

# СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ КРЕСТ НА МОГИЛЕ ПРЕКРАСНОГО

Независимая газета, - 1998, К 120-летию Казимира Малевича  
- 13 февр. - с. 9, 15

Слава Лён,  
Николай Масленников

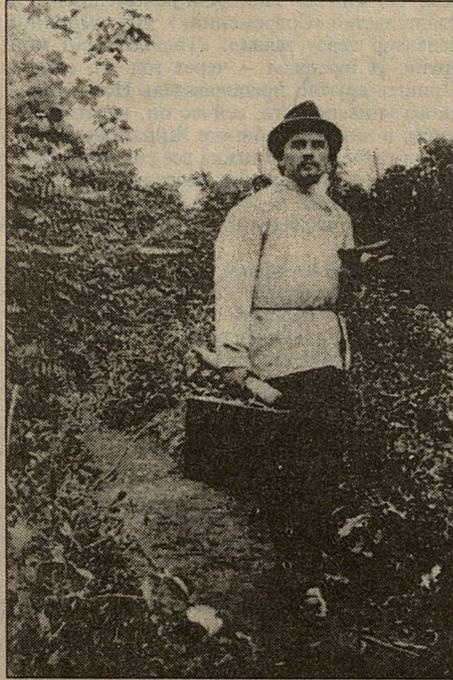
**В** СВОИХ «Автобиографических заметках» Казимир Малевич писал: «98 г. для меня может быть назван началом публичных выставок». Гениальный мистификатор уходящего века, летом 1917-го он объявил себя «председателем пространства», и только сегодня мы можем понять, насколько — без эпатажа и гиперболы — он имел право так говорить. «Черный квадрат» — самый знаменитый холст XX века, если угодно — его знак. Знак нового понимания пространства, нового понимания мира, нового понимания знака. Может быть, знак понимания вообще.

## КОЕ-ЧТО ОБ ИСТОКАХ

Казимир Малевич родился 11 (23) февраля 1878 года в Киеве в семье русских поляков. Его отец, Северин Малевич, был инженером на свекольносахарном заводе: «Я помню своего отца, когда он стоял у большого аппарата. Это очень красивый аппарат с массой разной величины стеклышек...» «Я продолжал расти и восторгаться живой природой до 11 лет, ничего не подозревая, что существуют такие краски, которыми можно было бы передавать природу. Но пришел день <...> — я почему-то обратил внимание на маляра, который красил крышу, которая становилась зеленой, как деревья и как небо. Это меня навело на мысль, что этой краской можно передавать дерево и небо. Во время обеденного отдыха я забрался на крышу и стал красить — передавать дерево, но из этого ничего не выходило. Но это меня не раздражало, ибо я удовлетворился самой покраской. Уж очень приятное ощущение я испытал от самой краски и кисти», — вспоминает Малевич.

Свекольные плантации и завод представлялись ему как два образа жизни — *деревенский и заводской*. Он предпочитал деревенский. «Не нравились мне заводские ребята, их одежда и их жизнь. <...> Деревенские ребята носили всегда простые холщовые одежды, удобные для всего. Нравились мне крестьянские одежды тем еще, что они цветные, узорчатые <...> Сами ткали, сами вышивали и красили». Главное же — что заводские «не занимались рисованием... Все же крестьяне — занимались».

В пятнадцать лет начав живописать, Малевич через двадцать лет — в 1913 году, преодолев в своем развитии стилистики им-



Казимир Малевич в Курске. Чертежник Управления железных дорог. Около 1900 г.

прессионизма, символизма, неопримитивизма, кубофутуризма — нарисует «Черный квадрат» и станет первым художником мира. Первым — во всех трех значениях этого слова: (1) первым осмысленно преодолевшим — а гонка тогда шла страшная! — непреодолимую в то время границу между предметным и фигуративным искусством; (2) порядково первым художником — в «чистой живописи», со своим собственным, чистым, как в музыке, языком, который сам же — под именем *супрематизм* — изобрел, манифестировал, утвердил; (3) первым по значению художником, то есть — лучшим в мире.

Это «чудо Малевича» могло произойти только за счет среды Серебряного века, который, нарождаясь сам, мощно воспитывал будущих гениев. А гении типа Малевича потом уже сами созидали феномен русского авангарда, в свою очередь развивая — насыщая — гущая среду Серебряного века. В Музей мировой культуры русский авангард вошел четвертым русским «сокровищем»:

вслед за литературой XIX века, за русской иконой и древнерусским зодчеством.

В 1907 году, будучи уже профессиональным художником, Казимир Малевич принимает участие в выставках Московского товарищества художников вместе с другими будущими авангардистами — Михаилом Ларионовым, Натальей Гончаровой, Василием Кандиным, Алексеем Моргуновым. Критика не находит в них «ничего крупного, ничего яркого, ничего захватывающего»; ей «совершенно неинтересны этюды К. Малевича».

Выставка группы «Бубновый валет», устроенная Ларионовым и Лентуловым в декабре — январе 1910/11 гг. в Москве, оказалась первым публичным скандалом, в котором участвовал Малевич. «На языке гадалок бубновый валет означает молодость и горячую кровь», — объяснял Лентулов. Однако «молодость и горячая кровь» были восприняты публикой и критикой враждебно. Вот некоторые из заботливо собранных А. Крусановым откликов: «Яркие краски и уродование лиц, фигур, пейзажей! Убожество и глумление!» «Третьего дня я провел несколько часов в сумасшедшем доме, притом среди буйнопомешанных. Короче, — был на выставке картин «Бубновый валет»; «лечебница для душевнобольных»; «куски измазанного холста, оскорбляющие своим видом общественный здравый смысл и самое элементарное эстетическое чувство». Впрочем, к Малевичу это относилось в незначительной степени, поскольку он был среди второстепенных участников выставки. Притом, как пишет Николай Харджиев, «гуаши «Купальщицы», «Фрукты», «Прислуга с фруктами» свидетельствовали о появлении нового этапа в его эволюции, об отходе от символизма и модернизма, открывавшего путь к фовистскому периоду».

Одновременно происходит раскол среди самих бубновалетовцев, и Ларионов основывает группу с эпатирующим названием «Ослиный хвост». Малевич принимал участие в двух выставках этой группы, но потом вернулся в «Бубновый валет»; правда, с провокативной целью — взорвать «сезаннистов» изнутри. Разоблачая консерватизм «Бубнового вале́та», он пишет в феврале 1913 года в петербургское общество «Союз молодежи»: «Выставка «Валет», если ее взять относительно, то ничего себе, но в частности она подошла к грани последней, после которой уже начинается забор Ваганьковского кладбища. Единственным

выходом вижу кубизмо-футуристический путь и заявляю, что неперешедший на этот путь явится кандидатом того кладбища». Среди уже стоящих у ограды кладбища он в первую очередь называет Кончаловского, Машкова и Куприна.

## ПРОТИВ ЛОГИКИ ОБЩЕСТВА

На Четвертой выставке «Бубнового вале́та» 5 февраля 1914 года Малевич и его друг, тоже бывший ларионовец, Алексей Моргунов выставили только кубистические работы. А 19 февраля на диспуте «Бубнового вале́та» в Политехническом Малевич объявляет: «Если бы было возможно написать рецепт для живописи, то, пожалуй, всякий аптекарь или Сомов с Репиным могли бы писать такие картины. Но рецепта такого найти нельзя. <...> Нас обвиняют в ненормальности, что мы сошли с ума и т.д., но кто из нас сумасшедший, вы или мы?... Картины, написанные нами, футуристами, есть самый честный настоящий путь, странный только на ощущения живописных. Разуму этот путь непонятен, и в этом деле разум должен быть устранен, как шлабам, преграждающий путь...»

(Категоричность и стремление ниспровергнуть старые ценности были, как известно, характерны для духа того времени. Например, 13 января 1913 года художник-ико-



Крестьянки в церкви. 1911–1912.

нописец Абрам Балашов изрезал картину Репина «Иоанн Грозный и его сын Иван». «Балашов оказался Репину громадную услугу, — комментирует Максимилиан Волошин, — он дал силы слабому и оживил умершее». Малевич на диспуте о живописи (март 1913 года) говорит: «Наша печать напоминает тупых пожарных, гасящих огонь всего нового, неведомого. Во главе этих пожарных стоит бездарный брандмейстер Репин... Старое искусство сплошь состоит из бездарностей» и т.д. Так что когда в конце 1996 года Александр Бренер в амстердамском музее Стэдли рисовал зеленой краской знак доллара на «Белом супрематизме» Малевича, он лишь наследовал традиции...)

В июле 1913 года в дачном поселке Усикерко (Финляндия) прошел «Первый все-русский съезд Баячей будущего». Тогда же был создан манифест, утверждающий: «Художественным, Большим и Малым нет места в сегодня! — с этой целью учреждается Новый Театр «Будетлянин». Опера «Победа над солнцем» (текст А. Крученых, музыка М. Матюшина, оформление К. Малевича) была поставлена в декабре 1913-го. «Смысл ее — ниспровержение одной из больших художественных ценностей — солнца в данном случае», — объясняли Малевич и Матюшин. Футуристическая опера имела огромный успех!

Следует также упомянуть об алогизме, которым увлекались одно время (1913–1915 годы) Малевич и Алексей Моргунов. «Мы великолепно понимали, что роль искусства большая в смысле агитации или утверждения того или иного содержания мироотношения общества. И свое же искусство делали агитационным. Например, специально были написаны «алогические картины» против логики общества и его мироощущения». У Малевича это «Англичанин в Москве», «Авиатор», «Дама у афишного столба», «Корова и скрипка» (написанная под впечатлением от своеобразной рифмы Крученых *корова — театр*), «Таня купается совсем как в колбасной».

Покинув «Бубновый валет», Малевич тем не менее (как свидетельствует Николай Харджиев) продолжал использовать известную вывеску — и в ноябре 1916-го, и после Октябрьской революции — в ноябре—декабре 1917-го. 3 декабря 1917 года диспут «Заборная живопись и литература», в котором приняла участие Малевич, Маяковский, Давид Бурлюк и Каменский, история «Бубнового вале́та» завершается.

(Окончание на стр. 7)

# СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ КРЕСТ НА МОГИЛЕ ПРЕКРАСНОГО

Казимир Малевич, газета, 1928, 13 февр., с. 15 (продолжение)

(Окончание. Начало на стр. 1)

## ОТКУДА ВОЗНИК ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ?

К 1913 году Малевич не единственным и даже не самым первым преодолел границу беспредметного искусства — Кандинский, Ларионов/Гончарова, Филонов, Татлин, Матюшин тоже преступили черту абстракционизма. Но только Казимир Малевич сумел глубоко осмыслить и понять радикальность этого шага. На «Последней футуристической выставке», программно названной «0,10», в Петербурге (1915/16) он выпустил в свет — одновременно с первой демонстрацией холста «Черный квадрат» — собственную брошюру «Супрематизм». Девять его друзей-художников, участвовавшие в «0,10», не разрешили ему включить как слишком смелое имя *супрематизм* в общий каталог выставки. В следующем году с этой декларацией в качестве предисловия Малевич публикует новую книгу «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм», где объявляет: «Творчество лишь там, где в картинах является форма, не берущая ничего созданного уже в природе, но которая вытекает из живописных масс, не повторяя и не изменяя первоначальных форм предметов природы».

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

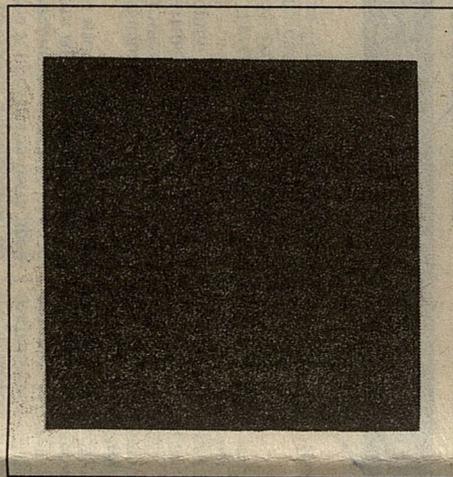
Малевич хорошо понимал глобальность значения «Черного квадрата» как знака нового искусства — недаром на выставке «0,10» он повесил его в красный угол как икону. И сверх того — как знака нового понимания искусства. В своих теоретических работах 1915 — 1927 годов именно он поставил задачу разработки новой эстетики, призванной сменить уже не работающую — в ситуации беспредметного искусства — эстетику «прекрасного, возвышенного, героического» Александра Баумгартена (1735) и принцип мимезиса древнегреческой эстетики. Но в этом «кривобоком положении» (новое искусство — старая эстетика) культура XX века просуществовала почти до самого его конца.

Казимир Малевич набрал на свой «Черный квадрат» случайно. В 1913 году при работе над сценографией оперы «Победа над солнцем» он нарисовал полквадрата в эскизе задника к 5-й картине 2-го действия. А по мнению Харджиева, «первые чисто супрематические построения следует датировать маем 1915 года, когда Малевич создал ряд рисунков для второго (неосуществленного) издания пьесы А. Крученых» Пысыла Матюшину рисунок занавеса с изображением черного квадрата, Малевич писал: «Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи, то, что было сделано бессознательно, теперь даст необычайные плоды».

Но все же потребовался год, чтобы понять, что он натворил! Все лето 1915 года он тайно и скрытно гнал холст за холстом в стиле супрематизма, чтобы успеть к выставке «0,10» подготовить 49 новых работ. И в ужасе сообщил Матюшину, как к нему в мастерскую неожиданно явился устроитель выставки Иван Пуни и преждевременно увидел его супрематические работы.

«Теперь во что бы то ни стало нужно пустить брошюру о моей работе и окрестить ее и тем предупредить мое авторское право. Его молодой тогда друг, искусствовед Николай Харджиев, позже (1978) так объяснял происхождение термина «супрематизм»: «И русские, и западноевропейские исследователи нередко производят «супрематизм» от слова «supreme». Между тем «супрематизм» произведен от слова «suprematie». По объяснению самого Малевича, слово супрематизм означает первенство <т.е. главенство> цветной проблемы».

На «Последней футуристической выставке» «0,10» распространялась листовка с декларациями Малевича, Ивана Клуна и Михаила Менькова. В ней провозглашалось полное освобождение искусства от содержания и господство пластических форм над формами природы. Как отмечает А. Круса-



Черный квадрат. Конец 1920-х.

нов, большинство критиков не обратило внимания на супрематические работы Малевича. Зато особое значение придал им А. Бенуа: «Без номера, но в углу высоко под самым потолком, на месте святом, повешено «произведение»... г. Малевича, изображающее черный квадрат в белом оформлении. Несомненно, это и есть та «икона», которую гг. футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер <...> Черный квадрат в белом окладе — это не просто шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного приведет всех к гибели».

В группу супрематистов вошли Иван Кюн, Михаил Меньков, Иван Пуни, Ольга Розанова, Надежда Удальцова, Любовь Попова, Ксения Богуславская.

## ФИЛОСОФИЯ НУЛЯ

«Черный квадрат» — самая простая и самая таинственная картина русской и мировой живописи; можно сказать, что «Черный квадрат» «неисчерпаем так же, как атом». Но важно понять, что это первая в истории мирового искусства — изначально, то есть по замыслу и исполнению — знаковая кар-

тина. Малевич «закрывает» ею историю развития европейской живописи. И главное — период осмысленного и целенаправленного ее развития с первой (1874) выставки импрессионистов. Позже он построит для выставки в Германии (1927) траекторную схему развития живописи в 1880 — 1926 годах (так называемые «Теоретические таблицы Малевича», оставленные — вместе с живописными холстами — «на временное хранение» в Германии и навсегда застрявшие на Западе).

«Черный квадрат» есть знак нуля-формы и нуля-цвета: арифметически рассуждая, дальше в развитии «чистой живописи» двигаться некуда, это — тупик. «Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало ноль», — говорит Малевич в манифесте «Супрематическое зеркало» (1923), — «если творение мира — пути Бога, а «пути Его неисповедимы», то Он и путь равны нулю».

Никто из зрителей не понял эзотеричности и знакового смысла названия выставки — «0,10» в Петрограде 1915 года. Критики (такие же петрогровые, как в наше время) писали, что название «арифметическое неграмотное»: «0,10», то есть «одна десятая», совершенно не соответствует вербальной расшифровке «ноль — десять» в афише выставки. Между тем Малевич, заявляя о своем полном разрыве с предметными формами, в брошюре к выставке четко писал: «Но я преобразился в нуле форм и вышел за 0 — 1». Другие участники выставки тоже стремились «выйти за 0»... Идея, больше того — «философия нуля» не оставляла Малевича все последующие годы, но окончательно он утвердился в ней уже тогда, в 1915-м: в письме Матюшину он писал (29 мая 1915-го): «Мы затеваем выпустить журнал и начинаем обсуждать, как и что. Ввиду того, что в нем собираемся свести все к нулю, то порешили его назвать «Нулем». Сами же после перейти за нуль».

На самом деле «переход за нуль» есть нечто иное — то, чем в позиции «второй рефлексии» занялся русский авангард в 1960-х годах. Малевич же «точкой нуля» называл фактически точку перехода от кубизма и футуризма — к супрематизму, от предмета — к беспредметности. Но в пространстве супрематизма (слава которого росла после выставки «0,10» не по дням, а по часам) оставался еще непочатый край работы, и главным генератором новых идей был тут Казимир Малевич, в гениальности которого теперь никто не сомневался.

Однако грянула революция, и закружились слабые головы гениальных русских авангардистов. Они — Кандинский, Малевич, Татлин, Филонов, Матюшин (Ларионов с Гончаровой уехали из России в 1915 году) — решили, что пришло их время: новому искусству — новая власть. Уж очень мешали тогда авангардистам жить, академии из Императорской академии художеств (ее коммунисты прихлопнули уже в 1918-м), передвижники (на первых порах они растерялись), мирискусники (эти подались в Париж). В шумном шествии Октябрьских торжеств 1918—1920-х годов авангардисты были главными монументалистами, и у них родилась иллюзия, будто вершат они всеми делами Искусства и Культуры, музеями и выставками, изданиями и научными исследованиями. И будто

лозунг Опояза «Искусство — в жизнь» смогут они быстро реализовать».

В августе 1917-го Малевич был избран в московский Совет солдатских депутатов (с июня 1916-го он служил в действующей армии в инженерных войсках), а в первые дни Октябрьской революции стал членом Комиссии по охране ценностей искусства и старины и комиссаром по охране ценностей Кремля. В 1918-м Малевич (вместе с Татлиным и Моргуновым) уезжает в Петроград — он фактически изгнан из Москвы новым руководителем ИЗО Давидом Штеренбергом. Однако в начале 1919-го он возвращается и в Свободных художественных мастерских (СВОМАС) начинает руководить мастерской по живописи. В Москве голодно, холстов-красок — нет...

## В ВИТЕБСКЕ И ПОСЛЕ

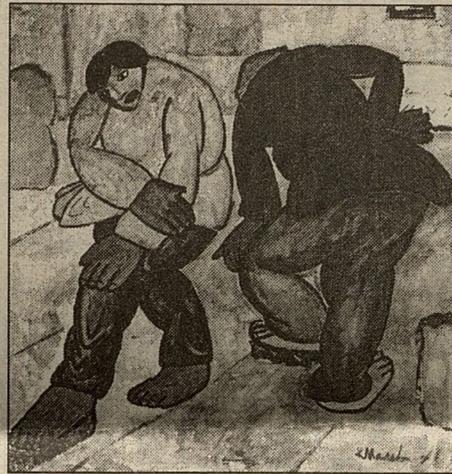
И в сентябре 1919-го Малевич по приглашению В. Ермолаевой и Л. Лисицкого едет работать в относительно сытый Витебск, в Народную художественную школу. Школу эту создал и возглавляет абorigine Марк Шагал, который уже написал свои сюрреалистические работы с летающими людьми и коровами (но мировая слава к нему придет еще очень нескоро, с зарождением эпохи постмодернизма и «сменой вех» в эстетике). На фоне великой революции беспредметников под руководством вождя Казимира Малевича Шагал выглядит безнадежно отстающим. Вождь же лично и агрессивно встает в Витебске во главе творческого, научно-исследовательского, выставочного, издательского и педагогического процессов. С учениками витебской школы он приезжает на экскурсию в Москву — на свою первую ретроспективную выставку «Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму» (декабрь 1919—январь 1920-го). Здесь демонстрируются его работы (всего 153): от ранних импрессионистских через неопрimitивизм и кубофутуризм — к супрематизму, делившемуся в свою очередь на три стадии: черный, цветной, белый. Завершается экспозиция чистыми холстами на подрамниках.

Ученики Шагала дружно вступают в группу УНОВИС (Утвердители нового искусства), созданный Малевичем. «Когда к Малевичу перебежали от Шагала все эти еврейские мальчики, скандал на весь Витебск, — вспоминает Н. Харджиев в 1991 году. — Ида (дочь Шагала. — С.Л., Н.М.) сама мне рассказывала, что отец ненавидел Малевича и был зол на нее за то, что Малевич ей нравится. У Шагала характер был дай боже. Малевич был все-таки относительно с юмором, а этот был страшно злопамятный...» В результате этой борьбы Марк Шагал в 1922 году покидает родной город — как оказалось, навсегда.

Малевич разворачивает в Витебске кипучую деятельность — выставки, представления, демонстрации, доклады, публикации (здесь издаются основные работы Малевича о супрематизме). Но уже после первого выпуска студентов Витебского художественно-практического института (ректор Ермолаева, председатель совета профессоров — Малевич) в мае—июне 1922 года он с учениками перебирается из бесперспективной провинции в Петроград: Москва для него закрыта — после выставки работ УНОВИСа и чтения Малевичем лекций в ИНХУКе в де-

кабре 1921-го его принципиальные расхождения с Василием Кандинским и всем руководством ИНХУКа необратимы.

В Петрограде Малевич с единомышленниками-авангардистами — Татлиным, Матюшиным, Мансуровым, Филоновым, теоретиком авангарда Пуниным — разворачивает широкий фронт (как тогда выражались) творческих, научных, выставочных работ. Малевич интенсивно раздвигает границы супрематизма в искусстве и жизни. В театре (его ученицы: Степанова и Любовь Попова, в свою очередь воспитавшая Эйзенштейна), в кинематографе, в книжной графике, в прикладных искусствах (фарфор, ткани и т.д.) супрематические идеи и принципы находят успешное применение. В начале 20-х Малевич напряженно думает о супрематизме в архитектуре, создавая на бумаге проекты «Планит для землянотов»



Полотеры. (1911—1912).

(домов для людей) и в гипсе, картоне и других материалах объемные «Архитектонты» — проекты небоскребов. Именно архитектура в пространстве Большого Времени определяет основополагающие характеристики Великого стиля, и Казимир Малевич своими идеями закладывает сущностные основы модернизма как единого стиля XX века.

В 20-е годы Малевич продолжает проведение супрематических выставок не только в Питере, но и в Москве, Берлине, Венеции (самого автора за границу не выпускают). Великим достижением Малевича и авангардистов было создание Государственного Института художественной культуры в 1923 году, но после погромной статьи в газете «Ленинградская правда» «Монастырь на госснабжении» критика с говорящей фамилией Серый (10 июня 1926-го) ГИНХУК был ликвидирован. Набирала политическую силу Ассоциация художников революционной России (объединившая реалистов передвижнического толка), руками ОГПУ начала она систематическое уничтожение художников-авангардистов. «Результатом господствующей политической философии (читай: идеологии. — С.Л., Н.М.) явилось физическое вымирание художников, как равно и вполне разрушенная художественная школа», — писал в июне 1926 года руководитель экспериментального отдела ГИНХУКа Павел Мансуров.

## СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ ГРОБ

8 марта 1927 года Казимир Малевич выезжает из СССР со своей знаменитой первой персональной выставкой супрематизма и гениальными лекциями — сначала в Польшу, затем в Берлин. Успех триумфальный, в Берлине ему предоставлен целый зал на ежегодной Большой берлинской художественной выставке с 7 мая по 30 сентября. Но 5 июня по внезапному вызову «инстанций» Малевич срочно возвращается в СССР. Больше никогда уже художника за границу не выпускают (даже чтобы забрать свои работы из Германии). Его подвергают систематической травле, а осенью 1930 года сажают в тюрьму ленинградского ОГПУ. В конце 1934 года Казимир Малевич тяжело заболевает. Он умирает 15 мая 1935-го, рядом его жена, дочь, мать... Прах в супрематическом гробе, сделанном Николаем Суециным по рисунку самого Малевича, перевозят из Ленинграда в Москву. И по Невскому проспекту траурная процессия сопровождает до Московского вокзала автомобиль-катафалк, на капоте которого укреплена «Черный квадрат».

Его похоронили на станции Немчиновка. На могиле стоял куб из сосновых досок (его предполагалось заменить потом супрематическим памятником); на доске, прибитой к старому дубу, надпись: «Здесь погребен прах великого художника К.С. Малевича...»

(Вот еще подробность. Владимир Татлин, как известно, враждовал с Малевичем. Когда они оба были кандидатами на место директора Института Художественной культуры, Малевич сказал: «Будь ты директором», — Татлин заподозрил подвох и отказался. А когда тело Малевича привезли на кремацию в Москву, Татлин пришел, посмотрел и сказал: «Притворяется!»)

Будучи фиксацией «тупика» традиционной живописи, «Черный квадрат» в то же время означал «выход из тупика» старого искусства — объявлял начало новой живописи, ибо и после достижения в своем развитии нуля-формы и нуля-цвета искусство как деятельность остановиться не может. Казимир Малевич, в явном виде ставя перед собой проблему создания собственного языка живописи (или — что то же — проблеме «чистой живописи»), добился реализации на практике принципов новой живописи: аполитической, аиметической, алогической, беспредметной.

Летом 1923 года Казимир Малевич на XIV Биеннале в Венеции (заочно) выставил «Черный квадрат», «Черный круг», «Черный крест» и шесть рисунков «Планит». «Будущие планиты (дома) для землянотов (людей)» — супрематические архитектурные проекты, над которыми он работал с начала 20-х годов. Не надо быть опытным искусствоведам, чтобы в «Планитах» Малевича увидеть детально воспроизведенную конструкцию Мавзолея Шусева (понятно, что Малевич не мог «украсть» у Шусева идею!). И так, талантливейшему архитектору Шусеву мы должны быть благодарны по гроб жизни за то, что он решился перевести в роскошный мрамор бесплотно супрематическую идею Малевича и поставить ему памятник на Красной площади.

