

объявить „абсолютно непредвзято“ и абсолютно интуитивно, мрачно объявить: если супрематизм — путь Малевича, а „пути его неисповедимы“, то он (Малевич) и путь его равны нулю. И ничего нельзя будет поделаться с таким „Столбом“, потому что на все доводы он ответит: „благовестую и учу в духе моего великого учителя—Малевича.“ Так нехорошо!

Малевич не нуль, свидетельствую об этом всеми своими чувствами, а он—всем ходом своей живописи—Малевич, один из наиболее динамичных художников времени.

Чтобы полно понять супрематическую живопись, надо—сказал худ. Н. Ф. Лапшин—войти в „секту“ (в уюновис); в противном случае понимание супрематизма, как живописного явления, всегда будет приблизительное. Я не вхожу в эту „секту“, поэтому придаю своим суждениям о живописи супрематистов относительное значение. Но тем не менее слова худ. Лапшина требуют проверки, действительно ли нельзя понять эту живопись, не зная супрематической теории, или иначе говоря, возможна ли супрематическая живопись без супрематической системы, идеологии; достаточно ли одних холстов для понимания и правильной оценки супрематизма или нужны еще слова? чего, наконец, в супрематизме больше—живописи или идеологии? На все это резкий ответ дают две формы, показанные на выставке: два лишенных всяких знаков „белых“ холста. Какой бы интенсивности не были те холсты, они, конечно, сами по себе не суть живописные ценности, тем более, что матерьяльное их состояние (состояние их поверхностей) скрыто художниками: холсты висят под потолком, след. рассчитаны на расстояние. Назначение этих „чистых“ форм:—обозначить, *назвать языком живописи*, некоторое состояние сознания, такое состояние сознания, при котором напряженность („возбуждение“) супрематического (но никакого другого) мироощущения близка, насколько я понимаю, к тому живовписному нулю, о котором так много последнее время говорит Малевич. Таким образом не чистый холст сам по себе, а некоторая идеологическая система, превращающая этот холст в живописное событие—имеют первенствующее значение. Недаром супрематисты на вопрос, каждый ли может такой холст показать, отвечают: нет, для этого требуется большая напряженность внутреннего состояния; ответ нам, не супрематистам, кажется парадоксальным.

Из сказанного следует, что в супрематизме живопись ценна не сама по себе, а как выражение ряда состояний сознания, ряда напряженностей („возбуждений“), т. е., иначе говоря, живопись не цель, а средство. Супрематизм невольно ассоциируется (хотя ассоциация и груба) с передвижничеством. Вот почему всякое понимание супрематизма не супрематистом—относительное понимание, а о самой живописи, освобожденной от идеологии, можно при таких условиях говорить лишь условно.

То обстоятельство, что супрематизм вводит в живопись идеологическую систему, позволяет нам

догадываться о его рационалистическом происхождении. А раз так, значит супрематизм, подобно „Зорведу“ Матюшина, отчасти подобно живописи Филонова (элемент биологический), есть явление побочное, поскольку мы видим в живописи прежде всего волевою, не рассудочную деятельность и признаем за живописью ее самостоятельное значение, ее стихию. Поэтому обобщая, я и противопоставляю, линию Филонова—Матюшина—Малевича широкой дороге Татлина, и не только противопоставляю, но и предпочитаю дорогу Татлина, как магистральную, традиционную, духу самой живописи свойственную, так как, все-таки, и в конечном счете, дело художника показывать, а не рассказывать; всякий рассказ о живописи—условность, рассказ самого художника—его бессилие. Живопись, которую нужно объяснять и объяснять не только потому, что она чувствуется современниками, а потому, что ее вообще нельзя почувствовать, не войдя в определенную систему, не имея заданного, как какой-то урок, мироощущения—есть упадочная живопись.

Понять это, доказать и с этим бороться, есть задача художественной критики—оправдание ее существования, временного существования, так как нельзя думать, что искусство всегда будет путаться в рационалистических сетях, делиться на враждующие течения и системы и забывать о том, что оно само в себе имеет начало и конец, свою стихию и свою культуру и что эта последняя для рядов живописи, скульптуры и архитектуры есть прежде всего материальная культура.

Н. Пунин.

(Продолжение следует).

## Еще выставка.

Она открыта там же, в Академии Художеств, рядом с выставкой Сорабиса. Картины революционного содержания: Ходынка, 9-ое янв.,—В. Маковского—и Государственный Совет—И. Е. Репина. Интерес художественный представляет только огромное полотно Репина (около 80 кв. арш.), до ста портретов, известных сейчас преимущественно по этюдам, хранящимся в Русском Музее. В том, как с этой трудной задачей—грандиозного портрета-картины—справился автор, виден большой мастер. Помощниками его при исполнении заказа были Кустодиев и Куликов.

Из работ В. Маковского, не приятных своей собственной мастеру нарочитой выразительностью, лучшая в художественном отношении „Ваганьково кладбище“, просто, с объективной документальностью передающая те огромные канавы-рвы, куда рядами складывали тысячи трупов погибших на коронационных празднествах.

Весь интерес выставки революционного порядка. И надо заметить сочетание трех моментов: 1) народного праздника, закончившегося десятками тысяч трупов, 2) расстрела мирной толпы рабочих и 3) сверкающего золотом сановного совета производит большое впечатление.

С. И.