

Каково предназначение великого художника?
Показать красоту мира. Открыть новые грани самовыражения.
Дать ответы на вечные вопросы мироздания или вновь поставить
их перед человечеством. Так положено гению.

Казимир Малевич задавал вопросы и давал ответы с тем только
уточнением, что ответы оказывались не ответами
и не на заданные вопросы.

В начале XX века Малевич навсегда разрушил представление о том,
что искусство должно быть изобразительным.

Он показал, что живопись — это не копирование реальности,
а акт творения. Он разработал учение о беспредметном искусстве.

После этого заявил, что он вторая и высшая ступень в искусстве.
К первой ступени Малевич отнес всю предыдущую историю живописи
«от дикаря до академика».

Личность Малевича и его главное произведение «Черный квадрат»
уже сто лет окутаны ореолом таинственности.

А сам Малевич превратился в мифологическую фигуру,
ибо в его творческой биографии причудливо переплелись подлинные факты
и эффектные вымыслы. Художник считал, что он вправе сколько угодно
раз переписывать собственную биографию. На протяжении всей жизни

Малевич творил мифы о себе. Он нередко исправлял факты
и обстоятельства, которые казались ему неуместными или случайными.

Хронология творческих работ мастера также отличается от реальных.
Малевич подписывал свои поздние картины дореволюционными датами,
и это долгие годы сводило с ума экспертов и искусствоведов.

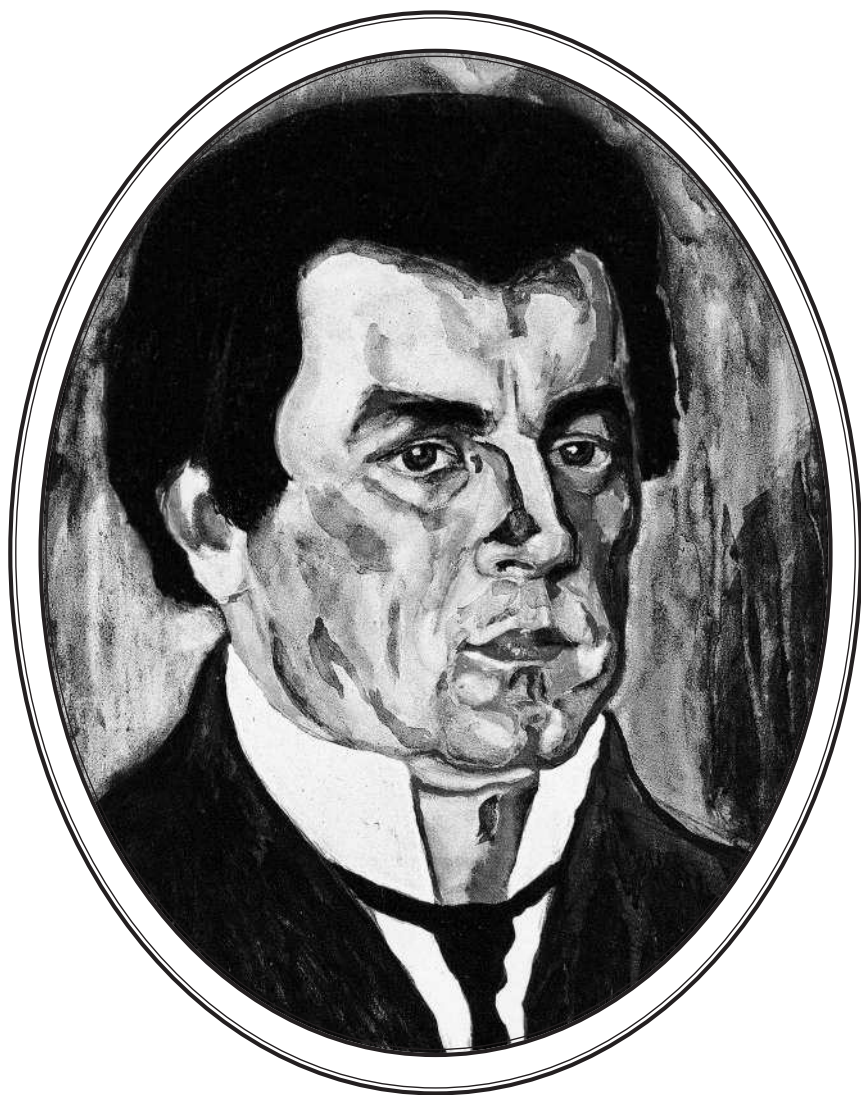
В 1915 году на скандальной «Последней футуристической выставке
0,10» Малевич вместе с единомышленниками представил свои работы.

Там в «красном углу», где принято располагать иконы,
он разместил «Черный супрематический квадрат».

Эта работа должна была стать новой иконой в искусстве.
Она и стала ею... Только — по закону квантовой неопределенности —
у Малевича оказался не один черный квадрат, а целых четыре.

Прожив яркую, наполненную событиями и исканиями жизнь,
Казимир Малевич оставил после себя больше, чем творческое наследие,
подарив последователям и потомкам новую идеологию творчества.
Он растворился в собственных произведениях, поставив своей смертью
не точку, но многоточие.





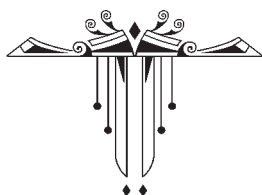
Казимир Северинович Малевич
1879—1935



К. С. Малевич

ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ

О СЕБЕ



Москва
2015

ОБ ЭТОЙ КНИГЕ

От Издательства



«Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение», — писал один из самых загадочных представителей русского авангарда начала XX века Казимир Малевич, создавший новое направление в искусстве,

названное им «супрематизмом» (от лат. *supremus* — наивысший).

Супрематизм — это отказ от изображения оболочек предметов в пользу простейших форм — основы мироздания. 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).

Теоретические и литературные произведения Казимира Малевича настолько многочисленны и разнообразны, что порой возникает впечатление, что художник уделял перу и бумаге больше времени, чем холсту и кисти. Вместе с тем полотна и тексты великого мастера неразделимы: одно вытекает из другого, образуя уникальное явление — творческое наследие Казимира Малевича.

В настоящем издании собраны произведения, относящиеся к разным периодам жизни художника. Это и его «Главы из автобиографии художника», написанные Малевичем в 1933 г. по просьбе его друга Николая Ивановича Харджиева, историка новейшей литературы и искусства, и «Автобиографические заметки 1923—1925 гг.», и цикл лекций о современном искусстве, прочитанных мастером в Киевском художественном институте, которые публиковались в украинских журналах в 1929—1930 гг., и главный теоретический философский трактат «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой». В качестве вступительной статьи использованы мемуарные записи Ивана Васильевича Клына, художника, друга и единомышленника Казимира Малевича, — ценнейший источник фактических сведений о Малевиче, особенно в его молодые годы.



СОДЕРЖАНИЕ



И. В. Ключ

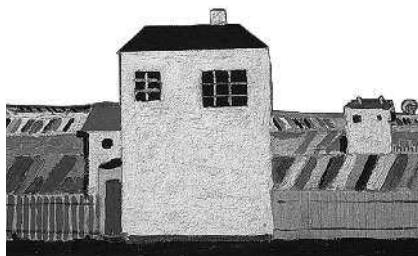
КАЗИМИР СЕВЕРИНОВИЧ МАЛЕВИЧ



12

У нас с Малевичем все время было взаимное друг на друга влияние, несмотря на то что темпераменты у нас были разные: он как в жизни, так и в искусстве был страшно динамичен, я же — лирик и статичен; в общих вопросах искусства мы с ним всегда были единомышленны и вместе прошли весь путь искусства, вплоть до самой его, Малевича, смерти.

К. С. Малевич
О СЕБЕ

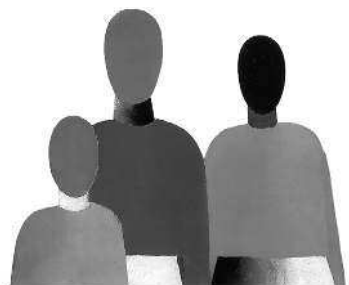


ГЛАВЫ
ИЗ АВТОБИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА

Я говорил, что если стану революционером, то биться буду не кистью, а револьвером, а картины буду писать, какие укладываются в моем ощущении.

67

АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ
(1923—1925)

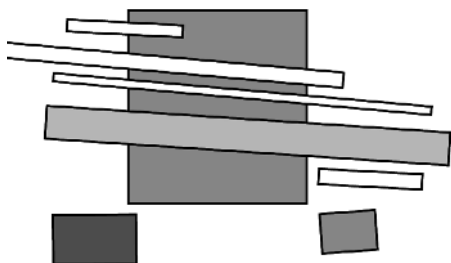


104

Я должен проанализировать самого себя, как живописца, изображавшего некогда природу в таком виде, как она казалась моему глазу, и какие чувства или потребности побуждали меня к этому.



К. С. Малевич
ЛЕКЦИИ О НОВОМ ИСКУССТВЕ



ЖИВОПИСЬ
В ПРОБЛЕМЕ АРХИТЕКТУРЫ

Если мы рассмотрим живопись периода первой четверти двадцатого столетия, то сразу увидим два течения: одно течение — «предметное», другое — «беспредметное». Оба течения разделены на разные формы и имеют свои принципы, взгляды на мир и на искусство. В зависимости от этого разнообразного восприятия мира мы имеем разнородные живописные группировки.

111

АНАЛИЗ НОВОГО
И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА



121 Если мы рассмотрим ряд произведений разных эпох или всю историю изобразительного искусства, то в конце ряда изобразительных произведений искусства начала XX века заметим, что начинается другой ряд произведений, в которых отсутствует изображенный предмет.



НОВОЕ ИСКУССТВО
И ИСКУССТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ

С работ Сезанна мы начинаем экскурсию по всем другим произведениям для выяснения живописного развития ее основной линии, а также душевного состояния художников и их восприятия, и их отношения к природным явлениям. Такой экскурс позволяет разобраться в наличии того или иного содержания произведения и позволит так или иначе их классифицировать.

133



ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ КУБИЗМ

154

Таким образом, мы видим, что в чисто живописную картину проникают новые технические приемы, и эти приемы мы уже можем назвать «инженерными». Этот случай представляет собой такой момент, когда свойства либо функциональные качества инженера начинают увязываться с художником или с художественной стороной выражения живописного ощущения живописца.



ЛЕЖЕ, ГРИС, ЭРБЕН, МЕТЦЕНЖЕ

Эта статья имела своей целью классификацию произведений, в которую мы включили двух живописцев — Ф. Леже и Х. Гриса. Леже не остается в одиночестве, к его формуле относится и Метценже. Это позволяет нам исключить его произведения из категории кубизма и включить его в формулу Леже. Кроме Метценже, у нас есть еще один живописец — Огюст Эрбен.

160

КОНСТРУКТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ И КОНСТРУКТИВИЗМ



174

В конструктивно-утилитарном функционализме живописно-художественные элементы отбрасывались, материалы вытекали из самой утилитарной цели, как и формы; и мы имеем дело только с его утилитарно-функциональной формулой, из которой, по последней формулировке конструктивистов, выходит, что к функции желательно добавить художественную сторону или через утилитарную функцию прийти к форме художественной.



КУБОФУТУРИЗМ

189

Теперь нам еще остается разобраться в искусстве футуризма и этим завершить цикл наших обзоров нового искусства, которое обозначило себя величайшим размахом в первой четверти двадцатого века и осталось основным двигателем развития нового искусства в новых формах супрематизма, сюрреализма, симультанизма, пуризма, одоризма, панкинетики, тактилизма, хаптизма, экспрессионизма и леженизма.

ФУТУРИЗМ ДИНАМИЧЕСКИЙ И КИНЕТИЧЕСКИЙ



200 Разница между супрематическим проявлением динамического ощущения и проявлением футуристическим будет в том, что футурист динамическое ощущение проявляет посредством природных явлений, то есть человека, затем — при помощи движения вещей. Супрематическое проявление ощущения такой же силы, напротив, не проявляет эту силу через какие бы то ни было вещи либо природные явления, а создает особую форму, посредством которой и демонстрирует ощущаемую силу.



ЭСТЕТИКА

212

Завершив краткий формальный анализ некоторых течений нового искусства, разделив картины на классы, установленные по типовому рассмотрению каждого из течений, установив характер их новой фактуры и пространственные цветовые различия, мы все же на протяжении всего анализа ни разу не обратили внимания на их художественную или эстетическую сторону.

ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЗАВИСИМОСТИ МЕЖДУ ЦВЕТОМ И ФОРМОЙ В ЖИВОПИСИ

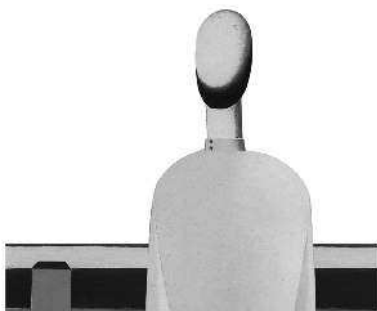


227

Новые искусства по своей сути не изобразительные, они отражают содержание различных действенных сил в их специфическом живописном уклоне. Не имеет ли случайно форма собственного цвета, или цвет собственной формы, поскольку любое изменение формы сопровождается изменением оцветивания, и наоборот.

Это изменение подталкивает нашу мысль к вопросу, не является ли форма проблемой и для живописца в разрешении цвета. Поскольку форма вызывает у него разные ассоциации цветовых отношений, которые отвечают данной форме, или, наоборот, — совпадение цветовых ассоциаций влечет за собой ту или иную форму.

Ко всем нашим наблюдениям можем присовокупить еще аргумент, что причиной изменения восприятия и отношения к цвету является культура городов. Чем ближе мы подходим к центральному разделу науки и труда, тем безразличней делаемся к цвету и к искусству — как таковому.



АРХИТЕКТУРА, СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ И СКУЛЬПТУРА

Благодаря новому станковому искусству проявили себя и проблемы нового художественного оформления быта. Под влиянием новой станковой живописи искусство приобрело совершенно другие формы полиграфии, текстиля и театральной декорации. Без станковой живописи невозможно подойти и к живописи монументальной.

Мы действительно боролась и боремся с «художественностью», эстетизмом, но это борьба с устаревшими классическими, традиционными формами стиля и иными эстетскими явлениями, с эстетством, приобретшим гнилой оттенок. Но это не значит, что мы целиком отказываемся от искусства в области эмоционального воздействия. Поэтому мне кажется, что вскоре на фронте архитектурного строительства будет поднят острый вопрос не только о чистой утилитарности, но и о новой художественной эстетичности, которые проистекают из этого утилитаризма.

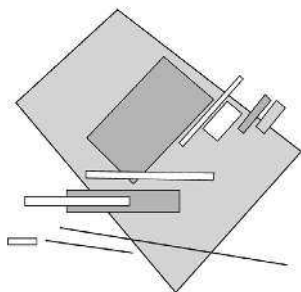
Скульптор в архитектуре найдет ту основу, по которой должна развиваться форма скульптуры. Скульптура примет направление систематизирования своих форм с формами архитектурными.

Таким образом, и в этой области скульпторы, в свою очередь, должны обратиться к корням новейшего искусства, поскольку новая архитектура идет уже не от классики, не от украинского стиля. И только при таком условии все три мастера — архитектор, художник и скульптор — смогут создать синтетические формы искусства нашей социалистической эпохи.

245



К. С. Малевич
СУПРЕМАТИЗМ.
МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ,
ИЛИ ВЕЧНЫЙ ПОКОЙ

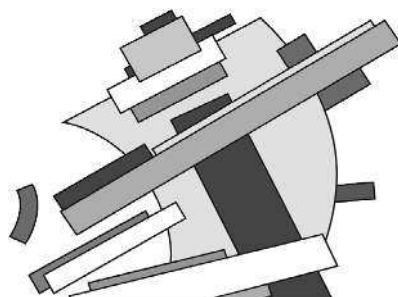


Часть I.
СУПРЕМАТИЗМ
КАК ЧИСТОЕ ПОЗНАНИЕ

Человек озабочен совершенством ответа возникающих у него вопросов и в ответе видит для себя полезность. Мысль его напряжена, т. е. занята своего рода утилитарностью в разрешениях вопроса — разрешенный вопрос будет формой, ответом, или полезностью.

255

Часть II.
СУПРЕМАТИЗМ
КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ



363

Началом и причиной жизни считаю возбуждение как чистое неосознанное, без числа точности, времени пространства, абсолютного и относительного состояния. Второй ступенью считаю мысль, в которой возбуждение принимает состояние представления и развивается в форму суждения — реализации мира явлений в сознании.

И. В. КЛЮН

КАЗИМИР СЕВЕРИНОВИЧ МАЛЕВИЧ



В тысяча девятьсот пятом году я учился в художественном училище Федора Ивановича Рерберга, на Мясницкой улице в Москве. В это время в Москве были еще две художественные школы частные: В. Мешкова — на Воздвиженке близ Манежа и К. Юона — на Арбате. Рерберг был воспитанником Академии художеств: в своих работах он придерживался импрессионистического направления — самого передового в то время. Он был хорошим художником, страстно любил искусство и умел внушить эту любовь своим ученикам. Человек он был очень добрый, в высокой степени порядочный, нрава почти кроткого; все ученики его любили и уважали. Уважали еще за то, что он, будучи руководителем школы, теоретиком и историком искусства, никогда не навязывал какого-либо определенного метода работы, и даровитые ученики находили здесь благоприятную почву для развития своего таланта и не шли учиться в Школу затем, чтобы получить диплом, т. к. частные художественные училища лишены были права выдавать дипломы. Многие молодые художники, не будучи удовлетворены преподаванием и общей атмосферой, господствовавшей в казенной школе, переходили в училище Рерберга* или в другие частные художественные школы; иные приходили рисовать вечером или в другое свободное для них время, оставаясь учениками казенной школы.

В Художественном училище Ф. И. Рерберга я встретился с Малевичем, с Константином Ясинским, а впоследствии и с Давидом Бурлюком**. Я как-то спросил

* Авторитет Московского училища живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) был высок, а Рерберг готовил молодых художников к поступлению в МУЖВЗ, так что заявление И. В. Ключа не соответствует действительности. (Здесь и далее прим. ред., если не указано иное.)

** Информацию о посещении школы Д. Д. Бурлюком не подтверждают ни его мемуары, ни другие источники. По воспоминаниям В. М. Ходасевич, у Рерберга учились брат Владимир и сестра Людмила Бурлюки.



Малевича, почему он ушел из Школы живописи, ваяния и зодчества. Он мне ответил на это, что ему художник-руководитель сказал как-то: «Почему вы пишете зеленого натурщика?» Малевич ему ответил, что ему так хочется, так нравится и что он даже так видит. Малевич после этого разговора ушел от такого руководства, находя его весьма ограниченным*. А когда в стенах казенной школы появился Д. Бурлюк, в ней в то время учился и В. В. Маяковский, который еще не был поэтом. Маяковский очень скоро подружился с Бурлюком, и они вместе подняли целый бунт в Школе живописи. В конце концов Бурлюку и Маяковскому пришлось уйти из казенной школы; сами ли они ушли или их исключили, уж не знаю, только Бурлюк появился в Училище Рерберга и рисовал, держа в руке зеркало, — это он проверял рисунок посредством зеркала.

Малевич в училище Рерберга очень скоро обратил на себя внимание своими оригинальными работами и поведением, хотя в общем производил впечатление человека скромного и нуждающегося в средствах. Мы с ним очень скоро подружились. Однажды мне пришлось спасти его от голодной смерти. Дело было так. Он посещал училище каждый день без пропусков и вдруг куда-то исчез из Москвы. Но вот он явился худой, бледный. Я его спросил, что с ним? И он мне рассказал, что у него не было денег и он голодал несколько дней, ничего не ел, лежал на диване в комнате и все только пил воду из-под крана; наконец его стало клонить ко сну; он уснул и очнулся уже в Яузской больнице, что в Таганке**. «Что же вы не приходили ко мне обедать, я бы с вами поделился, раз такое вышло дело?» — сказал я ему. На что он ответил, что он ходил обедать к кое-кому из знакомых, но это не было выходом из положения; нельзя же ходить без конца обедать по знакомым, и он решил ни к кому больше не ходить, хотя бы пришлось ему умереть. Я дал ему немного денег и сказал, чтобы приходил ко мне обедать, когда ему будет трудно. Я в это время служил и небольшое жалованье получал***. Наступила осень, у него



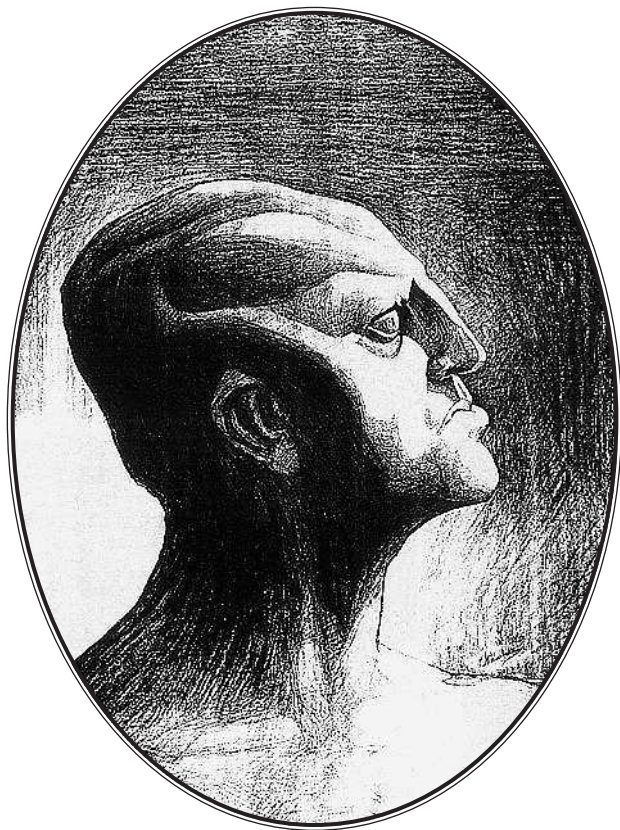
Иван Васильевич Ключон (Ключонков)
(1873—1943)

Живописец, график, скульптор, педагог, теоретик искусства. Знакомство Ключона и Малевича состоялось в 1904—1905 гг. (по другим данным, они впервые встретились в 1907 г.), и их дружба продолжалась до самой смерти Малевича. Воспоминания Ключона — ценнейший источник фактических сведений о Малевиче, особенно в его молодые годы.

* В действительности Казимир Малевич в 1904—1907 гг. безуспешно пытался поступить в МУЖВЗ. Возможно, Ключону это не было известно, и он излагает версию, вероятно, выдвинутую самим Малевичем.

** Описываемое происшествие, вероятнее всего, относится к 1905 или началу 1906 г.

*** И. В. Ключон в 1900 — 1910-х гг. работал в Товариществе Соколовской мануфактуры Асафа Баранова.



К. С. Малевич.
В. И. Качалов в роли Анатэмы.
Литография. 1909 г.

Пьеса Леонида Андреева «Анатэма» была поставлена в октябре 1909 г. В. И. Немировичем-Данченко в МХТ и вскоре была запрещена церковной цензурой. Казимиром Малевичем выполнено 8 ли-

тографий на темы спектакля для альбома: «Московский Художественный театр. „Анатэма“ Л. Андреева» (Вып. III. М.: Изд. Ю. Лепковского. 1910), в том числе портрет В. И. Качалова в главной роли.

не было пальто, а тут ему посулили заказную работу; он пришел ко мне и просил дать ему пальто, чтобы сходить эту работу получить, — было это в воскресенье и я сидел дома. И после не раз он еще приходил ко мне за пальто, чтобы получить заказ. В то трудное для Малевича время его поддержал своими заказами Брокер.

Я Брокеру продал очень давно свою вещь, которая находится где-то в Екатеринославе целые полгода, мне очень нужны деньги, [...] неловко мне перед г. Брокером,

он писал мне, когда я ему доставлю картину. Для меня очень важно получить деньги. Ивану Васильевичу Ключкову можете сообщить по тел. 10.19 о картине.

К. Малевич. Из письма К. В. Кандаурову. 31 июля 1909 г.



Известные духи: флакон в виде ледяной скалы и на ней белый медведь, а также этикетка работы Малевича.

Мы с Малевичем подружились, и дружба эта никогда не прерывалась до самой его смерти; он был человек неуживчивый, и, кажется, у него никогда никаких друзей не было, кроме меня*.

Как картины, так и мысли Малевича и образы его были весьма оригинальны и необыкновенны, как например, как-то в классе читал нам лекцию по анатомии, физиогномике и мимике доктор Сергей Сергеевич Голоушев (он же художественный критик Сергей Глаголь)**. При напряженном внимании слушателей, ссылаясь на Московский Художественный театр, где в это время с успехом шла пьеса Леонида Андреева «Анатэма», он сказал, между прочим, что таких чертей не бывает (Анатэму играл артист Качалов). Малевич вдруг вскочил и решительно заявил: «Как не бывает? В Художественном театре все видели. Сплошные овации!»

С. С. Голоушев замечательный был человек, немного похож по мировоззрению на тургеневского Базарова. Скуднейшие лекции по анатомии, по мимике он пересыпал такими интересными и остроумными примерами, даже анекдотами, что его учащиеся не пропускали ни одной лекции. Между прочим, он был и «художник» — рисовал исключительно лошадей. Как-то раз он говорил нам: «Нарисовал недавно лошадь, — уж не знаю, как там насчет художества, но за правильность анатомии ручаюсь». <...>



Флакон одеколона «Северный»

В 1908 г. владелец парфюмерной фабрики Александр Брокер заказал Малевичу макет флакона одеколона «Северный».

Флакон выглядел как глыба айсберга (упаковка была выполнена из белого матового стекла), пробку-верхушку венчала фигурка белого медведя — ручка, за которую можно было открыть крышечку флакона. Высота флакона составляла 19,5 см.

Одеколон «Северный» был очень популярен и выпускался вплоть до начала 1990-х гг.

* Несмотря на то что в разные годы Казимир Малевич был дружен с М. В. Матюшиным, А. А. Моргуновым, К. И. Шутко, Н. М. Суетиным и др., его отношения с Ключом были исключительными и оставались неизменными на протяжении всей жизни.

** Сергей Сергеевич Голоушев (1855—1920) — руководитель Оренбургского народнического кружка, по образованию врач-хирург (окончил медицинский факультет Московского университета), художественный, театральный и литературный критик. С 1902 г. Голоушев преподавал пластическую анатомию в Строгановском училище, а в 1907 г. организовал там же литографскую мастерскую, которой руководил до 1913 г. Он опубликовал несколько монографий и множество статей по вопросам искусства; регулярно писал об ученических выставках школы Рерберга. Художественные взгляды критика Голоушева у Малевича, начиная с 1910-х гг., вызвали резкое отторжение; Сергей Глаголь был для него представителем враждебного лагеря, идейным противником, подобно А. Н. Бенуа и Д. С. Мережковскому. Малевич неоднократно упоминает его в своих статьях.