

5.5.
29846.

из

Оттонъ Краснопольскій.

АБСТРАКТИВИЗМЪ

ВЪ

ИСКУССТВѢ НОВАТОРОВЪ

(ПОСТИМПРЕССИОНИЗМЪ И НЕОРОМАНТИЗМЪ).

Неоархаисты.
Экспрессионисты.
Кубисты-синтетика.
» Дивизионисты.
» динамики.
Посткубисты.
Орфеисты.
Футуристы.
Супрематисты.



МОСКВА
1917.

58
29846

Оттонъ Краснопольскій.

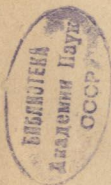
АБСТРАКТИВИЗМЪ

ВЪ

ИСКУССТВѢ НОВАТОРОВЪ

(ПОСТИМПРЕССИОНИЗМЪ И НЕОРОМАНТИЗМЪ).

106356



Неоархаисты.
Экспрессионисты.
Кубисты синтетич. » дивизионисты.
» динамики.
Посткубисты.
Орфеисты.
Футуристы.
Супрематисты.

МОСКВА

1917.

Тип. «Обществ. Польза». Москва, 3-я Тверск.-Ямск.

Предисловіе

Досвящается

Габріэли Запольской,
одной изъ первыхъ почи-
тательницъ экзотическаго
искусства Гогена.

Октябрь 10 дня 1916 г.

Авторы

Предисловіе.

Желаніе представить въ научно-популярномъ изложеніи сводъ новыхъ цѣнностей абстрактнаго искусства въ его логической послѣдовательности, заставляеть меня въ настоящее время отказаться отъ изданія моей болѣе обширной рукописи на эту же тему, тѣмъ болѣе что по своему объему и способу изложенія она могла бы вызвать интересъ лишь въ небольшой средѣ художниковъ и любителей искусства.

Ради краткости содержанія мною выброшены таблицы, служащія для наглядной иллюстраціи раздѣленія всѣхъ болѣе или менѣе выдающихся современныхъ художниковъ на группы, классы и категоріи.

Популярность изложенія не позволяетъ мнѣ углубиться въ болѣе подробныя доказательства нѣкоторыхъ новыхъ тезисовъ, что легко можетъ вызвать обвиненіе въ ихъ малой научной обоснованности.

Тѣмъ не менѣе, выпуская въ свѣтъ этотъ краткій очеркъ, я увѣренъ, что отвѣчу требованію времени, давая популярно-научное объясненіе задачъ и цѣлей новаго искусства.

Октября 10 дня 1916 г.

Авторъ.

Вступленіе.

Вѣрующіе въ прогрессъ! Почему Ваши очи все еще прикованы къ красотѣ древнихъ? Не потому-ли, что натуралистическая красота греческихъ богинь напоминаетъ Вамъ божественную красоту женскаго тѣла?

Очнитесь! Искусство построенія абстрактныхъ предметовъ по законамъ эстетики—вотъ очередная задача современнаго творчества.

Воспитанные на шаблонахъ красоты натуралистическаго искусства! Развѣ Вы не являетесь простой игрушкой въ рукахъ бездарныхъ законодателей сезонной моды?

Дайте же право голоса въ вопросѣ о красотѣ художникамъ новаторамъ, оставляя за собою право критики новыхъ цѣнностей, вносимыхъ въ искусство, а не подлинности красоты, предлагаемаго ими творчества.

Смѣлость или глупость? Геній или безуміе? Красота или безобразіе?

Оставьте эти вопросы будущимъ историкамъ искусства! Развѣ съ точки зрѣнія африканскаго художника, творца деревянныхъ статуэтокъ боговъ, красота греческихъ скульптуръ не была безобразіемъ?

Для тѣхъ, кто уже пресытился объективной красотой музейнаго искусства, каждая новая выставка должна давать новыя эмоціи вѣчнаго обновленія субъективной красоты.

Но не погоней за оригинальностью и не однимъ только желаніемъ удивить диковинными сопоставленіями своихъ композицій плѣняетъ художникъ-новаторъ зрителя: онъ долженъ вызывать къ себѣ интересъ чѣмъ-то болѣе глубокимъ—искренностью и фанатической вѣрой въ свое призваніе.

Изъ ненависти часто рождается любовь! Такъ

Пикассо въ концѣ-концовъ покорилъ С. И. Щукина гениальнымъ безобразіемъ своего демоническаго искусства.

Коллекціонеры, лишенные собственнаго вкуса и собирающіе жалкіе остатки музейной красоты натуралистическаго искусства! Вы, не имѣющіе ни смѣлости, ни чутья провидѣть новыя цѣнности въ искусствѣ, учитесь у Сергѣя Ивановича, какъ можно собрать цѣнную галерею за небольшія сравнительно суммы, затраченныя во время.

Франція завидуетъ Москвѣ, которая въ лицѣ Щукина имѣетъ рѣдкую, по цѣнности, коллекцію французскихъ художниковъ: Сезаннъ, Гогенъ, Матиссъ, Деренъ и Пикассо нынѣ составляютъ главную основу этого чуднаго собранія, гдѣ каждый, кто уже соскучился монотонностью пережевыванія старыхъ цѣнностей, снова начинаетъ вѣрить въ свѣтлую будущность новаго искусства.

Та желѣзная логика новыхъ путей въ искусствѣ, какая видна при болѣе обстоятельномъ знакомствѣ съ творчествомъ художниковъ-новаторовъ, изъ которыхъ, къ слову сказать, каждый обладаетъ изумительной техникой своего ремесла, несмотря на кажущуюся неумѣлость владѣнія рисункомъ, — покоряетъ даже въ томъ случаѣ, когда новая, субъективная красота не всегда отвѣчаетъ нашему вкусу, воспитанному на объективной красотѣ классиковъ.

Но если наша интуиція требуетъ отъ искусства красоты, то нашъ разумъ — новыхъ цѣнностей для новой красоты!

Изъ множества новыхъ, часто даже оригинальныхъ идей, только тѣ имѣютъ значеніе для исторіи новаго искусства, которыя способны развиваться и совершенствоваться въ будущемъ и тѣмъ доказать свою жизненную цѣнность.

І. АБСТРАКТИВИЗМЪ

И НАТУРАЛИЗМЪ.

1. Абстрактивизм Чурляниса.

Разница между натуралистическимъ и абстрактнымъ искусствомъ: а) разрывъ съ литературою и связь съ архитектурой и музыкой, б) основа композиціи не въ копированіи аналитическихъ формъ натуры, но въ синтетической группировкѣ архитектуры массъ, орнаментики линій и музыкѣ красокъ, в) творчество не реальныхъ предметовъ, но ихъ символовъ при помощи фантазіи ума, а не чувства, и д) контактъ съ наукой и метафизикой.

Расколъ въ мірѣ искусства между молодымъ и старымъ поколѣніемъ художниковъ сдѣлался слишкомъ замѣтнымъ, чтобы не обратить на себя вниманія общества. Уже очень сильный переворотъ вносить онъ въ наши понятія о задачахъ искусства, чтобы его можно было считать лишь временнымъ недоразумѣніемъ. Расколъ этотъ знаменуетъ рожденіе новаго искусства чисто абстрактнаго характера, которому должно уступить мѣсто старое натуралистическое направленіе.

Здѣсь я долженъ обратить вниманіе на то обстоятельство, что вся новость абстрактивизма въ искусствѣ заключается въ самомъ только названіи, которое я ему придаю, чтобы тѣмъ ярче подчеркнуть всю разницу между новымъ искусствомъ и старымъ. Названіе это должно возвыщать о столь желанномъ сліяніи всѣхъ четырехъ искусствъ, изъ которыхъ архитектура и музыка по существу всегда абстрактны, тогда какъ скульптура и живопись уже въ древнемъ Египтѣ достигли того абстрактивизма, какое намѣчается въ современномъ теченіи искусства.

Новѣйшія изслѣдованія египетскаго искусства

доказываютъ, что первый, мемфисскій періодъ, длившійся отъ V-го до III-го тысячелѣтія до Р. Х., былъ натуралистическимъ, когда его мѣсто заняло абстрактное искусство египетскаго періода отъ III-го до I-го тысячелѣтія до Р. Х. Затѣмъ исторія повторяется: абстрактное египетское искусство перевоплощается въ натуралистическое искусство Европы въ періодъ отъ греческаго классицизма вплоть до нашихъ дней. Теперь мы наканунѣ вступленія въ фазу второго періода абстрактивизма въ искусствѣ.

Но вотъ что удивительно: мы видимъ, что натурализмъ дѣйствительно предшествуетъ абстрактивизму, а длина этихъ періодовъ волнообразнаго колебанія искусства измѣняется промежуткомъ времени около 2¹/₂ тысячъ лѣтъ.

Неужели и теперь этому новому абстрактивизму снова суждено прожить два тысячелѣтія?

Какіе же тогда горизонты открываются передъ нами, если современное теченіе есть только введеніе въ новое искусство?

Не будемъ, однако, касаться перспективъ будущаго, а разсмотримъ ту разницу, которая даже теперь ярко отдѣляетъ абстрактное искусство отъ натуралистическаго.

Если натурализмъ, стремясь къ фотографической точности является только копированіемъ аналитическихъ формъ природы, то абстрактивизмъ претворяетъ реальные предметы въ ихъ символы, стремясь къ синтетическимъ обобщеніямъ основныхъ массъ.

Художникъ-натуралистъ былъ какъ бы рабомъ природы, когда въ блаженномъ экстазѣ копировалъ всѣ случайности ея аналитическихъ формъ. Художникъ-абстрактивистъ, овладѣвъ творческими

законами природы, соперничаетъ въ своихъ композиціяхъ съ творчествомъ самой природы.

Идеаломъ художника-натуралиста было до такой степени сильное стремленіе блеснуть своей виртуозной техникой, что даже выборъ сюжета служилъ нерѣдко лишь для этой цѣли. Тогда какъ у художника-абстрактивиста техника играетъ второстепенную роль, служа лишь средствомъ для уничтоженія всѣхъ деталей натуры, мѣшающихъ композиціи, основанной на сопоставленіи массъ, линій и красокъ, причемъ сама композиція рождается не столько силою чувства художника, сколько фантазіей его ума.

И какъ мудрецъ философъ, умѣющий изъ хаоса добыть кристаллъ великой синтетической истины, такъ и художникъ-абстрактивистъ, отбрасывая всѣ аналитическія детали, строитъ въ творческомъ подъемѣ синтетическіе образы, являющіеся плодомъ размышленія надъ единствомъ композиціи.

Несвязанный никакими узами кромѣ субъективнаго вкуса онъ всецѣло отдаетъ себя фантазіи ума, которая отрываетъ его отъ реальной жизни и уноситъ въ невѣдомые края, гдѣ композиція состоитъ изъ архитектурныхъ массъ, орнаментики линій и музыки красокъ, играющихъ мелодіи сказочныхъ мировъ... И чтожъ? стоитъ ему лишь очнуться отъ этихъ сновъ на яву, какъ злая дѣйствительность встрѣчаетъ его насмѣшкою тѣхъ, кто цѣнность творчества въ искусствѣ измѣряетъ безупречностью копій съ натуры.

Но нѣтъ! Не интересуютъ художника-абстрактивиста композиціи, основанныя на литературныхъ сюжетахъ, на живописномъ размѣщеніи моделей, они жертвуютъ и реализмомъ формъ и естественностью красокъ и вѣрностью анатоміи,

лишь бы создать композицію того, что даетъ художнику вдохновеніе, родящееся изъ источника глубокаго знанія: изъ знанія законовъ природы, все равно будутъ-ли они научной или метафизической цѣнности!

А цѣнности мѣняются въ искусствѣ также какъ и въ наукѣ.

Если философія Бергсона, который самъ художникъ, учить насъ, что творческую интуицію долженъ имѣть каждый ученый, бросающій міру великіе научные синтезы, то современное искусство служить доказательствомъ того, что само вдохновеніе безъ научныхъ изслѣдованій уже не удовлетворяетъ даже художника.

Руководясь синтетическимъ методомъ, требующимъ умѣнія схватывать основныя массы и отбрасывать второстепенныя формы, художникъ-абстрактивистъ превращается въ творца, создающаго изъ фантазіи ума композиціи, основанныя не на реальныхъ предметахъ, но на ихъ символахъ. Этимъ онъ отличается отъ художника-натуралиста, который похищаетъ у природы ея уголки, дающіе зрителю то или иное настроеніе.

Кромѣ того художникъ-натуралистъ все свое искусство основываетъ на технической виртуозности и умѣнии передать всѣ аналитическія формы природы.

А все-таки мѣрой цѣнности художественныхъ произведеній всегда остается степень впечатлительности самаго художника, его творческая сила, основанная на искренности переживаній и на деспотической любви къ своему творенію, которая дѣлаетъ неизбежнымъ конфликтъ между художникомъ и обществомъ, воспитаннымъ на шаблонныхъ понятіяхъ объ идеалахъ красоты. Очарованіе искусства заключается въ томъ впе-

Критерій

чатлѣннѣи, какое даетъ намъ композиція массъ, линій и красокъ, но отнюдь не въ литературномъ содержаніи картины.

Отнынѣ литература не играетъ никакой роли во всѣхъ четырехъ проявленіяхъ абстрактнаго искусства.

Аккорды композиціи, основанные на гармоніи, контрастахъ или диссонансахъ, пробудившіеся подъ ударомъ творческой руки искренняго художника, даютъ намъ искусство, цѣль котораго возбуждать чувство восхищенія или возмущенія, радости или гнѣва—конечно, если имѣемъ дѣло съ искусствомъ новаторовъ, созданнымъ усиленіемъ истинно даровитыхъ художниковъ.

Такимъ геніемъ абстрактнаго искусства является Николай Чурлянисъ.

Развѣ его творчество не есть витаніе въ фактастически-музыкальныхъ абстракціяхъ?

Развѣ не создалъ онъ собственнаго міра мистическихъ видѣній, такъ не похожихъ на видѣнія другихъ?

А путь его творчества лежитъ въ метафизическихъ изслѣдованіяхъ, входящихъ даже въ область теософіи и оккультизма.

Однако, искусство Чурляниса интересуетъ насъ болѣе литературностью своего потусторонняго содержанія, чѣмъ своимъ колоритомъ, не имѣющимъ ничего общаго съ музыкой красокъ, кромѣ развѣ музыкальнаго названія композицій — что можно объяснить профессіей Чурляниса, какъ музыканта.

Натурализмъ предшественникъ абстрактивизма: взгляды на исторію искусства. Импрессионизмъ какъ звено, соединяющее натурализмъ аналитическихъ формъ съ абстрактивизмомъ синтетическихъ массъ. Разрывъ со свѣтотѣнію импрессионистовъ и поворотъ къ цвѣтистости красокъ. Моументальность синтетическаго искусства Сезанна. Объемныя глыбы въ архитектурныхъ массахъ. Вліяніе субъективнаго вкуса гениальныхъ художниковъ на измѣненіе понятія о красотѣ.

2. Сезаннъ—послѣдній гениальный натурализмъ.

Натурализмъ предшественникъ абстрактивизма: взгляды на исторію искусства. Импрессионизмъ какъ звено, соединяющее натурализмъ аналитическихъ формъ съ абстрактивизмомъ синтетическихъ массъ. Разрывъ со свѣтотѣнію импрессионистовъ и поворотъ къ цвѣтистости красокъ. Моументальность синтетическаго искусства Сезанна. Объемныя глыбы въ архитектурныхъ массахъ. Вліяніе субъективнаго вкуса гениальныхъ художниковъ на измѣненіе понятія о красотѣ.

Окинувъ взоромъ исторію искусства, мы можемъ различить два самостоятельныхъ направленія, исходящихъ изъ Египта, — одно идетъ на Востокъ, другое на Западъ.

Искусство Востока, идущее черезъ Ассирію, Персію, Индію, въ Китай и Японію, такъ не похожее на старое искусство Европы и имѣющее такъ много общаго съ современнымъ теченіемъ искусства—будетъ абстрактнымъ.

Второе, западное направленіе создаетъ въ Греціи искусство, которое въ періодъ архаизма носитъ всѣ черты абстрактнаго искусства, а затѣмъ постепенно перерождается въ натурализмъ временъ Праксителя. Съ паденіемъ Греціи искусство это переходитъ къ римлянамъ, а съ эпохи Возрожденія господствуетъ во всей Западной Европѣ. И только въ средніе вѣка, когда древній Римъ лежалъ въ развалинахъ, а Византія была столицей міра, въ романское искусство входятъ абстрактныя идеи византійскаго стиля, возникшаго подъ вліяніемъ персидскаго искусства. Съ паденіемъ Византіи и возстановленіемъ величія Рима

вліяніе это исчезаетъ, однако, слѣды абстрактивизма можно еще найти въ романскихъ миниатюрахъ и въ произведеніяхъ примитивовъ сіенской школы итальянскаго искусства.

Съ этихъ поръ европейское искусство проникнуто натурализмомъ, постоянно поддерживаемое красотой греческой скульптуры, собранной въ Италіи, которая продолжаетъ служить образцомъ классическаго стиля, давъ міру геній Микель Анжело и Леонардо да Винчи, котораго въ Римѣ замѣняетъ Рафаэль.

Но вотъ лучи яркаго солнца Востока создали во Франціи школу оріенталистовъ.

Англійскіе художники, дѣти страны тумановъ, оказываютъ вліяніе на французовъ и зарождается школа *pleinair'a*. Изъ нея въ связи съ вліяніемъ японскаго искусства возникаетъ импрессионизмъ, задачей котораго была передача впечатлѣній, полученнаго художникомъ отъ предмета, но не самаго реального предмета, какъ таковой.

Яркимъ представителемъ этого направленія можетъ служить Моне.

Какъ слѣдствіе того, что импрессионисты обращали главное вниманіе не на конкретные предметы, а на передачу свѣта и воздуха, окружающихъ эти предметы—живопись вступила на путь широкихъ пятенъ и синтетическихъ обобщеній. Аналитики-импрессионисты, будучи сами натуралистами, совершенно безсознательно стали причиной крушенія натурализма въ искусствѣ.

Давая толчекъ искусству къ синтезу, они тѣмъ самымъ толкнули его въ абстракцію. Такимъ образомъ импрессионизмъ есть то звено, которое соединяетъ два столь разные искусства: аналитическій натурализмъ и синтетическій абстрактивизмъ.

Последній геній натурализма, импрессионистъ-синтетикъ Сезаннъ перешелъ отъ изученія свѣта и тѣни къ цвѣтестости красокъ и первый далъ направленіе будущей музыкѣ красокъ, какую встрѣчаемъ въ декоративныхъ картинахъ всѣхъ абстрактивистовъ, начиная отъ Гогена, Ванъ Гога, Матисса, кончая орфеистами.

Сезаннъ сдѣлался духовнымъ отцемъ кубистовъ, когда своимъ поворотомъ къ изученію простыхъ геометрическихъ тѣлъ, первый научилъ насъ подчинять форму массѣ, какъ объемной глыбѣ и этимъ возвратилъ живописи монументальность искусства примитивовъ, идеаломъ которыхъ всегда было искреннее желаніе усвоить синтетическую технику большихъ, но простыхъ и спокойныхъ линій и плоскостей.

Эта монументальность искусства Сезанна производитъ впечатлѣніе тяжелой архитектуры, какую мы видимъ въ зданіяхъ Египта, архаической Греціи и во всемъ романскомъ стилѣ.

Живя въ то время, когда отъ искусства требовали чего-то легкаго и воздушнаго, Сезаннъ, какъ искренній художникъ, не пошелъ на компромиссы со вкусомъ публики, а нынѣ доказалъ намъ, что геніальный художникъ, обладающій индивидуальнымъ понятіемъ о красотѣ, можетъ повліять на измѣненіе вкусовъ общества. Въ этомъ и отразилось вліяніе Сезанна на субъективную красоту искусства его послѣдователей экспрессионистовъ.

И вотъ произошелъ сдвигъ въ понятіи красоты: что раньше считалось тяжелымъ, мы называемъ монументальностью, а то, что было легкимъ, клеймимъ subtilностью.

Если свои изумительные nature morte и пейзажи Сезаннъ писалъ съ натуры, то въ карти-

Сезаннъ
и импрессионизмъ,
и экспрессионизмъ,
и абстракционизмъ.
За Сезанномъ — будущее
живописи — заговорили
физическимъ
не понимая
его и противоборствуя
трагедии

нахъ съ женскими актами онъ далъ начало абстрактному искусству, помогая себѣ фотографіей и зрительною памятью, такъ какъ онъ никогда не пользовался натурщицами.

Будучи искреннимъ натуралистомъ, Сезаннъ своей жизнью мученика въ искусствѣ доказалъ, какъ трудно соединить натурализмъ съ синтетической красотой, скрытой въ общихъ массахъ. Вѣдь природа болѣе чѣмъ аналитична, а Сезаннъ обладалъ глазомъ синтетика, для котораго детали не существовали.

106356



II. Постимпрессионисты.

3. Гогенъ — первый абстрактивистъ.

Синтетическія массы въ плоскостныхъ силуэтахъ. Декоративность арабесокъ контурной живописи Гогена. Значеніе „деформаціи“ въ искусствѣ. Сказочность колорита Гогена.

Идеаль красоты греческаго натуралистическаго искусства воспитывалъ поколѣнія въ продолженіи 2½ тысячъ лѣтъ вплоть до нашихъ дней.

Но вотъ явился художникъ, который возлюбилъ дѣвственную красоту людей первобытной культуры съ ихъ примитивнымъ искусствомъ языческихъ идоловъ — Гогенъ, живописецъ и скульпторъ.

Однажды Гогенъ сказалъ молодому художнику, просившему его высказать свое мнѣніе о скульптурѣ: „Скульптура: сознайтесь, что это смѣшно: очень легко или очень трудно! Легко, когда смотришь на натуру, и очень трудно, если хочешь высказаться болѣе таинственно, аллегорически, найти такія формы, которыя вашъ товарищъ, бѣдный скульпторъ южанинъ называетъ „деформаціей“. Учитесь у персовъ, камбоджійцевъ и отчасти у египтянъ. Самая большая ошибка, это — грекъ, какъ бы прекрасенъ онъ не былъ“.

Если Гогенъ, цѣня въ сущности красоту греческой скульптуры, не признавалъ ее достойной подражанія, то это только потому, что идеаломъ его былъ такой художникъ, который, пользуясь реальными формами, творить нѣчто новое такъ, какъ творить сама природа, и такимъ образомъ

обогащаетъ міръ новыми предметами, а не тотъ художникъ-натуралистъ, который рабски ее копируя, „имѣетъ дикій замыселъ“, какъ говоритъ Шарль Морисъ, „создать двойникъ натуры“.

Постимпрессионистъ Гогенъ, этотъ первый изъ признанныхъ нынѣ абстрактивистовъ, освободился отъ вліянія натуралистическаго искусства Европы, уѣзжая на острова Таити. Онъ только тогда почувствовалъ всю прелесть истиннаго творчества, когда отрѣшившись отъ правды реализма, сталъ писать дерево синимъ или лошадь зеленою, такъ какъ для композиціи картины ему важнѣе была красота соотношенія колоритныхъ пятенъ, чѣмъ ихъ правдивость.

Сезаннъ и Гогенъ первые открыли намъ глаза на красоту синтетическихъ массъ, тогда какъ главное вниманіе ихъ предшественниковъ было направлено на тщательность изображенія аналитическихъ формъ модели.

Дѣйствительно, когда мы смотримъ, напримеръ, на тонко выписанные ногти на пальцахъ руки, не видимъ самой руки, не говоря уже о всей фигурѣ или композиціи нѣсколькихъ фигуръ, находящихся въ данной картинѣ: аналитическія детали ослабляютъ силу единства картины—форма убиваетъ массу!

Сезаннъ и Гогенъ, охватывая однимъ взглядомъ всю композицію картины, не обращали вниманія на детали и потому, подчиняя форму массъ, ввели въ свои картины такъ называемую „деформацію“. Поэтому тотъ, кто не умѣетъ еще смотреть на картину синтетически, не найдетъ красоты въ композиціяхъ Сезанна и Гогена. Въдъ мы такъ привыкли, рассматривая картину, переходить отъ одной детали къ другой, что насъ шокируетъ кажущаяся грубость обработки и мы

Сезаннъ
и Гогенъ
Гогенъ
Сезаннъ

забываемъ, что все стремленіе художника направлено было совсѣмъ къ другимъ исканіямъ.

Если Сезаннъ открылъ намъ красоту аморфныхъ массъ, какъ объемныхъ глыбъ въ видѣ красочныхъ пятенъ, то Гогенъ показалъ намъ ее, какъ плоскостный силуэтъ въ видѣ контурныхъ линий. Въ своихъ линейныхъ композиціяхъ онъ далъ поистинѣ фантастическую арабеску. Его искусство, будучи сплошь декоративнымъ, не имѣетъ ни натурального колорита, ни анатомической вѣрности.

И все-таки есть въ немъ столько очарованія, гармоніи и поэзіи, что эта сказка, фантазія колорита поетъ сладостную мелодію какого то иного міра!

4. Научныя абстракціи Сейра.

Оптическая теорія Шовреля о дополнительныхъ цвѣтахъ. Синтетизмъ искусства пуантилистовъ при дивизионизмѣ техники цвѣтовыхъ пигментовъ. Цѣли искусства.

Импрессионистъ Сезаннъ ради синтеза порвалъ съ искусствомъ импрессионистовъ - аналитиковъ, замѣняя свѣтотѣнь цвѣтистостью красокъ.

Неоимпрессионистъ Сейра, тоже для синтеза, любя свѣтотѣнь, замѣнилъ грязную палитру импрессионистовъ красочными точками чистыхъ тоновъ, не смѣшивая ихъ на палитрѣ.

Отъ пуантилизма Сейра начинается поворотъ искусства въ научную абстракцію. Но несмотря даже на эту дивизионистическую технику цвѣтовыхъ пигментовъ, картины его скомпанованы въ синтетическихъ массахъ. Сейра воспользовался только что открытой тогда оптической теоріей физика Шевреля объ основныхъ и дополнитель-

ныхъ цвѣткахъ *), и нынѣ всѣ научныя и метафизическія теоріи имѣютъ доступъ въ искусство.

*Задача
худ-ка,
цель и-ва*
Разъ задачей художника является не доказательство научныхъ истинъ, а лишь борьба со скукой, рутинной и монотонностью въ искусствѣ, то цѣль искусства выражается въ стремленіи развлечь и облагородить народъ, возбуждивъ интересъ къ творчеству художника, и тѣмъ доставить больше радости въ жизни.

Вотъ почему современное теченіе искусства беретъ начало своихъ теорій изъ научныхъ источниковъ.

Одни ищутъ возрожденія въ традиціяхъ абстрактнаго искусства Востока или у примитивовъ Европы, другіе творятъ метафизическія абстракціи изъ фантазій своего ума, пользуясь непринятыми еще въ науку гипотезами.

5. Неоархаисты.

Неоархаизмъ какъ школа синтетическаго рисунка у великихъ мастеровъ примитивизма въ искусствѣ. Археологическія абстракціи неоархаистовъ. Искренность въ искусствѣ неоархаистовъ. Примитивизмъ Анри Руссо и академизмъ Е. Зака.

Послѣ допущенія деформаціи въ искусствѣ такими геніями какъ Сезаннъ, Гогенъ, Сейра и

*) Изъ шести цвѣтовъ три основныхъ: красный, желтый и синій даютъ при смѣшеніи сѣрый. Каждый изъ трехъ дополнительныхъ: зеленый (изъ желтаго и синяго), фіолетовый (изъ краснаго и синяго) и оранжевый (изъ желтаго и краснаго) и дадутъ тотъ же сѣрый, соединяясь съ основнымъ, не входящимъ въ дополнительный. Доказано, что основная краска звучитъ болѣе ярко въ сочетаніи со своей дополнительной, напримѣръ, красная съ зеленой, желтая съ фіолетовой и синяя съ оранжевой.

Ванъ Гогъ, молодое поколѣніе художниковъ получаетъ свое глубокое знаніе путемъ изученія музеевъ, восхищаясь наивною искренностью настроенія у всѣхъ художниковъ примитивовъ. Въ романской и византійской эпохѣ, въ греческомъ архаизмѣ, въ персидскихъ и индійскихъ миниатюрахъ, въ идолахъ дикихъ народовъ находятъ они доказательство того, что сюжетъ не играетъ роли въ искусствѣ, разъ основныя массы хорошо скомпонованы.

Доказано, что талантъ заключается въ душѣ, а не въ пальцахъ художника, лишь бы только онъ зналъ, куда направить свое творческое вдохновение, — лишь бы былъ искреннимъ.

Искреннимъ художникомъ изъ группы неорхаистовъ былъ Анри Руссо, когда творилъ свои наивныя стилизации. — „Это прекрасный полевой цвѣтокъ!“ Какъ вполне вѣрно опредѣлилъ его искусство Матиссъ.

Примитивизмъ Руссо исходилъ изъ интуиціи наивнаго человѣка. Другіе неорхаисты, люди высокой культуры, соединяя библейную „мудрость змѣя съ наивностью ребенка“, производятъ почти такое же впечатлѣніе наивности и простоты. Вѣдь вполне искренне можно проникнуться тѣмъ изъ окружающей среды, къ чему влечетъ духовное сродство и фантазія художника. И освобожденный отъ мѣшающихъ его творчеству условій моды, искренній художникъ перестаетъ поддѣлываться подъ вкусъ публики.

Мы живемъ какъ разъ въ тѣ времена, когда художникъ, вооруженный знаніемъ, не связанный вѣками, какъ тотъ изобрѣтатель машины времени изъ разсказа Уэльса, можетъ возвращаться въ

прошедшіе вѣка и связывать свое искусство не съ устарѣлыми нынѣ традиціями Рафаэля и Микель Анжело, а тамъ, гдѣ интуиціей чувствуетъ родственную душу.

Основывая же свое творчество на искренности чувствъ, можно создать произведенія высокаго искусства.

Однако, архаизирующий художникъ, какъ и ученый археологъ, можетъ заслуживать упрекъ, что онъ лишь „человѣкъ въ футлярѣ“.

Поэтому на неoarхаизмъ надо смотрѣть какъ на школу для всѣхъ постимпрессионистовъ, которые подъ вліяніемъ великихъ примитивовъ архаизма учатся синтетическому рисунку, а затѣмъ переходятъ въ другіе лагери.

Въ этомъ вѣдѣ и заключается эволюція искусства, что наивный примитивизмъ въ технику постепенно переходитъ въ академизмъ, школу технической виртуозности.

Неoarхаизмъ созданъ подъ вліяніемъ византійскаго искусства художникомъ Бушекомъ. Распространилъ его Евгеній Закъ, ища вдохновенія въ итальянской школѣ сіенскихъ примитивовъ и у Пюви де Шаванна.

Однихъ теченіе это ведетъ сразу къ кубистамъ (Лотъ) или посткубистамъ (Лорансенъ).

Другихъ къ неоклассикамъ (Морисъ Дени и Майолль), которые избираютъ контурный рисунокъ классиковъ.

Третьихъ — къ импрессионистамъ-синтетикамъ (Геренъ и Бурдель), которые оперируютъ безконтурными пятнами.

Иные же, по примѣру Матисса, пользуясь аморфной техникой, образуютъ самостоятельную группу экспрессионистовъ.

6. Экспрессионизм Матисса.

Стремление къ изображенію характерности при помощи длительности впечатлѣнія. Экспрессионизмъ какъ реакція противъ мимолетности впечатлѣнія импрессионистовъ. Отличительныя черты экспрессионизма: выразительность, простота и спокойствіе. Схематизация аморфныхъ массъ. Творческая работа ума при выбрасываніи второстепенныхъ чертъ и подчеркиваніи характерныхъ до границы абстрактной карикатуры. Интуиція при выборѣ красокъ для музыки колорита. Плоскостный и объемный экспрессионизмъ. Жизнерадостность красокъ Матисса и печаль сумрачныхъ тоновъ Дерена. Сродство душъ Пикассо и Дерена. Первый экспрессионистическій періодъ искусства Пикассо.

Чѣмъ же въ самомъ дѣлѣ отличается синтетикъ XIII вѣка и аналитикъ XIX отъ современнаго синтетика, если не тѣмъ, что первый мало давалъ, потому что мало умѣлъ, второй много давалъ, потому что много умѣлъ, а третій даетъ меньше, чѣмъ умѣетъ, потому что хочетъ дать только основное?

Матиссъ, заслуживъ на академическихъ выставкахъ славу первокласснаго рисовальщика, схематизируетъ теперь свои композиціи, стоя на рубежѣ абстрактной карикатуры.

Стремясь къ выразительности, спокойствію и простотѣ, Матиссъ не довольствуется картиной, написанной подъ первымъ впечатлѣніемъ, что вполне удовлетворяло любого импрессиониста. Свою картину онъ передѣлываетъ, отбрасывая все второстепенное и подчеркивая лишь основное, такъ что творчество его является результатомъ работы ума.

Въ этомъ упрощеніи онъ исходитъ изъ того закона, что все второстепенное въ картинахъ яв-

ляется не только лишнимъ, но даже вреднымъ, потому что отвлекаетъ вниманіе зрителя, мѣшая сконцентрировать взоръ на главномъ и характерномъ.

Этимъ приѣмомъ онъ вводитъ въ картину длительность впечатлѣнія и отсюда экспрессионизмъ, — реакціей противъ поверхностнаго впечатлѣнія импрессионистовъ.

Работая разумомъ надъ группировкой массъ въ своей плоскостной живописи, какъ у Гогена, Матиссъ не придаетъ особаго значенія теоріямъ о дополнительныхъ тонахъ: свою музыку красокъ онъ творитъ путемъ интуиціи.

Изъ иныхъ экспрессионистовъ, адептовъ объемныхъ массъ Сезанна, необходимо упомянуть Дерена. Въ противоположность радостному настроенію солнечнаго колорита Матисса, краски Дерена полны печали сумрачныхъ тоновъ.

Жуткая тоска вѣетъ отъ мрачныхъ картинъ Пикассо, гдѣ царитъ полная таинственности ночь съ ея страхами и чудищами. Пикассо становится болѣе понятнымъ, когда къ нему переходишь отъ его предшественника Дерена, съ которымъ ихъ связываетъ какое-то сродство душъ. Передъ своимъ кубистическимъ періодомъ Пикассо, какъ и Деренъ, далъ много хорошихъ примѣровъ плоскостного и объемнаго экспрессионизма.

Если Сезаннъ и Гогенъ дали намъ лишь аморфныя массы, то заслуга экспрессионистовъ заключается въ томъ, что эти массы они подчинили закону схематизаціи. Предметы на картинахъ экспрессионистовъ имѣютъ такое же отношеніе къ натурѣ, какъ фотографическій снимокъ съ какой-нибудь машины къ ея схематическому чертежу, сдѣланному рукой инженера.

Разсмотримъ различіе экспрессионистовъ съ одной стороны, и неоклассиковъ и импрессионистовъ съ другой.

Эти послѣдніе, не выходя за предѣлы коллективнаго вкуса публики, стремятся къ объективной красотѣ классическаго искусства, которое приводитъ ихъ къ шаблону. Экспрессионисты же, стремясь къ подчеркиванію характернаго, даютъ субъективную красоту оригинальнаго искусства, опирая свое творчество на индивидуальномъ вкусѣ.

И вотъ, сравнивая индивидуальный вкусъ субъективной красоты экспрессионистовъ съ коллективнымъ вкусомъ объективной красоты неоклассиковъ и импрессионистовъ-синтетиковъ, я хотѣлъ бы обратить вниманіе на обстоятельство, что мы въ настоящее время накануне грядущаго переворота въ понятіяхъ о красотѣ вообще.

Христіансенъ въ своей философіи искусства не безъ основанія отрешивается отъ употребленія термина красоты, какъ мѣрила достоинства произведеній. Понятіе красоты слишкомъ субъективно и мы, принявъ для искусства идеаль греческой красоты, въ жизни придерживаемся правила, что на вкусъ и цвѣтъ товарища нѣтъ.

Такимъ образомъ возникаетъ вопросъ, не является ли это измѣненіе вкуса, этотъ „культъ безобразія“ провозвѣстникомъ новой *субъективной красоты* художниковъ-абстрактивистовъ въ замѣнъ *объективной красоты* художниковъ-натуралистовъ, воспитанныхъ на культѣ греческихъ венеръ и рафаэлевскихъ мадоннъ.

Что вкусъ можетъ измѣняться, лучше всего иллюстрируютъ слова безсмертнаго Родена, сказанныя въ присутствіи Шарля Мориса, по поводу индійской статуи Будды: „Не могу себѣ пред

ставить, какъ я могъ когда-то считать это безобразнымъ, вѣдь она гораздо красивѣе всѣхъ греческихъ скульптуръ вмѣстѣ взятыхъ, такъ какъ здѣсь сама простота и выразительность“.

Это признаніе могло выйти только изъ устъ великаго художника, потому что произведеніе искусства складывается изъ искренности, знанія и таланта, а талантъ обусловливается вкусомъ.

Поэтому правы кубисты, когда отстаиваютъ безграничную свободу творчества, повторяя вслѣдъ за Сезанномъ: „художникъ не будетъ имѣть другихъ законовъ, кромѣ закона вкуса“.

Вотъ почему художникъ долженъ обладать не столько техникой, сколько интеллектуальнымъ знаніемъ и вкусомъ, точно также, какъ ученый, по мнѣнію Бергсона, разумомъ и интуиціей, чтобы творить подъ влияніемъ вдохновенія великаго произведенія.

7. Кубисты-синтетиче.

Дальнѣйшее упрощеніе объемнаго экспрессионизма въ замѣнѣ схематическихъ массъ геометризаціей кубистовъ Лефоконье и Бракъ. Супрематизмъ Малевича.

Еще къ большому упрощенію пришли кубисты, искусство которыхъ является логическимъ продолженіемъ принциповъ объемнаго экспрессионизма. Уже Сезаннъ училъ: „Все въ природѣ можетъ быть сведено къ цилиндру, конусу и шару. Слѣдуетъ научиться рисовать только эти основныя геометрическія тѣла и тогда легко можно воспроизводить все, что захочешь“.

И вотъ кубисты въ схематическое искусство экспрессионистовъ ввели геометризацію массъ.

и вкус-
процесс
этом.

Уже раннія картины Дерена, Лефоконье и Брака представляют какія-то архитектурныя композиціи изъ геометрическихъ глыбъ. Точно также Пикассо свелъ свое экспрессионистическое искусство къ геометризаціи кубистовъ, компануя женскія тѣла изъ трехугольниковъ и квадратовъ подъ вліяніемъ субъективной красоты статуэтокъ африканскихъ идоловъ.

Кубисты-синтетики, стремясь къ композиціи общихъ массъ, отбрасываютъ обработку плоскостей и линій и пренебрегаютъ колористическими заданиями. Вотъ почему ихъ искусство носитъ эскизный характеръ хорошо начатыхъ, но не оконченныхъ произведеній.

Это теченіе даетъ хорошую школу для овладѣнія техникой синтетическаго искусства.

Однако, дальнѣйшее упрощеніе было бы отрѣшеніемъ отъ всякой формы, какъ это можно видѣть, напримѣръ, въ супрематизмѣ Малевича, гдѣ разноцвѣтные треугольники и квадраты играютъ вполне самостоятельную роль

Здѣсь мы видимъ желаніе отрѣшиться отъ какой бы то ни было предметности въ искусствѣ и передавать самодавляющія цвѣтныя массы, которыя имѣя собственный вѣсъ, могутъ быть въ движеніи или равновѣсіи.

Но такимъ образомъ искусство входитъ въ область метафизики, такъ какъ подобныя цвѣтныя массы могутъ производить впечатлѣніе развѣ только при помощи самовнушенія на манеръ самогипноза индійскихъ факировъ, впадающихъ въ трансъ послѣ продолжительнаго глядѣнія на какой-нибудь цвѣтной квадратъ или блестящій камень.

Во всякомъ случаѣ существованіе какихъ-то невѣдомыхъ намъ токовъ, исходящихъ изъ этихъ разноцвѣтныхъ массъ на подобіе электромагнит-

ныхъ силъ взаимодѣйствія, не подлежатъ никакому сомнѣнiю при болѣе продолжительномъ общенiи съ этимъ оригинальнымъ проявленiемъ творчества, которое кажется на первый взглядъ какимъ-то нигилизмомъ въ искусствѣ.

8. Орфеисты.

Орфеизмъ, какъ реакцiя противъ всякой формы для колористической симфонiи самихъ красокъ. Живопись самодавлѣющей краски безъ предметности рисунка. Делонэ и лучизмъ Ларионова.

Однако, впервые идея передачи самодавлѣющей живописи красокъ безъ предметности формъ получило право гражданства въ исторiи искусства у орфеистовъ.

Это направлениe, провозвѣщенное поэтомъ Аполлинеромъ, разработано художникомъ Делонэ.

Движенiе это было реакцiей противъ геометрической формы кубистовъ-синтетиковъ, пишущихъ свои картины оттенками одной какой-нибудь краски.

Въ своихъ картинахъ орфеисты хотятъ дать музыку цвѣтовыхъ симфонiй красокъ, не прибѣгая не только къ сюжету, но даже къ передачѣ предметовъ.

Сюда же можно отнести лучизмъ Ларионова, искусство котораго есть ни что иное, какъ музыка красочнаго импрессионизма, основаннаго на вибрацiи спектральныхъ лучей.

9. Посткубисты.

Посткубизмъ, какъ стилизація геометрическихъ массъ кубистовъ. Линейныя симфоніи арабесокъ Лорансенъ. Декоративность стилизованныхъ скульптуръ Надельмана. Будущность абстрактной стилизаціи массъ.

Правы были кубисты, говоря, что уже Сезаннъ предвидѣлъ, будто изученіе основныхъ объемовъ геометрическихъ тѣлъ откроетъ искусству невиданные горизонты.

Дѣйствительно, здѣсь яснонамѣчаются для будущаго искусства двѣ совершенно различныя дороги. Одна ведетъ къ метафизикѣ, какъ это мы увидимъ далѣе у футуристовъ и кубистовъ-динамиковъ, другая къ стилизаціи массы, которая является логическимъ переходомъ отъ аморфныхъ массъ архаистовъ, схематическихъ у экспрессионистовъ и геометрическихъ у кубистовъ-синтетиковъ.

Родоначальникомъ этого направленія можно считать Пикассо, который, если самъ и не пошелъ по этому пути, то все же указалъ его въ своей линейной композиціи въ картинѣ, носящей названіе „Танецъ съ покрываломъ“.

Этотъ путь, который Мейеръ Греффѣ опредѣляетъ какъ „стилизацію примитивизма“, избрала и Мари Лорансенъ, послѣ того какъ освободилась отъ вліянія Матисса и кубистовъ-синтетиковъ, давая стилизованныя арабески въ своихъ декоративныхъ панно.

Точно также Надельманъ, одинъ изъ первыхъ скульпторовъ, обратившихся къ изученію синтетическаго искусства архаическихъ грековъ, схе-

матизировалъ свою скульптуру до границъ карикатуры, примкнувъ къ лагерю экспрессионистовъ.

Въ настоящее время онъ явно приближается къ абстрактной стилизаціи массъ.

Такая стилизація природы съ ея флорой, фауной и людьми требуетъ большого знанія рисунка для композиціи по правиламъ равновѣсія массъ и красоты линій, а также на основаніи законовъ симметріи, ритмики или контрастовъ.

Въ противоположность музыкѣ красокъ орфестовъ, посткубисты стремятся дать музыку линій.

Будущее посткубизма еще впереди. Не нужно только эту абстрактную стилизацію массъ художниковъ-посткубистовъ смѣшивать со слащавой стилизаціей формы художниковъ-натуралистовъ, искусство которыхъ такъ не похоже, напримѣръ, на стилизацію русскихъ иконописцевъ и индійскихъ миниатюристовъ.

III. Неоромантики.

10. Неоромантизмъ Ванъ-Гога.

Различіе между искусствомъ Сезанна, Гогена и Ванъ-Гога. Импульсъ динамическаго движенія въ плоскостномъ импрессионизмѣ синтетика Ванъ-Гога.

Мы уже видѣли, что для того, чтобы понять кубистовъ-синтетиковъ, надо было понять Сезанна, теперь можемъ сказать, что для того, чтобы понять неоромантическое искусство футуристовъ и кубистовъ-динамиковъ, необходимо понять Ванъ-Гога.

И вотъ мы стоимъ передъ слѣдующимъ фактомъ: синтетизмъ искусства всѣхъ вышеупомянутыхъ постимпрессионистовъ развивается изъ аналитическаго искусства и перерождается въ дивизионизмъ неоромантиковъ.

Но аналогія заключается въ томъ, что если натуралистъ Сезаннъ далъ начало абстрактивизму постимпрессионистовъ, то въ искусствѣ синтетика Ванъ-Гога можно найти предчувствіе дивизионизма неоромантиковъ.

Какъ въ жизни, такъ и въ искусствѣ люди раздѣляются на уравновѣшенныхъ реалистовъ, мечтателей-идеалистовъ и революціонеровъ-романтиковъ. *и просто обывателей, т. е. „ниги“.*

Если изъ той тройцы, которая влила новую жизнь въ старческое искусство Европы, Сезанна можно назвать реалистомъ, Гогена—идеалистомъ, то Ванъ-Гогъ былъ романтикомъ. Этотъ необузданный, экспансивный художникъ рвался писать солнце яркаго дня.

Картины Ванъ-Гога уже не цвѣтистость красокъ Сезанна и не сказочность колорита Гогена, это даже не музыка красокъ Матисса и не коло-

ритная симфонія орфеистовъ,—это какой-то ураганъ, демоничная оргія разноцвѣтнаго пламени вспыхнувшихъ пожаровъ: это—катастрофа, космической катаклизмъ!

Ванъ-Гогъ въ импрессионизмѣ своихъ плоскостныхъ картинъ положилъ начало динамизму въ искусствѣ. Въ этомъ его сходство и различіе между плоскостной контурностью Гогена и объемнымъ импрессионизмомъ пятенъ Сезанна.

Но стоитъ только взглянуть въ эти пульсирующія жизнью картины, чтобы найти въ нихъ тотъ міровой динамизмъ, который положилъ въ основаніе своей философіи Бергсонъ.

11. Метафизическій дивизионизмъ.

Метафизика и вліяніе философіи Бергсона на искусство новаторовъ. Дивизионизмъ какъ реакція противъ статическаго равновѣсія въ искусствѣ кубистовъ-синтетиковъ. Метценжеръ и Глезъ.

Въ нашъ вѣкъ эпохи аэроплановъ, автомобилей и кинематографовъ должно было ожить старое Гераклитовское „все движеніе“—въ ученіи о всемірномъ динамизмѣ Бергсона. Была допущена въ притворъ храма науки и метафиза,—эта прокаженная науки. Кромѣ того, должна была совершиться попытка разрѣшить вопросъ о времени, какъ четвертомъ измѣреніи.

Давно уже этотъ вопросъ занималъ умъ не только философа Бергсона, но и математика Лобачевского въ его геометріи четвертаго измѣренія.

Появился, наконецъ, и второй двигатель міра—интуиція, соперничающая съ разумомъ въ познаниі.

И вотъ оттуда, гдѣ была сама косность въ искусствѣ, изъ Италіи раздался первый призывъ къ будущему: футуризмъ поэта Маринетти — это сила и смѣлость современной культуры.

Но старая столица міра не была подготовлена къ новому движенію и нужно было обратиться въ Парижъ, чтобы оттуда начать свой походъ въ борьбѣ за новыя идеи.

Французское искусство въ это время перерождалось изъ синтетическаго въ дивизионистическое, подѣ влияніемъ стремленія къ пластическому динамизму, какъ реакціи противъ статическаго равновѣсія кубистовъ-синтетиковъ. Разрѣшенія этой проблемы достигъ только Пикассо въ своемъ послѣднемъ періодѣ творчества.

Пока же дивизионизмъ Метценжера и Глеза былъ разложеніемъ статическаго синтетизма безъ передачи ему движенія. Это была только подготовительная работа къ кинетическому футуризму и пластическому динамизму.

12. Ф у т у р и с т ы.

Проблема движенія въ искусствѣ пассаистовъ. Импрессія кинетическаго движенія футуристовъ при помощи времени, какъ четвертаго измѣренія. Футуризмъ, какъ эмоциональный импрессионизмъ живописи душевнаго состоянія. Северини и Боччioni.

Разсмотримъ сначала проблему движенія въ искусствѣ пассаистовъ, какъ называютъ футуристы своихъ предшественниковъ.

Греки въ „Дискоболѣ“ Мирона дали примѣръ натурализма движенія. Роденъ въ своемъ „Іоаннѣ Крестителѣ“, по примѣру египтянъ далъ символъ

движенія. Матиссъ въ своемъ „Хороводѣ“ пяти нагихъ тѣлъ, далъ *синтезъ движенія*, а Северини въ своей футуристической картинѣ „Танецъ Панъ-Панъ“ далъ истинную *импрессию кинетическаго движенія* при помощи дивизионизма разчлененныхъ человѣческихъ тѣлъ.

Надо только заставить свою интуицію „вчувствоваться“, какъ говоритъ Бергсонъ, въ это движеніе, схваченное при помощи введенія времени, какъ четвертаго измѣренія пространства.

Надо захотѣть вообразить, что отдѣльные члены человѣческаго тѣла, разбросанные по полотну картины, являются запечатлѣніемъ одного и того же человѣка во время его движенія въ разныхъ мѣстахъ пространства, ограниченнаго картиной.

Ежели Ванъ-Гогъ вслѣдствіе своего темперамента далъ начало динамизму движенія въ своихъ импрессионистическихъ картинахъ, то футуристы, разчленяя фигуру человѣка по законамъ диссонансовъ на отдѣльныя его части, даютъ въ своемъ искусствѣ импрессию того движенія, какое намъ далъ въ фотографіи кинематографъ.

Въ этомъ лежитъ точка соприкосновенія между абстрактивизмомъ футуристовъ и натуралистовъ-импрессионистовъ.

Впечатлѣніе мгновенія, противъ котораго возсталъ Матиссъ, снова дѣлается основой искусства, но на этотъ разъ уже впечатлѣніе духовнаго состоянія человѣка, а не реальныхъ предметовъ окружающей природы.

Отъ кинетическаго футуризма Северини мы должны отличить эмоціонализмъ Боччіони, который строить свои картины на явленіяхъ свѣтовой проницаемости тѣлъ, вводя въ искусство научныя достиженія Рентгена.

13. Кубисты-динамики.

Пластическій динамизмъ искусства послѣдняго періода Пикассо. Новый взглядъ профессора Хинтона на перспективу.

Футуризмъ за его эмоціональный импрессионизмъ можно бы назвать эмоціонализмомъ кинетическихъ движеній, искусство же послѣдняго періода Пикассо есть выраженіе пластики всемірнаго динамизма.

Новый взглядъ на перспективу профессора Хинтона позволяетъ намъ сдѣлать слѣдующій выводъ о томъ, какой пластическій образъ принимаютъ въ нашемъ представленіи видимые нами предметы.

Мало извѣстные предметы представляются нашему воображенію въ перспективѣ, видимой только съ одной стороны (напримѣръ, соборъ св. Петра въ Римѣ).

Предметы же хорошо намъ знакомые всегда предстанутъ передъ нами такъ, какъ будто мы ихъ видимъ сразу со всѣхъ сторонъ (напримѣръ, коробка спичекъ).

Живопись, стремящаяся передать нашему сознанію предметъ, видимый сразу со всѣхъ сторонъ, и есть пластическій динамизмъ Пикассо.

Посредствомъ введенія дивизионизма предметъ разчленяется такъ, что теряетъ свое статическое равновѣсіе.

Обозначеніе только нѣкоторыхъ характерныхъ чертъ даннаго предмета даетъ динамическій тол-

чекъ нашему воображенію объ этомъ предметѣ, который переносится въ мозгъ зрителя и тамъ развивается въ пластическую картину.

Подобный процессъ имѣлъ уже мѣсто въ пуантилизмѣ, съ той только разницей, что тамъ картина создавалась не въ головѣ зрителя, но на сѣтчатой оболочкѣ глаза.

Искусство это входитъ въ область загадокъ и само по себѣ интересно лишь для любителей ре-
бусовъ. Это искусство только для избранныхъ.

IV. Заключеніе.

14. Общій выводъ.

Раздѣленіе абстрактнаго искусства на синтетизмъ постимпрессионистовъ и дивизионизмъ неоромантиковъ. Значеніе метафизическаго искусства неоромантиковъ. Стилизація или метафизика? Задача критиковъ искусства.

Сдѣлаемъ теперь сопоставленіе новыхъ цѣнностей въ абстрактномъ искусствѣ.

Всѣ перечисленныя нами направленія можно подраздѣлить на двѣ группы: постимпрессионистовъ и неоромантиковъ.

У постимпрессионистовъ натурализмъ синтетика Сезанна переходитъ въ абстрактивизмъ цвѣтовыхъ символовъ искусства Гогена.

Точка соприкосновенія этихъ художниковъ — стремленіе къ синтетическимъ массамъ.

У неоромантиковъ синтетическое искусство Ванъ-Гога переходитъ въ дивизионизмъ техники Пикассо, имѣя общность въ стремленія передать на полотно идею всемірнаго динамизма.

Поворотъ къ научному абстрактивизму замѣчается уже въ пуантилизмѣ.

Неоархаисты обращаются къ музейной археологіи, чтобы овладѣть синтетическимъ рисункомъ еще безформенныхъ массъ.

Экспрессионисты аморфныя массы схематизируютъ, кубисты синтетики геометризуютъ и, наконецъ, посткубисты начинаютъ стилизовать эти геометрическія массы, соединяя красоту линий съ монументальностью массъ.

Ясное, простое и характерное синтетическое искусство постимпрессионистовъ есть искусство декоративное, тогда какъ дивизионистическое, полное загадокъ метафизическое искусство неоромантиковъ есть станковая живопись только для избранныхъ.

Синтетическій кубизмъ, являясь дальнѣйшимъ развитіемъ. объемаго экспрессионизма, даетъ намъ пластическіе символы реальныхъ предметовъ путемъ зрительнаго впечатлѣнія.

Динамическій кубизмъ, введя дивизионизмъ техники, хочетъ создать пластическое представленіе реального предмета въ самомъ мозгу зрителя.

Футуристы расширили старый импрессионизмъ путемъ передачи духовныхъ переживаній. Они хотятъ представить впечатлѣніе зрителя по поводу движенія и уличнаго шума—явленій реальной жизни.

Такимъ образомъ футуристы творятъ произведенія искусства болѣе чувствомъ, тогда какъ кубисты-динамики—разумомъ.

Дальнѣйшее развитіе современнаго искусства зависитъ отъ выбора пути: или въ метафизическихъ исканіяхъ неоромантиковъ, стремящихся построить мостъ, соединяющій реальный міръ съ абстрактной мыслью человѣка при помощи воспоминаній о формахъ природы,—или же въ поворотѣ къ стилизаціи символовъ реальныхъ предметовъ, какъ мы это видимъ въ искусствѣ посткубистовъ.

Все же мы должны признать искренность работы тѣхъ, которые всѣ свои силы и дарованія посвятили изслѣдованію вопросовъ современнаго искусства съ цѣлью внести извѣстное разнообразіе въ сѣрую, будничную жизнь человѣка, двинувъ искусство на путь прогресса.

Пора уже, наконецъ, покончить съ издѣвательствомъ и упреками въ шарлатанствѣ художниковъ-новаторовъ, какъ это дѣлаетъ современная критика по отношенію къ новымъ цѣнностямъ искусства, тогда какъ ея задачей должно было бы быть объясненіе разумомъ того, что художники почувствовали только интуиціей.

Задачи критики
— разумомъ объяснить
То, что художники
почувствовали интуиціей

СОДЕРЖАНІЕ.

	Стран.
Предисловіе	4
Вступленіе.	5

I. Абстрактивизмъ и натурализмъ.

1. Абстрактивизмъ Чурляниса	9
2. Сезаннъ—послѣдній геній натурализма	14

II. Постимпрессионисты.

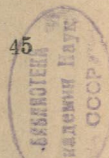
3. Гогенъ—первый абстрактивистъ	21
4. Научныя абстракціи Сейра.	23
5. Неоархаисты	24
6. Экспрессионизмъ Матисса	27
7. Кубисты-синтетики.	30
8. Орфеисты.	32
9. Посткубисты.	33

III. Неоромантики.

10. Неоромантизмъ Ванъ-Гога.	37
11. Метафизическій дивизионизмъ	38
12. Футуристы	39
13. Кубисты-динамики.	41

IV. Заключеніе.

14. Общій выводъ	45
----------------------------	----



Осагченко Зинаида первая
разрезала эту книгу

15/кп-572. (!) ха-ха!

Цѣна 1 руб.

58

29846

3593

1986 г. П-78