

Изобразительное искусство.

Декларация „Мирового Расцвета“.

Я отрицаю абсолютно все верования в живописи от крайне правых до супрематизма и конструкционизма, и всю их идеологию, как ненаучные. Ни один из их вождей не умел писать, рисовать, ни думать аналитически, „что, как и для чего“ он пишет.

Я объявляю „реформуацию“ Пикассо „схоластически-формальной, и, по существу лишённую революционного значения“; что есть два метода подхода к объекту и разрешению: „абсолютно

Раб. худ. Гурвича.



Портрет худ. АНДРЕЕВА.

непредвзятый аналитически интуитивный“ и „абсолютно научный, абсолютно пребывающий аналитически - интуитивным“, что идеология художника и его картин, конструкция, форма, цвет, фактура, меряется наукою и идеологиею его (или будущего) времени.

„Реализм“ есть схоластическое отвлечение от предмета (объекта) только двух его предикатов: форма — цвет. А спекуляция этими предикатами — эстетика.

На эстетической спекуляции именно „этими двумя предикатами“ я общаю абсолютно весь „право-левый“ фронт и называю его „реалистическим по существу“, а реализм отжившей схоластикой.

Напрасно реалистический фронт делится на течения, прикрывается беспредметностью, яблоками, пространством, кубо - футуризмом, контр-рельефом, изобретением, пролетарием, башнею Татлина, логизирует это философией беспредметности, анекдотом цвета. Анализ показывает, что везде одна и та же спекуляция „двумя предикатами реализма“ да разница в орфографии реализма, а из-за них художник не видит целого мира явлений, жизни, как таковой. Не знает ни их, ни себя, атрофировал анализ, интуицию, критическое мышление, личную инициативу, профессионально безграмотен. Законсервировался в схоластической философии „предметности форм“, „беспредметности форм“, „масляного цвета“, „декорационной фактуры“, возвел все это в ритуал, проповедует по разному одну и ту же „сущность двух предикатов“.

Я определяю следующих разных по видности художников как „тождественно схоластических интеллект“: Чепцов—Малевич, Пикассо—Энгр, Матюшин—Петров-Водкин, Тихон—Бодаревский, Сезанн—Беляшин. Везде принцип „реализма“ двух предикатов (Исключение Мансуров).

Т. к. я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, — то я отрицаю верование современного реализма „двух предикатов“, и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, — начисто.

На его место я ставлю научный, аналитический, интуитивный натурализм, инициативу исследователя всех предикатов объекта, явлений всего мира, явлений и процессов в человеке, видимых, невидимых невооруженным глазом, упорство мастера-изобретателя и принцип „биологически сделанной картины“.

Я отрицаю все „темное царство“ современ. русск. худож. критики, позорящее науку и пролетарский быт, и его обиходные лозунги: „тащи, не пущай“, „разделяй и властвуй“, — паразитические доведшие до утонченной риторической белиберды ту же идеологию реалистического выхолащивания. Деятельность „Столбов“ русск. худож. критики исторически бесплодна, жестока, ненаучна до подтасовки фактов: (см. ст. Н. Пунина в кн. „Русское Искусство“, где он у всех на глазах провозит зайцев и контрабанду по магистральной Русского Искусства). Вспомни бойню старо - академистов с передвижниками и обратно; кастовую травлю „Миром Искусства“ и Бенуа передвижников; провокацию „Мира Искусства“ — Бенуа с правыми и левыми, поход левых на бытовиков. Вспомни, как автоматически пред-

взято хоронили заживо силачей,—как Бруни,—Суриков,—Савицкий и т. д. Знай, что сейчас считается „дурным тоном“ писать о правом крыле (почему?) и одновременно ведется бойкот на левое, не изучая, не стыдясь, не зная ничего и не имея научных данных, чтобы изучать; с чисто-аристократическим презрением „Во имя бога Диониса, беспредметности, Людовика XIV, магистралей, говорящих скворцов, мандальных глаз и Распутинской диктатуры“. А по существу искусства во имя той же орфографии двух предикатов реализма—цвета и формы на эстетической комбинации.

Я обращаю внимание всех на этот недопустимый произвол над *личностью*.. Пролетарское общество должно создать пролетарскую критику без участия „минувших людей“ (Исключение Л. Пумпянский см: ст. № 52 „Пламя“).

Русское искусство и иконопись впервые в массе было схоластировано Византийской прививочной формы, цвета, эстетики. Затем схоластировано Московскими Соборами попов. Затем народническое движение передвижников схоластировано „Миром Искусства“, добыто Бенуа—и все во имя „двух предикатов“ реализма. Последнему его, с 1904 г. непобедимому, чисто революционному порыву в „левом искусстве всех родов“—надевать ту же схоластическую узду, „канониша форм да цвета“ по ритуалу внешнего протокола: тот же Собор—„Ответственное Министерство“: Пунин, Татлин, Петров-Водкин, Малевич, Радлов, Матюшин и малярный Цех,—представители европеизирующихся под француза течений того же двух-предикатного реализма и его канцелярии. Отводная ветвь французского искусства в России (аллинизм), упирающаяся через сушрем-конструкционизм в ту же рутину двух предикатов, названа „Магистралью русского искусства“. Поставлены начальные станции, и дан лозунг: „производство беспредметности“. Но этот помер не пройдет.

Да будет первая мировая революция в психологии художника и в искусстве. Левый и правый художник,—раскрепостись! Сбрось буквеедов старины. Освободи свой дух. Учись во всем мире, в книге, в рядах новой жизни и науки. Только в них да в твоём интеллекте—основа творчества и ремесла, а не у попов реализма, не у краснобаев, не у маляров. Больше никаких учителей в твоём деле тебе не надо.

Художник, ты должен сам за себя критически мыслить, проводить, делать, творить, изобретать. Иней максимум изобразительной силы; иней идеологию в мировом масштабе; научное восприятие и его запросы. Следи, чтобы стены выставочных помещений и столбы газет не пестрели мертвечиной. Торопись переоценкой ценностей. Настает мировой расцвет и век сделанных картин. Давай натуралистический быт, этнографию, избобретение, в одном фронте мирового расцвета (Вспомни сдвиг, сделанный пролетариатом в науке).

Привет как мастерам: Малевичу, Мансурову, Ходякову, и да бытовую нужность работы—Ан-

древу Кузнецову, автору „Шамана“, Хигеру и Шапиро.

Я определяю русское искусство (в массе) как исключительную разновидность обще-европейского (в массе) за его „видовые“, фактурные особенности: тяжесть, сырость непредвзятой фактуры, органической эстетики. Это показатель, что художник добывался нутром, не канонно. Здесь дух мастера включается динамикой в материал объекта, доминируя над условием изображения, как подсознательное и сознательное отрицание канона. Французская школа в массе—реализм двух предикатов и спекулятивная эстетика. Русская школа в массе: реализм двух предикатов, органическая эстетика и стихийный, нутровой отход от канона. (Сравни: Суриков, Савицкий, Курбе, Сезанн). Отсюда вытекает понятие хронологически-преемственной русской магистралей левого мирового искусства.

Я отвергаю именно поэтому современное понятие русской магистралей и даю свое: „Передвижники“, Суриков, Савицкий, „Бубунов Валет“, „Ослиный Хвост“, мои работы, „Лучизм“, Малевич—Бурлюки, Кубо—футуризм, мои работы, положение о чистой действующей форме и перенос центра тяжести по искусству в Россию, Супрематизм, Мансуров. моя настоящая (повторная) оппозиция реализму.

Я отрицаю „Литературные Хрестоматии“ по этому вопросу в европейской и русской „критике от лица двух предикатов“.

Я художник мирового расцвета—следовательно пролетарий. Я называю свой принцип натуралистическим за его чисто-научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающее провидеть, интуировать до под—и—сверх сознательных учетов все его предикаты, выявлять объект в разрешении адекватно восприятию.

Он вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и ее сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвге и форме,—короче жизнь целиком; и предполагает сферу не как пространство только, а био-динамическую, в которой объект пребывает в постоянной эманации и перекрестных включениях; бытие объекта и сферы—в вечном становлении, претворении содержания цвета и формы и процессов (абсолютное аналитическое видение). Вот формула этого метода: абсолютный анализ, провидение объекта и сферы в понятии био-монизма и разрешение адекватное восприятию. Отсюда понятие преемственности единого фронта: два предиката реализма (сырая форма и сырой цвет), сжатые и остро-выявленные форма и цвет, включение сдвига, чисто-действующая форма и т. д.

Профессионально это дает следующий ввод в разрешение: Художник не может действовать в чистом разрешении заранее известной старой формой, это обязывает форму быть точной по отношению анализа в объекте, как звук, нота, буква, цифра слово, речь, гибкою как диалектика. А мастер обязан изобретать ее еже-

кундно. Тогда изобретение форм будет неизбежно нужной действующей силой. Тогда наука, а не схоластика включится в живопись и возможно будет установить интегральный критерий, а пока им остается принцип „абсолютной точности“ и биологической сделанности картины“.

Вот сжатый ряд моих средств мастера и их определение:

Сжатые и остро-выявленные форма и цвет. Форма, включившая сдвиг, био-динамика сдвига. Чистая действующая форма абсолютно адекватная объекту и его предикатам, их выбору или абсолютному комплексу (те же определения цвету и звуку). Формула: комплекс или выбор из чистых действующих форм, абстрактный и конструктивный выбор во всем этом. Эстетика органическая, предвзятая, отрицание эстетики, эстетический диссонанс. То же в конструкции и законе картины, начиная с биологического до конструктивного, как такового. Вывод пульсащий в ритм и их максимальное напряжение, включение звука как вывод через ритм.

Я устанавливаю не правила и не школу (я их начисто отрицаю—как подход), а даю как основу простой чисто-научный метод, которым каждый может действовать посвоему направо и налево.

Первый раз лозунги: „сделанная картина“, „отрицание современной художественной критики“, „перенос центра тяжести современ. искусства в Россию“, „чистая действующая форма“, „Мировой Расцвет“ были мною объявлены в 1914—15 г.г. в Петрограде.

Филонов.

ДЕКЛАРАЦИЯ

1. Да здравствует утилитаризм (экономика).
2. Техника—наша Свобода — Свобода Животных.
3. Долой паразита Техники—„архитектуру“.
4. Культурная чистота и легкость формы.
5. Красота (здоровье)—экономика и точность расчёта.
6. Долой религию, семью, эстетику и философию.
7. Долой кровавых паразитов—буржуазия.
8. Долой границы между народами.

Точный лозунг—суть идеологии. Митинг предпочитаю газетной полемике с шуллерами из „Русского Искусства“ или „центрального“ „объединения“ „левых“ „течений“ (крой „левее“, больше крыть нечем, баловники). Протестую против организации Конкурсных Комитетов по сооружению построек во главе с „архитекторами“ Желтовскими, Щусевыми и проч., эстетам и жесточайшими врагами Пролетариата и Революции; я отвечаю за свои слова и требую организации Комитетов такого рода (конечно не из „архитекторов“) на основе утилитарной экономики, гигиены и здорового комфорта сооружений, действительно необходимых трудящимся (Уж если быть лордов в морду, так по всему фронту).

П. Мансуров.

Не искусство, а жизнь.

Есть времена, когда человечество, громадная опыт на опыте, создает условный знак, в который вливается его творчество, и начинает называться искусством („искусство сделано“). Но в начале была простая отраженность впечатления, ритмически повторяемая, как звук. Это и был несложный, простой шаг самой жизни. Теперь, в своем неуклонном движении и развитии, искусство дошло до дробления своего знака и уже именуется „правым“, „центральным“ и „левым“.

Оно уже „Сила разделившаяся“.

„Зорвед“ по существу самого акта зрения (поле наблюдения 360 град.) становится на изначально девственную почву опыта.

„Зорвед“ знаменует собой физиологическую перемену, прежнего способа наблюдения и влечет за собой совершенно иной способ отображения видимого.

„Зорвед“ впервые вводит наблюдение и опыт доселе закрытого „заднего плана“, все то пространство, оставшееся „вне“ человеческой сферы, по недостатку опыта.

Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками „Зорведа“, ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга. Этим самым неожиданно раскрывается для человека большая сила пространственных восприятий, а так как самый ценный дар для человека и художника познание пространства, то отсюда новый шаг и ритм жизни, невлияющий ни в какую форму и знак — „правого, левого“. Это пока еще „Сама примитивная жизнь“, идущая вместе с величайшими открытиями, вывораченными на поверхность чудовищным взрывом русской революции, давшей свободу и жизнь всему действительно живому и ищущему.

М. В. Матюшин.

Супрематическое зеркало.

Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях.

Вот
 Душа
 Дух
 Жизнь
 Религия
 Техника
 Искусство
 Наука
 Интеллект
 Мировоззрения
 Труд
 Движение
 Пространство
 Время

А) Мир, как человеческие различия.



1) Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается, безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и бесграничность равны нулю.

2) Если творения мира—пути бога, а „пути его неисповедимы“, то он и путь равны нулю.

3) Если мир—творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю.

4) Если религия познала бога, познала нуль.

5) Если наука познала природу, познала нуль.

6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль.

7) Если кто-либо познал абсолют, познал нуль.

8) Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо.

A₂) Сущность различий.

Мир как беспредметность.

К. Малевич.

От редакции.

17-го мая в залах Академии Художеств открылась объединенная выставка, организованная Сорабисом. Выставка очень интересна во многих отношениях. Уже одно то, что на ней сопоставлены работы художников всех направлений, плоды деятельности за период с Первой Государственной выставки, говорит за объективность особо внимательного подхода к выставке. Редакция „Жизни Искусства“ имеет в виду в следующем номере поместить ряд обзоров, посвященных как выставке в целом, так и отдельным течениям и отдельным авторам. В настоящем же номере Редакция печатает декларации четырех представителей новых течений, с которыми они выступают на выставке: Филонова, Матюшина, Малевича и Мансурова. Оценка этих деклараций дана будет позднее в связи с обзорами выставки. Редакция предлагает всем деятелям изобразительного искусства высказаться по вопросам, затронутым в вышеприведенных декларациях.

Итоги IV Всероссийского съезда Союза работников искусств.

И. П. Гурвич, стоящий во главе Сорабиса и входящий ныне в состав Ц. К. Всерабиса, недавно возвратившийся из Москвы с IV съезда работников искусств, в беседе по вопросу об итогах съезда, высказал между прочим следующие соображения:

Общие впечатления съезда.

Среди работников искусств во всероссийском масштабе,—говорит И. Н. Гурвич,—наблюдается, как это выяснилось на съезде, перелом по отношению к запросам государства, интерес к общественности. Это, между прочим, отметил на съезде руководитель российского профессионального движения, председатель Всер. Центр. Сов. Проф. Союзов, тов. Томский, указавший на отрадное явление—рост работников искусств в смысле развития и понимания ими государственных и профсоюзных задач.

Петроград и Москва.

Гвоздем съезда был Петроград в смысле стойкости и самоотверженности питерских работников искусств.

На съезде выяснилась следующая любопытная картина: в то время, как Большой оперный театр в Москве за последние шесть лет поставил всего 36 опер, в том числе 3 новых и 5 возобновленных, Петроград дал 61 оперу, в том числе 24 новых и 24 возобновленных. В то время, как Малый (драматический) театр в Москве поставил всего 38 драм, Петроград дал 117, в том числе 48 новых.

— Переходя к вопросу о сборах, мы замечаем обратное: за последние 5 месяцев сборы Большого оперного театра в Москве выражаются в сумме 3 триллиона 24 миллиарда 996 миллионов 92 тыс. рублей, между тем как наиболее успешный из художественного отношения быв. Петроградский театр имел за это же время сбор всего в сумме 914 миллионов 732 миллиона

76 тыс. рублей. То же мы видим и в отношении драматических театров: сборы Малого театра в Москве дали 925 миллиардов 989 миллионов 95 тыс. рублей, в Петрограде же быв. Александринский театр имел лишь 680 миллиардов 255 миллионов 93 тыс. руб.

Приведенное выше соотношение цифр и ряд других цифровых данных, иллюстрирующих тяжелые экономические условия питерских работников искусств, привели к тому, что в отношении к Петрограду и его работникам искусств съезд постановил предложить Ц. К. Всерабиса поставить перед Нар. Ком. Просвещения вопрос о необходимости принятия в административном порядке мер, гарантирующих нормальное развитие этих предприятий, театров, школ и музеев в дальнейшем путем более правильного распределения государственных ассигнований на нужды художественного просвещения.

Общее положение об искусстве.

В целях координации вопросов искусства главная работа сейчас сконцентрирована в Художественном Отделе Главлитпросвета, возглавляемом членом Ц. К. Всерабиса тов. Владимиром. При Наркомпросе будет также создана смешанная комиссия из представителей Наркомпроса, Ц. К. Союза и Агитпропа Ц. К. Партии, где будет сосредоточено разрешение принципиальных вопросов искусства.

— НЭП, как это констатируется съездом, создавал момент серьезного уклонения в сторону антихудожественного. Особенно тяжелое,—по словам тов. Гурвича,—вызущающее серьезные опасения впечатление произвела выставка картин художников в плане Бубнового Валета в Москве.

Выставка эта показала, что даже такие выдающиеся и идейные мастера, как Фальк, перешли на писание модных нэповских дам в плане Бодаревского, перемешанного с Сезанном.

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА



6-ой год Издания

п е т р о г р а д
1 - 9 - 2 - 3

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

ЕЖЕМЕДЕЛЬНИК

Выходит под редакцией Гайка Агонца (Петербургского).

22 мая 1923 г.

ВЫХОДИТ ПО ВТОРНИКАМ.

№ 20 (895).

Молодые силы.

Новые веяния, всколыхнувшие с такой силой застоявшееся болото заплесневелой театральной рутины, неотложно-жгучие требования, предъявляемые так властно к искусству вообще и к сцене в частности нашей революционной современностью—все это выдвинуло вперед целый ряд животрепещущих, наиболее важных вопросов. Из них едва ли не самый важный, не самый неотложный—вопрос о новых творческих сценических силах, о новых, чутких молодых талантах, не связанных цепями ветхих „традиций“, свободных и восприимчивых к запросам нового создающегося, формирующегося на наших глазах театрального искусства.

Достаточно ли широкий простор видят перед собой эти молодые силы, открыты ли перед ними все возможности и достижения на пути новых, светлых завоеваний творчества на сцене? На этот вопрос приходится, по большей части, ответить отрицательно.

Первенствующее место в наших артистических рядах занимают, как известно, патентованные таланты, внушительно импонирующие публике и критике своими долготными сценическими триумфами, своими общепризнанными именами, увенчанные орденом академизма. Само собою, эти деятели сцены, в подавляющем большинстве случаев—люди весьма почтенного возраста, люди с бесповоротно установившимися воззрениями на искусство и его задачи, мало доступные вышеупомянутому новым, свежим веяниям.

Более того: в силу своего привилегированного положения общепризнанных, патентованных талантов, они не только остаются глухи к призывам и лозунгам нового, революционного творчества, но едва ли не занимают по отношению к ним явно враждебную резко отрицательную позицию. Твердое убеждение в своей артистической непогрешимости, в своем незыблемом совершенстве придает им, в силу весьма понятных, есте-

ственных причин: возраста, давнего артистического навыка, ревниво сохраняемых традиций сцены.

Конечно, следует отдать этим маститым талантам полную дань уважения и признания их заслуг перед искусством, для которого они столько лет трудились и в котором достигли известной, общепризнанной высоты.

Но с другой стороны, вопрос остается все в той же остроте и жгучести... Не должны-ли эти устаревшие силы, эти традиционные величины нашего театрального мира уступить, наконец, место новым, свежим, чутким, ищущим талантам, осознавшим новые, широко открывшиеся возможности сценического творчества с их новым, не традиционным подходом к работе?

Задачи театрально-сценического творчества в наши дни так расширились, так усложнились, так отмежевались от всего старого, так далеко отодвинули это старое в область почти исторической перспективы, что не будет ошибкой решительно заявить о полной неспособности устаревших деятелей сцены отвечать этим задачам. В корне иные сценические приемы, в корне иная психологическая подкладка, понимание и мировоззрение—все это может быть доступно только новым, свежим, чутким талантам, не тронутым еще ржавчиной долготного шаблона и традиции.

Время идет вперед и искусство вместе с ним. И не будет, как мы думаем, ни обидным, ни несправедливым, если старые деятели сцены уступят своевременно место молодым, отвечающим духу времени творческим силам, за которыми—будущее.

Разве лучше, в самом деле, пользуясь установившеюся репутацией первачей сцены, быть тормозами для искусства, заграждать путь артистической молодой смене, смело идущей по новым, светлым, необозримо широким путям?