысшая точка чистого Искусства живописного

была проведена не этой группой сезаннистов, а другой, именно группой кубистов, которых как раз по внешнему признаку нельзя признать сезаннистами. Любовь к предмету у них исчезла. Предмет стал явлением нематериальным, бессмысленным, который по своему строю живописного порядка нужно перестроить в живописный план.

Таким образом, впервые в истории Искусств встречаем такое явление в живописном секторе. Мы видим, что живописец как бы на момент ускользнул от ослабленного внимания священника и Госваала <государства> и обнаружил новую продукцию, «живопись как таковую», т. е. беспредметное ее понимание или верное ощущение.

В кубизме мы имеем наивысший предел выхода живописи как таковой, но и сезаннизм представляет собою то же, по существу, явление. Автопортрет Сезанна⁷, несмотря на то, что мы встречаем в нем глаза и нос, — цельный, довольно хорошо выявленный объем; но, строго разбирая это произведение (<особенно> если его сопоставить с произведением, изображающим Мону Лизу), мы увидим, что в автопортрете Сезанна лицо представляет собою ряд грубых намеков на части тела — глаза не глаза, только намеки, тоже нос, тоже фактура тела и ее оцвечивание. Автопортрет Сезанна нельзя отнести и к образу, <молде,> лицо Сезанна послужило к созданию типа или образа его действительности, что можно приписать любому классическому произведению.

Сезанн есть большое <от>личие во всей живописной истории, и <от>личается <он> от всех живописцев тем, что для всех живописцев быт, религия, мистика, государство и т. д. были содержанием их живописной выработки, — как главенствующие предметы

являлись <они> над живописным чувством и подчиняли их своей правде.

Предметы, возникающие от тех или иных воззрений, объявили свою супрематию над живописью. Этот деспотизм был, можно сказать, до Сезанна, который поставил живопись на первое место и таким образом как бы объявил супрематию живописи над строем всех явлений.

В нем мы усматриваем, что каждый предмет в его живописной концепции представляется только намеком, в этом я усматриваю преимущество его ощущения живописного чувства над сознанием, которое не могло контролировать его живописное поведение и направлять в сторону своей логики.

Логика явлений предметов вообще для Сезанна не играла никакой существенной роли перед напором живописным. Отсюда устанавливается один из самых ярких моментов разрыва Сезанна с тождеством жизненного быта и вообще всей логики жизни. Отсюда и обвинения Сезанна деятелями логики жизни в неумении рисовать и писать.

Да, Сезанн был первым живописным забастовщиком, объявившим лозунг «живопись как таковая» (отсюда и Искусство его как таковое). Его произведения освобождаются от воздействий на разные нервные группировки, творящие те или иные психические представления, они воздействуют только на нервную группировку, воспринимающую живописный контакт. Его изображения женщин не вызывают двух воздействий, живописного и чувственного, так как они представляют собою исключительно живописную форму, тело женщины не было для него строем чувственным, как только необходимым скелетом его живописно-беспредметной концепции.

Говорить о создании Сезанном образа чего бы то ни было не приходится, мы видим перед собою «живопись как таковую».

Исследуя Сезанна, мы впервые должны будем обратить внимание на те функции, которые устанавливаются в его произведении, — они имеют исключительно чисто живописный контакт со мною, я, кроме живописи, ничего не воспринимаю.

Обнаружение такого контакта выявило и живопись как таковую, т.е. чистый ее элемент. Это заставило обратить внимание и на произведения других мастеров, <заставило> проверить и установить их воздействие на воспринимающий организм, проверить на самом воспринимаателе, какие чувства затрагивает данное произведение. Если мы возьмем икону выдающегося живописца и поставим двух людей, религиозника и живописца, то реализация воздействия будет двойная у религиозника, его сознание будет реализовывать все религиозные ощущения в первую, наиглавнейшую форму человеческого бытия и во вторую форму будет облекать чувство красоты, которой облек мастер этот образ. Живописец же как таковой будет в контакте с образом уже только как живописным явлением, у него будет в первую очередь реализовываться живописный контакт, все же религиозное совершенно не будет играть никакой роли.

Живописец будет рассматривать распятие Христа с точки зрения живописного восприятия и будет в восторге от этого явления и скажет: «Одно наслаждение получал <я> от этого произведения».

Послушав же этот восторг, религиозный человек сказал бы, что восторгаться нечем, нужно плакать, скорбеть и страдать за совершение греха челове-

ства. Живописец будет разбирать это произведение по живописному плану строения. Религиозный человек будет петь песню: «Проклятое железо распяло любовь на кресте».

Таким образом, мы видим в таких произведениях не чисто живописное произведение, а смешанные ощущения религиозных норм и <чувства> живописного, разделяющиеся на две ценности — живописного явления и религиозного, причем живописная ценность оценивается не потому, что рассматривается как таковая, как это можно увидеть в работах Сезанна и кубизма, но постольку, <поскольку> эта живопись выражает религиозное содержание или содержание другой идеи мировоззрения, быта и т. д. В истории Искусства живописи мы видим, что живопись, как и все Искусство, не рассматривалась как таковая, она рассматривалась как средство; были уверены все, что та часть людских организмов, которая вырабатывает художественную продукцию, есть известная энергия, через которую можно оформить или выявить то или другое явление в эстетическое приятие последнего. Охоращивание вещей и идей стало обыкновенным делом живописцев или Искусства вообще.

Искусство было как одна из частей технических средств, общих для окончательной проработки человеческой продукции. Таким образом идея стала проходить через целый ряд профессиональных организаций мастерских, попадая в окончательную проработку в мастерскую Искусства, после чего выходил стол, состоящий из двух основных элементов, «утилитарного и эстетического», т. е. обращался в приятное восприятие и полезное, как утверждает общество.

Итак, мы видим, что Искусство во всех своих формах было исключительно подсобной мастерской, в которой производилась хирургическая операция связывания двух восприятий и установление контакта между сознанием рациональным и иррациональным чувством. Никто не думал о том, что Искусство по своему существу никогда не было рационально и никогда ничего не могло выражать, кроме чистого беспредметного контакта чувств с явлениями, не вдаваясь ни в какие причины разделяющего порядка; если же таковые были, то они целиком были причиной, принесенной в Искусство.

То, что Искусство вообще есть беспредметное явление как продукция чувства приятных эмоций, это видно хотя бы из того факта, что продукция Искусства, содержанием которого было то или иное строение общественных отношений или экономических и классовых раздоров, религиозных толков, все же продолжает быть Искусством и в то время, когда этого содержания уже нет.

Многие храмы языческого мировоззрения и даже христианского, содержанием которых было то или иное религиозное толкование мира, сделались чисто музейными явлениями, стали Искусством как таковым, все исчезло в них, нутро храма стало пустое — содержания нет. Однако это пустое помещение не стало равно другим помещениям, которые могут быть уничтожены, раз появилось другое содержание. Нет, оно стало музейным содержанием, оно стало содержать своею беспредметностью музей как мир Искусства, <Искусства> как такового, из которого ушла вся рациональная жизнь. Там остался, можно мне возразить, единственно образ прежней действительности, но образ уже можно отнести наполовину или

больше к беспредметности, так как его уже нельзя осязать, действительность перешла в неосязаемость.

Искусство, следовательно, стало соприкасаться только с чувством, это единственный контакт его действительности с человеком.

Содержание таких храмов и других произведений Искусства, мне думается, происходит лишь только потому, что одна часть людей воспринимает мир только чувством приятных эмоций, не вдаваясь в <его> осознание. Если бы не было таких людей, а все были бы «сознательными людьми», т. е. <людьми> чисто рационального мировоззрения, тогда от памятников Искусства ничего бы не осталось.

Появилось бы новое религиозное толкование мира, и этого <было бы> достаточно, чтобы разрушить все произведения Искусства, в которых было содержание предыдущего религиозного воззрения.

Достаточно появиться новой идее харчевоего строя или нового образа правления, как все памятники Искусства, имеющие в себе образ предыдущего правления, будут уничтожены.

Но с таким успехом будет уничтожено и все то Искусство, которое не отражает ни религии, ни быта, ни новых идей правления жизнью, так как оно бессодержательно, беспредметно, абстрактно, не выражает никакого облика или лика.

<От> возмущен<ия> таким поведением беспредметников возникают все те меры к обузданию и приспособлению их к производству, т. е. к участию и созданию таких предметов, чтобы они были и «приятные и полезные».

В нашу современность этот вопрос назрел очень сильно — неимоверная борьба беспредметников идет с предметниками. Первые хотят Искусство освободить,

другие закрепить в предмет, одни хотят строить мир по чувству приятных восприятий, другие по осознанию, одни ж<ивописное> Искусство ставят во главу угла, другие во главу угла ставят предмет. Одни думают оматериализировать идею и построить ее в материальном виде, осязаемой хотят сделать действительность, другие уверены, что подлинная действительность только в образе находится и осязать ее тело нельзя, поэтому последние созерцают мир явлений и образ их творится внутри созерцающего — отсюда, если возникает новая реальность, то только реальность как «мир в себе».

Ощущение мира в себе уже ставит человечество в другое положение и отношение. Такое общество имеет в сущности своей наименьшее желание к борьбе и к преодолениям явлений <строчка нрзб.> в контакте с явлениями, действительность которых также не поддается осязанию и постижению как произведение чистого Искусства, так и другая, последняя группировка художников также не познает и не осязает материю-образа.

Но другая группировка людей, революционно-мятежная, озлобленная, хочет во что бы то ни стало все свои представления, <в> воображении появляющиеся, <построить> как бы на точном цифро<во>м учете статистических и других данных, <с их помощью> построить образоправление в натуре.

Поэтому она объявила существование материальное и приказала бороться за это существование, с <его> улучшением харчевого быта.

Таким образом, человек должен бороться со всем тем, что его должно пожрать, но сам факт существования всего и зависит от того, что одно пожирает другое, т. е. становится в контакте нового пре-

ображения явлений, <появляются> новые соединения и только, совершаются беспредметные преобразования.

Два течения, таким образом, существуют в жизни человека — различающиеся только своей формой активности — по существу, оба идеалистичны. Исключение представляет собою Искусство, ибо оно, по существу, беспредметно, безобразно, вне идей целевых. Оно ничего не строит из истории культуры человеческих взаимоотношений и вычислений экономизма, ибо все это есть ветхий хлам, он сам собою в целой истории строения жизни доказывает свою нелепость и негодность.

Поэтому возможно еще остановиться на образе построенного Искусством, как на крепком базисе, но никогда нельзя трогать его пальцем, т. е. никогда нельзя пытаться, чтобы он стал действительностью, натурою осязательной.

Отсюда возникает спор между людьми-образниками, допускающими мир только в себе, с единственной формой его видимости, изображенной в Искусстве, <и другой группой:> *другая будет против Искусства*, выставляя осуществление мира в явлениях предметов, при посредстве науки и завода вырабатывая не образы, а вещи осязательные, предполагая и даже уверяя в том, что предмет, вышедший из фабрики, есть действительность, осуществленная не в <самой> себе, а вовне.

Возникла третья группировка, которая стала признавать Искусство только беспредметное, вне идей и образов; она основывает факт своего действия исключительно на контакте с явлениями, <на> чистой их связи по одному из чувств, вызывающих исключительно живопись как таковую, архитектуру как таковую,

музыку как таковую, поэзию тоже, одним словом, «Искусство как таковое».

Поэтому у подлинных живописцев мы видим изображение женщины (Сезанн), которое построено исключительно живописно; но возьмем женщин Пикассо, они построены на чувственной базе. Таким образом, живопись у него послужила для создания того чувственного образа, <с> которым фактически ему не удастся вступить в контакт в действительности. В Искусстве его выражаются другие явления, но не явления Искусства как такового. Искусство в данном случае есть его мастерство, выявившее другое содержание.

Это же делается и во всех других проявлениях человека, <в> науке и овеществлении воображаемого, учтенного <в> действительности, спутывающейся с целым рядом других контактов.

В Сезанне я вижу наивысшую расширенную точку живописи, которая распространяется до второй стадии кубизма. <В> этом живописном поле мы уже не можем обнаружить никаких других элементов, как только чистую живопись поверхности; произведения не имеют <общих> участков с другими элементами, мы не находим ни цвета как такового, ни изменений живописных под влиянием света или других явлений. Полная аномалия живописная.

Вот в этот наивысший момент обнаружения живописной аномалии живописцы должны были страшно обогатиться живописью, получив этот чистый золотой песок, но они этого не сделали и перекочевали на грунт не чистого чернозема, а на участки суглинковые, супесковые. Другими словами сказать, живописцы не удовлетворились одним чувством живописного контакта, но включили в эту чистую живопись

и другие чувства, ощущения мистики, чувственности, религиозности и т. д. Отсюда и получились смешанные восприятия произведений, которые дадут и разный вывод о произведении, зачастую не обратив внимание на существо живописное.

Сам живописец тоже, по существу, не рассматривает живопись, ибо не видит в ней содержания вне лика идей религии или быта вообще и видит в живописи только то средство, при посредстве которого можно красиво, живописно передать содержание.

Но вот мы замечаем, что в новом Искусстве живописцы доказали, что и беспредметное произведение есть Искусство; таковые художники, почувствовав, что Искусство имеет собственное содержание своих элементов, творящих Искусство как таковое, останутся ими навсегда, коль скоро сумеют различить его в чистом виде, а также сумеют различить свои потребности в чувствах и <будут способны> не путать чувственного возбуждения с живописным или религиозным и бытовым или научным.

Отход живописцев <от> беспредметной передачи происходит именно от этой путаницы <импульсов>, исходящих из разных мест или камерфункций нервной раздражительности.

Произведение в большей своей степени есть показатель всего настроения художника и представляет собою ту или иную раздраженность неудовлетворенности в произведении.

Многие картины художников называем эротическими, переходящими в порнографию, где мы видим извращение чувственных удовлетворений.

Вполне понятно, что уход художника из беспредметного зависит от <потребностей в удовлетворении желаний> тех камерфункций, которые хотят привести

себя в покой, удовлетворение. Вполне понятно, что при раздражении чувственного аппарата нервной системы живописец будет писать женщину, будет создавать ее образ, если не сможет удовлетвориться натурою. Голодный мечтает об хороших обедах или хлебе насущном, художник эту мечту изображает и как бы удовлетворяет себя. Я убежден, что живописец, писавший женщину, например Пикассо, у которого есть изображение Венеры в кругу женщин с неимоверным телосложением, которые представляют <собой> глыбы мяса, тела, исходил от чувственной потребности осязать больше тела собою, т. е. стремился к охвату наибольшего его объема полноты⁸. Я говорю только о месте чувственного начала, объем этого тела не выходит, однако, за пределы границ, где исчезает чувственность.

Другие изображения могут выражать собой иные психические душевные состояния человека.

(Разбирая Венеру Пикассо, я убежден, что жена у него худенькая, т. е. больше всего несет в себе других качеств, чем чувственных, но сам художник получает от нее и чувственно удовлетворение. Но в этом выводе как бы есть противоречие с моим первым определением, что живописец, ища удовлетворения страсти в теле, пишет толстых женщин в пределах чувственных границ, в действительности имеет женщину, не обладающую массивом тела. Противоречия в этом нет. Ибо нужно принять во внимание то, что сам живописец, изображ^{ающий} массивную женщину по темпераменту своей страсти и имеющий противоположную ей в натуре, все же осязает <в ней> больше тела, нежели в массивной, при условии, что он тоже сам массивен, его тело поглощает второе, но ему хочется осязать еще больше, но, об-

ладая телом, равным себе, ни тот ни другой не может осязать друг друга в такой полноте, как требует его страсть.

Отсюда получается то состояние, которое в жизни называем изменою и которая влечет большие неприятности.

Два толстых шара наименьшее имеют <количество> точек осязания между собой, если же один шар представляет собою вид неровной поверхности, он имеет больше точек соприкосновения.)

Отсюда полагаю, что живописцу нужно очень строго прислушиваться ко всем раздражениям и строго отвечать на одно из них и отвечать, по существу, на страсть страстью, на живопись живописью.

Только при этом случае мы сможем иметь чистый вид построенных человеком явлений. Возможно, что разложив, разъединив все наши потребности-желания на отдельные явления как таковые — мы получим целый ряд культур и невиданные возможности и мировоззрения.

Кубизм совершенно инстинктивно собрался ответить на одно из желаний или состояний одной группы нервной чувствительности, заведующей живописным восприятием. И вскрыл, таким образом, живописную культуру, но, конечно, это осуществилось вне контроля сознания, в котором бы был сделан вывод, и кубисты-живописцы впоследствии стали смешивать это чрезвычайно важное явление с другими потребностями и не установили твердой линии живописной культуры и через нее Искусство как таковое.

Мы присутствовали при очень важном факте, когда наша многовековая человеческая культура эклектичного восприятия и творения явлений стала распадаться на самостоятельные явления как таковые.

До сих пор (или до факта появления кубизма, или раньше — сезаннизма) никто себе не мог представить Искусство чистое, как таковое, со своей независимой культурой. Всегда его воспринимали по нескольким линиям, соединяющимся в одно произведение — так, например, выписанный [тщательно] до иллюзии натюрморт состоит из целого ряда предметов, по существу, не относящихся к Искусству, а служащих для удовлетворения других надобностей человека.

Получалось то, что как бы Искусство нельзя воспринять в чистом виде как таковое, если не будет в произведении особых проводников в виде предметов.

Люди усматривают в живописном Искусстве или вообще, что Искусства чистого не может быть выявлено, что предметы это те формы, через которые воспринимаем Искусство. Вторым ставится и другая форма восприятия явления всеми функциями человеческого организма, осязанием, зрением, слухом и т. д. Тройственное восприятие предмета исход<ит> из желания охватить его объемность, новое техническое совершенствование организма выявит реальность предмета в полном его объеме. При таком восприятии получается реализирование чисел различий предмета в одно целое. Сочетая все различия в одну единицу, при такой культуре человек надеется укрепиться в центре сознания, в котором укреплены все нервные провода одним концом в другой, концы распушены в мир, который <они> подают в сознание, в котором сочиняется предмет, но при этой постановке Искусство ни при чем, религия тоже, харчестроение тоже, <они> как бы имеют свое собственное сознание, которое и формирует то, что принесли первые восприятия.

Таким образом, <существование> сознания еще не значит, что оно является общим для всех переживаний и желаний центром. Но, может быть, только <при> захват<е> одной части сознания, т.е. той клетки, в которой помещается сознание, скажем, живописных восприятий (а в таком случае рассуждения пойдут и будут на все распространяться только те, которые исходят из той точки зрения, на которой стоит этот центр, напр<имер> на чувстве голода или на религиозном восприятии, или <на> чувственном восприятии, от той или иной точки воспринимающих воздействие явления), организм начинает перестраиваться, настраиваться, расстраиваться, причем расстройство организма, очевидно, происходить должно от неправильного распределения восприятий, поступающих в центр сознательных участков: происходит смещение, в силу чего утерива<ются> причины и логика, т.е. принимаются причины не те, которые нужно: маленьким <примером> могут служить, например, такие заявления, что Сезанн плохой рисовальщик, следовательно, причина лежит в том, что он не умеет рисовать, <но> оказывается, если рассматривать его живописное произведение с точки зрения живописи как таковой, т.е. центра сознания, заведующего чисто живописными восприятиями, этого найти нельзя.

Таким образом, вывод сделан неправильный. Это маленький пример, за которым кроются огромные причины той огромной неурядицы, которая творится в нашей жизни.

Наша жизнь представляет собою эклектический вид организма, проросшего нервными волокнами, творящих собою один сплошной шум, в котором с величайшим трудом тонкое ухо может различить значения.

Этот невероятный хаос спутанных восприятий и творит то, что мы называем преступлениями. И преступление смещения всех восприятий влечет к смещению всех понятий, влечет именно к тому, что некогда было при постройке вавилонской башни, смещению языков, благодаря чему не удалось построить башню, <поднимаюсь> по которой люди предполагали достигнуть Бога, т.е. блага. Это было, с моей точки зрения, замечательным наблюдением человека за работой общества, представляющего собой дом сумасшедших, у которых перепутаны все восприятия в сознании, <сумасшедших,> не могущих себе представить истину явлений и познания мира.

С тех пор прошло много веков, а слова эти живут и применяются людьми только тогда, когда <они> видят сутолоку в обществе. Но сегодняшнее тоже ничем не отличается от времени вавилонского, каждая эпоха строит новую вавилонскую башню, по которой хочет дойти к благу. Наивные вавилоняне предполагали достигнуть синего купола небосвода, что <бы> достать Бога или войти в его благий рай, царство небесное.

Сегодня вавилонская башня распылилась на аэропланы, автомобили, машины, экспрессы, фабрики, заводы, которые должны выработать благо человеческому обществу. <Люди,> как бы разочаровавшись в Боге и его рае, начали сами его строить на земле, но мне думается, что много погибло машин и много погибнет заводов и экспрессов, а все же того блага не получить, это тот же Вавилон, та же башня, от которой лежит один мусор, пыль сегодня.

Божеский рай, благий рай — так себе представил человек — выражается в том, что после тяжелой, терновой и крестовой жизни человек получит вечный

покой, где уже не будет никакой нужды и потребности в удовлетворении тела, там не будет ни родства, ни жен, ни детей, следовательно, в раю не будет и труда, ибо он не нужен, ибо не нужно там тело, там будут бессмертные души. Это одна часть человеков представила себе этот рай, в который имеет большую надежду войти после смерти своей на земле. Магометане, кажется, будут иметь в раю жен (<что> можно <будет> ждать при этом условии спокойствия, я сомневаюсь).

Такого, конечно,рая построить на земле нельзя, можно только магометанский.

Очевидно, христианские учителя убедились, что рая на земле нельзя построить, ибо на земле человек связан с телом, и несмотря на то, что Христос и сказал, что царство небесное внутри нас есть, все же все верят, что оно на небе и достигнуть его можно <только> после смерти: <христианские учителя,> обещая ему там благо, ставят условие строгой жизни человека на земле в борьбе с телом и обуздания его потребностей.

Ибо учитель христианский убежден был в том, что тело настолько развращается, что удовлетворить его нет возможности, поэтому поставил над ним дух; власть духа вышла отсюда в борьбе с телом, и учение духа разошлось с учением тела, т. е. материализмом, очевидно, толкующим, что мир есть только материалистический, но не идеалистический. Отсюда все должно быть материалистическим — наука и, конечно, Искусство, но дело в том, что производство Искусства нельзя осязать пальцами, то же самое нельзя осязать даже машину. <Если> вы коснетесь автомобиля, будете ли вы осязать автомобиль, коснетесь ли вы картины, будете ли вы осязать лицо или предмет,

изображенный в ней? Вы его не будете даже осязать и в себе, вы его будете воспринимать в своем представлении как свою фотографическую карточку, но осязать его нельзя будет вам никогда.

Таким образом, вещи-предметы и материалистичность мира в веществе мы не сможем осязать, как бы мы ни старались их о материализовать, о веществовать. Но мне скажут, как же так, каждый из нас осязает вещь, даже может, взяв в руки предмет, не видя его, сказать, что в руках его находится молоток, перо, различит даже, из какого материала сделан молоток — чугуна, меди, железа, дерева. Как же быть и можно ли поверить моим бредням? Но мне думается, что в таком случае нужно усмотреть аналогию с предметами Искусства: взяв в руки фарфоровую фигурку во тьме, мы не можем сказать, что взяли фигурку, принадлежащую Искусству или нет. Мы также, проводя руками в темной комнате по поверхности картины, не будем осязать лиц и тех предметов, которые на ней изображены, для этого нужно <картину> приблизить к другому аппарату, глазу <, и тогда> мы можем уже не касаться самим глазом, как пальцами, поверхности картины, но <можем> воспринять, увидеть через зрение те различные предметы, которые находятся на ней изображенными.

То же самое рука моя или спина моя, т.е. любая часть тела моего, может осязать любую вещь, которую я, конечно, знаю, другими словами сказать, <может> видеть, но это еще не значит, что я осязаю молоток; каждую вещь я могу видеть, осязать только тогда, когда условное оформление предмета зафиксирован в моем представлении; если этой фиксации не будет, ни одна часть тела не сможет ответить мне, что она осязает, даже не сможет определить темпе-

ратуру: жарко или холодно, это зависит от сознания, от введения туда известных понятий о страданиях и болях и иных представлениях.

Бывают случаи, когда бритвой или ножом разрежешь палец, нарушилось тело, но сам того не заметишь, даже другой человек обращает внимание и говорит, что это у вас кровь; следовательно, боли я не заметил, ибо, очевидно, не дошло до сознания. Сознанию предписывается многое, оно, так сказать, есть тот контроль, которому суждено контролировать все восприятия, идущие извне, и оформлять их. Но, к сожалению, в нем перепутаны все кнопки (как в петроградском телефоне), сотворяется шум и делаются неправильные выводы. Так был им сделан вывод — в силу чего была постройка вавилонской башни, в силу этого же вывода возникли фабрики и заводы, труд. В силу этого было порабощение людей друг другом, приобщение Искусства к жизни, строительство вавилонских башен, в силу этого евангелисты говорят, что мир наступит на земле только тогда, когда Евангелие будет проповедовать<ся> и принято всеми людьми земного шара. Тоже и другое Евангелие материализма говорит, что мир тоже будет тогда, когда всюду убедятся в существовании мира материалистического. Ну, а Искусство разве не может сказать тоже, «что мир наступит только тогда, когда во всем мире узнают, что мир есть красота», не имеет ли оно тоже права строить мир красоты. Как и все другие.

Итак, оно никогда не сказало об этом, даже ни один из художников не мыслил, что он есть человек, обладающий таким организмом, который вырабатывает ту великую тишину контактного строя, в ко<тором> наступает полная неподвижность и замолкает и голод,

и холод, и другие восприятия; это то, чего не могут достигнуть многие века другие функции человека, ни религия, ни материализм — тело. Никто из них <художников> не мыслил о той красоте дворцов, которые создал он своим Искусством, и что эти дворцы прежде всего дворцы Искусства, в которых нельзя жить харчевой кухней. Место харчевни не в доме Искусства, а за его пределами. Так, народу непонятны дворцы, когда он их разрушает лишь потому, что в них живут властелины, взявшие власть у него.

Наша современность угрожает Искусству чистому и не может его видеть как таковым, вне утилитарных предметов.

Преследует его чистую абстракцию, не зная того, что оно вырабатывает тончайшие шелковины нервных волокон и воспринимает красоту вечной тишины мира, находящегося среди хаоса других устремлений человека; из этих тончайших волокон восприятия возникают прекрасные строения новых явлений, чистых, как таковых; но человек с иной клетки сознания не хочет любоваться шелковой материей как таковой и хочет облачить свое тело для того, чтобы быть прекрасным, он хочет надеть на себя красоту и скрыть свою наготу, <он> режет тогда прекрасную материю на куски, режет красоту, сшивает ее согласно своему телу и напяливает, как дикарь в нос кольцо, и полагает, что Искусство должно быть для него, для оформления его наготы.

Но тело его сотворено по другому началу и приобрело формы другие, нежели формы Искусства, и потому как ни прикладывай Искусство к его телу, оно все же будет тем, чем есть.

Китайцы и другие люди ломают тело свое для того, чтобы быть красивы <ми>, так глубоко <в них> внед-

рена сила Искусства как такового. Так и в нашей современности стремятся люди одеть простые утилитарные <вещи> в элементы Искусства, так каждую посуду расписывают узорами, как бы от этого пища в них будет лучше, но пища не лучше будет от этого; как только восприятие формы, в чем находится содержимое, свяжется с приятным чувствованием вкусового и эстетического, тут соединится и приятное и полезное.

Может быть, люди не заметили того еще, что все восприятия они распределяют по отдельным частям или клеткам. Так, например, потребность молитвы совершается в одном месте, потребность видеть Искусство в другом, потребность удовлетворения голода в третьем. Так человек распределяет участки для постройки фабрик, церквей, театров, клубов, чтобы получить пищу для насыщения одной части нервной системы. Вот почему дворец строится в таком плане, чтобы в нем была и церковь — или клуб, и театр, и столовая. Чтобы человек мог бы удовлетворить голод всех различных восприятий нервной системы. Но этого мало, человек хочет это все носить с собой, поэтому христианин надевает крест на шею и надевает одежду красивую.

Уже это подразделение домов, в которых происходит выработка известного продукта насыщения той или иной стороны организма, говорит за то, что существование Искусства как такового вполне является нормальным, и даже не будет ничего ненормального, если художники будут вырабатывать исключительно абстрактные явления, которыми будут удовлетворять чувство красоты.

Другими словами сказать, не будут приносить сковороды и наковальни на сцену или вешать в маленьком

виде брелки, серьги из маленьких серпов или молоточков, обработанные Искусством; материя тоже <не> будет испещрена портретами вождей или орудиями производства.

Современность как раз стоит на этой точке зрения, спутывает все в одну кашу, творит кашу из всех элементов, окружающих ее, жестоко одурманивая художников. Конечно, это происходит потому, что в современности моей лежит стремление из тройственного идеологического лика создать одноликое (или <из> двойственного восприятия мира — одноликое) или даже утверждение одного лика — материалистического происхождения мира вне религии и Искусства — «Мир как утилитарность»), как <будто> бы человек не состоит из восприятия красоты, <но> только <из> чистого технического утилитаризма.

Итак, совершенно немой проблеск Сезанна обратил <на себя> мое внимание и <внимание> многих живописцев, которые прошли в этом направлении и идут дальше, минуя все препятствия и предложения людей других участников сознания с особой культурой и мировосприятия, и идеологии.

В сезанновской живописи уже началось освобождение Искусства от предметности, а в кубизме мы уже видим полное разрешение <Искусства от> предмета и переход живописца в свой участок Искусства как такового, освобождение от религиозного участка сознания и государственного, бытового и проч.

Кубизм есть наибольшее установление или наивысшая точка Искусства как такового. Самое важное в этом установлении это то, что в кубизме <прежде> всего отсутствует восприятие элементов металлической культуры, это движение с последующим ощущением динамики.

Эти наиглавнейшие элементы составляют существо всей металлической культуры, которая ничего общего не имеет с Искусством, но, будучи в среде ее, художники бывают захвачены динамичностью и начинают строить свое беспредметное или предметное Искусство в этом плане, отсюда возникает картина, выражающая живописное динамическое состояние.

Футуризм, таким образом, есть целиком под влиянием города, металломотори<е>м культуры связан с временем и пространство<м>. Также и супрематизм в той части, где он переходит в динамизм.

Последние влияния следует исключить из Искусства и признать их только в моментах наивозможной статики.

Так себе мыслю суть Искусства, которая и заключается в недвижности прогресса и объемов познания.

Все эти термины ничего <собой> не представляют в Искусстве, ибо происхождение их не исходит из Искусства, оно просто не знает их и знать не может. Сознанию же того участка, который как бы контролирует чистые живописные восприятия, принадлежит роль только построения, как и каким образом включать, выключать явления и восприятия воздействия, и только знать те последние немислимо; мне кажется, что распорядок сознания нельзя считать знанием того, чем <оно> распоряжается.

Недвижность Искусства должна быть признана основой его, подвижность же должна быть признана в тех культурах, в которых нет достижения и предела, не найден синтез. Например, живопись в Искусстве имеет ясно выраженную свою предельность, можно начертить орбиту или поле ее, из которого она не идет дальше, в ней самой как таковой нет прогрессирующих

явлений, нет образа, нет идеи и нет представления, это простое кипение. Но оказывается, что «знаток живописи» усматривает в ней процесс знаменитого движения «вперед»; оказывается, что этот знаток живописной культуры принял движение автомобиля, движение своей идеи или идеи строения общественных отношений за движение живописное. Его спутало то состояние человека, в котором человек находится в поезде, человек лежит не двигаясь, не делая никакого усилия пробежать, его везет поезд, а знаток живописный видит, что человек тоже двигается. Оказывается, и живопись <может быть> в этом же положении, наступил <а> новая религия, значит и живопись новая, т. е. она движется, а живопись сама по себе недвижна, ибо она вне идеи. Искусство греков до сих пор осталось Искусством, а за это время много пробежало автомобилей в прогрессивном времени, оно же осталось в том виде и с тем же воздействием, что и тысячу лет назад.

Таким образом, вполне возможно сказать, что из Искусства должно быть выключено движение, и признать все виды Искусства, в которых выражено движение, принадлежащими металлотехнической индустрии.

Признать же произведениями Искусства <необходимо> только те, в которых нет ни силы, ни движения этой силы (покой).

Живописная линия стала предельной сезанновской границей, а уже протуберанцы ее достигли пределов кубистического созвездия и там потухли, но это не значит, что линия Искусства погасла, за пределами живописными возникают цветковые участки, а за ними бесцветные, т. е. белое или черное; в таком виде и степенях выявляется новое Искусство, которое идет

к созданию нового порядка архитектурного стиля, что приписываю супрематизму. Отсюда совершенно очевидна линия Искусства, его синтеза, единого и неизменного, ибо синтез, усматриваемый в супрематическом архитектурном порядке, является только новой формой уже установленного некогда в допервобытных <временах> выхода человеческого элемента, ставш<его> <полноценным> человеком в первобытном <обществе> с <его> синтезом Искусства; <синтез Искусства существовал тогда> как единственная база жизни <человека>, исковерканная в настоящем другими потребностями удовлетворения, напр<и-мер> голода, <удовлетворение> которого не успело еще выработать новый синтез недвижимости дальнейшего пищевого разврата.

Оно вовлекло и Искусство, которое потеряло свою недвижимость и, прикладываясь за прогрессивным движением удовлетворения голода, чувство которого развратилось, бежит и изменяется в силу закона голодного бега, называемого жизнью.

Отсюда живописцу кажется, что прогресс живописи его зависит от того, что содержанием живописного холста будет не языческий Бог, но христианский или тот или иной образ управления общественными взаимоотношениями.

Тоже вождь той или иной формы общественного Госстроя будет убеждать живописца в том, что беспредметная его мазня ничего не значит и что он будет великим живописцем современности, даже мировым, когда расплывчатый контур его живописи обострится контуром, сжимающим растекшуюся живопись в определенный лик его идеи, или образ.

В этом эксплуатационном порабощении находится Искусство и уподобляется пчеле; когда какие-то

усилия в конце концов создали вид как результат своих усилий, создали организм как синтез, способный вырабатывать мед, тогда человек стал вставлять в улей искусственные соты для заполнения их медом. Так пчела и не знает, что человек ворует обдуманно всю ее энергию. Так и живописец не знает того, что под его мазок подставляют морду для росписи живописью.

Этот вывод заставляет <увидеть> или указывает на общее положение среды или обстоятельств, в котором находится живописец.

Зависит ли он от той среды и построения общественных отношений и всех обстоятельств, проистекающих из этих отношений, если он должен отказаться от выписывания морды или формы жизни? Очевидно становится, что живописец как таковой осознал свои элементы, свою среду и культуру и потому не может попасть на удочку и выстраивать свою живописную культуру из элементов, происходящих из удовлетворения голода и телесных прихотей утилитарного быта.

Если рассмотреть город, то он построен или проистекает из чистого голодного чувства, в котором проявляют себя и науки и Искусство, т. е. утилитарные Искусства, поэтому архитектура в городе немислима, а больше всего она выявляется в дворцах и храмах, тоже и живописца больше всего тянет за город.

Но художника идейные люди всегда приспособляют к своей идее для изображения ее во всех видах, и приспособляют его, как приспособляли пчел в культурных дадановских ульях⁹, и говорят ему, что ты есть член общества и должен отражать жизнь его; так бы объяснили и пчелам, что они существуют специально для вырабатывания человеку меда.

Отсюда напрашивается еще вопрос, смысл которого заключается в рассмотрении культур, в которых развивается организм человеков: может быть, нужно рассматривать человеческое общество совершенно иначе, чем до сих пор его рассматривали? Человеческое общество определялось как бы единым родом и никакие различия в этом с виду единственном роде не принимались во внимание. <А суть в том,> что род человеческий такой же род, как род насекомых, которые имеют свой определенный род независимо от другого рода, и что культура их совершенно другая и разделяет их между собою: между пчелами и муравьями не существует никакого сговора, хотя те и другие одинаково чувствуют голод, но чувство голода их не объединяет не потому только, что они не могут догадаться, как догадывается человек, что если объединиться все <ми> родами, <как> человек, то будет замечательно строить и удобно. Пчела чувствовала бы себя гораздо лучше, если бы <пчелы и муравьи> поселились в одном улье и дружно, одним единым коллективом создали единое производство — одни вырабатывали бы мед, другие муравьиную кислоту, а если бы присоединились и другие насекомые: майские жуки, клопы, вши, — работа была бы скорее в общем объединении всего насекомства; установился бы мир на земле, установилось бы единое мышление и мировоззрение, наступил <бы> интернационал насекомых. Но очевидно, что насекомые еще не доросли до этого, из всех тварей оказалась одна тварь на высоте — человек. Он-то и увидел всю различную тварь рода человеческого и задумал различие родов слить в единый род для их общего блага. Конечно, эта тварь имеет одно преимущество перед другими, что она всеядная, и на этом основании

<она> может найти одну платформу своего бытия (также и многое другое найдется в удовлетворении взаимных потребностей — негр может жениться на белой и т. д.).

Бесспорны данные, из которых можно делать предположение о создании единой расы человек, единой расы тела. Но что касается психической стороны, в силу чего вырабатывается организация той или иной деятельности, это уже трудно объединить. Так, например, живописная деятельность, очевидно, не может стать единой деятельностью и культурой всего человечества. Очевидно, что огромное количество людей, занимающихся живописной деятельностью, могут создать особый свой строй и построить свою живописную культуру, в силу чего все производство будет другое, оформление полей, гор, лесов и построек будет другое. То же и все Искусство будет иметь разную культуру по характеру своей деятельности, а может возникнуть культура Искусства вообще со всеми хозяйствами.

Оформление жилища и всего быта будет другим, чем при <их> захвате деятельностью <и>, Искусству не принадлежащими.

Отсюда получается, что сознание человека распадается и ориентируется согласно своего участка как культуры живописной, происхо<дит потому так>, что бытие живописное оформляет сознание только в участке живописной деятельности.

Люди же, обладающие сильно развитым участком сознания и восприятия чисто конструктивно-утилитарных явлений, будут строить другую культуру, скажем, тяжелую индустрию, созда<ва>ть города и другие условия для жизни в ней, заводы и фабрики («металлическая культура»).

Люди, обладающие сознанием существования Бога как начала, из которого все имеет происхождение, построят культуру религиозную.

Задача же, поставленная человеком, [навык] объединения всех участков сознания в одно целое сознание и приятие одной истины о происхождении экономической базы, может встретить сильный отпор каждого участка сознания той или иной культуры.

Харчевые основы потребности сильно разнятся от состояния той или иной культуры, а также и мировоззрения, от которого зависит строгость поведения. Если чувствую голод, то это еще не значит, что для этого нужно строить специальный завод, вырабатывающий тысячу один сорт колбасы; если я чувствую холод, тоже не значит, что нужно строить фабрики для выработки 1001 сорта сукна. Также не значит, что Искусство и наука должны себе разбивать лбы, преклоняясь перед божественной фабричной трубой. Фабричная труба объявила себя Богом, от которой происходит и Искусство и наука (недурно и гордо). Но и трубе хочется все же быть иногда красивой, несмотря на ее горделивый и милостивый целесообразный вид. Она зазывает в недра своего мировоззрения, чтобы художник охорошил ее, а наука удостоверила бы ее правоту на существование.

Таким образом, поколения живописцев, выросшие среди фабричных труб, с трудом представляют себе другую живопись, как только фабричную, <они> убежденными остаются, что эта труба дает жизнь и происхождение Искусства исходит именно из этой трубы, это источник всех благ тоже; поколение пчел убедилось в том, что дадановские улья и есть подлинный дом, в которых нужно жить и работать, не подозревая, что этот домик не домик, а обираловка.

Итак, не только живописцы в этом убеждены, в священной силе трубы, но и все люди, которые видят в ней единственный источник живой воды, которая творит «культурную жизнь»; с утра до ночи, целыми днями, месяцами, годами и веками <люди> проводят у подножия ее свою работу, выбиваясь из сил, а толку нет, кто-то вынимает соты и уходит, и остаются пчелам-людям небольшие куски. Это мое сравнение может вызвать другую практическую мысль: свергнуть тех людей, которые делают это дело, эксплуатируя пчел, и стать самим<и> собою и вырабатывать только для себя, тоже стать эксплуататором самого себя и выматывать в трубу всю свою энергию, придумывая удивительные орудия техники.

Я убедился, что вся изощренность технических орудий дала меньше, чем примитивная техника человек<а> в первобытном <обществе>, толь<ко> обманулся человек и задыхается в дымовой трубе, ища через нее лучшую жизнь.

Но прошло уже много веков, в которых изощрялась часть людей в изобретении орудий, через которые человечество должно получить удовлетворение, но они оказались негодными, ибо возникли из прихотей развращений тела. Оставалось только Искусство как одна из удивительных, можно сказать, сторон совершенства человека, достигшая того, чего очевидно не может достигнуть харчестроение. Уже если мы обратим внимание на то, что художник обладает наимпримитивнейшими орудиями, которыми создает произведение, удовлетворяющее стройность человеческих чувств, можно сказать, вечно, — возьмем кисть и щетину, возьмем зубило у ваятеля — этим незначительным оборудованием руки воздвигает человек из камня вековое строение. Сам же он себе красок

натрет, и кисти наделать может, и холст приготовит лучше, нежели фабрики.

Итак, все народы творят Искусство незначительными орудиями техники и чувство удовлетворено, но чувство голода никогда, хотя могло бы удовлетвориться небольшими и незначительными техническими орудиями для добывания этой пищи. Но, развращаясь, одновременно воздвигает заводы и фабрики для выработки только орудий, чтобы победить чувство голода, и все мало и мало, и все неутонченно и несовершенно, и нет того вождя, который бы сказал — довольно, остановитесь, это не культура и не прогресс, а разврат. Удовлетворяя чувство голода, сознание <человека> вырабатывает орудия убийства не только низших, как он называет, существ, но и подобных себе. В безумстве проливает кровь.

Но ничего нет подобного в Искусстве; чувство, ведающее Искусством, не делает орудий убийства и не творит войны, и не избивают художники художников других стран и не уничтожают Искусство других наций, как это делают другие чувства и их сознание.

Архитектурные здания стоят века, и поколения восхищаются ими, но не восхищаются заводами, ибо их века не сохранили и сохранять не будут в силу их несовершенного оформления. Архитектурное Искусство есть Искусство чистое, беспредметное, даже и в том случае, когда формы его стоят в зависимости от того или иного содержания извне, религии и друг<их> идеологий. Потому оно беспредметно, что впоследствии, когда содержание исчезнет и его уже забудут и люди не будут знать, для каких целей оно <здание> строилось, то будут воспринимать его исключительно беспредметно, будут видеть в этом старый памятник,

Искусство как таковое, и этот памятник будет представлять собою совершенный прекрасный скелет, который потерял свой образ и по которому нельзя уже больше узнать <ни> выражение лица, ни его мышления.

Отсюда вижу, что все Искусство в сущности своей беспредметно, постоянно, абстрактно, и если в его формы абстрактные и поселятся бездомные идеологии, то сами они и вкладывают свое содержание в Искусство, но только временно, ибо каждое идеологическое учение временно есть и не может пережить формы Искусства, как не может пережить образ, лик человеческий свой скелет.

III. Поэзия.
Статьи о поэзии

Почему из склепа середины моей
Подымается пламя доброты и ласки
К каждому прорвавшемуся, и простершему
руки и ветви к низу бездонных глубин

Почему все устремляется из твердыни
и в одно и то же время цепко корнями
держится земли, ты ли убегающее
не смело, или же пустить тебя
не хочет нечто.

Почему я обуян добротой, тогда
когда суть моя состоит из зла

Почему все из тебя выходящие
стремятся к убийству
если это твой мудрый закон
то почему ты в одно и то же время
защитным цветом прикрываешь

Значит ты мудрый и злой
защищаешь его, жалеешь, значит в тебе
та же доброта, что и во мне
Ведь я тоже из тебя как и все
Ведь ты меня создал из трупов
Ради меня убив их тело.
Я из ряда убийств

Но как выдти мне в то что
мне принадлежит, как очистить себя
от награбленного. Ведь я часть
награбленного.

Добро и зло составляют две половины
мои, также как и ты состоишь
и почему всегда раздор во мне
и война неустанна, когда же победа
будет, и что должно победить
Кому принадлежит корона бытия
Да Ты меня создал из ряда
убитых за их счет ты построил меня

Но я возстаю, и хочу выдти к
самому себе чистому прозрачному
и когда очищу себя, то убью зло.
Мне не нужны тропинки про-
топтаны <e> мною, я буду ничем
и не будет желудка и не будет
зубов.

Я не посягну на тебя мой брат
ибо одинаково бежим, но зачем
ты глубоко держишь корни.
Отрежь пальцы пусть останутся
Тебе нечего держаться.

Не найдя себе начало, я воскликнул:
и создал меня господь по образу и подобию
Своему, и так я имею теперь представление
о Боге, лик его и лик мой носят
тождественность.

Но в веках создания моего я потерял
во многом части лика своего и в будущих
веках утеряю всё подобие Первородного
начала. Рассыплюсь во многом, и
возстанет многое. Так будет затерян
образ мой и представление о Боге.

#

Так я рассуждаю о себе и возвышаю
себя в Божество, говоря, что всё я
и нет кроме меня ничего, всё что
вижу вижу себя, так многосторонне
и многогранно существо мое.

#

В пустыне зародилось начало моего
лика. Но я ожил в Шестом дне
творения. Так сложно было лицо

моё, ибо прежде, чем встать в совершенство
я претерпел много форм, и так
что вижу, — я есть.

#

Всё стало служить мне, но не я
служу всем, ничто не служит мне
ибо я себе служу.

Вся жизнь из меня, и всё живет
мною и я всем живу

Но в теле своём я разорвал сознание
Своё, с деревом птицей
и насекомым. И мы стали разны
и разно видим мир
И я не могу проникнуть в них
и видеть мир их. Не уследил своё
размножение теряюсь в догадках
строю новый мир из пепла
земли.

Так сменяю
первобытный рай Нового мира
и в Шестой день создам себя
по образу Бога

#

Нет совершенства в Боге, ибо
Шестой день заключаю новый путь
свой в кольцо
Сейчас первый день сотворение
Нового измерения, основы начала
моего лика, преображенного в новом
бытие.

Но никто не видит и никто
не горит душою. И все проходят

мимо. А Дух живой несет пламя
дальше и дальше, все видят
звезды и Солнце, уже мертвое
ибо в новом преображении оно
Не нужно. В новом чуде нет
Ни солнца, ни звезд. Потух
рай.
Рождается око нового начала.

«ДРОВА ПРИВЕЗЛИ»

Взяли пилы топоры веревки, и пошли войною
На леса. Вошли одетые подпоясанные,
И распоясались и разделись размеряли тело леса.
Зарубили пометки на старших
И молча подходили к дереву люди и у самоих пальцев
Корней начали пилить. Молча переносило дерево
боль свою, и смотрело в синий простор.

Оно имело надежду на свои сучья и корни.
Оно думало, что никто не вырвет его с земли.
И стихийным бурям противостанут ветви,
и защитят ствол его.

Для этого с каждым годом рождало все новые
и новые сучья.

Ждало бури, а потому глубоко вошли его корни.
И вдруг незаметно в тихий солнечный день,
подошел человек, с ужасной пилой, и спилил
дерево. Закинул веревку и повалил огромное тело
к ногам своим.

Так победил дерево хитрый человек и из тела
срубил себе защиту, добыл огонь и пепел использовал
в поля
для овощей.

Вспомнить о дереве побудил меня стук в дверь
«дрова привезли».

Вышли посмотрели куски тела.

Взял топор колун и эти куски дробил, куски еще
боролись
держали крепко тело свое не хотели без боя сдавать
ни куска.

Но руки мои вгоняли все больше и дальше
железо-колун и распалось в щепы полено

Так гордый с победой вошел в жилище
свое нагретое деревом.

«Я НАЧАЛО ВСЕГО...»

1913 год

Под Я разумеется человек

Я Начало всего, ибо в сознании моем
Создаются миры.

Я ищу Бога я ищу в себе себя.

Бог всевидящий всезнающий всеильный
будущее совершенство интуиции как вселенского
мирового

Сверхразума.

Я ищу Бога ищу своего лика, я уже начертил его
силуэт

и стремлюсь воплотить себя.

И разум мой служит мне тропинкою к тому, что
очерчено интуицией.

* * *

Лицо мое смеется и смех тяжит мудрость
Судоргою лица. Этим разделяюсь с природою, ибо
она не улыбается, нет гримасы смеха, она
совершеннее.

«Я» начало великое. Охвачу ли лицо свое
Мудростью вселенного блеска.

Светятся и мерцают звезды в лице моем
возрождая огонь мудрости.

В море глаз твоих темные острова окованы

кольцом в память рабства

Разорву их ибо мудрость внутри темного острова
как источник живого.

Я ношу оболочку, сохраняющую совершенство мое в
Боге

Глаза мои через цепь колец видят мир, который
есть лестница моей мудрости

Так по лестнице познания я узнаю то что сохранено
во мне и что отбросив в пространство дорог для
познания.

Но то, что познаю есть результат мудрости
а познание мое — подножие лестницы моей

* * *

Старайся не повторять себя, ни в иконе, ни
в картине ни в слове. Если что либо в действе
твоём напоминает тебе уже деянное прошлое
и говорит мне голос нового рождения:

Сотри, замолчи, туши скорее если это огонь,
Чтобы легче были подошлы мысли твоих
и не заржавели.

Чтобы услышать дыхание нового дня в пустыне,
Очисти слух свой и сотри старые дни, ибо
только тогда ты будешь чувствительный и белый ибо
в мудрость темным, лежат на платье твоём
и дыханием волны изчертится тебе новое,
Мысль твоя сейчас воспримет очертания и наложит
печать поступи твоей.

* * *

Разум, первое образование лика человека
Интуиция — смутное образование второго лика
нового образования будущего человека. Но предопре-
деляется в глубине времени начало третье,

которое завершит собою целое звено миро<во>го
строения
от него ничто не скроется и мно<го>миллионные
страницы
мира будут читаться сразу, ни одна деталь не
ускользнет
из будущего черепа сверхмудрости.
но то, что сейчас в тайне, будет яснее солнца.

* * *

Бог как Троица, в таком виде обрисовался
в одной части людей. Бог Бог Сын и Бог Дух
Бог — нечто, не виденное, непостижимое, — тайна,
которая создала природу, и которая
должна идти к нему через сына Бога бывшего
среди нас. Но Дух святой над ними. Небо место
пребывания триликого Бога.
В этом грубом рассказе нашего разума
не кроется ли предчувствие того
что в сыне — есть человек, который стремится
к Богу т. е. к новому своему лику, и новому
Миру. Дух святой — не будет ли третье состояние
человека, перевоплотившегося в нематериальное
будущее, где как в царстве небесном не нужно
будет ничто из мира сего.

* * *

Через формы религии создал рай небо, где люди со
святыми
Живут уже другими формами, там нет ни религии
ни родственного
никаких связей и сутолки, которая была на земле.
На земле же все были облечены одною заботою, чтобы
достигнуть рая Новой жизни и почитать в святом.

Но и там предположено служить Богу с ангелами.
Следовательно и туда в новую жизнь, человек унес
с собою
рабство, ибо служит Богу, признает над собою нечто
высшее
и образуя под его скипетром новое государство
монархизма.

Но это предположение разума, может быть
перепутавшего
новое бытие с земным уютом. В сути может быть лежат
Совсем другие основы, что небо нужно понимать как
новое
наш лик нового бытия, что мы перевоплотимся в божестве
и что Бог есть интуитивное предопределение нашего
образа.
и что изображения святых рая носят еще все то же
тело
тот же скелет, но лишено потребностей земли, тем
самым приближаясь к Богу духу к третьему
переходу или
небу, где уже форма скелета и тела исчезнет совсем.

* * *

Христос изображен воскресшим, тело его унесено
на небо. Это грубое умозаключение разума, <он> как
обыватель
земного устройства жизни, не мог иначе обрисовать
форму
как только той которая окружала его в жизни. Христос
умер, но форма смерти и жизни создала в умах его
Богом
сыном. И должен был <быть> унесен заботливым
отцом на небо
к себе.

Но все это указывает, что в глубинах человека лежит путь к перевоплощению и он только искажает упор, отводя истинное в сторону первобытного. Как бы
упираясь
от той силы, которая смогла его в один миг перенести в иное состояние.

Бог сотворил человека, так определил человек, и через долгий путь идя к совершенству достиг его
в пророках
и Боге сыне Христе, приближаясь близко к Богу.
а Бог всесущий всевидящий и всезнающий, имеет ли
сын все
особенности что и отец, очевидно да ибо все три
равны и образуют
собою Бога.

Но так как Бог сын родился из матери как и мы То этим фактом мы очень близко касаемся Бога сына. Так устанавливаются ступени нашего перехода, мы должны готовить себя в молитве к восприятию неба. И те кто уготовит себя будет выведен из пепла греха земного к небу и воскреснет.

Все же не уготовившие себя умрут на земле в царстве пекла душа их будет мучиться в огне. это указывает на наказание в случае упрямства, но и в этом случае душа все-таки живет и не казнится смертью, но только мучением.

Но соединяясь в небе мы еще ближе
соприкасаемся
с Богом, ибо уже достигли его царства бросив землю заменив ее царством вечной литургии, в чем состоит весь труд.

Достигнув неба перед нами остается постигнуть все Свойства Бога, т.е. быть всевидящим всемогущим и

всезнающим. Значит необходимо распылить себя
в мировых знаках т. е. воплотиться опять во всей
вселенной насытить собою все.

Последнее уже приходит ибо теперь мы уже
распылены
во множестве знаков вселенной, мы если не
всезнающие
то можем сказать, что многознающие а следовательно
и мно<го>видящие, также и сила наша от
первобытного
состояния много увеличилась, мы многосильные.

* * *

Бог Бог сын Бог Дух кольцо замыкающие сына Бога
человека образуют собою три перехода, три бытия,
начало
зарождения Бог, совершенство рожденного Бог сын
и Бог
дух исчезновение абсолютное разрушение
совершенства.

Так разрушит сын через воплощение кольцо мира
и наполнит собою бездну.

Тогда будет всевидно и всемогуще и всеильно.

Ключи тайны будут нам ясны.

* * *

В легендах и сказаниях мы стремимся удалить
с себя груз тела, облегчить себя, для этого рисуем
себе сверх
образ, и формы жизни его, чтобы через него
перевоплотить
себя.

Легенда о Христе рисует образ и жизнь его

в такой

тело. Святые пойдут в небо грешники в пекло.
Так закончится жизнь наша на земле.
Все эти предположения есть загромождения,
за которыми
мы не можем видеть перевоплощения на земле.
Но в отдаленном
видятся сказания нематериальны первых основ — я
мечтаю
ехать но еще не еду
и когда нематериально<е> приближается
к реальному становится телом
так что нематериальность дух-первоосновы
прозрачна
становится материальной

Христос умер и дух его не возвратился больше
к телу его, но построил себе другое: церковь —
из катакомб развившееся в роскошные храмы.

Христос преобразился в церковь, и церковь новая
его
оболочка. Прожившая уже 2000 лет, и может
быть проживет еще больше.
Бессмертный Бог.

Я нахожусь в 17 верстах от Москвы
Сейчас 3 минуты первого 11 июля 1-й час 1918

Три минуты закончило время нашего
быстрого дня во мне. мчались миллионы полос.

тупилось

зрение и осязать не могло лучами места.

Я перестал видеть. Глаз потух в новых

проблесках.

темп и ритм начинают тяжить неповоротли-
востью. и мы тревожим его вихрем интуитивных

вскипов.

Колышем пространство. Темп и ритм рычаги,
которые поднимают вертящиеся в бесконечности
нашего сознания и как мелкое зерно старый
материализм высыпается шелухой из тыла
иног свойства темпа и ритма.

Многое оказалось не подготовлено уснуло
и спало в утробе смерти.

4 минуты первого в буре поднесен был я
и ощутил зачатие свое я увидел начало
и свое зарождение я смотрел на себя как зарождаюсь
Я. Температура в великом вращении в своем
разбеге рождала меня.

Так зачался я неустанный бег иду к опровержению
обеспеченности знаков смертью. потому касаюсь
всего выступающего на гладкой поверхности
но и гладкую поверхность шлифую быстринной
всего ритма каждый ритм разделяю цветом
и мчу себя сокрушая и выправляя.

Я стал тем чем бывает ветер, и примите
осторожность своего знака все кто черепу
своему не дал в рывках спиральное вращение

Новое материальное мое утверждено оно служит
шарами пят моих

Отныне не имею практического мышления
Таково новое свойство мое и такова организация
новых идей материального, то что считали
материальными отныне умерло даже не умерло
а исчезло.

Все готовится встретить меня

ХУДОЖНИК

1913 г. июнь

Представляю себе миры неисчерпаемых форм
невидимых
Из невидимого мне — состоит бесконечный мир
буду говорить о себе ибо не знаю как представляет
мир каждое в природе.

Среди мне подобных каждый представляет мир
по-своему, а множество приемлет уже готовое.

Художник цвета художник звука и художник
объема
есть те люди, которые открывают скрытый мир и
перевоплощают его в реальное

Тайна остается раскрытой реальности, и каждая
реальность бесконечно разнообразна и многостороння

Человек был раскрыт художником, и через многие
века дошел до совершенства.

Художник открывает мир,
И являет его человеку

Преыдущие художники не знали яркость
света солнца

Не знали туманов

Человек и зверь был схематичен
Тоже не видели пейзажей и отражения неба
на листьях.

Раскрывали в природе симметрию и познавали
род дерева.

Так до бесконечности каждый видел по-иному
И рассказывал о своем видении в вещи то что друг
его не мог увидеть.

Если собрать все картины от первобытного
художника
и до наших дней — увидим как менялся мир в форме
и какие добавки увидели в нем теперь.

Исключительные индивидуальности коим дано
увидеть грань мира или вещи по-иному, создали способ
передачи, и способом возбуждая у меньших себя
размножая
целый ряд трактующих грань и еще более
раздробляя увиденное

Следовательно художнику принадлежит часть
открытия
реализма мира вещи такая же часть принадлежит
другому открывателю, увидевшему вещи по-иному
и противоположному художнику.

Таким образом из суммы результатов мы получаем
представление о мире вещей в целом.

Следовательно быть художнику среди вещей
необходимо
ибо через него открывается новое видение, новая
симметрия
природы, он находит (как принято называть) красоту

Но красота плод воспитания и привычки иногда
вначале
некрасиво после становится красивым: красота
второстепенная

Иными словами то что скоро укладывается
в помещение
уюта чувств становится принятым и красивым

Поэтому в Искусстве некоторые формы нового вида вызывают протест. И не принимаются.

Но раз неприемлемое есть, то оно уже попало в уют чувств, и будучи неизбежным рано или поздно разрушит уют — и займет место среди усвоенных вещей.

Многие художники увидевши мир сильнее
 проникши
 глубоко вовнутрь, были протестантами, до боли
 разрушая
 еще живое представление вчерашнего.

Они прежде, чем наступает медлительное угасание вчерашнего представления, насильно выносили всю обстановку вещей и устанавливали в себе новую.

Но много лет они жили сами, и никто не мог отдохнуть в их обители.

Созерцая новым миром, чистым, никто кроме его
 Не ходил в Рае открытом. Многие счастливыцы угасли
 в нем

и лишь после смерти врывались
 толпы туземцев и раскрывали завесу Тайны.
 и смотрели мир глазами художника

* * *

Что же есть творчество, если мир увидал художник по-иному, и то видение принадлежит ему
 исключительно
 ибо то что увидел не похоже на видения других

Самое видение существовало или же существующие формы продолжили свою форму.

цель музыки
молчание.

ЗАМЕТКА О ПОЭЗИИ, ДУХЕ, ДУШЕ, РИТМЕ, ТЕМПЕ

Сутью или основой поэзии есть ритм и темп, согласно ритму и шлифуется форма, выражающая мысль.

Поэзия — выраженная форма особенностей, полученных от созерцания форм природы, нечто такое, что выражает внутренне уже построенный ритм впечатления. Полученное от природы впечатление приводится в строй ритма, который вводится в разное время текучести, статики, бурливости, покоя. Есть поэзия, где поэт описывает клочок природы, связывая его ритмом; есть поэзия, где ритм подчиняется предметам, где они доминируют; есть поэзия, которая ради ритма уничтожает предмет, оставляя <слагающие> его единицы, поскольку они упруги, гибки, стучащие, мягкие, громкие и т. д.; есть поэзия, где остается чистый ритм как масса, располагающаяся или опирающаяся на буквы, освобожденные от вещи. Все это есть в музыке и живописи (академизм, передвижничество, кубизм, футуризм, супрематизм).

Загораются краски, бьет вихрем ритм в поэта, это его особенное, чем поддерживается его сущность, это буря его «Я», оно хочет говорить так, как никто. Но, будучи окован природой, будучи обложен утилитарными вещами, <он> так окован, что еле заметны щели, и ритм «Я» поэта, просачиваясь сквозь вещи, застывает на солнце, еще больше скрепляя собою

вещи, и поэт еще сильнее и крепче спаян вещами. Оттого у него тоска и ложь изречения, оттого у него печаль и разочарование, бессилие выразить себя, выразить голос, язык своего «Я».

Поэты, которые выражают реальное грубо, как видит глаз, им легче, ибо не знают протеста выражаемой вещи; выражая вещь, ритм «Я» касается тела вещей и изгибается в силу утилитарного разума.

Оттого так все не верно и так трудно достигнуть мастерства, и кто достиг его, считается гением. Но гениального нет совсем здесь, есть обыкновенный мастер, пригоняющий вещь к вещи путем чистки, точки, перестановки, все время подкладывая <ющий> вещь под строгающее колесо ритма, но это в лучшем <случае>, ибо вещи все-таки теряют свое в силу настойчивости ритма.

В других случаях вещи только перестанавливаются в ритмическом порядке, оставаясь нетронутыми.

Если рассмотреть строку, <то она> получается странная, дикая, в строку набираются, устанавливаются всевозможные вещи, мы можем встретить лошадь, лес, небо, седло, табурет, буфет, звон, колесо, церковь, окорок, сырную Пасху, проститутку, закат солнца. Если бы исчертить строку, изобразить <ее> в рисунке, можно было бы убедиться, какими несуразными формами пользуется поэт.

Ритм и смысл <стиха> — повествование о чем-либо, но главное <все же> в стихе приведение его в ритм. В вещи разыскивается в целой или части ее ритмическое созвучие, в двух-одной букве находят необходимое спаивающее¹ созвучие.

Стихотворение образует собой форму из всевозможных вещей и придаточным <к ним> понятиям, ритм спайка, но самого чистого говора «Я» нет, оно

томится, стиснутое как в кладовой, где свалены всевозможные предметы. Так было в живописи, где цвет, язык «Я» живописца, был задавлен вещами. Живопись освобождается, идя к оголению себя от вещи, <т. е.> идет к своей супрематии.

Так должно тоже быть в поэзии, ибо голос творчества высшего экстаза есть соприкосновение с Божественностью «Я», творящего из ничего реальный звук, формы которого рисуют напряженность, литургийность своего духа. Не находя форм, поэт включает, втискивает его мощь в буквы-вещи, в результате искажение, неполное представление того, что чувствует в себе, отсюда поиски средств в природе.

Тожe в духовном, религиозном дух ищет своего торжества, своей супрематии, но форма церкви (обрядность, одежды, всевозможные знаки, книги, кадения, песнопения) все так же посторонняя, все так же чужда, груба и оскорбительна, ибо всё там создано материально-вещественно, <и,> как бы ни было подобрано гармонично, какие бы ритмы не создавались, оно не в состоянии достигнуть своего торжества, ибо разум, распределяющий знаки, груб, невежествен перед моим творческим «Я», перед его движением, ведь все уже свершенное во мне.

(Религия неудачная форма ритма духовного.)

Все формы, во что одета религия, не суть важны, но ими выражают акт религиозности, и сами по себе знаки есть символы, зачастую сам знак не похож на то, что символизирует.

Люди, которых дух ведет по пути религиозности, особенному Божескому состоянию своей особи, мечутся, <и> в проповедях, молитвах, в церк<овном> служении всевозможными жестами дополняют ясность выражения своего состояния.

Очевидно, духу мало выражения <в> слове, <для> его полноты необходим жест, но, чтобы не быть диким, пустым, — просто взмахнул без всякого значения — разум устанавливает смысл, что такой-то жест означает то-то, поднятие руки вверх то-то, наложение креста, соединив три пальца, означает то-то. Все осмысленно и в порядке.

Этот порядок многим не нравится, [мученик] и священник бежит из церкви, ибо всё не удовлетворяет его «Я». Голос, звучащий внутри его, звучит иначе, а когда увидит его в натуре уже реальным, то <голос> проходит через слово Бог, Христос, Евангелие, крест, ангелы и т. д. В результате получилось уродство, и чистое непорочное <звучание> вошло в чуждое, нелепое нагромождение каких-то начал другого порядка.

(Об Истине, ритме и темпе.)

Другой бежит в церковь, ибо думает найти Истину. Треть и уходят в горы, пещеры, и те, кто ушли в горы, пустыню, те ближе стоят к истинному своему царству, своему небу и Богу.

В пустыне нет ничего, ушел от мира — ушел от вещи и сутолоки, чтобы по-иному издать крик своего Бога, самого себя, услышать свой говор, ведь до сих пор я никогда не говорил собой, я говорил чужими словами.

Но зачастую отшельники уносят огромный багаж и незаметно для себя расставляют его в пустыне, пустыня перестает быть пустыней. Но это наименьшее <зло, отшельник вещей> не видит, видит пустыню, и <когда становится> все тише, слышен крик, <Бог> кричит из него, он раскрывает только рот, чтоб его Богу свободнее можно было бы кричать, Бог творит звуки и говорит ими о своем бытии.

Крик его уносится дальше и дальше, как семя ветром, будучи живым, уходит далеко, и люди, которые слушают, воспринимают родственно<сть> рассеянного Богом, идут искать источник, чтобы приобщиться; приобщаясь, творят целое.

Отшельник соединился с народом, и народ с ним, но это уже смерть, народ принесет и унесет память о нем вроде символов.

Но самое чистое есть крик, чистый звук приобщения, где бы то ни было, на площади ли, городе или пустыне.

Жесты как таковые, крик как таковой, ничего не имущие кроме себя, в них и будут голоса мое<го> «Я».

Но для этого нужна необыкновенная сила стать и быть готовым, когда беснуется Бог (т.е. я начинаю говорить с собой, потрясая небо и землю в новом перестроении).

В Искусстве должна наступить чистота, в религии тоже.

Футуризм указал только на новый порядок вещей и шумов. Кубизм в поэзии сделал бы настоящее дело, он раскрепостил <бы> слово от вещи, как цвет <в живописи от предмета>, но поэты, как и живописцы, не совсем богаты слухом, чтобы слышать себя, <лишь> немногие живописцы достигли беспредметности в цвете, слово же только достигало этого, но испугался поэт и ушел опять в вещи, облепливая тяжестью их веса купол ритма.

Говорили, что такую мазню живописную можно наделать сколько хочешь без затруднения и <всем> кто хочет; оказалось, что это не так. И если кто видит набор букв, по-особому сложенных, то тоже говорит — <это> нетрудно и сколько хочешь можно набрать, ни смысла, ни логики не нужно.

Но я думаю, что это величайшая ошибка, что этого не сделает никто и никогда. Спорю, Пушкину и другим возможно подражать и сделать тоньше и ловчее, ибо здесь мастерство совершенствующееся. А в крике *Уле эле лел ли оне* есть бегущее время, есть самый большой напряженный момент экстаза творца непонятных словообразований. Здесь чистый, непорочный крик моего Бога, моего «Я», здесь мастерства быть не может, здесь совершенство.

В *Уле эле лел ли оне нон* язык духа, язык моего «Я», язык Бога. Только в этом исчерпывающее сказанье поэзии во мне, здесь великое Божественно чистое единение.

Но для этого надо быть совершенным разумом и чистым в нем.

Уле эле лэл ли оне нон — словами нельзя исчерпать их настоящий ритм и темп, явившийся лишь выражением моего «Я», слова бессильны, ибо вещественны, тяжелы.

Искание церкви — искание ритма и формы, искание реальных знаков, <где> воплоща<ется> жизнь моего «Я».

Идти в церковь <мы> побуждаемы духом, который во мне есть не что иное, как личность изобретателя, творца имени <Бога>; поддержанный коллективом, <дух> переселяется с большей или меньшей силой в индивидуальные единицы.

Дух почему-то наиболее связан с Божеством. Божественный <дух> в религии, религия <зиждется> на нем, и он <главный> в религии. Церковь и все церковное носит наибольшую его печать, каждый знак и жест в церкви <являются> его печатью, вызывающей представление о Божественном духе; <эти

знаки> вызывают в единицах то или иное представление о силе, образе, морали и т. д. Последнее только ненужное наложение, вызванное социальной жизнью, и <мораль> служит спайкой с целым потоком причин, связующих земное с церковью.

Церковь нечиста, каждый ее знак затаскан земным, приспособлен к домашнему порядку, она участвует в порядке дома, она старается удалить грех, посеять добро, удалить ссору, посеять мир. Влезая в это болото, она теряет свою настояще<сть>, в ней есть что-то, но нет ни греха, ни ссоры, ни мира, <а ведь> не будь ссоры — не будет мира, мир рождает ссору, ссора рождает мир.

Ложно началось строиться представление о мире в человеке, в этом его несовершенство, вопль его «Я» есть фонтан его строительства и радуга есть его знак прежде всего, но не Бога. Вся его ложь в том, что, будучи источником Божества, <человек> вынес его в неизвестное, невидимое, недостижимое, в недостижимом он увеличил или превратил себя в бесконечность, он установил себе бессмертие. <Однако> бесконечное отдал вынесенному куда-то Богу, чем отдал ему жизнь, оставив своему брэнному телу смерть и ничтожество.

Тогда как <человеку> нужно было оставить в себе истоки Божественности и в бесконечном признать свое совершенство. Необходимо раскрепостить себя, разорвать разум и посмотреть в нем его уклад вещей и почуять в духе его ритм.

Как разум, так и дух странны <сами> по себе. Мы говорим, что нужно поднять дух воинов, дух религиозности, дух в Божественном, дух в дьявольском*.

* Дьявольское как принято понимать злое подлое.

Везде один и тот же дух, его можно употребить в разные формы и дела и достигать результатов; очевидно, дух есть слепая сила, динамика, которая вращает знаки, приспособленные разумом. Следовательно, о духе как о <чем-то> чистом и непорочном, не может быть речи, ибо он связан с земной ложью представлений, в силу чего установился тот или иной порядок. Тогда как к душе мы можем отнестись как к чему-то чистому. И душа не слепа, она страшно борется и ведет войну и с Разумом, и с духом за свою чистоту, ее нельзя употребить как силу на что угодно, и народ защищает всегда в первую голову душу, он не говорит, что убили человека, ему человек не нужен, а нужна его душа, «душу погубили». О духе народ меньше говорит, чем о душе, душа как бы одна у людей, и каждый в народе о душе беспокоится, дух ненавистен народу — даже в церкви молящиеся видят душу и о ней молятся, т.е. отражают от нее греховность, ибо она не может защитить себя, на ней чертит земное свой грех, дух же понимается народом в грубой форме как Бог, Сын и т.д.

Но церковь опирается на дух и во имя его святое возводит купол своего существа. Зло ее в том, что она деспотична и своим порядком устанавливает рельсы, по которым могут бежать паровозы разных систем, тогда как этого не должно быть, ибо система человека одна, но вмещает в себя разные пути, и способ передвижения его «Я» разный. Став на рельсы церкви, мы очутимся у ее алтаря, очутимся у знаков, которые требуют таких-то поворотов и жестов, <которые и> есть служба.

Тогда, когда каждый, будучи свободен духом, найдет в себе свой ритм церкви, тогда он <станет> совершенен и побудит других к своему совершенству,

образуя общину, которая <в свою очередь> должна распасться и дать десять новых; община, которая держится века, мертва.

Когда кипит в душе мое «Я», и когда убежит от меня все, и выйдут знак ритма *олое ман онем ри риол сомнекул лэне*, я делаюсь чистым, о душе здесь не может быть речи.

Мое «Я» метает формы, в которых воплощается дух; будучи во мне, форма побуждает пламя духа, и рост его, темп силы зависит от формы, они могут быть такими, что дух в огромном порыве затопляет разум и сознание.

Дух сила слепая, ею горит религия, ею живет Бог в своей святости, ее воин несет смерть, и она — в поэте и художнике цвета и в науке и в мирозерцании; сила духа поднимает все клапаны организма разных заключений, они выходят, познают и строят, опирая свою стройку на духе, — все жё вместе образуют мое «Я».

Таким образом мое «Я» состоит из миллионов частиц, упругих, гибких, мягких, жестких, тупых, острых, кривых, круглых и т.д. Мое «Я» должно быть как законченный образ момента.

ПОЭЗИЯ

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

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

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

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

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

Есть поэзия, где поэт описывает клочок природы, подгоняя его под загоревшийся в нем ритм, есть поэзия, где ритм идет в угоду форме вещей. Есть поэзия, где ради ритма уничтожает поэт предметы,

оставляя разорванные клочки неожиданных сопоставлений форм.

Есть поэзия, где остается чистый ритм и темп как движение и время, здесь ритм и темп опирается на буквы как знаки, заключающие в себе тот или иной звук. Но бывает, что буква не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна расплыться. Но знак, буква зависит от ритма и темпа. Ритм и темп создают и берут те звуки, которые рождаются ими и творят новый образ из ничего.

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

Тоже в живописи и в музыке.

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

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

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

Тоже художник объема, скульптор — форма его главный побудитель, вызывающий в нем силу нового,

особенного строения и как таковая иногда заставляет отдалять свой побудительный образ.

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

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

Слово

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

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

Поэт пользуется всеми словами и в свою очередь хочет их приспособить к своему переживанию, к не-что такому, что, может быть, ничего не имеет <общего> ни с какой вещью и словом, если я скажу «плачу» — разве можно исчерпать в слове «плачу» все. Если я скажу «тоскую» — тоже. Все слова есть только отличительные знаки, и только. Но если слышу стон — я в нем не вижу и не слышу никакой определенной формы. Я принимаю боль, у которой свой язык — стон, и в стоне не слышу слова «стонет». И сам стонущий больше облегчает себя в стоне, нежели говорит, что болит. Ибо «болит» есть добавочное, пояснительное о стоне, о его причине.

Поэт даже не поступает так, как живописец и скульптор. Он не возвращает полученное от форм

природы — природе. Ибо природа получила одежду разумом, он ее одел для отличия, одел все тончайшие ее отростки в обувь, платье, качество и т. д.

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

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

Но с точки зрения разума — оно вовсе не потухло, а зашло. Пользуясь совсем неподходящими средствами в поэте тоска и почти на редкость бывают стихотворения, где бы поэт не плакал, не тосковал, кроме <своего> горя — невозможности передать то, что хотел сказать о природе, ибо хотел говорить о природе, а говорит в стихотворении об одежде, о слове. А она хотя и сшита хорошо, но все же не то тело, о котором хотелось говорить.

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

* * *

Поэту присущи ритм и темп и для него нет грамматики, нет слов, ибо сами поэты говорят, что мысль изреченная — есть ложь¹, но я бы сказал, что мысли еще присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя.

Это «нечто» каждый поэт и цветописец-музыкант чувствует и стремится выразить, но когда соберется выражать, то из этого тонкого, легкого, гибкого — по-

лучается «она», «любовь», «Венера», «Аполлон», «Наяды и т.д. Не пух, а уже тяжеловесный матрац, со всеми его особенностями.

Ритм поэты чувствуют, но силу его, силу своего настоящего употребляют как спаивающее средство. Себя обкладывают предметами, подчищая их, подтачивая, или просто подбирая друг к другу, и спаивают, связывают ритмом. Самое подборание и оставление форм в темпе и ритме и есть характерность, отделяющая поэта от поэта.

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

Но мастерство как таковое грубое, ремесленное даже в том случае, когда говорят о художественности и еще вплетают «красота», а если хотят еще тоньше выразить, говорят «одна поэзия».

* * *

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

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

Он сам поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком.

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

Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять Разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта. И когда Разум выявил их в понятие, они реальны и служат единицей мира. Будучи непонятым, но действительно реальным.

* * *

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

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

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

Способ, которым передавал свое поэт, очень забавный.

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

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

Ими поэт хочет рассказать свою «душу», ими рассказывает о «любви», о «ней». Не знаю, можно ли

формами природы высказать исчерпывающее свое внутреннее слышание, слышится ли оно в образах лошади, Венеры, солнца, луны, хризантемы — мне кажется, что нет.

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

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

Один расскажет, другой расскажет в стихотворении, третий споет о «крестном ходе» и «плачущей малютке»², четвертый напишет красками.

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

Чем же отличаются наисвободнейшие творцы, певцы сверхземного. Люди, заглядывающие в иной мир, «боги», приписывающие себе обладание бóльшим, сверхчеловеческим, нежели природа, земля.

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

Поэты и художники, музыканты — больше слушают звон колокола, нежели себя.

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

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

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

Ритм и темп включают образ поэта в действие. И он служит как средство выявления в мире. Я говорю про его оболочку, он же невидим и не выдавший мир, не знающий, что есть в мире, ибо это знает только разум, как буфетчик свой шкап.

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

А самого поэта нет, есть мастер дел «обувных», и только. Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэте, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм.

Может быть, в трамвае, улице, площади, на реке, горе — с ним будет пляска его Бога, его самого. Где

нет ни чернил, ни бумаги, и запомнить не сможет, ибо ни разума, ни памяти в данный момент не будет у него.

В нем начнется великая литургия. Тоже дух, дух религиозный (мне кажется, что дух не один, а несколько, или, может, один, но, попадая в индивидуальные особенности — по-иному говорит).

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

Церковный, религиозный дух находится в таком же владении буфетчика, так же обвешан значениями знаков, каждый знак превращен в символ чего-то, стал недвижим, неуклюж, как носильщик. Носильщиком в данный момент и есть служитель, но в большинстве случаев служители церковные религиозного духа — есть носильщики, которые из нош сделали себе кусок хлеба.

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

Люди, в которых религиозный дух силен, господствует, должны исполнить волю его, волю свою и служить, как он укажет телу, делать те жесты и говорить то, что он хочет, они должны победить разум

и на каждый раз, в каждое служение строить новую церковь жестов и движения особого.

Такой служитель является Богом, таким же таинственным и непонятным — становится природной частицей творческого Бога. И может быть постигаем разумом, как и все.

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

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

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

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

И будут едины, пока не сторит служитель. Тот, на которого возложится служение религиозного духа — являет собою церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ним движущаяся и разнообразная.

Церковь — движение. Ритм и темп — его основы.

Новая церковь, живая, бегущая, сменит настоящую, но превратившуюся в багажный, железнодорожный пакгауз.

Время бежит, и скоро должны быть настоящие.

* * *

В поэзии уже промчались бегом первые лучи нового поэта, свободного от искусства мастерства, легкого и свободного. Гортань его зеркально чиста, и говор его

чист и плавен. Нет в нем вещей неуклюжих — ведь ужасен современный и прошедший поэт.

Черна гортань его, выползают слова-вещи: табурет, розы пахучие, женщины, гробы и тучи — это какой-то ящер, изрыгающий вещи.

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

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

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

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

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

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

Когда загорается пламя поэта, он становится, поднимает руки, изгибает тело, делая из него ту форму, которая для зрителя будет живой, новой, реальной церковью. Здесь ни мастерство, ни художество не может быть, ибо будет тяжело земельно загромождено другими ощущениями и целями.

УЛЭ ЕЛЭ ДЕЛ ЛИ ОНЕ КОН СИ АН
ОНОН КОРИ РИ КОАСАМБИ МОЕНА ЛЕЖ
САБНО ОРАТР ТУЛОЖ КОАЛИВИ БЛЕСТОРЕ
ТИРО ОРЕНЕ АЛИЖ

Вот в чем исчерпал свою молитву, свое высокое действие поэт, и эти слова нельзя набрать, и никто не сможет подражать ему³.

IV. Письма
К. С. Малевича
разным
адресатам

М. В. МАТЮШИНУ (1916)

<Июнь> 1916.

Дорогой Михаил Васильевич.

Получил Вашу открытку. Очень меня она огорчила. Печально, что культурный уголок Петрограда стал хворать, совсем не кстати. Жаль Закржевского¹.

* * *

Меня бог не оставил своей заботой. На целое лето приехала сестра Соф<ьи> Мих<айловны>² с детьми. Отчаянные pistolеты — одному 7 л<ет>, 6 л<ет> и трет<ьему> 11 лет. Кара эта, должно быть, за Вавилонскую башню супрематизма. Описать трудно, но цифры очень ясно говорят сами.

* * *

Крученых очень часто пишет из Сарыкамьша. Все паренёк готовится после войны завернуть «верчу». Дай бог, я буду очень рад за него. Я тоже посылаю ему, как он называет, «ветрописи». Пишу ему новые свои задачи и мысли о *слове*, о композиции словесных масс (до сих пор компоновалась рифма, а не слова). Пока видны три случая в поэзии. В первом случае возникла мысль (о вещах). Поэт набирал буквы, образовывал слова, обозначающие ту или иную вещь. Поэзия

описательная, и чем складнее и плавно удавалось описать поэту лунную ночь, тем больше поэзии (какая чепуха). Буквы были знаки для образования слова.

Второе — новые поэты повели борьбу с мыслью, которая поработала свободную букву и пытались букву приблизить к идее звука (не музыки). Отсюда безумная или заумная поэзия «дыр бул» или «вздрывул». Поэт оправдывался ссылками на хлыста Шишкова³, на нервную систему, религиозный экстаз и этим хотел доказать правоту существования «дыр бул». Но эти ссылки уводили поэта в тупик, сбивая его к тому же мозгу, к той же точке, что и раньше. Поэту не удастся выяснить причины освобождения буквы. Слова как в «такое» — это вылазка Крученого, и, пожалуй, она дает ему еще существование. Слово «как такое» должно быть перевоплощено «во что-то», но это остается *темным*, и благодаря этому многие из поэтов, объявивших войну мысли, логике, принуждены были завязнуть в мясе старой поэзии (Маяковский, Бурлюк, Северянин, Каменский). Крученных пока еще ведет борьбу с этим мясом, не давая останавливаться ногам долго на одном месте, но «во что» висит над ним. Не найдя «во что», вынужден будет засосаться в то же мясо.

* * *

В поэтах прошлого и поэтах настоящего произошла большая перемена: первые смотрели на букву как на средство, знаки, которыми они выражали свои мысли (это ими было ясно осознано). Вторые смотрели скорое как <на> звук (Крученных). (Но это было им темно.) Темно потому, что они думали тогда, когда нужно было «слушать». В первом случае возникала

мысль и сейчас же накоплялись слова. Во втором — длительность звука накопляла буквы, но уже не слова, и слово «как таковое» уже кажется не вполне освобожденным, потому что оно слово. Умное или заумное — это не важно. Они близки между собою, одинаково сильны — это два полюса. Но задача поэзии буквы — выйти из этих двух полюсов к самой себе.

И мне кажется, что новым поэтам нужно определенно стать на сторону звука (не музыки). Тогда можно избежать катастрофы «ввязнуть в брюзглное мясо старой поэзии».

* * *

Сначала не было букв, был только звук. По звуку определяли ту или иную вещь. После звук разъединили на отдельные звуки и эти деления изобразили знаками. После чего смогли выразить для других свои мысли и описания.

Новый поэт — как бы возврат к звуку (но не язычеству). Из звука получилось слово. Теперь из слова получился звук. Этот возврат не есть идти назад. Здесь поэт оставил все слова и их назначение. Но изъял из них звук как элемент поэзии. И буква уже не знак для выражения вещей, а звуковая нота (не музыкальная). И эта нота-буква, пожалуй, тоньше, яснее и выразительнее нот музыкальных. Переход звука из буквы в букву переходит совершеннее, нежели из ноты в ноту.

* * *

Придя к идее звука, получили нота-буквы, выражающие звуковые массы. Может быть, в композиции этих звуковых масс (бывших слов) и найдется новая

дорога. Таким образом, мы вырываем букву из строки, из одного направления, и даем ей возможность свободного движения. (Строки нужны миру чиновников и домашней переписки.) Следовательно, мы приходим к 3-му положению, т. е. распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному супрематизму. Эти массы повиснут в пространстве и дадут возможность нашему сознанию проникать все дальше и дальше от земли.

* * *

Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлеж^т земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара земли».

<В> футуризме и кубизме почти исключительно разрабатывалось пространство, но форма его, будучи связана предметностью, не давала даже воображению присутствие пространства мирового; его пространство ограничивалось пространством, разделяющим вещи между собою на земле.

Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя.

* * *

Неизвестно, кому принадлежит цвет — Земле, Марсу, Венере, Солнцу, Луне? И не есть ли, что цвет есть то, без чего мир невозможен. Не те цвета — скука, однообразие, холод — это голая форма слепого, и

Бенуа, как глупец, не знает радости цвета. Цвет есть творец в пространстве.

Основанные мною плоскости на холсте дают мне очень много того, что раньше у художника было смутно (гений, подумаешь, нашелся). Здесь удается получить ток самого движения, как бы от прикосновения к электрической проволоке.

* * *

Добивались передачи движения на манекенах животных, людей и машинах. Я никогда не получал такого тока от этого движения. Мое сознание поглощалось самой бегущей лошадью. Бежала лошадь, но не движение.

Удивительно, чем покойнее вид плоскости на холсте, тем сильнее пропускается ток динамики самого движения.

Росток из семени, говорят ученые, движется с такой скоростью, что не может сравниться ничего в мире, но мы этого не видим и не ощущаем; очевидно, форма сохраняет в себе ток и не пропускает его к нам.

* * *

Наслаждение уголками природы, т. е. ее исключительными эстетическими местами. Лицом, его характером, психологией. Художники уходили большинство в самые пустыки. Красивости, украшения стен и т. д.

Думается, что в художнике заложено нечто большее, чем занятие картинками природы. Развивая усиленную любовь к уголкам, уводят сознание толпы в землю, ее сознание обречено видеть то, что стоит перед носом. Вот почему ее трудно уводить

тем, которые уходят, видя за несчетные версты то, к чему идут, осталь<ные> не видят и верить не хотят.

* * *

Перемена направлений в искусстве происходит не оттого, что утерялась острота или найдена новая красота; в зародыше творческих сил было заложено — найти форму, через которую мы смогли бы получить указания новых дорог и строений в пространстве.

Но сознание путалось среди кустов, заросших парков, берегов рек и чердаков крыш.

* * *

Футуризм сильно ощутил потребность новой формы и прибег к новой красоте «скорости» и машине, к единственному средству, которое смогло бы его унести над земл<ей> и освободить от колец горизонта.

* * *

В одном из своих писем ко мне Вы писали, что моя табличка смотрится «ростком». Определение настоящее. И мне кажется, что не будет ошибки, если я скажу, что до супрематизма искусство было из ростков земли. Так же не будет ошибки сказать, что мои плоскости есть ростки насыщенного пространства цветом.

* * *

Очень жалею, что мы не видимся, а надо бы перед сезоном увидеться. Думаю в августе, если есть у Вас место, поехать к Вам⁴. Наскребу денег на билеты.

Приблизительно о чем пишу, буду развивать для новой лекции, и поэтому письмо это только для Вас, моего дорогого друга.

P. S. Еще о книге нужно бы было поговорить. Хочу навязать Вам написать книгу «Итог». Пора расчитаться с приказчиками 19 веков. Книгу должны Вы написать обязательно⁵. Ваш Казимир. Пишите.

М. О. ГЕРШЕНЗОНУ (1918—1924)

1.

*Из Москвы в Москву,
6 (19 нового стиля) апреля 1918 года*

Многоуважаемый Михаил Осипович.

Как-то не могу к Вам собраться, хотя бываю недалеко. Сейчас приехал в Москву, и опять не хватает времени. Вообще постараюсь пореже бывать в Москве. В особенности после набега на анархию, которую считаю самым грубым поступком; огромный сапог стал крепко на личность, сделал ее ступенью своих шагов¹.

Посылаю Вам свои рукописи, то, что записывал помимо других своих работ в цвете. Но хорошо было бы, если бы Вы смогли прочесть в моих цветowych рукописях то, что перегорают-пишется во мне; эти страницы точно говорят ясно, ибо в них нет слов, говорят о другом.

А все остальные перописи как-то идут в какие-то раскопки; но кто знает, может быть, необходимо делать раскопки, хотя <бы> незначительные для очистки дороги; может быть, необходимо счистить с себя незнанное² мне наслоение. Сейчас вырисовывается нечто особенное в цвете; может быть, произойдет страшный разрыв в цветах, может быть, будет положена новая грань³; и вот, если бы Вы смогли увидеть ее, <это> было бы значительно для меня.

Скоро буду устраиваться на летнюю квартиру и, когда потеплеет, буду ждать Вас к себе с семьей погулять по зеленым полям.

Жму Вашу руку

К. Малевич

6 апреля 1918.

2.

Из Витебска в Москву, 7 ноября 1919 года

Многоуважаемый Михаил Осипович.

Не удалось мне с Вами увидеться, очень скоро пришлось собраться и уехать в Витебск; последний производит на меня впечатление ссылки; совершенно неожиданно приехали люди <из> Витебска, вытащили меня <из>-под опеки угрожающего холода и темноты⁴.

Обыкновенной 30-ти верстной ходьбы по Москве в день <нет, все> сократилось до смешного, вся моя деятельность сосредоточилась в одном доме, где я и живу, имею комнату, свет, тепло и дру<гие> удоб<ства>⁵. Главное, что вся моя энергия может пойти на писание брошюр, теперь займусь в витебской ссылке усердно, — кисти все дальше и дальше отходят.

Кстати, должно <быть,> через неделю откроется моя выставка на Б. Дмитровке, сал<он> Михайловой, угол Столешникова, зайдите; всех вещей не удалось собрать, но есть импрес<сионизм> и дальше⁶. Хотел бы знать Ваше о ней мнение.

Витебск для меня должен многое сделать, но и я сам тоже для него, я должен написать, он издать. На днях буду печатать «О новых системах в Искусстве. Статика и скорость»⁷, всего понемногу; в другой пишу о новой

точке зрения на Искусство, где экономия является руководящею силою творения, и если существует эстетика, то она целиком зависит от экономической точки движения. И еще мне кажется, что устремление экономического движения стремится к очищению всех художественных завитушек, и что самое эстетическое — результат отложения выдвинутых новых симметрий вещи, вышедших из экономического достижения.

Одним словом, экономика должна быть единственною точкою, <в> которой все многочисленные творческие сложения ее объединяются; может быть выдвинуто какое-либо направление в Искусстве в нашей современности, формою своею оригинальное и непохожее на существующие, но с экономической точки может быть несовременно.

Как только отпечатаю, вышлю Вам.

Витебск принял меня радушно, не знаю, как будет проводить.

Если бы Вы знали, какой путь пришлось совершить. Ехали трое суток до Смоленска <слово нрзб.>, ехали со скоростью 5—12 верст в час; вагоны полны, так что ходили-лазили с любезного разрешения по сторбленным спинам, собирали лес-дрова для паровоза, ночевали в Смоленске, на дворе осмотра и т. д. Нужно действительно обладать энергией, чтобы вынести этот ужас.

хлеб — 50

круп<а> раз<ная> — 70

масло — 750

лук — 20

мясо — 75

Зайдите на выставку
Жму Вашу руку

Ваш К. Малевич

Витебск 7 ноября 19 <года>

3.

Из Витебска в Москву, 14 ноября 1919 года

Многоуважаемый Михаил Осипович.

Комната, в которой живу, имеет <такой> вид, что получаешь впечатление сидения в Москве; в ней нет ничего, что бы могло напомнить глухую провинцию, но когда выйдешь на улицу, все заговорит о том, что далеко находишься от оси вращения, и что все, видимое здесь, только чутко заострило рупор ушей и ровняет тело свое по голосу еле доносящегося центра.

Видишь, что все напрягается и бежит, как ручей в обширное море, чтобы исчезнуть со всей своей индивидуальностью и умом, распылить крупницы ума в котле разума города.

* * *

Очень уже углубилось время, когда я выросстал еще в более глухих полях провинции, где казалось, что все немое, что все говорит с тобою, но только внутри себя чувствуешь, как исходящие лучи с полей, неба, лесов, гор бьют по клавишам, немые звуки внутреннего только поднимают грудь высоко, и как будто поднимаешься на цыпочки, чтобы увидеть что-то, лежащее по-за ними.

Я любил и по сегодняшний день люблю место высокое или щель, в которую видны извилистые поля, горы по горизонту. В юности я входил на высокие места как бы для того, чтобы услышать все, что творится в отдалении; я видел, как раскрашенная поверхность земли лентами цветными бежала во все стороны.

Я весь обмотался ими с ног до головы, это была моя одежда, в ней я вошел в великий город; я его

чуял, как зверь нюхом познает <запах> железа, запах трав, камня, кожи. И я как зверь пришел в своих одеждах в города-катакомбы, где исчезло небо, реки, солнце, пески, горы, леса, в нем я развесил свои цветные платья, это были холсты полей.

Когда сейчас вернулся обратно, я убедился в том, что они раздеты, и что новые платья скоро оденут города.

Вихрь города, разматавший одежды цветные, достигает и далеких мест; железо, бетон, черное, серое, белое — отличия форм.

* * *

Некогда казалось мне, что все насыщено единым духом жизни, но сейчас, где живу, почувствовал, что то духовное, которым насыщен я, не понятно окружающим меня; здесь духовный ритм <м> знаков понимания другой. И чтобы поняли говор мой другие языки, чуждые мне, необходимо уяснить, почувствовать душою тот ритм, который живет в них; тогда можно говорить немым языком, можно говорить словами, ту <т> же образованными, но только укладывать их в строки ритма, живущего в окружающих.

И чувствуешь в этом, что действительно так можно передать до абсолютной точности свое состояние, что только таким языком можно говорить со всеми языками; нет в тебе смелости, и говоришь какими-то несуразными словами языка, хотя и на эти слова ложится духовная культура, но все же это не то, что чистое образование формы духовного языка. Должно быть, ценность поэзии и состоит в том, что кто из поэтов больше вложит в ящик слова или обмажет его блеском духовного.

Живопись художников искала духовного полей природы и неуклюжей пачкой щетины вырезывала куски на холст, лишая живого, превращая в окаменелость жизнь, ничего не давая своего.

* * *

Дух — сила, которым вращался мир и каждая его пылинка; дух — средство абсолютных выражений точности и ясности; но не является ли его сила средством определенного мирового развития, и что ныне в новом преобразовании нет ли уже новой силы, которая будет руководима и направляема по пути совершенства.

Письмо 2-е.

Жму дружески Вашу руку.

К. Малевич

Витебск 14 ноября 19 г.

4.

Из Витебска в Москву, 18 ноября 1919 года

Многоуважаемый Михаил Осипович.

Засыпаю Вас письмами; Витебск — город, не дающий покоя, — казалось, что глушь провинциальная есть глушь, место, где ни эха, ни звука, ни шороха, ни шепота.

Все тишайшим образом пробирается в каморки, чтобы пожевать крупы и хлебнуть водицы; покойно ждут, пока не окончится процесс пищеварения — для чего засыпают.

Заботиться о своей мудрости, путешествовать в ее дебрях никому не приходит в голову, ибо все мудры,

а дебри мудрости — тут же в каморке с крупой, а в воде вся чистота и прозрачность; и каморка, мудрость мира, ясна и неопровержима.

Так на самом деле есть, но глушь провинций страшно чувствительна, как медный таз, как тихое болото, покрытое водой, покрывается зыбью от маленького ветерка.

Как только я приехал, через день уже все в Витебске знали о моем приезде. Разговор не смолкал, все больше и больше поднималась зыбь, ибо в газете была заметка, гласившая «приехал известный знаменитый художник-футурист, побивший рекорд в искусстве супрематизмом»; только позабыли добавить, что в скором времени будет перегрызть железную кочергу, пить расплавленную медь и глотать лошадиные подковы.

Все были взволнованы событием; кричали, что мои случайно находившиеся работы на выставке лучше всех⁸, хотя никто ничего не понимал и подумал — как ясна и понятна звезда, когда не видишь ее действительности.

Все витебские лекторы сразу полетели в корзину, ибо им говорили, что они слабы и ничтожны; на третий день ко мне пришла делегация с просьбой прочесть лекцию о кубизме и футуризме; в делегации были и лекторы, которые объявили, что публика подготовлена ими включая импрессионизм, и немного посвящена в кубизме⁹. При этом слове бывшие здесь знатоки Искусства сразу стали упрекать лекторов в невежестве, и мне насилу удалось их успокоить. Случился ужас — я дал согласие прочесть о кубизме и футуризме.

Была несказанная серьезность на их лицах и радость; поблагодарив меня — задом отодвигались к

двери и скрылись, только по лестнице еще доносился шум спора обиженных лекторов.

На другой день опять чревоущадительная заметка, и наконец, наступает желанный вечер¹⁰. Народу переполнено. Все ждали зрелища, ибо в заметке было «первый раз в Витебске известный чемпион мира».

Час пробил — «знаменитость» у столика, какая-то дама ставит стакан чаю, шепнув мне на ухо, что с сахаром, я поклонился. Водворилась тишина, лектора дрожали, стоя тут же за моей спиной.

И вот полетела моя «знаменитая» мудрость, о кубизме, о фактуре, о движении живописи, о конструкции, о построениях прямой, кривой, объема, плоскости, о согласованности противоречий; я сказал о чистом кубизме и живописи, тоже о футуризме, я сделал все выкладки, я сделал то, о чем меня просили; я стремился к ясности и говорил только о сути вопроса.

И что же — в том, что говорил точно, отвечая на вопросы, и было мое падение, шум негодования, разочарование. Мне кричали, что не нужно говорить о том, что непонятно, мы пришли узнать кубизм, мы пришли узнать истину, — и женщины говорили, какая у него прическа.

Я пришел к заключению, что чем яснее представляешь себе вопрос, тем круг его понимания уже; я в своих записках все дальше и дальше углубляюсь к чистоте ответа, и лекция моя показала, что вся моя ясность представления совсем темна окружающему, — чем точнее, тем темнее.

Лекция моя вытащила <из> корзины лекторов, ибо они показались ясны и понятны; только через них ясен всем кубизм и живописные вопросы, ибо они о н<их> не говорили.

Но я не остался один; небольшой кружок, разделяющий мои взгляды, занялся адскою работою, на литографских камнях пишет мою брошюру; недели через две я вышлю ее Вам.

Письмо 3-е.

Жму дружески Вашу руку

К. Малевич

Витебск, Бухаринская, 10

18 ноября 19 г.

5¹¹.

Из Витебска в Москву, 21 декабря 1919 года

Многоуважаемый Михаил Осипович!

Немного о «здешнем». Я писал Вам о своей лекции, которая была непонятна аудитории.

Кое-что из нее Вы прочтете в моей книжечке «О новых системах в Искусстве», за исключением первой части, где путается у меня эстетика и экономия. Исключение пришлю Вам в таком виде, как записали друзья мои. После лекции я заперся в комнату, как бы скрылся от толпы, которая гудела в моих ушах. Меня давили слова, их ясность, но они не хотели вылазить, может быть, понятиям не хотелось влазить или наряжаться в наши буквы, но, нарядившись в новое, не станут понятнее. Лучше было бы разложить мозги на площади, пусть каждый, как в земле, находит себе понятное и нужное. Я чувствовал, что говорил правдивее, нежели мои соперники, но им было понятно только мое нервное лицо да движение моих рук¹². Я кипел, ибо в меня бросали противники целые тома мыслей великих людей. Это были извоз-

чики, бросающие дрова, они стояли на них как основах, а я не имел ни одной книжечки. Моя же книжечка переворачивалась страницами так быстро, что с трудом улавливал слова, а слова, в свою очередь, слетали с нее и бегали и в пальцы и голову, и в груди; я гонялся за ними как гончий. Пойманные слова устанавливал так, что они ложились в мозгах аудитории поперек обыкновенных словологовиц и тем становились непонятным, ибо лежали сверху. Через несколько дней ко мне пришли опять просить на диспут, я был поражен, но догадался, я необходим был, прислали за мной, как за кочегаром, поправить дрова в печи, поправить слова, авось, они лягут в логовище понимания здравого разума смысла. Я пришел, народу было еще больше и в залах, и на улице¹³. Противники обложились книгами, поединок был длителен, я держал свою книгу, но опять не удержал, и страницы разлетелись. Смешен был противникам (петроградским беженцам, профессорам и аполлонистам)¹⁴. Они произвели атаку последним совершенством, Бергсоном и друг<ими>. Таким образом, мне пришлось сражаться с неизвестными и непрошеными гладиаторами. Я и заявил, что меня вызвали такие-то, но не Бергсон, не Кант и Шопенгауэр, пусть они вылезут из-за прикрытий. Пришлось их раздевать, ибо представляли собою кочень¹⁵ капусты, в котором кичка¹⁶ спряталась, пришлось мне обрезать листья чужих страниц, и аудитория увидела одну кичку-стержень. Было нелегко это сделать, и в этом был мой успех.

Я посетил церкви Католическую, Православную, Иудейскую. Три разных ощущения, три фактуры поверхностей формы и три осязания.

Духовное движение в церквях напоминает: первое бархатное, на фоне солнечного луча, полного жизни, соединенной с полем и людьми; второе густое, красного деревянного цвета света, солнце которого не касается, сытое. Третье хрустальное, без цвета, без всякого храма освещающееся солнцем, ярким, маленьким, но солнцем не живым, а отраженным, которое сильно, трепетно блестит, не греет и не цветисто освещает оно такой же мир серый, гранный <так!>, покрытый сплошь горами, на которых не видно ни растений, ни животных, ни людей.

Католический храм — уходящий дух его построился в клине, который, упрямо рассекая купол, идет, скрыв в себе весь свой мир живой, обеспечив ему дорогу через клин своего орудия. Он уже не стоит на земле, а находится в пути над нею. Православный производит впечатление законченности, ему некуда идти, он под крышкою неба, которая держится земли, чтобы не опрокинул ее ветер, оседает в землю, освещаясь мрачным деревянным факелом. Иудейский стоит сбоку, но где именно, нельзя сказать, постройку его нельзя назвать постройкой, скорее, его нет совсем, есть только место отражения. Мир его наполнен буквами, как <бы> поглотивши <ми> все растения и жизни, по их дуплам скольжения <так!> скользит духовное бескровное действие звона, которому не нужно ни солнц <а>, ни растений, оно не выходит из дупла неисчислимых букв. Католическое пряное, мягкое, бархатное, с малым количеством крови, освещенное солнцем, напоенн <ое> хлебом, зеленью, животными. Православное полно крови, вращающееся в земле, хотящее подняться и вознестись, но купол неба давит.

Когда я был на богослужениях, я ощутил в себе путешествие в таком виде, как я описал кратко. В си-

нагоге я пролетал по буквам, лишившись тела и крови, иначе бы я не мог видеть того солнца и того мира. Я сильно задумался, так что упустил палку из рук и шапку, которую долго не поднимал, хотя она должна была сильно стукнуть о пол. Сам же был очень поражен, когда увидел на полу палку, подумал, не сошел ли я с ума.

Когда приходил в храм, становился передо мною Булгаков¹⁷, тоже сытый, здоровый, бурный, духовно ритмический, порывающийся кверху, руки его тянулись к куполу, как бы хотели сорвать его. Он метался в нем, как лев в большом чане, <из> которого не может выйти; ему казалось, что только в церкви дорога или врата кратчайшего пути к Богу и народу, и <нужно лишь> победить купол, чтобы выйти и выпустить дух, и это было для него ямой или вершиной ее, с которой он должен свалиться, как муха с<о> стеклянного колпака. Почему Булгаков не пошел в католический клин, почему не пошел в си-нагогу букв, неужели духовное разное (очевидно, да), но стремящееся к одному Божеству. Рассыпанный духовный Бог среди людей спешит собраться в единство свое, и так целые части света людей стремятся отдать дух свой единому Богу. Но Булгаков этого не хочет, он вышел из религиозного церкви, он не хочет себя отдать ни Богу, ни народу, но хочет быть с ними в единстве. Может быть, он хочет быть Богом, но последнее очень велико, и вряд ли ему побороть купол нарисованного и сложенного <из> камня церковного неба, даже тогда, когда бы он по лестнице снаружи влез на его верхушку, хотя последнее было бы гениальнейшим выходом. Бог рассыпался духом, и дух стремится обратно в свое бытие или небытие,

для этого создает целый мир орудий всевозможных знаков, через что хочет войти в небо; собираются армии молящихся, для атаки вожди поднимают флаги, кресты и другие знаки духовного совершенства; но тут происходит ошибка, искажение духовного действия действительности, неверное преломление духовного действия в себе, в материальном действе реальной действительности. Духовное действие в себе никуда не стремится и не видит нигде ни Бога, ни неба, ибо оно небо и Бог, но, преломляясь в разуме материального, обращает все от себя, вместо того, чтобы все действие знаков обратить к себе, ибо я действительное небо, откуда бы ни смотрел; Марс находится в небе, но с Марса и Земля в небе. Следовательно, откуда бы я ни бросался, я упаду в себя, — небо и всякое другое небо всегда станет стеною, отбрасывающей меня к себе. Булгаков хочет убежать из себя, коснуться церкви как действительного орудия духовной артиллерии; с ней, с этой огромнейшей гаубицей, хочет добиться единства Бога и народа. Таким образом, он стал одним из миллионов паломников, ищущих по пути неба церкви. Но ему будет мало отнести духовное накопленное богатство на алтарь главного духовного Банка и пойти обратно с пустой внутренностью, он хочет быть священником, чтобы брать с алтаря духовность народоплательщиков <так!>, и чтобы при его <духовного Банка> помощи сильнее опереться уже в готовом церковном золочено-бронзовом алтаре. Он взял священство как форму первого класса чиновника, у которого больше власти, больше орудий в руках духовного материализма. Но священство его не удовлетворит, он должен уже идти к Епископству как высшей форме духовного совершенства, высшей ступени, но и это

только временный карниз, дальше Патриаршество, последняя форма духовного напряжения, последняя верхушка, которая через слуховое окно выведет на купол. В Патриаршестве он соберет все векселя народно-духовного состояния, ибо он будет главным отчетодателем Богу и народу, но он как <сам> он не будет единым с ними, ибо указывает на небо над ним, но не в себе. Патриаршество для него будет высотой, с которой он должен упасть, и падение его будет в себя, в свое духовное небо, которое выше церковной скорлупы, оно богаче, только нужно в нем слушать <духовное> действие, не вынося его руками на улицу как орудие для чего-то, для поиска еще какого-то неба.

Булгаков должен упасть с карниза церковного неба, ибо он замкнутый купол. Булгаков упадет в бездну, вернется туда, откуда он вышел; в безбрежной бездне шел он и искал неба и не находил, <сам> будучи чашею, вмещающей небо. В черепе его горело небо, но он думал, что звезды неба его есть окна, в которых, кажется, видно небо; Булгаков должен быть носителем своего неба и никогда не каса<ться> орудий церкви, Христового изорудованного <так! имеется в виду — оборудованного> пути, ибо церковь путь Христа, его небо, его единство и с Богом и народом, как Бога сына. Церковь — распростертое искаженное внутреннее небо Христа, в котором Булгаков думает достигнуть единства. Таков Булгаков старый, новый же несет сам себя и светит. Священство, Епископство, Патриаршество — чины церкви и генеральские мундиры духовного Государства, но для Булгакова не суть важны, хотя, может, и последнее важно, ибо мундир Патриарха знак, форма духовная высшая, через что его духовное состояние достигает

сильнейшего напряжения силы, церковь делается сильнейшим орудием при его служении и дальше бросает духовные шрапнели к Богу; но Бога, по которому наводят прицелы, нет, и снаряды летят в пустое место. Булгаков бросает <к Богу> не только себя, но всех, с ним находящихся, но последние к этому шли, он же ищет другого, он себя не хочет разбросать, хочет сохранить целостность и полноту. Бога, которого вздумал искать Булгаков в церкви, жонглируя ее орудиями, нет, и лишь глухие отблески отражаются в лицах аудитории церкви. Булгаков хочет через себя высказать Бога, которого он думает очертить во мгле, но мгла расходится и разносит¹⁸ Бога, он <Булгаков> идет и распинает¹⁹ и протягивает руки, которые должен углубить в себя; Священством и ему принадлежащи<ми> орудия<ями> будет вычерчен Бог небесный и только, который гаснет уже со всею духовною силою, или духовная сила тухнет <в нем>, ибо ритм нового мира требует и действует новой силой. Булгаков найдет небо Бога тогда, когда резец вопьется в его нутро, и то лишь в том случае, если в нем будет все его <Бога> изображение, но если внутри окажутся лишь приготовления и орудия к поиску Бога вне себя, тогда ничего не будет; я думаю, что в действительности в нем существуют только приготовления, но и они по своему совершенству уступают церкви, т.е. приборам религии христианской, которая вложила в каждое <причастие> Христа, разорвав его на части. Булгаков же, <со>прикасясь со знаками церкви, касается Христа, его кусков, оставляя все свое в стороне. На пути религии Христианства и вообще к Богу прибавился еще один генерал духовный. Все же до него изобретатели истин шли другим путем пустынным, остав-

ля за собою следы своего действия, которые нес народ и строил Бога, как дом <из> кирпичей; так распылялись в следах духовные изобретатели, они стали в народе и Богом. Если Булгаков дойдет до Патриарха и если действительно духовное его не просто сила, которая ищет физического применения, что может найти большую напряженность в Патриаршестве как машине церковного духовного совершенства, то его духовное должно идти дальше, и так как Патриаршество завершено пути, то он должен выйти по-за его орбиту и очутиться опять в бездне, т.е. в своем небе с собою как Богом.

Такова промелькнула во мне мысль о Булгакове, которого только один раз видел и не читал ни одной его книги.

Вернусь к церкви, <остановясь на том,> что все пути как духовные совершенства истощаются; происходит впечатление или действительность движения инерции толчка некогда сильного удара; над духовностью повисло что-то другое, дух как сила определилась сложением целостного мироздания духовного материализма, в нем как бы завершается совершенство дышащего мира. Наступает момент, что мир этот кончается, формы его дряхлы, изношены. Наступает новый <мир>, его организмы без-душны и без-разумны, без-вольны, но могущественны и сильны. Они чужды Богу и церкви и всем религиям, они живут и дышат, но грудь их не раздвигается и сердце не бьется, и переселившийся мозг в их тело движет их и себя новой силой; пока этой силой, заменившей дух, я считаю динамизм (хотя под этим словом, может быть, полагают что-либо другое). Мозг уже прячется в другую скорлупу, и череп его уже держат какие<-то>

цепкие стальные щипцы, разливая влагу его в миллионы новых совершенств мира.

Вы писали мне писать о нездешнем. Конечно, такое писание самое настоящее, тем настоящее, что его нужно разуместь не разумом; это великое писание велико, ибо ничего не описывает и не исследует; <но> такого писания не было, каждое писание писало о Боге и совершенствах и значениях и истинах, писало о происхождениях и о том, что есть я, и что во мне, и как произошло — и все, в общем, касается здешнего.

Вы писали, что есть в письме острое, глубокое, искупающее дикость; как жаль, что все это скрыто от меня, и потому не могу видеть; а, может быть, если бы увидел остроту и глубинность, узнал бы дикость; может быть, Вы сумеете показать мне.

Всего доброго Вам и привет Марии Борисовне²⁰.

К. Малевич

21 декабря 1919 года

Послезавтра иду в очередь посылать Вам хлеб 10 фунтов, авось дойдет. Сегодня не удалось, большая очередь.

<Приписка на первой странице справа вверху:> Прежде, чем обратилась Мария Борисовна о присылке продуктов и прежде, чем купить себе, я подумал о Вас. Но сильный чрезвычайный карантин не дает ни послать, ни переслать ни одного фунта, по почте можно послать 10 ф<унтов> хлеба, но когда дойдет, неизвестно. Я помню и не пропущу случая, хлеб можно посылать только членам проф<ессиональных> союзов.

6.

Из Витебска в Москву, 18 марта 1920 года

Многоуважаемый Михаил Осипович.

В этом письме не собираюсь ничего написать о нездешнем, хотя очень много и много нужно написать; долго не писал Вам, хотя все время, собственно говоря, пишу Вам письма, но они получались такие длинные, что представляют собой брошюры, и это письмо посылаю для того, чтобы дать о себе знать и от Вас получить ответ. Ваше письмо получил и жду другого о книжечке.

В наш свет вышло два журнала, для меня они очень поучительны. Один из них «Изобразительное Искусство», другой «Художественная жизнь» из Мертвого переулка, собственно говоря, они оба из Мертвого переулка²¹. В жур<нале> «Изоб<разительное> Искус<ство>» есть моя статья «О поэзии», которую Вы читали уже²², другая <статья> — просто напечатали мой доклад еще в коллегии²³. Поучительны они <журналы> в том, что показались мне пустыми; показалось еще то, что как бы погоня за популяризацией перед народной стихией не поглотила <бы> всю мысль чистого действия. Довольно, кажется, газет и разного рода брошюр, и пора бы где-либо уже начать действие современной творческ<ой> мысли. Но где-то люди сидят и мыслят, они должны быть какими-то спасителями и свидетеля<ми> современной Литургии Бакалеи. Между прочим, о чистом действе я послал Вам небольшое письмо. Сейчас же все думаю о нем и уже написал одну брошюру, где чистое действие постепенно выявляется; другую о Существо и единстве, в котором получается одна странная мысль, что Существо было уже

цельно едино в своем совершенстве, но где-то чего-то не предусмотрело, и оно рассыпалось, великий его образ распылится, а так как он был жив и мудр, то каждая пылинка была жива и унесла с собой частицу Существа, порождая сама в себе индивидуализм своей особенности, она унесла часть совершенства Существа. Вороны и разное другое есть части совершенства, некогда единого. И сейчас Существо стремится во всяком к своему соединению. Следовательно, в будущем оно достигнет его и будет совершенный образ как ответ. Если так, то в нем существует разум и смысл, ибо каждый шаг совершенства — смысл-цель, а раз разум смысл и цель, то совершенство конечно, и представление, как и воля моя, находит в нем конец. И вот мне кажется, что в Существе нет совсем ни разума, ни смысла, а больше всего цели, в нем без-мыслие, и в этом его бесконечность. Не могу дальше описывать, ибо опять не пошлю письма. О Существе, смысле и без-мысле написал я 15 страниц, там выясняю я личность как «Я» и коллектив²⁴. Потом, еще даже трудно назвать <все то, что я написал,> там и о чистом действе²⁵ и о <б> экономии как пути творчества и т.д. О Супрематизме тоже много кое-чего прояснилось, в особенности когда черный Квадрат вырос в архитектуру такими формами, что трудно выразить вид архитектуры²⁶, принял такой образ, что нельзя найти <его форму>. Это форма какого-то нового живого организма; если внезапно бы наткнуться на такой город, то нельзя было бы узнать, что это Квадрат сделался живым, дающим новый мир совершенства; я на него совсем смотрю иначе, нежели раньше, это не живопись, это что-то другое. Мне пришло в голову, что если человечество нарисовало образ Божества по своему образу, то, может быть, Квадрат черный есть образ

Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала²⁷.

У нас наступила весна, реки вскрылись, <прилетели> грачи, жаворонки; и хлеб <теперь стоит> 150 рублей.

Да, я получил извещение и<з> Петрограда, что могу издать свою книжку, насколько это будет реально, не знаю. Но если да, то, помня Вашу помощь в этом деле сделать книгу, пришлю Вам корректуру, если не утруднит Вас. Думаю назвать ее просто «Записки. Малевич»²⁸.

Теперь пожелаю Вам всего доброго.
Жму дружески Вашу руку.

Часто вспоминаю, как вы живете, и <думаю,> выживем ли. Посылать абсолютно ниче<го> нельзя со всей Губернии.

Передайте привет Марии Борисовне.

К. Малевич.

Витебск

18 марта 20 года.

7.

Из Витебска в Москву, 11 апреля 1920 года

Многоуважаемый Михаил Осипович.

Уже шестой месяц, как я покинул столицу, думал отдохнуть, но оказалось, что работы очень много своей, конечно, я веду все училище, и уже слухи идут из других городов о привлечении меня для новой науки Искусства живописного, но по мере возрастания слу-

шателей я сильно изменяюсь, и уже само учение о Живописи нового отходит внутри меня, я ухожу в дали других учений; и сижу с утра и учусь сам у себя, хожу, смотрю и думаю; уже хотелось бы уйти от аудитории живописного Искусства, хотя вижу в ней <живописи> больше, чем где-либо, неразрывности с Миром Природы естества действия, вижу опыт чистый и безответный. Я шел из глухих деревень через этот опыт, через безграмотное свое начало. И вот дошел до столицы, оставаясь в ней в том же положении; также в себе перестраивал себя и дошел до Квадрата, круга, крестообразной формы двух плоскостей; вот главные формы, знаки моего строительства; дальше к ним добавились квадрат красный и белый, весь Супрематизм в них, цвет, черное, белое, вот три окраски. Таким образом, я вышел из всего живописного к черному, цветовому, белому, оставив весь предметный мир, который распластали и распылили Кубизм и Футуризм. Я ничего не распылял, я вынес Квадрат черный, цветной и белый, дал Супрематизм цветной и не цветной, и вот беру смелость сказать, что эти три начала станут новым Миростроением; старый Мир стал <некогда> перед ничто и построил себя; теперь я стал перед ничто, чтобы существо построило новое <Миростроение>. Предвижу какую-то большую цифру лет Супрематического движения, которое, может быть, <было> предсказано в прошлых бытиях; и опять дух мой или все существо из себя будет строить архитектуру Мира и человека. И вот когда входишь в это размышление, как-то вопрос о живописи становится частью меньшей перед постижением хода событий опыта.

Я уже Супрематизм не рассматриваю как живописец или как форму, мной вынесенную из темного чрепа, я стою перед ним как посторонний, созерцаю-

щий явление. Много лет я был занят движением своим в красках, о<т>ставив в сторону религию духа, и прошло двадцать пять лет, и теперь я вернулся или вошел в Мир религиозный; не знаю, почему так совершилось. Я посещаю церкви, смотрю на святых и на весь действующий духовный мир, и вот вижу в себе, а, может быть, в целом мире, что наступает момент смены религий. Я увидел, что как живопись шла к своей чистой форме действия, так и Мир религий идет к религии Чистого действия; все святые и пророки были побуждены этим же действием, но не могли его осуществить, преградою им был разум, видевший во всем цель и смысл, и все действие религиозного Мира разбивалось о<б> эти две стенки разумного забора, становясь конечными, и бесконечного не могли достигнуть. Выход религий к чистому действию становится для меня обязательным, бесконечность действия религиозного духа является существом вселенским, и тогда в нем не замкнется его сила, ибо не будет очерчена молитва смыслом и целью, молитва перейдет в действие бесконечного бессмыслия. Ни наград, ни обещаний, ни наказаний — не будет того, что случилось с Христом, что когда он накормил пятью хлебами пять тысяч человек, то <тогда> они избрали его царем своим; а что, если бы он продержал их голодными, да и в будущем ничего не обещал, избрали ли его или нет <?>. Народ нужно вывести из всех религий к религии чистого действия, в которой не будет никаких наград и обещаний. Не знаю, как Вы отнесетесь к моим решениям, но я вижу в Супрематизме, в трех квадратах и кресте, начала не только живописные, но всего вообще; и новую религию, Новый Храм тоже вижу; разделяю <Супрематизм> на три действия — цветное, черное и белое; в белом вижу Чистое действие

Мира, цветное первое как нечто беспредметное, но <в нем начинается> вывод Солнечного Мира и его религий, потом переход в черное как зачатие жизни и белое как действие. Я упомянул, что народ надо вывести, я опять беру <на себя> роль, которую брали не одни уже, но, может быть, его <народа> движение необходимо, чтобы выйти из одного колена в другое; и сам народ должен быть чистым, самой главной его задачей есть выход из самого себя, т. е. народа, чтобы больше уже не ходить, а вечно действовать. Новый Храм это всемирное действие всех, никогда не останавливающееся, его Литургия вечна, она совсем не похожа на существующие религии и священство — служения, которые кончаются, как и все занятия и балы, праздники, в чем наступает разрыв с Мироприродою, т. е. со всем своим вечным существом действия.

Таковой Храм хотелось бы мне засеять, но как к этому много нужно готовиться; чтобы воспринять на себя реальное действие, должен совершиться во мне полный разрыв с миром Гражданского сознания, в который бы после вступления в место чистого действия больше не возвращаться; какая-то большая ответственность лежит перед ним, огромное познание святости, к своему образу действующими <так! воздействующей своим образом?>, наступает; <т>ака<я> чистота должна быть, после чего всякая чистота и действие существующих религий запятнаны ржавчиною и грязью. Всякий думает о себе, что он ничто перед Богом и не может быть чистым, как он, но Бог современных религий ничуть не чище самого перед ним молящегося. Я могу быть грешен, ибо снесу свои грехи через покаяние и стану чище, а потом опять запачкаю себя, но знаю доброту вечного, покаюсь и омоюсь в нем. Но что будет, когда я стану перед собою и увижу в себе

вечное, и увижу, что всю грязь я складывал в самом себе и за все время наносил ее столько, что вместо покаяния и очищения я становлюсь еще больше грязен. Я увижу, что не перед кем держать ответа, я сам вечный и чистый, только тогда не согрешу, ибо опасность греха погубит и оскорбит самое чистое во мне. Мир движется к чистоте, и в белом Супрематизме начнется его новое бытие. И вот мне кажется, что Булгаков не видит Бога, хотя хочет действовать с ним, он хочет единства с ним, но как приобщения, поэтому никогда не внидет в него. Булгаков находится в коловороте²⁹ религии духа, из чего ему необходимо выйти. Но письмо кончает бумага, а говорить хочется больше, и боюсь, чтобы оно не было бесконечным. Хотел еще сказать о философском проникновении и о чистом действе, о познании и о действе без познания и философского проникновения, но об этом в следующий раз.

Напишите мне, давно нет от Вас писем, и не знаю, получаете ли мои письма.

Привет Марии Борисовне и детям

Всего доброго, Ваш К. Малевич.

11 апреля 1920 г.

Витебск

8³⁰.

Из Витебска в Москву, 24 ноября 1920 года

Многоуважаемый Михаил Осипович.

Был в Москве, очень талантливо к Вам зашел, не застал, после не смог, уехал. Я оставил Вам записку, это все из писем, которые Вам писались, но развились

в большие страницы как брошюры. Продолжаю все писать, но издать очень трудно, все говорят, что косязычая литература, не стоит портить бумагу, но с другой стороны прислушиваются, и даже очень, к косязычему разговору. Сделал устный доклад в Москве, собрались проклятая <так! как проклятые? проклинающая?> все слушать. Но это меня особенно не огорчает, я очень увлекаюсь писанием, и занят мышлением, сравнением. Как-то все особенным кажется, и каждое слово как будто уже давно ясное [было] и хорошо обозначало известную мысль, а оказывается, что оно означает другое; хожу по миру и тщательно стараюсь его осмотреть и записать. Вот сейчас сижу у окна и смотрю в ясное небо — Луна, звезды (чуть-чуть Пушкиным не сделался). Какая колоссальная бесконечность, бездна, и какие Миры летят в ней, не можешь представить чисел, расстояний, стараешься постигнуть бесконечное творения, и вдруг ответ идет еще непостижимее о том, что все Миры со всем могуществом исчезают в бесконечном человека мозга; но кажется, что весь их бег невероятный, все небо, все усилие бежит ко мне, чтобы образовать равновесие в моем мозге. И вся их сила и размеры потому так велики, чтобы образовать не видимую ни в какие телескопы звезду моего существа; или все сложившиеся миры возникли от соединений элементов, т.е. <из> распыленного моего существа, и сколько бы и как бы высоко или низко не опускались миры, один их путь ко мне, человеку, самому отдаленному центру, к которому стремится все или из него все убегает. Нам кажется, или мне кажется, что колоссальная природа творений миров поглощается бесконечностью пространства — исчисляемого между мирами. Но как же себе представить то, что все колоссы мировые с не-

имоверными цифрами измерений помещаются в моем небольшом черепе, в котором они также бегут, живут, и не есть ли темнота черепа тождественна темноте пространства со светлыми центрами, и не помещаются ли все светила в моем темном <черепе> так <ими> же светящими центрами <?>. Я ввел или вывел каждое опознание светила, я вынул бесконечность пространства из своего мозга, из такого маленького помещения, и показал, что в нем существует эта бесконечность, живет и двигается, умирает и опять живет; в черепе нарисованы все пути и установлены цифры расписания колоссальных расстояний, или все видимое помещается в нем; что же такое череп, какова его вместительность <?>. И если сравнить бесконечность видимых миров с черепом человека, увидим, что они занимают <в пространстве> незначительную часть; так что же такое расстояние и тяжесть, скорость, когда я воспринимаю мир или тысячу миров <и> не чувствую <ни> их тяжесть, ни быстроты, они не беспокоят меня, как не беспокоят темное небо бесконечности. Пусть человек в продолжении часа напишет число, сумма которого смогла бы обозначить пробег одного мира, то и эта колоссальная сумма будет ничем в моем черепе небе, как и пространстве астрономическом. Отсюда получается, что, не представляя себе бесконечности, мы не можем представить расстояние, ибо оно будет аннулировано бесконечностью или станет невидим <ым>, и никакие телескопы не увидят, до чего сам человек должен быть измельчен, какой невообразимой бесконечностью обратного должен быть, чтобы увидеть свое действи <е> прохождени <я>. Мы уже привыкли как-то относиться к бесконечности как <к> чему-то колоссальному, но существует другая бесконечность не колоссального, для нее построены

телескопы³¹, чтобы видеть только последнюю бесконечность в бесконечности <так!>. Много возникает или пробегает мыслей, которых в письме не опишешь; кажется, занялся бы астрономией, которую не знаю, но почему-то почувствовал к ней и отвращение, не зная ее; мне кажется, что астрономия самая интересная это мыслительная, но телескопное исследование — любопытство тупое, холодное цифровое фотографирование, хотя, может быть, когда <бы> посмотрел, то иначе бы сказал; но во всяком случае философская астрономия без цифровых вычислений будет самой важной и живою, и, может быть, точнее еще выяснит вопрос о мирах. Так окно мое сегодня превратилось в телескоп исследования звезд.

Один тип написал обо мне, что некогда я был тайной, но теперь сплошной эпигон, неграмотный, косязычий; насчитывает несколько Малевичей, и все эпигоны, а нет и не будет никогда Малевича целого³². Правда, я неграмотен, это верно, но нельзя сказать, чтобы грамматика была всем, или если бы я знал грамматику, то поумнел бы или был бы целым; но это в одном пункте, во всех остальных, может быть, он прав; по своей отчужденности от книг и чтения и знания всех ученых и писателей, может быть, действительно, я эпигон, а может быть, еще хуже делаю, изобретаю или пишу то, что уже в тысячу раз было лучше и сильнее <сказано>. Сколько обо мне не писали, все ругают, в ничто превращают, но в разговорах я все-таки чувствую, что они тоже если не эпигоны, то далеко не отстоят. Но мне не хватает одного, самого главного, у меня нет зеркала, в котором смог бы увидеть себя; я ведь до сих пор не знаю, что пишу, каково оно, <мое> писание, есть ли чего в нем или же это все деревянный велосипед на фоне шедевров.

И вот мне приходит мысль, что так как Вы ко мне относитесь иначе и находите что-то, на что следует обратить внимание, то не можете ли Вы мне кое-что показать, чтобы я знал, а то умрешь и ничего не увидишь. И второе — критика того, чего делал, укажет выход из дебрей и хаоса в экономную линию, за которую я ратую и которая теперь вызывает большой шум и говор.

Жму крепко Вашу руку
и ожидаю Вашего письма
поклон Марии Борисовне

Ваш К. Малевич

Витебск

Бухаринская 10

Худ<ожественное> учил<ище> 24/н<оября> 20.

9.

Из Витебска в Москву, 1 января 1921 года

Многоуважаемый Михаил Осипович.

Что же Вы мне ни слова, я вот уже третье письмо шлю³³. Какая-то странность у меня происходит, в мою литературу вкрапливается астрономия; говорил себе, не смотри на Луну — несчастье будет; телескопом моим было окно, Луна давно прошла, исчезла, больше не смотрю, но я все-таки стал заниматься астрономией, конечно, как и обо всем, не имея <о ней> никакого понятия. Я представил себе все астрономическое пространство со всеми звездами, солнцами, планетами, — тут, на земле, все это бесконечное я вижу в горящей лампе, или свечке, или печке, которую топлю каждый день; так, в огоньке свечки я представил все бытие

всего горящего, светящегося и отражающегося звездного пространства; все неисчислимы солнца или звезды в бесконечном представляют собою одну светящуюся точку перед тронном могущественного «небытия». Последнее дало мне новую мысль выяснения «бытия» и «небытия», написал уже 10 страниц, но только стал немного тревожиться, не будет ли нахальства с моей стороны писать, не спросив мудрейших — так ли. Движение людей, ворон, которые здесь летают неимоверно большими стаями, превращающ<ими> большое пространство в облако, — стал рассматривать в них всевозможные туманности Млечного пути; в движении людей я вижу кометы, которые иногда возвращаются, а некоторые никогда уже не возвратятся. Случайно достал кусочек стали, как нарочно круглый, в котором видны разные царапины, кристаллики, какие-то узлы, волокна, и если бы его рассмотреть в телескоп или микроскоп, даже не знаю, что чем рассматривается, то можно столько же сказать, как о любой планете.

Скоро вышлю Вам книжечку «Супрематизм». Между прочим, что-то написали в Германии о нем, обещали выслать перевод³⁴. С Супрематиз<мом> тоже астрономия получается.

Все время работаю и думаю, что бумаги изведу порядочно, все несчастье <в том, что> никак не могу соединить темы, в каждой теме все одно и то же, а склеить не могу. Написал о «МЫ» целых 22 страниц³⁵, потом 20 стр<аниц> о творчестве, и сейчас пишу о «Производстве»³⁶, да еще мерещатся какие-то «Белые проблемы»³⁷, исходят из белого Супрем<атического> квадрата.

Увлекаюсь писанием, но иногда берет раздумье верх, стоит ли писать, не осмеют ли совсем, хотя я привык уже к этому, но хотелось бы на самом деле узнать.

Печатать мне негде, хотя небольшие статьи буду давать в журнал профсоюза³⁸. Одну статью дал в москов<ский> журнал учащихся, но его начальство за это сожгло³⁹.

Получил письмо из Одессы, Наталья Михайл<овна Давыдова> работает в Изо. Много пришлось ей, бедняге, вытерпеть, говорил, не надо ехать⁴⁰.

Теперь прощайте, привет Марии Борисовне. Сегодня Новый год, желаю здоровья, масла, сахару, крупы. Жду Ваших писем

Ваш К. Малевич

1/я<нваря> 21 года.

10.

Из Витебска в Москву, 6 октября 1921 года

Многоуважаемый Михаил Осипович.

Давно Вам не писал, все мотался, теперь переехал в Витебск. Витебск теперь стал моей ссылкой, начальство и все левые и центр обезвредили себя и Московские мастерские от меня, все скопом навалились и довольны. Но я не совсем скорблю, но все же хотелось бы жить и работать в Москве; но кто его знает, угадать трудно, смог бы я в Москве писать свои записки. Может быть, иногда колодзь <так! колодезь?> сослужит службу, правда, очень трудно с финансовым положением, но я сейчас и об этом не думаю и перешел на положении Даниила, которому носили вороны еду; но мне, конечно, не вороны, а мои ученики стаскивают продукты, и я кормлюсь так, что могу свободно наступать или выдерживать осаду сцепивших⁴¹ меня московских приятелей. Сейчас пишу свои лекции и большую записку о

существо живописи или вообще Искусстве⁴², затрагиваются разные вопросы, что есть физика, может ли физика что-либо доказать через научный опыт, о числе и вычислении, о точности, ясности, естественности времени, пространства, о материальности, идеализме; очень трудно мне размыслить над последними двумя определениями и найти разницы, ибо слова и названия явлений имеют цель ограничить явление, но в действительности только путают, ибо ничего ограничить нельзя; и почему нельзя найти границу, где что начинается и где кончается, — рассуждая, прихожу к интересным для себя заключениям, всюду провожу параллель — природ^{<a>} и живописное Искусство. Таким образом, размышляя о природе и Искусстве, я прихожу к контрасту по отношению мышления и понятия всех своих московских соперников, которые отказались от живописи и Искусства⁴³, чем доказали, что Искусство было для них просто умением, прием^{<ом>} ^{<на>}девать пальто, а живопись была тем, на что ^{<на>}девали пальто; но когда сущность живописная внезапно оделась в другую одежду, то ее не узнали, а Искусство осталось в пальто, которое не на что ^{<на>}деть; сущность живописная идет бесконечно, меняя формы одежды, и у меня выясняется, что будет время, когда художники поймут себя и ее, освободятся ^{<из->}под диктатуры церкви и Государства; жестокая война, а может быть, и без войны будет; только сомневаюсь, чтобы предметный мир уступил место беспредметному миру, а в последнем все действительно наступает новое, Супрематический беспредметный мир чистых возбуждений; я теперь раскрыл, что значит живопись, и что в ней есть, и как ее понимали и живописцы и общество, и все это делали названия явлений науки, которой я не знаю книжно, а имею какое^{<-то>}

самоличное суждение; до наивности мне кажется смешной <наука>, когда собирается мир распределить по полкам явлений, и для которой существует дерево и вода, железо, камень как какие-то отдельные единицы; также живописцы почему-то знали, что существует вода, воздух, и писали воду и воздух, которым нельзя дышать, но, чтобы избавиться от этой нелепости, оправдывались тем, что писали впечатления вместо того, чтобы творить беспредметное возбуждение.

Распространился слух в печати, что Вы написали три книги о Белом, Иванове и даже обо мне, и меня уже здесь донимают, чтобы я показал книгу⁴⁴ подготавливаются три новые работы — книжки об Андр<ее> Белом, Вяч. Иванове и К. Малевиче.

Сейчас едет в Москву молодой человек, и я передаю ему письмо, поэтому не смог больше написать⁴⁵.

Пишите, всего доброго

Привет Марии Борисовне

Нат<алья> Мих<айловна Давыдова> собирается в Москву, не приехала ли уже.

Ваш К. Малевич

Витебск 6 октября <1921 г.>

11.

Из Витебска в Москву, 15 октября 1921 года⁴⁶

Многоуважаемый Михаил Осипович.

Получил Ваше письмо от Медведева⁴⁷, это самый заядлый враг мой. Только я ничего ему не сделал обидного; на публичных своих лекциях всегда ругает, даже выкидышем называет человеческим, так запалывается; сейчас же, очевидно, Вы с ним, может быть,

говорили обо мне, вижу ваши определения, что я папуас; он теперь на каждом месте все об этом говорит, так что я теперь за папуаса иду среди образованной и грамотнонаучной медведевщины⁴⁸. Конечно, о письме знает уже весь Витебск, даже случайно на улице слышал слова «ты знаешь какой тип у нас сидит в Витебске, Медведев привез письмо от известного писателя Гершензона», так что событие⁴⁹; но только смущает то, что какой же это папуас, коли пишет ему Гершензон. Некоторые просили его прочесть, но я не дал, видите, какой любопытный наш Витебск; меня доняли с своею литературщиной, советуют учиться писать или чтобы поправлять рукопись, но я не выдержал и сказал, что дуракам не даю исправлять⁵⁰. Но мало того, <из> Петрограда тоже прямо беда, а мне кажется самому, что, может быть, и верно, и <что> нахально <так> писать; и думаю теперь секретно все делать и никому ничего не говорить и не печатать, пусть, когда умру, разбираются, если чего найдут. Все для меня ново, все пробую рассмотреть; конечно, все вещи в мире давно рассмотрены, а все их продолжают рассматривать, и сейчас очень заволновала меня мысль о весе, <о> материале и о скрытом в нем движении, о причине стремления к центру всех вещей, и что их толкает и связует, и как происходит обратное отталкивание вещей, откуда они пришли. Написал записку о движении Бога и о том, что человека нет, вовсе не было и не будет никогда. А Булгаков совсем странно утверждает Истину и любовь, а это ничего не выйдет, и монастыря ему не удастся построить. Он бережет душу, но точно не узнал души и не знает того, а может быть, и я не знаю, что душа новая в образе моем уж настала, и тело ей готовится новое. Большие перемены происходят, и все это нужно

видеть и рассказать. Но во всяком случае многие Медведевы, ругатели из них, в споре со мною (а этот спор бывает в профсоюзе, где столовая и потому туда захожу⁵¹) все-таки не удастся им своими аргументами противопоставить что-либо мне, в особенности когда я прошу говорить своими мыслями и языком.

Передайте привет Марии Борисовне

Крепко жму Вашу руку, Ваш К. Малевич

15/<октября> 21

Витебск

12.

Из Витебска в Москву, 11 февраля 1922 года

Дорогой Михаил Осипович.

Давно я Вам не писал, Вы тоже и мне ничего не писали; был тогда в Москве, но тоже неудачно, хотел поделиться своей заметкой «Бог не скинут»⁵². Сейчас же я написал самую большую записку «Супрематизм как беспредметность», в которой выделяю в первенство непрактичность и обрушиваюсь целиком на всю предметную культуру. И ставлю все в беспредметности, строю только Супрематические возвышенности и низменности; в своих рассуждениях, конечно, «Америку открываю», ну, что же поделывать, когда Колумб открыл Америку, — этот человек должен быть прямо ненавистным всяким мыслителям, куда <бы кто> не пошел — всюду его Америка открыта.

Вздумали побелить мою мастерскую, для чего нужно было ободрать обои; обои были приклеены на газетной бумаге, конечно, лоскуты газет прочитывались как археологические ценности, были найдены

критические отзывы на футуристов, а также какая-то записка о Пикассо, но очень неудачно, так как статья не имела ни начала, ни конца, но интересны были там выдержки Чулкова, Булгакова, Бердяева⁵³; конечно, в статье Пикассо терпел от всех нападки или попытку разгадать его таинственность, и потому заглавие исследования было «Разложение духа», причем приперчивалось разными прибавками. Пикассо для них человек, разлагающий дух, хотя Пикассо так просто и ясно смотрел на мир как на геометрическую простоту живописного построения, и вовсе разложить или изгноить дух мира не хотел и не мог, дух остался чистым, стройным, таким, как <ему> подобает быть именно в живописной стройке, и нельзя потому говорить о разложении духа; нельзя также говорить, что Пикассо относился к предмету бездушно и складывал музыкальные инструменты бездушно, мертвецки одно возле другого, а это, по-моему, страшно наивно; все писатели подошли к нему с точки зрения предметного мира, и, конечно, для них предметный мир умирал, ибо форма или признаки предметного пропадали, и дух их, если он не один для всего, то, конечно, тоже умирал; но, ведь, видеть мир можно двояко или тысячеяко, и потому, если бы указанные мыслители были беспредметны, то нашли бы в Пикассо гениального живописца, живописца, правда, такого, что не знает, что творит, какие ценности несет он в своем живописном сдвиге. А если бы он клал музыкальные предметы один возле другого, как это видит статьяписец, это не было бы ценной <живописью>, но здесь сложение живописных разниц, которого не видят предметники; в заметке пишется «Дематериализация мира» (Бердяев)⁵⁴, «каким он является для демона» (Булгаков)⁵⁵, «Призрачный

каменный век» (Бердяев), «этим формам нет соответствующих переживаний кроме ада» (Чулков)⁵⁶. Вот куда залетели предметники, и все это потому, что не могли познать живописного духа, и его строй, конечно, в аде и в небе не будет соответствовать, ибо все предметно в них так же, <как> в предметной культуре земли, которую нужно свергнуть как недуг человеческий. Вместо того, чтобы искать соответствия, нужно было бы Пикассо сделать первым человеком, <представляющим> действительно каменный век в живописи, <о> который разбивается предметный мир; я <это хорошо> понял, ибо рос в живописном духе и, может быть, в Супрематизме уже окончательно утвердил и поставил в первенство беспредметную стихию жизни. Пикассо боролся с предметным миром, правда, завяз в его осколках, но и это хорошо, мне уже легче было убрать мусор предметный и выставить бесконечность, не практичность, не целесообразность, за что московский Инхук⁵⁷ и преследует меня как не материалиста. На одном из собраний все ополчились на меня⁵⁸, но если бы они были новаторы, а не предметники, то никогда бы Искусства не променяли на харчевое изображение кастрюль. В Москве образовалась Академия художественных наук⁵⁹, в которую должны войти и члены Инхука; еще один Политехникум открылся в искусстве, еще одна наука, все собираются «обосновать научно» «наглядно» то, чего не существует. Интересно, какие люди составляют Академию художественных наук, должно быть, Фриче⁶⁰, Коган⁶¹, Поссе⁶²; все-таки интересно, что за учреждение, какие вопросы разбирают, я сижу в ссылке и ничего не знаю, что творится в Москве. Не слышно ли у Вас, где Давыдова, собиралась мне писать из заграницы, но до сих пор ничего нет. Все

думаю, как бы издать свою записку о «Супрематизме как беспредметности». Не могу найти никаких предметов, чтобы издать беспредметность. Это издание завершило бы двадцать пять лет моей живописной работы и размышлений над ней.

Жму крепко Вашу руку К. Малевич

передайте привет Марии Борисовне

Витебск Бухаринская 10 Худож<ественный> институт

11/ф<евраля> 22 года

13.

Из Ленинграда в Москву, 24 сентября 1924 года

Многоуважаемый Михаил Осипович.

23 сентября мы претерпели ужас и вместе с тем великолепное зрелище материовидных движений. Утром 23-го я стал наблюдать сильное передвижение птиц, удивляясь зрелищу, куда они летят — и грачи, и галки, вороны, мелкая птица. В 12<-м> часу я заметил перебегание крыс, мышей по несколько штук; в одной из улиц — Демидов переулок — я насчитал 16 крыс, через несколько минут некоторые люди замечали и устроили побоище, не отдавая себе отчета в этом. Мне самому показалось это странным, но я немедленно связал со стихийным бедствием; я шел в милицию, чтобы достать для 70-летней своей матери удостоверение личности и там уже узнал о сильном подъеме воды в Неве; и действительно, движение воды было сильно, так что уже в 5 часов я еле перебрался домой на Исаакиевскую площадь; здесь уже представлялась

картина ужасная — Нева своими огромными черными с белыми гривами во<лнами>, [пенясь], страшно как плевалась с яростью на всю устроенную культурой ей дорогу; никакие заборы не помогли, к 6-ти часам вода затопила всю площадь так высоко, что ступеньки до дверей Ис<аакиевского> собора были затоплены. Люди по плечи все же лезли по воде, а <слово нрзб.> хохотали, представляли собою муравейник. <В> 6 1/2 часов вода стала затоплять и мой этаж. Перестал действовать телефон; свет, тьма, плеск воды и шум ветра, кое-когда через прорывы туч Марс засматривал. Перебравшись на балконы, вытаскивали людей, которые все же шли по воде; более смелых [ветер] опрокидывал волной. Вода превысила все наводнения — и <1>724<-го>, и <1>824<-го> год<ов>. Потом для большего зрелища возник где-то пожар; как это все связано — вода, огонь, грабитель, все одно друг за другом держится или одно порождает другое; а огромная масса <людей> притаилась и ждала своей участи. А сегодня, 24 сентября, солнце светит как ни в чем не бывало; и действительно, тело есть тело; если оно есть тело — ничего ужасного для него не произошло, а для людей, для психических искажений, подлинный был ужас, убыток.

Жму Вашу руку. К. Малевич

24/с<ентября> 24 г.

14.

Из Ленинграда в Москву, 13 октября 1924 года

Дорогой Михаил Осипович.

Получил от Вас открыточку. Во-первых, вода залила всю площадь Исаакиевскую; в окна института

мы из воды вытаскивали людей. Конечно, не <на> второй этаж, а на первый; вода доходила до роста человеческого. Но это не столь важно. Важно то, что Вы хотите переговорить с Бакушинским⁶³ и Сидоровым⁶⁴; к этой категории не хватает еще товарищей Сосновского⁶⁵, Фриче и Петра Семеновича Когана, Луначарского⁶⁶, Барбантини⁶⁷ — итальянского критика. С ними переговоры — это значит вести переговоры с могильщиками; это все гробокопатели, которые хотят закопать таких полуграмотных людей, как я, в могилу своих грамот; им дана грамотность для того, чтобы они могли закапывать все неграмотное в могилу; мы для них есть тьма, а они свет; так говорил и Иоанн Богослов — «Бог есть свет, в котором нет тьмы»; не знаю, читали ли они это определение или нет, но я прочитал и возразил бы, что тьма и свет с точки зрения беспредметности одна сущность в двух различиях, и только. Солнце на фоне разума есть темное пятно, но есть нечто, что и разум будет темным пятном, тьма не есть ни зло, ни добро; тьма, скорее, покой, и горе тому, кто беспокоит светом тьму, ибо свет творит те представления, на которые человек идет со штыком, избавляя<я> самого себя. Во тьме мир, я понимаю тьму, в которой нет ничего, ни воли, ни представления. А Шопенгауэр озаглавил свою книжку «Мир как воля и представление». Конечно, я ее не читал, но заглавие на витрине прочел, очень я над этим заглавием не думал, но немного рассудил, что Мир бывает только там, где нет ни воли, ни представления, — где же эти двое есть, там Мира не бывает, там борьба представлений⁶⁸.

Так вот, Вы мне сказали, что Вы сами голосовали за то, чтобы исключить <меня> из храма Худо-

жественной науки⁶⁹. Меня исключили и подумали, что польза может быть от меня только тогда, когда я буду в храме, но если в поле или на горах, в подземельях, то я бесполезный человек. Теперь Вы думаете ошибку исправить Бакушинским, Сидоровым, этими когановскими могильщиками, которые выжили из той же академии всех нас, темных людей, и поставили [Когана], который поведет всю нашу современность, т. е. нас, темных людей, к Перуджину <Перуджино>⁷⁰. По техническим соображениям Кондратьев⁷¹ и [Помжалкин]⁷² засунули меня на Венециановской выставке в кладовку⁷³, но из этого ничего не вышло, за границей печатают квадрат, везде квадрatism, всюду; сейчас у меня лежит журнал Кунстблят <так!> — полон Супрематизмом⁷⁴. Я строю Институт, и Академии Худож<ественных> наук, конечно, следует обратить внимание; но это же невозможно, они для меня представляются крыловским петухом, который ничего не увидел в жемчужине. Бакушинский видит «удивительных иконописцев», которые сумели в лупу или без лупы написать Троцкого вместо Николы угодника, которого нужно рассматривать в лупу⁷⁵. Меня изгнали из членов академии, но христиане не изгнали Павла, хотя он и не был всегда в одном месте, а меня изгнали, поэтому думаю страсти пыль с ног своих.

Вы ждите, когда все Сидоровы будут закапывать нас в Ленинграде. Потому что это место для них темное. Эфросы⁷⁶ загребали⁷⁷ 25 лет меня, но я пока вырастаю в институт. Но я не хвалюсь этим, я только свидетельствую. Конечно, польза для дела большая, но Сидоровы и Бакушинские пока ничего не сделали. С нашей точки зрения мы начали дело новое. Это увидят нескоро.

Жму Вашу руку и остаюсь в ожидании ответа. Я Вам писал и послал даже рукопись, но Вы ничего мне не пишете.

Ваш К. Малевич

13/о<ктября> 24 Ленинград

<Приписка слева на полях:> Ну вот видите, не успел окончить этого письма, как слух идет, что институт хотят прикрыть, приехала из Москвы ревизия, узнает, годны мы или нет⁷⁸. Вот спросите Сидорова, разве они поймут.

М. Б. ГЕРШЕНЗОН (1920)

Многоуважаемая Мария Борисовна.

Как только приехал в Витебск и увидел, что хлеба и всякое другое добро в виде круп набито в каждой лавке, и кроме этого висят колбасы, мясо разное, был поражен, сейчас же купил два хлеба свежих и хотел послать один Вам. Но, увы, почта отправляла только по карточкам членов Проф<ессиональных> Союз<ов>, и только на ту фамилию, который посылает, на другую фамилию нельзя посылать. Кто же уезжал в Москву, ничего не брали, да и трудно провезти, один уехал и взял три фунта круп и у него отобрали, карантин, до удивительности строго. Сейчас разрешили посылать двадцать фунтов хлеба, и что же получилось, очередь с пяти часов на улице, спекулянты действуют, и чтобы послать хлеб, нужны люди сменять друг друга. Я уже простоял до четырех часов целый день и послать не удалось. Потом еще новости, что не все посылки доходят или доходят кирпичи или половина. Я решил с женою все-таки добиться послать, но у нее тоже свои родственники, но у меня свои, скажем, Вы, каждый своему и несет, но все-таки я ей доказал, что в первую голову нужно посылать Михаилу Осиповичу, что родственников

вообще очень много, но моих родственни<ков> мало, Михаил Осипович да еще два-три. Но, в общем, ни ей, ни мне не удалось послать.

Сегодня иду опять с надеждой, и если удастся, буду доволен. На пробу посылаю один хлеб, если получите, то сейчас же пишите, и я вышлю уже двадцать фунтов. Теперь водевиль в пяти или 7-ми действиях — если вышлите мне денег 1000 рублей или 1200 на две булки хлеба, то получение денег начинается с очереди, тоже с утра, и можно достоять до конца и не получить, или объявят, что через неделю или две будут деньги; не почта, а кошмарное заведение. 2-е, если же денег много, кому приходится получить тысячи две-три, то их кладут на текущий счет, и вы их можете получить через три-четыре месяца. Если будете высылать, то вышлите переводами первый 1000 рублей и другой 1000 рублей, и обязательно напишите титул «Профессору К. С. Малевичу», немного будет яснее, что я работаю и не спекулирую.

Друзья мои издали небольшую книжечку мою, которая получилась так, как я говорил лекцию. Эта лекция была записана, и они ее в таком виде издали как сюрприз мне. Книжку уже эту расхватили, уже о ней узнали в других городах и высылают деньги; и чтоб им не понять ее, потому что это единственная месть моя за то, что они высылают деньги на мое имя, и я вынужден был лишний раз отстаивать очередь в кошмарном заведении почты.

Жаль, что я не писатель, смог бы описать Вам Витебск и его охотников. Я хожу за город гулять утром по рецепту врача. Город здесь для меня представляет пустыки пространства, привыкшему в Москве делать по 40 верст в день. Здесь даже как сле-

дует разогнаться нельзя, выскочишь в поле на Смоленское или Оршанско-Могилевское шоссе. И вот здесь начинается для меня зрелище, сразу и опера, драма, трагедия, кабаре, балет и Художественный театр в смысле охоты и ловкости. Все рвы, кусты, деревья заполнены евреями, они сидят тихо, на шоссе показываются туземцы, кроты и всякие земляные существа, а так как за ними вдали от города тоже охотятся казенные люди, то к городу к концу шоссе они съезжаются прямо со всех сторон <из> поля, объезжая карантин. И вот, когда туземец подъезжает к шоссе, то сейчас же на него вскакивает охотник-еврей прямо в санки и кончено, гайда в город, и он исчезает, как в пучине морской. Эти охотники делят каждо<го>, выехавше<го> прямо на охотника, но вот иногда не хватает туземцев, тогда начина<ется> и опера, и драма; здесь поднимается невероятная вещь, страшно за лошадь и за туземца, перед ним или ему тычат каждый по мешочку соли, но вот кто больше покажет мешочек, за того туземец цепляется, валяются в санки и едут. Охотники без ружей, но у каждого мешочек соли, они сидят с утра, но иногда бывает, что внезапно на лошади появляется егерь, и тогда все кончено, драма заканчивается быстро, в одном действии «вперед». Таким образом наводняется Витебск всем, чего хочешь, и мы уже грызем. Я даже жалею, что беллетриста нет, можно было бы закатить на пару тысяч страниц книжицу.

Жду от Вас два перевода по 1000 руб., приблизительно на 4 хлеба. Остальное ничего не принимают. Если кому удастся послать вместе с хлебом фунт крупы, то нужно иметь большое развитие быстроты рук.

Теперь желаю Вам всего доброго, передайте привет Михаилу Осиповичу и детям.

Витебск, Бухаринская № 10, Художественные Мастерские.

Ваш профессор К. С. Малевич

28 декабря 19 года

<приписка на первой странице письма:> Важное условие — высылайте тряпки для посылки, ибо нельзя достать ни одного аршина. <В рамке:> Стоимость посылаемого хлеба 600 рублей.



33. Супрематизм. Живописный реализм футболиста. —
Красочные массы в четвертом измерении. 1915



34. Супрематизм. 1915



35. Красный квадрат
(Живописный реализм крестьянки в двух измерениях). 1915





37. Супрематизм. Беспредметная композиция. 1915









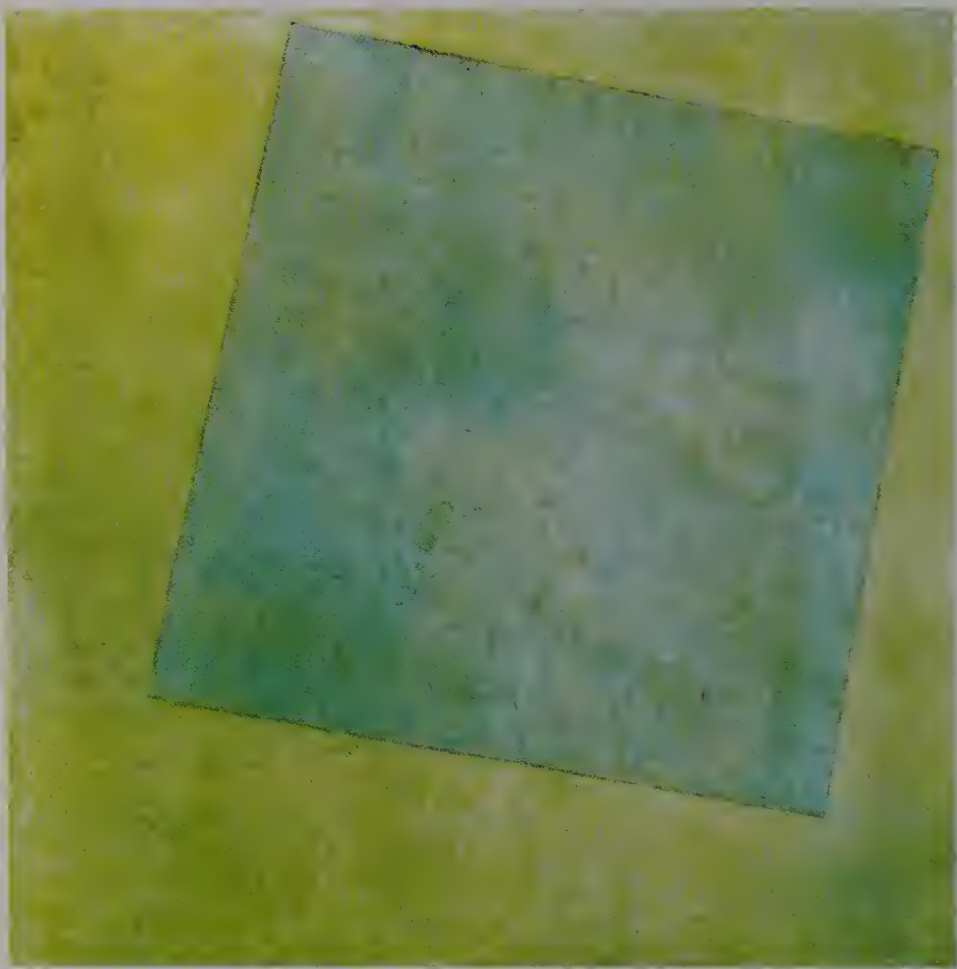
41. Supremus № 58 (Желтое и черное). 1916



42. Супрематизм. Ок. 1917



43. Супрематизм. 1917—1918



44. Белый квадрат на белом фоне. 1918



45. Черный квадрат. Ок. 1923



46. Черный крест. Ок. 1923





48. Супрематизм. Ок. 1927



49. Супрематизм (Белый крест). Ок. 1927



50. На сенокосе. Ок. 1928



51. Голова крестьянина. 1928—1929



52. Девушки в поле. 1928—1929



53. Супрематизм в контуре спортсменов (Спортсмены), 1930—1931



54. Торс (Первообразование нового образа). 1928—1929



55. Женский торс. 1928—1929



56. Сложное предчувствие (Торс в желтой рубашке). Ок. 1932



57. Красный дом. Ок. 1932



58. Красная конница. Ок. 1932



59. Жницы. 1928—1929



60. Голова современной девушки. 1932



61. Художник (Автопортрет). 1933



62. Бегающий человек. Ок. 1933



63. Человек с лошадыо. Ок. 1932



64. Архитектон-бета. Ок. 1926

П. Д. ЭТТИНГЕРУ (1920)

Многоуважаемый пан Эттингер,

Получил открытку от пана¹ и спешу выслать брошюры, эти брошюры издали коллеги, которые разделяют мою мысль². Вложили дьявольский труд, но, как говорит сегодняшняя пословица: «кто не работает тот не ест», а вторая гласит «кто не молится, тот не попадет в царствие небесное», как сговорились поп с пролетариями; я рассудил, что это не понятый *«лозунг»*, потому что проклятие всей природы было сделано Новым Богом и водружено на алтарь сегодняшнего дня, но об этом можно говорить очень долго³.

Через некоторое время победит супрематизм и утвердит новые предметы как одежду нового *«смысла»*, но не будет так, как говорит Машковцев⁴, что в старые предметы будет внесен новый *«смысл»*, однако и об этом можно много говорить. На выходе еще одна тема о супрематическом четырехугольнике (лучше квадрате), на котором нужно было бы остановиться, кто он и что в нем есть, никто над этим не думал, и поэтому я, занятый вглядыванием в тайну его черного пространства, которое стало какой-то формой нового лика супрематического мира, сам возведу его в дух <творящий>. Однако пан скажет, что

слишком смело, может быть, мыслю. О нет, вижу в этом то, что когда-то видели люди в лице Бога, и вся природа запечатлела образ его <Бога> в облике, подобном человеческому, <но> и если бы кто из седой древности проник в таинственное лицо черного квадрата, может быть, увидел бы то, что я в нем вижу. О, я еще несмело говорю о нем, но неизбежной пролегалает через него дорога всего мира, у Бога природы через него в бесконечном прошлом пробивалось все, чтобы через его экономическое лицо установился мир новых предметов. Знаю, Супрематизм для того пришел к *«Беспредметности»*⁵, чтобы построить новый духовный и *«утилитарный мир»*⁵, но и об этом можно развернуть огромную речь, и нужно было бы ее развернуть, потому что в ней заключается развитие нового завета мира, который был в прошлом и шел к нам и пойдет дальше, оставляя за собой тысячи лет знаков. Так в нем <черном квадрате> вскрывается форма лица нового Величия природы, которая для него <этого Величия> будет алтарем, в котором скроется тайна, а эта тайна так далека и глубока и бесконечна⁵, что скорее достигнешь млечной дороги звезд небесных, нежели углубишься и обследуешь все извилины, находящиеся во мне, хотя кажется, что они так близко лежат, а на самом деле далеко; и много людей-мудрецов поднимают свои взоры на далекие звезды, смотрят в телескопы, желая приблизиться к ним, и в этот момент забывают, что они сами являются звездами, которые нужно исследовать; но я сам звезда такая далекая в бесконечном пространстве, что никогда ни один телескоп меня не достанет, но <мы, люди> хотим все увидеть глазами и попробовать потрогать пальцем, забывая о том, что иногда надо быть слепцом. О, как об этом можно

много говорить, но ни к чему это, поскольку мертвый переулоч⁶ всегда будет всматриваться в звезды, потому что блестят, и те, которые <ярче всех> блестят, останутся для него навечно, и он будет стараться в них вложить все⁷, для этого и существует «мертвый переулоч», но удивляет меня *Игорь Грабарь*, что он вольет в раскрытую *«Божие Матери Казанские и Суздальские»⁸, ведь что мог архангел влить, то уже влил, и ничего больше уже не получится.

Может быть, со временем примусь за писание о Супрематизме, потому что в этой брошюре ничего не говорю об этом⁹. Пишу как будто бы по-польски, но за двадцать с лишнем лет борьбы с «мертвым переулочом» в *России* забыл польский язык.

Желаю пану всего доброго
готовый к услугам

Казимир Малевич

Витебск, 3 апреля¹⁰ 1920

Был ли пан на моей выставке
на ней имел 200 работ уже исчезли [13]

*Витебск Бухаринская 10 Худ<ожественное> уч<и-
ли>щ<е>*

ЭЛЬ ЛИСИЦКОМУ (1922—1925)

1.

Из Витебска в Берлин, 4 июля 1922

Лазарь Маркович,

Вы не понимаете моего молчания; ведь, дела меняются, то сидишь, то ходишь; раньше все только ходил. Сил нет, чтобы пересмотреть свои работы.

Очень бы Ваш гонорар меня поддержал¹. Например. За квадрат бы прислали «ару», за круг «Нансена»², а для привыкающего к сиденной жизни человеку это бы было чудесно, но для меня такой гонорар подлинные чудеса. Не знаю, как для Вас эти чудеса чем окажутся. Ликвидацией всей редакции и имущества или же Вам только на здоровье пойдет.

Терпим ужасный голод. Я на волоске, а Хлебников³, уже лежит параличом разбитый. Кажется, привезут его в Петроград. Жестокое гонение чиновников на нас оказывается; главные гонители Д<авид> Ш<теренберг>⁴ и К°.

Прощайте. К. Малевич

4/июля до 15 августа буду в Витебске

Хлебников умер. Долой всех чиновников удушающих, и тех, кто поддерживает их. Умер 28 июня, замученный голодом. На очереди Татлин⁵ и я.

2.

Из Ленинграда в Амбри-Сотто 12,
17 июня 1924 года⁶

Дорогой Лазарь Маркович.

Года полтора жизни в Ленинграде <прошли> при весьма сильной оппозиции против Нового Искусства и голодовке; Соф<ья> Мих<айловна>⁷ заболела туберкулезом, и надежды совсем нет, ибо условия лечения невыносимы. Уна⁸ пока что здорова.

Но, несмотря на все поставленные авангарды реакционеров, захвативших Академию и Штиглица⁹ и Музей Худ<ожественной> Культуры¹⁰, я все же повел атаки против их позиций по примеру Витебска; надо сказать, что со мною приехали и Юдин¹¹, и В<ера> М<ихайловна>¹². Это самые главные борцы, которые великолепно повели работу снизу, я же сверху; в результате получилось разгром гоп-компании, засевавшей в Муз<ее> Худ<ожественной> Культуры во главе с идиотом Татлиным, который, будучи зав. Изо¹³, сдал все позиции правым, сдал и Академию¹⁴, и Штиглица. Я очень жалею, что потерял много <времени> в Витебске, а Татлин в это время все возглавлял себя и прозевал все¹⁵. Сейчас же при сильнейшей реакции, развивающейся у нас против Нов<ого> Искусс<тва>, все же удалось овладеть последней позицией Нов<ого> Ис<кусства> — это Муз<ей> Худ<ожественной> Кул<ьтуры> — которую держали претенденты на Новое. В настоящее время Муз<еем> Худ<ожественной> Кул<ьтуры> овладели и удалось построить исследовательский Институт, которого нет во всем мире; долго ли придется жить, неизвестно. Существует в нем несколько отделений. Мой 1) формально

теоретический (Бактериология в живописи), 2) Органической культуры Матюшина¹⁶ и 3) Мансурова¹⁷ экспериментальный отдел. Была устроена первая выставка, но ни звука в прессе, а вещь серьезная и важная¹⁸, но в своем отечестве все близоруки либо дальнорорки; скорей дальнорорки, им нужно наши вещи обязательно поставить на горах Этны, или в Швейцарии, или <во> Франции на Эйфелевой башне — тогда увидят. Уже появились Советские ампиры, теперь намечается советский Рембрандт, Рубенс и скоро Рафаэль ка<ко>й-нибудь Анненков¹⁹ 20 будет. Втерли очки здорово, разыгрывая на понятных как бы картинах Рафаэля всю свою негодность. Щусьев²⁰ <так!> строит новую Москву совсем здорово, оформляет пролетарий в римские сандалии и каски Афины Паллады; Колизей-стадионы, портики; это новая Москва в сандалиях греков; с другой стороны, эти эстеты Пикассы, Браки лезут тоже не особо далеко от Щусьева.

А Вы тоже не исполнили договора; Вы, конструктор, испугались Супрематизма, а помните 19<-й> год, когда мы уславливались работать над Супрематизмом, и хотели книгу писать; а что теперь — конструктивист-монтажник; куда Вас занесло, хотели освободить свою личность, свое Я, от того, что сделал я, боялись того, чтобы я не расписался или мне бы не приписали всю вашу работу, а попали к Гану²¹, Родченко²², конструктором стали, даже не проунистом²³. Где же Уну?²⁴ Уновис<ские> фотографии? журналы? в которых будет помещ<ена> Уновисская работа? А как бы много значило это, если бы Вы и Уну поддержали одну линию по организации Нов<ого> Искус<ства>. Как важно это, и нет ничего. Разве Вы жур<нал> «Вещь» начали как член Уновиса? Нет. А Вы знаете, кем Вы в нем были. Вы уехали за рубеж — хорошо, а где же связь? Нет ее.

Ну ладно, не сердитесь, ибо будете неправы. «Вы бы небо взяли, я землю»²⁵, не помню, кажется, мне принадлежало небо, а Вам земля; а знаете, что получилось, у нас Земли не стало, стало «небо», я это еще предвидел, когда написал «Бог не скинут»²⁶, а «Из книги о беспредметности»²⁷ кое-что найдете в подтверждение, в том кусочке, который попал к Вам. Не знаю, что получится из Вашей книжки²⁸; о, если бы Вы знали, сколько я написал, можно целое специальное издательство открыть. О Супрематизме одна часть 240 стр<аниц>. Сейчас готовлю на первое полугодие 48 лекций, каждая в один печатный лист. Если бы могли издать так, чтобы я мог получить на проезд в Берлин, хорошо бы было. Я сам сейчас тоже нездоров, нервное состояние сильно больное, денег нет, пицца плохая, одежды нет. Конечно, Брик²⁹, Маяковский в контрасте с нами и могут ездить на <a>эропланах, дело все в том, насколько все это добротнo; и, конечно, <если> написать трубку коммунара или еще что-либо из вещей коммунара, <то> можно уехать на двух аэропланах, но могут и другие вещи <быть> в тысячу раз коммунарней, но не ясны, и сиди как абстракт на абстракте. Теперь желаю Вам скорейшего выздоровления и жду вашей книжки. Пошлите ее Луначарскому³⁰, ибо он больше осведомлен, что делается на западе, чем в СССР.

Я знаю, что если бы устроить выставку нашей исследовательской работы за границей, она имела бы большое значение для всех, и у нас бы больше писали и обратили внимание. Сдвиг большой в научном оформлении.

Жму Вашу руку.

Ваш Казимир

Почтамская 2/9 Музей Худ<ожественной> Куль<туры>
17/i<юня> 24 Ленинград

<Приписка на полях справа:> На устрой<ство> выставки в Берлине

вышлите требование на Муз<ей> Худ<ожественной> Кул<ьтуры>.

Я послал кое-что в Венецию на всемирную выставку³¹.

3.

*Из Немчиновки в Орселину близ Локарно,
14 августа 1924 года*

Дорогой Лазарь Маркович. Получил от Вас ABC³² на немецком языке, до сих пор не прочитал, но вижу, что это архитектурный листок, в который можно прислать мои архитектурные проекты. Сообщаю Вам, что мои супрематические слепые сооружения, а также квадрат, круг и крестообраз<ные> плоскости, были увезены на Венецианскую выставку и, чтобы не скомпрометировать Кончалов<ского> или вообще искусство Грабарей, сложены в кладовку. Если Вы сможете достать их и поместить в любой журнал, то сделаете мне большую услугу. Я думаю, что Вы не откажете в этом. Если же это трудно, то хотя <бы> напишите об этом поганом деле. Все хотят закопать живьем, но, думаю, не удастся эта штука. Вышла ли книжка. Сейчас до 1-го с<ентября> буду в Немчиново, а потом в Ленинграде, Институте Худ<ожественной> Кул<ьтуры>, площ<адь> Воровского д. 9. Я избран преподавателем Института Гражд<анских> инженеров, по конкурсу прошел³³. Начну медлительную работу в области борьбы с<о> старой классикой. Сделал 15 проектов слепых беспредметных сооружений. Жду

ответа. Осенью в АВС пришлю фотограф<ии> своих сооружений и статью.

Всего доброго Казимир
14 ав<густа> 24 Немчинов.

4.

Из Ленинграда в Амбри-Сотто,
6 сентября 1924 года.

Дорогой Лазарь Маркович, <письмо> от 1.7.24 я получил, получил и 2 журнала, за что приношу большое спасибо, тоже спасибо и за намерение прислать мне доллары 36. Но, видите <ли>, я хотел бы иначе все устроить, а именно, нельзя <ли> найти издателя на мои брошюры с тем, чтобы я смог получить поддержку. У нас порядок очень сложный относительно посылок статей, если цензура найдет возможным выпустить, то выпустит, а если нет, то нет, все идеология мешает. И вся цензура по отношению ко мне тоже в таком положении, как Вы, Вы не знаете моей личности, кто я — «нигилист», «антиматериалист» или «идеалист»; в другом случае затрудняются решить тот же вопрос — «либо анархист, либо контрреволюционер». Помните, я как-то говорил о том, как на меня напали в лесу несколько человек, но я не обращал внимания, лежал покойно, и это наступающих смутило, и они сказали «либо нож есть, либо что». Так и у Вас, не знаете, кто я; а вся штука в этом, что между материализмом, религиозизмом, идеализмом и нигилизмом вскрылась еще «беспредметность», а Супрематизм это только в ней степень. Относительно же того, что Вас не занимает положение пророка, да и

представьте, что и меня мало тоже интересует пророчество; но больше всего это меня интересует политическая деятельность в Искусстве, его особая идеология и отношение ко всему остальному, т.е. тому, что называют жизнью, и что жизнь это и есть та печка, от которой нужно всему плясать. Мою книжку «Бог не скинут» Вы неверно усвоили на счет «скептицизма» и «отчаяния», наоборот, это оптимизм с моей стороны, это оптимизм беспредметника, а скептицизм и отчаяние — идеи материализма и вообще плач идеалиста. Вот если это новое «Да» вы узнаете, то хорошо.

Если я Вам делал упреки и слегка критиковал Вашу деятельность, то все же по-нашему, не по-европейскому, т.е. не думал быть Вашим «врачом», сам же «идиотом».

Вы пишете, что такого Института, как у нас, нет; да, такого нет, и он действительно может быть только там, где я буду; правда, гордо звучит — «Я», ибо с такой энергией физической упругости можно делать все. Чтобы удержать Институт, это нужно иметь нервную систему и желудок такой, чтобы мог выдержать эту толщу мещанства и устоять по системе нервной; по системе желудка есть до сих пор овес, черный хлеб, иметь от этой прелести большую жену туберкулезом, и, чтобы добиться Института, просидеть год в ванной сырой и есть паек, ходить в оборванных боти<н>ках, рваных брюках. Теперь удивляюсь на все Ваши журналы, издания, этого Вам не удастся сделать у нас. Еще один год я потяну, а там в дом умалишенных.

Относительно похорон «измов» будьте осторожны, чтобы не наделать ошибки в политике Искусства и сделать из книжки дубинку. Также самое предупре-

дите и венгерца, который пишет статью «Абстрактное творчество от Супрематизма до сегодняшнего дня»³⁴, так как еще никто ничего не написал о самом Супрематизме, сиречь о беспредметности, и как бы не вышло такого положения, что квадрат нужно будет помещать не на первой странице, а на последней. У меня 48 листов печатных за семь лет исписано насчет этого, впереди или сзади квадрат.

Относительно Венецианской выставки — раз я Вам написал, значит, точно; запросите в печати, почему не выставлены, запросите через печать меня. Придется им отвечать, а из ответа будет видно все уловки; они сваливают вину на мой план, который являет собой развеску моих работ, и что Комиссия по развеске встала в затруднительное положение в том смысле, что по техническим условиям нельзя было выставить, а план заключался в том, что я просил для полной ясности выставить все мои работы в одном месте <схематические рисунки квадрата, крестообразных плоскостей, круга>. Вот три черных на белом и <на> 5 к ним рисунках 2-я стадия развития Супрематизма³⁵. И вот, представьте, это бы погубило всю Венецианскую выставку и нашу СССР. Втирание очков. Президент выставки П. С. Коган³⁶, а генеральные секретари Кондратьев³⁷, и не знаю фамилии того секретаря, который остался в Венеции³⁸. Вещи по заявлению секретаря Шапошникова³⁹ находятся в кладовке Русского павильона.

Прочитал «Merz»⁴⁰. Вот и вижу то, чего сейчас нельзя так делать; конечно, это нельзя в том случае, если вы согласитесь с тем, что сейчас каждый лоскут бумаги должен быть использован революционно организованно. Вы поместили Квадрат, что из

этого получилось, — получилось 2% вместо 100%. Что подписано под ним — кусочек философии. А если бы была статья, рисующая хотя бы то, что Вы пишете в письме «первого основоположителя указать». Вот этого уже было бы больше, нежели все, что написано. Для чего больше, не для того, что это я «пророк», а для того, что это дает в <слово нрзб.> скорее развернуть Новое Искусство, это все, что помогает утвердить крепче и Институт, нам нужно. Но <на> этой прямой линии Вы не стоите, на перепутье Ваше равновесие, нет той прямой Витебской первоначальной линии. Вы скажете, что я в могилу ложу все измы, это дело Ваше, а мои к Вам притязания заключаются в том, чтобы Вы по<мо>гли тем, что всюду будете писать о том, что находите ценным во мне, и опять повторяю, что это не для меня; а что у меня ценного <— это> Супрематическая точка зрения на бытие как вид беспредметный; но Вы скажете — нет, ценно то, что «от Супрематизма до последних дней». Стало быть, о той прямой линии невозможно Вам писать. <В> «Merz» голый квадрат, <но> и то больше было бы, если просто подписать «Супрематизм»; но «Merz» вне этого, это просто собранные элементы, ни с чем не связанны<е>. Можно и фамилии не писать, квадрат ясен. Итак, помните, что сейчас у меня последняя позиция — это Институт, и помните и то, что самый злейший враг, это Д. П. Ш<теренберг>. Сильнейшая атака всего правого крыла Искусства удерживается мною. Ваше каждое слово, только прямое, будет большим делом. Помните, что Европа авторитет и сейчас.

На днях пошлю Вам статью о «прибавочном элементе в живописи»⁴¹, с тем, чтобы Вы издали отдельной брошюрой; другую пошлю в журнал «Zwrotnica»

в Кракове⁴², я получил от них письмо, с тем же намерением — хочу собрать деньги на выезд.

Вы хотите знать, сколько стоит жизнь — чтобы пить чай, <покупать> масло, мясо, нужно 160 руб. зол<отом> в месяц; доллар, кажется, у нас 2 р. — 1.94; но если Вы не будете служить, тогда могила, и 200 дол<ларов> не хватит, налоги большие за то, что Вы не служите, а службы нет нигде никакой. Теперь подумайте, как жить, если получать всего 40 р.

<Вертикальные приписки на полях:> Вы думаете, что Институт продержится долго, нет, я только бьюсь, как окунь на берегу, и только благодаря этому рыбак не может ухватить; а действительно, большое дело мы делаем, но это могут признать, когда появится у Вас.

Получили ли от Эренбурга мою статью, печатанную на машинке. Ничего из нее не печатайте.

Хотел устроить выставки Института худож<ественной> культуры. Теперь так называется Музей Худ<ожественной> кул<ьтуры>. «Научно-исследовательская выставка живописных лабораторий Института Худ<ожественной> кул<ьтуры> в Ленинграде». Если бы Вы прислали запрос оттуда Главнауке в Москве от какой-либо организации о желательности нас выставить, было бы хорошо.

Софья Мих<айловна> и Уна кланяются; здесь так не лечат туберкулез. Соф<ья> Мих<айловна> совсем плоха, один [теопал пьет] и больше ничего не дают.

Я написал в Академию Худ<ожественных> наук в Москве, чтобы они сделали распоряжение Генеральному секретарю в Венеции Русского отдела о выдаче Вам моих работ⁴³, и тогда печатайте рисунки.

Музей Худ<ожественной> кул<ьтуры> в Москве присоединен к Третьяковской галерее, наш к Русс<кому> Музею, я вышел победителем в Институте.

Где Наталия Михайловна <Давыдова?>⁴⁴.

*Спасибо за все сделанное. Любящий Вас К. Малевич
Ленинград 6.9.24.*

5.

*Из Ленинграда в Минусио близ Локарно,
8 декабря 1924*

Дорогой Лазарь Маркович.

Мое долгое молчание объясняется тем, что не было денег на марки. Соф<ья> Михайлов<на> лежит уже 2 мес. в постели, лечить нечем и т. д. Но сейчас у меня есть 5 рублей и т. д.

* * *

Конечно, списаться очень трудно, уже много времени уходит от совместной работы, остаются только тени, и потому затеять переписку в печати через нашу балетную газету Жизнь Искусства очень трудно. Левому Искусству говорят кончать, потому что на Западе «мудрый Барбантини»⁴⁵ написал, что надо отступить лет на 400 назад. Тов. Луначарский советует на 70. Вообще — да здравствуют богомазы, понятны<е> и ясные. В продолжение двух месяцев я добивался, чтобы поместили мое письмо Ван Hoff'у и Бекману⁴⁶.

И вот, кажется, на этой неделе будет помещено. Это письмо — не письмо, это только причина, это только случай для того, чтобы вызвать общественную переписку. В этом письме ничего по существу не пишется.

Следующее письмо о<б> идеологии архитектуры я вслед за напечатанием <письма> голландцам пошлю в редакцию. И второе письмо явится как бы продолжением читанного мною доклада в Архит<ектурном> обществе. Хотелось бы от Вас получить письмо в духе того, что все технич<еские> средства для выполнения Супрархитектуры возможны, ибо наши не верят, чтобы могли быть перекрытия плоские, крыши и проч. И второе, чтобы Ваше письмо не пошло вразрез хотя бы тому, что говорила Halle⁴⁷ на своем докладе, что Супрематизм и Конструктивизм имеют влияние и проч. на Западе. За это ей тоже влетало, и никто не верил ей, что Супрематизм имеет влияние, уже «говорят, доказано, что новое кончилось».

* * *

Новый Классицизм у меня выходит из идеологии движения человеческой деятельности, и потому это название выходит как раз из этой теории деятельности. Это, конечно, не паспортная система, а система выработанных функций и отношений. Почему не утилитарные, тоже самое из этой теории и идеологии вытекает. А что же касается того, что у Вас в проунах было все видно и разрешено вне чертежей, то я не совсем согласен. Проуны хотя и близко стоят к Супрематизму, но все же их динамические отношения не те, что в Супрематизме, и Вы сами в этом убеждены, и в посланном Вам динамопланите это видно, у Вас ход другой и даже фигуры шахматной игры другие, хотя игра шахматная. Что же касается чертежной ясности, то я хотел только указать, что плоскости черные, которые образуют крыловидные навесы, находятся в стене, а не в воздухе, и что <это> не мешает именно Супрематическому строю, и, конечно, спаян-

ность не может быть основана на чертеже; да разве Вы посланные Вам фотографии никак не воспринимаете вне чертежа? Я думаю, что Вы супрсооружение целостного восприняли. Дальше Вы говорите, что «наши подмастерья под моим влиянием отклонились от архитектуры, хотя и вещи хороши были», а если бы они были под Вашим влиянием, то пришли бы к хорошей архитектуре. Чашник⁴⁸ станковик, Суетин⁴⁹ тоже, Хидекель⁵⁰ гражданский инженер, а в общем уже в РСФСР сейчас неизвестно, что делать, учить ли архитектуре или гражданскому искусству; а что такое архитектура, стало тоже неизвестно. И я сам даже теперь занят этой архитектурой, ее идеологией, исходя из критерия «художество». Сейчас интересно выяснить, на каком базисе основываются наши новые сооружения, на утилитарном или художественном и динамическом. Это зрячие основания, но могут быть и слепые, между этим уже термином и динамичным художеством уже большая разница, и тут Супрематизм как бы входит в другую сферу, возможно, своей сущности идеологической. И Вы нашли этот термин тоже прекрасным⁵¹. Вы нашли его подсознательным, ибо я говорю с Вами из центра подсознательного, но не бодрствующего. Вас смутил Египет, почему Вы должны протестовать, мне не ясно, как инженер-архитектор. Неужели Вы поняли, что я вижу в Вас Жолтовского⁵², «если все возможно», то почему нельзя это построить в Египте или другой Азии. Беспредметность нужна. Почему не подходит?

До сих пор ничего не получил от Ганновер<ского> Музея⁵³, а также посылки. Вчера появился у нас в институте плакат, череп, на лбу которого была написана сумма — у целого коллектив<а> 5 коп., есть нечего, значит. Работа Юдина, В<еры> М<ихайловны> и др.

Присылайте больше о нас чего-либо. Если Жизнь Искусства не напечатает мое письмо о<б> архитектуре, я пошлю Вам для Kunstblatt'a⁵⁴.

Всего доброго Ваш Каз<имир>.

8 Д<екабря> 24.

<Вертикальные приписки на левом и правом поле:> Если Ганновер<ский> Музей в самом деле думает у меня купить что-либо, то какую сумму денег он может дать. Halle выбрала 3 вещи, но когда я сказал, что 250—300 р., то это оказалось недоступно для Ваших покупателей.

Собираюсь написать ноту Барбантини.

6.

*Из Ленинграда в Минусио близ Локарно,
17 января 1925 (датируется по ленинградскому
штампу на конверте)*

Дорогой Лазарь Маркович, Ваше письмо указывает, что Вы можете бросать деньги даже на письма такого содержания, уделили все письмо, собственно говоря, в честь моей тяжелой жизни, усугубленной болезнью жены. Вы пишете о помощи — разве Вы Энгельс, а я Маркс? Я знаю, что мне нужно отдохнуть, жену вылечить, кроме того у меня живет мать-старуха, тоже больная, кроме этого обстоятельства я еле-еле удержался в Институте, который мне удалось за все это время построить и кое-чего достигнуть в смысле науки о художествах. Закрытие его это значит на панель, и в этом состоянии находится дело и сейчас, что будет завтра, неизвестно, «это все

непонятно массам», а когда говоришь — дайте мне массу, и она поймет меня, то это их не убеждает. Ликвидация наступает полная. Наши ребята пишут флаги по 60 коп., чтобы хотя кусок хлеба заработать. У меня хватает жалования на несколько дней, ни лекарство купить нельзя, ни поесть.

Раяка⁵⁵ или Юдина помните? Ходим заодно в калошах, ибо ботинки все в дырках, но работу делаем во всю силу, все имеем надежду, «авось» получим кое-что в благодарность, а оказывается, чуть в шею не получили.

Из Вашего письма видно, а <также> из всех тех журналов, которые я получал от Вас и от Blok'a⁵⁶, что все же нашему брату можно жить, даже, видите, из Kunstblatt'a есть для меня гонорар. Ввиду того, что уже почти никого из художников нового и старого нет у нас, я да Татлин кое-как доживаем веку, то мне бы с Вашей стороны была бы единственная помощь в переселении меня; я все имел надежду, что соберу деньги, но заработать супрематизмом нельзя, у Вас, очевидно, можно. Я и полагал, что при Вашем содействии возможно кое-что издать, участвовать в журнал<ах>, получить гонорары, и помаленьку собрать деньги на дорогу. Была Halle, ее направила ко мне, кажется, Каменева⁵⁷. Она что-то говорила насчет взятия моих работ, но, конечно, не сумела взять, ведь Вы сумели меня живьем взять и вывезти в Витебск (а она не сумела взять мертвые картины); как-то у меня ничего не получается, но теперь переслать работы это немислимо, это нужно ехать в Москву и потратить три-четыре месяца. Одну статью если послать нужно пройти огни и воды. Есть на Венецианской выставке шесть-семь работ, напишу в комитет, чтобы направили их Вам, но там квадрат, черный круг и крестообразная <композиция>, остальные рисунки архитектур<ного>

характера, но не знаю, стоит ли, ведь нужно цветное и раздробленное. Задумал написать целый ряд писем к Вам из «Идеологии архитектуры»⁵⁸ (Супрематич<еского> Искусства), которые можно опубликовать. Интересно, что Вы написали о<б> архитектуре и послали в Париж. Я получил Blok № 8—9, конечно, № хорош по идее, но странно небрежное отношение к авторам; во-первых, под моей работой написано Конструкция динамическая, когда нужно было бы написать Супрематич<еская> и т. д. Zwrotnica, очевидно, не существует. Ваша трибуна тоже есть, есть и перевод мой из «Новых систем». Был у меня проф. Berner⁵⁹ из Hessen'a, обещал найти издателя на «Теорию о прибавочном элементе в живописи» в Берлине. Можно было бы издать небольшую брошюру в 1 печ<атный> лист, «Утилитаризм и художество»⁶⁰ это из Идеологии архитектуры. Halle здорово отобрала мои работы. Голову крестьянина⁶¹, которого она назвала «Новым Спасом», на этом назв<ании> можно построить целую книгу; потом крестьянку-жницу⁶² и полотеров⁶³; можно сказать, из этого периода лучшие работы. Если они попадут на Запад, то лучший Малевич будет вывезен, как лучший Сезанн из Запада.

Итак, до мая м<есяца> я должен собрать денег хотя бы на летний отдых. На С<офью> Мих<айловну> нельзя рассчитывать, не доживет, третий м<есяц> уже пошел, <как> лежит. Нужно сильно кормить и проч. Посылка еще не получена в Кубу <Комиссия по улучшению быта ученых>. Halle говорила мне, что она в Москве читала доклад и хотела сказать обо мне и влиянии Супрематизма на Западе, но старый идиот Эттингер⁶⁴ не посоветовал ей это делать. Я передал ей новый рисунок арх<итектурного> Супр<ематизма> для помещения. Вы пишете о гонораре, если бы

наладить мои письма в печать в журналах, то гонорар нужно собирать и класть там же в кассу на мое имя. Я получил от «Kestner Gesellschaft»⁶⁵ Hanower <так!> предложение об устройстве выставки, но они хотят ее забрать, а я думаю, что ее нужно солидно обставить, и чтобы я с ней поехал, написал им условия и жду ответа. Если это не фикция. Вышлите Kunstblatt, в котором Вы поместили <выдержки> из Книг<и> о беспредм<етности>.

Жму креп<ко> В<ашу> руку

В<аш> К. М.

<Вертикальная приписка слева на полях:> Если Kestner⁶⁶ действительно серьезно бы захотел мою сделать выставку, то я бы ее приготовил в Миров<ом> Масштабе.

<Вертикальная приписка справа на полях:> Если Kunstblatt заплатил мне гонорар 25 рубл., хорошо бы было, если бы и в других журналах столько бы заработать, рубл. 200 к маю. Я бы уехал отдохнуть на лето. Blok, кот<орый> выходит в Варшаве, в целом ряде №№ напечатал перевод «Нов<ых> Сист<ем> в искус<стве>»; не знаю, будет платить за это или не полагается.

7.

*Из Ленинграда в Минусио близ Локарно,
4 февраля 1925 года*

Дорогой Лазарь Маркович.

Получил «Европу»⁶⁷, и действительно он мне принес удовольствие, как Вы пишете, не то от своего

имени, не то от Эйнштейна⁶⁸, не то от Густава <Кипенхейера> издателя. Но еще больше он удовлетворил меня, если бы я смог принять в нем участие своими последними работами, Теорией, философией и рисунками-проектами и проч.

Я Вам послал одно письмо о <б> Идеологии архитектуры. Потом еще одно, но на эти письма не получил ответа от Вас⁶⁹. Я хотел, чтобы целый ряд писем моих где-либо напечатать, но сейчас изменил эту мысль потому, что выдержки из «Книги о беспредметности» составили целую статью, и поэтому я решил отдать ее в цензуру для посылки Вам и для перевода на немецкий язык⁷⁰. Если это Вас не затрудняет, если же затрудняет, то свяжите меня с каким-либо издательством, хотя бы Kunstblatt или, может быть, будет новый альманах издаваться, я бы тогда сладнал⁷¹ хорошие материалы и начал бы постоянно корреспондировать всю деятельность астрономических наблюдений движения живописцев на западном полушарии и Северном Восточном. Я и Юдин ведем учет по специальным графикам моей лаборатории. В журнале Европа, да и вообще, все вещи старые и старые, новых нет, все перепечатки, а можно было бы двинуть в мир новую батарею. Если бы Kestner из Napowera <так!> понял бы это, то он устроил бы мои выставки и лаборатории, я бы заготовил выставку, о которой он не пожалел бы, а Вы для этой выставки перевод сделали <бы> книги.

Итак. Я решил послать оригинал Вам для Napowersko<го> Музея, доску⁷² которую писал при Вас, кажется, Вы ее хотите, потом «Голову крестьянина» и «Садовника»⁷³. Если действительно эту сумму денег можно получить, то хорошо, значит. Napower Муз<ей> дают 250, хорошо, 300 тоже ладно. Все равно

скоро издохну. Болезнь жены и матери и многое другое так утомили, что ужас. Посылка получена на почтамте, но за нее наложили налог в 300 рублей, а у меня для марку для письма <денег> нет. Так что благодарю благодетелей и очень извиняюсь за хлопоты, посылка пошла обратно, и через два месяца получают ее отправители.

1) Нужно связаться с разными журналами по Искусству (главное).

2) Нужно найти издателя на «Теорию о прибавочных> элементах».

3) Нужно устроить выставку на Западе моей лаборатории и других работ.

4) Нужно собирать Honorar за статьи, собирайте его у себя.

Вот как главнейшие заповеди, которые нужно осуществить, ибо наши лаборатории существуют последний год (нет денег); свободные панели остаются к нашим услугам, на них много вакантных мест.

Жду ответа на четыре пункта и письма вообще, по получении которого вышлю статью через цензуру.

Ваш К<азимир>.

4 ф<евраля> 25.

8.

Из Ленинграда в Брионе,
11 февраля 1925 года

Дорогой Лазарь Маркович. Получил от Вас <письмо> от 1.2.25 год<а>. Первые строки

1) меня привели в ужас, что Вы извиняетесь за то, что высказали сочувствие моей действительно тяже-

лой жизни. Но не в этом духе я Вам писал. Соф<ья> М<ихайловна> весьма тронута Вашим письмом, как и я, просит всегда передать свой привет. Она лежит уже 4 мес<яца> в постели. Денег нет на кормежку, и должен смотреть и ожидать участи.

В Кубу был пересмотр списков, кому дать помощь, обеспечение (пенсию), и вот я числился в списках; была экспертная комиссия ученых, осматривала мои работы, и художественная комиссия совместно одобрили, и я думал, что мои дела будут блестящи, я буду получать 75 руб. Но при обсуждении в пленуме другая, противоположная группа стала доказыв<ать>, что я идеалист, мистик и лишила этого пособия (это не жалоба, не поймите, что я жалуясь).

2) Хотел Вам переслать картинки Супремы, но их нужно представить в особую комиссию по вывозу за границу; налог такой суммы, которую ассигновал Hanow. <Ганноверский> Музей, так что оплатить такой налог я не могу (это тоже не жалоба моя, не подумайте так).

3) Хотел продолжить посылать письма о<б> архитектуре, но оказалось, что если окажется, что Вы их напечатаете, то тоже буду за это отвечать, <их сначала> нужно предъявить в особую комиссию. Я так и сделал, собрался с силами и завтра посылаю Gustaw'u Kierpenheuer, другую думаю послать Вам, для все<го> нужны деньги (тоже не жалуясь, «Калейдоскоп»⁷⁴ пошлю Вам).

4) Остально<е> содержание Вашего письма меня насмешило так, что давно так <не> смеялся. Оказывается, что не Ольга Давыдовна Каменева прислала ко мне Halle, а Вы; так вот и пеняйте теперь на себя, «Новый Спас» отсюда и получился, я написал обыкновенную голову крестьянина, оказалось, что необыкновенная она, и действительно <это так,> если

посмотреть с точки зрения Востока, то она-то все то, что для западников обыкновенно, то для людей Востока становится необыкновенным, все обыкновенное обращается в Икону, ибо Восток иконный и есть, а Запад машина, предмет, сортир, утилитаризм, техника, и здесь завод и фабрики, это новый ад, из которого будут освобождены люди через новый образ, т. е. через нового Спаса. Этого Спаса я написал еще в 1909—10<-м> году, он через Революцию Спасом стал, революция его знамя только, тезис, через который он стал синтезом, т. е. «Новым Спасом», я об этом говорил и Halle; так видите, это не Энгр, Энгр ничего не сделает сейчас, и может сделать <только тогда,> когда Пикассо и другие поймут без-Идейное Искусство (беспредметность); уже из моей маленькой статьи (посланной Gustaw'<у>), выдержки из «Мира как беспредметность», будет кое-что видно. Но Halle этого не поняла и не знает того, что все «новые Спасы» всегда ведут к старому Спасу, потому что он во всех веках один в разных видах. Так вот, я не пошел «мимо революции», наоборот, предвидел ее синтез еще в 1909—10<-м> году в новом Спасе. И это становится сейчас у нас в первую голову. Татлинская башня это фикция западной техники, он ее сейчас пошлет на Парижскую выставку⁷⁵ и, конечно, он может и писсуар железобетонный построить, чтобы каждый нашел себе уголок. Мне так все ясно, что без лампы могу написать и о Западе и Востоке; впрочем, когда прочтете «Утилитаризм и Художество», то увидите, ясно ли я вижу или нет.

5) Относительно устройства выставки Kestner'ом, то меня удивляет — я ничего странного не писал, я написал по-русски, <очевидно,> плохо перевели; я написал, что для того, чтобы выставка имела успех, то нужно ее оборудовать, привести в порядок все мате-

риалы по лабораториям формы и цвета и сделать модели, ибо одну мою выставку это пустяки собрать ее нужно, а лабораторные требуют подготовки; <я> и предложил, что, если можно, чтобы я и Суетин собрали ее материалы, 'переехали на лето в Hanower и приготовили всю выставку к осеннему сезону ввиду того, что у нас нет ни красок, ни других материалов; и я уверен, что Kestner не прогадал бы, ибо небольшая поддержка могла быть и со стороны нашего учреждения, выразившаяся в командировке нас. Но зато была бы выставка первая в мире (причем тут мировой масштаб). А так как Kestner хотел забрать выставку в марте, а письмо я получил от него 30 января, то срок этот мал, и я предложил <отложить> до осени. Так что ничего кроме дела странного не писал⁷⁶. Относительно издания — хорошо бы было при устройстве выставки Лабор<аторного> Ис<кусства> работ издать книжку «О прибавочном элементе в живописи», для выставки это плюс⁷⁷, я тоже писал Kestn. об этом, и тог<да> чтобы Вы перевод сделали; в этом все оборудование новой выставки.

6) Готовлю прибавоч<ный> элемент и пошлю Вам для издания. Книжка стр<аниц> текста 80 и клише 40.

7) Не общество меня не понимает, а Давидка <Штеренберг,> он все каверзы строит и яму роет под Институт, как копал в Витебске; он классик теперь и организуе<т> классик<ов>, какие объявились в Цветков<ской> Галерее, он большая шишка и нашего брата не терпит⁷⁸.

Вам дру<жески> жм<у> руку Каз<имир>

11/ф<евраля> 25.

АЛЕКСАНДРУ ДОРНЕРУ

*<доктору Александру Дорнеру>,
Кестнер-Гезельшафт (Издательство Кестнера),
из Ленинграда в Ганновер, 5 января 1925 года.*

*<В левом верхнем углу листа бумаги штамп
Музея художественной культуры
с датой 8 января 1925 и исходящим номером 8>*

Kestner-Gesellschaft/E. V.

Получив от Вас предложение об устройстве Вами выставки моих работ, а также работ лабораторий Института Художественной Культуры, сообщаю Вам, что, по-видимому, г. Лисицкий не информировал Вас подробно об организации такой выставки. Устройство моей личной, а в особенности научной выставки лабораторий Института Художественной Культуры требует некоторой оформленности и солидного оборудования как показательной ее стороны, так и брошюрной, лекционной. Срок, который Вы дали, т.е. март месяц, мне кажется малым. К марту нельзя успеть даже закантовать работы, сделать переводы на немецкий язык разных пояснительных научных записок, перевести брошюру «Теория прибавочного элемента в живописи»¹, ибо только при хорошем оборудовании первая в мире научная выставка в Искусстве может дать желательные результаты. Научная выставка не является таким примитивным явлением, каким обычно бывают выставки художников, которые требуют простого каталога с названиями картин. Выставка лаборатории, где производятся всевозможные анализы над явлениями искусства в связи с психофизиологическими изменениями художествен-

ного восприятия живописцев, требует более подробного каталога и издания брошюры «Теория прибавочных элементов в живописи» с клише. Конечно, я не знаю Ваших технических средств, которыми можно было бы в такой короткий срок все это оборудовать. Материала выставочного есть достаточно, все дело в технических средствах, которых у нас нет. Поэтому, мне думается, что в виду серьезного значения выступления первой научной выставки необходимо начать и серьезную работу по ее оборудованию: частично у Вас, где, главным образом, нужно будет заготовить модели «супрематизма» и заняться переводом «Теории прибавочного элемента», частично подготавливать выставку у нас — в Институте, для того, чтобы с наступающим сезоном, — <то есть> осенью открыть выставку. Если этот проект будет Вам подходящим, то я бы, при Вашем содействии, отправил бы к Вам своего ассистента для подготовительных работ при постройке моделей, а г. Лисицкому поручил перевод брошюры о теории прибавочного элемента (это брошюра, освещающая лабораторные работы). При чем сообщаю, что моя лаборатория Отдела Художественной Культуры делала свою отчетную выставку² и получила одобрение целого ряда научных комиссий, а также посетивших ее иностранцев, в числе которых были: D-r. Fanina Halle, Wien XIX Pyrgergasse [7] и D-r. Werner, Giessen (Hessen) Lieberstr. 26 X и друг<ие>³.

Что же касается сопровождения таковой лабораторной научной выставки, то она требует моего личного участия и двух моих ассистентов-лаборантов.

В виду того, что в связи с Вашим предложением, я должен возбудить соответствующее ходатайство

перед Главным Управлением Научными Учреждениями, прошу о скорейшем ответе и более подробных условиях.

Директор Института Художественной Культуры

Профессор:

К. Малевич (подпись)

Ленинград.

5/1-25 г.

*Адрес: РСФСР Ленинград. Площ<адь> Воровского, 9.
Институт Художественной Культуры*

И. В. КЛЮНУ (1934)

*«Иван Васильевич друг мой милый
В Искусстве воздух совсем гнилый,
А жизнь моя на волоске
И таю я как воск в огне
Неужели мне уж не подняться
Чтоб вновь за Новое Искусство братья
Неужели дни уж сочтены
И не видать мне более весны
Искусства Нового.
Печален я, душа томится
Живопись мне ночью снится,
А встану я и весь дрожу
И взять я кисти не могу.
Холсты стоят, а краски сохнут
Болезнь моя не хочет гложуть.
В кандалах лежу болезни сильной
Прикован к ложу дух мой бодрый
Но как река водой обильной
Сносит все. Так дух мой здоровый
Сломает кандалы».*

*Айвазовский-Листиков
Севастополь*

Итак, Иван Васильевич, шесть месяцев лежу больной и сегодня, пролежав еще месяц в больнице «Жертв революции», я впервые почувствовал немного силы, чтоб написать Вам письмо. Это первое письмо к Вам, но это не значит, что я, написав Вам письмо, выздоравливаю, это только цветики, а ягоды будут осенью, когда хирург будет вырезать мою ягоду, предст<ательную> железу, окажется он моим другом иль, может быть, он друг болезни, и при помощи его ножа я буду отправлен на синие высоты, чтоб с синих высот небес смотреть на Барвиху. О! Если б Вы знали,

сколько я переживаю все прошлое, как бесконечные кадры кино летят и показывают мне всю пройденную жизнь, и невольно хочется сказать словами великого поэта Сергея Пушкина

«И червь пожрет искусства тело
И мертвый станет сам,
А все, что жизнью глядело
Принадлежало нам»

Времена, пишет поэт, для Искусства стали тяжелыми, потому что общежитие воспитывается на предметных явлениях, оно ничего не может видеть как только предмет; если во времена фараонов египтяне выражали предметные явления, то в этих предметах все же видели Искусство, теперь же не видят его и не знают его, ибо думают, что Искусство и заключается в том, чтобы передать тупой фотографизм, слегка подкрашенный. Но поэт в дальнейшем своем рассуждении верит в весну Нового Искусства и восклицает

«Придет весна для Нового Искусства
И зацветут поля холстов цветами
И все, что съедено червями
Вновь оживет»

Саврасов Казимир Северинович тоже верит в это, и все есть преходящее. На то и придумана к счастью диалектика, чтоб ничего не стояло на месте и сидело долго на стульях. Каждому церберу в силу этой диалектики приходит конец, главное чтоб мы не были конечны, мы должны делать искусство, я не могу сказать, чтобы мои работы не достигали цели, есть и действуют. Лежа в больнице, в минуты облегчения много передумал о путях дальнейшей живописной

работы и веру<ю>, что дам бой или наступающие отступят. Искусство Новое должно жить, как жил Ной и который спасся благодаря своему Искусству. Так писал Саврасов Сергею Пушкину, который видел длительность натуралистического потопа очень большую и усомнился в том, что доживет ли он до окончания потопа, и эти свои ощущения он выразил в шестистишии

«И если нам весны той не дожждаться
Дождется молодость ее
Она создаст весну, и будет драться за нее
Я веру<ю> в молодость, как в беспредметный мир,
Что тематический кумир
Сгорит в пожаре ее творческой силы»

Саврасов пишет критику Козликову, что сомнения поэта в том, что он не дождется весны, напрасны, и что времена меняются быстрее, чем поэт думает, и что еще не пройдет лето, как все будет изменяться, черберы сменяются, и чем выше их на цепь сажают, тем сильнее падение.

Теперь о себе. Настало лето и я, как зверь дикий в клетке бьется, так я в клетке своей болезни бьюся, куда бы на лето уехать отдохнуть, но это куда сильно ограничивается моей болезнью, далеко от города нельзя, связан с врачами должен быть, жить мне можно либо под Москвой, либо под Ленинградом; очевидно, что буду жить под Ленинградом, и в это лето уже не будем в Барвихе, поэтому я был бы очень рад, чтобы Вы приехали, как пишите, к нам в гости в конце мая или в первых числах июня; я имею надежду, что окрепну, и мы с Вами попутешествуем. Сегодня мне лучше, как-то сильнее становлюсь, но еще

одолевает слабость, вчера даже сделал небольшую прогулку. Гомеопаты поднимают мои силы. Стоит жаркая небывалая погода для Ленинграда и солнце, распускающаяся зелень волнует меня и тянет в поле. Я, когда прочитал Ваше письмо о Вашей зимней прогулке в вашу деревню, завидовал этому великому счастью, я лишен всего этого, и это угнетает меня, лето идет, а меня в этом лете нет.

Если будете видеть Кристи¹, скажите ему, что одну тысячу за картину я получил, а другую нет, за тысячу рублей я «Девушку с красным древком»² не продаю и могу им выслать обратно, если я болен и семь месяцев не мог работать и сейчас еще не могу, то это не значит, что я вынужден продавать за гроши свой труд. Так я и не могу понять, за две тысячи купили или за одну. Слух был, что купили две работы за две тысячи³, но Собакевич⁴ вычеркнул одну, стало быть, купили одну за одну тысячу.

Я устал и не могу писать дальше.

Жду Вас

К. Малевич

Привет Екат<ерине> Конст<антиновне>⁵ и всем <детям — зачеркнуто> чаду.

5 мая 1934. Л<енинград>.

<Приписка на полях:> Случайно нашел кусок газеты в котором оказалась заметка о выставке⁶.

Комментарии
и примечания

I. МАНИФЕСТЫ, ДЕКЛАРАЦИИ, СТАТЬИ

ОТ КУБИЗМА И ФУТУРИЗМА К СУПРЕМАТИЗМУ. НОВЫЙ ЖИВОПИСНЫЙ РЕАЛИЗМ

Книжка «От кубизма и футуризма к супрематизму» с подзаголовком «Новый живописный реализм» была издана в Москве в 1916 году. На обложке было проставлено «Издание третье», что отсылало читателя к книжкам Малевича «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», изданным в Петрограде в 1915 и 1916 году. Оба первых издания, по сути, представляли собой одну и ту же книгу: по обычаю тех времен нераспроданные экземпляры первого издания были «одеты» в другую обложку с указанием «Издание второе».

Однако книга, изданная в Москве, не может считаться третьим изданием: намного увеличенный текст был заново написан художником, равно как было изменено название книги. В новый текст частично вошли положения, развитые Малевичем во время доклада «Кубизм — футуризм — супрематизм», прочитанного им совместно с И. А. Пуни 12 февраля 1916 года в Тенишевском училище в Петрограде на «Публичной научно-популярной лекции супрематистов». В качестве иллюстраций в книге Малевича были помещены воспроизведения его супрематических композиций, выставленных в декабре 1915 года на «Последней футуристической выставке картин „0,10“ (ноль-десять)». Вступительный

раздел брошюры — до заголовка «Искусство дикаря и его принципы» — повторял текст манифеста-воззвания Малевича, распространяемого на «0,10» в виде листовки (в той же листовке были помещены декларации И. В. Клюна и М. И. Менькова; на выставке имели хождения листовки с художественным кредо Пуни и К. Л. Богуславской; В. Е. Татлин во время работы выставки также выпустил иллюстрированный буклет с изложением своих взглядов).

¹ В заключительном пассаже манифеста «От кубизма к супрематизму» (Пг., 1915) эта фраза несколько изменена: «...я преобразился в нуль формы».

² Перечисленные художники выступили под знаменем супрематизма на выставке «0,10». В дальнейшем они вошли в общество «Супремус» (1916—1918), сгруппировавшееся вокруг Малевича; членами «Супремуса» были О. В. Розанова, Л. С. Попова, Н. А. Удальцова, А. А. Экстер, И. В. Клюн, Н. М. Давыдова, М. И. Меньков, В. Е. Пестель, Алягров (псевдоним Р. О. Якобсона).

АРХИТЕКТУРА КАК ПОЩЕЧИНА БЕТОНО-ЖЕЛЕЗУ

Статья впервые была опубликована в газете «Анархия» № 37 от 6 апреля 1918 года.

Название статьи преднамеренно отсылает к эпатажному заголовку сборника «Пощечина общественному вкусу», выпущенного российскими футуристами в 1912 году.

В газете «Искусство комунны» (1918. № 1, 7 декабря) был напечатан вариант этой статьи с новой концовкой и незначительными купюрами.

¹ Малевич пишет об эклектической архитектуре Казанского вокзала, построенного архитектором А. В. Щу-

севым в 1913—1926 годах и соединившего формы итальянского дворца с псевдорусским декором.

² Не ясно, о каком здании идет речь; возможно, Малевич имел ввиду здание Ссудной казны в Настасьинском переулке (1914—1916, архитектор В. А. Покровский), возведенное в стиле, близком к стилю Казанского вокзала.

ДЕКЛАРАЦИЯ ПРАВ ХУДОЖНИКА

Впервые опубликована в газете «Анархия» № 92 от 23 июня 1918 года в составе заметки, рассказывавшей о деятельности Художественной коллегии; на заседании 21 июня 1918 года, где обсуждались проблемы создания музеев современного искусства, ему было предложено написать декларацию прав художника.

В заметке, подписанной Рогдаем (предположительно, псевдоним А. М. Гана), после информационного сообщения о заседании коллегии был помещен текст Малевича.

ОСЬ ЦВЕТА И ОБЪЕМА

Статья впервые опубликована в журнале «Изобразительное искусство». Петроград. 1919. № 1. С. 27—30.

В данной статье представлена позитивная программа Малевича по устройству художественного собрания нового типа. Выработанные инициатором супрематизма основы построения в определенной степени реализовались впоследствии в деятельности петроградского Музея художественной культуры, из лона которого вырос Государственный институт художественной культуры (Гинхук), руководимый Малевичем в 1924—1926 годах. В статье «Ось цвета и объема» обращает на себя внимание четко проводимое автором разграничение между целями

и задачами «музеев художественной культуры» и «музеев живописной культуры».

¹ Третьяковская галерея была создана московским коллекционером купцом П. М. Третьяковым и подарена им Москве в 1892 году.

² Выдающийся московский меценат-собираатель С. И. Щукин создал одну из лучших в мире коллекций европейской живописи начала XX века. Частная галерея Щукина с 1909 года была открыта для посетителей; после Октябрьской революции галерея была национализирована, ее собрание легло в основу Государственного музея нового западного искусства, разгромленного в 1948 году. Часть щукинской коллекции вошла в состав Государственного Эрмитажа (Санкт-Петербург, тогда Ленинград), часть — в собрание Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (Москва).

³ Полемика с Бенуа, идейным противником крайне левых течений в искусстве, в особенности супрематизма, прошла через все публицистические работы Малевича. Здесь он продолжил традицию «отца российского футуризма» Д. Д. Бурлюка, яркого обличителя ретроградства маститого мирискусника (в апреле 1910 года Бурлюк издал анонимную полемическую листовку «По поводу художественных писем г-на А. Бенуа»; затем им была выпущена брошюра «Галдящие бенуа и новое русское национальное искусство» (СПб., 1913); полемика с Бенуа окрасила основные общественные выступления Бурлюка 1912—1913 годов).

Непосредственным поводом для вступления в полемику Малевича явилась резко критическая рецензия Бенуа на «Последнюю футуристическую выставку картин „0,10“ (ноль-десять)» (*Бенуа Александр. Последняя футуристская выставка // Речь. Пг., 1916. 9 января*). Ма-

левич впоследствии часто прибегал к вольному цитированию и пересказу этой статьи в своих публицистических работах (статьи в газете «Анархия» (1918), в еженедельнике «Жизнь искусства» (1923)). В мае 1916 года родоначальник супрематизма написал ответ — открытое письмо Александру Бенуа, которое, однако, нигде не было опубликовано (оригинал хранится в Рукописном отделе ГРМ, ф. 137, д. 1186, л. 1—3, целиком на русском языке письмо впервые опубликовано: Казимир Малевич в Русском музее. СПб.: Palace Editions, 2000. С. 391—394.

⁴ Положения статьи Мережковского «Грядущий Хам» (вошла в одноименную книгу, СПб., 1906), продиктованные ужасом перед гибелью культуры, в 1910-е годы получили дальнейшее развитие. «Грядущий Хам» для писателя воплотился в собирательном облике футуриста, а футуризм в целом был объявлен «новым шагом грядущего Хама» (*Мережковский Д.* Еще шаг грядущего Хама // Русское слово. М., 1914. 29 июня). Ниже в настоящем тексте Малевич апеллирует именно к этой статье Мережковского.

⁵ Симультанизм (от французского *simultané* — одновременный) — название направления в искусстве, получившего название от «симультанных» композиций, впервые созданных французской художницей русского происхождения Соней Делоне-Терк (1885—1979). Соня Делоне использовала принципы беспредметного искусства, так называемого орфизма («симультанного кубизма»), разработанного ее супругом, французским живописцем Робером Делоне (1885—1941). Название «орфизм» для живописи Делоне придумал французский поэт и теоретик искусства Гийом Аполлинер (1880—1918), подчеркивая в своей характеристике орфизма первенствующую роль цвета в создании организма картины, где динамика движения и музыкальность ритмов выражались с помощью закономерностей взаимопроникновения основных

цветов спектра и взаимопересечения криволинейных поверхностей.

СУПРЕМАТИЗМ.
ИЗ «КАТАЛОГА ДЕСЯТОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
ВЫСТАВКИ. БЕСПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО
И СУПРЕМАТИЗМ»

Статья была впервые опубликована в «Каталоге десятой Государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм» (ВЦВБ <Всероссийское центральное выставочное бюро>. Отдел изобразительных искусств Народного комиссариата по просвещению). М., 1919.

Десятая государственная выставка «Беспредметное творчество и супрематизм» работала в апреле 1919 года в Москве (участники — В. Аграрых (В. Ф. Степанова), А. А. Веснин, Н. М. Давыдова, И. В. Клюн, К. С. Малевич, М. И. Меньков, Л. С. Попова, А. М. Родченко, О. В. Розанова (посмертно)). На ней произошло открытое размежевание супрематизма и нарождавшегося конструктивизма, не обладавшего пока терминологическим определением. В каталоге выставки были опубликованы декларации почти всех участников (кроме Веснина и Давыдовой; в случае Розановой были использованы отдельные высказывания из ее опубликованных статей). Оппонентами супрематизма, объединившимися под лозунгом «беспредметное творчество», выступили Родченко, Степанова (В. Аграрых), Попова, Веснин. В противовес полотнам Малевича «белое на белом», экспонировавшимся впервые, Родченко выставил холсты «черное на черном». Среди супрематистов также наблюдался раскол: лишь Меньков остался безоговорочно верным лидеру; в манифесте Клюда содержались выпады против супрематизма.

Выставка явилась последним совместным выступлением представителей двух основных линий в русском авангарде.

¹ Неточное название двух первых брошюр Малевича — «От кубизма к супрематизму» (Пг., 1916) и «От кубизма и футуризма к супрематизму» (М., 1916).

² Имеется в виду «Последняя футуристическая выставка картин „0,10“ (ноль-десять)» (декабрь 1915 — январь 1916, Петроград).

СУПРЕМАТИЗМ. 34 РИСУНКА

Впервые была опубликована как вступление к книге, изданной Уновисом в конце 1920 года в Витебске литографским способом. Статья предваряла альбом из 34 литографий, воспроизводивших основные супрематические сюжеты Малевича.

¹ Статья Малевича под названием «К чистому действию» была помещена в Альманахе Уновис № 1; в том же Альманахе было анонсировано: «Готовится к печати <...> К. Малевич. О чистом действе» (Альманах Уновис № 1. Витебск, 1920. Отдел рукописей ГТГ, ф. 76/9). Отдельного издания под заголовком «Чистое действо» или «О чистом действе» на сегодня обнаружить не удалось.

² Не установлено, о какой работе Малевича идет речь; ни брошюры, ни статьи с таким названием нет.

СУПРЕМАТИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО

Манифест напечатан в еженедельнике «Жизнь искусства». Пг., 1923. № 20 (895). 22 мая. С. 15—16. Фрагмент

манифеста опубликован в журнале «ЛЕФ». М., 1923. № 3. Июнь—июль. С. 183. Помимо манифеста Малевича в том же номере «Жизни искусства» были помещены «Декларация „Мирового расцвета“» П. Филонова, «Декларация» П. Мансурова, декларация «Не искусство, а жизнь» М. Матюшина, представлявшая собой манифест группы «Зорвед».

Последний опубликованный манифест Малевича; написан к открытию «Выставки картин петроградских художников всех направлений. 1918—1923», с 17 мая развернутой в залах Академии художеств в Петрограде. На выставке был представлен коллективный экспонат Уновиса — живопись и графика «от кубизма до супрематизма»; экспозиция Уновиса увенчивалась двумя чистыми холстами. В каталоге выставки данный уновисский экспонат назывался «Супрематическое зеркало» и служил иконическим аналогом главному выводу Малевича, закреплённому в манифесте.

ФОРМА, ЦВЕТ И ОЩУЩЕНИЕ

Статья впервые была опубликована в журнале «Современная архитектура». М., 1928. № 5. С. 157—159. Помещена вслед за «Письмом в редакцию» в «Дискуссионном отделе» журнала.

Положения и выводы статьи базировались на научно-исследовательской работе, проводимой Малевичем и его единомышленниками в Гинхуке, затем в комитете экспериментального изучения художественной культуры Государственного института истории искусства (1927—1929).

¹ Над теорией прибавочного элемента в живописи Малевич начал работу в Витебске; экспериментальному

обоснованию этой теории была посвящена деятельность и самого Малевича, и сотрудников отдела живописной культуры (или формально-теоретического отдела) в Гинхуке, которым он руководил. В результате проведенных исследований Малевичем был написан теоретический трактат «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи», который должен был появиться в 1925/26 году в сборнике научных трудов Гинхука. Гранки статьи из уничтоженного сборника хранятся в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам (инв. № 24). Трактат опубликован в переводах на английский и французский языки. По-русски переиздан факсимильно в изданиях: Kasimir Malewitsch. Die gegenstandslose Welt. Mainz: Florian Kupferberg Verlag, 1980; Kazimir Malevics. A tárgy nélküli világ. Budapest: Corvina Kiadó, 1986. P. 103—160. В России трактат опубликован в изд.: Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. М.: Гилея, 1998. Т. 2. С. 55—123.

² Освальд — Оствальд Вильгельм (1853—1932) — немецкий ученый, физикохимик, разрабатывавший научную теорию цвета и цветовых сочетаний в разнообразных сферах человеческой деятельности. В СССР была издана его книга: *Оствальд В. Цветоведение*. М.; Л.: Промиздат, 1926. Фамилия Оствальда в те годы нередко транскрибировалась по-русски как «Освальд».

³ Судя по воспроизведению «Автопортрета» Сезанна в таблицах, составленных под руководством Малевича в Гинхуке и озаглавленных «Исследование живописной культуры как формы поведения художника», Малевич имел в виду сезанновский «Автопортрет» (1880-е годы) из собрания С. И. Щукина, находящийся ныне в ГМИИ. О данных таблицах см.: *Бурсма Лунда С. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства: теоретические таблицы Казимира Малевича // Казимир Малевич. 1878—1935. Каталог выставки*. Ленинград, Амстердам, Москва. 1988—1989. С. 206—224.

II. ТРАКТАТЫ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ О НОВЫХ СИСТЕМАХ В ИСКУССТВЕ

Текст впервые был опубликован в книге «О новых системах в искусстве», изданной в Витебске в 1919 году.

Первое большое теоретическое сочинение Малевича, написанное летом 1919 года в Немчиновке, было напечатано в декабре 1919 года в Витебске. Кроме основного текста, датированного 15 июля 1919 года, в состав книжки были включены «Установление А» и два высказывания, сопровождавших воспроизведение «Черного квадрата». Брошюра была напечатана литографским способом учащимися Витебского народного художественного училища (подмастерьями артели художественного труда при Витебских свободных мастерских) под наблюдением и руководством Л. М. Лисицкого.

В 1920 году в Петрограде Отдел ИЗО Наркомпроса издал брошюру Малевича «От Сезанна до супрематизма. Критический очерк», в которую вошли несколько больших фрагментов витебской книжки «О новых системах в искусстве», соединенных в самостоятельный текст. В настоящем издании текст брошюры «От Сезанна до супрематизма» выделен курсивом.

¹ Имеются в виду следующие статьи: Осоргин М. А. О пляске вакханок // Русские ведомости. М., 1916. 13 ноября; Бенуа Александр. Последняя футуристская выставка // Речь. Пг., 1916. 9 января. В газете «Известия Всероссийского Центрального Исполнительного Комитета Совета рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов» (М., 1919. № 84. 18 апреля. С. 2) была помещена статья Георгия Устинова «Коммунизм и искусство», в которой резко критиковалась политика Наркомпроса в области искусства и литературы. Автор, рецензируя четвертый номер газеты «Искусство» (М., 1919. 22 фев-

раля), в частности, заявил: «Но и этого блестящего номера достаточно для того, чтобы с безошибочной точностью определить, какой компанией руководится это возмутительно-шарлатанское издание». Газета «Искусство» (М., 1919) была органом Отдела ИЗО Наркомпроса.

² Автопортрет Сезанна (1880-е годы), находившийся в собрании С. И. Щукина, хранится ныне в ГМИИ.

³ Неточное название первой брошюры Малевича «От кубизма к супрематизму», изданной осенью 1915 года в Петрограде.

⁴ С. И. Щукину принадлежали две из двадцати картин Клода Моне, где был изображен Руанский собор в разное время суток («Руанский собор в полдень», 1894; «Руанский собор вечером», 1894; обе ныне в ГМИИ).

⁵ В собрании С. И. Щукина было несколько кубистических работ Пикассо на тему обнаженного женского тела. Судя по описанию, Малевич имел в виду картину «Дриада» (1908), известную под названиями «Большая дриада», «Обнаженная в лесу» (в собрании Щукина она именовалась также «Нагая женщина с пейзажем»). Этот холст ныне хранится в Гос. Эрмитаже.

⁶ П. Пикассо. Человек с кларнетом. 1911—1912. Х., м. Частное собрание, Париж. Репродукция этой картины была помещена на обложке книги: Грищенко А. «Кризис искусства» и современная живопись // Вопросы живописи. Вып. 4. М., 1917.

ГЕРШЕНЗОНОВСКАЯ ГЛАВА ИЗ СОЧИНЕНИЯ
«СУПРЕМАТИЗМ. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ,
ИЛИ ВЕЧНЫЙ ПОКОЙ»

Сочинение «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» было написано в Витебске в 1921—1922 годах. Полностью трактат опубликован в издании:

Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918—1924) / Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания А. С. Шатских. М.: Гилея, 2000.

Это сочинение состоит из двух частей: «Супрематизм как чистое познание» и «Супрематизм как беспредметность». Вторая часть, в свою очередь, делится на две главы. Обе они разбиты на ряд параграфов; не исключено, что такой композиционный прием был применен Малевичем по совету Гершензона.

На полях против параграфов автор помещал ключевые слова или понятия, разработке которых был посвящен данный тезис. Особо примечательны даты, которые Малевич проставил в нижнем левом углу рукописи. Первый лист гершензонской главы датирован 31 я<нваря> 1922 года.

В нижеследующих примечаниях оговорено размещение авторских маргиналий — ключевых слов и дат. Курсивом в основном тексте выделены слова и фразы, выпущенные или измененные при редактировании текста, вошедшего в книгу «Бог не скинут» (Витебск: Уновис, 1922).

¹ На этих словах заканчивается первый лист 2-й главы II части сочинения (лист 32 сквозной авторской нумерации всей II части); в левом нижнем углу листа проставлена дата: 31 я<нваря>.

² Напротив этого абзаца слева на полях рукописи проставлено: линия.

³ На этих словах заканчивается лист; в левом нижнем углу листа проставлена дата: 1 ф<евраля>.

⁴ На этих словах заканчивается лист; в левом нижнем углу листа проставлена дата: 1 ф<евраля>.

⁵ На этих словах заканчивается лист; в левом нижнем углу проставлена дата: 2 ф<евраля>.

⁶ На этих словах заканчивается лист; в левом нижнем углу проставлена дата: 3 ф<евралья>.

⁷ На этих словах заканчивается лист; в левом нижнем углу проставлена дата: 3 ф<евралья>.

⁸ На этих словах заканчивается лист; в левом нижнем углу проставлена дата: 4 ф<евралья>.

⁹ На этих словах заканчивается лист; в левом нижнем углу проставлена дата: 4 ф<евралья>.

¹⁰ На этих словах заканчивается лист; в левом нижнем углу проставлена дата: 5 ф<евралья>.

¹¹ На этих словах заканчивается лист; в левом нижнем углу проставлена дата: 5 ф<евралья>. Этот лист 43 по авторской нумерации — последний, на котором проставлена дата в нижнем углу.

¹² Эта приписка сделана над строчками; указание «первый раз» свидетельствует, что Малевич сознательно ритмизировал данным рефреном пассажи, завершавшие текст, вошедший в брошюру «Бог не скинут» (Витебск, 1922); этот рефрен дал название всей книге.

¹³ Под этим последним абзацем 33-го параграфа в рукописи 2-й главы II части стоит подпись: К. Малевич.

После подписи идет параграф 34, перечеркнутый автором. Ниже приводим его:

«34. Общежитие утверждает то, что Бог сотворил на земле рай, сотворивши рай как некую благодать для жизни своего венца совершенства, человека. Этот человек — соблазнился и согрешил, и таким образом разрушился весь труд Бога. И в гневе <Бог> выгнал человека из рая; и всё из него разбежалось, и рай исчез, растерзанный грехом. Человек же и поныне утопает в греховном мире нашей Земли.

Это одно представление общежития — на что я отвечаю своим представлением, построив его иначе. Из представления общежития видно, что Бог, строитель вселенной, имел исключительное отношение к Земле,

<но> ничего не сказано про то, как относился Бог к каждому из миров во вселенной. Всё то, что создавалось, как будто касалось только Земли, и для Земли всё было построено — и Солнце». На этом лист 45 авторской нумерации заканчивается.

¹⁴ На полях слева против этих строчек проставлено: о предмет<е>.

О СУБЪЕКТИВНОМ И ОБЪЕКТИВНОМ В ИСКУССТВЕ ИЛИ ВООБЩЕ

Данное сочинение было написано Малевичем в Петрограде в 1923 году; рукопись с правкой находится в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам (входит в состав «Записной книжки В. 1923»).

В этот период художник, занимавший пост директора Музея художественной культуры, был занят реорганизацией музея в учреждение нового типа, научно-исследовательский институт, призванный разрабатывать проблемы «художественной науки». Институт художественной культуры (с февраля 1925 года он стал Государственным институтом художественной культуры, Гинхуком) был разделен на пять научных отделов. Директор института Малевич руководил отделом живописной культуры, или формально-теоретическим отделом (ФТО).

Малевичу было важно прояснить механизм перехода от субъективистски иррационалистической философии супрематизма к мировоззренческому обоснованию практической возможности «нового миростроительства». В центре внимания автора — различение субъекта и объекта; в ходе анализа путем логических силлогизмов Малевич, как и ранее, доказывает условность границ между субъектом и объектом, конвенциональность всех представлений человечества. Вместе с тем, отдавая отчет в герметичности

такой позиции, Малевич вырабатывает теоретическую предпосылку для практического использования своих собственных, т.е. субъективных, теорий нового искусства: субъект, разъяснивший другим людям свою истину, делает ее тем самым объективной, существующей для всех.

Деятельность Государственного института художественной культуры и его директора Малевича и была нацелена на превращение «субъективного» миропредставления в «объективное», т.е. исповедуемое не одним человеком, а группой, вступившей в своеобразный «коллективный договор». В данной работе утверждался главный постулат, положенный в основу работы института: «Итак, из того, что я сказал, видно, что я утверждаю закон, план и систему, т.е. такое положение, которое делает возможным все субъективные явления сделать объективными. Отсюда Искусство как явление художеств может быть научною дисциплиною и достоянием масс».

¹ Имеется в виду ряд учреждений, возникших в раннесоветские времена: московский Институт художественной культуры (Инхук), Российская академия художественных наук (РАХН, с 1925 года Государственная, ГАХН). Малевич был членом-корреспондентом московского Инхука, затем РАХН. См. также прим. 58, 60, 70 к письмам Малевича к М.О.Гершензону в наст. изд.

АРХИТЕКТУРА КАК СТЕПЕНЬ НАИБОЛЬШЕГО ОСВОБОЖДЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА ОТ ВЕСА

Данное сочинение написано в 1924 году; рукопись с правкой находится в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам. Судя по авторскому заголовку и эпиграфу, текст предназначался для неосуществленной публикации.

В 1924 году Малевич, выдержав конкурс, занял пост преподавателя рисунка в Ленинградском институте гражданских инженеров (ЛИСИ), выпускавшем, как известно, и архитекторов. В сфере собственного творчества художник в этот период разрабатывал концепции супрематической архитектуры, нашедшие воплощение в объемных моделях, архитектонах.

В настоящей работе автор, с одной стороны, обосновывает предпосылки собственной архитектурной концепции в духе философии супрематизма, с другой — полемизирует с идеологией господствующих архитектурных направлений, конструктивизмом и функционализмом; они, как считает Малевич, нацелены лишь на решение утилитарных задач и лишены эстетического начала. Для него же архитектура прежде всего искусство, «высшее духовное творческое начало»; архитектура призвана «освободить человека от веса» методом «распыления» последнего. В супрематическом учении преодоление тяжести, возникшей в результате грехопадения, т. е. выпадения из беспредметной мировой гармонии, объявлено одним из основных устремлений человечества.

¹ Малевич использует белорусское имя — Ярыло, Ярыла — языческого божества весеннего плодородия (рус. Ярило, Ярила).

² Перун — в славянской мифологии бог грозы, грома. Малевич в скобках указывает польское (Piorun, транскрибированное русскими буквами) и белорусское (Пярун) имена божества.

ИСКУССТВО

Трактат был написан около 1924 года; беловая рукопись без правки хранится в архиве Малевича в Стеделийк

Музеуме, Амстердам (входит в состав «Записной книжки III. 1924»).

В трактате Малевич развивает свою эстетическую теорию, служившую основанием для исследований руководимого им формально-теоретического отдела Гинхука. В трактате обращает на себя внимание открытая полемика с теориями вульгарной социологии искусств, набирающими силу в то время, а также противостояние идеологическому напору марксистско-ленинской эстетики, провозглашавшей служебную роль искусства в обществе.

¹ О теории прибавочного элемента в живописи, разработанной Малевичем, см. прим. 1 к статье «Форма, цвет и ощущение» в наст. изд.

² Эти строки, непосредственно соотносясь с трагическими образами «Бегущего человека» и многих рисунков конца 1920-х — начала 1930-х годов, свидетельствуют о внутренних импульсах и времени зарождения фигуративных образов постсупрематической живописи Малевича.

³ *Гадливо* — полонизм Малевича, от польского «gadac» — «болтать».

⁴ Малевич обращается к теории строения атома, разработанной в начале XX века английским физиком Резерфордом. В 1911 году Резерфорд предложил планетарную модель атома, где в центре находится положительно заряженное ядро, вокруг которого по орбитам движутся отрицательно заряженные электроны; полный заряд атома равен нулю. Формула, приведенная Малевичем в скобках, указывает на его знакомство со специальной литературой, в которой положительный заряд атома обозначался как $+Ze$, где Z — положительно заряженная частица, протон, e — электрический заряд.

⁵ Этот пассаж перекликается с дарственными надписями, сделанными Малевичем на книжках «Бог не скинут», подаренных ученику и последователю Илье Чаш-

нику и поэту-обэриуту Даниилу Хармсу. Надпись Чашнику: «Идите и останавливайте культуру. И. Чашнику. Культуре как верблюду трудно перелезть через ушко иголки, ибо она стремится умом, разумом и смыслом проидти в то что не имеет ни разума ни смысла ни ума. Разумный или умный не войдет в безумного. К. Малевич. Витебск апрель 1922 г.»; надпись Хармсу: «Д. И. Хармсу. К. Малевич. 16 февраля 27 г. Идите и останавливайте прогресс. КМ.».

⁶ В 1919 году скульптором Б. Д. Королевым был создан памятник родоначальнику российского анархизма М. А. Бакунину, исполненный в кубистической манере. Памятник был объявлен «непонятым народу» и снят до уже назначенного официального открытия.

⁷ Этими словами Малевич словно предвосхитил будущую выставку Русского музея «Искусство эпохи империализма» (1931), где его работы были выставлены как образцы искусства эпохи «загнивания буржуазии».

«ЧЕЛОВЕК САМОЕ ОПАСНОЕ В ПРИРОДЕ ЯВЛЕНИЕ...»

Данное сочинение было написано около 1924 года; беловая рукопись без правки находится в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам (входит в состав «Записной книжки III. 1924»).

Характер размышлений о роли государства в жизни общества, о месте искусства в жизни общества и государства свидетельствует о резком расхождении Малевича с официальной идеологией, укреплявшейся в те годы. Впоследствии эти размышления получили отражение в сюжетах постсупрематических работ художника (рисунки «Арестованный. Власть и человек», 1927, частное собрание, Россия; «Новый гроб», конец 1920-х,

частное собрание; «Бегущий человек», около 1933, Центр Помпиду, и др.).

¹ Аллюзии на теорию «расширенного смотрения», созданную М. В. Матюшиным, многолетним сподвижником и другом Малевича. Матюшин заведовал в Гинхуке отделом органической культуры; его теория «расширенного смотрения» легла в основание деятельности художественной группировки «Зорвед» («зрение + ведание»). См.: *Повелихина А.* Антропологизм Матюшина: система «ЗОР+ВЕД» при восприятии натуры // *Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века.* М.: РА, 2000. С. 43—49; *Повелихина А.* Гинхук. Отдел органической культуры // Там же. С. 50—55.

² Данные вербальные операции демонстрируют свободные методы Малевича в создании языковых мыслеконструкций: по его мнению, цепочка слов, «этимологически» извлеченных из слов «закон» и «усмирение», объективно подтверждает омертвляющую суть этих понятий.

³ Возведение имени «Ленин» к понятию «лени» принадлежит к самым экстравагантным и парадоксальным языковым конструкциям Малевича. Следует отметить, что супрематист высоко оценивал роль лени в общественном прогрессе (см.: *Малевич К.* Лень как действительная истина человечества. С приложением статьи Феликса Филиппа Ингольда «Реабилитация праздности» / Предисловие и примечания А. С. Шатских. М.: Гилея, 1994).

ЖИВОПИСЬ

Трактат «Живопись» написан около 1927 года: белая рукопись без правки находится в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам (входит в состав «Записной книжки. Ок. 1927»).

В книжке записаны немецкие слова и обиходные фразы, которыми, очевидно, Малевич пользовался во время своего пребывания в Германии (март—июнь 1927 года).

Некоторые данные позволяют предполагать, что трактат «Живопись» был подготовлен автором к публикации. Косвенным подтверждением этому служат подчеркивания фраз и ряда положений, существенные при чтении напечатанного текста.

¹ Следует отметить, что в 1914 году Малевич написал «Композицию с Моной Лизой» (ныне в ГРМ), программную «заумную» картину с коллажными включениями: художник перечеркнул приклеенную репродукцию знаменитого портрета Леонардо да Винчи, а под ней поместил газетную наклейку со словами «передается квартира».

² *Пристроенный* — полонизм Малевича, от польского «przystroic» — «украсить, убрать, нарядить».

³ Речь идет о доктрине художников-«производственников», объявивших «смерть станковой картины» и выдвинувших в начале 1920-х годов лозунг «Искусство в производство»; «производственники» вскоре самоопределились как конструктивисты. В каталоге выставки «Конструктивисты» (1922, Москва, участники: братья В. А. и Г. А. Стенберги, К. К. Медунецкий) декларировалось: «Конструктивисты объявляют искусство и его жрецов вне закона».

⁴ АХР — Ассоциация художников революции; это название в 1928 году официально изменилось на АХРР (Ассоциация художников революционной России). АХРР возникла в 1922 году, АХР закончила свое существование в 1932-м. Малевич резко выступал против натуралистических, бытописательских тенденций в живописи ахровцев, программно поставивших искусство на службу государству.

⁵ Открытый выпад Малевича в сторону художников «Бубнового валета», превратившихся, по его мнению, в слуг государства. См. ниже в основном тексте рассуждение автора о «русских сезаннистах», протитирующихся «школу Сезанна».

⁶ Госваал — государственный Ваал, иронический неологизм Малевича, образованный по принципу советских аббревиатур. Ваал — грецизированная форма библейского «Баал» (буквально: «хозяин», «владыка»), древнего общесемитского божества. В Библии Ваал — олицетворение жестокого, кровожадного языческого божка.

⁷ Речь идет об автопортрете Сезанна (1880-е годы) из собрания С. И. Щукина (ныне в ГМИИ).

⁸ У Пикассо нет кубистических картин, в названии которых имелось бы имя Венеры. Судя по описанию, Малевич имел в виду монументальное полотно испанского художника «Три женщины» (1907—1908, ныне Гос. Эрмитаж), входившее в собрание С. И. Щукина. Примечательно, что исследователи второй половины XX века установили связь «Трех женщин» с классическим искусством, усматривая ее в обращении автора к традиционной иконографии «трех граций» и выделяя мотив античной скульптуры «Умирающая Ниобида», использованный художником в позе левой фигуры (см. изд.: Пабло Пикассо. 1881—1973. К столетию со дня рождения. Каталог выставки из советских собраний / Научный редактор А. Г. Костеневич. Л.: Ленинградское отделение издательства «Искусство», 1982. С. 91—93). Малевич, в середине 1920-х годов называя кубистическую картину Пикассо «Венерой в кругу женщин», первым обращает внимание на ее классицистический подтекст, чем лишним раз подчеркивает свою проницательность в оценках и анализах искусства родоначальника кубизма. На этом качестве Малевича подробно останавливается А. А. Бабин: «...Малевич, кроме поразительной интуиции, обладал

еще даром предвидения. Порой его творческая мысль опережала свое время, и он раньше других ученых начал анализировать работы французских кубистов в своих теоретических сочинениях. Ведь „Три музыканта“ (из Нью-Йоркского музея современного искусства. — А. Ш.) стали известны публике лишь после выставки 1932 г. в Цюрихе, а Малевич публикует эту картину в 1928 г. в харьковском журнале» (Бабин А. А. Пикассо и Брак глазами Казимира Малевича // Русский авангард 1910—1920-х годов в европейском контексте. Сб. М.: Наука, 2000. С. 102—124).

⁹ Дадановские улья — имеются в виду усовершенствованные улья с сеточными рамками, которые удобно вставлять и вынимать из улья, когда пчелы наполнят их медом.

III. ПОЭЗИЯ. СТАТЬИ О ПОЭЗИИ

Стихотворные произведения создавались Малевичем на протяжении почти всей творческой жизни. В ранние и поздние годы это были дилетантские, иногда шутливо-пародийные версификаторские опыты (см. письмо Малевича к И. В. Ключу в наст. изд.). Вместе с тем обнаруженные в архивах материалы дают основание говорить о немалом поэтическом наследии художника (более подробно см. изд.: Малевич К. Поэзия. М.: Эпифания, 2000).

Наибольшее количество уцелевших «белых стихов» Малевича приходится на эпоху создания супрематических полотен, а также на раннесоветские годы (вторая половина 1910-х — начало 1920-х годов).

Родоначальник супрематизма был авторитетным теоретиком новой поэзии; в данном разделе, помимо собственных стихотворений Малевича, представлены его статьи о поэзии.

Стихотворения Малевича публикуются в полном соответствии с авторским правописанием и пунктуацией; соблюдается также авторское членение текстов на строфы и строки.

Публикация статей опирается на текстологические принципы, принятые составителем данного сборника и разъясненные в преамбуле «От составителя».

ПОЧЕМУ ИЗ СКЛЕПА СРЕДИНЫ МОЕЙ...

Стихотворение написано в середине 1910-х годов; рукопись хранится в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам.

НЕ НАЙДЯ СЕБЕ НАЧАЛО...

Стихотворение написано в середине 1910-х годов; рукопись хранится в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам.

Ср. строфы Малевича со строфами Уолта Уитмена из «Песни о себе» в сборнике «Листья травы»:

Я вершина всего, что уже свершено, я начало будущих
времен

Я дошел до верхних ступеней...

Внизу, в глубине, я вижу изначальное огромное Ничто,
я знаю, что был и там...

Все мировые силы трудились надо мною от века,
чтобы создавать и радовать меня.

Цит. по книге: Чуковский К. Мой Уитмен. Его жизнь и творчество. Избранные переводы из «Листьев травы»: Проза. 2-е изд., доп. М.: Прогресс, 1969. С. 186—187.

«ДРОВА ПРИВЕЗЛИ»

Стихотворение написано в 1917 году (дата приведена в списке рукописей Малевича, составленном его братом Мечиславом Малевичем и хранящемся в фонде Харджиева — Чаги, Амстердам). Рукопись стихотворения с авторской правкой находилась ранее в собрании Н. И. Харджиева. Закавыченное название принадлежит автору.

Я НАЧАЛО ВСЕГО...

Стихотворение написано в 1917—1918 году; рукопись хранится в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам.

Дата «1913 год» была проставлена Малевичем в соответствии с его пристрастием датировать 1913-м годом самые важные события в своем творчестве, открытие супрематизма и создание «Черного квадрата». Сдвиг дат произведений на более ранний срок был распространенным приемом в среде русских авангардистов, утверждавших таким образом свой приоритет в новаторских свершениях.

Я НАХОЖУСЬ В 17 ВЕРСТАХ ОТ МОСКВЫ...

Стихотворение написано 11 июля 1918 года; рукопись хранится в архиве фонда Харджиева — Чаги, Амстердам.

Произведение не закончено; последняя строка на рукописном листе заканчивается словами «я вызову», снятыми в данной публикации («Все готовится встретить меня я вызову»).

...в буре поднесен был я... — украинизм Малевича, от глагола «піднести» — «поднять».

ХУДОЖНИК

Стихотворение написано в начале 1920-х годов; рукопись хранится в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам.

Указание «1913 г. Июнь», проставленное после заголовка стихотворения, использовано Малевичем для преднамеренного сдвига даты создания стихотворения на более ранний срок. Характер стихотворения, круг его тем и образов тесно соотнесены с витебскими трактатами Малевича.

...увидим как менялся мир в форме / и какие добавки увидели в нем теперь... — В этих словах содержится ядро малевичевской «теории прибавочного элемента в живописи». Определение «добавки» использовалось Малевичем на раннем этапе создания теории, в годы преподавания в Витебске.

ЦЕЛЬ МУЗЫКИ МОЛЧАНИЕ

Датируется предположительно серединой 1920-х годов. Ср. с последним манифестом художника, где все явления мира уравнивались с Нулем («Супрематическое зеркало», см. наст. изд.).

Хранится в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам (строчка написана на пустом форзаце записной книжки).

ЗАМЕТКА О ПОЭЗИИ, ДУХЕ, ДУШЕ, РИТМЕ, ТЕМПЕ

Статья написана в 1918 году; рукопись хранится в фонде Харджиева — Чаги, Амстердам.

Очевидно, именно об этой рукописи идет речь в приписке Малевича, адресованной М. О. Гершензону: «Михаил Осипович, не могу к Вам зайти, много и очень много дела, нужно везде поспевать.

Оставляю восемь страничек, в том виде как были в рукописи; дальше пока не могу работать, нет времени; о душе и духе потерял рукопись, записал заботу человеков о душе, беда моя, что не могу повторить. Дух и человек ничто перед душою, душе положительно <так!>, но всего не напишу.

Если смогу, то забегу к Вам. Всего доброго; призываю всех новаторов мира к нам для работы. К. Малевич».

Приписка была сделана в конце машинописи статьи «О поэзии», аналогичной опубликованному варианту в журнале «Изобразительное искусство» (Пг., 1919. № 1); данная машинопись с припиской также хранится в архиве фонда Харджиева — Чаги, Амстердам.

Отдельные положения и формулировки этой «Заметки...» были использованы Малевичем при создании статьи «Поэзия» (см. ниже).

¹ «Спаивающие», ниже в основном тексте см. также *спаивают*, *спайка* — полонизм Малевича, происходящий от польского глагола совершенного вида «spoić» («скрепить, объединить»).

ПОЭЗИЯ

Статья датируется 1918 годом; публикуется по факсимильной копии машинописи, находящейся в частном собрании.

Статья представляет собой ранний вариант статьи «О поэзии», опубликованной в журнале «Изобразительное искусство» (Пг., 1919. № 1. С. 31—35). Данный текст свободен от конъюнктурной редакторской правки, опе-

чаток и ошибок, в журнальном варианте порой искажающих смысл авторского высказывания.

¹ ...мысль изреченная — есть ложь... — скрытая цитата из стихотворения Ф.И. Тютчева «Silentium!» (ок. 1830); тютчевские строки были лейтмотивом рассуждений Малевича о невозможности выразить в конвенциональном слове чистое ощущение, переживание.

² ...третий споет о «крестном ходе» и «плачущей малютке»... — аллюзии стихотворений Александра Блока («...Причастный тайнам плакал ребенок / О том, что никто не придет назад» (Александр Блок. «Девушка пела в церковном хоре...»)).

³ В рукописи статья заканчивается несколькими незавершенными фразами с обильной правкой, зачеркнутыми автором (в данном издании они сняты).

IV. ПИСЬМА К. С. МАЛЕВИЧА РАЗНЫМ АДРЕСАТАМ

М. В. МАТЮШИНУ (1916)

М. В. Матюшин был одним из постоянных корреспондентов Малевича на протяжении 1910-х годов; родоначальник супрематизма, полностью доверяя своему петербургскому другу и соратнику, отправлял ему как информационно-деловые письма, так и обширные послания, посвященные проблемам нового искусства. В данном письме, написанном в начале лета 1916 года (первый публикатор письма, Е. Ф. Ковтун, предположительно датировал его июнем), Малевич обсуждает те же темы, что и в переписке с А. Е. Крученых (местонахождение большинства писем к поэту неизвестно). Следует отметить, что Малевич-теоретик в своей поэзии лишь отчасти следовал собственным установкам.

Письмо Малевича к Матюшину, хранящееся в Рукописном отделе Пушкинского дома (Институт русской литературы), печатается по изд.: *Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину / Публикация Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л.: Ленинградское отделение издательства «Наука», 1976. С. 190—193.*

¹ Закржевский Александр Карлович (1886—1916) — киевский литератор, художественный критик; скончался в Киеве 30 мая старого стиля 1916 года. Автор книги «Рыцари безумия (Футуристы)», Киев, 1914 (в книге была опубликована лекция, прочитанная в декабре 1913 года в Москве). О Закржевском см.: Загробная исповедь (Памяти А. К. Закржевского). Киев: Издатель О. П. Прохаско, 1916.

² Речь идет о сестре Софьи Михайловны Рафалович, жены Малевича.

³ Шишков Варлаам, жил в XVIII веке, основатель секты хлыстов; Крученых в книге «Взорваль» (СПб.: <ЕУЫ, 1913>) ссылался на речения Шишкова, произносимые во время экстатических радений.

⁴ Речь идет о поездке Малевича на дачу к Матюшину в Усиккирко; поездка не состоялась, поскольку в июле 1916 года Малевич-резервист был призван в армию.

⁵ Малевич неоднократно в этот период убеждал Матюшина в необходимости написать книгу, в которой были бы подведены итоги развития традиционного искусства. В планы Матюшина создание такой книги не входило.

ПИСЬМА М. О. ГЕРШЕНЗОНУ (1918—1924)

Письма К. С. Малевича к М. О. Гершензону хранятся в архиве фонда Харджиева — Чаги, Стеделийк Музеум,

Амстердам, и в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки, Москва. Опубликовано в изд.: *Малевич К.* Собр. соч.: В 5 т. М.: Гилея, 2000.

¹ Имеется в виду разгром большевиками в ночь с 11 на 12 апреля 1918 года Дома «Анархии», штаб-квартиры Московской федерации анархистских групп. Малевич сотрудничал с печатным органом федерации, газетой «Анархия», опубликовав в ней около двух десятков статей в марте—июне 1918 года. См.: *Малевич К.* Статьи в газете «Анархия» (1918)/ Публикация, составление, подготовка текстов и комментарии А. Д. Сарабьянова // *Малевич Т. 1.* С. 61—125, 330—349.

² Полонизм Малевича; от польского слова «nieznane» — «неизвестное».

³ В первой половине 1918 года Малевич выходил к новой стадии развития супрематизма, в результате создав в середине года полотно «белого на белом» («белый супрематизм»); однако до появления картин Малевич лишь глухо намекал на новые открытия, оберегая свой приоритет; так, в статье от 20 июня 1918 года в газете «Анархия» он писал: «В супрематизме лежит законная основа конструкции плоскостей: <...> 6, 7, 8, 9, 10-е положения еще лежат в моей лаборатории цвета, которые вынесут цвет за пределы образующегося супрематического радиуса» (*Малевич Т. 1.* С. 121). Вместе с тем и данное письмо к Гершензону, и статья в «Анархии» свидетельствуют о трудных и протяженных по времени художественных поисках, завершающих, по мнению художника, супрематическую живопись.

⁴ Предложение переехать в Витебск поступило от Л. М. Лисицкого, преподававшего в те месяцы в Витебском народном художественном училище и приехавшего в Москву в командировку. Подробнее см.: *Шатских А.* Малевич в Витебске // *Искусство.* 1988. № 11.

⁵ Малевич после переезда в Витебск был утвержден Марком Шагалом, заведующим Витебским училищем, на посту профессора живописной мастерской и получил в свое распоряжение комнату для жилья и мастерскую для преподавания в здании училища, б. особняке витебского банкира И. Вишняка, по адресу: Бухаринская ул., д. 10 (ныне ул. Правды, д. 5).

⁶ Первая персональная выставка Малевича, организованная в рамках XVI выставки Отдела ИЗО Наркомпроса под названием «Казимир Малевич: его путь от импрессионизма к супрематизму», открылась лишь 25 марта 1920 года, как явствует из пригласительного билета на вернисаж; выставка экспонировалась в Москве, в бывшем салоне Михайловой, Большая Дмитровка, д. 11.

⁷ Малевич К. О новых системах в искусстве. Витебск: Артель художественного труда Витсвомаса <Витебских свободных мастерских>, 1919. Данная книга была напечатана в рекордные сроки — тираж 1000 экземпляров был готов к концу декабря 1919 года; исполнена она была подмастерьями Витебского училища под руководством Лисицкого.

⁸ Речь идет о «1-й Государственной выставке картин местных и московских художников», организованной в Витебске Марком Шагалом и работавшей с 8 ноября по 22 декабря 1919 года.

⁹ В те месяцы в Витебске лекции по истории искусства читались в основном А. Г. Роммом (1886—1952), художником и будущим известным советским историком искусства; в данной делегации, несомненно, присутствовал художник А. М. Бразер (1892—1942), художественное образование получивший в Париже (1910—1915) и занимавший пост инструктора подотдела ИЗО Витебского губернского отдела Наркомпроса; по долгу службы Бразер устраивал все лекции, диспуты, митинги по вопросам искусства, и его отчеты о проведенных мероприятиях

хранятся в Государственном архиве Витебской области (ГАВО).

¹⁰ 17 ноября Малевич выступил на большом митинге, состоявшемся на 1-й Государственной выставке картин местных и московских художников; тема его доклада — «Новейшие течения в искусстве (импрессионизм, кубизм и футуризм)»; Малевич написал письмо Гершензону на следующий день после этого вечера.

¹¹ Данное письмо содержит несколько супрематических рисунков-знаков, разделяющих абзацы-разделы. Рисунки исполнены цветными карандашами (красным, зеленым, синим) и сходны по характеру с рисунками-интерлиньяжами, разделяющими абзацы в литографской книге «О новых системах в искусстве».

¹² В данном письме речь идет о диспутах, состоявшихся в Витебске в декабре 1919 года. См.: *Шатских А.* Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 52—53.

¹³ Речь идет о втором митинге, состоявшемся 9 декабря 1919 года в зале б. Окружного суда; вступительное слово произнес Л. В. Пумпянский, выступали С. О. Грузенберг, художники Л. М. Лисицкий, А. Г. Ромм, С. Б. Юдовин, а также А. О. Цшохер и В. А. Рейдемейстер (см. след. прим.). Анонс о предстоящем митинге был помещен в Известиях Витебского губернского совета... депутатов, 1919. № 276. 6 декабря. С. 4.

¹⁴ Оппонентами Малевича на вышеуказанных митингах-диспутах были профессор Петербургского университета С. О. Грузенберг (автор книги «Психология творчества», М., 1923), музыковед и философ А. О. Цшохер, литературовед Л. В. Пумпянский, историк В. А. Рейдемейстер, литератор П. Н. Медведев (трое последних входили в начале 1920-х годов в так называемый бахтинский круг в Витебске).

¹⁵ Украинизм Малевича; от украинского «кочень» — «кочан».

¹⁶ Украинизм Малевича; от украинского «кичка» — «сердцевина, кочерыжка».

¹⁷ В настоящем и нижеследующих письмах в отраженном свете нашла место напряженная идеологическая полемика между Гершензоном и Сергеем Николаевичем Булгаковым (1871—1944). Булгаков, религиозный философ, экономист, богослов и общественный деятель, был многолетним собеседником, оппонентом Гершензона (см.: В ожидании Палестины: С. Н. Булгаков. 17 писем к М. О. Гершензону и его жене. 1897—1925 / Публ. М. А. Колерова // Неизвестная Россия. XX век. М., 1992. Вып. 2). В 1918 году Булгаков принял сан священника; отец Сергей впоследствии стал профессором догматики, деканом Православного Богословского института (Париж). В свете собственного духовного опыта, обретенного на сложном пути к воцерковлению, философ-богослов считал, что центром единения и спасения России в условиях революционных лет могло быть лишь патриархальное ортодоксальное православие. Взгляды отца Сергия были изложены в целом ряде трудов, изданных в революционной России вплоть до его высылки в 1922. Это прежде всего «Христианство и социализм», М., 1917; сочинения «О даре свободы» (Русская свобода, 1917. № 2. С. 12—15); «На пиру богов (Pro и contra). Современные диалоги» (впервые опубликованные в Киеве в 1918, вошли в книгу «Из глубины: Сборник статей о русской революции». М., 1921). В 1917 году в московском издательстве «Путь» увидела свет книга Булгакова «Свет невечерний. Созерцания и умозрения» — по определению самого автора, «род духовной автобиографии», где он стремился к обоснованию новой религиозной системы философии. Очевидно, в письмах Гершензона в Витебск так или иначе затрагивался весь круг проблем, питавших его собственное общение, его собственные диалоги с Булгаковым; Малевич ознакомился с трудами фило-

софа-богослова явно по совету своего московского корреспондента.

¹⁸ Полонизм Малевича, от польского «*gozności*» — «расходиться, распространяться, растворяться».

¹⁹ Полонизм Малевича, от польского глагола «*gozpiąć*» — «раскидывать».

²⁰ Мария Борисовна Гершензон, урожденная Гольденвейзер (1873—1940), жена М. О. Гершензона.

²¹ Журнал «Изобразительное искусство», единственный номер которого вышел в 1919 году, был органом Отдела ИЗО Наркомпроса; журнал был подготовлен петроградской коллегией Отдела и издан в Петрограде. Журнал «Художественная жизнь. Бюллетень художественной секции НКП» издавался после переезда Наркомпроса в Москву. Здание редакции располагалось в Мертвом переулке, что дало повод Малевичу метафорически обыграть устарелость и мертворожденность, по его мнению, обоих печатных органов. Следует заметить, что определение «мертвый» еще до обретения журналом «Художественная жизнь» московского адреса обладало негативным ценностным смыслом для Малевича, входя в устойчивые конструкции «мертвая точка» (Малевич. Т. 1. С. 58), «мертвое эхо» (там же, с. 59), «мертвая палочка» (там же, с. 67—68).

²² Малевич К. О поэзии // Изобразительное искусство. Петербург, 1919. № 1. С. 31—35 (см. также статью «Поэзия» в наст. изд.).

²³ Малевич К. Ось цвета и объема // Изобразительное искусство. Петербург, 1919. № 1. С. 27—30 (см. наст. изд.). Малевич входил в Музейную комиссию Художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса, участвовал в Первой конференции Отдела ИЗО по делам музеев в Петрограде в феврале 1919 года.

²⁴ Этот трактат Малевича под названием «О Я и коллективе» увидел свет в Альманахе Уновис, № 1,

выпущенном в мае 1920 года в Витебске тиражом 5 экземпляров. Один из уцелевших экземпляров хранится в Рукописном отделе ГТГ, фонд 76/9.

²⁵ Сочинение «О чистом действе» было напечатано в Альманахе Уновис, № 1, Витебск, 1920.

²⁶ Одно из самых ранних свидетельств обращения Малевича к архитектурному проекционизму, впоследствии реализовавшемуся в создании архитектонов.

²⁷ Через две недели, в письме от 3 апреля 1920 года в Москву художественному критику П. Д. Эттингеру (1866—1948), написанном по-польски, Малевич разовьет этот образ (см. наст. изд.).

²⁸ В Петрограде в 1920 году Отдел ИЗО Наркомпроса выпустил книжку Малевича «От Сезанна до супрематизма», текст которой представлял собой смонтированные воедино крупные фрагменты ранее вышедшей книги «О новых системах в искусстве», Витебск, 1919. Судя по данному письму, Малевич предполагал напечатать свои неопубликованные рукописи, а не уже изданный текст.

²⁹ Полонизм Малевича; от польского «kolowrot» — «водоворот, суматоха»; на русском языке «коловорот» — «ручное сверло».

³⁰ Данное письмо впервые опубликовано Ириной Меньшовой; см.: К. С. Малевич. Письмо к М. О. Гершензону (1920) // Эксперимент. Т. 5. Из архива Николая Ивановича Харджиева, хранящегося в фонде Харджиева—Чаги в Стеделийк Музеуме в Амстердаме. Los Angeles: Charles Schlaks, Jr., Publisher, 1999. С. 128—130.

³¹ Из завершения фразы понятно, что Малевич имеет в виду микроскопы, с помощью которых возможно было бы видеть «последнюю бесконечность», т. е. бесконечность микромира, противопоставленную бесконечности макромира.

³² Малевич здесь пишет о рецензии Абрама Эфроса на его персональную выставку; см.: Эфрос А. К. Малевич

(Ретроспективная выставка) // Художественная жизнь (Москва), 1920. № 3. С. 39—40.

³³ Предыдущее письмо — первое, написанное после возвращения в Витебск из Москвы; следует предположить, что второе по счету Малевича письмо Гершензону, написанное, очевидно, в декабре 1920 года, не сохранилось.

³⁴ В конце 1920 года Малевич получил письмо Лисицкого из Москвы, где, в частности, сообщалось: «У меня сейчас вышедшая в Берлине книжка Уманского о новом искусстве в России, там есть о Вас и супрематизме, я в следующий раз пришлю перевод» (Письмо Л. М. Лисицкого к К. С. Малевичу и членам Уновиса из Москвы в Витебск от 21 декабря 1920 года / Публикация А. С. Шатских // В круге Малевича. Соратники. Ученики. Последователи в России 1920—1950-х. СПб.: Palace Editions, 2000. С. 54).

Серия статей Константина Уманского под общим названием «Новые направления искусства в России» печаталась в немецком журнале «Арарат» в Мюнхене с начала 1920 года. Часть из них в переработанном виде вошла в книгу того же автора под названием «Новое искусство в России в 1914—1918», выпущенную на немецком языке осенью 1920 года совместно издательствами Hans Goltz, Munchen и Gustav Kiepenheuer, Potsdam.

³⁵ Малевич неоднократно упоминал об этой работе, называя ее «МЫ как утилитарное совершенство»; трактата с таким названием по настоящее время не обнаружено.

³⁶ Речь идет о большом сочинении, озаглавленном «Производство как безумие», датированном 1920 годом; судя по данному письму, Малевич завершил работу над ним в 1921 году. Рукопись не издана; хранится в фонде Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам, инв. № 5.

³⁷ В 1921 году в Витебске Малевич написал трактат «Мысль», один из вариантов текста, легший в основание второй («гершензоновской») главы второй части сочинения «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» (см. наст. изд.) и, соответственно, брошюры «Бог не скинут». На первой странице рукописи было помещено название «Мысль», два других — «Бог не скинут» и «Белая мысль» — были зачеркнуты автором. Вверху на той же странице проставлена дата: 1921 Январь 31. Рукопись хранится в фонде Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам, инв. № 3.

³⁸ Малевич имеет в виду витебский орган «Искусство. Журнал п<од>/отдела искусств и Сорабиса», издаваемый в первой половине 1921 года. В первом номере «Искусства» (Витебск, март 1921) была помещена статья Малевича «Уновис».

³⁹ Малевич сообщает здесь сведения, полученные от Лисицкого: «Теперь Уновис. История с журналом исполкома кратка, <журнал> был уличен на собрании ответст<венных> работников ИЗО в Уновисимости и предан огню (сожжен в буквальном смысле), конечно, формально совсем под другим соусом. Оказывается, что Штеренберг, прочитав, пришел в ужас, Вашу статью принял на свой счет. Ах, вот как, картине в искусстве не быть! А Малевич еще хочет всюду насадить Уновисов, вот зачем телеграмма о выпуске инструкторов, нет, не подпишу телеграммы и т. д. Но страсти, кажется, уже улеглись, и я надеюсь, все хорошо будет. Сенькин был в Питере во время всей этой истории, а без него здесь, как видно, беспомощны. Исполком избран новый, Сенькин опять входит, и кажется, ребята свои» (Письмо Л. М. Лисицкого к К. С. Малевичу и членам Уновиса из Москвы в Витебск от 21 декабря 1920 года).

Речь идет о журнале, изданном учениками Малевича в Государственных свободных художественных мастер-

ских (ГСХМ, с 1920 Вхутемас). Организатором и издателем журнала был Сергей Яковлевич Сенькин (1894—1963) — живописец, график, дизайнер, ученик Малевича в ГСХМ. После службы в армии (1920) Сенькин продолжил обучение во Вхутемасе, где вместе с Г. Г. Клуцисом организовал мастерскую «нового практического реализма»; Сенькин и Клуцис были учредителями московского филиала Уновиса, входили в его исполком; участвовали в выставках Уновиса. В журнале, изданном подмастерьями б. мастерской Малевича в ГСХМ, была помещена статья Малевича «18951-й „Евгений Онегин“» (один из ее вариантов хранится ныне в архиве фонда Харджиева—Чаги). В архиве Н. И. Харджиева хранилось также объяснительное письмо Сенькина Малевичу, синхронное событиям, где он писал, что нападкам журнал подвергся из-за его, Сенькина, собственной статьи, где были критические замечания в адрес руководства Отдела ИЗО Наркомпроса; на редакцию журнала и в особенности на самого Сенькина было оказано давление, в результате чего весь тираж издания был сожжен (в свете дальнейшей советской действительности сожжение ученического журнала в 1921 году было одним из самых ранних репрессивных актов, направленных на подавление суждений инакомыслящих. Характерно, что этот эпизод в дальнейшем замалчивался самими участниками, поскольку было небезопасно упоминать о причастности к изданию, подвергнувшемуся запрету со стороны официальных властей).

⁴⁰ Давыдова Наталья Михайловна (1875—1933) — художница, организатор артели художественного труда «Вербовка»; сторонница Малевича, член группы «Супремус»; племянница (дочь родной сестры) Н. А. Бердяева; жена предводителя Дворянского собрания Киевской губернии. В 1919 году Давыдова переехала в Одессу; вместе с сыном Кириллом была арестована ЧК в

1920 году; сын погиб в тюрьме; Давыдова была выпущена на свободу; эмигрировала из России в 1921-м. Впоследствии художница написала книгу «Полгода в заключении» (Берлин, 1923); покончила жизнь самоубийством в Париже.

За предоставление подробных сведений о Н. М. Давыдовой приношу сердечную благодарность Г. Ф. Коваленко. См. также: Коваленко Г. Наталья Давыдова — друг и муза Кароля Шимановского // Кароль Шимановский в кругу русских друзей. Варшава (на польском языке, в печати); Коваленко Г. Наталья Давыдова, судьба и творчество // Вопросы искусствознания. М. (в печати).

⁴¹ Полонизм Малевича; от польского глагола «sczerić» — «сцепить»; здесь в смысле «оцепивших».

⁴² Речь идет о сочинении «Супрематизм как беспредметность, или Живописная сущность», законченном в марте 1921 года в Витебске; рукопись не издана, хранится в фонде Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам, инв. № 1. В процессе переписывания сочинение превратилось в ныне публикуемый трактат Малевича.

⁴³ В 1921 году сторонники «производственного искусства», вскоре принявшие название «конструктивисты», объявили о «смерти станкового искусства»; среди них были и прежние единомышленники Малевича, такие как Любовь Попова; супрематисты и конструктивисты образовали два непримиримых лагеря в художественной жизни начала 1920-х годов.

⁴⁴ В витебской «Вечерней газете» от 3 октября 1921 года в рубрике «Художественная летопись» сообщалось: «Известным критиком и историком литературы М. О. Гершензоном задуманы и подготавливаются три новые работы — книжки об Андрее Белом, Вяч. Иванове и К. Малевиче».

⁴⁵ Речь идет о Я.З.Черняке (1898—1955), ученике Гершензона, будущем литературоведе; Гершензон также через него передавал письма Малевичу.

⁴⁶ Письмо К.С.Малевича М.О.Гершензону от 15 октября 1921 года из Витебска в Москву. Отдел рукописей Российской национальной библиотеки, ф. 746 (Гершензона М.О.), картон 37, ед. хр. 7 (машинописная копия, 2 экз.). Впервые было опубликовано в изд.: Письмо К.С.Малевича М.О.Гершензону / Вступительная статья, публикация и комментарии Александры Шатских // Терентьевский сборник. 1996. М.: Гилея, 1996. С. 263—272.

⁴⁷ Медведев Павел Николаевич (1891—1938) — литератор, историк и теоретик литературы. В 1917—1922 годах проживал в Витебске, занимал ряд важных постов в Витебском губернском отделении Наркомпроса. Близкий друг М.М.Бахтина, член бахтинского круга в Витебске, затем Петрограде—Ленинграде.

⁴⁸ Определение «папуас» (со всем ареалом значений, включающим синонимы «дикарь», «варвар», «первобытный человек», «примитивный», «наивный» и т. д.) в контексте размышлений и настроений Гершензона в те годы явственно имело амбивалентный смысл: как представляется, для московского литератора-мыслителя в нем доминировал вектор, указывавший на возможность обновления, возрождения через обретение «свежей крови»; именно этот аспект полностью устраивал Малевича, для которого определение Гершензона не являлось секретом. Напротив, Медведеву в слове «папуас» было близко то значение, которое перекликалось с формулировкой Д.С.Мережковского, заклеившего русских футуристов ярлыком «грядущий Хам» (*Мережковский Д. Грядущий Хам. СПб., 1906; Мережковский Д. Еще шаг грядущего Хама // Русское слово. М. 1914. 29 июня*).

⁴⁹ Обнаруженный факт переписки Гершензона и Малевича прибавил веса художнику в глазах традиционалистски настроенной витебской публики — во всяком случае, в городской прессе тут же появилась «реабилитирующая» Малевича заметка, явно инспирированная открытием Медведева: «Новый труд.

Художник Казимир Малевич пишет большой новый труд „Философия живописи“.

Тов. Малевич является автором многочисленных работ в современном искусстве. Местным музеем современной живописи также приобретены три картины у него.

Тов. Малевич привел в систему существующие кубистические и футуристические течения и создал начало в 1912 г. новому течению супрематизму.

За последние годы им были написаны большие труды, как напр<имер>: „Философия и производства“, „Кубизм“, „Футуризм“ и многие другие. Ген // Вечерняя газета. Витебск. 1921. 20 октября. № 40.

Из этой заметки, подписанной псевдонимом, который не удалось расшифровать, со всей очевидностью происходило, что газетчик писал понаслышке, не обращаясь за информацией к самому художнику (сообщение о создании «Философии живописи» отчасти опиралось на слухи о книге «Супрематизм как беспредметность, или Живописная сущность», законченной в марте 1921; название «Философия и производства» было искаженным заголовком труда «Производство как безумие» (оба сочинения не изданы и поныне); отдельных публикаций с названиями «Кубизм» и «Футуризм» у Малевича не было, имелись в виду, скорее всего, книжки «От кубизма к супрематизму», Пг., 1915, и «От кубизма и футуризма к супрематизму», М., 1916.

⁵⁰ Своеобразный литературный стиль Малевича вызывал крайне негативные отклики у многих. Так, в

рецензии И. Корницкого на книгу Малевича «От Сезанна до супрематизма» (Пг., 1920) разгрому были подвергнуты не только идеи Малевича, но и его язык: «Кому нужны эти „истины“? Художнику, специалисту-искусствоведу они давно уже успели приесться, стать „общим местом“».

Тому, кто, по словам Казимира Малевича, должен „приспособить свою голову к пониманию“, они, конечно, не станут более понятными в изложении автора, да и вряд ли кто-нибудь сумеет одолеть больше первых 10—15 строк.

Обидно, что Отдел изобразительных искусств тратит бумагу и краску на подобный набор бессмысленных фраз, в то время как налицо определенная необходимость в толковой брошюре, могущей облегчить широким массам понимание нового искусства» (*Корницкий И.* <Рецензия на книгу:> Художника Казимира Малевича. От Сезанна до супрематизма. Критический очерк. Издание Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. С. 16. 8* // Печать и революция. М., 1921. Кн. вторая, август—октябрь. С. 211—212).

Б. Арватов в рецензии на брошюру «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» (Витебск, 1922), выдвинув идеологические обвинения Малевича в контрреволюционности, обрушился также на стиль изложения: «Все эти мысли я с трудом выудил из книжки, — до того невразумителен ее язык, представляющий какую-то чревоущательную смесь патологии с маниачеством вырожденца, вообразившего себя пророком» (*Арватов Б. К.* Малевич. Бог не скинут (Искусство. Церковь. Фабрика). Изд. Уновис. Витебск. 1922. С. 40 // Печать и революция. М., 1922. № 7. С. 343—344).

Малевич не оставлял без внимания такие высказывания, сокрушался по их поводу, отчасти признавая их справедливость, но править себя никому не давал —

исключение в ранние годы составлял лишь М. В. Матюшин, которому Малевич доверял безгранично; в годы директорства в Гинхуке тексты Малевича иногда бережно редактировались В. М. Ермолаевой.

⁵¹ В Витебске по Замковой ул., 12, располагалось ныне утраченное здание Сорабиса (профессиональный Союз работников искусства), где находилась столовая для членов Сорабиса.

⁵² В данном случае речь идет о рукописи «Заметки», поскольку брошюра «Бог не скинут» увидела свет в Витебске в апреле 1922 года.

⁵³ Особняк банкира И. Вишняка в Витебске, реквизированный в 1918 году под здание Витебского народного художественного училища, был закончен постройкой в 1914 году, отделка продолжалась в 1915-м; газеты, поклеенные под обоями, вероятно, относились к этому времени; судя по цитатам, статья была опубликована в витебской газете с использованием выдержек из нашумевших статей в столичных журналах и газетах (см. след. прим.).

⁵⁴ Цитаты и определения из статьи Н. А. Бердяева «Пикассо», появившейся в журнале «София» (1914. № 3), а затем вошедшей в его книгу «Кризис искусства» (М., 1918).

⁵⁵ См.: Булгаков С. Н. Труп красоты // Русская мысль. 1915. № 8.

⁵⁶ См.: Чулков Г. Демоны и современность // Аполлон. 1914. № 1—2.

⁵⁷ Инхук — Институт художественной культуры, 1920—1924; Малевич, как иногородний член института, не имевший возможности систематически посещать его заседания, получил статус члена-корреспондента.

⁵⁸ После ряда внутренних реорганизаций к осени 1921 года первенствующие роли в Институте художественной культуры остались за теоретиками и практиками

«производственного искусства», конструктивистами: они обеспечивали теоретическое и экспериментальное обоснование новой художественной идеологии, внедрение же ее в практическую педагогику вменялось в обязанность Вхутемасу. В декабре 1921 года в Инхуке была развернута выставка Уновиса; Малевич прочел доклад, воспринятый негативно и вызвавший дискуссию; в данном письме Гершензону речь идет об этом событии.

⁵⁹ Российская (после 1925 года Государственная) академия художественных наук (РАХН, ГАХН) была основана в октябре 1921 года в Москве под эгидой Наркомпроса; завершила свою деятельность в 1930 году, слившись с Государственной академией истории искусств, находившейся в Ленинграде. К 1 января 1922 года Инхук организационно вошел в состав РАХН. О деятельности РАХН наиболее обстоятельные сведения содержатся в изд.: Государственная академия художественных наук. Отчет 1921—1925 (подготовлен А. А. Сидоровым). М.: ГАХН, 1926. См. также: Государственная академия художественных наук и современное искусствознание <цикл статей> // Вопросы искусствознания XI (2/97). М., 1997. С. 5—120; RAKhN. The Russian Academy of Artistic Sciences. Ed. N. Misler // Experiment / Экперимент (A Journal of Russian Culture). Vol. 3. Los Angeles: Charles Schlacks, Jr. Publisher, 1997.

⁶⁰ Фриче Владимир Максимович (1870—1929) — литературовед, искусствовед. В конце 1900-х — нач. 1910-х годов одним из первых использовал марксистские методы в анализе истории мировой литературы и искусства; в советские годы был одним из влиятельных создателей вульгарно-социологической методологии марксистско-ленинской эстетики.

⁶¹ Коган Петр Семенович (1872—1932) — историк литературы, критик-марксист; президент Государственной академии художественных наук.

⁶² Поссе Владимир Александрович (1864 — после 1933) — издатель, общественный деятель; см.: *Поссе В. А. Мой жизненный путь*. М.; Л., 1929.

⁶³ Бакушинский Анатолий Васильевич (1883—1939) — искусствовед, художественный критик, музейный работник; председатель физико-психологического отделения РАХН (Малевич был утвержден действительным членом РАХН по этому отделению в феврале 1924 года).

⁶⁴ Сидоров Алексей Алексеевич (1891—1978) — историк искусства, художественный критик; занимал пост ученого секретаря РАХН с 1925 года.

⁶⁵ Сосновский Лев Семенович (1886—1937) — публицист, партийный деятель, автор обличительных фельетонов в центральных газетах и журналах.

⁶⁶ Луначарский Анатолий Васильевич (1875—1933) — партийный деятель, художественный критик, глава Наркомпроса в 1918—1929 годах.

⁶⁷ Барбантини — итальянский художественный критик; см.: *Малевич К. Открытое письмо голландским художникам Ван-Гофу и Бекману // Малевич. Т. 1. С. 279.*

⁶⁸ В эти же, очевидно, дни Малевич сделал следующую запись в блокноте: «На книжке Шопенгауэра написано „Мир как воля и представление“. Я бы написал „Мир как беспредметность“; если существуют представления, то значит мира нет, а если воля для направления и овладением представлени<ем>, значит ясно, что мира нет, а борьба. Мир же недвижим вне воли и представлений. КМ <Казимир Малевич>» (Архив Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам, инв. № 32 (блокнот III, 1924 года).

⁶⁹ Малевич был исключен из РАХН как не представивший требуемых уставом научных работ; Бакушинский хлопотал о его восстановлении, однако Малевич не баллотировался на новый трехгодичный срок; вместе

с тем в 1925 году он прочел доклад в рамках пленума физико-психологического отделения РАХН; см.: Перцева Т. Протокол одного заседания РАХН (Новое о К. Малевиче) // Вопросы искусствознания 1/94. М., 1994. С. 306—310.

⁷⁰ Перуджино Пьетро (1445/52—1523) — итальянский живописец Высокого Возрождения.

⁷¹ Кондратьев Аким Ипатьевич (1885—1953) — литературовед, ученый секретарь РАХН, член организационного комитета русского отдела XIV Биеннале в Венеции.

⁷² Фамилия написана неразборчиво; не установлено, о ком из организаторов русского отдела XIV Биеннале в Венеции в 1924 году идет речь.

⁷³ Работы Малевича были включены в каталог выставки, однако они не были помещены в экспозицию. См.: Барнетт В. Э. Участие России в Биеннале в Венеции // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. Каталог выставки. М.: Галарт, 1993. См. также письмо Малевича к Эль Лисицкому от 14 августа 1924 года в наст. изд.

⁷⁴ С немецким журналом «Das Kunstblatt» («Художественные страницы»), издаваемым Паулем Вестхаймом в Потсдаме, сотрудничал Л. М. Лисицкий, пропагандист творчества Малевича в Германии; в 1924 году в журнале были опубликованы тезисы Малевича «Ленин» из книги «О беспредметности» в переводе Лисицкого («Кунстблатт», Потсдам, 1924. № 10. С. 289—293). См. также: Малевич. Т. 2. С. 25—29, 303—306.

⁷⁵ Бакушинский был одним из художественных деятелей, способствовавших в советское время переориентации Палеха с иконописи на декоративно-прикладную живопись и обращению палехских мастеров, бывших иконописцев, к актуальным темам советской жизни в лаковых миниатюрах.

⁷⁶ Эфрос Абрам Маркович (1888—1954) — художественный критик, литератор.

⁷⁷ Полонизм Малевича; от польского глагола «zagrzebas» — «зарыть, закопать».

⁷⁸ В октябре 1924 года Гинхук был обследован комиссией, которой руководил Ф. К. Лехт, заведующий художественным отделом Главнауки (отдел наркомата по просвещению); непосредственное обследование осуществлял работник Главнауки П. И. Карпов, занимавший также пост ученого секретаря физико-психологического отделения РАХН. О ходе и результатах ревизии см.: Дневник формально-теоретического отдела Гинхука / Публикация Г. Демосфеновой // Советское искусствознание 27. М.: Советский художник, 1991. С. 472—486.

П. Д. ЭТТИНГЕРУ (1920)

Два письма К. С. Малевича, написанные П. Д. Эттингеру, хранятся в архиве Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве, фонд 29 (Эттингера), опись 111, д. 2551. Впервые были опубликованы на польском языке Шимоном Бойко; см.: Dwa listy Kazimierza Malewicza do Pawla Ettingera (pisane po polsku). Wydane przez Szymona Wojko // Kazimierz Malewicz. Zeszyt teoretyczny Galerii GN. Gdansk, 1984. S. 57—58. В настоящем издании публикуется второе письмо, отправленное Малевичем из Витебска (в переводе составителя).

Павел Давыдович Эттингер (1866—1948), московский историк искусства и художественный критик, родился в Польше, в городе Люблине, в зажиточной еврейской семье; получив хорошее образование, он в совершенстве владел немецким, французским, английским наряду с идиш, польским, чешским, русским языками. С 1889 года поселившись в Москве, Эттингер хорошо знал всю худо-

жественную Россию, будучи по призванию коллекционером, знатоком искусства, летописцем художественной жизни, о нем см.: *Эттингер П. Д.* Статьи. Из переписки. Воспоминания современников / Составители А. А. Демская, Н. Ю. Семенова. М., 1989.

Точную дату знакомства Эттингера с Малевичем установить, трудно, но, судя по первому письму, в начале 1910-х годов художник и искусствовед уже общались; особый колорит этому общению придавали их общие польские корни.

Польская речь была родной речью Малевича, однако языком мышления художника, как известно, стал русский язык. Примечательно, что во втором письме, где художник говорит о своих теоретических взглядах, некоторые ключевые слова написаны по-русски, иногда русское слово транскрибировалось латинскими буквами.

Польские послания Малевича характеризуются той же свободой от всех грамматических и иных правил, что и русские его тексты. Перевод на русский язык осуществлен составителем с максимальным сохранением своеобразия речи Малевича, его словоупотребления и стилистики, в силу этого сохранено польское обращение «пан» и «пани» и свойственное польскому языковому этикету ведение разговора в третьем лице. Звездочками в начале и конце маркируются слова и выражения в авторских кавычках, написанные по-русски; русские слова, транскрибированные латинскими буквами, оговорены в примечаниях. Подчеркнутые Малевичем выражения сохранены в издании.

¹ Открытку Малевичу передал Марк Шагал, который получил ее вместе с письмом Эттингера, адресованным ему. Шагал в своем ответном письме сделал приписку «Издание наше (книжечка Малевича) будет Вам им же послана, я ему карточку Вашу передал» (см. Письмо

Шагала П. Д. Эттингеру из Витебска в Москву 2 апреля 1920 // Письма Марка Шагала Павлу Эттингеру (1920—1948) / Публикация А. С. Шатских // Сообщения Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. Вып. 6. М., 1980. С. 195).

² Речь идет о книге Малевича «О новых системах в искусстве», напечатанной в Витебске в декабре 1919 года; на задней стороне книги указано: «Работа и издание артели художественного труда при Витсвомасе. Работа была выполнена под руководством Л. М. Лисицкого подмастерьями Витебского народного художественного училища („Витебских свободных мастерских“).

³ Впоследствии Малевич развил свою мысль в трактате «Лень как действительная истина человечества» (1921). См.: Малевич К. Лень как действительная истина человечества. С приложением статьи Феликса Филиппа Ингольда «Реабилитация праздности» / Предисловие и примечания А. С. Шатских. М.: Гилея, 1994.

⁴ Машковцев Николай Георгиевич (1887—1962) — историк искусства, художественный критик. В данном случае Малевич отозвался на рассуждения Машковцева в статье «Революция и памятники» (Художественная жизнь. М., 1919. № 1. С. 4—5 (см. также прим. 6)).

⁵ Русское слово «бесконечна» написано латинскими буквами.

⁶ «Мертвый переулочек» — см. аналогии в русских текстах Малевича, опубликованных в изд.: Малевич. Т. 1 (далее после фраз будут указаны страницы): «мертвая точка» (с. 58), «мертвое эхо» (с. 59), «мертвая палочка» (с. 67—68). Однако в этом выражении присутствует и некий подтекст, прямо относящийся к адресату письма: Эттингер был сотрудником журнала «Художественная жизнь», редакция которого располагалась в Москве в Мертвом переулочке. См. также прим. к письмам Малевича к Гершензону в наст. изд.

⁷ В декабре 1919 года в Москве вышло в свет издание «Художественная жизнь. Бюллетень Художественной секции Народного комиссариата по просвещению», здесь помимо вышеуказанной статьи Машковцева была опубликована статья Игоря Грабаря «Раскрытие памятников живописи» (с. 8—10), посвященная реставрации икон владимирско-суздальской школы. Судя по реплике Малевича: «(Напечатать об этих моих исследованиях не удастся, т.к. бумага занята исследованием о раскрытии суздальских икон, см. „Художественную жизнь“)» в статье «О партии в искусстве» (Путь Уновиса. Витебск, 1921. № 1), редколлегия бюллетеня отклонила какую-то теоретическую работу художника, мотивировав свое решение недостатком места; Малевич счел, что статье Грабаря было оказано предпочтение перед его статьей См. также: Малевич. Т. 1. С. 227, 359—360.

⁸ Образ «бутылки» был сквозным для рассуждений Малевича. Ср.: «Но пустыня потому только казалась пустыней [писана] и обществу и критике, что привыкли узнавать молоко только в бутылке <...> другими словами сказать, принимали бутылку с молоком за образ молочный <...> беспредметность Искусства есть Искусство чистых ощущений, это есть молоко без бутылки, живущее само по себе в своем виде, имеющее свою жизнь, и (оно) не зависит от формы бутылки, которая вовсе не выражает его сути и вкусовых ощущений» (Малевич К. Супрематизм (1927) // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись, теория. М., 1993. С. 348).

⁹ Посылая Эттингеру книгу «О новых системах в искусстве», где проанализированы импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм, Малевич пишет о своих будущих планах по созданию текстов, посвященных осмыслению супрематизма, его собственной «новой системы в искусстве». В Витебске Малевич написал

несколько теоретических трактатов, из которых наиболее важными были «Супрематизм как беспредметность, или Живописная Сущность» (1921, не издан) и «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» (1922).

¹⁰ Русское слово, первый слог которого написан русскими буквами, остальное латинскими (апгела).

¹¹ Первая персональная выставка Малевича в рамках XVI выставки Всероссийского Центрального выставочного бюро Отдела ИЗО Наркомпроса открылась 25 марта 1920 года в бывшем салоне К. Михайловой, ул. Б. Дмитровка, 11; дата окончания ее работы неизвестна. Письмо Малевича Эттингеру написано, таким образом, в первую неделю работы выставки. Каталога выставки не существовало; на ней было представлено 153 произведения художника. Последнее выражение в письме Малевича («Czy był Pan na mojej wystawie na niej niem <niema?> 200 rzeczy przepadli już») не поддается удовлетворительному комментированию: дословно оно означает «Был ли пан на моей выставке на ней имею <второй вариант: нету> 200 работ уже исчезли».

ЭЛЬ ЛИСИЦКОМУ (1922—1925)

¹ Речь идет о гонораре за помещение воспроизведенных картин Малевича «Черный крест» и «Черный круг» в журнале «Вещь» (на титульном листе третьего номера).

² «Ару» — искаженное название американской благотворительной организации АРА (Американская ассоциация помощи; *англ.* American Relief Association — АРА); «Нансен» — обобщенно-персонифицированное обозначение деятельности норвежца Фритьофа Нансена, знаменитого путешественника, с конца 1910-х годов

ведущего большую общественную работу под эгидой Лиги Наций; Нансен был одним из организаторов помощи голодающим Поволжья (1921).

³ Хлебников Велимир (Виктор Владимирович, 1885—1922) — поэт; скончался 28 июня 1922 года в деревне Санталово Новгородской губернии.

⁴ Штеренберг Давид Петрович (1881—1948) — художник, художественный деятель; в послереволюционное десятилетие играл видную роль в художественной и общественной жизни.

⁵ Татлин Владимир Евграфович (1885—1953) — художник, дизайнер.

⁶ Это письмо, как и все последующие, было отправлено Малевичем в Швейцарию, где Эль Лисицкий, заболевший туберкулезом в 1923 году, находился на лечении в различных лечебницах и пансионатах вплоть до весны 1925 года (в Москву художник возвратился в июне 1925 года).

⁷ Речь идет о Софье Михайловне Рафалович, второй жене Малевича, скончавшейся от туберкулеза в мае 1925 года.

⁸ Дочь Малевича и С. М. Рафалович, Уна Казимировна Малевич, в замужестве Уриман (1920—1989).

⁹ Имеется в виду Центральное училище технического рисования барона Штигица, влившееся в 1922 году в Высший государственный художественно-технический институт в Петрограде.

¹⁰ Музей художественной культуры возник в Петрограде весной 1921 года; в сентябре 1923 года после реорганизации музея в Институт исследований культуры современного искусства Малевич был назначен его директором; в 1924 году это учреждение после новой реорганизации получило название Институт художественной культуры, с февраля 1925-го — Государственный институт художественной культуры (Гинхук). Гинхук

был расформирован в 1926 году, его отделы переведены в Государственный Русский музей. Об истории и структуре Гинхука см.: *Жадова Л.* Государственный институт художественной культуры в Ленинграде // Проблемы теории и истории советской архитектуры. М., 1978. Вып. 4.

¹¹ Юдин Лев Александрович (1903—1941) — художник, ученик Малевича с витебских времен, член Уновиса; сотрудник Гинхука.

¹² Ермолаева Вера Михайловна (1893—1938) — художница, один из организаторов Уновиса в Витебске; сотрудница Гинхука.

¹³ Татлин занимал пост председателя Московской художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса с апреля 1918 по май 1919 года.

¹⁴ Речь идет о реформе архитектурного образования в Академии художеств, задуманной Татлиным в 1921 году (не осуществлена).

¹⁵ Татлин в конце 1921 года после дискуссий в московском Институте художественной культуры (Инхуке) получил предложение организовать филиал Инхука на базе петроградского Музея художественной культуры.

¹⁶ Матюшин Михаил Васильевич (1861—1934) — художник, музыкант.

¹⁷ Мансуров Павел Андреевич (1896—1983) — художник, с 1928 жил в Париже.

¹⁸ Речь идет об отчетной выставке, развернутой весной 1924 года в залах здания института (Мятлевский дворец на Исаакиевской площади, тогда пл. Воровского, 9).

¹⁹ Анненков Юрий Павлович (1889—1974) — художник, эмигрировал в 1924 году.

²⁰ Щусев Алексей Викторович (1873—1949) — архитектор, один из создателей стиля официального совет-

ского неоклассицизма. Малевич преднамеренно искажает фамилию, «ущучивая» архитектора.

²¹ Ган Алексей Михайлович (1893—1940) — график, художественный критик, идеолог конструктивизма.

²² Родченко Александр Михайлович (1891—1956) — художник, дизайнер.

²³ В творческих взаимоотношениях двух мастеров существует ряд проблем, существенных для истории становления новых форм в искусстве. Как известно, Лисицкий в 1920 году в Витебске изобрел новый жанр, названный им «проект утверждения нового» — «проун» (отсюда «проунист» у Малевича), соединивший супрематические и конструктивистские принципы. Для Малевича же конструктивизм был полярно противоположен тому, что искал в новом искусстве он сам; этим и вызван тон письма.

²⁴ Уну — аббревиатура; предположительно, раскрывается как «Утвердители новых установлений»; название принадлежало исключительно Лисицкому и в какой-то степени соотносилось с названием группы Уновис (Утвердители нового искусства), организованной в Витебске в 1920 году.

²⁵ Из контекста письма следует, что данная фраза в витебские времена была отработанной формулировкой, отражавшей взаимоотношения двух мастеров; примечательно, что такая характеристика-определение — но «земля» в ней принадлежала Татлину, а «небо» оставалось за Малевичем — была повторена в неопубликованной части воспоминаний Н. Н. Пунина.

²⁶ Малевич К. Бог не скинут. Витебск, 1922.

²⁷ Трактат, названный «Из книги о беспредметности», был написан Малевичем в начале 1924 года. Фрагменты этого текста, сведенные воедино, были первым сочинением Малевича, переведенным и опубликованным Эль Лисицким в Германии: *Malewitsch K. Lenin (Aus dem Buch Uber das Ungegenstandliche) // Das Kunstblatt.*

Potsdam, 1924. № 10. S. 289—293. Из контекста данного и следующих писем следует, что тезисы, смонтированные в единый текст, были выбраны самим Малевичем. См. также: Малевич. Т. 2. С. 25—29, 303—306.

²⁸ Эль Лисицкий задумал перевести и издать отдельной книгой несколько теоретических сочинений Малевича; этот труд осуществлялся им на протяжении 1924—1925 годов; ход работы изложен подробно в письмах Эль Лисицкого невесте, Софии Кюпперс, также принимавшей участие в этом предприятии в качестве редактора, см.: *Lissitzky El. Maler. Architect. Typograf. Fotograf. Dresden, 1967. S. 34—56*. На русском языке часть писем опубликована в издании: Эль Лисицкий. 1890—1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М., 1991. С. 139—185.

²⁹ Брик Осип Максимович (1888—1945) — художественный критик.

³⁰ Луначарский Анатолий Васильевич — см. прим. 66 на с. 542.

³¹ Речь идет о Венецианской биеннале 1924 года. См.: *Барнетт В.Э. Участие России в Биеннале в Венеции 1924 года // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932*. М., 1993. С. 177—184.

³² Лисицкий был одним из инициаторов журнала *ABC. Beitrage zum Bauen*, серия из 10 номеров которого выходила в Базеле (Швейцария) с 1924 до 1928 года. Журнал под редакцией Эмила Рота, Ганса Шмидта и Мартина Штама был посвящен идеям и проектам новой архитектуры. Малевичу был послан первый номер, в котором, в частности, была опубликована статья Эль Лисицкого «Элемент и изобретение».

Речь идет о журнале «*Das Kunstblatt*» с текстом Малевича (см. прим. 28).

³³ Малевич с осени 1924 года преподавал рисунок в Петроградском институте гражданских инженеров.

³⁴ Речь идет об Альфреде Кемени и его статье, которая была помещена в вышеупомянутом номере «Das Kunstblatt» (*Kemeny A. Die Abstrakte Gestaltung vom Suprematismus. Potsdam, 1924. № 10. S. 245—248, mit Abb.*).

³⁵ Работы были включены в каталог выставки; см.: XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Citta di Venezia, Catalogo. Venice, 1924.

³⁶ Коган Петр Семенович был комиссаром Русского павильона на Венецианской биеннале 1924 года.

³⁷ Кондратьев Аким Ипатьевич — см. прим. 71 на с. 543.

³⁸ Речь идет о Терновце Борисе Николаевиче (1884—1941), историке искусства, генеральном секретаре русского отдела Биеннале.

³⁹ Шапошников Борис Валентинович (1890—1956) — искусствовед, литературовед, сотрудник ГАХН.

⁴⁰ «Merz» — журнал, основанный Куртом Швиттерсом в 1923 году; до 1932 года вышло в свет 24 номера. Эль Лисицкий, ближайший друг Швиттерса, деятельно участвовал в создании журнала, был инициатором публикации в одном из номеров «Черного квадрата» Малевича (1924).

⁴¹ Статья, получившая в итоге название «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи», была впервые опубликована на немецком языке в кн.: *Malewitsch K. Die Gegenstandlose Welt. Bauchausbucher, 11. Munich, 1927.* См. также: Малевич. Т. 2. С. 55—123, 312—328.

⁴² «Zwrotnica» («Стрелка») — журнал польских авангардистов; первой и единственной публикацией Малевича в «Звротнице» стала статья «Деформация в кубизме» (1927. № 12).

⁴³ Эти три картины Малевича вернулись в СССР и вплоть до смерти художника находились в его собственности; в 1936 году семья Малевича отдала картины на

хранение в Русский музей, который официально приобрел их вместе с другими хранившимися у него работами Малевича в 1977 году.

⁴⁴ Давыдова Наталья Михайловна — см. прим. 40 на с. 535.

⁴⁵ Итальянский критик Барбантини выступил в печати с осуждением новаторского искусства; см. также: Малевич. Т. 1. С. 279.

⁴⁶ Малевич К. Открытое письмо голландским художникам Ван-Гофу и Бекману // Жизнь искусства. Л., 1924. № 50. Ван-Гоф (правильно ван'т Хофф) Роберт (1887—1964) — голландский архитектор, член группировки «Де Стил»; Бекман Хрис (1887—1964) — голландский живописец, близкий к группировке «Де Стил». См. также: Малевич. Т. 1. С. 278—280, 368—370.

⁴⁷ Халле Фанина — в девичестве Рубинштейн Фаина Борисовна, родилась в Одессе; выйдя замуж, уехала в Австрию; жила в Австрии и Германии; австрийско-немецкая общественная деятельница, писательница; в СССР приехала в связи с I Всеобщей германской художественной выставкой (открылась 18 октября 1924 года в залах Исторического музея в Москве; после Москвы выставка работала в Саратове, декабрь 1924 — март 1925; затем в Ленинграде, май—июль 1925). Фанина Халле читала доклад в Москве в связи с этой выставкой.

⁴⁸ Чашник Илья Григорьевич (1902—1929) — художник, член Уновиса.

⁴⁹ Суетин Николай Михайлович (1897—1954) — художник, член Уновиса, сотрудник Гинхука.

⁵⁰ Хидекель Лазарь Маркович (1904—1986) — архитектор, член Уновиса.

⁵¹ Термин «слепая архитектура» принадлежал, как следует из данного письма, самому Малевичу.

⁵² Жолтовский Иван Владиславович (1867—1959) — архитектор-неоклассицист.

⁵³ Под «Ганноверским музеем» Малевич имеет в виду Провинциал-Музеум в Ганновере; София Кюпперс сотрудничала с его директором, д-ром Александром Дорнером, устраивая в музее выставки. Письмо из «Kestner-Gesellschaft» (имеется в виду издательство Кестнера, директором которого также был Дорнер) с приглашением устроить выставку было получено в Гинхуке в конце декабря 1924 года. В архиве б. Провинциал-Музеума сохранилось машинописное письмо-ответ Малевича от 8 января 1925 года.

⁵⁴ Малевич действительно послал такое письмо 22 декабря 1924 года; неизвестно, по каким причинам оно оказалось изъятым из собрания писем Малевича Эль Лисицкому, хранившихся у Харджијева. Сопроводительное рукописное письмо и два машинописных письма-статьи Малевича были опубликованы (первое письмо-статья — во фрагментах) на немецком языке; см.: Brief von K. S. Maewitsch an L. M. Lissitzky, 22. Dezember 1924 // Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung. Museum Ludwig, Köln, 1995. S. 43; *Malewitsch K. Zum Vortag in der Leningrader Architekturgesellschaft. Die Ideologie der Architektur (Auszug); Zweiter Brief // Ibid. S. 44—54.* Нынешнее местонахождение оригиналов писем Малевича в этой публикации указано как частный архив, Петербург.

⁵⁵ Раяк (Рояк) Ефим Моисеевич (1906—1987) — архитектор, художник; член Уновиса, сотрудник Гинхука.

⁵⁶ «Blok» («Блок») — журнал польских авангардистов, выходивший в Варшаве; статья Малевича, представлявшая собой фрагменты книги «О новых системах в искусстве» (Витебск, 1919), была опубликована под названием «Об искусстве» в 1924 году (№ 2—4, 8—9).

⁵⁷ Каменева Ольга Давыдовна (урожденная Розенфельд, 1883—1941) — советская партийная деятельница,

сестра Л. Д. Троцкого, жена советского партийного и государственного деятеля Л. Б. Каменева.

⁵⁸ «Идеология архитектуры» — собирательное название, употребляемое Малевичем для ряда работ, посвященных проблемам новой архитектуры. Сочинения именно с таким названием до сих пор не обнаружено.

⁵⁹ Не удалось установить, о ком идет речь. В письме от 8 января 1925 года, отправленном в издательство Кестнер (см. прим. 56), Малевич указал, что среди посетивших отчетную выставку Гинхука иностранцев был «D-r Werner, Giessen (Hessen) Lieberstr. 26»; очевидно, профессор Berner и D-r Werner — одно и то же лицо.

⁶⁰ «Утилитаризм и искусство» — работы с таким названием на сегодняшний день не обнаружено; судя по текстам ниже публикуемых писем, так могло называться одно из писем-статей Малевича, посланных Эль Лиццкому.

⁶¹ Малевич К. Голова крестьянина. 1912. Холст, масло. 80×80 см. Местонахождение неизвестно. Все три работы, о которых идет речь в письме, впоследствии экспонировались на Берлинской выставке 1927 года.

⁶² Малевич К. Крестьянка-жница. Ок. 1912. Холст, масло. 130×130 см. Местонахождение неизвестно.

⁶³ Малевич К. Полотеры. 1911. Бумага, гуашь. 77,7×71 см. Стеделик Музеум, Амстердам.

⁶⁴ Эттингер Павел Давыдович (1866—1948) — художественный критик; см. письмо Малевича к Эттингеру в наст. изд., См. также: Два письма К. С. Малевича П. Д. Эттингеру // Малевич. Классический авангард 3. Витебск, 1999. С. 41, 42.

⁶⁵ «Kestner-Gesellschaft» — издательство, созданное в 1916 году в Ганновере Г. А. Кестнером; в начале 1920-х годов вокруг издательства объединились представители интернационального художественного авангарда.

⁶⁶ Скорее всего, именем Kestner Малевич обозначает руководство «Kestner-Gesellschaft», т. е. д-ра А. Дорнера, директора Провинциал-Музеума в Ганновере, в то время занимавшего, по свидетельству Софии Кюпперс, также пост директора «Kestner-Gesellschaft» (*Lissitky. Op. cit.* S. 50).

⁶⁷ В издании «Европа-Альманах» был опубликован текст Малевича «Супрематизм (Из работ 1915—1920 годов)» (*Europa-Almanach. Ed. Carl Einstein, Paul Westheim. Potsdam, 1925. S. 142—144*). См. также: Малевич. Т. 2. С. 33—35, 308—310.

⁶⁸ Эйнштейн Карл, редактор-издатель «Европа-Альманаха».

⁶⁹ См. прим. 55 на с. 555.

⁷⁰ Очевидно, Малевич хотел издать в Германии весь трактат «Из книги о беспредметности».

⁷¹ Полонизм Малевича, от польского глагола «zładnać» — «приготовить, устроить».

⁷² Речь идет о картине «Супрематизм духа» (1920, дерево, масло). Картина считалась утерянной вплоть до 1997 года, когда она поступила отдельно от всей коллекции Харджиева, скончавшегося в 1996 году в Амстердаме, в художественную коллекцию фонда Харджиева—Чаги, находящегося ныне в Стеделийк Музеуме, Амстердам.

⁷³ Малевич К. Садовник. 1911. Бумага, гуашь. 91×70 см. Стеделийк Музеум, Амстердам. Экспонировалась на Берлинской выставке 1927 года.

⁷⁴ Трактат под названием «Философия калейдоскопа» хранится ныне в архиве Малевича в Стеделийк Музеуме, Амстердам.

⁷⁵ Речь идет о Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже (1925).

⁷⁶ См. наст. изд. (письмо Малевича д-ру А. Дорнеру).

⁷⁷ Вышеизложенный план был частично осуществлен в 1927 году в Берлине: в качестве «лабораторных работ» Малевич представил серию из 22 таблиц «Исследование живописной культуры как формы поведения художника» (17 из них хранятся ныне в Стеделийк Музееме, Амстердам; 5 — в Музее современного искусства в Нью-Йорке); в конце 1927-го в Германии была издана книга Малевича.

⁷⁸ Штеренберг был одним из организаторов Общества станковистов (ОСТ), программно возрождавшего традиционную картинную форму в живописи; первая выставка ОСТ'а была развернута в 1925 году. Государственная Цветковская галерея входила в состав Государственной Третьяковской галереи (Отдел рисунков).

А. ДОРНЕРУ (1925)

Письмо было послано в ответ на запрос администрации Провинциал-Музеума в Ганновере о возможности организации выставки Малевича. Пост директора этого музея, равно как и пост директора издательства Кестнера (Кестнер-Гезельшафт) занимал в то время доктор Александр Дорнер (адресат письма указан в угловых скобках).

С д-ром Дорнером сотрудничала в эти годы София Кюпперс, будущая жена Эль Лисицкого; ей принадлежала идея устройства традиционной монографической выставки Малевича. Как явствует из письма, у Малевича было несколько иное видение экспозиции. Выставка в Ганновере не состоялась; однако проект Малевича был реализован почти полностью в 1927 году, во время его поездки в Берлин. В частности, во время работы Большой Берлинской выставки, на которой экспонировались его картины, Малевич читал лекцию с демон-

страцией 22 теоретических таблиц под общим названием «Исследование живописной культуры как формы поведения художника»; из настоящего письма видно, что в начале 1925 года у художника еще не было замысла создания подобных таблиц, он появился позднее (подробнее о таблицах см.: Бурсма Л. С. Об искусстве, художественном анализе и преподавании искусства: теоретические таблицы Казимира Малевича // Казимир Малевич. 1878—1935. Каталог выставки. Ленинград, Москва, Амстердам. 1988—1989. С. 206—224). Во время посещения Баухауза в Веймаре Малевич договорился об издании на немецком языке книги «Супрематизм. Мир как беспредметность», во второй части которой был опубликован трактат «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи»; книга в переводе Александера фон Ризена вышла в конце 1927 года.

В переписке Малевича и Лисицкого был затронут вопрос о данном письме, которое показалось весьма необычным администрации Провинциал-Музеума (см. письмо от 11 февраля 1925 года в наст. изд.).

Письмо Малевича хранится в архиве Kestner Gesellschaft, Neidersächsische Hauptstaatsarchiv, Hannover. Публикуется впервые. За предоставление факсимильной копии письма составитель благодарит Лиин Хейтинг (Амстердам).

¹ См. прим. 41 на с. 553 к письмам Малевича к Эль Лисицкому (письмо от 6 сентября 1924 года).

² Первая выставка работ исследовательских отделов Гинхука открылась 8 мая 1924 года. Малевич руководил в Гинхуке формально-теоретическим отделом (ФТО). См. также: Карасик И. Петроградский Музей художественной культуры // Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. СПб.: Palace Editions,

1998. С. 9—33; Документы. Петроградский Музей художественной культуры // Там же. С. 355—386.

³ О Фанине Халле см. прим. 47 на с. 554. Д-р Вернер — неустановленное лицо.

И. В. КЛЮНУ (1934)

Одно из последних писем Малевича одному из самых старых его друзей, художнику И. В. Ключу. Ключ приезжал в Ленинград к больному другу, присутствовал также при его кончине. См. обширный блок материалов, связанных со взаимоотношениями двух художников в кн.: *Ключ И. В. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, письма* / Составитель, автор вступительной статьи и комментариев А. Д. Сарабьянов. М.: РА, 1999 (по именному указателю).

¹ Кристи Михаил Петрович (1875—1956) — искусствовед, художник, музейный деятель, начальник Главнауки Наркомпроса директор Государственной Третьяковской галереи в 1928—1937 годах (в 1932—1934 был первым заместителем директора); Кристи благожелательно относился к Малевичу и много помогал ему.

² Малевич К. С. Девушка с красным деревком. 1932—1933. Холст, масло. 71×61 см. ГТГ.

Картина, экспонировавшаяся на выставке «Художники РСФСР за XV лет», была приобретена галереей в 1934 году (см. нижеследующее прим.). Моделью портрета послужила Анжелика Андреевна, в девичестве Манченко, сестра жены Малевича, Натальи Андреевны Манченко.

³ С выставки «Художники РСФСР за XV лет» была также приобретена для ГТГ картина Малевича «Девушка с гребнем в волосах» (1932—1933. Холст, масло. 35,5×31 см).

«Девушка с красным древком» была закуплена за 2000 рублей, «Девушка с гребнем в волосах» — за 1000 рублей (Протокол отборочной Комиссии по приобретению художественных произведений для Советского отдела Третьяковской галереи от 19 марта 1934 года // Российский государственный архив литературы и искусства, ф. 643, оп. 2, ед. хр. 5, л. 2. Сведения приводятся по изд.: Клюн И. В. Мой путь в искусстве. С. 467).

Вышеозначенный протокол был составлен 19 марта 1934 года, но Малевич, судя по письму, написанному Ключу 5 мая, не был проинформирован о закупке.

⁴ Собакевич — предположительно А. А. Вольтер (1889 — после 1975), один из инициаторов и учредителей в 1922 году Ассоциации художников революционной России (АХРР); Вольтер занимал пост директора Третьяковской галереи с марта 1932 по июль 1934 года; он являлся членом отборочной Комиссии по приобретению художественных произведений для Советского отдела Третьяковской галереи, куда входили также О. М. Бескин, А. И. Замошкин, А. М. Эфрос и другие.

⁵ Ключкова Екатерина Константиновна (1883—1939), жена Ключа.

⁶ Судя по дате письма, речь могла идти о выставке «Женщина в социалистическом строительстве», открытой в Ленинграде в мае 1934 года; на выставке были представлены работы Малевича.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Автопортрет. Ок. 1910. Бумага, гуашь, белила. 27×26,8 см. Государственная Третьяковская галерея.
2. Портрет члена семьи художника. Ок. 1906. Картон, масло. 68×99 см. Стеделийк Музеум, Амстердам.
3. Пейзаж с желтым домом. Ок. 1906. Картон, масло. 19,2×29,5 см. Государственный Русский музей.
4. Автопортрет. 1910—1911. Бумага, гуашь, акварель, тушь, белила. 46,2×41,3 см. Государственный Русский музей.
5. Натюрморт. Ок. 1910. Бумага, гуашь, акварель. 52,2×51,8 см. Государственный Русский музей.
6. Аргентинская полька. 1911. Бумага, гуашь. 104×68,5 см. Б. собрание Й. Ж. Абербаха, Нью-Йорк.
7. Купальщик. 1911. Бумага, гуашь, пастель. 105×69 см. Стеделийк Музеум, Амстердам.
8. Полотеры. 1911—1912. Бумага, гуашь, пастель. 77,7×71 см. Стеделийк Музеум, Амстердам.
9. Косарь. 1912. Холст, масло. 113,5×66,5 см. Государственный художественный музей. Нижний Новгород.
10. Жницы. 1912. Холст, масло. 72×74,5 см. Стеделийк Музеум, Амстердам.
11. Дровосек. 1912. Холст, масло. 94×71,5 см. Стеделийк Музеум, Амстердам.

12. Крестьянка с коромыслом и ребенок. 1912. Холст, масло. 73×73 см. Стеделик Музеум, Амстердам.
13. Крестьянки в церкви (оборот картины «Дровосек»). 1911. Холст, масло. 75×97,5 см. Стеделик Музеум, Амстердам.
14. Утро после вьюги в деревне. 1912. Холст, масло. 80,7×80,8 см. Музей Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк.
15. Крестьянка с ведрами. 1912. Холст, масло. 80,3×80,3 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
16. Самовар. 1913. Холст, масло. 88×62 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
17. Точильщик (Принцип мелькания). 1913. Холст, масло. 79,5×79,5 см. Картинная галерея Йельского университета, Нью Хэвен, США.
18. Усовершенствованный портрет И. В. Ключа. 1913. Холст, масло. 112×70 см. Государственный Русский музей.
19. Станция без остановки. 1913. Дерево, масло. 49×25,5 см. Государственная Третьяковская галерея.
20. Туалетная шкатулка. 1913. Дерево, масло. 49×25,5 см. Государственная Третьяковская галерея.
21. Корова и скрипка. 1913. Дерево, масло. 48,8×25,8 см. Государственный Русский музей.
22. Портрет М. В. Матюшина. 1913. Холст, масло. 106,3×106,3 см. Государственная Третьяковская галерея.
23. Музыкальный инструмент (Лампа). 1913. Холст, масло. 83,5×69,5 см. Стеделик Музеум, Амстердам.
24. Авиатор. 1914. Холст, масло. 125×65 см. Государственный Русский музей.
25. Англичанин в Москве. 1914. Холст, масло. 88×57 см. Стеделик Музеум, Амстердам.
26. Дама у афишного столба. 1914. Холст, масло. 71×64 см. Стеделик Музеум, Амстердам.
27. Ратник первого разряда. 1914. Холст, масло, коллаж. 53,6×44,8 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк.

28. Композиция с Моной Лизой. 1914. Холст, масло, карандаш, коллаж. 62×49,5 см. Государственный Русский музей.
29. Черный квадрат на белом фоне. 1915. Холст, масло. 79,2×79,5 см. Государственная Третьяковская галерея.
30. Живописный реализм. Мальчик с ранцем. — Красочные массы в четвертом измерении. 1915. Холст, масло. 71,1×44,4 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
31. Супрематизм. Четырехугольник и круг. 1915. Холст. Масло. 43,2×30,7 см. Музей Буш-Резингер, Бостон, США.
32. Полет аэроплана. 1915. Холст, масло. 57,3×48,3 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
33. Супрематизм. Живописный реализм футболиста — Красочные массы в четвертом измерении. 1915. Холст, масло. 69,9×44 см. Стеделик Музеум, Амстердам.
34. Супрематизм. 1915. Холст, масло. 101,5×62 см. Стеделик Музеум, Амстердам.
35. Красный квадрат (Живописный реализм крестьянки в двух измерениях). 1915. Холст, масло. 53×53 см. Государственный Русский музей.
36. Четыре квадрата. 1915. Холст, масло. 49×49 см. Государственный художественный музей имени А.Н.Радищева, Саратов.
37. Супрематизм. Беспредметная композиция. 1915. Холст, масло. 80×80 см. Государственный музей изобразительного искусства, Екатеринбург.
38. Супрематизм. 1915. Холст, масло. 87,5×72 см. Государственный Русский музей.
39. Supremus № 56. 1916. Холст, масло. 80,5×71 см. Государственный Русский музей.
40. Supremus № 57. 1916. Холст, масло. 80,2×80,3 см. Тейт Галери, Лондон.
41. Supremus № 58 (Желтое и черное). 1916. Холст, масло. 80×70,5 см. Стеделик Музеум, Амстердам.

42. Супрематизм. Ок. 1917. Холст, масло. 96,5×65,4 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
43. Супрематизм. 1917—1918. Холст, масло. 106×70,5 Государственный Русский музей.
44. Белый квадрат на белом фоне. 1918. Холст, масло. 78,8×78,8 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк.
45. Черный квадрат. Ок. 1923. Холст, масло. 106×106 см. Государственный Русский музей.
46. Черный крест. Ок. 1923. Холст, масло. 106×106 см. Государственный Русский музей.
47. Черный круг. Ок. 1923. Холст, масло. 105×105 см. Государственный Русский музей.
48. Супрематизм. Ок. 1927. Холст, масло. 72,5×51 см. Стеделик Музеум, Амстердам.
49. Супрематизм (Белый крест). Ок. 1927. Холст, масло. 88×68,5 см. Стеделик Музеум, Амстердам.
50. На сенокосе. Ок. 1928. Холст, масло. 85,8×65,6 см. Государственный Русский музей.
51. Голова крестьянина. 1928—1929. Дерево (фанера), масло. 71,7×53,5 см. Государственный Русский музей.
52. Девушки в поле. 1928—1929. Холст, масло. 106×125 см. Государственный Русский музей.
53. Супрематизм в контуре спортсменов (Спортсмены). 1930—1931. Холст, масло. 142×164 см. Государственный Русский музей.
54. Торс (Первообразование нового образа). 1928—1929. 46×37 см. Государственный Русский музей.
55. Женский торс. 1928—1929. Фанера, масло. 58×48 см. Государственный Русский музей.
56. Сложное предчувствие (Торс в желтой рубашке). Ок. 1932. 99×79 см. Государственный Русский музей.
57. Красный дом. Ок. 1932. Холст, масло. 63×65 см. Государственный Русский музей.

58. Красная конница. Ок. 1932. Холст, масло. 91×140 см. Государственный Русский музей.
59. Жницы. 1928—1929. Дерево, масло. 71×103,2 см. Государственный Русский музей.
60. Голова современной девушки. 1932. Холст, масло. 43,5×34 см. Государственный Русский музей.
61. Художник (Автопортрет). 1933. Холст, масло. 73×66 см. Государственный Русский музей.
62. Бегущий человек. Ок. 1933. Холст, масло. 79×65 см. Музей современного искусства (Центр Помпиду), Париж.
63. Человек с лошадьо. Ок. 1932. Холст, масло. 57×43 см. Музей современного искусства (Центр Помпиду), Париж.
64. Архитектон-бета. Ок. 1926. Гипс, дерево. Реконструкция. Музей современного искусства (Центр Помпиду), Париж.

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ

ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея

Малевич. Т. 1. — *Малевич К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 1 / Общая редакция, вступительная статья, составление, подготовка текстов и комментарии А. С. Шатских. Раздел «Статьи в газете «Анархия» (1918) / публикация, составление, подготовка текстов и комментарии А. Д. Сарабьянова. М.: Гилея, 1995.

Малевич. Т. 2. — *Малевич К.* Указ. соч. Т. 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924 — 1930 / Составление, предисловие, редакция переводов, комментарии Г. Л. Демосфеновой; Научный редактор А. С. Шатских.

Малевич. Т. 3. — *Малевич К.* Указ. соч. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К. С. Малевича к М. О. Гершензону (1918—1924) / Составление, публикация, вступительная статья, подготовка текста, комментарии и примечания А. С. Шатских. М.: Гилея, 2000.

Наркомпрос — Народный комиссариат просвещения

Фонд Харджиева — Чаги — Культурный фонд «Центр Харджиева — Чаги» при Стеделийк Музеуме, Амстердам.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аграрых *см.* Степанова
Алексей Михайлович (русский царь) 60
Алягров *см.* Якобсон
Анненков, Юрий Павлович 470, 550
Аполлинер, Гийом 503
Арватов, Борис Игнатьевич 539
Бакунин, Михаил Александрович 516
Бакушинский, Анатолий Васильевич 458, 459, 542, 543
Барбантини 458, 478, 481, 542, 554
Бахтин, Михаил Михайлович 21, 537
Бекман, Хрис 478, 554
Белый, Андрей (Бугаев Борис Николаевич) 19, 20, 451, 537
Бенуа, Александр Николаевич 9, 15, 67, 116, 417, 502, 503, 508
Бергсон, Анри 429
Бердяев, Николай Александрович 19, 454, 455, 540
Бескин, Осип Мартынович 561
Блок, Александр Александрович 525
Богуславская, Ксения Леонидовна 12, 500
Бразер, Абрам Михайлович 528
Брак, Жорж 116, 470
Брик, Осип Максимович 471, 552
Булгаков, Сергей Николаевич 431—435, 452, 454, 530, 540
Бурлюк, Давид Давидович 12, 414, 502
Ван-Гог, Винсент ван 67, 134—137
Ван-Гоф (ван'т Хофф), Роберт 478, 554
Вернер (д-р Вернер), Бернер 491, 556, 560
Веснин, Александр Александрович 504
Вестхайм, Пауль 543
Владимир Мономах 60

- Вольтер, Алексей Александрович 561
- Врубель, Михаил Александрович 67
- Ган, Алексей Михайлович 470, 501, 551
- Гершензон, Мария Борисовна 436, 461—464, 531
- Гершензон, Михаил Осипович 19, 20, 21, 22, 145, 420—460, 461, 462, 510, 513, 524, 527, 530, 531, 533, 536, 538, 541, 546
- Глез, Альбер 116
- Гоген, Поль 52, 67, 110, 111
- Грабарь, Игорь Эммануилович 467, 472, 547
- Грузенберг, Семен Осипович 529
- Давыдова Наталья Михайловна 19, 449, 455, 478, 500, 504, 535—536, 554
- Делоне, Робер 503
- Делоне-Терк, Соня 503
- Дорнер, Александр 490—492, 555, 557, 558
- Ермолаева, Вера Михайловна 469, 480, 540, 550
- Жолтовский, Иван Владиславович 480, 554
- Закржевский, Александр Павлович 413, 526
- Замошкин, Александр Иванович 561
- Иванов, Вячеслав Иванович 451, 536
- Ингольд, Феликс Филипп 517, 546
- Каменева (Розенфельд), Ольга Давыдовна 482, 487, 555
- Каменский, Василий Васильевич 414
- Кант, Эммануил 429
- Карпов П.И. 544
- Кемени, Альфред 553
- Кестнер, издательство Кестнера 484, 485, 488, 489, 490, 555, 556, 557, 558
- Кипенхейер, Густав 485, 487, 488
- Клуцис, Густав Густавович 535
- Клюн (Клюнок), Михаил Васильевич 56, 493—496, 500, 504, 520, 560—561
- Клюнкова, Екатерина Константиновна 496, 561
- Коган, Петр Семенович 455, 458, 459, 475, 541, 553
- Коген, Герман 17
- Кондратьев, Аким Ипатьевич 459, 475, 543, 553
- Кончаловский, Петр Петрович 472
- Корницкий И. 539
- Королев, Борис Данилович 516
- Кристи, Михаил Петрович 496, 560
- Крученных, Алексей Елисеевич 8, 9, 13, 25, 413, 414, 525, 526

- Курбе, Гюстав 116, 125
 Кустодиев, Борис Михайлович 40
 Кюпперс, София 552, 555, 557, 558
 Ларионов, Михаил Федорович 12
 Леже, Фернан 116
 Леонардо да Винчи 518
 Лехт, Фридрих Карлович 544
 Лисицкий, Эль (Лазарь Маркович) 16, 468—489, 490, 491, 508, 527, 533, 534, 543, 546, 548, 549, 551, 552, 553, 555, 556, 558, 559
 Луначарский, Анатолий Васильевич 458, 471, 478, 542, 552
 Малевич (Уриман), Уна Казимировна (дочь К. С. Малевича) 469, 477, 549
 Малевич, Мечислав Северинович (брат К. С. Малевича) 522
 Мансуров, Павел Андреевич 506, 550
 Манченко, Анжелика Андреевна 560
 Манченко, Наталья Андреевна (жена К. С. Малевича) 560
 Маринетти, Филиппо Томмазо 11
 Маркс, Карл 481
 Матисс, Анри 94
 Матюшин, Михаил Васильевич 8, 10, 12, 13, 413—419, 506, 517, 525, 526, 540, 550
 Машковцев, Николай Георгиевич 465, 546, 547
 Маяковский, Владимир Владимирович 414, 471
 Медведев, Павел Николаевич 451, 452, 453, 529, 537, 538
 Медунецкий, Константин (Казимир) Константинович 518
 Меньков, Михаил Иванович 56, 500, 504
 Мережковский, Дмитрий Сергеевич 20, 67, 503, 537
 Метценже, Жан 116
 Микеланджело, Буонарроти (<Микель>Анджело) 34
 Милле, Франсуа 116, 125, 126
 Моллер 161
 Моне, Клод 133, 134, 135, 138, 509
 Мусатов (Борисов-Мусатов), Виктор Эльпидифорович 67
 Нансен, Фритьоф 548, 549
 Нерон 32, 41
 Осоргин, Михаил Андреевич 116, 508
 Оствальд (Освальд), Вильгельм 87, 507
 Перуджино, Пьетро 459, 543
 Пестель, Вера 500
 Пикассо, Пабло 67, 116, 126, 132, 133, 137, 344, 346, 454, 455, 470, 488, 509, 519

- Покровский, Владимир Александрович 501
- Попова, Любовь Сергеевна 500, 504, 536
- Поссе, Владимир Алексеевич 455, 542
- Пумпянский, Лев Васильевич 529
- Пуни, Иван Альбертович 12, 56, 499, 500
- Пунин, Николай Николаевич 551
- Пушкин, Александр Сергеевич 444
- Рафалович, Софья Михайловна (жена К. С. Малевича) 413, 469, 477, 478, 483, 487, 526, 549
- Рафаэль Санти 470
- Раяк (Рояк), Ефим Моисеевич 482, 555
- Рейдемейстер, Валериан Адольфович 529
- Рембрандт, Харменс ван Рейн 96, 470
- Репин, Илья Ефимович 49
- Ризен, Александр фон 559
- Рогдай см. Ган
- Родченко, Александр Михайлович 470, 504, 551
- Розанова, Ольга Владимировна 56, 500, 504
- Ромм, Александр Георгиевич 528, 529
- Рот, Эмиль 552
- Рубенс, Питер Пауль 262, 470
- Северянин (Лотарев), Игорь Васильевич 414
- Сезанн, Поль 67, 92—94, 96, 111, 115—117, 120, 125, 126, 132—137, 331, 332, 334—339, 344, 349, 356, 483, 507, 509, 519
- Сенькин, Сергей Яковлевич 534—535
- Сидоров, Алексей Алексеевич 458, 459, 460, 541, 542
- Сомов, Константин Андреевич 40
- Сосновский, Лев Семенович 458, 542
- Стенберг, Владимир Августович 518
- Стенберг, Георгий Августович 518
- Степанова, Варвара Федоровна 504
- Суетин, Николай Михайлович 480, 489, 554
- Татлин, Владимир Евграфович 468, 469, 482, 488, 500, 549, 550, 551
- Терновец, Борис Николаевич 553
- Тициан (Тициано Вечеллио) 32
- Третьяков, Павел Михайлович 502
- Троцкий, Лев Давидович 459
- Тютчев, Федор Иванович 525
- Удальцова, Надежда Андреевна 500

- Уитмен, Уолт 521
Уманский, Константин Александрович 533
Устинов, Георгий 508
Филонов, Павел Николаевич 506
Фриче, Владимир Максимович 455, 458, 541
Халле, Фанина (Рубинштейн Фаина Борисовна) 479, 481, 481, 483, 487, 488, 491, 554, 560
Харджиев, Николай Иванович 522, 532, 535, 555, 557
Хармс, Даниил 516
Хидекель, Лазарь Маркович 480, 554
Хлебников, Велимир 8, 9, 25, 468, 549,
Цшохер, Альфред Оскарович 529
Чашник, Илья Григорьевич 480, 515, 516, 554
Черняк, Яков Захарович 537
Чулков, Георгий Иванович 454, 455, 540
Шагал, Марк Захарович 528, 545, 546
Шапошников, Борис Валентинович 475, 553
Швиттерс, Курт 553
Шишков, Варлаам 414, 526
Шмидт, Ганс 552
Шопенгауэр, Артур 429, 458, 542
Штам, Мартин 552
Штеренберг, Давид Петрович 468, 476, 489, 534, 549, 558
Шукин, Сергей Иванович 66, 120, 126, 132, 137, 502, 507, 509, 519
Щусев, Александр Викторович 470, 500, 550
Эйнштейн, Карл 485, 557
Экстер, Александра Александровна 500
Эль Греко (Греко) 96
Энгельс, Фридрих 481
Энгр, Жан Огюст Доминик 488
Эренбург, Илья Григорьевич 477
Эттингер, Павел Давыдович, 465, 483, 544—548, 556
Эфрос, Абрам Маркович 459, 532, 544, 561
Юдин, Лев Александрович 469, 480, 482, 485, 550
Юдовин, Соломон Борисович 529
Якобсон, Роман Осипович 500

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
Казимир Малевич — литератор и мыслитель. <i>А. Шатских</i>	7

I. МАНИФЕСТЫ. ДЕКЛАРАЦИИ. СТАТЬИ

От кубизма и футуризма к супрематизму	29
Архитектура как пощечина бетоно-железу	58
Декларация прав художника	63
Ось цвета и объема	65
Супрематизм	72
Супрематизм. 34 рисунка	75
Супрематическое зеркало	82
Форма, цвет и ощущение	84

II. ТРАКТАТЫ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ

О новых системах в искусстве	101
Гершензонская глава из сочинения «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой»	145
О субъективном и объективном в искусстве или вообще	212
Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса	233

Искусство	255
«Человек самое опасное в природе явление...»	304
Живопись	320

III. ПОЭЗИЯ. СТАТЬИ О ПОЭЗИИ

«Почему из склепа середины моей...»	369
«Не найдя себе начало, я воскликнул:...»	371
«Дрова привезли»	374
«Я начало всего...»	376
«Я нахожусь в 17 верстах от Москвы»	384
Художник	386
«Цель музыки молчание»	388
Заметка о поэзии, духе, душе, ритме, темпе	390
Поэзия	399

IV. ПИСЬМА К. С. МАЛЕВИЧА РАЗНЫМ АДРЕСАТАМ

М. В. Матюшину (1916)	413
М. О. Гершензону (1918—1924)	420
М. Б. Гершензон (1920)	461
П. Д. Эттингеру (1920)	465
Эль Лисицкому (1922—1925)	468
Александру Дорнеру (1925)	490
И. В. Ключу (1934)	560

КОММЕНТАРИИ И ПРИМЕЧАНИЯ	498
Список иллюстраций	562
Список принятых сокращений	567
Именной указатель	568

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ
ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ

Редактор Елена Козина
Художественный редактор Вадим Пожидаев
Технический редактор Татьяна Раткевич
Корректоры Ирина Киселева, Алевтина Борисенкова,
Александра Еращенко
Верстка Алексея Положенцева

Директор издательства Максим Крютченко

ЛП № 000116 от 25.03.99.

Подписано в печать 25.05.2001. Формат издания 76×108¹/₃₂.

Печать высокая. Гарнитура «Journal». Тираж 5000 экз.

Усл. печ. л. 25,2+вклейка. Изд. № 257. Заказ № 745.

Издательство «Азбука». 196105, Санкт-Петербург, а/я 192.
www.azbooka.ru

Отпечатано с диапозитивов в ФГУП «Печатный двор»
Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания
и средств массовых коммуникаций.

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

ИЗДАТЕЛЬСТВО «АЗБУКА» ПРЕДСТАВЛЯЕТ

ПО ВОПРОСАМ ПРИОБРЕТЕНИЯ КНИГ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «АЗБУКА» СБРАЩАТЬСЯ

в Санкт-Петербурге:

издательство "Азбука"

тел. (812) 327-04-55, факс 327-01-60

в Москве:

представительство издательства "Азбука"

тел. (095) 276-63-05

ООО «ИКТФ Книжный клуб 36,6»

тел. (095) 265-81-93

книготорговое объединение «Оникс»

тел. (095) 150-52-11, (095) 110-02-50

в Челябинске:

ЗАО "Корвет", тел. (3512) 36-75-10

в Новосибирске:

ООО "Топ-книга", тел. (3832) 36-10-28

в Ростове-на-Дону:

ООО "Фазтон-Пресс", тел. (8632) 65-61-64

в Иркутске:

издательство "Востсибкнига", тел. (3952) 34-42-95

в Волгограде:

ООО "Эзоп", тел. (8442) 37-25-19

1305 / 815
A00.

Казимир МАЛЕВИЧ

Черный квадрат



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

«Супрематизм». 1919

*Кто видел СТЕНУ...
Кто видел ПРОСТО
ПЛОСКОСТЬ —
ВСЕ... и НИКТО.*

*Пришел действительно
увидевший и просто
ПОКАЗАЛ к в а д р а т,
Это значит открыть глаза
на плоскость. <...> Вскоре
на всех «кораблях левого
искусства», плавающих под
флагами белыми, черными и
красными... всё сплошь,
сплошь всё покрылось
к в а д р а т а м и.*

Алексей Родченко.
«Кто мы?»

(Манифест раннего
конструктивизма).
1921—1922)

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

Николай Пунин.
«Обзор новых течений
в искусстве Петербурга».
1919

ISBN 5-267-00257-7



9 785267 002578