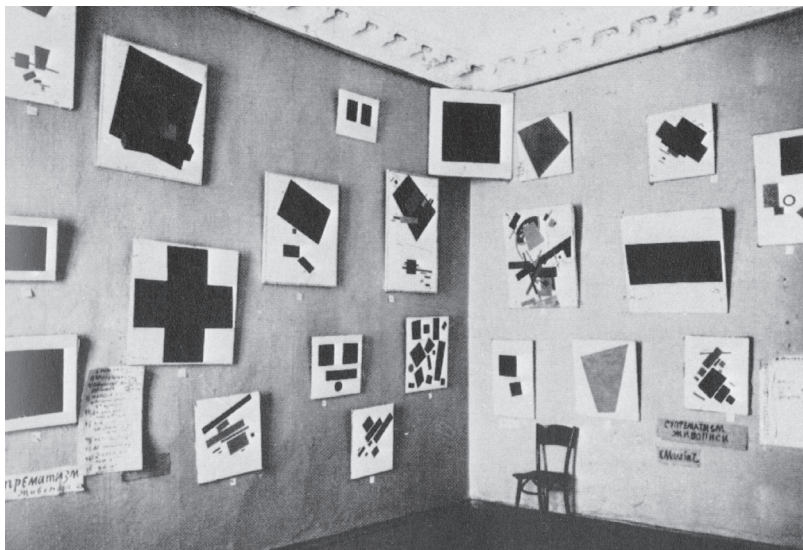


———— В декабре 1915 года в Петрограде на «Последней футуристической выставке картин 0, 10» Малевич представил супрематизм публике. Декларацией нового движения стала текст «От кубизма и футуризма к супрематизму», опубликованный к открытию выставки, где супрематизм объявлялся «беспредметным» творчеством, искусством, свободным от изображения любых предметов и полагающимся на чистоту абстрактных геометрических цветоформ. Малевич с самого начала считал свой стиль синтетическим и универсальным: по его грандиозному замыслу, супрематизм должен был найти применение в живописи, скульптуре, архитектуре, музыке, поэзии, театре и книжном оформлении, а печатным органом этого движения должен стать журнал «Супремус». Философия супрематизма содержала в себе элемент «великой иллюзии» творчества «перехода за нуль» — «творчества из ничего», как иронично и метко определил его дух Бердяев: «В таких самоновейших течениях, как супрематизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. <...> Это не есть только освобождение искусства от сюжетности, это — освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего»¹.

На самом деле, Бердяев ошибался. Парадоксально, но само воплощение «ничего» в живописи Малевича материально. Это проявляется в подчеркнутой «рукотворности» и уникальной фактуре его картин: абстракции Малевича отличаются от, например, композиций Мондриана или более поздней художественной продукции московских конструк-

¹ Бердяев Н. Кризис искусства. С. 14–15.



Зал супрематических картин К. Малевича на «Последней футуристической выставке 0, 10». Петроград. 1915. Фотография. ЦГАНФД СПб

тивистских мастерских и немецкого Баухауза особой, осязаемой живописной поверхностью, на которой заметен каждый мазок кисти и все линии оказываются слегка неровными. Несмотря на все заявления Малевича о дегуманизации, человек в его работах все же присутствует: но уже не в качестве изображения, а в физическом воплощении творческой воли художника-демиурга, провокационном авторском вызове, который можно обнаружить за любой абстракцией раннего авангарда. Каким бы парадоксальным это ни казалось, но в центре своего «беспредметного» мира Малевич по-прежнему видит вполне земное присутствие художника-творца, действующего по образу и подобию божественного начала. В своем супрематическом «манифесте» он пишет:

Здесь Божество, повелевающее выйти кристаллам в другую форму существования.
Здесь чудо...
Чудо должно быть и в творчестве искусства².

2 Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму...

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА СУПРЕМАТИЗМА

Эстетическая программа супрематистов с самого начала отличалась противоречивостью. В тотальной идеологии супрематизма антителеологические установки раннего авангарда уже были вытеснены, и в то же время, несмотря на очевидные утопические черты, супрематизм предлагал в качестве конечной цели нигилистическое «ничто», «нуль». Царственный «нуль» Малевича отвергал человеческий мир: «шар зеленый» «кости и мяса». В своих композициях Малевич пытался освободиться не только от многовековой традиции, стоящей за концепциями иллюзорности, изобразительности, предметности и ренессансной перспективы, но и от самого понятия земного тяготения. Он считал, что у его картин нет ни верха, ни низа, ни левого и правого края, и предлагал вешать их любой стороной как угодно.

Его абстрактные цветоформы, парящие в безвоздушном пространстве белого фона, или, по выражению Ж. Батая, «в белой и нелепой пустоте отсутствия», могли бы послужить идеальной иллюстрацией смерти Бога, смерти божественного мифа о создании мира:

Тот факт, что вселенная, лишенная своего мифа, есть лишь руины вселенной, сведенной к небытию вещей, обделяет нас. Но это же и приводит нас, обездоленных, к сокровенному пониманию вселенной. Если, уничтожая вселенский миф, мы теряем вселенную, то сам акт признания этой потери связан со смертью мифа.

Но «отсутствие мифа — тоже миф»; смерть Бога — величайший миф современности³.

Супрематическая теория Малевича представляет собой еще один парадоксальный ревизионистский симбиоз ницшеанских и толстовских идей в раннем русском авангарде. Возвращенный на принципах нигилизма, супрематизм, тем не менее,

3 *Bataille G. The Absence of Myth // Bataille G. The Absence of Myth: Writings on Surrealism / trans. M. Richardson. London: Verso, 1994. P. 48.*

знаменует собой новую стадию в эволюции авангарда, когда анархическая антиутопия уступает место поиску утопического творческого идеала, объективного универсального закона, способного защитить нас от того, что Ф. Джеймисон называет утилитарной логикой потребительского капитализма. Утопическая художественная идеология супрематизма нашла отражение в так и неопубликованном журнале «Супремус», в его ориентации не столько на эстетические или чисто стилистические и технические проблемы, сколько на эпистемологию и философию искусства («Супрематизм относится к прошлой живописи как философия к публицистике»⁴), и в подчеркнутым приоритете «коллективной работы» над индивидуальным творчеством, что созвучно толстовскому подходу к творчеству. Вместе с тем, Малевич всегда подчеркивал концептуальное отличие своей теории:

Тенденция к оформлению вещей в огне искусства существует и сейчас, в момент господства практической идеологии. <...> Надстройка-искусство стала как формасредство в обслуживании всех идеологий как Государства, Религии, так и каждого члена общества, но только не своей <собственной> (идеологии искусства). За искусством идеологии или мировоззрения не числится, хотя все общество, государство и религия признают за ним огромное значение и считают за единственный апофеоз жизни...⁵

Малевич в значительной мере довел анархистское стремление кубофутуристов «избавить» искусство от прагматической материальности «мира вещей» до предела:

Искусство переживает в наше время тяжелую форму, но все же по моему диагнозу оно выйдет победителем, ибо человек все же будет человеком и не машина будет владеть им, и не она превратит его в механический автомат, так как он ее сделал для освобождения своих движений для более

4 Юркевич [М.] Неозаглавленная рукопись. 1917 // Архив Культурного фонда «Центр Харджиева — Чаги», музей Стеделийн, Амстердам.

5 Малевич К. С. 1/47. Мир как беспредметность // Малевич К. С. Собрание сочинений. Т. 4.

важных дел. Этого уже достаточно, чтобы конструктивизм не стал апофеозом жизни, но только Искусство.

...Тысячи инженеров с миллионами рабочих и крестьян не смогли сделать до сих пор ничего постоянного, неизменного, тогда когда художник простой щетиной кистью или резцом сделал вещи постоянно равно действующие для всех вендов⁶.

Впрочем, главной целью процитированного письма К. Швиттерсу была критика конструктивистов, которых Малевич считал своими соперниками в деле беспредметного искусства.

Интенсивность художественной ситуации в русском искусстве в 1915–1916 годах располагала к подведению итогов и борьбе за установление нового лидерства. После ухода с художественной сцены Ларионова и Гончаровой стало ясно, что определенный период в истории русского авангарда завершен безвозвратно. Накануне, в конце 1914 года перестает существовать и «Союз молодежи» — наиболее значительная новаторская группировка в Петербурге. Эти события изменили политическую ситуацию внутри авангарда, создав по-своему нетипичную для бытования раннего авангарда атмосферу, когда завершение одного этапа происходило параллельно с возникновением новых эстетических теорий, ориентированных на абстрактное искусство, — своего рода монополий, пытавшихся утвердить доминирующее влияние.

В 1914–1915 годах появились первые контррельефы В. Е. Татлина — трехмерные конструкции, скомбинированные из различных материалов (дерева, металла, стекла) и реальных предметов или их фрагментов. Хотя в этих произведениях нередко усматривают предчувствие конструктивизма, они отличаются от стерильных, чистых вещей конструктивистов 1920-х, которых Малевич осуждал за то, что они «за современным автоматом просмотрели современного человека, автомат приняли за образ человека»: «конструктивистов победил автомат»⁷. В этих ранних работах проступают

6 *Малевич К. С.* Письмо К. Швиттерсу. 10 мая 1927 // Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. / авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: РА, 2004. Т. 1. С. 189, 191.

7 Там же. С. 190.



Н. Гончарова и М. Ларионов
за работой над сценическим
оформлением оперы
Н. Римского-Норсакова
«Золотой петушок»
(спектакль труппы
«Русский балет
Сергея Дягилева»).
Париж. 1914

скорее определенные игровые элементы алогизма и преддадаистских ассамбляжей, реди-мейдов, чем конструктивистские экономия и механическая точность. По словам Д. В. Сарабьянова, в произведениях и личности Татлина сочетались «мечтательность и деловитость, анархический вызов и трезвый расчет»⁸. Живописные рельефы и контррельефы Татлина были представлены на выставке живописи «1915 год» наряду с ассамбляжами Д. Д. Бурлюка, Маяковского и Каменского, продемонстрировавших свой отказ от станковой живописи как дисциплины.

Возникли две ведущие школы, объединившиеся вокруг двух противоположных «полюсов» беспредметного искусства — Малевича и Татлина. Каждая из них надеялась монополизировать авангардное движение. В то же время внутренняя борьба за лидерство, сопровождавшая выставку «0, 10», была непростой, отношения между ее участниками осложнялись личными амбициями и явно были натянутыми. В письмах Крученых Розанова передавала напряженную атмосферу, в которой готовилась эта выставка:

⁸ Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: МГУ, 1993. С. 234.

Самое противное во всей этой выставке и в художниках это то, что все делается исподтишка, и если раньше каждый «заботился только о себе», то здесь сейчас более всего заботятся о том, как бы во что бы то ни стало повредить другому. Поэтому Пуни, пообещав мне сделать рамы, нарочно этого не сделал, чтобы картины имели ободранный вид. Исказили каталог, и масса других мелочей, что даже Малевича заставило признать, что это гадно. <...> Малевич у них как лакей, и прочность организации зависит от того, долго ли он останется доволен своим «местом»⁹.

Конфликт начался еще до открытия выставки, когда другие участники во главе с И. А. Пуни и К. Л. Богуславской, которые обеспечили финансовую поддержку выставки и считали себя ее настоящими организаторами, наотрез отказались использовать в каталоге термин «супрематизм». В ответ Малевич предпринял умный тактический ход, написав брошюру «От кубизма и футуризма к супрематизму», которая была издана Матюшиным к открытию выставки в противовес каталогу, «отцензурированному» Пуни. «Теперь во что бы то ни стало нужно пустить брошюрку о моей работе и окрестить ее и тем предупредить мое авторское право»¹⁰, — писал Малевич Матюшину.

Готовясь к выставке, Малевич тщательно скрывал свои новые идеи от соперников, в частности от Пуни, но делился ими со старыми, испытанными сотворчеством друзьями. Лето 1915-го Малевич провел в работе на даче в Кунцеве, где также жил Крученых, снимавший у него комнату, и наезжал Клюн. Большое влияние на Крученых оказали беседы с Малевичем (нашедшие частичное отражение в их переписке 1915–1917 годов и посвященные поиску структурных параллелей в поэзии и живописи) и их совместная работа над сборником. Его собственные тезисы о «беспредметности» в поэзии развивались параллельно теории о геометрической абстракции в живописи. Все это наложило отпечаток на

9 О. В. Розанова — А. Е. Крученых. Денабрь 1915 (цит. по: Письма О. В. Розановой в архиве Харджиева / публ. Н. Гурьяновой // Эксперимент: журнал русской культуры. 1999. № 5. С. 77–78).

10 К. С. Малевич — М. В. Матюшину. 25 сентября 1915 (цит. по: *Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину* / публикация Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л.: Наука, 1975. С. 180–181).

статью Крученых «Сонные свистуны» в «Тайных пороках...» и совпало со смелым замыслом уникального альбома «Вселенская война», соединившего заумную поэзию и абстрактные визуальные формы. Казалось, летом 1915 года сам воздух был заряжен огромной энергией Малевича. Идея «выхода за нуль» частично уже реализовалась в декларациях Малевича, Клюна и Крученых в сборнике «Тайные пороки академиков», выпущенном тем же летом в Москве, но датированном следующим, 1916 годом, что символизировало их устремленность в будущее:

За ненадобностью я отказываюсь от души и интуиции, 19 февраля в 1914 году я отказался на публичной лекции от разума.

Предупреждаю об опасности — сейчас разум заключил искусство в четырехстенную коробку измерений... (Н. С. Малевич)

Приняв за точку отправления нашего прямую линию, мы пришли к идеально простой форме: прямым и круглым плоскостям (в слове — звук и буква). Простота формы обусловливается также глубиной и сложностью наших задач. (И. В. Клюн)

Человек уже видит, что бывшие до него слова умерли, и пытается подновить, вывернуть наизнанку, положить заплатку... Поэзия зашла в тупик, и единственный для нее почетный выход — не употреблять выживших образов, эпитетов и слов — перейти к заумному языку. (А. Е. Крученых)¹¹

К началу осени Малевич остановился на окончательном названии для нового направления, придумав термин «супрематизм», который в его интерпретации символизировал господство новой философии беспредметного творчества: «...супрематизм — наиболее подходяще, так как означает господство»¹², — писал он Матюшину. Так определилось имя новой группы, а вместе с ней и задумывавшегося журнала: «Супремус»¹³.

11 Крученых А., Малевич К., Клюн И. Тайные пороки академиков. С. 31, 30, 19.

12 Н. С. Малевич — М. В. Матюшину. 24 сентября 1915 (цит. по: Н. С. Малевич. Письма к М. В. Матюшину. С. 187).

13 Интересно отметить, что Малевич подчеркивал латинскую этимологию этого слова: в его рукописях оно редко встречается на кириллице и прева-лирует написание латиницей — *Supremus*.