

Карнакский зал в Египте — зажатая п р я м а я — движение по одной мере. Вся высота его десятисаженных колонн еще сильнее сдавливает и направляет движение в узкую щель п р я м о й .

Их религиозное представление мира по идеальной прямой не имеет почти никакой толщины, как бы препарат микроскопа для рассматривания в плоскости.

Чувствуя, что все изображения вмещены в плоскость одного движения, только по одной линии, и в представлении художника переведены, как на ходу, при повороте из ширины на ту же ширину, а не вглубь.

Даже в самый расцвет культуры художник передает все только в одном боковом движении по линии: головы и ноги людей в абсолютном профиле, а торс странно, неестественно вывернут в фас.

Египетская скульптура — слабая догадка о второй мере. Великолепно почувствованное движение сидящих фараонов всегда несравненно сильнее в профиль, в фасе же сразу заметна неловкость поднятых плеч, напряженность торса, мертвость поставленных ног или положенных на коленях рук.

В Ленинграде есть очень древняя скульптура египтян — два сфинкса на Неве.

Великолепный образ к а н о н а , проведенный в одной мере. Глядя на сфинкса сбоку, чувствуешь его живую мощь и силу спокойно лежащего тела. Даже зад великолепен — удавалось хорошо наблюдать м и м о и д у щ е е и у д а л я ю щ е е с я . Приближающееся требовало расширения глаза, которое было недоступно, поэтому фас уже только психологическая догадка: странно узкие плечи для колоссального торса, полное отсутствие силы в экспрессии фаса и только побежавшие по прямой лапы, оживая, странно спорят своей силой с бессилием движения в лице.

Во всех этих фигурах чувствуется еще очень слабое знание второй меры.

Заметен след движения поступательный только в п е р е д , боком по узкому проходу.

Обратный ход изображения по одной мере для наблюдающего почти невозможен, ибо движущееся существо или предмет должны как бы пройти сквозь него.

В жизни делалось просто: проходили мимо друг друга, никогда не считая свое движение со встречным, будучи как бы разными кусками целого, и наносили свое движение на плоскость в о д н о м у з е н ь к о м поступательном движении п р я м о перед собою, даже обращаясь в бегство от врага.

Такое представление сильно ограничивало изобразительное творчество, надо было во что бы то ни стало отобразить ф а с .

Надо было отставить себя от постоянно движущегося «Я» и посмотреть на него с расстояния. У в и д а т ь с е б я в д р у г о м и связать его с собой, перестав быть отдельным куском целого общего движения.

Это было страшно трудно для человека. Существо, слабо знающее одну меру, должно как бы прорвать свою одну линию, отломать часть и посмотреть на нее. Лишь тогда оно будет в состоянии увидеть новый маленький кусочек другой меры — ш и р и н ы и , укладывая эту меру, научится познавать размеры не только длины, но и ширины.

Нужно было громадное усилие, чтобы создать такое непрерывное движение, в котором можно было бы наблюдать передний план, — не двигаясь в нем, а отступая от него, — лицом к лицу.

Это было и уничтожение себя до известной степени, но оно же создало чудный росток нового измерения. Так и случилось в Египте в течение царствования одного необыкновенного фараона, за 1375 лет до н. эры, смело бросившего в жизнь мысль, развитую Дарвином о происхождении всего существующего из простейших форм.

Фараон Эхнатон сумел освободить искусство Египта от древнего канона, создав новый реализм, новую религию, новое начало смотра на жизнь и ее движение. При нем был создан из камня торс его дочери, повернутый наконец фасом к зрителю. Здесь впервые чувствуется сладкое ощущение весны искусства, молодо и широко задумавшихся творческих глаз, отступивших от чувственно-узкого и создавших непревзойденное в лучшие годы творчества греков. Бюст — голова самого Эхнатона необычайно сильно-новое, по движению, по экспрессии горящего солнечного света и тепла, излучаемого и теперь после стольких тысячелетий.

Правда, это течение сломано наступившей реакцией и задавлено возвратом к канону. Эти новые ростки перекинулись и зацвели вновь в Греции; в Египте же искусство, как бы вспыхнув царем солнца Эхнатом, медленно скрылось в мрак греческих канонов.

Мы видим, как существо начинает свое ясное миропонимание с одной меры, причем и это понимание очень ограничено; слабо двигая свою линию и делая петли, оно кое-как учится познавать удлиненность.

Древние люди обожествляли океаны и неприступные горы, видели в них конец и предел их линий.

Приобретая культуру и путешествуя, они постепенно удлиняли свое представление.

Финикияне, объехавшие Средиземное море, уже значительно вытянули нить длины.

Знаменитый греческий лабиринт — одна бесконечная лента сплошного запутанного коридора — последний знак движений человека по одной мере.

Кто не желал оставаться с Минотавром — полускотом-получеловеком, стремился выйти из коридора.

Самым смелым оказался Васко да Гама. Он первый протянул нить-линию вокруг Африки и создал представление о второй мере, блестяще утвержденное Колумбом, размотавшим клубок одномерности вокруг всей Земли.

Движение глаза и существования, бессознательно бежавшее по одному направлению, наконец увидело в творческом восторге широту переднего плана и расплодилось на две стороны об его безграничности.

Здесь точно наступил конец одномерному сознанию и показалось прочное начало понятия ширины.

Линия, двигаясь, образует плоскость

Очень энергичный поворот искусства в новую меру представляет скульптура греков. Они уже получили из Египта высокую культуру пространства — длины и ширины; начинают искать и постепенно подходят к широте. Селинунтский метоп изображает Персея, отрубающего голову Медузы. В нем уже явно и ясно выраженное понимание «правого» и «левого». В этом гениальном примитиве фигуры отлично развернуты в две стороны всем торсом и головами к зрителю, и только ноги еще несколько отказываются повернуться из профиля, но они уже выражают явное желание поворота.

Тенейский Аполлон еще в свете творческого луча Египта, но он своей улыбкой уже колеблет воздух канона — стряхивает с себя египетскую омертвелость. Его ноги и руки хотя и оторваны из древней спайки и двинуты.

Недаром греки говорят о своем мифическом художнике Дедале, что он первый отделил руки от туловища, выдвинул одну ногу вперед и открыл глаза.

Они мощно создавали плоскостную периферическую пластику человеческого тела. Они уже учились сочетать свое движение впервые со встречным телом, сумели

отставить свое субъективное «Я», но они не видели главного сочетания всего сущего с собой и в то время единого лица, идущего навстречу.

Экспрессия их голов всегда в остановившемся движении, и загадочность в каком-то недоумении и страхе перед глубиной третьей меры.

Греческая скульптура уже вполне опознанная двумерность.

Возможно, что они, изображая в скульптуре тело, мысленно шли по линии движения в о к р у г, в п р а в о и в л е в о и научились запоминать пройденное, не идя в г л у б ь, о чем у них могло быть весьма слабое представление в роде нашего весьма неопределенного чувства четвертой меры.

Англичане, французы-импрессионисты, сделавшие огромный сдвиг в искусстве, достигли своего высокого значения, только отказавшись от стен и крыши.

Они жили и работали исключительно на воздухе и свете. Греки, несомненно, обаяны своим необычайным прогрессом и культурой только открытому пространству.

Воздух и свет наполняют все мгновения их жизни, даже ночью в их дома смотрит звездное небо.

Их игры, гимнастика, учение, их философия, религия и в особенности искусство никогда не отгораживаются стенами и потолком от окружающего пространства, полного света и воздуха.

Их здания просторны и широки внутри, не заставлены колоннами.

Это не громадные, высокие египетские коридоры-щели, гениально утвердившие п е р п е н д и к у л я р высоты, найденный вставшим наконец на обе ноги человеком.

Их философия отличается от египетской широтой и свободой суждения.

Их религия уничтожает загробную узкую мистику. Они, расширяя сонм богов, сводят их к себе поблизости на гору Олимп.

Их музыка уходит от узкого одноголосья египтян в построение широких гармонических сочетаний.

Их наука о пространстве кладет в основу широко поставленные вехи трех измерений и создает ряд изумительных положений — постулатов пространства.

Но хорошо найденная ш и р и н а обязывает к новому исканию глубины, которая является много позднее, благодаря эпохе христианства, остановившей прогресс искания.

Акт зрения есть фотография, но важно не то, что сетчатка наша принимает на себя все видимое, а важно то, как, что и сколько из этого всего забирает машина нашего сознания, начиная с самого древнего живого существа и до современности.

Мы видим, что дети, крестьяне, дикари совсем не могут оставаться в городском движении, в сутолке домов, экипажей. В шуме и гаме движущегося потока невиданной и неслыханной людской жизни они часто погибают от несчастных случайностей — их н е д о г л я д а.

Отчего? Их сетчатка так же вмещает все изображения. И в том-то дело, что их сознание не выбирает и не может выбрать из всей массы движущихся точек на сетчатке самую опасную. Их глаз знает и ловит постоянно движение только в определенном покойном поле. Их сознание постоянно вытаскивает мелкие движущиеся точки из инертного поля сетчатки, так же как рука то насекомое, которое где-то их кусает и движется.

Их глаз и их внимание постоянно прикованы к движущимся точкам-актерам. Остальное только спокойно висающие декорации, плоские и пригладевшиеся — одни и те же.

С жителями города происходит иначе: они смело идут в движение муравейника-города, как бы велик он ни был. Их сознание расширилось благодаря постоянному из века в век расширяющемуся движению по всей периферии сетчатки с большей или меньшей интенсивностью.

Она уже не инертна, но включая движение точек, беспокоящих ее поверхность, она не обращает ни на что больше силу своего восприятия. Все остальное спокойно висящий декоративный хлам, мало действующий на сознание. Лишь изредка, когда меняется завеса дыма на яркое солнце или на грозу, взволнованное сознание быстро успокаивается, и снова плоские декорация с солнцем или с туманом неподвижно повисли.

Подобная стадия развития глаза и сознания, только с меньшей сменой и быстротой движения, чем в нашей культуре, произошла у греков.

Архитектура и скульптура выделяются у греков и преобладают, как завершение вполне развившегося моторно-мускульного-осознательного, но не глубинно-трехмерного чувства пространства.

Это привело в конце к тому, что громадный запас знания правого и левого без глубины сделал увереннее и скучнее постройки, скульптуру, рисунок, закончившись родом механического пианино, играющего безошибочно, но без жизни.

Это стало особенно заметно в Италии, куда это механическое чудище было перевезено почти целиком.

Итало-греческое искусство довершило ход своего развития, разгадав движение и жизнь головы-лица и закончив великолепной портретной техникой общий канон.

Можно сказать, что исследование и познание человеческого тела в движении делится на три периода:

- 1) египетский — конечности (руки и ноги);
- 2) ассирийско-греческий — торс;
- 3) итало-греческий — голова (портрет).

Строительное искусство дает те же характерные три стадии развивающегося понятия пространства: основа — низ, ширина и высота. Самый характерный род постройки у египтян: пирамиды, храмы в скалах, дворцы — колонны. Все они как бы готовят основу будущим постройкам, род фундамента, который временно покрыт для жилья.

Несмотря на огромную высоту и колоссальный размер это только подножие будущего.

Греки отказываются от колоссальности и развивают идею объема дальше. Их здания идеально пропорциональны, чисты по линиям и плоскостям, но несмотря на свой великолепный Парфенон они (как это ни странно) без верха, без лица. Это тоже великолепный торс с безличной экспрессией в голове.

Хорошо развитый верх является лишь во время позднего Ренессанса, где дворцы и храмы часто почти целиком выражают только верх, экспрессию головы.

*

Моя мысль о раскрепощении и развитии узко акомодирующего людского зрения огибает своим кругом лишь те точки человеческой гениальности, сознание которых втягивалось в глубину пространства и, исследуя и питаясь им, естественно расширяло своей интеллект, познание мира, глаз и всю сферу его действия.

Очень немногим был дан в удел этот трудный подвиг исследований, исканий, путь анализа. Большинство всегда синтезировало уже добытое.

Если акт зрения — восприятие представлений от мира явлений, то какую волну энергии развил и проявил глаз в своей эволюции.

Как мало знают о том, что сделано для культуры духа и тела всей природы этим несовершенным органом в связи с более первичным осязанием, неуклонно расширявшим грани невидимого через видимое.

Мы все и всегда, сами того не замечая, всю жизнь учимся оценке расстояния от нашего «Я». Расстояние стучит в наш слух молотком барабанной перепонки, заставляет четко оценивать пространство.

В самой дальней точке пространства лежит наш осязательно-мускульный сдвиг обоих глаз.

Наука о пространстве — геометрия возникла от осязательного размеривания земли. Можно сказать, осязание прочно легло в основу нашего осознанного зрения. Произошло это так.

Наша кожа — периферия тела прежде всего на себе испытала в пространстве действие расстояния от еды, любви, вражды, жара, холода, режущего, тупого, тяжелого, легкого, прыжка, падения и т. д.

И вот один участок кожи оказался в наиболее выгодных условиях разбора и вывода из этих пространственных ощущений и ценностей, он стал наиболее чувствительным к свету и, спрятавшись в надежную защиту костной коробки мозга и последовательно развиваясь, переносил и заменял грубый способ опытного осязания пространства в тонкую осознанность и ряд подсознательных рефлексов и этим как бы обязал нас неустанно учиться владеть этим все время развивающимся тонким органом.

Люди культуры, и особенно художники, твердо должны помнить, что, только познавая и участвуя у пространства природы, они могут овладеть всем богатством формы и цвета в свете.

Художники, поэты, музыканты, изобретатели, люди науки вносили в жизнь свои искания и достижения, и через них проходила в мир самая большая любовь ко всему живому и неорганическому в природе.

Через них отвлеченное, неясное становилось ясным и просветленным.

Искусство и искание всего человечества есть самый реальный и ни с чем несравнимый росток, цвет и плод всеорганизующего начала. Но цвет, а также и плод исканий оригинален и неузнаваем. Скрытый, но бурный рост и выявление его стараются удерживать полустолетиями те, кто имеет уже давно переспелый давний сбор.

Они не замечают, как ими сбереженное превращается в удобрение, а потому не узнают и не собирают нового урожая и не верят в новую буйную силу цвета и плода.

Так в течение первых десяти христианских столетий каноники и жрецы уничтожали и изгоняли эту силу роста, крича: «Не сотвори себе кумира».

Начиная от торжества христианства в IV веке, не только останавливается всякое свободное искание, но опустошается канон жрецов-попов и самый примитив христианства.

Когда храм достаточно опустел, став футляр канона, князья церкви в XI веке начинают пользоваться для заполнения ушедшей от них силы воспоминаниями — портретами в старом библейском стиле. Но они могли учесть молодую творческую силу буйно бродящего вина, разрывавшего их старые мешки-храмы, полные нелепых канонических преданий.

*

Живопись начала жить всего несколько веков назад. Природа в ее целом еще не была захвачена живым наблюдением, исканием света и воздуха, потому живописи был дан единственный ход через икону, и она, укрепившись и бросив свое семя в несокрушимом камне, граните канона, разрушила его до основания. Начало этого трудного пути — около XIII века преимущественно в Италии.

Знатные люди, желая украсить церковь, приглашали художника писать иконы.

Папа римский изображался в виде святого Петра, а богатые и знатные того времени — в виде святых, с женами и детьми, в нимбах сияний и в очень условном пейзаже.

В силу этого портрет преобладал без связи с предметностью, с воздухом. Он являлся как фикция — психологическая догадка. Глаз грубо или тонко протоколил реальное, взятое в узком упоре с натуры, стараясь оправдать нехватящую связь божественным или героическим анекдотом — тот же инстинкт найти связь разумом, а не глазом.

Д ж о т т о, первый итальянский примитивист, ищет выхода из тупика портрета в наблюдении природы. Он первый покорила плоскость чудом перспективы — раскрывающийся глаз захватил узенький клин, которому так схоластично поклонилась последующая живопись.

Л е о н а р д о д а В и н ч и — прелестная мечта об Икаре, ширящееся желание увидеть иное сечение предметности в общей связи мира. Широкая мысль Винчи о происхождении, о многообразии форм жизни и скрытого в глубине единства была откровением, не передававшимся глазу.

М о н а Л и з а — личное «Я», задержавшая собою широкий охват глаза на пути новой меры. Здесь призрак пейзажа и реальность тела, точно огромная красивая почка, набухшая от выпитого кругом пространства.

Люди творчества создают либо анализ новых явлений, либо синтез всего бывшего до них. Одни — исследователи всего нового, другие — оценивающие все найденное.

Мы видим, как в живом мощном искусстве Микеланджело с великой силой синтеза протащил через себя весь огромный цикл греческого искусства.

Он видел уже больше, чем греки, но его искусство есть гениальный синтез пройденного.

С т а р ы е г о л л а н д ц ы наводили узкую щель своего глаза на каждую подробность и, переводя ее с предмета на предмет, неминуемо теряли общую связь. Острыми краями щели разрезали даже самую ближайшую связь предметности. Все тот же анекдот подробностей, рассказываемый глазом по требованию разума.

Р е м б р а н д т — первый, проникая по перпендикуляру глубины, ставит свой глаз в центре видимого и из точки центра широко охватывает и пишет воздух, связывая им все видимое. Он уже не слушает объяснений ума, глаза и заставляет его раскрыться. Его воздух уходит вперед, назад, в стороны, охватывая в небольшом доступном ему объеме целое, точно предчувствуя всеобщую будущую радость связи Вселенной.

Художники всех стран от древних времен до импрессионизма, постепенно расширяя угол зрения, всегда брали маленький вдохновивший их частный случай природы. Очень субъективно смотря глазом, добавляли от себя исторический или простой анекдот, где человек всегда на главном месте. Видели отдельную монаду без ее отношения к целому, описывали пробно ее признаки без связи с собственным и окружавшим ее движением. Недостающее возмещали блестящими интуитивными догадками об общей связи, придавая торжественный, или трагический, или чувственный пафос своим произведениям.

Но пройденный путь был полон смысла — он учил всех смотреть.

Создав невероятное множество копий природы, портретов людей и животных, художники показывали то, чего не в и д е л и до них.

Художник учит смотреть обыкновенных людей. Он показывает человеку увиденное своим новым развивающимся глазом, раздражая обывателя, который гонит

все непривычное. Кончается это тем, что, привыкая, глаз начинал радоваться тому, чего не замечал в повседневи и что было так нарядно и интересно показано — и незаметно начинал считать своим.

Учась смотреть и обучая других, человеческое творчество слишком долго наполняло статическими копиями неждущую жизнь. Первые свободные наблюдатели-художники Б а р б з о н ц ы вышли на воздух. В поле — в лесу — на улице — они были охвачены земной ширью. Здесь они впервые поняли ошибку старых, смотревших узкими щелями коридоров на мир.

Им пр е с с и о н и с т ы распахнули глаз. Обегая глазом широкое пространство, они радостно записывали новую цветность, но им не удавалось так раскрыть глаз, чтобы одновременно захватить всю земную ширь. Они видели блестящую поверхность, а не самое тело. Они были чересчур поглощены исканием высшего способа передачи световых вибраций, потому не могли увидеть и почувствовать жизнь, мощь, склад каждого тела, во всем его объеме и движении в связи мира.

Распахнутый глаз остался неуглубленным. Здесь была неправильно понята идея периферии общего тела мира.

То, на что индусы призывали смотреть как на соблазн мира, впадая в бездейственную нирвану-красоту неуглубленной передней плоскости, принимали за выражение общей сути мира.

Эта периферия «Покрывало Майи» приводило в безумие бешеного Ван-Гога. Пламенно сладостный Гоген тонул, захлебываясь в блаженном восторге.

Под знаком великой муки они провели жизнь в созерцании и передаче этого чуда.

Импрессионисты звали учиться радости в созерцании Майи; индусы — смотреть как на печаль и заблуждение. Но ни те, ни другие не заметили, как в новом выявлении, соединяясь со всей жизнью Вселенной, покрывало исчезает, связываясь всеми своими сечениями с плотным телом рядом лежащей Вселенной.

Земля переходит в новое понимание. Покрывало сорвано, и земля получила начало глубины и оделась телом этой глубины — бесконечностью, такой же материальной, как она сама. Она уже суть целого, и всякая мера одинаково к ней не пристает, как измерение внутренности в живом организме.

Первый прорезавший брешь в голубом закате был С е з а н н. Он уже видит не только распахнутым глазом, но и вполне пассивным, оставленным от человеческого чувства «Я», чтобы ничто не мешало объективному наблюдению.

Впервые превозмоглись всякие личные анекдоты и подсказывания сознанием глазу, и он, широко охватив виденное, побежал по всем лучам перпендикуляра из центра, в и д и м о вбирая в себя сущность мировой связи.

Была оставлена радость молодой гориллы дико оглашать криком то, что должно быть осознано в великом покое, вис личных радостей и печалей. Кто, как Сезанн, учился смотреть все шире и глубже, научившись, не может иначе действовать глазом, как охватывая всю массу видимости разом, в ее разнородном движении и однородном сплаве живых линий, и уже перестает видеть «правильно» по-прежнему.

Попробуйте встать внутри высокого собора и долго смотреть, широко охватывая стороны вверх, вниз, и вы увидите, как прямые начнут коситься, тогда как в начале они казались прямыми. Сезанн окончательно расшатал благополучие вертикальных и горизонтальных добрых узеньких перспективок. Быть может, он сам испугался, видя, что у него от прежнего ничего не осталось, и свалил на ненормальность глаза то, что явилось следствием нового органа зрения. То, что видимо нами прямой узким маленьким взором, станет кривой, будучи продолжено в бесконечность.

Почти одновременно с Сезанном Лобачевский и Риман потянули и перекосили все параллели Эвклида.

В собственном портрете Сезанн показал, что портретность внутренняя иная, нежели портретность внешняя, маска, искажающая внутренний смысл. Только всяма редко тело, сливаясь с духом, на короткий миг делается божеским.

В минуты раздумья и внутреннего покоя, когда человек не наблюдает за движением и весом своего тела, когда он совершенно забывает о маске, появляется вибрация настоящей жизни, и лоб начинает светить, глаза выражают глубокое устремление, тогда понятно, что внешнее проявление движения есть только слабое подражание действительному внутреннему движению и что в тихом сосредоточенном состоянии вибрация жизни сильнее, и жизнь движется быстрее.

Работы Пикассо подтверждают это положение. Его кажущиеся безобразными дикари с ужасными телами поразительно прекрасны. При всей пассивности чувствуются великолепная собранность всего тела, движимая духом.

Искание внутреннего движения и центра себя самого должно быть на первом месте.

Ошибка итальянских футуристов — в обязательной экспрессии внешнего движения. Их необыкновенная уцепленность за небоскребы, автомобили, фабрики и всякий движущийся мировид — только необходимый переход к истинному внутреннему утверждению этого движения. Вот почему Пикассо разлагает плоскости подвижные и статичные, уйдя от изображения, и разрезает, как анатом, цельное на части, чтобы найти внутреннее движение, не заботясь о выражении видимого целого.

Кубизм и футуризм проявляют внутренний мир всех видимостей и воплощают то, чего обыкновенный глаз не видит и не воспринимает. Изламывая плоскости и показывая стороны предметов невидимые, тем самым выявляют творческую силу природы, стремящуюся к интенсивному проявлению жизни, к движению во всех направлениях.

Глаз перестал вмещать обыкновенную предметность и требование полного впечатления глаза, сведенного в одну точку, как в бесконечный тоннель, сменилось желанием одного сплошного зрачка, вбирающего вибрацию всех плоскостей — и передних, и задних, и верхних, и нижних — в одном мгновении и с необыкновенной силой полного восприятия.

Видимость дает огромную опытность рассудку, но силой постоянного размена внимания рассудок уводит нас от глубоко тонких ставлений творящего начала.

Вот почему надо учиться новому умению смотреть.

Давно пора бросить дурное свойство набирать полные глаза односторонней чепухи, засоряющей истинное. Это все равно что рассматривать мир в микроскоп.

Надо отучить глаз кричать о не важном и развить в нем сознание достоинства, показав меру ощущения высшего характера и радость действительного бытия.

Вспомните, когда вы глядите перед собой, вы всегда вешаетесь взором на окнах, на деревьях, на прохожих — без всякого чувства веса и объема в полноте и мере. На природе, в лесу, в поле легче не цепляться за предметность. Природа еще не заставлена громадными коридорами домов, еще не разорвана и не рассыпана человеком на пуговицы, автомобили, вывески и т. п.

Если вы поучитесь смотреть разом на 180°, в настоящих трех измерениях, то увидите истинные чудеса, и очарованная душа будет толкать вас смотреть все шире и шире.

*

Человек еще не знает т р е х м е р .

Большинство видит только маленький кусочек перед собой, чуть захватывая другое, почти всегда переводя глаз с маленького сектора длины на маленький ширины, оставаясь в узком коридоре. И, как бы ни повернулся обладатель коридора, он всегда будет видеть полтора измерения, думая, что видит три. Но и столь мало видимый мир воспринимается страшно дробным, части которого нас вечно занимают, отвлекая от целого.

Что касается небольшой предметности, видимой нами в трех мерах, то еще большой вопрос — не возникает ли это умение при помощи осязания, в опыте которого мы все преобладаем с детства, потому что на больших расстояниях глаз впадает в грубые ошибки и не замечает даже двух мер.

Всякая плоскость, особенно выпуклая, видима глазу лишь в половину (наша география с двумя полушариями).

Глаз видит и чувствует солнце как полушарие. Вообразил ли кто-нибудь солнце и с другой стороны. Жутко подумать, что оно и в другую сторону светит и посылает лучи. Голова кружится, точно идешь по узенькой дорожке над пропастью.

Мы всегда знаем лишь поверхность и окружность, но центра мы еще не знаем. Чем более мы будем стремиться из центра смотрения и познания, тем сильнее будет вибрация связи между периферией мира и человеком и станет центр всюду.

Мой опыт нового смотрения приводит к новой видимости и новому мироопределению. Чувствуя необходимость узнать глубину третьей меры, я дорогой углубленной мысли интуитивно нашел способы учиться смотреть по-новому.

Что надо особенно помнить при этом новом смотрении.

Нет линии. Есть только границы предметного.

Это есть познание формы в пространстве.

Надо учиться широко о х в а т ы в а т ь видимое глазами, как руками, и как бы забегать глазами за объем. Лишь тогда явится сознание объемного и его границ, а не линий и черт.

Чтобы нарушить инертность смотрения и подойти к расширенному зрению, я предлагаю в начале следующее весьма полезное гимнастическое упражнение глаза.

В любой момент вы можете увидеть живой и понятный сдвиг. Поставьте вашу руку на высоте глаз и глядите через нее вдаль: аккомодация осей глаз позволит вам не двигая сдвинуть руку, сделав ее прозрачной, и вы увидите даль сквозь руку, и наоборот, если вы моментально переведете глаза от дали на вашу руку, вы испытаете чувство сильного мускульного сдвига в глазных осях и ваша рука как бы вырастет и почти закроет даль.

Это упражнение быстрого схождения и расхождения глазных далеких осей полезно для развития чувства объемности в пространстве.

Это нарушает единство плоскостного представления.

Крайне интересна игра глаз с пальцами.

Поставив два пальца перед собою против света, вы можете, опираясь на предыдущий опыт, делать их то прозрачными, то гигантски темными и, наконец, включая в ваше внимание находящуюся за пальцами оконную раму, вы увидите у себя сначала три пальца, потом четыре, они будут то ускользать, то появляться. Упражняясь, вы можете сразу видеть их удвоенными. Это удвоение очень упражняет зрение, делая проскок, уменьшая или увеличивая, сдваивая или раздваивая его.

Здесь пространственный сдвиг видимости, происходящий непосредственно в нашем глазу и в сознании будит привыкшую к покою сетчатку и центры зрения.

В мастерской пространственного реализма в Академии художеств в 1920 году я ставил следующий опыт для работавших у меня. Прямой мольберт ставился боком (в профиль) в двух шагах от наблюдающего. На ребре мольберта, на высоте глаза белилами ставилась буква или знак, вершка в два. За мольбертом вешалась бумага 30 сантиметров шириной и 20 — высотой. На бумаге слово из четырех букв в восемь сантиметров высотой, по бокам на расстоянии 2 метров от слова — два красных круга.

В первом случае наблюдающий глядел на знак мольберта и видел только его; во втором случае он переводил моментально внимание на бумагу с 4 буквами и, к своему удивлению, видел всю бумагу, и читал все слово сквозь мольберт; в третьем случае он вновь переходил глазами и вниманием на знак мольберта, но по указанию должен был смотреть одновременно и на далекие окрашенные круги. Тогда свершался феномен расширения ребра мольберта, удвоения знака в сознании и зрении и соединения задних четырех букв в одно и то же время, но мольберт не оставался покойным, он то сжимался, то расширялся до необычайных размеров.

Впоследствии, чтоб укрепить внимание при расширении зора, я вешал на место цветных кругов качающуюся модель, длинный тонкий шест в четыре метра с насаженными на концах белыми кругами.

У себя дома я предлагаю следующее простое упражнение: отдыхая, лежа на боку, вы переносите привычное смотрение в новую для вас фазу (горизонталь ваших осей глаз переводится в вертикаль). Глядя на стену и фиксируя одно ее место, попробуйте ввести в сознание полностью все, что отражает ваша сетчатка. Если в поле вашего зрения сбоку открытая дверь, а с другого — окно, то, наполняясь видимым, ваше сознание и зрение одновременно покажут вам, какие тонкие перегородки-стенки вас окружают, вы странно их почувствуете как бы из картона, а себя как бы выходящим из этого тонкого ящика, окруженным вполне пространством, ощущающим его далеко кругом себя.

Это ощущение надо как можно чаще развивать. Вы будете смотреть на ваше жилье, как на ваше платье. Ведь оно не отделяет вас от пространства.

Если вы хотите испытать пространство низшей меры, то попробуйте, когда вы едете в поезде боком на верхней скамье, смотреть вдаль и на пролетающие столбы (теперь параллельные осям ваших глаз) одновременно, разом. Вы поймете узенькую щелку смотрения, которую когда-то имел человек-зверь, не могший поднять голову и не стоявший еще на двух ногах. Он видел так же, как и вы сейчас, небольшой сектор неба, постоянно ограничиваемый и заполняемый земной поверхностью, постоянно от него убегающий вперед.

На природе в поле угол зрения, естественно, шире, потому что там нет ни небоскребов, ни неистового движения, которое невольно поработщает взор.

На улице особенно трудно смотреть широко, глаз привык к коридорам. Но дома могут помочь глазу, отказавшемуся от привычного смотрения.

Надо учиться смотреть из центра, захватывая все более широкий угол зрения, смотреть не точкой, а вбирать в себя изображения, получаемые на всей сетчатке.

Стоя на мосту, где отражаются большие здания, сразу увидеть все дома, включая небо; не переставая видеть дома и небо, включить их отражения до края уходящего неба. Увидеть все это одновременно, хоть на короткое время, очень трудно.

Эти опыты легче убедят, как мы еще не готовы к трем мерам.

Научившись ш и р о к о смотреть перед собою, надо учиться захватывать угол за 180 градусов, сближая стороны назад, чтобы заглянуть и за свою стенку-спину.

Почему спина закрывает и отнимает у нас пространство? Почему мы должны все вечно считаться с этой стенкой? Для того чтобы избавиться от нее, недостаточно только обернуться — ведь если обернуться, то поворачивается и стенка-спина и опять задерживается железный занавес на три четверти всего видимого мира.

Помня об этом занавесе, надо развивать новое чувство пространства, пробуя разом видеть все движущееся. Тогда можно увидеть скрытую связь всего живого: отдельное движение, казавшееся в начале стремительным, становится объективно спокойным, всецело зависимым от общего движения; то, что было раньше совершенно отдельно, без связи с видимым — мчавшийся автомобиль с весело или скучно сидящими пролетающими — в широком угле зрения моментально теряет эту личную окраску и вливается в цепь видимости одного общего движения. При этом странно уничтожается привычное понятие о быстроте и совершенно ясной возникает идея относительности.

Входя в большую залу или храм, не замечаешь ни портретов, ни икон.

Сразу видна только общая пространственность. Происходит это оттого, что, как бы велик ни был храм или зал, мы несем с воздуха все же расширенный угол зрения, покрывающий сразу всю пространственность помещения. И обратно, когда выйдешь из закрытого помещения, наш сектор зрения уже не вмещает открытую пространственность.

Так же точно и на природе мы уподобляемся зрителю, рассматривающему в громадном храме украшения на иконе или в комнате разную этажерочную мелочь, не видя главного.

Мне удавалось такое упражнение.

Идя в городе по тихому широкому месту, сразу обернуться и как можно интенсивнее воспринять весь пейзаж, захватывая как можно более неба — обернувшись на старый путь, уверенно смотреть перед собою, сочетая все видимое с только что виденным — обвести себя кругом небом и всем впечатлением видимости.

Здесь ощущение нарастающей новой меры особенно заметно в потере двумерного чувства и появлении нового чувства — глубины пропасти.

Подобное ощущение я испытал, лежа меж деревьев и глядя долго в небо. Теряется привычное сознание переднего и заднего плана, исчезает чувство притяжения земли, является ощущение новой меры пространства, в котором нет ни верха, ни низа, ни сторон, т. е. направление безразлично.

Еще полнее я испытал это новое ощущение пространства при следующем опыте.

На ходу ясно представить себе все, что осталось за собою (за спиной): небо, улицу, дома, включая все это сложное впечатление. Вижу идущего мне навстречу прохожего и стараюсь ясно его запомнить, особенно ритм его движений и шагов. Держа твердо все круговое впечатление, с большим волевым усилием идя к нему, сочетаю себя с ним и его движениями. Мы проходим друг друга, как одна часть целого, и, когда он уже за мною, я не покидаю его и как бы вижу его, очень уверенно следя за ним, не оборачиваясь, в связи с улицей, с тротуаром и также ритмично связанным со мной. При этом я стараюсь также внимательно видеть впереди меня.

Это совершенно новое ощущение пространства за собою и перед собою вызывает головокружение — начинаешь качаться.

Возможность нового перпендикуляра

Эти качания разрушили упор трех пространственных координат в мою точку сознания.

Наблюдая, я понял, что красота переднего плана всецело зависит от непосредственного влияния противоположного плана.

Когда видишь пылающий огненный закат в мгновенно повернешься в глубокий фиолетово-синий холод, тогда поймешь и почувствуешь их взаимное влияние на органы центральных восприятия, и узнаешь, и ощущаешь, что они оба действуют на тебя **р а з о м**, а не раздельно. По существу, мы никогда не видим иначе, мы только не осознаем до времени этого и думаем, что видим только полукружие.

Работая, исследуя и наблюдая, делая аналогии, я почувствовал и понял, что **с к р е п а** в отправной точке трех мер неверна, что ее надо расшатать, сдвинуть и дать ход новому чувству от условности углового предела.

Какую огромную радость я испытал, **о т к р ы в** возможность сдвига с мертвой точки трех неуглубленных направлений.

Это произошло после целого ряда работ и наблюдений.

Я стоял, спокойно наблюдая на природе схождения сторон: вдруг, ясно почувствовал и понял идущее от меня лучом направление — **л и н и ю н а з а д**.

Первый вопрос был: а не продолжил ли я **н а з а д** линию, идущую передо мною вперед?

Нет! Я ясно чувствую и испытываю, что не продолжил, а **с о т в о р и л н о в о е** направление, мне бывшее совсем неизвестным!

Линия шла от меня **в п е р е д** в бесконечность, моя воля создала новое движение линии **в а б с о л ю т н о** противоположную сторону.

Правое и левое, верх и низ, и только одно «вперед» я воспринимаю, как уже данную мне культуру из далекого прошлого, но «вперед» и «назад» **о д н о в р е м е н н о** еще не появлялось в человеческом сознании, и это потому, что человек своим телом до сих пор был **п р е д е л о м** для линии третьей меры, **с п е р е д и — н а з а д**, как земля — **п р е д е л** для линии с высоты вниз.

Я уничтожаю этот предел, создавая линию-направление, проходящую сквозь меня назад, сквозь землю через моего антипода к звезде.

Из этого я заключаю, что человечеству не хватает целого сектора наблюдения. Этот пробел должен быть заполнен. Только тогда мы сможем сказать, что мы знаем полные три измерения, и поймем значение **г л у б и н ы**.

Эти новые искания в пространстве дают новое понимание **в р е м е н и**. «В прошлом кроме того, что было, есть еще то, что могло случиться, но не произошло. В будущем есть все возможности того, что случится, но может и не произойти. Здесь мгновение, быстро бежавшее вперед, вдруг остановилось и сотворило путь в обратное: сделалось центром творческим, а не исчезающим в прошлом или будущем.

Эта мысль новой меры идет постоянно от центра, который может возникнуть в любой точке, везде равно вперед и назад, как в будущем и прошлом.

В моих воспоминаниях о трудном подходе к определению измерений, в работе и изучении пространства есть яркая незабываемая минута радости. Бродя на солнце и вбирая в себя весенний выпирающий рост разворачивания набухших почек, я вдруг понял разность движений корней и ствола растений, так же как и набухание почки из центра, рост плода.

Мне вмиг стала ясна схема роста оплодотворенного яйца: круг и 2 пересекающиеся, она разрешила так долго мучившее меня, сомнение **о з а к р е п о щ е н и и** трехмерного пространства.

Я понял, что и как я должен искать в пространстве. Наука дала мне в руки ценное орудие: исследование о зарождении простейших организмов и их происхождении. Оно показало мне, что внимательное наблюдение над условиями роста каждого тела, создаст представление, что наращение всякой ткани в самом начале идет **о т ц е н т р а** — точки семени **р а з о м к о к р у ж н о с т и**. Для меня раскрылось совсем новое понятие, что идея о трех мерах — еще незавершенная чудесная догадка о при-

родном направлении движения и что она существует в плоти и крови всего зарождающегося, и что она разворачивает свою д в и ж у щ у ю с я суть в развивающейся последовательности известных и еще неизвестных нам пространственных мер. Откровение этих тайн во всей их пространственной последовательности вырабатывалось ценой громадных усилий и жизни целых поколений. Так, постепенно уходя от плоскостного понимания жизни, мне удалось представить себе и уловить идею движения трех мер, наблюдая органическую жизнь.

Всякая коррекция всех абстрактностей, несомненно, лежит только в окружающей нас природе пространства. Когда мы смотрим на дерево, мы не замечаем, что его движения в две стороны противоположные: точка семени вверх в корону ветвей и вниз в корону корней.

Мы знаем, что зародышевая клетка-точка, делясь, образует палочку-линию, но мы не замечаем, что она растет из точки не одним концом в одну сторону, а разом в о б е и з ц е н т р а. Клетки делятся не только в одном направлении. Линия, вырастая опять в обе стороны, дает плоскость — зародышевые листки, клеточки, расположенные в один ряд. Делением клеточек в о б е стороны от плоскости и во всех направлениях из ц е н т р а, родится т е л о (очень характерно дробление яйца ресничного червя).

Замечательно, что простейшие, как микробы-инфузории, очень ясно выражают собою ход по одной мере: постоянно делясь на два существа и как бы не умирая, они создают нить непрерывности. Когда они, видоизменяясь, соединяются в группу клеточек, составляя одно сложное тело, их непрерывность, уничтожаясь, создает новое явление — з е р к а л о - п о д о б и е частей. Свойство создавать и удерживать подобные органы — признак высшей меры уже потому, что до тех пор у них зеркальность как бы прерывается в самом начале постоянным разделом на две взаимно удаляющиеся части.

Высший организм в своем движении, создавая п о д о б н ы е органы, выявляет через зеркальность еще необъяснимое но уже видимое движение новой меры.

Схема движения разнится, по существу, от прежней в о с н о в н о м движении точки.

Точка-фикция предполагалась движущейся в о д н у с т о р о н у, а следовательно, так двигалась линия, плоскость и тело.

Я ставлю новый закон движения фикции точки так:

Т о ч к а движется разом из центра вправо и влево и образует линию.

Л и н и я как бы гонит себя из центра всей своей длины, также разом в о б е стороны, образуя этим движением плоскость.

П л о с к о с т ь, движась, как бы р а с п у х а е т р а з о м, д в и ж а с ь одновременно в в е р х и в н и з, образуя этим движением т е л о.

Таким образом, абстрактное представление трех мер, оставаясь руководящим в своей сути, сдвигается с мертвой точки и дает возможность свободы новых пространственных построений.

Где аналогия движения гориллы, вставшей на обе ноги, и развертывания клеточки из центра в обе стороны?

Клетка-точка развертывает себя в длину из центра, горилла-точка, развернувшись в горизонталь тем же путем, когда поднимается на ноги, она уже начало перпендикуляра к плоскости, готового разделиться из центра и сотворить собою объем. Но чтобы сотворить собою объем, она должна одновременно понять свое движение не только вперед (перед собой), но разом, одновременно: в п е р е д - н а з а д - в в е р х - в н и з - в п р а в о - в л е в о.

Но этого не могла сделать горилла, не мог сделать дикарь, да и современный человек еще не может достигнуть и осознать хотя бы только движение разом — в п е

ред и назад. И горилла, и дикарь, и современный человек, существа одного порядка, медленно разворачивают и накапливают в своем сознании опыт и стремление к бытию в высшем теле величайшей динамики, посылающем волны от своего объема — как солнце в одно мгновение разом и всюду.

Сдвиг точки соединения трех координат в моем сознании.

Я сидел в саду в полдень, наблюдая, как изменялась в цвете стоявшая против меня зеленая скамья под солнцем. По ней пролетала поразительной красоты легкая светящаяся голубизна, окруженная великолепным густым сиреневым тоном. Тени от скамьи казались глубоко фиолетовыми. Как только я хотел присмотреться, фиксируя неподвижно свое наблюдение, так очарование летящей цветности исчезало и сказка цвета грубо обрывалась.

Я понял: чтобы получить живое ощущение цвета, не следует никогда его фиксировать длительно глазом, не аккомодировать зрение на цвет, а проходить мимо него, охватывая скольльзящим взором — только тогда и можно получить чрезвычайно богатое впечатление основного цвета и ярких дополнительных к нему.

Смотря таким образом, мой взор невольно начинает охватывать и расширять свое поле зрения. Я понял драгоценное свойство рассеянного взгляда мечтателей поэтов, художников.

Глубинное подсознание освобождает — раскрепощает взор; поле наблюдения становится свободным, широким и безразличным к манящим точкам цветности и формы. Через внутреннюю сосредоточенность мир видимый входит во всю раму нашего глаза до самого предела целый.

Это сильное впечатление человек с самого начала бессознательно отражал, обуживая, сокращая, доводил до полного истощения громадный ток и силу полученного восприятия. Но подсознательное, становясь осознанным, дает огромную власть вниманию, рассудку.

Наблюдая широко цвет, я понял также, что и форма дает наиболее ценное выражение, связываясь широко и быстро сцепляясь с окружающим в предельном развороте наблюдения.

Форму так же, как и цветность, нельзя фиксировать, закреплять в ее отдельном длительном выявлении. Я впервые понял и увидел, что пора уже сменить рассеянное — полно — видящий глаз сознательно — расширенно смотрящим и цельно ищущим.

Впервые сталкиваясь с задачей широкого смотрения, я увидел широко и глубоко соединяющуюся картину всех цветностей и форм. Останавливая как бы рассеянно взор в центре наблюдения и вводя в сознание постепенно через сетчатку всю цветоформовую объемность, я чувствовал интенсивно и сознавал всю силу живого широкого охвата. Здесь подсознательное, проходя через рассеянное, становится осознанным и широко соединенным с видимым миром.

Новое смотрение потребовало и нового способа передачи, оно привело к работе двумя руками.

Все зрительное поле заполняется разом всем видимым.

Находясь в полном покое, оси глаз фиксируют предметность и только две руки, одновременно подчиняясь широко и возможно полно охватывающему зрению, отображают видимое в полную двухмерную плоскость.

Надо приучаться рисовать и писать красками обязательно обеими руками при условии: ставить зрительную точку в центре, всегда смотря разом во всю плоскость разворота в две стороны.

Учиться видеть одновременно двумя лучами без аккомодации. Наблюдая два предмета, пробовать разбирать двумя лучами расстояние глубины. Один луч упереть в стену комнаты, другой через окно в воздух. Тогда начинается понимание глубины, стенки и перегородки в комнате кажутся пленками видимости.

В мастерской сразу была заметна разница между этюдами, написанными одной рукой и двумя. Последний всегда насыщеннее пространственно и богаче движением.

В начале можно сделать несколько эскизов при следующих условиях: смотря в намеченную точку в центре и не спуская глаза, начинать рисунок, делая левой рукой прямую, а правой кривую линию, и наоборот — левой окружность, а правой треугольник.

Сделав ряд таких упражнений, построить композицию из простейших начальных форм: куба, шара, эллипса, квадрата.

Двигая разом две линии, мы почти моментально творим плоскость. Надо строго следить за тем, чтобы обе руки шли в поле зрения стоящего спокойно в центре взора. Глаз ни в каком случае не должен бежать за какой-либо одной рукой. Он их видит одновременно движущимися. Техника левой руки быстро приобретает, а все общее тело живописи делается удивительно живым и цельным.

Это противоположно прежнему способу работы.

Прежде глаз, наблюдая видимость, соединял оси глаз в одной точке — аккомодировал и следом движения этой точки — (одна мера) передавал сущность видимого.

Здесь ясно видно, как на важном служебном органе-руке отразилась медленное развитие глаза.

Почти во всяком акте нашей жизни участвуют обе руки.

В искусстве музыки и скульптуре участвуют две руки, в искусстве художника работает одна рука.

Этому причина — постоянное одномерное рассматривание и срисовывание предметного в упоре.

Глаз, объективно смотрящий (неаккомодирующий), не видит никаких подробностей и не распыляет предметность, видит все насыщенно полным и идеально цельным.

Понятно, работая в условиях такого смотрения, две руки отразят цельность впечатления наблюдающего. Так же понятно, что работа двумя руками требует большей напряженности: глаз ставится в центре, не аккомодирует, объективно следя за частным и строго проверяя общее целое.

Движение обобщает видимость в целое. Предметность изменяется в движении. Несущийся поезд превращает в компактную массу летящую отдельность вагонов.

Чем скорее двнешься близ плотной садовой решетки, тем отчетливее видишь за нею общие массы.

Можно, движась, смотреть по-разному: подымаясь или опускаясь в лифте, можно видеть решетку лифта или стены без решетки, но можно включить и видеть одновременно решетку, стены, двери, лестницы, людей.

Развивая подобные опыты и сосредоточенно наблюдая, я вставал иногда на середине улицы и, глядя вдаль, старался увидеть разом всех идущих и едущих вперед и назад. Не переставая смотреть вдаль, не упускать прошедших и проехавших мимо, включив все, что за спиной. Когда почувствуешь это движение спереди и сзади во всей полноте и напряженности, то испытываешь до испуга чувство глубины, как бы перед пропастью.

Из этого ощущения пробивается росток новой мысли: е с л и б ы м ы з н а л и г л у б и н у — н е б о я л и с ь б ы в ы с о т ы .

Очевидно, что передняя плоскость не имеет глубины для нашего зрения. Мы по привычке упираемся в нее глазами, как в землю ногами.

В горах перед пропастью или на подоконнике любого этажа привычный упор глаза в переднюю плоскость нарушен, рождается безудержное желание опереться — броситься наперекор самосохранению, чтобы успокоить страшно изменившееся чувство равновесия.

Наш глаз немногим совершеннее ноги слепого: горизонтальная плоскость для ноги, вертикальная — для глаза. Нога шагает по твердой стене, глаз скользит по прозрачной. В обоих случаях, теряя равновесие, мы падаем.

Здесь же ответ утверждению, что ушной аппарат человека с тремя полукружными каналами является идеалом равновесия — пределом искания новой меры, потому что три канала взаимно перпендикулярны, как и пространственные меры.

Когда человек валится, то он обнаруживает, что его органы видения и слышания далеко несовершенны.

Тем же, кто настаивает на п р е д е л е , уже было достаточно показано, что может быть приобретен сложный, совершенно иначе действующий орган и утрачен ненужный.

Говорят о слепых, имеющих особое зрение.

Да, и они видят и когда-то владели нашим аппаратом, и их впечатлительность и внутренний свет ведет своим происхождением длительную человеческую культуру глаза.

Наука с м о т р е т ь и п о з н а в а т ь приведет к совершенно новому миро-определению. Все понимание видимости станет совершенно другим. Размах колебания зрительного луча в охвате из центра будет неизмеримо длиннее, глубже и шире несравненно.

Заклячая опытную часть моих долгих, трудных, но крайне интересных наблюдений и исканий, я предлагаю при всех опытах и упражнениях, живо сочетая переднее и заднее, н е з а п о м и н а т ь , а учитьс я в и д е т ь затылком, теменем, висками и даже следами ног, так же, как йоги у индусов учат дышать не одними легкими, а всеми частями тела.

Наблюдая и приучаясь видеть все разом наполнение — сразу кругом себя, — можно достичь познания п р о х о д и м о с т и - п р о н и ц а е м о с т и с необыкновенной силой.

Так художник учится творчеству неба и земли.

Живая ткань самой природы, объясненная очертаниями начальных, далее все усложняющихся мер, служит подходом к идее н о в о г о п р о с т р а н с т в а , показывая это развитие сознания во времени и пространстве от самого начала в постепенно разрастающейся сложности, разгорается от искорки зарождения в одно большое пламя жизни, движущееся и проходящее во всех условиях, известных человеку пространственных мер, до замечающегося теперь нового восприятия жизни, дающего новые огромные возможности.

Глаз художника ищет новое пространство и чувствует его будущее.

В прошлой жизни каждый отгораживал и устраивал свою собственную клеточку. Художник, живший в этом замкнутом мире личного устройства, отражал жизнь, как видел и понимал, поневоле узко и лично.

Новая молодая жизнь разбила у нас все загородки и стерла грань клетки.

Художник первый это почувствовал, наблюдая природу. Он отказался от изображения красивых уголочков и буржуазных покоев с их обстановкой.

Он увидел мир без границ и делений. Он видит текучесть всех форм и понемногу догадывается, что вся видимость простых тел и форм есть только след высшего организма, который тут же и связан со всей видимостью, как небо с землею.

Для него небо не раскрашенный голубой краской полог вечности, а постоянно безначальная — безвечная глубь. Земля закручивается, заворачивается в нее своими боками. Для него даль не есть радостная плоскость покоя и красочного удовольствия, а ужас полета, удержанного только общим случаем тяготения.

Земля мчится вместе с приставшими туманностями и облаками, а не висит, как раскрашенный холст. Горы, камни, леса, дома, моря не прилипли, а впились в нес и еле держатся на быстрине полета. Горы — самые древние выпуклости земли и долины, ущелья — легкие морщины на ее лице; океаны и моря — чрево, в котором зачалось и родилось все живое — движущееся. Поверхность земли — то, что встречается с высшим пространством — заключило собой свой остов, скрытый род движений, салу, тайну внутреннего жара. Ее периферия это высшее выражение ее лица.

Надо сократить сроки движения всему до размаха молнии, только тогда поймешь и выявишь непрерывность растения, кристалла, бактерии, зверя, человека.

Надо уметь включать в общий ток все видимое, уметь замедлять и ускорять движение этого тока. Только так сцепляя и так ускоряя движение части, медленно движущейся, и замедляя скорую, можно получить новую связь — новый неожиданный организм, о котором мы еще ничего не знали — он протекал для нас, дробясь тысячью мелкой предметности.

«О всех вещах надо знать только самое важное, а не тьму унижающих их подробностей». (Елена Гуро, Бедный рыцарь.)

Природа говорит: «Наблюдайте мое творчество, но не фотографируйте кистью, карандашом, резцом.

Если вы пойдете путем повторения моих форм, вам никогда не достичь безграничности совершенства движения моих частей и всего целого.

Вы можете только учиться творить подобно мне, с той же силой и даже более.

Вы моя совершенная суть, и вам дана воля и движение к творчеству созидания, а не только к творчеству воспроизведения подобного».

Печатается по изданию:

Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Stockholm, 1976.