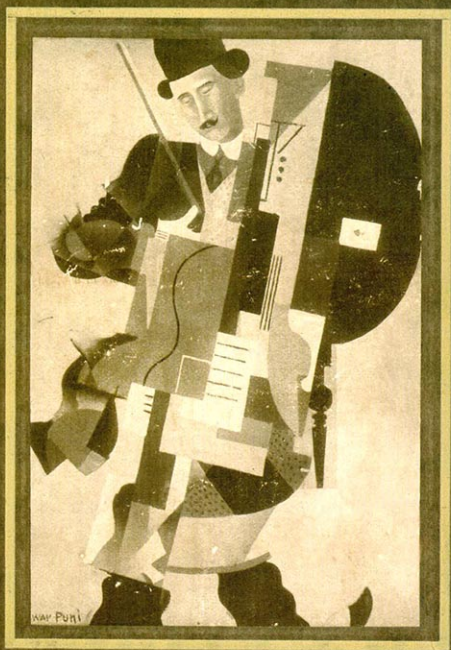


ИВАН ПУНИ СОВРЕМЕННАЯ ЖИВОПИСЬ



*Copyright 1923 by L. D. Frenkel-Verlag
Berlin-Friedenau, Sieglindestr. 9*

ИВАН ПУНИ

Современная живопись



ИЗДАТЕЛЬСТВО Л. Д. ФРЕНКЕЛЬ
БЕРЛИН

*Посвящается памяти
В. Хлебникова*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

Беспредметное искусство. Кандинский. Экспрессионизм, кубизм. Сезанн. Пикассо. Русское беспредметное искусство. Части двойного назначения — работы с нескольких точек зрения. Контр-рельефы Татлина. Работы из разных материалов. Современный момент в искусстве.

Б

еспредметная живопись не изобретена в России. Беспредметное искусство придумано в Германии. Правда, кажется, придумал его русский художник Василий Кандинский. Также и во Франции, беспредметные вещи, забытый теперь симультанэ, и орфизм практиковались ранее чем в России. Кандинский очень популярен в Германии, и является в общем одним из зачинщиков экспрессионизма. О способе своем писать картины, им порядочно напечатано различных теоретических статей. С ними я не знаком, т. е. со статьями этими, т. к. они напечатаны на немецком языке, которым я не владею. Поэтому разбирая творчество Кандинского, я буду стараться читать его картины. Искусство Кандинского есть искусство беспредметное, отказавшееся от изобразительности, от изображения чего бы то ни было. Искусство Кандинского есть типичнейший сознательный и последовательный индивидуализм. Картины его суть импровизация. И то и другое т. е. импровизация и индивидуализм суть в настоящее время краеугольные камни экспрессионизма. В разговоре со мной однажды, некто назвал подобное искусство импрессионизмом навыворот. Это в известном смысле верно, т. к. это есть искусство устремленное в себя и точно, если можно сказать, фотографично выносящее из души автора на полотно его живописные видения. Это собственно натурализм навыворот. Поэтому, картина Кандинского есть ритм последовательно на холсте записываемых цвето-и формо ощущений, логика связи которых лежит в едином, по существу, настроении автора. Органичность таких картин, заключается не в том, что мы привыкли считать напр. у кубистов органичностью, т. е. не в эстетической формальной связи частей картины, не в том, что одна часть подпирает другую, что одна контрастирует с другой и потому они обе нужны друг другу, но скорее органичность подобных картин апеллирует к личности — к индивидууму автора. Потому что автор — организм, органична и картина. То же, что, несмотря на это, многие произведения Кандинского обладают и эстетической т. е. формальной связью это деталь, частность, лежащая в свойстве его таланта. В общем это есть типичная импровизация неподготовленная, нечто вроде экзамена для конференсье, а картина есть либо 12, либо единица, словом экзамен.

Очень трудно говорить об искусстве, каждое да имеет свое нет, каждое нет — свое да; и нельзя сказать худо или хороша эта импровизационная система. Однако же, ежели она предполагает за собой известную воспитанность ума и руки, культуру, то она оправдывается. Большинство своих картин, Пикассо пишет интуитивно, это неопровержимо, однако же рука его и чувство такта так воспитаны, что решение картины оказывается безусловным. И не только

безусловным, но иногда и загадочным, т. к. при анализе некоторых деталей оказывается, если предположить, что он работал не интуитивно, что одна напр. линия нанесена на бумагу по 5—6 приблизительно поводам и имеет несколько назначений; напр. эта линия оказывается носом, щекой, профилем, делит затылок от щеки и т. д. Это в портретах с нескольких точек зрения.

В общем, я думаю, что картину Кандинского следует писать залпом, без поправок; это и по логике так выходит, т. к. нанеся линию, автор нечто отложил от себя в вещь, последовательно себя записывая он не имеет права возвращаясь поправлять. Чем объясняется, что формы и линии, которыми Кандинский заполняет свои полотна, неправильны и не геометричны. Именно эта-то негеометричность и отталкивает от экспрессионизма и от Кандинского русских художников, привыкших к геометрическим вещам. Полагаю, что вот чем Кандинский ощущает картину, как некоторое отслоение индивидуальности и геометрические формы считает обобщениями произведенными отвлеченной мыслью, т. е. неестественными, придуманными. Художественное же мышление в картине есть для него процесс не холодного обдумывания и обобщения, а процесс стремительно-ритмической записи богатых разнообразием цветных и формальных моментов.

Я думаю, все понимают, что говоря об этом творчестве, я умышленно схематизирую, может утрирую, в действительности процесс производства подобной картины наверное запутанней и сложнее, но иначе и говорить нельзя. Однажды я имел разговор с одним экспрессионистом, художником Бауэром, учеником Кандинского. Он говорил напр., что он может бросить в картину ком красок и потом из этой случайной кучи красок развить действие картины. Еще говорил, что у него бракованных им картин нет. В общем, художник при творчестве перестает владеть своей фантазией, а она его оседлывает, он же отдается свободно, как бы танцу красок и форм. Я отлично вижу, что в этом есть своя соблазнительность, логика и чистота, свобода до последних пределов и известная напряженность творческой воли. Экспрессионизм, собственно, попытка культивирования напряженного состояния творческой воли.

Так вот, мне кажется, о Кандинском почти все. Единственно, что нужно еще сказать, для того чтобы все стало совершенно неясным, это то, что вся эта очень последовательная теория и все это неумышленное, естественное искусство, это культивирование случая и настроения — все это крайне выдуманная очень головная вещь, по всей вероятности. Шкловский раз рассказывал, что он однажды, вместе с Якобсоном изобрели теорию любви, так вот, это в этом роде, несколько иначе конечно. Скорее правило, как неестественным путем сделаться естественным и непосредственным человеком, хотя в общем это все мало относится к делу.

Да, я забыл сказать еще нечто. Большинство русских, сюда приезжающих художников говорит, что немецкий экспрессионизм крайне мистичен и символистичен. Это верно и при всем том, что я выше говорил, для мистики и символов может в картинах свободно найти место, т. к. картина зрителем или критиком расценивается как бы настроение, которое конечно легко с одной стороны снабдить соответствующими качествами мистике присущими. С другой же стороны и автор, привыкший несколько своеобразно относиться к своему творчеству, склонен может быть, процесс творчества, усложнять и затемнять настроениями литературно-мистического свойства.

Затем, Кандинского картины не плоские картины, он работает в глубину, работает в пространстве, работает планами. Надобно сказать, что Сезанн писал картину как куб — т. е. он обустраивал для себя, и для зрителя ее дно, эту третью стенку, самую далекую от зрителя, он ее давал очень ощутимо. Сейчас, к сожалению, не время говорить о Сезанне. Но самая

система его наложения цвета создавала крайне ощутимую форму. Собственно вещь Сезанна это барельеф. Он говорил, цвет меняет форму, цвет создает форму. У академистов был груз непроверенных знаний и прелестная двойственность — форма и цвет. Так что получалось так: эта вот форма такая, а окрашена она вот так то. Цвет покрывал форму. По теории же Сезанна, цвет создавал форму. Это надо хорошо понять. Собственно цвет, Сезанн рассматривал как свет-тень. По этому поводу полезно было бы вспомнить палитру Сезанна и его отношение к краске — это, чрезвычайно богатый разбел. Форма в жизни в действительности есть не то, что форма в картине; уперев эту форму в картине на разбел, Сезанн уже создал кубизм и контр-рельеф и наклейки и т. д., так что он первый создал в картине параллельный натуре материал, реализм, а не копирующий ее иллюзионизм. Он не создал иллюзии природы, а создал иллюзию формы — установил принципы этой иллюзорной формы в картине; эти принципы основаны не на том, как мы привыкли видеть природу в природе и природу в картине, а на том, как мы знаем и ощущаем форму вообще, как таковую.

Это длинное отступление имело целью установить, что подобным же способом, а также „играя“ этой третьей стенкой, т. е. подавая ее зрителю и уводя ее от зрителя путем сравнения наглядного — близких планов, Сезанн совершенно твердо устанавливал глубину картины. В одной книге я прочел, что Пикассо, как то вначале карьеры, заявил, что его мучит то, что он желает с математической точностью знать в портрете расстояние от кончика носа до его основания т. е. до губы до верхней. В позднейших вещах это свое любопытство он удовлетворил тем, что рядом с носом *en face* поставил нос в профиль и губу в профиль и расстояние сие действительно хоть сантиметром меряй. Известно и ему и зрителю. Этот пример в общем не очень к чему, но лишний раз иллюстрирует этот материализм о котором говорено было выше.

Вообще у Пикассо в плоскостных его работах, задняя плоскость обычно и обязательно установлена, иногда он ее характеризует, в одном случае кажется гвоздем на стенке, и гвоздь с тенью. Целью его всегда является прочно установить и дать зрителю эту плоскость почувствовать. Кандинский не работает с такой четкостью, последняя глубина на его вещах неизвестна, его вещи дают зрителю комплекс форм и глубин, и перед нами и горные вершины и бездны и пропасти, глубина которых неисчислима — там воздух свищет и волк рыщет.

Напр. в картине прямо близко к зрителю находится, скажем, желтая плоскость, за ней что то синее, в другом месте впереди красная, а сзади где-то зеленая, а вообще вдалеке белое нечто. Даль. И все эти глубины несоизмеримы. Равно как и не установлена плотная подача, первая подача, на которой должна происходить вся трагикомедия действия картины.

Точки, линии Кандинский наносит на холст, плоскости, объемные формы модулирует. Иногда пересекает поданный комплекс форм жидким мазком с легким напр. разбелом к краю, — это последнее крайне типично для экспрессионизма, но об этом позже. Таким образом Кандинский отнюдь не заливает части холста краской, поэтому формы в картине живы и музыкальны. Собственно это пока все что мне надо было сказать об Кандинском и экспрессионизме.

Все-таки напомним — значит — индивидуализм, мистицизм, символизм, импровизация, необу-словленность пространства и ритм далекий от кубистического, опирающийся на индивидуальный строй, на движение цветовых форм во времени, на логику индивидуального мышления живописными образами.

Все это можно считать типичным для не то чтобы Кандинского, а для, скажем, известных направлений в экспрессионизме.

В заключение должен сказать, что касается Кандинского, то это безусловно крупнейший художник, к коему я питаю большое уважение не только как к крупному художественному мыслителю и изобретателю беспредметничества, но и потому, что вообще питаю уважение к авторитетам, т. к., если футуристы сами друг друга уважать не будут, то кто же их вообще в наше время уважать будет.

Чтобы показать результат — я показываю, картину Кандинского, это будет как-бы иллюстрацией ко всему сказанному.



Кандинский

Рис. 1

Перейдем теперь к нашему домашнему беспредметничеству — русскому вывозимому за границу.

Так вот. Русское беспредметное искусство, что называется супрематизм в живописи или ныне конструктивизм, кажется в живописи и скульптуре, было показано в России впервые на первой устроенной мною футуристической выставке Трамвай В и на второй футуристической выставке, так называемой 0,01. Да в 1913 или 12 кажется году, я видел беспредметные скульптуры у Архипенки в Париже, наверное и у Пикассо было в это время что нибудь в этом роде. Наиболее типичен для русской беспредметной живописи Казимир Малевич, которым также написано некоторое количество теоретических статей в защиту и для пропаганды супрематизма т. е. беспредметничества. Я уже довольно давно из России, что там делалось за эти 3—4 года имею небольшое представление, но супрематизм имеет, я думаю, уже 7—8 летнюю давность; мне нужно говорить о том времени, когда он начинался, поэтому возвращаюсь к тому времени.

Прежде всего супрематизм в теории и на практике отказывался от изобразительности, от изображения предметов, пейзажей, людей. В брошюрках, написанных Малевичем по этому поводу имелись весьма сильные страницы, в которых против изображения внешнего мира сыпались громы и молнии. Это первое время своего существования, супрематизм т. е. беспредметная живопись были крайне литературны и прокламационны. Так напр. тогда Малевич сделал на белом полотне черный квадрат. Художественные достоинства подобной вещи очевидно невелики, тем более, что квадрат был просто залит краской, закрашен. Эта вещь была, собственно, некоторой художественной прокламацией. Супрематизм отказался также и от объема в живописи. Мысль супрематизма такова — явление живописи должно быть логически очищено; приблизительно такую же мысль высказывает Глез, когда протестует против трюкажа в живописи и настаивает на необходимости для живописи обойтись 2-мя измерениями, а не тремя. То есть хочет сделать живопись плоской. Тут по существу происходит ошибка — для того чтобы сделать живописное полотно плоским, опять таки необходим трюкаж. Если академист будет писать напр. стол или поле, то для того чтобы показать, что поле уходит, что плоскость стола уходит вглубь картины, ему придется при живописи постоянно сравнивать эти 2 точки, переднюю и заднюю, и цветом и силой и ослаблением, а иногда даже и мазком (это важно заметить) добиваться этого иллюзионистского трюка. Что же должен сделать живописец, желающий написать стол плоско. Прежде всего у него должен быть позыв опрокинуть стол фронтально, опрокинуть его на плоскость картины, эту удаленную часть опрокинуть на зрителя. Значит, если он пишет стол с натуры, то должен забраться на лестницу и писать сверху, если без натуры, то должен оба эти момента т. е. близкий к зрителю и удаленный от зрителя дать в одной силе; ему придется также специальным образом располагать мазок, напр. в разрез с перспективным направлением, как нибудь в поперек, как нибудь по плоскости холста, чтобы дать зрителю ощущение плоской поверхности — опять таки условно. Если такой живописец возьмется написать напр. кувшин, то ему придется, если напр. тень лежит несколько сбоку на кувшине, стараться эту тень вдавить, а лежащий рядом с тенью этот обычно светлый рефлекс вырвать из картины, выдвинуть его на зрителя. Светлый блик на освещенной части кувшина придется потушить, т. е. лишить его значения и за его счет усилить другой бок кувшина, чтобы прилепить его к плоскости картины. Наконец обычный трюк — это открыть горлышко кувшина т. е. напр. нижний круг, круг основания показать как бы в профиль, как бы находящимся на уровне глаз, верхний же круг (круг горлышка) т. е. отверстие входа в кувшин, которое собственно не должно бы было быть видным при горизонте нижнего круга, открыть, опрокинуть на зрителя т. е. показать его фронтально, т. е. показать 2 точки зрения сверху и сбоку совмещенными и тогда зритель получит ощущение плоскости.

Плоские натюр-морты специальность Штеренберга. Однако же именно у него, мы больше всего увидим то, что следовало бы назвать трюком, и эти трюки кроме фактурного интереса, имеют интерес плоскости холста подтвердить. Строго говоря, больше всего Штеренберг близок в своей живописи к вывеске, по подходу к предмету и потому что в конце концов, его живопись есть попытка создания традиций для изображения предмета; это как раз очень типично для вывесок. Ну-с однако же на многих вещах Штеренберга фон не находится в одной плоскости с нарисованными предметами, не на плоскости картины, холста. В одном натюр-морте, это с папирской и фотографической карточкой, ему приходится этот фон, эту стенку характеризовать обойными разводами, написанными в силу ближайшего к зрителю плана т. е. без пространственного отношения между близким и далеким. Обои это довольно

обычный прием, обои не выдадут, не выдали и на этот раз, вещь плоская. Мы видим, что если бы он их оставил только цветом, то эта стенка ушла бы от первого плана, так как цвет положенный рядом с цветом другим, в целом ряде случаев, дает глубину, и только в виде исключений дает плоскость. Для того чтобы навалить на первую плоскость картины, на зрителя этот фон, художник должен прибегнуть к трюку, к условности, к графической характеристике, которая дает глазу ощущение распластанности по холсту этой цветной плоскости. В целом ряде других вещей у Штеренберга, вещей которые я видел раньше, картина неизвестно плоская или нет, именно потому, что фон гуляет парусом, и неизвестно если вещь задумана в пространстве, то, как я говорил выше, задняя стенка хлябает, отношение ее с первым планом не обусловлено и неясно. Если же в плоскости, то ощущение это не дается. Что же касается вывесок, то большинство их пишется на дереве или железе и то и другое, будучи как фон покрыто краской, дает очень своеобразное и крайне весомое ощущение, ощущение какой-то осязаемости — мы очень хорошо чувствуем липкую краску, легшую тяжко на железо, и это ощущение подает нам вещь, прежде всего, как плоскость и после, как натюрморт и фон. Таким образом мы видим, что плоская живопись так же неестественна и полна трюков, как и не плоская.

Собственно, Малевич первое время желал сделать живопись плоской, т. к. желал рассматривать живопись как закрашенную плоскость, ибо желал рационализируя заставить живопись держаться ее границ — границ закрашенного плоского холста. Как я уже где-то говорил, это был своеобразный нигилизм, желание начать всю живопись сначала с ее эмбрионов и развивать дальнейшее действие живописи в ее, так сказать, нормальной обстановке, в плоскости. Насколько я помню, Малевич был тогда очень против разных фактур, против письма, т. е. писания картины и за заливку также и против всех трюков в живописи, т. к. очевидно, во что бы то ни стало желал сделать живопись естественной не иллюзионистской. Это было понятно, потому что фактуры и письмо и т. д. все это барельеф в зародыше, и потому что трюкаж — это неестественно и иллюзионизм. Что же мы видим? мы видим, что Малевич, раскрывая в разные цвета разные плоскости, круги и палочки, на своей картине фон всегда закрывал белой краской и этот белый фон не давал зрителю ощущения плоскости картины, перед зрителем плавали плоские фигуры невещественные т. е. не дающие ощущения плотной живописной плоскости, но материально характеризованные цветом и своей формой т. е. контурной формой. С фоном же случилось как раз то, о чем я говорил выше — он хлопал, как парус, он не брался в учет ни автором, ни зрителем. Воздух не воздух; он играл такую же роль, какую играет фон и на дешевеньких портретах — об нем просто не думали, он не имел значения — он — все равно. Это, между прочим, очень важное обстоятельство. Собственно супрематизм был и остался экспериментальным построением внутри картины, он не только отказывается от деления пространства, но он, в общем, не является и делением плоскости. Так вот супрематизм не был картино-построением. Картино-построение суть напр. вещи Сезанна, Пикассо, весь кубизм. Словом все произведения, в которых нет такого места, к которому бы отношение автора было, как сказано выше, безразличное — „все равно“, поэтому такая живопись фактически экспериментальная, подготовительная — ряд опытов — для чего-то.

В первой части моей статьи, когда я говорил о немецком беспредметном искусстве, то говорил, напоминая, об несоизмеримой глубине в картине и о неустановленной плотной первой подаче. Собственно там происходит, в известном смысле, то же самое, воздух не воздух, одним словом фон, на котором плавают комбинации различных живописных форм.

Эмбрионом живописи, исходной точкой этой беспредметной, все начавшей сначала живописи, для Малевича явился квадрат, закрашенная плоскость квадрата. Таким образом, в дальнейшем развитие действия в живописи в супрематизме есть экспериментирование отношения простейших геометрических форм. В этом, собственно, только и состоит преемственность супрематизма с предыдущей французской (а не немецкой) живописью. Я должен, однако, мысль о плоской живописи довести до конца. В тех случаях, когда в супрематических картинах одна плоскость находит на другую, плоскость находится одна за другой, мы уже имеем иллюзию пространства. В первых своих вещах Малевич крайне редко пользовался накладыванием плоскости одну на другую. В позднейших сплошь и рядом.

Затем не надо забывать такую вещь — если мы нарисуем, скажем, квадрат и за ним длинный прямоугольник, скажем так, нами произведены срезь, т. е. со-

 о-
 оужению глазу зрителя дают пер-
 квадрат находится в плоскости, а
 под углом к нему, причем левый
 ство картины, а правый ближе к
 расположен так, что нижнее его основание прислонено к основанию квадрата, а верхнее отклонено
 под углом. Подобные сокращения, которые быть может следует назвать остатками перспективного
 сокращения, суть самый свирепый иллюзионизм. Дальше в вещах у ученика Малевича Ликицкого,
 мы встречаемся с совершенно ничем не прикрытым пользованием академической перспективой,
 что в общем дает основание полагать, что и форму он понимает традиционно с академическим
 искусством.

Рис. 2

По этому поводу не мешает вспомнить традиционное отношение к перспективе в современной левой живописи. Сезанн перспективой, как средством для достижения пространственных целей, не пользовался. Это станет особенно ясным, если вспомнить, что я говорил выше — что говорил о Сезанновском методе работать в пространстве, о его отношении к форме в картине — форме не иллюзионистски — копирующей, а иллюзионистски трансформирующей поверхность картины в куб.

Кто помнит картины Сезанна, тот помнит, что столы обычно у Сезанна взяты фронтально и перспективные сокращения плоскости поняты, как деление на плоскости картины, ребром, а не углом внутрь картины. Зато, кстати сказать, середина стола вспучивает и оказывается более близкой к зрителю, чем обе его границы т. е. задняя и ближняя, которые в общем находятся в одной плоскости. Если бы рассматривать процесс живописного мышления Сезанна разложенным, т. е. если его логически разложить, то окажется, что работа Сезанна состоит из 2-х моментов, которые в действительности были конечно неотделимы и могут быть отделены только так вот, на бумажке в разговоре.

То, что я сейчас скажу, для многих покажется парадоксом, но это не парадокс. 1-ый момент тот, что Сезанн рассматривал внешний предметный мир в плоскости, это на картине, т. е. на картину зарисовывается те или иные предметы и их назначение занять определенные куски плоскости на плоскости, скомпоноваться на плоскости, и затем второй момент — трансформация плоскости в куб — тут начинается объемная пространственная работа, которая, как говорено было выше, не совпадает с объемами в натуре имеющимися. Сюда-то и относятся слова Сезанна — трактовать предмет как куб, конус и т. д. Мы видим, что для перспективных сокращений, здесь имеется только линейное место. Я опять повторяю, что говорить о подобных вещах можно

только схематизирова и разлагая явления, поскольку это возможно; Позже у Пикассо, у кубистов, в плоскостном кубизме мы видим использования перспективы как трансформационного средства. В таких вещах перспективные сокращения и линейные показывания перспективных направлений есть средство композиционной трансформации плоскостей. Это не есть картина, написанная в перспективе и с перспективой, а это есть картина, в которой скомпонован ряд точек зрения. Если же вы посмотрите вещи Лисицкого на выставке, вы увидите такое: сначала он построит какую-то постройку из кубиков и дощечек и потом точно ее срисовывает в точной академической перспективе на холст. В первом случае перспектива есть композиционный метод, во втором т. е. в Лицицком случае мы имеем дело с изобразительным, если можно выразиться так, перспективизмом. На все свои кубики, он напр. смотрит сверху и все эти кубики, как по команде, сокращают все одинаково, как солдатики, свои стенки вглубь картины. Перспектива взята, как средство изображения, как безусловный способ смотреть на вещи, а не как средство компоновать в пространстве. Я думаю, в общем, что он бы даже побоялся ввести в вещи 2 перспективы, 2 точки зрения; вся картина есть машина, с которой снята фотография. К этому следует прибавить, что в настоящее время повидимому, супрематисты начинают пользоваться и фактурами, так что супрематизм повидимому, ничего более не имеет против иллюзионизма, да еще при том в устаревшей его форме.

Возвращаясь к зачаткам супрематизма, укажу еще на следующее: супрематизм оперирует, как сказано выше, с чистыми элементами живописи, как он их понимает, с квадратом, треугольником, кругом и т. д.

Вспомним, что приблизительно то же желание оперировать чистыми элементами было и у Кандинского. Поэтому долгое время супрематизм был демонстрированием всевозможнейших этих простейших комбинаций геометрических форм. Причем каждая комбинация оказывалась картиной. Собственно, момент композиции находится в супрематизме под большим подозрением.

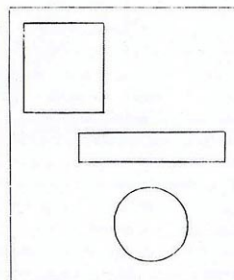
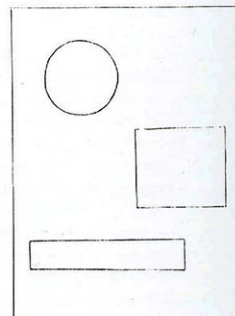
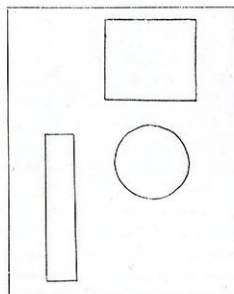
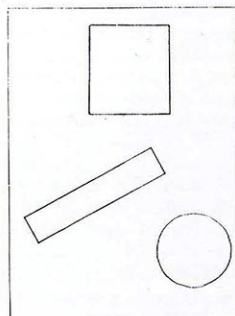
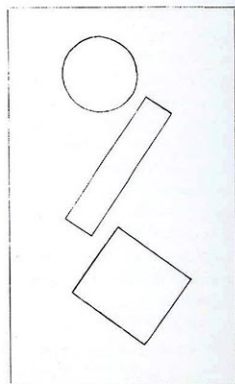
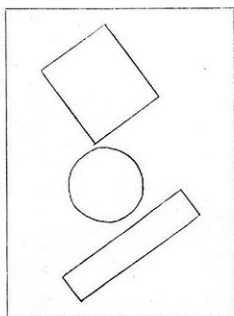
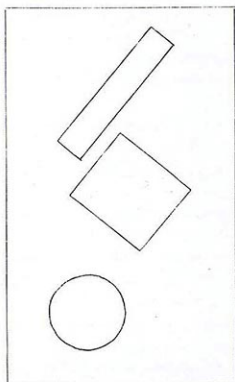
Возьмем следующие тела — круг, квадрат и палочку, эти три тела на холсте способны к бесчисленным комбинациям и по существу каждая из них окажется картиной. (Рис. 3).

Тут мы встречаемся с одним крайне печальным явлением в русском беспредметничестве, с механизацией творчества. Должен пояснить. Можно, скажем, предположить, что в искусстве изучены законы построения т. е. механизировано искусство, это я предполагаю только, и вот, художник при самом творчестве продлевает головоломную работу укладывания отношений в законные рамки т. е. в рамки, которые не противоречили закону. Остается, конечно, и та еще лазейка, что законы создаются для разрушения, и что в известной обстановке разрушение превращается в закон. Но в русском беспредметничестве мы имеем дело не с такой механизацией, так как законов построения русским беспредметным искусством не открыто, все что в этой области сделано, все сделано Сезанном, кубизмом и Пикассо, вообще французами. Здесь же мы встречаемся с механизацией процесса творчества.

Виктор Шкловский однажды мне говорил: приятно, когда пишешь, вдруг почувствовать, что вещь у тебя затанцовала под руками. Вот в том и дело, что в русском беспредметничестве танцовали только первые вещи, только первые, вот тот Малевич квадрат, еще несколько и затем ничего.

Затем триста тысяч комбинаций из одного круга и пары квадратов. А в результате художник, утомленный тем, что Америк больше нет и в творческую пищу все годится, старается прицепить свое искусство к постороннему назначению, к изобразительности, как это мы видим в проунах у Малевича, мечтающего об маньяковских мостах и необыкновенных машинах, к символизму,

Рис. 3



как мы видим на выставке у Альтмана, художника серьезного несмотря на социальное содержание в картинах где красный круг — солнце, графит не народные ли массы; сюда же относятся и идеи об утилитаризме. Художественное произведение не оправдывает себя больше и вот все беспредметники захотели быть и инженерами, и философами, и проповедниками, и организаторами, и вышивальщиками, и акушерками. Мило. Это в общем крах, так как эти люди видят, что им в живописи делать больше нечего, это поколение для искусства больше не существует. Существует ли оно в качестве дилетанствующего инженера или акушерки, это нам глубоко безразлично.

Вообще русское искусство, это какое то постоянное разрубание Гордиевых узлов, завязывать узлы мы совсем не умеем.

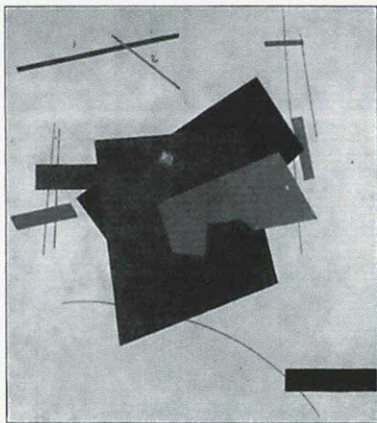
(Это манипулирование особенно в плоскости т.е. без учета глубины, манипулирование простейшими телами в смысле аналитическом не бесполезно конечно, для искусства не слишком, но кое-что этим манипулированием дает для будущего, это в лучшем случае может быть лабаторной работой, в особенности в связи с химическим анализом состава красок. О потугах же на „синтетическое“ искусство конечно не может быть и речи. Некоторая польза возможна и в области узора — прикладничества.)

Однажды, как то, писатель Илья Эренбург рассказывал мне смеясь, что Малевич сидит и придумывает такую вещь, которая бы висела в воздухе, т.е. чтобы так вычислить и учесть все притяжения, чтобы она висела без посторонней помощи. Малевич вообще говорит довольно красиво, но не всегда ясно. Я с ним шел однажды через лед, реку, зимой, и он махая рукой значительно, но смутно говорил, что скоро все будет плоское, и дома тоже. Один мой знакомый встретился в хвосте в Питере с Филоновым, они были последнее время друзья Филонов и Малевич, и Филонов говорил, что хочет так писать картины, чтобы стенки повалились, фактически повалились. Левушка Бруни, который теперь пишет иконы, сделал раньше, когда делал контр-рельефы, картину, которая изображала совесть и правду и добро, и называлась ребро на совесть. Картина кажется состояла из двух или трех плоскостей или линий.

Целый ряд беспредметников вкладывает в беспредметные вещи смысловое содержание, или изобретает предполагаемые чертежи предполагаемых конструкций, которые теперь никак не выполнимы; и кажется вообще предположены к висению в воздухе путем гипноза и силы внутри нас, но которые, как говорит Эренбург, когда нибудь, через двести лет будут использованы. Прямо Чеховщина, действительно через двести лет мы будем счастливы. Все эти анекдоты характерны тем, что они рисуют настроение очень далекое от того кажущегося трезвого материализма, которым русское беспредметничество прикрывается, мы видим здесь и символизм, правда упрощенный, видим и романтизм, материалистический восторг, научно-философски-дилетантский мистицизм. В теории и на показ материалисты, на практике мистики, символисты, романтики машино-поклонники и проповедники. То есть именно то самое в чем этими художниками упрекаются немецкие экспрессионисты. Пикантное совпадение.

Возвращаясь к этому беспредметничеству, которое было 7—8 лет назад и оперированию простейшими телами в простейших комбинациях, я говорю, что в то время это беспредметничество обладало большой силой. Как бы то ни было, тогда это было действительно творчеством большой напряженности. Было тогда это Америкой, теперь стало Саратовской губернией, и мы видим, что беспредметничество мало по малу вырождается в эстетизм, в финтифлюшество, финтифлюшка сюда, финтифлюшка сюда, вещи потеряли энергию и силу, бывшую может быть, в свое время сыроватой и зато приобрели детализированность и болтливость,

свойственную старости. Эта старость, эта скудность может быть продемонстрирована так. Прежде всего, каждое художественное произведение должно быть скупое. Художник постоянно должен смотреть на делаемую вещь и искать, что еще нужно снять, убрать прочь, не повредив композиции.*)



Клюков

Рис. 4

Я не против беспредметничества в живописи, я нахожу только, что оно есть теперь лишь лабораторное искусство, искусство вспомогательное. Я вообще против превращения искусства в снобизм и против окаменения форм искусства, так как искусство есть движение, по неизвестному направлению. Поэтому я против подкидывшей, вроде утилитаризма, коллективистского искусства, и „стиля нуво“, подкидываемых искусству как медаль или аттестат на классную должность после прохождения семи классов.

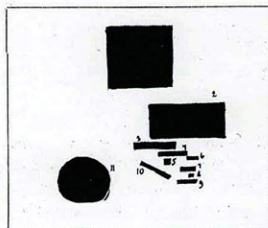
Я настолько не против того, что делается сейчас и называется искусством, что не против даже Дада этого бандитизма в искусстве, так как Дада, подавая зрителю массу ненужного,

*) На предлагаемом снимке с картины Клюкова (учен. Малевича) я предлагаю читателю попробовать закрывать бумажками разные плоскости. Напр. 2 палочки наверху налево; их можно снять без ущерба для картины. Подобные опыты можно и полезно прорабатывать с супрематическими картинами. В большинстве случаев с любой супрем. картины (кроме крайне простых) можно снять целый ряд деталей или даже „недеталей“. М. п. даже „недетали“ не являются командующими в композиционном смысле формами, но случайными. В предлагаемой напр. картине взаимной органической связи между главными плоскостями в центре картины нет. Есть связь между нижней палкой, выходящей из правого угла, затем тоненькой дугой и крупной формой посреди картины. Почти всегда при упрощении супрем. картины, т. е. при снятии ряда форм, вещь становится лучше, приятнее для зрителя и яснее.

только сегодняшнего, вместе с тем суть экскурсии, налеты приносящие и какое то зерно искусству с'едобное. Как тут, так и в простейшем беспредметничестве имеются какие-то проценты; если все в картине только такт, то это с'едобное зерно оказывается разбойничьей экскурсией в область эстетики, где искусство отыскивает себе пищу даже и в помойке. Поэтому беспредметничество в его простейшем виде показывало в свое время и сейчас показывает отношения искусству иногда пригодные. И беспредметник, укладывающий на 300.000 манер круг и палочку, и дадаист, укладывающий тоже на 300.000 манер на картине своей зубную щетку и галошу, все таки делают художественное дело, поскольку приводят эти щетки и круги в эстетичное взаимодействие т. е. компануют.

Посмотрим однакож, как компануют русские беспредметники. Мы видим, что в беспредметных вещах, эксплуатирующих ограниченное количество элементов композиции, оперирующих 4—5 единицами в картине, т. е. это единицами-формами из ста комбинаций 99 оказываются пригодными. Почему? Потому что это суть не картины, а зародыши картины. Единственный закон в искусстве, который можно формулировать, это то, что ни одна часть, скажу яснее, ни одна точка, ни одна линия, ни форма, ни плоскость не может в картине существовать сама по себе, каждая эта часть должна находиться во взаимодействии с прочими. То есть, должна иметь в общей композиции картины или части напоминающие, напоминающие и подтверждающие формой или направлением или части ей противоречащие формой, величиной или направлением.

Ясно, что этот закон карикатурно опускает руки и вешает нос, когда картина состоит из всего только одного квадрата, задача тогда сводится к тому, чтобы привести квадрат во взаимодействие с квадратом всей картины, и эта комбинация возможна в огромном количестве вариантов. Картина, состоящая из трех-четырех или пяти, словом из ограниченного числа единиц, в особенности, если дело идет лишь о делении плоскости, а не куба картины, дает художнику не очень сложные задачи и большое число возможностей вариантов. — Так как эта картина, не приведенная в действие, картина, в которой подано в обнаженном виде композиционное задание. Отношение между главными моментами и квадратом холста. Эти все части существуют,



Малевич

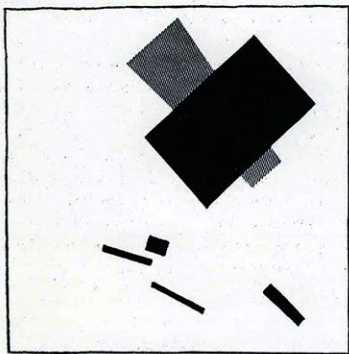
Рис. 5

но не взаимодействуют, но и существуют они лишь тогда, когда находятся в отношениях контрастов и подчиняются закону, формулированному одним художником шведом Эгелингом —

как он говорит, закону полярности, при котором картина делится 2 раза поперек и контрастирует по двум диагоналям и двум вертикалям. Так вот попробуем разобрать вещи Малевича.

Мы здесь имеем одиннадцать фигур, но следует все-таки постоянно помнить, что мною выше сказано о пространстве в картинах Малевича и о том, что фон остается фоном бесплодным, т. е. об основном отношении или вернее неотношении его к картине как к таковой.

В этой картине мы имеем 4 основные группы постройки — квадрат наверху, под ним прямоугольник, ниже мелкая группа и в левом углу круг. На чем построена вещь — ? Квадрат двинут влево полотна, прямоугольник вправо, мелкая группа влево и заключение в круге, т. е. мелкая группа достигает эффекта массы. Вся постройка мотивируется контрастным движением влево, вправо, влево и круг собственно находится в основном контр-движении и 3 фигур квадрата, прямоугольника и круга так — раз, два, три; маленькая же мелкая группа частью есть подача к кругу, частью же ее задача подчеркнуть сдвинутость над ней лежащего прямоуголь-



Малевич

Рис. 6

ника вправо; это группа не основная, но помогающая. Мы видим, что одна палочка в этой группе внезапно повернута под углом, это фигурка № 10, здесь как раз мы встречаемся с полным нарушением не то что законов даже, а просто нарушением такта. Именно эта палочка вводит в картину совсем новое отношение нигде в других местах непроводимое. Она не взята в учет, как композиционное направление, она существует только для побочных некомпозиционных целей, она мотивирована, если мы разберемся в отношениях между фигурами 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 и 9, как показатель движения всей этой группы наверху вправо и внизу влево. Как композиционное же направление, направление фигурки 10 совершенно не существует, оно не достаточно мощно показано, чтобы играть роль самодовлеющего момента композиции наравне с квадратом, прямоугольником и шаром и мелкой группой, как подсобное же направление оно нигде

не подтверждено и нигде не опровержено. К картине оно никакого отношения не имеет, оно имеет отношение только к соседним 3—4 фигуркам. Какие же выводы мы из этого должны сделать. Следующие. Малевич не рассматривает картину, как композицию, он близок с одной стороны к итальянскому футуризму, с другой к условному академизму. Его интересует движение, вправо, влево, вправо, влево и он готов в композицию нагнать совершенно композиционно лишние детали, чтобы достигнуть впечатления движения.

Всмотримся в эти палочки, в эти фигуры от 3 до 10. Бывали вы когда нибудь на бегах? Если бывали, то видели наверное сверху с трибун, как едут наездники в своих таратаечках кучкой и вот под крики и шум публики, фаворит начинает выезжать из того, что называется „коробкой“ и об'езжать компаньонов, вот совершенно так и эта палочка об'езжает соседей. Остается приделать к ней колесики и пустить — пусть едет, в картине она не нужна.

Дальше мы видим такую вещь — опять Малевича; эта вещь лучше скомпонована т. к. в ней тяжелая группа 2 плоскостей одна на другой сдвинута в правый верхний угол картины, левый нижний угол легкий и в нем плавают маленькие палочки. Если же мы разберемся в направлениях этих палочек, то опять увидим, что в композиционном строении вещи, они участия не принимают и опять таки призваны для показания движений туда и сюда. Именно первая фигурка подложена под вторую для следующего: по направлению она падает вниз в угол картины, положенная же на прямоугольник призванный для того чтобы это движение заstopорить, таким образом создать контраст движения и статики и тем ощущение движения у зрителя усилить. Так сказать, нижняя плоскость продирается несмотря на сопротивление верхней. Фигурки 3, 4, 5 показывают новое направление движения и фигурка № 6 еще новое. Все движения направлены в угол картины. Эта вещь собственно просто анализ движения плоскостей, совершенно вне искусства, вне эстетики стоящий, в лабораторном смысле может быть пригодный, а может быть и нет. Может быть действительно в практике подобные вещи где нибудь можно использовать, но эти вещи не только не композиция, они даже не имеют в себе зародышей композиции. Возьмем, например, такую вещь № 7. В этой вещи вообще нет композиции, в ней бездна отношений совершенно не связанных друг с другом, это не есть ритм, это есть демонстрация группы плоскостей, находящихся вот тут и там, некоторые из которых показывают движение, это есть запись движения, запись неорганизованного движения. Что значит организованное движение в картине и что значит неорганизованное?

Нужно задать другой вопрос. Что такое такт в картине? Такт это тоже самое что и ритм, это чередование эстетически весомых моментов, это вариации развернутые в пространстве, а не во времени, как в музыке, и следовательно такт или ритм в живописи есть движение в живописи.

Теперь ясно, что организованным оно будет только тогда, когда соблюдены или вернее не нарушены законы ритма о коих говорилось выше, и прежде всего, когда это ритмическое сочетание в картине строится с учетом самой картины как куба или как плоскости, заключенной в границы рамы. Мы видели выше, что этого как раз у Малевича — нет, что движение в его вещах есть фрагментарное движение, это кусочки кинематографической ленты. Малевич ощущает свою картину как хаос движений, ритмы сталкиваются иногда компануются друг с другом, иногда нет.

Малевич пытается систематизировать движение, но не движение в картине, а движение в каждом отдельном случае в картине — отыскивая детали для общего картины не нужные и для частичного движения нужные, группы, на которые он разбивает картины сплошь и рядом по этому легко отделимы одна от другой, картина распадается.

Это есть композиционный индивидуализм, отсутствие основной организационной мысли. Этот композиционный индивидуализм опирался, как мы видели у Кандинского на последовательный философско-живописный индивидуализм. В данном случае, мне кажется, мы имеем дело опять с индивидуализмом только неосознанным, во всяком случае других объяснений нет. Мы здесь имеем ту же запись движений, что и у Кандинского, запись ритма.

Для примера я приведу еще вот эту вещь.

В этой вещи основной композиционной мысли нет, здесь начат ряд направлений, ряд тенденций и оставлен в зародыше, в зачатках, это даже не предварительный эскиз. Каждая



Рис. 7



Рис. 8

ритмовая сила начата, показана и оставлена без последствий. И вместе с тем начато такое количество направлений и так не скомпонованных друг с другом, что приведение их в действие сделало бы из вещи крошку. (№ 7).

Возьмем еще вот эту картину (№ 8).

В ней имеются две группы: малая и большая. Малая имеет направление влево, большая — много вниз вправо и на ней 2 малые группы, одна движется прямо вправо, другая влево в угол картины. Значит — если мы проведем через всю картину вертикаль, по середине увидим, что обе группы, большая и малая находятся на одной линии. Поэтому, если мы разделим картину поперек пополам, то получим, что нижняя половина картины заполнена удовлетворительно, но только в том случае, если бы она была отрезана от верхней половины.

Ибо верхняя группа находится в связи с маленькой группой на большой плоскости — верхняя влево, нижняя вправо, есть некоторая связь игры. Но эта верхняя малая группа не находится ни в какой связи с нижней большой плоскостью. Между ними есть совершенно неуравновешенное отношение большого и малого, и все, в других отношениях они ни формой, ни

направлением не подтверждают друг друга, не контрастируют друг с другом. Что здесь неверного в композиции? Вот что. Как сказано, малая группа и большая находятся на одной вертикали, затем расстояние от малой группы до верху картины и расстояние от той же группы до угла нижней большой, совершенно одинаковы, это нижнее расстояние одинаковое с верхним дает глазу опасный отдых, перерыв, слишком одинаковый с верхним, почему дает ощущение отдельности всей верхней части с нижней. Этому ощущению помогают вот эти 2 черточки, которые совершенно ни к чему в этой картине не нужны, режут и без того разрезанную плоскость картины и вообще свободно могут быть сняты. Вместе с тем эта картина быть может наиболее осмысленная из всех, которые я сегодня рассматривал, именно в ней скомпанованы 4 движения вверх влево и вниз вправо, и в нижней части картины под углом влево вниз и вправо вниз обе эти пары друг другу, как пары, никак не относятся т.е. не скомпанованы, также композиция картины загромождена вводными ни с чем не связанными движениями, как например та тонкая палочка посредине картины и кое-что наверху, но все же здесь есть та здоровая мысль, не встречающаяся или редко встречающаяся на других вещах, что одно движение не может быть пущено вон из картины, не будучи задержано контр-движением.

Впрочем, если мы разберем вещи Кандинского (см. стр. 10), то в ней мы увидим еще более ясную композицию. Командующими направлениями в ней являются 2 диагональных открытых вверх, как перевернутые штаны, замкнутое круговое движение по середине и открытое полу-кружие, снабженное различными вариациями слева в углу картины. Также и тут конечно имеется ряд некомпанованных приводящих новых направлений, как и полагается.

В заключение я попробую разобрать еще одну вещь с русской выставки в Берлине (произведена в каталоге: картина Лисицкого).

Это достаточно строенная картина и очень простая по постройке. Если забыть, что должна она изображать фантастический какой то город, и что перспектива в ней принята как средство изображения — так рисовали архитектора в свое время, то мы увидим, что в ней имеется круг и две смодулированные диагонали. В свое время, в искусстве коммуны, в газете писалось, что новые картины тем то и замечательны, что к ним ничего прибавить или убавить нельзя и отрезать нельзя ни кусочка.

Попробуем. Прежде всего наверху на среднем квадрате имеется новое направление, новый зачаток диагонали еще одной, чрезвычайно одинокий. Если бы этот зачаток имел назначение новой конструктивной директивы, то он бы должен был быть проведен более обильно, как это делается напр. с начинающейся слева диагонали, толстой вначале и тонкой в правом углу картины, проведенной также и внизу (№ 1) и в середине вот на № № от 2 до 12. В этом зачатке очевидно с одной стороны показаны на плоскости все перспективные срезы кубиков, идущих в том же направлении, но в глубину. С другой же стороны, судя по большому квадрату и на нем наклеенному маленькому, находящихся в вращательном друг к другу отношении, здесь начат сдвиг центральной группы по кругу, в который вообще вся композиция заключена.

Этот сдвиг мы можем закрепить, показав его снизу квадрата. Однажды он показан сверху, покажем снизу и таким образом введем новое отношение. Это нужно еще и потому, что срезы палочек № а, в, с, д находятся в полном одиночестве в картине, по этому направлению мы и введем новую диагональ. Для того чтобы закрепить ее в глубину, приделаем вот этот куб А, который к тому же вводит еще таким образом новую перспективную точку зрения. Этот куб не уничтожит переднего большого квадрата, квадрат получит больше оснований для существования, так как получит смысл сдвинутой и выдвинутой стенки куба, опять таки здесь мы будем

иметь контраст объема и плоскости. Дальше рассматривая, как автор проводит диагональ, увидим, что напр. начиная верхнюю диагональ толсто, цельно, далее он ее разбивает на ряд коротких и длинных повторений, перебиваемых другой диагональю. Это во всяком случае строенная вещь, живописи в ней правда нет, но очевидно живопись вообще не нужна в живописном произведении. Попробуем и мы провести дальше начатую диагональ, например скажем так, проведем отношения 13, 14, 15, 16, 17, 18, ну и скажем довольно. Мы видим, что картина не пострадала бы. Можно значит и убавить и прибавить, и убавить всегда лучше, потому что бесконечное количество деталей убивает вещь и производит впечатление закупоривания каждой дырки в картине, тогда как дырки то иногда и хороши. Здесь мы встречаемся с опасным явлением вообще конструктивизма с орнаментальностью. Говорить об этой опасности мне и некогда и желания нет, я думаю только, что здесь дело в том, что в настоящее время так называемый беспредметный конструктивизм из творчества перешел в рукоделье. Порок, повидимому, заключается в отказе от изобразительности, так как при изобразительности каждое новое отношение и повторение бывшего отношения требует большого напряжения остроумия. Художник связан предметом, внешним миром и каждая деталь должна быть конкретизирована, для нее должна быть найдена форма выражения, легкая и ненамеченная, и скрывающая свое назначение поддерживающей. При изобразительности (хотя бы даже и при предметном разложении) постоянно имеется момент изобретения для поисков с одной стороны наиболее правильного эстетически решения и с другой наиболее выразительной подачи предмета. Художник работает взятый за горло и тогда искусство превращается действительно в танец на ножах, а не в пасьянс за чашкой кофе.

Был у меня на днях один знакомый беспредметник. Между прочим об одной из выставленных на русской выставке беспредметных вещей, он выразился очень одобрительно. На мой же ответ, что в вещи этой нет главного, что это суп из топора, нет живописи, сказал следующее: „действительно живописи нет, но есть конструкция, эта картина мне нравится“. Ну так вот, этот самый беспредметник увидел у меня на стенке один мой беспредметный рисунок, который я сделал как пособие для натюр-морта, тут же на стенке висевшего. И в рисунке и в натюр-мorte проводились точь в точь одинаковые формальные задачи. Рисунок мой удостоился похвалы от этого моего приятеля и оказался вообще лучшим из всего, что я до сих пор сделал, на натюр-морт же он посмотрел смутным взором и заявил, что он весьма натуралистичен. Не будем похожи на этого моего приятеля и будем смотреть в корень вещей, пишу эту книжку в пиджаке или смокинге, есть ли у меня вериги под манишкой или фуфайка, это все таки я.

Параллелизм немецкого экспрессионизма с русским беспредметничеством я показал на протяжении всей этой статьи очевидно. Читателю я предлагаю сравнить вещь Кандинского с вещью Малевича, внешнею они отличаются, также как пиджак от смокинга, по существу же в обоих случаях в конструктивном отношении мы имеем дело с одним и тем же: с импровизацией, индивидуализмом и т. д. Словом почти все, что в начале статьи сказано о Кандинском, может быть применено и к Малевичу, что сказано о мистике, символизме и т. д. экспрессионизма, может быть отнесено и на счет русского искусства. С той только разницей, что экспрессионизм сознательно опирается на индивидуализм, беспредметничество же прикрывает индивидуализм — в смысле индивидуальной свободы и беспредметных методов творчества — известной механичностью картинного производства; творчество, как таковое в русском искусстве на убыли.

Э

та предыдущая статья читалась мною как доклад в Берлинском доме искусства. Прения были сорваны, т. к. по всей вероятности кому-нибудь было нужно, чтобы этих прений не было.

Обратно с доклада я шел с двумя молодыми художниками; один мне говорил, что с палочкой, что на Малевичевой картине я не прав, что иначе вещь была бы скучна как „прерафаелиты“ и палочка вносит композиционное качество в вещь. Другой говорил, что неправ я в том, что требую (будто) (по поводу Малевича) постоянных формальных ответов и напоминаний, т. е. ответов и напоминаний в смысле формы, величины и направления и размещения на картине.

С палочкой я прав. Если мы рассмотрим повнимательнее вещи Малевича, то увидим, что подобные штучки, как эта палочка, встречаются у него часто и всегда играют служебную роль — именно служебную по отношению к ближайшей группе форм, подавая, усиливая ее движение. Совершенно ясно, что композиционного значения он ей не придавал, так как иначе ее направление идущее не в композиционном контрасте с прочими движениями, должно было бы быть насыщено значением, усилено; эта палочка замешивается в толпе соседних мелочишек, теряется и из общего такта основных групп выпадает, ибо лишь принадлежит к одной из групп. Если будем считать — раз, два, три — то на четыре запнемся, это четыре с прискоком, заикается, хуже же всего то, что не нарочно заикается.

Завязать эту палочку в композицию можно было бы тремя способами. Или подтвердить ее повторениями, или контр ответами в других частях картины. Это Малевичу не показалось соблазнительным ибо . . . ибо это несомненно отделило бы ее от группы (т. е. могло бы отделить) этих мелочишек, за которыми она бежит.

2-ой способ это увеличить ее количественно, т. е. сделать больше, длиннее, толще и т. д., тогда она стала бы самодавляющим моментом ритма. Очевидно это не годится по тому же самому. Третий способ придать ей значительность — это уединить ее, окружить пустотой.

Возможно в картине, на полотне нанести только одну форму, остальное оставив пустым, я это делал часто и заметил, что эта „уединенность“ придает изображенной форме колоссальную значительность (при нескольких формах оставлять [не сплошь конечно] большие пустые промежутки — то же самое), и какое то „животрепещущее“ равновесие. Очевидно в данном случае и это не годится и по тем же причинам. Эта палочка, уви даже не бантик, который можно привязать к хвосту картины. Все это ясно и понятно, так как Малевичев супрематизм есть в конце концов только изучение движения плоскостей. Вещь полезная, почтенная, из супрематизма можно выжать книжечку, которой наверное бы заинтересовался профессор Оствальд и которая имела бы значение известного пособия, иногда полезного, но конечно нужного при художественной работе. Практически, наверное, супрематические знания больше

всего пригодились бы в декоративном или малярном деле. В станковой живописи, более сложной, осложненной рядом привходящих интересов, имеющей дело не со схемой, а с живописной конкретностью, конечно дело обстоит несколько иначе. Однако же и тут конечно подобная книжечка наравне, скажем, с книжечкой по химическому анализу красок была бы полезна.

Пора уже бросить думать, что супрематизмом можно мир взорвать. И кубизмом не взорвали, был же он динамитнее.

Что касается второго возражения, то прежде всего я должен сказать, что в моем докладе есть следующее противоречие: Учителя (Малевича) я разбирал и критиковал с точки зрения отсутствия ответов, ученика же с точки зрения присутствия ответов.

Дело не в том, что ответы и противоположения в картине должны быть (кроме бантиков, которые, если ловко, можно привесить, но чтобы так было известно и чувствовалось, что это бантик, изюминка).

Если ответа нет, то должно быть место где надо бы ответить, да художник не захотел, нарочно не ответил.

Это вообще очень сложный вопрос, и законов предписывать в этом вопросе немисливо. Однако прежде всего ответ должен быть неожиданным, должен быть изобретением, ключ, на котором построена картина, должен с трудом угадываться. Плохо, если вы, увидев открытый уголок картины в слепую, можете угадать, что будет дальше. Удобопонятная, незамысловатая картина с простеньким ключом оставляет зрителя холодным (это не значит, что простые картины не хороши, не хороши „простоватые“). То то и худо что большинство современных беспредметных вещей, или обидным образом бессмысленны или простоваты. Затем построение картины должно что то отрицать и что то утверждать. У Малевича есть вещь изображающая два одинаковых квадрата, полная симметрия и больше ничего. Эта вещь представляет собой не о т д е л и м о е единство, и воспринимается, как художественное явление. Ибо после кубизма, на почве кубизма, на почве привычки глаза к ассиметрии отрицает ее и утверждает симметрию т. е. не неодинаковые ответы, а одинаковые ответы. Эта вещь воспринимается, как диссонанс консонанса. И когда в вещи заложена такая совершенно твердая определенная конструктивная мысль, вещь живая. Так что мысль об ответах постоянно должна быть в картине, ответить же можно хоть грубейшим ругательством, „дикой ошибкой“, ошибкой с какой нибудь точки зрения, то ли с точки зрения определенных строительных канонов, то ли с точки зрения правдоподобия. Так как врал в пропорциях и правдоподобии старые мастера, вряд ли мы сейчас умеем, однакож врал „верно“.

Вообще законы и традиции существуют только для нарушения. Традиция и закон это ряд из которого художественное произведение должно выйти чтобы стать из ряда вон выходящим. Годится тоже „неожиданное“ использование закона, неожиданное его применение. Например обобрать сироту и этому акту соответствующие статьи закона.

Мало по малу в искусстве приходишь к полному индивидуализму (пора бы), т. е. в России пора бы, здесь же на почве индивидуализма, должна развиваться стадность. Впрочем это похоже на игру на кости — игру на „психологию“.

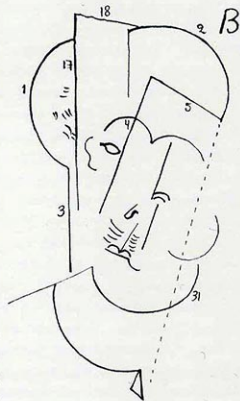
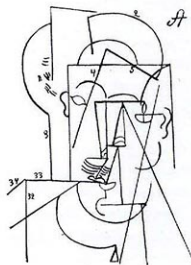
Только что не угадал „чет“, по контрасту ожидаешь „нечет“, предполагая что противник „думает“, что ты „думаешь“ нечет — говоришь чет и совпадаешь с индивидуалистами в первой стадии. Индивидуализм же, потому что в искусстве важна только „умышленность“ ее же повидимому можно чувствовать. Не знаю, можно ли доказать. (Быть может можно — более или менее, опираясь на количество улик, по деталям.)

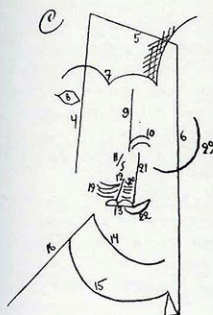


Я воспроизвожу здесь рисунок Пикассо, взятый из книжки Daniel Henry, „der Weg zum Kubismus“. Первый рисунок (А) представляет собой точную копию с него, т. е. скалькированный рисунок. Второй рисунок (В) есть собственно деталь. Это есть первый профиль, затылок, лоб и шея, которые Пикассо показывает линиями № 1, 2, 3. Линии № 4, 5 являются с одной стороны плоскостью сдвинутого фаса (см. рис С), с другой стороны отделяют (т. е. показывают), лицо, щеку, челюсть от черепа, затылка. Таким образом линии № 4, 5, суть линии двойного назначения. Плоскость, перспективно сокращенная линией № 18 и очерчиваемая в общем линиями 17, 18, есть обычная вещь — именно линиями 1, 2, 3 Пикассо дает профиль в плоскости бумаги, плоскостью 17, 18, уходящей в глубь бумаги (перспект. сокращение) дает толщину, это есть разложение предмета на двух плоскостях, 2 измерения показаны отдельно, и в композиции. Подобного типа разложения мы можем часто видеть на картинах современных французов — напр. часто бутылка дается плоским контурным (или рюмка, стакан) моментом, форма же, т. е. объемность показана на плоскости бутылки отдельно, вкомпановывается разбелом созданная объемная часть в ограниченную контуром плоскость. Разложение типичное, причем прелесть контраста в подобном случае не исчерпывается только контрастом объема с плоскостью, но и обычно либо один, либо другой момент подается абстрактно, другой конкретно. Вообще контраст абстрактного с конкретным не выдвигался на первый план в новой живописи, но все таки

эксплоатировался, именно конкретное — являлось обычно „характеристикой“. Я этот контраст, как и контраст объема с плоскостью выдвинул в моем „Музыканте“ здесь в книге воспроизведенном.

Далее на рисунке С, линии 7, 8, 19, 20 показывают брови, глаз, усы. Вообще вся плоскость даваемая № 4, 5, 16, 15 тоже 2-х назначений. С одной стороны она дает сдвинутый, свернутый фас с затылка (№ 1, 2, 3), с другой фас, закинутый несколько назад, что



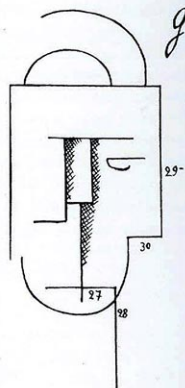


дается перспективным сокращением линии 4, 6 сверху, и круглыми линиями внизу № 14, 15, все это дает ракурс, как будто снизу смотришь. К тому же и нос, ноздри (№ 11, 10) тоже показаны открытыми, снизу ноздри видны. Таким образом вся эта плоскость есть плоскость 2-х назначений. Я не берусь с точностью утвердить, что именно означают деления образованные, линиями № 9, 21 (на рис. С). Возможно, что № 9 есть прямая носа в этом фасе (это правдоподобно). № 21 мне непонятен. Во всяком случае это деление не может быть вспомогательным, об этом долго говорить, но оно ничему не помогает в рисунке, кроме, может быть, только того, что оно повторяет с другой стороны линию № 9, но и то они обе одна к другой чуть чуть скошены, что дает основание полагать, что они „нечаянно“ сошлись в „почти-повторении“, но не нанесены в темпе одна после другой. Возможно еще такое происхождение линии № 21. Контурок № 22 дает нижнюю губу в полном совмещении т. е. дает сначала нижнюю губу в повороте рисунка С, и в конце губу нижнюю в профиль см. рисунок D (№ 22 тоже). Мы видим, что эта губа вначале с'ехала, т. е. начинается правее, чем следовало бы по верхней губе (рис. С), с'ехала потому что, она нужна для профиля (рис. D) (опять 2 назначения, здесь совмещение: трансформация, почти фокуснические, почти на глазах видишь как фокус), поэтому линия 21 есть та же линия, что и № 12, линия над губой, но сдвинутая, и из за 2-х назначений дающая двумя границами эту обычную ямку над губой. Вместе с тем эта же линия дает (см. рис. D) линию от носа до губы в профиль. Опять мы видим чуть не 3—4 назначения. Разобраться в этом все равно, что, когда играют в известную игру „извозчики“, проехать карандашом по всем лабиринтам. Найти интуитивно такую вещь, что бы с минимумом затрат подать максимум обозначений, конечно невозможно.

Такие вещи делаются по чувству.

Рисунок D дает нам другой профиль, влево и опять мы видим, напр. линия № 6 дает линию шеи и линия 2 — линию затылка — в рисунках С и С обе эти линии имеют еще и другие назначения. Дальше, линия № 24 (рис. D) сверху дает (рис. В) сечение плоскости 17×18 с плоскостью $1 \times 2 \times 3$, в рисунке же D дает прямое сечение профиля и может быть нос (вместе с № 25, 26, где „бывший кончик носа“ становится „теперешней ноздрей“). Угол, образовываемый № 27×28 совместно с капризной линией № 29 дает профиль подбородка и шеи (обычный кубизм: прямые — кривые) он же в рисунке G (фас) дает шею в фас, с правой стороны.

Трудно определить, какое место занимает линия № 29 (рис. С) т. е. в формальном ритме,



в ритме кривых она находится в отношениях с № 15, 14 с левой стороны, затем с правой, затем опять с левой (№ 23, линия лба в этом фазе, особенно любопытна растушовка влево — форма, втанцовывающаяся в плоскости, вливающаяся). Линии 29, 30, тоже малоубедительны, возможно, что они для рисунка В совместно с линией 31 (С) дают первый профиль, т. е. нос и подбородок вправо, но в общем это мало вероятно. С точки зрения чисто-формальной, это контрастный ответ кубу, образуемому линиями 32, 33, 34 (рис. А), получается внизу (влево, вверх вправо, нормально. И затем вниз и вверх и затем замыкается наверху, налево кругом. Но этого конечно мало в данном рисунке. Можно конечно понять № 29, 30, как деталь фаса (рис. D). Но это слабо. По всей вероятности это просто неудачное место.

В общем мне кажется этот рисунок есть наилучшая демонстрация рисунка с частями, имеющими многие назначения, так же как и лучшая демонстрация интуитивного рисунка. Очень любопытны подобного же типа вещи Пикассо, в этой же книжке портрет студента (Daniel Henry „Дорога к кубизму“), затем две вещи: женщина в профиль, и еще женщина в фас со сдвинутой верхней частью головы в книге Аксенова „Пикассо и окрестности“. Эти вещи любопытно бы разобрать, и следовало бы.

Вообще у Пикассо есть много вещей подобного типа. Любопытно, что когда разглядываешь эти вещи, вот хотя бы разобранный мною рисунок, разглядываешь не разбирая, а „переживая“, то получаешь совершенно фантастическое ощущение; и только тогда начинаешь чувствовать разницу между русским искусством и парижским. В русском случае всегда имеешь дело с только, как бы сказать, „механическим“ материалом, здесь же с психо-механическим. В первом случае имеешь мертвую тяжелую материю, куб, цилиндр и конус, вынутые из Сезанна и кубизма тяжело и только узорно сплетаются. Действительно марксизм в искусстве. Помнится частенько в России говорили, картина есть „вещь“, картину нужно делать, картина сделана, ее делать надо, как делают стул. Слабо и неумно как то. При том думают, что это то и есть так называемое „профессиональное“ отношение к делу. Тогда как это профессиональное отношение столяра к картине, а не художника. Профессионал художник должен писать картину, как профессионал столяр делает стул, художник имеет дело не с материалом, а с мыслью материализованной. Поэтому, когда смотришь на вещи Пикассо, видишь воочию, как говаривал покойный П. Кульбин, что серебряная ложечка превращается в 2 часа „времени“, на русских же беспредметных вещах ложечка остается ложечкой, кустарной; это отрывка скверного научного материализма, этого якобы материализма, относящегося к духу также как атеизм к Богу, и боящегося духа. Вещи Пикассо есть загадки и разгадки, глубокие, как колодцы, в которые опускаешь палку и все дно не достать, так что это действительно „психо-механизм“, русское же беспредметное искусство суть разгадки (исчерпывающие) без загадки, почти тоже самое, что читаешь страницу решений в арифметике, задача же отсутствует. Этот „материализм якобы“ надобно из искусства выгнать, сами мы когда-то говорили, что 2×2 не четыре, а теперь только это $2 \times 2 = 4$ и твердим вслед за курсами Фребеля.

(Левое искусство в России)

Л

евое искусство в России, расцветшее, в особенности, за последние несколько лет, за годы войны и революции, заслуживает конечно большего чем небольшая статья. Поэтому я суживаю задачу, и буду писать о „рельефе и его последствиях“, только об одной художественной группировке, в некоторых отношениях может быть самой приметной.

Виктор Шкловский, в одной из своих статей, вспоминает еврея с зеленым лицом, написанного М. Шагалом (выставлена в Петербурге, на государственной выставке) и сравнивая его с тоже зеленым лицом переднего бурлака на Репинской картине (выставлена, тоже на государственной выставке, вариант) совершенно правильно говорит, что Репин мотивировал цвет, т. е. обусловил его отталкиванием от реализма, Шагал дал цвет не мотивированным, в этом смысле; т. е. Репин сделал лицо зеленым потому что... таково было освещение, эффект рефлекса и т. д., и только подчеркнул его — утрировал — прием очень пущенный импрессионистами и в особенности реалистами — академистами с импрессионистским душком.

Возможно, что отправным пунктом зеленого цвета у М. Шагала тоже был момент натуралистический — однако же от этого пункта и до воплощения долгая дорога, этот первый момент в картине может быть даже и не показан живописцем, т. е. он есть вторичный, побочный признак цвета, и или может быть живописцем отсечен совершенно, забыт, в этом смысле зеленый цвет Шагала не мотивирован. Он мотивирован иначе — потому что в этих или иных частях картины имеются цветовые поддачи, побудители, требующие соответствующего (в данном случае зеленого) ответа там то и там то. В этом, по существу, и заключается разница между так называемым старым и так называемым новым искусством.

Старое искусство фиксирует внимание и автора и зрителя на моменте изображения, относясь к живописи, как к средству достигнуть иллюзии (более или менее заостренной) реальности изображаемого.

Новое искусство фиксирует внимание и „умышленность“ — на моменте самой живописи, поэтому для него цвет существует, как самоцельная ценность. Иначе говоря — в первом случае: реальность изображаемого и во втором: реальность художественного произведения.

Русские, поэтому, художники (логика) легко расстаются с предметностью. Между тем, кубизм например и более поздние фактурные искания оперировали с ощущением, через „вещественность произведения к вещественности ощущения“.

В этом смысле рельефы, работы из разных материалов, наклейки, всевозможные фактурные изображения были неизбежны как этап, после кубизма, первого установившего, что живопись не изображает форму, но дает ощущение формы.

В первом случае — свет-тень — во втором — система цвета, система мазка, и след. слияние цвета и формы. Если анализировать процесс мышления академика, то увидим, что он мыслит природу в искусстве, как форму („лепка“) затем окрашенную цветом, этот дуализм кубизмом был устранен, для кубизма форма создается цветом и его модуляциями

т. е. как бы „принята“ условность средств живописи воплощения и сама иллюзия взята на учет — исследована, изучена, и превращена не в „схожесть“, а в параллельную реальность. — Неизбежность рельефа.

Строительно-пространственные задачи ставившиеся кубизмом в живописи привели на Западе и в России к рельефным вещам. Современное левое искусство при всей революционности, при всем своем стремлении к сознательности творческого процесса и к научности, чрезвычайно традиционно, и в ходе развития весьма интуитивно.

В работах из разного материала (в рельефах), характеристика предмета условна, так например в деревянном рельефе 1913 г. Пикассо показывает бутылку деревянной длинной дощечкой с продольным выступом (что дает угол — показывает глубину), поперек дощечки клеит этикетку, верх закрывает плоской овальной дощечкой (все что осталось от „круглости“ предмета), сверху прикрепляет кусок ножки, от этажерки по всей вероятности — условно показывая горлышко, выпиленная ножка дает намек на обычную форму горлышка, расширяющегося — посредине, с положенным утолщением наверху, с пробкой и т. д. . . .

Характеристика предмета чрезвычайно замысловатая, тем более, что предмет показывается в большинстве случаев, и умышленно в другом материале. Опять таки, материал предмета может быть показан условно. — Напр. стекло Татлин в одном натюр-морте показывает — вырезывая в жести плоскость и покрывая ее сеткой — показывает прозрачность; наконец материал, кроме того случая, когда он совсем не дается, может быть дан отдельно от предмета, или в материале напр. другого предмета.

Подобная условность для того чтобы не порвать окончательно с предметом — необходимо традиционна. Если мы примем, что первое „отправление от предмета“ чистое изобретение,

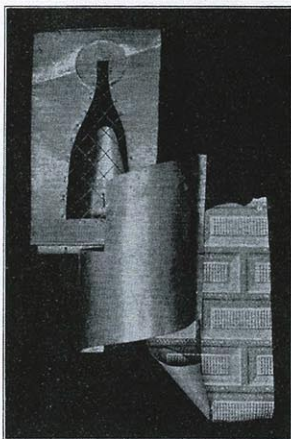


Рис. 9

то все последующие будут „усовершенствованием, углублением“, условность заостряется, „напоминающая“ характеристика идет постоянно к большему абстрагированию, не теряя, в большинстве некоторой видимой или невидимой связи с первым отправлением. Между прочим, одинаковость предметных тем частью — объясняется именно этой традиционностью. Так как современное искусство „интернационально“, и левые художники поэтому позволяют себе не быть национальными. Но в истории русского рельефа — в ходе развития, мы не встретимся с национальными особенностями — в конечных выводах — обязательно.

В 1913 г. Пикассо сделал рельеф — гитара и бутылка.

В 1918 г. Пикассо сделал арлекина с маской. (Вещи, которые весьма полезно рассматривать одну рядом с другой).

В 1914 г. Татлин, один из может быть самых видных представителей русского рельефа, сделал рельеф из дерева, картона и бумаги.

В 1921 г. Татлин сделал модель памятника башни, постройки из железобетона.

В большинстве случаев (не всегда) Пикассо по всей вероятности работает также интуитивно, как и все прочие, однако линия его творчества не прямая. (Виктор Шкловский сказал бы наверное — „ход коня“), правильнее может быть было бы сказать — спираль.

Факт тот, что творчество Пикассо — есть диалектика, интуитивно или нет, это не важно. Но контрастность характеризует самый путь.

Говоря откровенно — русская национальная черта — есть доведение любого положения до абсурда, так напр. Татлинская башня (пусть „персонально“ — хороша) есть идеологический абсурд.

Путь которым идет Пикассо, не есть путь инерции, это есть диалектически-органическое развитие, натуралистические вещи Пикассо (ожиданная пусть) неожиданность, Татлинская башня — сюрприз инерции. Стремление к абстракции (о которой я говорил выше) ведет, по существу, к все менее осязаемой характеристике предметности в контр-рельефе, — поэтому может быть все более интимной, может быть доведено (инерция) до манипуляции с несколькими все таки конкретными (немецкий Дада Швиттерс) материалами, предметом не обусловленным, это конечно более или менее неприличный тупик, так как является по существу орнаментально-аппликационным ремеслом.

Этого тупика, повидимому, в России избежали, Татлин например ушел от предмета, но ушел так же и от конкретного материала к материалу абсолютному.

Итак мы видим все прямую линию. — Путь к абстракции был путь тлеющей традиции и инерции. Постепенное сокращение показательной характеристики (сокращение „количественное“, так что предмет показывается частью, и наконец двумя тремя от него отвлечениями) привело к уничтожению предмета — как „только повода“ для работы. Между тем, предмет есть собственно и повод и материал для работы.

Архитектоника кубизма „естественно“ выразилась в рельеф; в России — рельеф „естественно“ вылился в контр-рельеф, в скульптуру плоскостей, „контр“-рельеф „естественно“ вылился в архитектуру. От архитектоники в живописи к архитектуре в жизни. Кубизм путем трюкажа (как выражается Глез), фактуры, путем своеобразных принципов рассмотрения предмета, путем метода отношения к форме в живописи, подавал реализм предмета, через „реализм“ живописи; рельеф в этом отношении прямой наследник кубизма, так как через ощущение своей „реальности, вещности, весомости“ — идет к ощущению реальности предмета.

Откинув этот последний момент, мы приходим к конструкции, которая существует „сама по себе“, эстетическое самодавление которой, заключается в соотношении частей, и которая

будучи „гомункулосом“ в смысле реальности теряет связь с искусством — как с условностью, становится конструктивным орнаментом, разгадкой без загадки, предметом.

Пафос таких вещей — их собственная „предметность“, они не имеют „тайны“ (само собой тайна — это чистый трюкаж).

Собственно говоря, некоторое время пафос неизобразительных рельефов опирался на „отрицание“ предметности, изобразительности (анархизм-с) — затем однако неизбежно превращается (с ведома автора или нет) в пафос „машинизма“.

Беспредметное конструирование (в России), как искусство неизбежно должно было превратиться и превратилось в искусство аналитическое, в ряд опытов, простых и сложных. Примеры: — работы Малевича, мои собственные, того времени, Родченки, Розановой, Бруни и др.

Покончив с предметом, беспредметное конструирование необходимо отказывается от ряда формальных вариаций — имеющих в предмете опору, т. е. сокращает свой эстетический словарь и, перестав моделироваться, мало по малу контр-рельефы перестают и моделироваться, что кладет на них печать однообразия.

Однако же в нужный момент, в тот момент, когда беспредметное конструирование завоевало положение „единственного передового“ (недурна у нас нынче фразеология в искусстве), на помощь практике приходит теория и беспредметное искусство „фундаментируется теорией современного утилитаризма“. От архитекторики в искусстве к архитектуре в жизни. От „вещи бесцельной“ (беспред. констр.) к „вещи целесообразной“.



Рис. 10. Выставка модели Памятника III Интернационала в мастерской Таталлина. 1920. Петербург.

В

течение целого ряда лет современная живопись была экспериментальной, картины программными опытами. В общем и целом опыт всей радикальной живописи приводит к относительности художественной ценности вообще, критерий для оценки художественного произведения не может быть абсолютным. Законы художественного произведения находятся в нем самом, строй картины может расцениваться с точки зрения логики именно данной картины.

Однако же при подобной расценке приходится считаться с тем, что художественное произведение не может быть воспринято вырванным из цепи своих предыдущих и последующих, во всяком случае оно воспринимается в том или ином ряду так же, как и в обстановке данного момента, момента оценки. Творчество современного художника не развивается по одной прямой постоянного прогресса, но при наличии такового оно развивается в постоянных „самоопровержениях“.

В Германии напр. принято называть консеквентным такого художника, который развивается, так сказать, в одном направлении. Но это может характеризовать или художника в стадии роста или это касается только одной стороны творчества — качества, а не процесса мышления образами как такового. Этот процесс в общем и целом представляется цепью, звенья которой взаимно отталкиваются или притягиваются.

Расценивая художественные школы или направления, мы привыкли пользоваться такими напр. терминами как „реакция“. Часто говорится, кубизм — реакция импрессионизма, нео-реакция кубизма и т. д. В данном случае, при всей односторонности подобной терминологии, мы имеем указание на то, что смена художественных школ и направлений строится на отрицательной или положительной связи данной школы с какой то из своих школ предшественниц.

В творчестве отдельного художника происходит то же самое. Нет никакой доблести в том, что тот или иной художник напр. в течение 40 лет делал беспредметные вещи, делал до тех пор, пока не был общественным мнением признан консеквентным и не начал продаваться.

Конструктивный натурализм появившийся у нас в России также как и здесь в Европе, появился на почве отталкивания от беспредметного искусства; точно также как и натурализм повышенного типа, напр. с умышленным нарушением пропорций явился бы отталкиванием от натурализма строгого стиля.

Созидание традиций и затем нарушение их, — таков путь искусства, — и это нам вполне понятно поскольку относится к художественным школам, но почему то „не нравится“ в применении к творчеству отдельного художника.

Творчество Пикассо дает много иллюстраций к сказанному выше.

Так напр. натуралистические вещи Пикассо воспринимаются не только зрителем на фоне его же кубистических вещей, но и сам автор к натурализму и слитному предмету отброшен предшествовавшими экспериментами в области предметного разложения.

С точки зрения формального анализа художественное произведение может быть разобрано при наличии понимания ключа ее строя и при учете этой „обстановки фона“, ряда в котором она существует, однако же вкусовое наше отношение остается относительным. Так напр. в России в 60-ых годах процветает школа, так наз. передвижников, школа народническая, в общем относящаяся к живописи, как к средству идейного воздействия через художественный образ. В смысле живописи, как таковой, эта школа практиковала „реализм“, т. е. живопись мазком, обыкновенный европейский натурализм с импрессионистским оттенком. Смесь классического академизма с импрессионизмом из которого были взяты синие тени, плен-эризм, эскизность, живописная „мясистость“, натурализм „на глазок“ плюс анатомия. Школа эта претендовала на исчерпывающий реализм, близость к натуре, поэтому чувствовала себя безусловной, абсолютной. С тех пор однако прошло 60 лет, русская передовая публика прошла через отрицание передвижничества в пользу стилизации всякого рода („мир искусства“), наконец в пользу крайних футуристических направлений, и в настоящее время (или может быть очень скоро), Репин напр. (один из видных художников передвижничества) может быть нами почти воспринят как примитив — как живопись крайне условная и наивная. Он может опять нравиться, но иначе чем прежде. Собственно последние годы прошли под знаком формы и анализа формы в творчестве и в теории творчества, и... повидимому приходится возвращаться к вкусу и совершенно личной оценке. Анализ может нам показать строй произведения, можно по всей вероятности установить известные законы в пределах относительности наших эстетических ощущений, но абсолютный критерий — остается чрезвычайно старым, — хорошо то, что талантливо. Ежели же принять во внимание, что г. А. считает талантливым то, что г. В. считает бездарным, то... картины умирают, оживают, опять умирают и воскресают в совершенно ином восприятии, и наш век отличается от других главным образом повышенным темпом.

Некоторые позывы сегодняшнего французского искусства на нео-классицизм, как и позывы так назыв. конструктивистского типа дилетанствующего Steal (голл. журнал), все это только непонимание искусства как движения, потуги на grand-stile, большой статический стиль который в будущем имеет только перспективу „совершенствоваться“, утопические идеалы заимствованные из средних веков.

В общем и целом наша эпоха имеет стиль и свои особенности, но во всяком случае одна из этих особенностей — быстрый темп движения и сама кривая этого движения.

Мы слишком все нервны, быстро переживаем, быстро изживаем; художественное произведение чтобы быть воспринятым должно стегнуть по нервам; да и вообще „узнавание“ картины заключает в себе известный момент „удивления“, неожиданности. Это также справедливо, как и то, что картина должна отдаваться зрителю не с легкостью полной ясности, не должна быть „очевидной“, но должна восприниматься с „сопротивлением“, туго. Обаяние кубизма несколько лет тому назад именно объяснялось этой сопротивляемостью картины позволявшей себя „узнавать“ мало по малу, трудно. Так сегодня напр. беспредметное искусство воспринимается нами „легко и без боли“, как говорится в рекламах детского слабительного, и потому целые стены беспредметных картин не дают больше эффекта напряженности, не соприкасаются с нашим восприятием.

Любопытно отметить еще то обстоятельство, что как при смене художественных школ, так и при движении единоличного творчества „отталкивание“, имеет определенную тенденцию „отталки-

вания от банального". От того что в общем признано молчаливо или громогласно явлением нехудожественным, явлением дурного вкуса, иначе говоря, пользуясь выражением Виктора Шкловского, происходит процесс канонизации художественных явлений, которые в общеречии принято называть мецанскими.

Так напр. фотография; фотографические снимки служили и служат трамплином для толчка и до сих пор, от фотографии (интуитивно) отталкивался Руссо, сознательно от фотографии отталкиваются вообще очень много художников, и сейчас почти большинство (напр. Отто Дикс).

Застывший реализм фотографии, нарочитость ее, ее так назыв. анти-художественность, повышаются такими художниками до степени художественного канона. Как на обратное явление можно указать на так назыв. художественные фотографии, фотографии „под Рембрандта“, „под экспрессионистов“. Стиль выжатый прочь из искусства перебрасывается в фотографическое механическое творчество.

У всех также на памяти увлечение негрским искусством, выразившееся в кубизме и собственно в скрытом виде и до сих пор в форме известных принципов в левом искусстве господствующее. Это конечно также было отталкивание от того, что общему мнению казалось карикатурным, уродливым. К этому же порядку следует отнести отталкивание от детских рисунков и канонизацию таковых. Уродливое вообще в левом искусстве несомненно сыграло заметную роль. Одна из книг Д. Бурлюка называлась „Пощечина общему вкусу“, боюсь что настоящее искусство всегда пощечина, правда ее не всегда замечают „те которые получают пощечины“, однако же это тем обиднее.

В противоположность „уродливому“, можно указать на отталкивание от „красивенького“. Лучшим примером подобного явления служит опять таки Пикассо в таких вещах как натур. сладковатый портрет жены художника (книга М. Рейналя).

Очевидно был момент когда „красивенькое“ оскорбляло общий вкус. По всей вероятности здесь было бы уместно сказать, что просто „красивое“ как то всегда оказывается за бортом действительного искусства. Именно тот момент публичной апробации искусства еще вчера публику обижавшего и оскорблявшего лишает это искусство силы, рука подымавшаяся для оплеухи заканчивает жест воздушным поцелуем, искусство становится понятно — красивым и удовлетворяет широкую толпу. Все это конечно осложняется глубокой дифференциацией современных общественных слоев. Можно напр. себе представить, что сладкая „красивенькая“ картина найдет в известной обстановке и в известных слоях искренних адептов, для которых подобная вещь будет „красива“, сарказм же ее не будет понят.

В общем пользуясь подобными наблюдениями можно напр. до известной степени угадывать направление чистого родника искусства сплошь и рядом не сливающегося с широкой рекой победившего или побеждающего направления. Так напр. года 2 тому назад в русских газетах я писал в противоположность сторонникам „стиля нуво“ о грядущей индивидуализации искусства, и о том, что наш момент характеризуется не движением по направлению этого стиля нуво (машины и т. д.), но характеризуется критикой достижений левого искусства и приятием искусств и стилей еще не так давно заслуживавших кличку „старого искусства“.

Искусство возрождения, нео-классицизм и т. д. лучший пример того, что радикально настроенные живописцы пересматривают „критическим оком“ свои собственные художественные биографии и биографии искусства прошлых веков вообще.

Само собой это старое искусство воспринимается иначе по новому; не помню какой кубист сказал по поводу Рафаэля (недавно столь гонимого). „C'est très bien, mais c'est du cubisme“.

Это между прочим сказано чрезвычайно глубоко. Именно потому что нео-классицизм и кубизм слишком принципиально близки, потому французская попытка вытеснить второй первым, обречена на недолговечность, думается. Действительно поскольку в одном случае мы имеем дело с предметом разложенным, а в другом с предметом слитным, постольку это взаимоотталкивание осуществляется, взаимоотталкивание нужное не только зрителю, привыкшему к вечерашним щелчкам, но и художнику нуждающемуся в новом интересе, как желудку нуждающемуся в перемене пищи. Однако же классически натуралистическая вещь мы (после кубизма) понимаем как кубизм в реальных формах, как конструкцию в скрытом виде. Особенно типичен в этом смысле опять таки рисунок Пикассо — 2 лежащие фигуры парень с девушкой (книга Рейналя), рисунок в котором полное с пустым, тяжелое с легким связались в композицию нигде не перегруженную, композицию поистине кубистическую. Блестящий рисунок.

Наконец самая манера живописи, отношение к форме очень близки в кубизме к классическому пониманию. Всякая живопись условна и относительна. До сих пор каждая школа в расцвете своем полагает в себе абсолютную истину. Мы наконец, я думаю должны примириться с этим обстоятельством, с относительностью и начать ощущать искусство как органическое движение, а не как искусственное выростание какого то отрезка — „великой дороги“ от Сезанна к „новому стилю“. Тем более, что нам всем очень хорошо известна цена всем этим фразам и характеристикам этого нового стиля. Тут мы встретим и „великую дорогу“ и „производственное искусство“ и „искусство коллектива“ и „машинизм“ и „индустриальное искусство“ и т. д. Все это очень дешево стоит и очень немного нужно лет, чтобы весь этот мертворожденный хлам „стиля нуво“, оказался чем то вроде всеми забытого модернистского шведского стиля.

Собственно подход к форме у Рафаеля напр. и у кубистов в общем швед, речь идет конечно не о деформации, а о самой живописи. Так же как я не говорю и о кубизме последней формации — кубизме плоскостном, в котором главную роль играет заливка плоскостей краской, а не живописание.

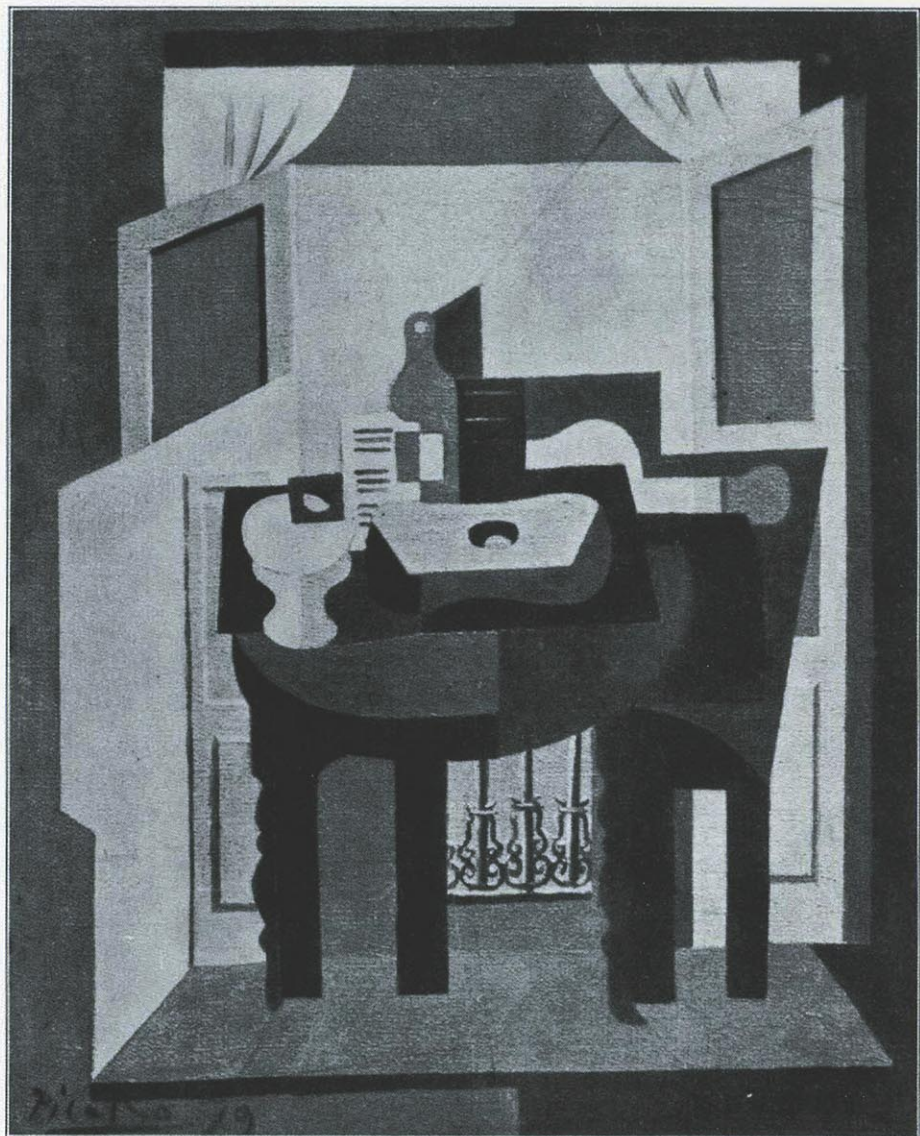
Так напр. Рафаэль делает детальную живопись. Детальная живопись опирается всегда на точный рисунок и в высшей степени условный цвет — рисунок раскрашивается. При детальном работе изображаемый предмет надобно писать с близкого расстояния, цвет постоянно решается рассудочно. Если мастер начнет выписывать деталь — ему придется выдержать ее в цвете, выбрать для нее цвет, не писать путем сравнения двух соседних цветов положенных 2 ударами кисти, что является методом иллюзионистского реализма, реализма „с натуры“. Когда вы рассматриваете деталь близко и внимательно и хотите ее написать точно по цвету, вы видите что это невозможно, человеческий глаз таким образом напряженный и лишенный возможности непосредственного сравнения, увидит в этой детали огромное количество цветовых колебаний. Поэтому детальная живопись требует тщательного рисунка и цветовых обобщений, при этих же условиях приходится обобщать цвет не по чувству и не по глазу потому что, тогда деталь может быть уничтожена обобщением, мазком, а приходится обобщать цвет в пределах детали, в точных пределах рисунка, что и ведет к тому, что цвет решается рассудочно.

Точно также такое же отношение к цвету и также точный рисунок, в своем роде конечно точный, скорей именно, точный как „граница“ — оказываются методом кубизма (не плоскостного). Это обстоятельство, мне кажется, дает основание полагать, что так назыв. нео-классицизм является вариацией кубизма, а не реакцией кубизма, возможный же „нео-натурализм“ должен был бы опираться не на рисунок, а на живописание, точно также как должен был бы обладать пафосом предметного изображения, а не пафосом производства картины.



Picasso
Пикассо

Arlequin jouant de la guitare



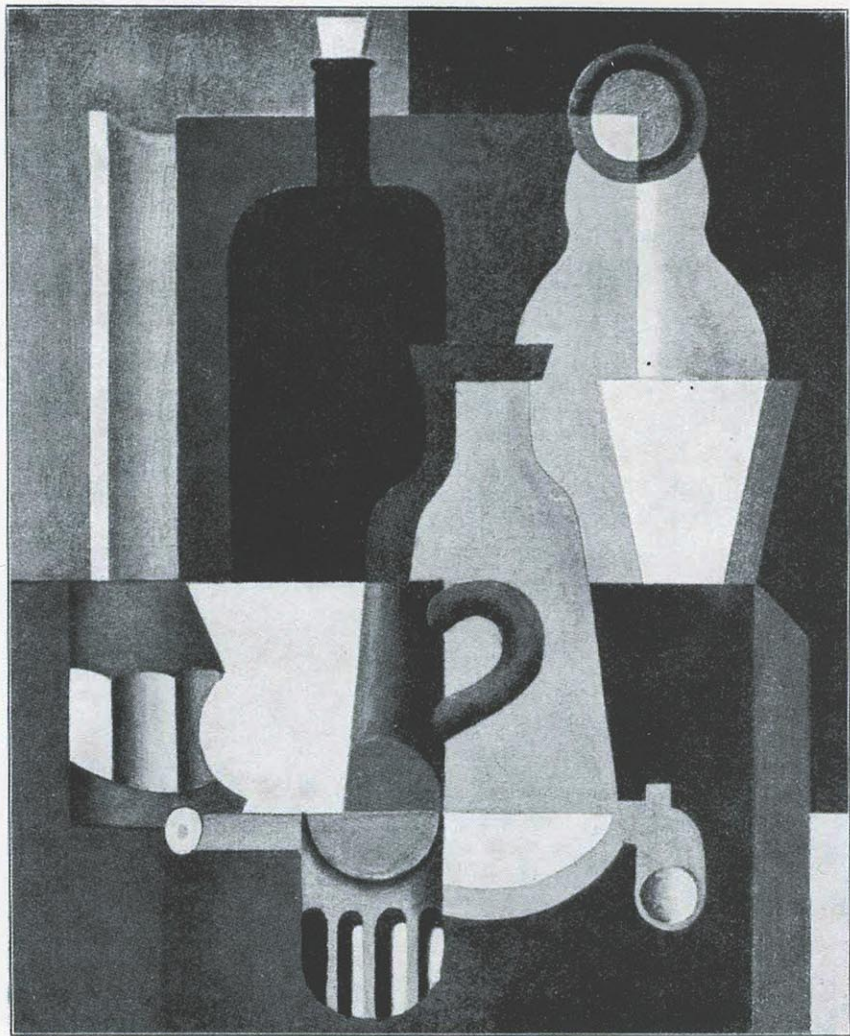
Picasso
Пикассо

La table devant la fenêtre



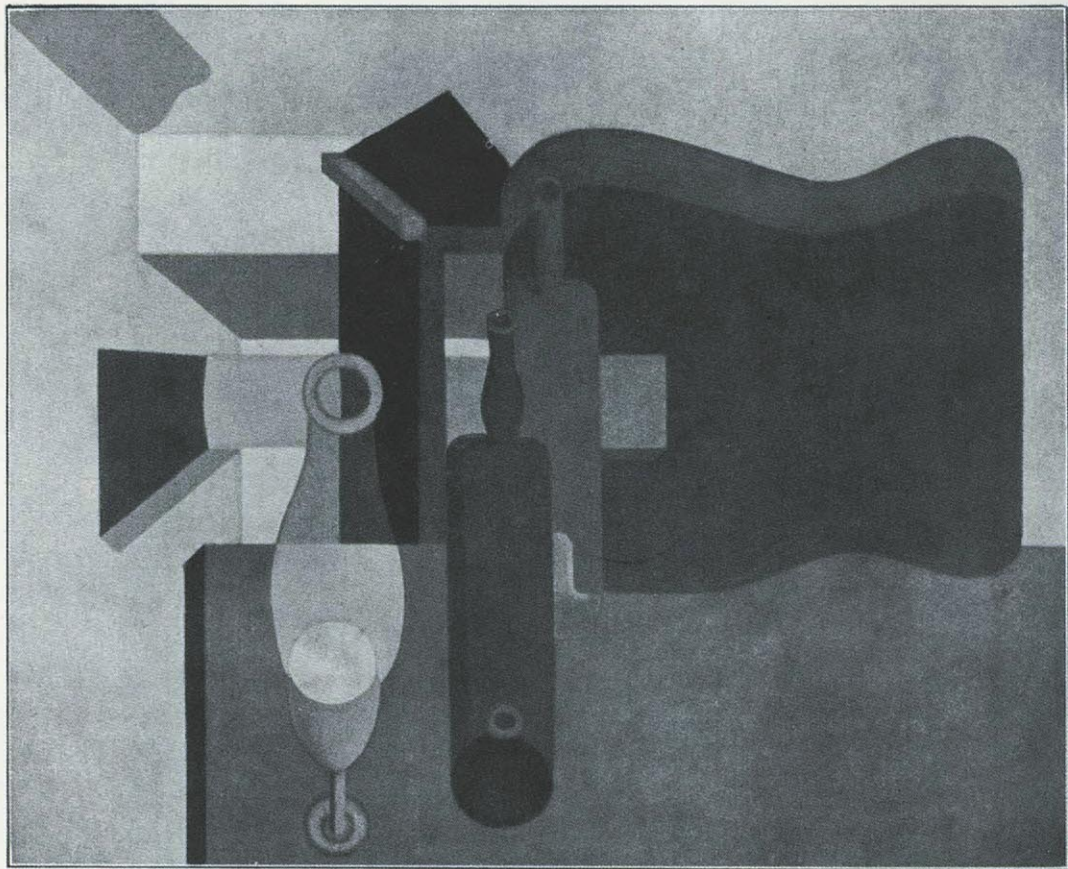
Picasso
Пикассо

La femme de l'artiste



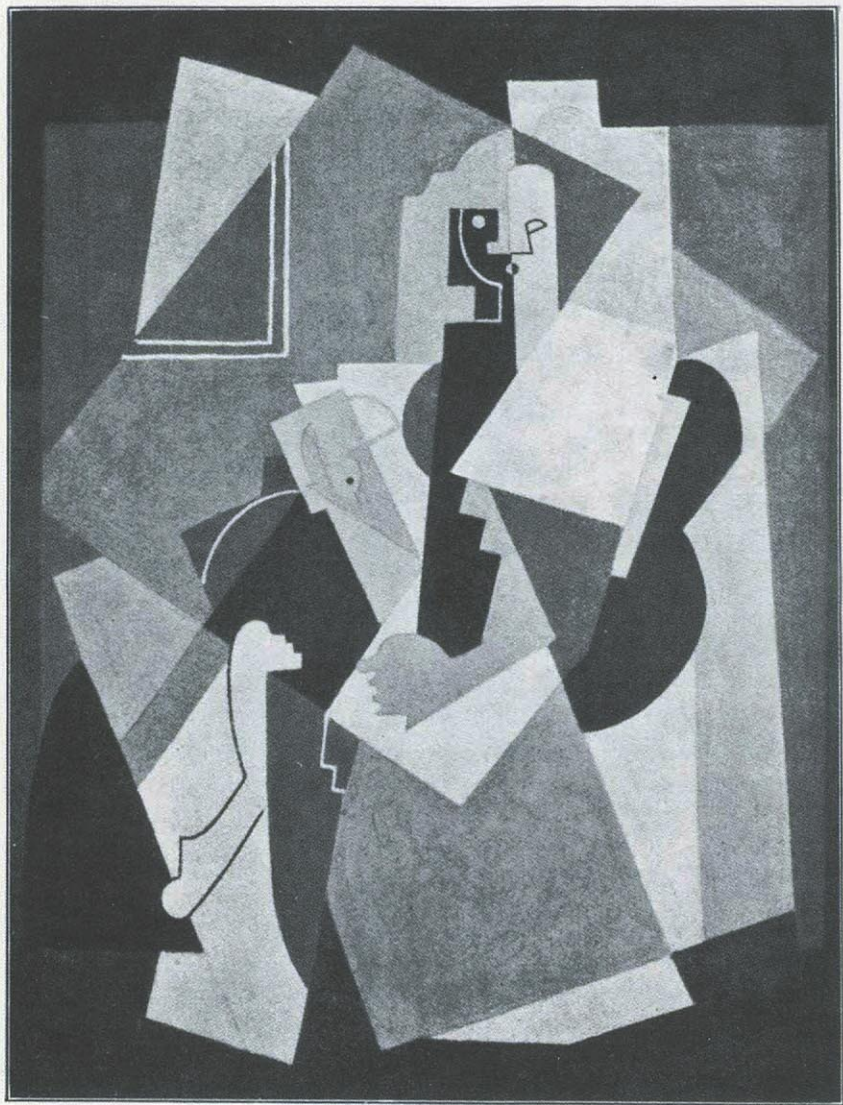
Jeanneret
Жаннерэ

Nature morte

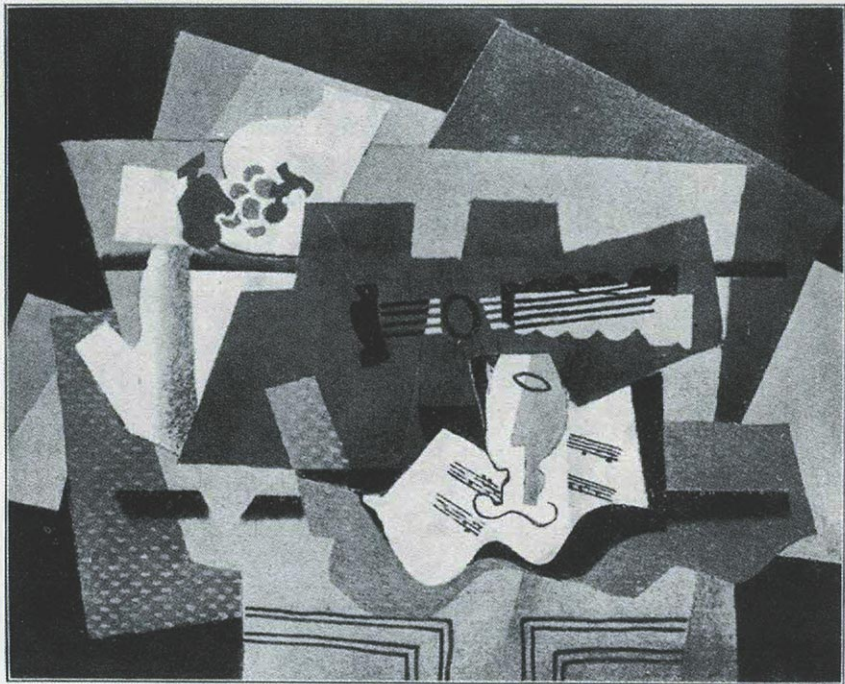


Ozenfant
Озанфан

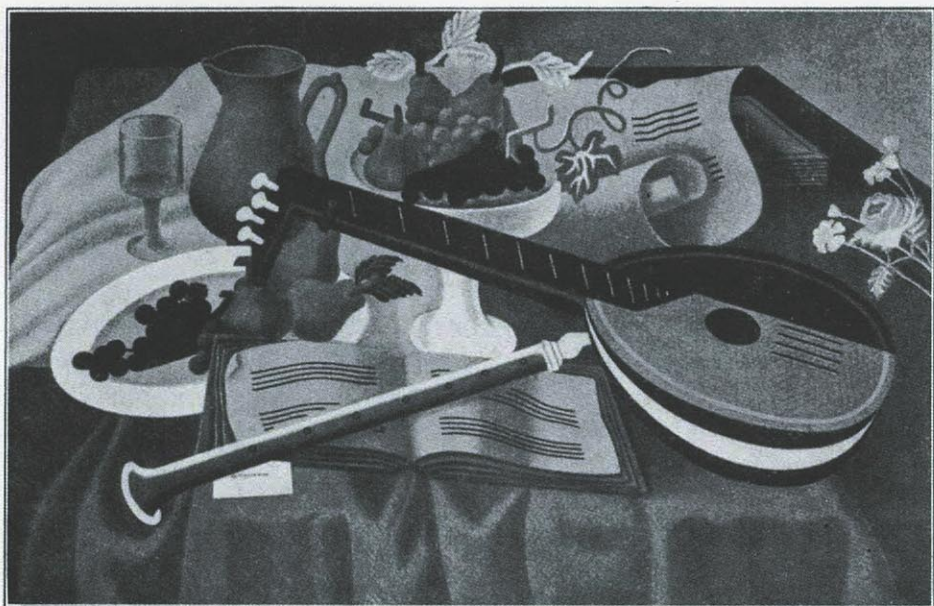
Nature morte 1920



Albert Gleizes
Альберт Глез

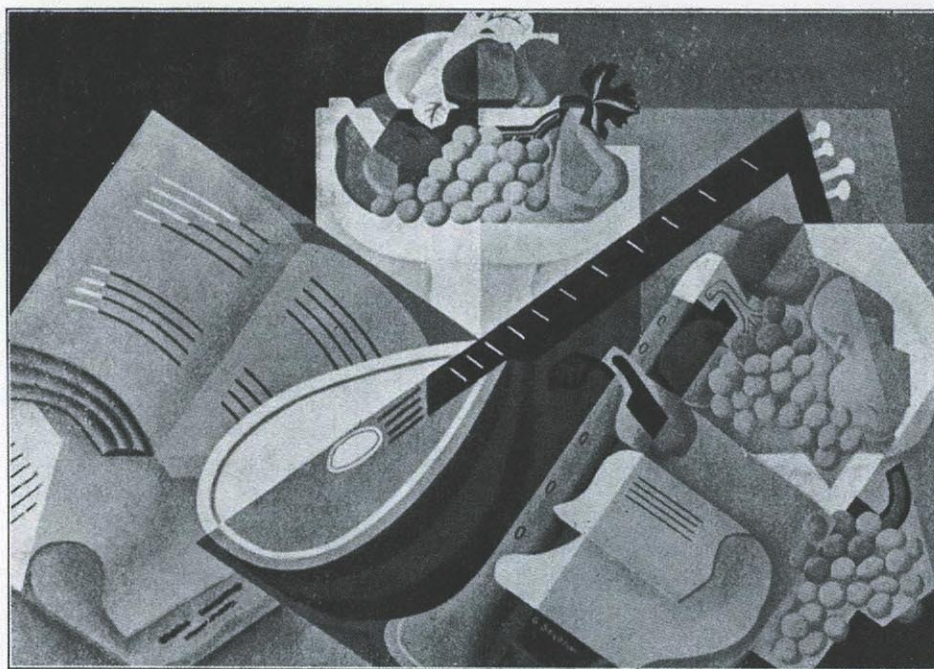


Georges Braque
Жорж Брак



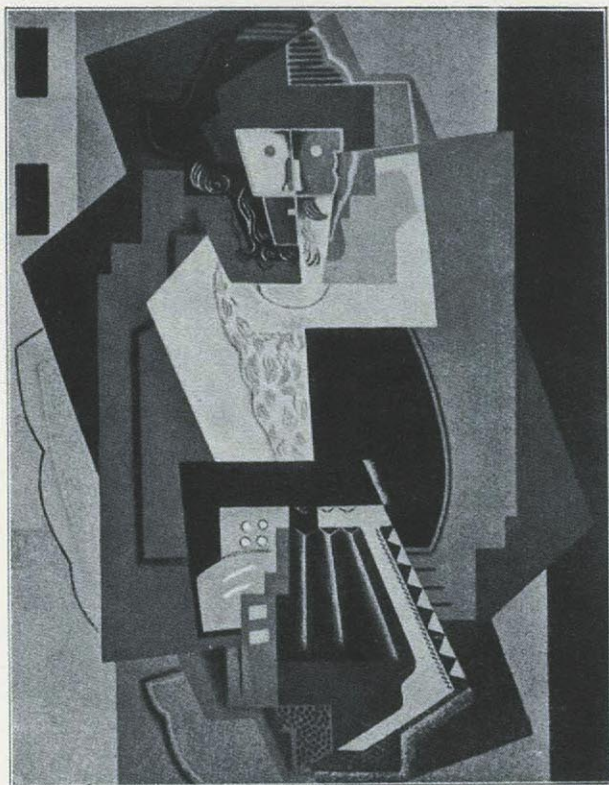
Gino Severini
Джино Северини

Nature morte



Gino Severini
Джино Северини

Nature morte



Gino Severini
Джино Северини

Bohémien jouant de l'accordéon



Gino Severini
Джино Северини

Maternité



Archipenko
Архипенко



Archipenko
Архипенко



Karl Zalut

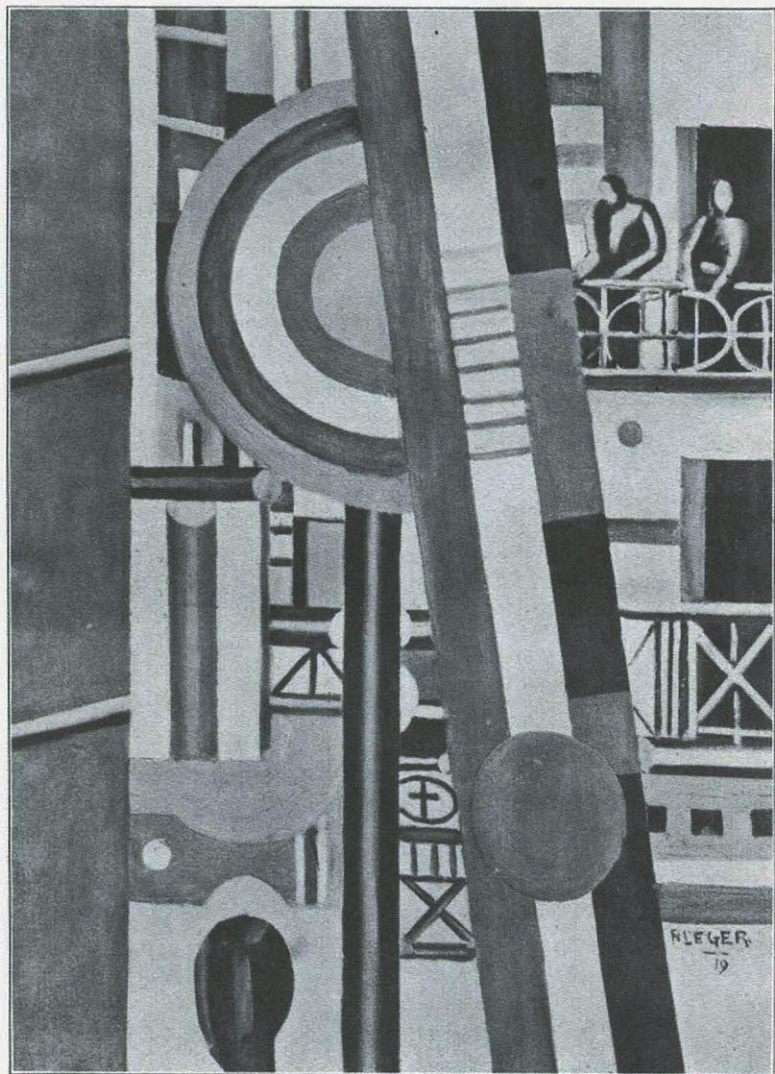
Карл Залут



Karl Zalit
Карл Залит

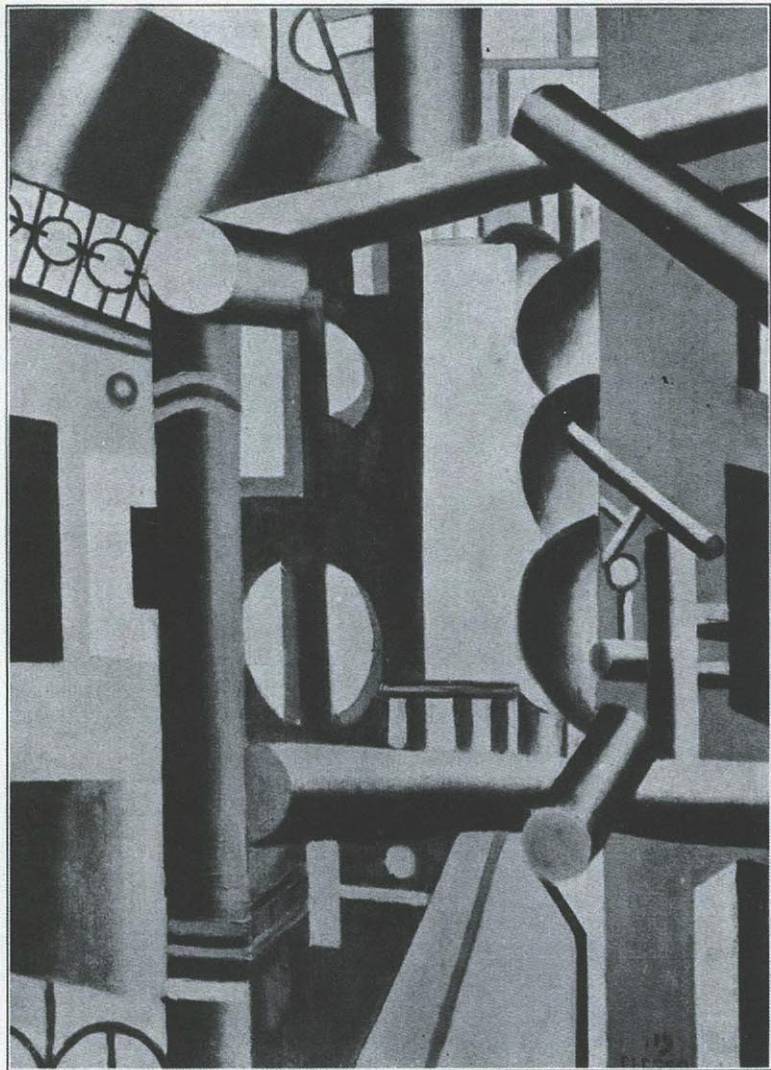


Karl Zalit
Карл Залит

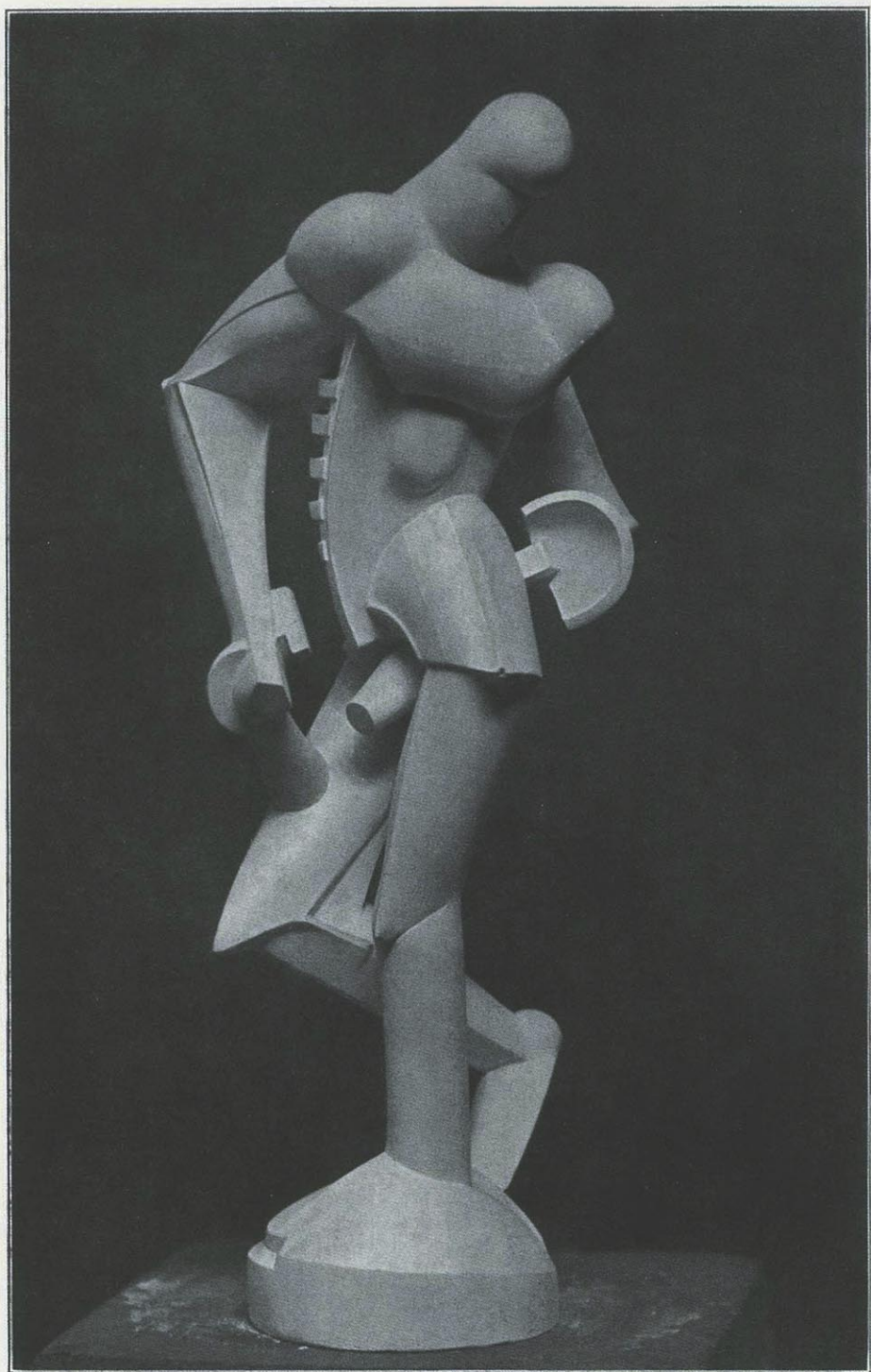


F. Leger

Ф. Леже



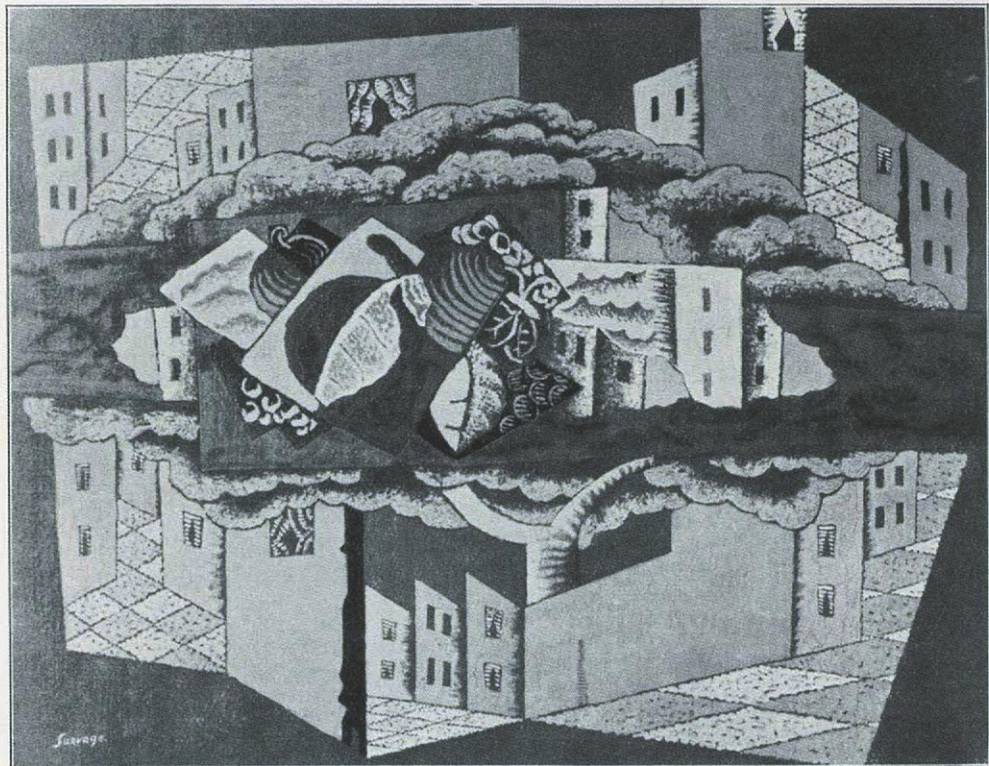
F. Leger
Ф. Леже



R. Belling
Р. Беллинг

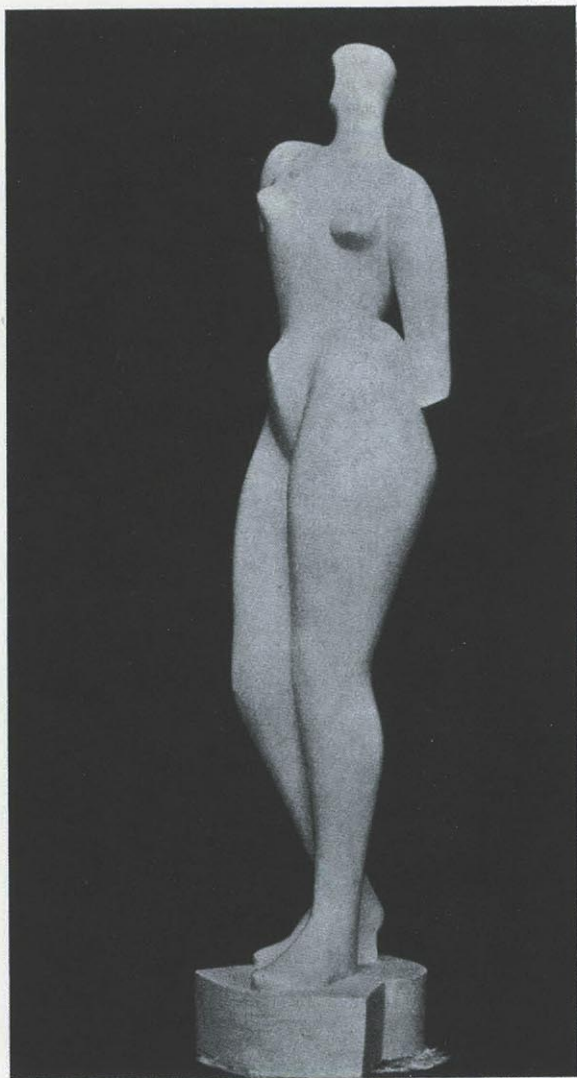


Zadkin
Цадкин



Survage
Сюрваж

Landschaft
Пейзаж



A. Dzirkal

А. Дзиркал



Iwan Puni
Иван Пуни

Straßenreklame
Сандвичи



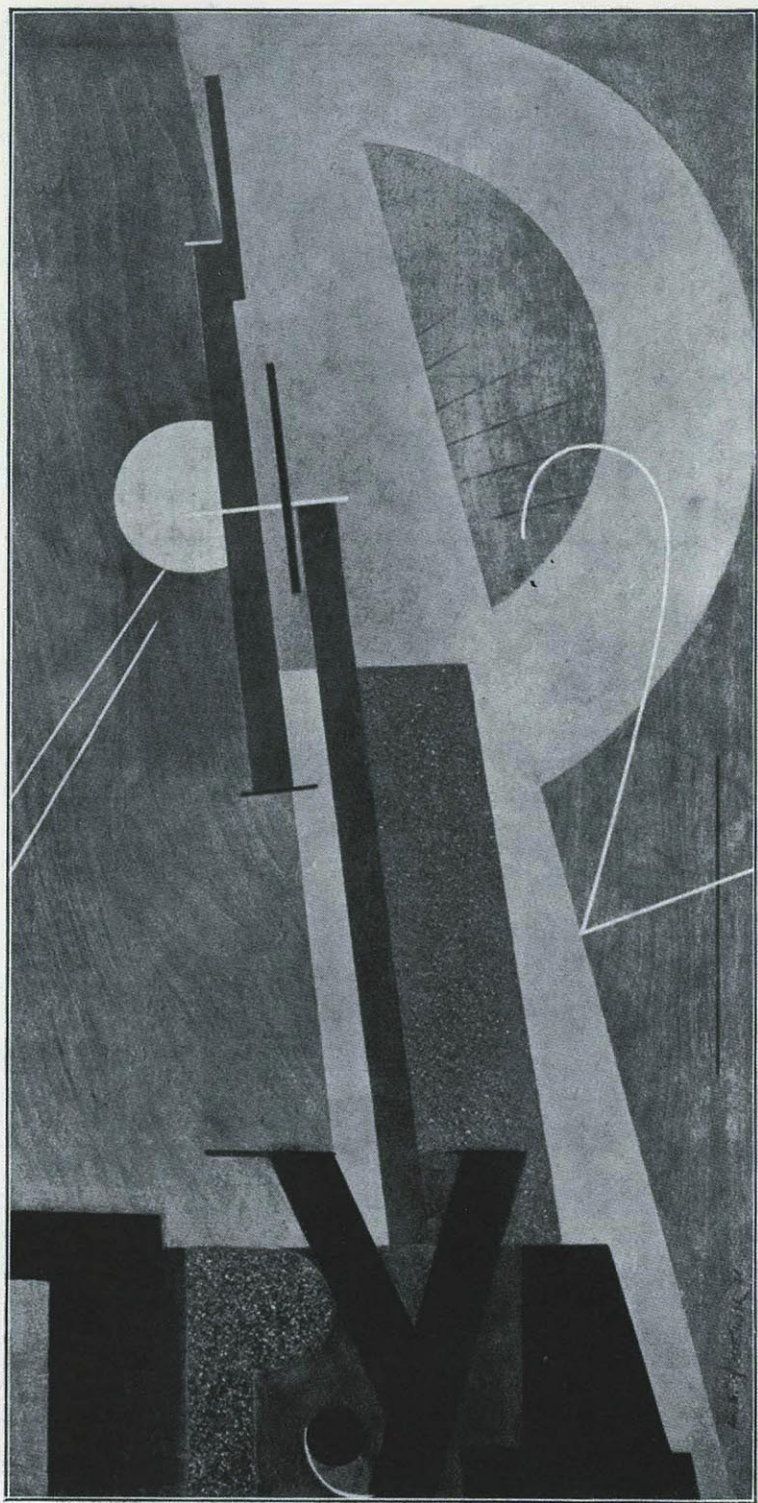
Iwan Puni
Иван Пуни

Ausstellung des „Sturm“, Berlin 1921
Выставка в Берлине „Штурм“ 1921



Ivan Puni
Иван Пуні

Musikant
Музыкант



Altmann
Альтман