

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ

ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ



ИЗДАТЕЛЬСТВО АСТ
МОСКВА

УДК 75/76(47)

ББК 85.143(2)

М18

Серия «Эксклюзив: Русская классика»

Серийное оформление и компьютерный дизайн

А. В. Фереца, Е. Д. Фереца

Малевич, Казимир Северинович.

М18 Черный квадрат : [сборник] / Казимир Северинович Малевич. — Москва : Издательство АСТ, 2021. — 512 с. — (Эксклюзив: Русская классика).

ISBN 978-5-17-109372-3

В этот сборник вошли работы Малевича, посвященные теории беспредметного искусства, среди которых наиболее известна «Мир как беспредметность», занимающая в художественно-критическом творческом наследии автора центральное место. В этой интереснейшей работе Малевич выступает как своеобразный популяризатор «теории супрематизма», которую он сам определял как «философскую цветовую систему реализации новых достижений моих представлений как познания».

«Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами» — эти слова Малевича стали пророческими, ведь лишь благодаря его «прорыву» существует вся история живописи последнего столетия, полная непрерывных поисков новых художественных форм и средств выражения.

УДК 75/76(47)

ББК 85.143(2)

ISBN 978-5-17-109372-3

© ООО «Издательство АСТ», 2021

ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ

ОТ КУБИЗМА К СУПРЕМАТИЗМУ

Новый живописный реализм От кубизма к супрематизму в искусстве, к новому реализму живописи как к абсолютному творчеству

Пространство есть вместилище без измерения, в котором разум ставит свое творчество. Пусть же и я поставлю свою творческую форму.

Вся бывшая и современная живопись до супрематизма, скульптура, слово, музыка были закрепощены формой природы и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии, разных законов причинности и технических изменений жизни.

То было время вавилонского столпотворения в искусстве.

Искусство живописи, скульптуры, слова было до сей поры верблюдом, навьюченным разным хламом одалисок, египетскими и персидскими царями Соломонами, Саломеями, принцами, принцессами с их любимыми собачками, охотами и блюдом Венер.

До сей поры не было попыток живописных как таковых, без всяких атрибутов реальной жизни.

Живопись была галстухом на крахмальной рубашке джентльмена и розовым корсетом, стягивавшим разбухший живот ожиревшей дамы.

Живопись была эстетической стороной вещи, но никогда не была самобытна и самодельна. Художники были судебными следователями, чинами полиции, составлявшими разные протоколы о порченных продуктах, кражах, убийствах и бездомных бродягах.

Художники были также адвокатами, веселыми рассказчиками анекдотов, психологами, ботаниками, зоологами, археологами, инженерами, но художников-творцов не было.

Наше передвижничество раскрашивало горшки на заборах Малороссии и старалось передать философию тряпок.

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

Не было реализма самодельной живописи, не было творчества. Нельзя же считать композицию развратных баб в картинах — творчеством.

Нельзя также считать и идеализацию греческих изваяний, ведь там было лишь желание улучшить субъективное «я».

Также нельзя считать и те картины, где есть утрировка реальных форм: иконопись Джотто, Гоген и т.п., а также и копии натуры.

Творчество лишь там, где в картинах является форма, не берущая ничего созданного уже в природе, но которая вытекает из живописных масс, не повторяя и не изменяя первоначальных форм предметов натуры.

Футуризм, запретив писать женские окорока, копировать портреты, — удалил и перспективу.

Но и он внес запрет не во имя раскрепощения живописи от упомянутых принципов: Возрождения, антиков и т.п., — а в силу изменения технической стороны существования.

Новая железная машинная жизнь, рев автомобилей, блеск прожекторов, ворчание пропеллеров разбудили душу, которая храпела, задыхаясь в погребке перечисленных ошибок.

Динамика движения навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики, но усилие футуризма дать чистую живописную пластику как таковую не увенчалась успехом: он не мог разделаться с предметностью вообще и только разрушил предметы ради достижения динамики. И последнее было достигнуто тогда, когда наполовину изгнан был разум как старая мозоль привычки видеть

предметы целыми и неустанно сравнивать их с натурой. Но еще больше удаляет цель достижения чистой живописной пластики в футуризме то, что в картине конструкция пробегающих вещей имеет в виду передачу впечатления состояния движения природы.

Раз выставлена такая задача, необходимо оперировать с реальными формами, чтобы получить впечатление.

Но как бы ни было, в кубофутуризме налицо нарушение целостности предметов, разлом и усечение их, что приближает к уничтожению предметности в искусстве творчества.

Кубофутуристы собрали все вещи на площадь, разбили, но не сожгли. Очень жаль!

Живопись была ими выведена из модногалантерейных, мануфактурных и парфюмерных магазинов, и ее надел наш машинно-железобетонный век.

Футуристов поразила необыкновенная сила несущихся предметов, быстрая их смена, и они стали искать средство, каким образом передать современное состояние жизни.

Конструкция же картины возникала от нахождения на плоскости точек, где бы положение реальных вещей при их разрыве или при их встрече дали бы время наибольшей скорости.

Нахождение этих точек может быть сделано произвольно, независимо от физического закона естественности и перспективы, поэтому мы видим в футуристических картинах появление дыма, туч, неба, лошадей, автомобилей и разных других предметов в положениях и местах, не соответствующих натуре.

И состояние предметов стало важнее их сути и смысла.

Мы увидели картину необычайную, новый порядок предметов заставлял содрогаться разум, критики бросались, как собаки из подворотни, на художника.

Позор им!

И нужно было иметь громадную силу воли, чтобы нарушить все правила, и содрать огрубевшую кожу души академизма, и плюнуть в лицо здравому смыслу.

Честь им!

Отвергая разум и выставив интуицию как подсознательное, кубофутуристы одновременно пользуются для своих картин формами, созданными разумом для своей цели.

Интуиция не могла бы выразить все подсознательное в реальном виде особых форм.

В искусстве футуристов мы видим все формы реальной жизни, и если они помещены в несоответствующих местах, то это сделано не подсознательно, а имеет свое законное, сознательное оправдание вызвать впечатление хаоса движения современной жизни.

Интуиция могла лишь находить новые красоты в предметах уже созданных (кубизм).

Разум, цель, сознание выше интуиции. Он творит из ничего форму совершенно новую или же совершенствует первичную: от двуколки к паровозу, автомобилю, аэроплану.

А между тем интуитивному чувству приписывают, что оно, высшее, способно предугадывать, опережать время.

Чувство, которое из каких-то бессознательных пустот тащит в реальную жизнь все новое и новое.

В искусстве этого доказательства нет. Интуиция отыскивала новое, эстетическое только уже в созданных вещах.

Разумному творчеству предшествует цель, а самосознание есть средство.

Интуитивное же творчество бессознательно и не имеет цели и точного ответа.

Футуристические картины не оправдывают этого, что доказывается конструкцией картины, расчетом порядка и задачей расположения вещей.

Если мы возьмем в картине любую точку, то найдем в ней уходящую или же приближающуюся вещь или заключенное красочное пространство, но не найдем главного — живописной формы как таковой.

Живописный элемент здесь не что иное, как верхнее платье данной вещи.

И количество живописи было дано, насколько нужна была величина формы, для своего назначения, а не наоборот.

Выдвигая в картинах как новое динамику живописной пластики, не уничтожив предметность, футуристическая картина может быть сведена к 1: 20, не потеряв своей силы движения.

Мне кажется, нужно передать чисто красочное движение так, чтобы картина не могла потерять ни единой своей краски. Движение, бег лошади, паровоза, можно передать однотонным рисунком карандаша, но передать движение красных, зеленых, синих масс нельзя, поэтому нужно обратиться непосредственно к массам живописным как таковым и искать в них формы, им присущие.

В футуризме мы встречаем главным образом обращение к предметам и оперированию с ними, от чего надо отказать ради чистого живописного создания новых творческих форм.

Динамизм живописи есть только бунт к выходу живописных масс из вещи к самосвойным, не обозначающим ничего формам, то есть к господству чисто самодельных живописных форм над разумными, к супрематизму как к новому живописному реализму.

Обобщая: футуризм через академичность форм идет к динамизму живописи.

Кубизм — через уничтожение вещи — к чистой живописи.

И оба усилия в своей сути стремятся к супрематизму живописи, к торжеству над целесообразными формами творческого разума.

Если рассматривать искусство кубизма, то возникнет вопрос, какой энергией вещей интуитивное чувство побуждалось к восторгу и деятельности. Увидим, что живописная энергия была второстепенной, — живопись не была эстетической стороной конструкции, выходящей из взаимоотношения цветовых масс.

Сам же предмет, а также его сущность и назначение, смысл или желание представить предмет полнее (как думают многие кубисты) тоже были ненужной заботой.

Интуитивное чувство нашло новую красоту в вещах — энергию диссонансов, полученную от встречи двух форм.

Вещи имеют в себе массу моментов времени, вид у них разный, а следовательно, и живопись их разная. Все эти виды времени вещей и их анатомия: слой дерева и т.п. — стали важнее сути и были взяты интуицией как средство для постройки картины, причем конструировались эти средства так, чтобы неожиданность встречи двух анатомических строений дала бы диссонанс наибольшей силы напряжений, чем и оправдывается появление частей реальных предметов в местах, не соответствующих натуре.

Таким образом, за счет диссонансов вещей мы лишились представления целой вещи. С облегчением можем сказать, что перестали быть двугорбыми верблюдами, нагруженными вышеуказанным хламом.

Предмет, писанный по принципу кубизма, может считаться законченным тогда, когда исчерпан диссонанс его. Все же повторяющиеся части могут быть опущены художником, но если в картине он не находит нужного напряжения, то волен взять его в другом предмете.

В принципе кубизма лежит еще очень ценная задача — не передавать предметы, а сделать картину. Но в кубизме еще не оправдывается положение, что всякая реальная форма, созданная не в силу потребности живописи, есть насилие над последней.

Если в прошедших тысячелетиях художник искал вещь, ее смысл — сущность, старался оправдать ее назначение, то в нашей эре кубизма он уничтожил вещь как таковую с ее смыслом, сущностью и назначением.

Вещи, предметы в реальном мире исчезли как дым для новой культуры искусства.

И глаза мои могут быть взяты в паноптикум как атрибуты Средневековья для обзора предметности.

Кубизм и футуризм создали картину из обломков и усечения предметов за счет диссонансов и движения. Интуиция была задавлена энергией предметов и не достигла самоцели живописи.

Кубофутуристические картины создавались по нескольким принципам.

I. Искусственной живописной скульптуры (лепка форм).

II. Реальной скульптуры (наклейка), рельефа и контррельефа.

III. Слова.

В кубизме живопись выражалась главным образом в плоскости, до него она была как иллюминационное средство!

Что же касается живописных плоскостей в кубизме, то они не были как таковые самоцельны, а служили своей живописной формой для диссонанса. И сама их форма была такой, которая бы могла дать сильный диссонанс при направляющихся к ней прямых, кривых и т.п.

Всякая живописная плоскость, превращенная в выпуклый живописный рельеф, есть искусственная скульптура, а всякий рельеф — выпуклость, превращенная в плоскость, — есть живопись.

Итак, в живописном искусстве интуицией не были созданы формы, вытекающие из массы живописной материи, из глыбы мрамора не выводилась ему присущая форма куба, квадрата, шара и т.п.

Мы встречаем восторг интуиции комбинациями в картине, но интуиция также восторгалась и росписи горшка на заборе, написанному подсолнуху...

Изображенные в картинах уродства человеческого тела и других форм происходят оттого, что творческая воля не согласна с этими формами и ведет борьбу с художником за свой выход из вещи.

Творческая воля до сей поры втискивалась в реальные формы жизни. И уродливость есть борьба творческой силы от тоски заключения. Я эту творческую силу, волю в искусстве назову А. Б. Абизмом — как охраняющую самоцель каждого искусства, формы которого будут новым выявлением живописного реализма масс, материалов, камня, железа и других.

Так, например, глыбе мрамора не присуща человеческая форма. Микеланджело, изваяв Давида, сделал наси-

лие над мрамором, изуродовал кусок прекрасного камня. Мрамора не стало — стал Давид.

И глубоко он ошибался, если говорил, что вывел Давида из мрамора.

Испорченный мрамор был осквернен сначала мыслью Микеланджело о Давиде, которую он втиснул в камень, а потом освободил, как занозу, из постороннего тела.

Из мрамора надо выводить те формы, которые вытекали бы из его собственного тела, и высеченный куб или другая форма ценнее всякого Давида.

То же и в живописи, слове, музыке.

Стремление художественных сил направить искусство по пути разума давало нуль творчества. И в самых сильных субъектах — реальные формы: вид уродства.

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

Но я преобразился в нуль формы и вышел за 0—1.

Считая кубофутуризм выполнившим свои задания, я перехожу к супрематизму — к новому живописному реализму, беспредметному творчеству.

Далее о супрематизме, живописи, скульптуре и динамике музыкальных масс скажу в свое время.

Петроград, 1915 г.

ОТ КУБИЗМА И ФУТУРИЗМА К СУПРЕМАТИЗМУ

Новый живописный реализм

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

Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни академического искусства.

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

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

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

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.