

Наш побут тепер обмежений панельними стінами наших квартир, кухнями. Наші вимоги при колективізації обрізаються капітальними стінами поміж квартирами. І все ж таки продовжують будувати прибуткові будинки, тільки якістю нижче.

Донбас забудовується одноповерховими будиночками з окремим шматком землі, будинками з відсутністю мінімальних ознак зручності і що кидають мешканців на тваринне перебування в бруді, поросі і смороді „генеральських“ вулиць.

Ганьба будівникам курятників і кліток для робітників.

Не дивлячись ні на що новий побут закріплюється.

Новий побут зростає.

Сім'я розпадається. Сім'я гальмо для закріплення нового побуту. З смертю кухні й пелюшок з житлових осередків вибуває і жінка-залежна від печі й ліжка.

Дійсне розкріпачення і рівноправність жінки — в знищені сім'ї.

Замість сім'ї, що не має ніякої бази — ні економічної, не соціальної, вільне співжиття рівноправних одно одному істот, нова форма організації первісних осередків.

Співжиття за рахунок кохання, радісного і вільного потягу одного до другого.

Майбутнє соціалістичного суспільства — в позакласовій і позасімейній організації.

Співжиття — новий первісний колектив.

Вільне співжиття гарантує суспільності — вільних громадян, звільнених від власного кутка і нічних горшків, нову армію працюючих.

Співжиття дадуть суспільству нову, здорову і міцну зміну, нове покоління виховане колективом.

Тільки новий побут, нова організація суспільства, на основі вільної й радісної праці, дадуть можливість збудувати соціалізм в нашій країні.

Архітекти, економісти, громадські робітники організуйте, будуйте новий, без сім'ї побут.

Смерть сім'ї, дорогу новому побуту.

Хай живе співжиття!

ДО ФОТОГРАФІЙ ПЕТЕРГАНСА. (БЕРЛІН) М. ПЛЯТО

Останнє десятиріччя в історії мистецтва характеризується новими шуканнями в усіх галузях і зростаючим інтересом до питань нової техніки та прийомів. При вивченні та перегляді різноманітних прийомів графічного визначення художнього значення фото раптом з'явилося в іншому вигляді.

До останніх років фото все ж залишилося просто кустарницьким процесом. Фотокамера передавала з математичною точністю кожен крайку, кожен ліній та мала особливу уважність до моделі. Всі помилки та недоліки виправлялись ретушом.

Увесь процес коректури, тобто, ретушу зовсім не органічний — це змішування двох, різних видів техніки: малюнку світла і — поправки за допомогою людської руки. Ось чому фото не могло мати чистого художнього значіння. Всі намагання та успіхи в цій манері не довели до великих досягнень.

Дійсне й серйозне досягнення нового фото, рішучий крок в галузі художнього оформлення — це фото без допомоги ретушу.

Фото, — як частина графічного мистецтва, повинна рахуватись із своїми технічними можливостями. Воно не має волі, якою володіє малярство,

Тому, всі прийоми запозичені від художника, тобто ретуш щіточкою і пером ніколи не виправлять фото.

Увесь творчий процес у фото піддався уважному перегляду і обмежується нині власно поглибленим вивченням моделі або речі, виправленням кожної нерівності, вишукуванням цікавих вирізок — вже до моменту фотографування.

Останнє — справа камери, світла, технічного удосконалення фотографа.

— Подані в цьому номері „Н.Г.“ роботи молодого німецького фотографа Петер-ганса, надто характерні, як приклади нового фото. Він дійсно є представник нового мистецтва — нового фото. Він робить портрети, „nature morte“, реклами, — кожна його робота являє собою щось цілком закінчене та обіцяє великий розвиток.

ФОРМАЛЬНОТЕХНІЧНІ ЕЛЕМЕНТИ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

М. А. ШТЕЙНБЕРГ

У своїй статті я скористаюся з свого 15-тирічного художньо-педагогічного досвіду, бо потрібної для цього літератури занадто мало. Конкретно мені доведеться торкатись (за хронологічним порядком і за епохами головних течій шкіл та інших напрямків) залежності художніх форм від соціально-економічних умов, як ставились художники щодо розв'язання різних проблем та які елементи вони вносили.

Проблема, що я її розглядаю, та методи, пристосовані до неї, об'єднують в одне суцільне розуміння те, що ми досліджуємо (наш об'єкт) до аналізу його окремих елементів, розглядають мистецькі форми як організм.

Мистецтво до цього часу вважали не за організм, а за вражіння, що прикрашує життя. Такий погляд невірний через те, що кожна художня форма є відбиток громадського ладу та економічних, політичних і класових факторів, — тому не можна увіяти собі форму абстракту, тобто: поза часом і оточенням; тут тільки треба відшукати цю форму, побачити її та заналізувати, оце й є те, що ми називаємо формальною методою. Процес роботи над річчю та аналіза її сприяє нам дійти тих самих висновків, яких врешті доходить і майстер. Ці висновки не є наслідок нашого вражіння від готових форм твору, а закономірно й поступово випливають з аналізу процесу створення.

Усякій художній речі властива не лише майстерність, а й доцільність конструкції форм. Найбільше важить оточення, серед якого живе майстер, які він має вражіння, вступаючи в свій окремий синтез, яку він придбав спадщину — це утворює і його особу, і форми, що він їх відображає потім, додаючи нових елементів, що є також наслідок того оточення, де він жив. Тому усяка художня форма, як діяльність людини, є явище соціальне й має в собі всі риси, притамані соціальному процесу: класовий характер й однобічність.

До того ж вона (форма) синтетична, оскільки синтетичне само мистецтво.

Художні твори швидше за інші пам'ятки людської діяльності є однобічними, замкнуті та класові, і тому мистецтво набиало відмінного характеру, в залежності від пануючих класів.

Але малярство, як зорове сприймання, дуже часто розуміли, як форму закінчену, конкретну, де художник запозичив образотворчі форми від форм природи (копіював ці останні); через те вважали, що художник залежить од природи, що вона є для нього не лише стимул до творчості, а й взірць образотворчих форм. Але хіба лише художник натуралістичної школи, як раб наслідує природу.

У малярстві всі напрямки (за винятком останніх) у той чи той бік вирішують це: натуралізм, класицизм, футуризм, імпресіонізм, кубізм по-своєму розуміли, по-своєму вирішували. Найпримитивніше розв'язує реалізм — натуралізм, де домінуючу роль фіксації має зоровий орган. Усе, що бачить око митця, у тому вигляді він і відбиває на полотні, а це його щільно пов'язує з природою. Така творчість дуже вузька. Але й за таких умов художник до свого мистецького

твору вкладає і зміст, тоб - то ідею, або таки літерально зміст (щось чимсь заповнене). Бо мистецький твір складають два елемента : ідея і форма. Зміст мистецтва — це ідея, що її майстер віртуозно виявляє в особливій формі. Поширені рефлексії додають елемент знання; а це дає можливість розглядати малярські форми не тільки як зорове сприймання, а і як наслідок знання. Таким чином художник наближається до реального; глибше та ширше розуміє його.

Ці два елементи (ідея та форма) натуралістичної школи є нібито одне ціле й неподільне, вони органічно пов'язані між собою. Щоб виявити ідею, потрібна форма, а форма є продукт свідомої людської діяльності і стосується до певного часу та певних соціальних умов. Мистецький твір, тоб - то його ідею та форму, утворює ціла низка соціальних умов, тому цінність твору відносна і цілком обумовлена тим, як художник сприйняв свою добу, за відбиток якої він є.

Закінчуючи характеристику натуралізму, переходжу до докладнішої аналізи реалізму. Він наближається до натуралізму, але змістовніший. Реалісти доводять, що форма для них над усе, але додержують і того погляду, що в створених від художника образах є ідея і зміст, і вони впливають на людину, за висловом Л. Толстого („художник це особа, що має багату психіку емоціонального характеру, нею він впливає на інших і доводить їх до свого рівня“).

Коли ми розглянемо елементи якогось художнього твору, в залежності від часу, коли його створено, то цей твір, з одного боку, можемо (як й індивідуальність автору) сполучити з добою та суспільством, а з другого — з авторовою нервово - мозковою системою.

Протягом XIX віку точаться суперечки між двома теоріями щодо форми. Одна з них доводить, що головний елемент художнього твору — це є зміст, ідейне розуміння твору. Друга — що в мистецтві головне не зміст, а форма. Тоб - то : не що, а як (форму розуміють як суму можливостей та заходів, за допомогою яких художник виявляє свою ідею). Поміж цими основними напрямками є теорія еkleктична, що намагається затушувати противенства й доводить, що значна частина змісту твору набирає певних художніх форм. Уся ця суперечка є непорозуміння хоча ці теорії й розбіжні, але обидві вважають форму та зміст за елементи художнього твору, а все питання в тому, який з цих елементів треба вважати за домінуючий. Таке розв'язання незрозуміле для нас, тому що зміст та форма зовсім не є елементи художнього твору. Зміст або ідею ніколи не можна розглядати як елемент художнього твору, бо він є річ абстрактна, яку можна виявити лише пост - фактум (у наслідок художнього сприймання). Ніяка ідея не рівноцінна художньому твору, проте, це не визначає, що мистецтво позбавлене ідейного змісту, навпаки, навіть інтелектуально обмежений художник завжди користується з ідейних вражіннь, що він їх сприймає від оточення. Але в процесі художньої роботи ці ідеї й розуміння вже не правлять за ідею та розуміння, вони перетворюються на факти художнього виявлення, а тому їх не можна вилучити з цілого твору.

З другого боку, запевняють, що мистецький твір є лише форма, що кожний елемент художнього твору можемо вважати за мистецький факт; удосконалене розуміння цього маємо у формалістів (Ейхенбаум, Шкловський, Тинянов), які доводили, що художній твір складом своїх елементів є цілком досконалий. XIX віку такі елементи твору, як сюжет, характеристика дійової особи, образ та інше розглядали як елементи змісту. Формалісти ж виявили, що вони теж формальні, як і композиція, колорит, ритм тощо. Але з правдивого положення, що кожен мистецький твір є цілком форма, формалісти зробили невірний висновок : нібито ідейний зміст нічого не важить у мистецтві. Ця думка невірна й властива буржуазному естетизму XX віку. Вона невірна тому, що кожна художня думка, ідея виникає від вражіння. Кожний свідомо чи ні виявляє для себе самого, а через це й для інших, свій особистий досвід, своє світосприймання, як наслідок своїх життєвих вражіннь. Проте хибна й та думка, що ніби форма є лише додаток до

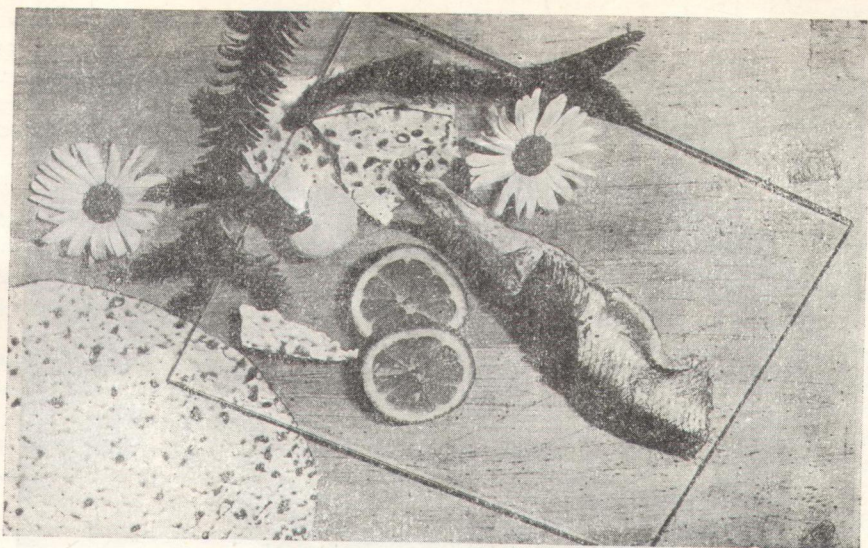


ДО СТАТТІ М. ПЛЯТО

ПЕТЕРГАНС
(БЕРЛІН)

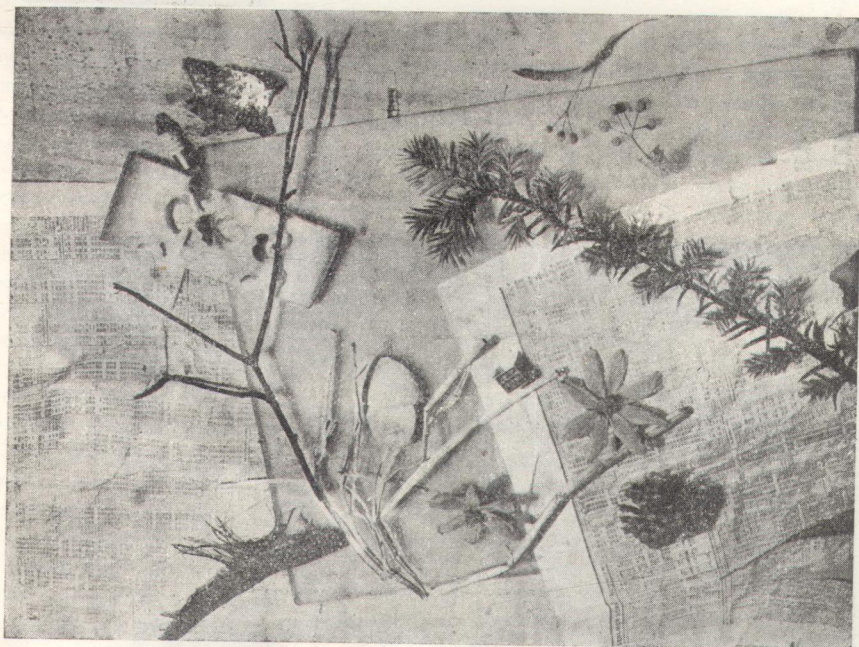


ФОТО



ПЕТЕРГАНС (БЕРЛІН)

ФОТО



ДО СТАТТІ М. ПЛЯТО

вражінь. Насправді вражіння змінюються й в процесі цієї переробки з примітиву перетворюється на художній твір. Суть теорії формалістів у тому, що, на їх думку, якість форми й змісту є на різних площинах.

Художній факт може й не мати наукового змісту. Прикладом, кольорит, що вражає нас чистими фарбами, чистим ритмом ліній тощо. Але, навпаки, кожний науковий факт є в той же час своїм відбитком факт художній.

Коли людина почала обізнатися з зовнішнім світом, то вона виявила, що сприймає всі речі подвійно, відповідно до своїх подвійних природних даних (об'єктивно і суб'єктивно): через знання та через почуття. Пізніше, на ґрунті розумової праці, це мало свій відбиток: перше в науці, а друге в мистецтві.

Цей відбиток нашої думки в двох відповідних виглядах утворюється в людині неодноразово, і, звичайно, поперше в тому вигляді, що був безпосередньо пов'язаний з особою, яка сприймала. І дійсно людина передніше сприймає, відчуває, а тоді вже розуміє, міркує.

Мистецтво це творчість, коли художник через свою волю діє на матеріал і перетворює його на віртуозно зроблену річ, тоб-то на таку, з якої глядач може зрозуміти автора й погодитися з його формою виконання.

Як бачимо тут є два моменти: перший — процес роботи, другий — матеріал, тоб-то: момент вивчення справжності маси матеріалів, що її складено з частини які раніше були поділені, а майстер перетворив знову на певну форму речі.

Майстер є той, хто вміє опанувати матеріал настільки, щоб його форма ясно відображала художню ідею, що її хотів автор скласти, майстерність це — органічно пов'язані ідея та форма. Але через те, що ці два елементи змісту мистецького твору соціально обумовлені, то треба розуміти, що мистецтво теж обумовлене. Воно прямує до істини й виявляє її в різних формах. Коли наука учить нас тому, що є, то мистецтво показує нам більше за те, що є, тоб-то те, що може бути і що повинно бути, коли буде удосконалюватись сучасне. Наука можлива лише при умові, коли є жива мова, чинник вислову, й тому наука є факт художній. Є художні твори, що незалежні від наукової думки, але немає жодного наукового твору, що був би незалежний від мистецтва, як діяльність вислову (Потєбня — „Мова та думка“). Потєбніна теорія базувалась на тому, що без слова немає думки, а є лише невизначені, розпливчасті сприймання зовнішнього світу. Орієнтуватися в зовнішніх фактах людина може тільки в тому разі, коли вона здібна висловлюватися, систематизувати розпливчасті предмети. Є два способи систематизації. Перший — це наука, шлях аналізу, другий — це мистецтво, коли явища систематизовані до їх потребної згучності. На цих двох протилежних способах сприймання й утворив Потєбня свою теорію мистецтва. Треба сказати, що ця теорія не досить виявляє сучасне мистецтво, а скорше характеризує собою мистецтво буржуазне.

Нормальний характер старої теорії й мистецтва відбився на тому, що науку про мистецтво розуміли не як науку, що таке мистецтво, а як науку про норму прекрасного, тоб-то: про ті закони, правила та умовності, за якими художник повинен творити свою річ. Але тому, що практика художньої діяльності ніколи не вважала на закони прекрасного, що їх утворювали естети, теорія мистецтва примушена була переглядати їх наново, щоб пристосувати до факту нового мистецтва (нові засоби, форми, методи). Практика мистецтва на кожному кроці відкидала закони, що їх хотіли запровадити теоретики.

Абстрактний характер старої естетики відбився на тому, що свою науку про закони прекрасного теоретики утворювали як науку про мистецтво загалом, тоб-то як незалежну від тої особливої форми, що її художня практика відмінно сприймала кожної епохи свого історичного розвитку.

Коли розвинулись капіталістичні стосунки, все життя було сповнено капіталістичного духу й через це художники працювали в цьому напрямку. Буржуазія

шукає в художніх творах лише естетичного задоволення. Форма у неї переважає зміст. Художники відображають усе, що є красивого в природі та житті, й відкидають усі соціально - політичні умовності на всілякі ідеї. Творець за їхніми словами повинен любити красоту та з неї користатися для своїх творів. Тому для художника всі теми рівноцінні, як - то, чи він відображає сите життя буржуазної класи, чи злидні пролетаріату, що його спіткала соціальна неволя.

Художник, відображаючи лише красу, впливає цим на психіку людини та прищеплює їй естетичне почуття... завдання художника дати насолоду, себ - то, відображаючи багате життя буржуазії серед штучної природи, спеціально для цього створеної, аби глядач мав лише задоволення. Та поруч з цим художники викривали злидні та недолі. Художник вбачає красу не тільки в багатому палаці й побуті людей з добірними манерами, шляхетністю та умовностями, але й в злидненій хатині з її обідраними мешканцями, що туляться в брудних, тісних підвалах. Художники - естети говорять, що вони відкривають красу серед добра та зла. Як покликані відображати красу, то вони ставлять за завдання дати лише насолоду. За естетичне почуття насолоди вони вважають якусь специфічну темну емоцію сталого характеру, і все горе в тім, що цю емоцію ні фізіологічно, ні психологічно не можна визначити. За буржуазного ладу особа митця підлягала закону попиту та пропонування, бо буржуазний лад позбавляв усякої творчості та самодіяльності. От тому - то й виникло окреме угруповання „творців“, що здійснювала свободу творчості не на дії, а в мріях.

Сучасний стан надає свободи особі, й вона може творити те, що їй властиво. Сучасні соціальні умови дають змогу творити всім, і ця окрема група мрійників і творців скасована, бо нема в них потреби. Тепер усі творять, але не в мрії, а на ділі. Коли людність більше організована, освічена, то все скорше зникає те, що жило художників та поетів, як - то: релігія, маріння, кохання, мрійне й пристрасне поривання, що осліплює думку, протилежність пануючих верств та маси, а те, що прийшло на зміну не спромоглося змінити того, що відійшло.

Ноп щодо техніки мистецтву нічого не дав. І велетенське відкриття в галузі машинізації може викликати захоплення, але не дасть надхнення, як творчість старих художників. Вимоги, що їх ставлять до мистецтва, відносні й хоча в єгиптян та вавілонян за нашим розумінням не було мистецтва, а все ж таки їхня творчість могутня, вони розуміли значіння матеріялу, фактуру й будували моноліти людських постатей не розгублюючись щодо деталей, а зважали на справжність матеріялу та фактури. Мистецтво в розумінні „любви до краси“ — це недуга, що ми їй запозичили в греків. Коли мистецький твір може впливати на нас, то через те лише, що має властивість подобатись, тоб - то викликати насолоду, а тому елемент корисності зовсім чужий мистецькому творові.

Аристократія шукає в художніх творах лише те естетичне задоволення, що вони можуть дати, і форма для неї вища за зміст. Таким чином виникла потреба звільнити малярство від усього чужого в самому мистецтву, відкинути усі ідеї як елемент і утворити нову естетику в новому майбутньому.

От тут то й виникають модерністи. Їхнє малярство зовсім беззмістовне, еклектичне, воно все в прямуванні до погодженности та об'єднання під одним загальним світосприйманням окремих основних положень, різних трактовок та напрямків, їхнє малярство сміливе та яскраве, що захоплює гармонією фарб. Це зовнішнє, несерйозне малярство.

Своїми елементами модернізм наближається до академізму, в той час як передвижничество вважали за поступову течію протестуючої інтелігенції. Мистецтво передвижників відокремлене, бо в ньому більше народного елементу. Академізм та модернізм — це мистецтво пануючих клас, (перше — аристократії, друге — буржуазії), що висувають одні й ті ж вимоги: надати життю естетичности. Мистецтву немає крашої теми, як радість та захоплення життям, уявити життя, як велике свято

Тепер щодо докладної аналізи імпресіонізму. Його можна характеризувати, як мистецтво, що намагається передати безпосередні враження від природи, їхню скороминущу випадковість (не як самої речі суттю, а як враження). Таке сприймання впливає на таку психіку, що легко та швидко реагує на мінливі сприймання, тоб-то на психіку людини, яка сформувалася під впливом усього ладу капіталістичної культури.

Художникам - імпресіоністам враження від явищ природи перш за все були як враження від освітлення та офарблення, і тому вони ці явища так відображали. Важко тому розмежувати напрямки шкіл, не можна для їхньої характеристики вилучити окремі течії, як не можна визначити й те, що імпресіонізм, кубізм, реалізм та інші мають таку то частину пролетарського мистецтва, а таку то буржуазного й сполучивши їх разом, і коли ми складемо ці частини, то матимемо якийсь то певний напрямок. Імпресіоністи не цікавилися відобразити предмети такими, як ми їх уявляємо, а відбивали лише так, як ми їх сприймаємо. У природі освітлення не є постійне, і, щоб його зафіксувати, треба спіймати момент.

Усе це можна пояснити не лише об'єктивними умовами, але в виконанні цього не аби що важить і суб'єктивізм, в залежності від того, як сприймає митцєве око, що більше цікавить митця, та чи охоче він став до роботи. За головне завдання художника було дати імпресію, тоб-то враження від кольориту предмету з прозорих та півпрозорих фарб, і так вживати яскравих мазків, щоби надати життєвості кольору. На певному віддалені усі ці мазки створюють враження синтетичної фарби. Така була техніка неоімпресіоністів. Їхнє завдання полягало у відданні тремтінь кольору. Як бачимо, в неоімпресіоністів за мету щодо кольорових розв'язань, як головний елемент, були фарби. Але така метода писання натрапила на невдачу, тому що переплутали два розуміння явищ: фізична сила світла й малярська композиція кольору. Імпресіонізм і навіть кубізм суб'єктивні. Імпресіоністи формально ставилися до мистецтва. Їхнє завдання було майстерно передати речі з тими враженнями, з якими вони їх самі прийняли від природи. Характерність малярства імпресіоністів — це рухливість кольорової гами, де бракує яскравої лінійної та композиційної перспективи. Сюжет править за засіб, щоб відбити ідеологію, а тому сюжет, зміст, де їх сполучали в одне розуміння (тему), ніякого значення для імпресіоніста не мала.

Конструктивіст не розглядає сюжет як елемент форми, що є за основу кожної художньої речі, тому що є твори мистецтва, що в них немає сюжету. Наприклад, архітектура, безречове малярство й орнамент. Але хоча сюжет не є формальний елемент художнього твору форми, то в малярстві жанровому, історичному він має велику силу. Прикладом, біблійні картини художника Доре, Полєнова — Грішниця то - що. Тут кульмінаційний момент сприймаємо раніш за всього, а потім уже той, хто сприймає, переходить до деталей через шляхи зворотнього сприймання сюжету, й тут для нього (сприймача) є повна ілюзія картини. До сюжету, ідеї, матеріальних елементів (фарб у малярстві, камню в архітектурі), нерухомих елементів, треба додати ритм, як елемент руху. У малярстві рух порушує симетрію, сповнює художній твір життям (Шарлоїмов називав ритмічну лінію лінією життя). Ритм можна утворити через різні комбінації матеріально-реальних елементів цієї галузі мистецтва. Насиченність кольору буде тоді, коли ми наближаємося до відповідного тону спектра. Лініям можна надати який завгодно напрямок та характер. З цього висновок, що ритміку кольориту утворено з цілої низки кольорів, а графічну ритміку з цілої низки ліній.

Схарактеризувавши за хронологічним порядком у загальних рисах головні течії в малярстві, їхню формальну методу щодо розв'язання тих чи тих проблем, ми з'ясували, що все, що розв'язували до цього часу, було естетичного порядку, що відбулось в художніх творах. Тепер коли ми щільно наближаємося до формальних елементів О. З. М., що я накреслюю до розв'язання сучасного пролетарського

мистецтва, то очевидно, що всі ті елементи, що їх запроваджували до цього часу, не можуть задовольнити художників нашої доби.

В нових творах за перше враження править структура твору, фактура, велика кількість елементів, так би мовити, формальний бік та ідея, як почуття, що його відбито, в протилежність минулому, де було звернуто увагу на вивчення канону, як розуміння краси та передачу потрібних звуків в роботі.

Тепер мистецтво має зовсім інший ґрунт, а саме: виховавчо-освітній момент вивчення малярства. Виховавчий момент є в тому, щоб свідомо та критично прикласти засоби малярства до своїх конкретних практичних праць. Освітній момент — це знання, що охоплює усе сучасне малярство, й тому всі художні твори повинні мати науковий ґрунт, базуючи знання мистецтва на аналізі та експериментальному вивченні його властивостей, якості та законів, що організують композицію.

Методу, що носить назву формально-виробничої, для того, щоб вирішити проблему формальної аналізи елементів малярства, треба поділити на два моменти: 1) матеріальний, тоб-то аналіза вже готових форм, 2) процесуальний, тоб-то процес утворення речі, майстерність і творчість.

По художніх ВИШ'ах, де за мету є здобувати собі вищу освіту, вивчити практичні основи художньої майстерності й придбати засоби художньої творчості, треба мати такі дисципліни: малювання мальовничо-кольорових та плястичних елементів, вивчення основних формальних моментів простору та ваги, за принципом усіх цих дисциплін молодняк може обізнатися з формальними та композиційними початками мистецтва простору, спільного всім факультетам і специфічного кожному окремо.

Художня форма вбачає 4 елементи. Усі ці елементи формальні тому, що вони є в кожному художньому творі. Щодо мальовничого розв'язання в протилежність від малюнку елемент кольору білого або чорного, змінюємо на елемент кольориту. Решта елементів є в кожному малярському творі. Крім елементів, що було наведено, треба ще додати тему, як елемент ідеології, яку можна вважати за другу частину змісту художнього твору, що органічно з ним пов'язана.

Коли ми формально розглядаємо колір, як елемент художнього твору, то його конче треба відрізнити від світла, тому що це два різні розуміння. Завдяки світлу ми бачимо речі, бо світла, як такого, в малярстві немає і, перебуваючи в одній площині з кольором, тоб-то місця, що їх освітлено, їх заступає колір фарби. В малярстві колір сприймаємо через матеріальну фарбу, як явище цілком локальне, а не як явище, що випромінює світло. За допомогою основних і додаткових кольорів та їхніх сполучень, чим ми посилюємо дію й виразність кожного з них, кольорова гама, як щось ніби-то докінчене, має певний нюанс і може мати чи яскравий тон, чи сіро-туманий. Кольорова гама, що її сповнено кольорами спектру, буде багатобарвна, але однотонна. Від кожного основного кольору спектра тональність його при застосуванні шкали вкладатиметься або догори, або донизу. Так, коли придивимося до червоного кольору спектра, то густіший за основний колір займе місце внизу від червоного: червона вохра, краплак, кармін будуть нижче основного тону; кіновар та сурик займуть місце вгорі. Кольорова гама з небагатьох кольорів, навіть з одного, що має велику тональність, буде малобарвиста, але багатотонна, що й характерне для малярства імпресіоністів. З вищенаведеного треба розуміти колір не як гру тональності, де основний тон, послаблюючись або посилюючись, зменшує свою інтенсивність, а навпаки — як локальність, тоб-то: колір має властивість певного місця, а тому його й наближено до відповідного спектрового кольору. Кольорит це те явище, коли кольори так сполучено, що вони утворюють певну кольорову гаму, що її розглядаємо як синтез кольорової композиції, де колір утворює повну ілюзію простору на площині, а на малюнку через лінійну перспективу, користаючись з одної вихідної

точки. Те, що ми називаємо простір малярства, є лише кольорове розв'язання, що утворює оптичну ілюзію — ілюзію протяжності та глибини. Таким чином, проблема кольориту розв'язує питання про світло та перспективу, перетворюючи ілюзорність на реальні елементи; треба ще додати, що велике значення має і те, як виготовлено фарбу, тоб-то: які речовини в їх складі, чи то олія, карук, чи гумі-арабик з водою, тому, що це нам показує певну техніку виконання та по-різному впливає на нашу психіку. Матеріал, як сполучник речовин, конче потрібний.

Тепер, коли ми проаналізували елементи кольору щодо малярських розв'язань, розглянемо, що таке фактура, як одна з елементів форми кольору. Матеріал в мистецьких творах ми сприймаємо цілком викінчено. І ця викінченість є те, що ми називаємо фактура. Треба зазначити, що кожному видові малярства своєрідна фактура. Проблема ж матеріалу, як окрема, в процесі роботи виникає, бо її перетворено на проблему фактури та конструкції.

Коли ми розгорнемо малярство останніх часів, навіть з початку кубізму, то воно справді є фактурне, тоб-то: кожна форма його тіла має свою фактуру, або поверхову, як можна назвати, глянцевою або кострубату, брудну чи прозору та інш. Деякі художники, щоб надати контрасту фактурності до своїх робіт, крім елементів фарб додають ще й інший матеріал: папір, глину, крейду, пісок тощо; усі ці матеріали примушують художника посилити яскравість кольору, щоб фарба конкурувала з матеріалом. Оскільки фактура має велике значення в малярстві й різнить одну галузь в мистецтві від другої, ми бачимо з поверхні станкового та монументального малярства. Фактура, як один з елементів малярства, властива кожному малярському твору, і хоча колишні майстри працювали щодо утворення фактури, але вони не відокремлювали її від інших елементів і вона не посідала того місця, що посідає в сучасних художників, де її відокремлено, як особливу проблему, що потребує розв'язання. Усе це промовляє за те, що він їх краще розуміє. Вони для нього щось споріднене, а тому мистець вважає, що полотно це компактна маса, що її викінчено. І певне, що він совсім по-іншому розв'язує ці питання, отжеж елемент фактури є чинник, що утворює поверхню.

Щож стосується композиції форми, то вона, як й інші елементи малярського твору, обґрунтована й підлягає певним законам та принципам урівноваженості, щодо заповнення простору. Щоб вірно розв'язати цю проблему, сучасні митці пов'язують разом композицію та конструкцію.

За конструктивне правильне розв'язання ми вважаємо, коли майстер використав можливості матеріалу так, щоб його полотно була компактна, викінчена маса. Момент творчості, коли мистець надає організованості елементам, щоби цим виявити динаміку, врівноваженість, є композиція. Так, кольорове сполучення композиції, як і фактурні й лінійні, можна комбінувати без кінця, але за умовою, що вони будуть внутрішньо пов'язані. Прикладом, щодо кольорових розв'язань за шкалою системи Оствальда, щоб виявити аналізу ахроматичних ступенів матеріалів, буде Натюрморт, де елементи: гуаш, чорна крейда, графіт, туш та інші будують відтінки ступенів за геометричною шкалою Оствальда.

Фактурне розв'язання різнохарактерної розробки поверхні: глянцевої, матової, кострубатої, прозорої, що за допомогою фактурних контрастів утворюють нові кольорові відтінки одного й того ж кольорового тону (закон дифузного та багатократного зеркального випромінювання) та завдання, щоб виявити масу та вагу.

Композиційні синтетичні завдання базуються на принципі поступового розвитку, а що далі, то їх ускладнено. Студенти художніх ВИШ'ів повинні систематично пророблювати всі ці завдання, враховуючи всі моменти організації цілого, а саме: виразності обсягу, тоб-то: 1) утворення цілої низки комплексів обсягу, що є в просторі, 2) виразність конструкції, як системи форм, та форму їх відповідної сили, створену силою ваги, 3) завдання простору, що є головний фактор

і визначає композиційні проблеми в процесі роботи, і яка є утилітарна функція, що в основних рисах утворює форму та оточення: усі ці завдання та їхні елементи треба так сполучити, щоб в них було додержано певної гармонії.

Принцип композиційно-конструктивного мистецтва є в тому, щоби доцільно сконструювати матеріал, сполучити елементи в конструкцію так, щоб вона відповідала своєму призначенню.

За таким принципом художник конструктивіст об'єктивно аналізує свої твори. Зважаючи на те, що ціле можна поділити на складові частини (елементи), що обумовлюють цю аналізу.

Коли поділити формально елементи малярства на колір, фактуру, конструкцію, і, виявивши їх властивості та значіння в художніх творах, ми побачимо, що уявляє з себе по суті форма, як організм художніх розв'язань. З погляду формальної методи, форму художніх творів утворено з двох елементів: фарби та конструкції, тоб-то організація матеріалу є ніби-то щось ціле, конкретне. Ці два елементи щодо розв'язання проблеми художньої форми і собі можна поділити на такі елементи: кольорит, фактура та конструкція, про яку вже була розмова. Коли їх усіх об'єднати в одно ціле, то вони утворять певну форму. Коли ж ми сприймаємо художній твір, усі ці елементи не мають свого окремого змісту, вони лише елементи цілого організму.

Підсумовуючи весь попередній матеріал, ми дійшли до визначення, що соціальні умови є фактор величезної ваги в творчості класової свідомості художника, поділяючи усі течії малярства, як мистецтва, на три основних відділи: 1) академізм, або передвижничество (реалізм), початок XIX сторіччя. Те мистецтво було дуже „змістове“, і це й можна пояснити тим, що пануюча (буржуазна) класа вимагала реального відбитку життя в художніх творах на доказ міцного та величнього свого стану. 2) Мір — іскутники, або естети, у яких форма переважала зміст, тому що треба було естетизувати природу, вкладаючи сюди елемент краси. 3) Ліві, так би мовити, футуристи — це відповідь на культурний переворот, що характеризує добу часів 900-х років, коли буржуазія переводила організацію своїх лав і в той час їй потрібні були не високі почуття та ідеї, а міцні дисципліновані організації. Усі ці розгалуження характеризують буржуазне мистецтво, оскільки вони є нащадки лівобуржуазного духу.

Ці три основні течії на початку Лютневої революції намагалися об'єднатись, але досвід художнього життя Заходу та нашого сучасного показує, що ніякої роботи не можна було б проробити, тому що ці течії зміцнили б свої позиції в профспілках і цим самим обмежили б розвиток молодих сил.

Оскільки селяни та робітники не досить розвинені, то як засіб до підвищення свого культурного рівня є художня освіта через організацію в промислових та робітничих центрах художніх шкіл, зразкових майстерень, виставок та інш. Коли взяти такий принцип за основу, як принцип творчої активності, то він заслуговує на увагу. А всю роботу щодо питань художньої та виховавчої творчості треба доручити художникам, що ідеологічно є на позиціях пролетаріату.

Порівняння до теоретичного вивчення мистецтва, що зростає в останні роки, в сучасний момент мають особливе значення, тому що обсяг художньої культури збільшено, а принцип художньої діяльності змінено. З одного боку, збільшується кількість матеріалу, що його треба майстерно розробити, з другого — сама творча діяльність має іншу основу, бо прагне до більшої глибини, більшої міцності, а через те й до найретельнішого вивчення техніки та мистецтва.

Художня творчість, що є складова частина загальнокультурного руху, що далі, то більше потребує наукового обґрунтування хоча би на деяких ділянках своєї діяльності. Найвідповідніша форма, щодо відображень в пролетарському мистецтві є мистецтво конструктивізму, що є глибше й соціально-змістовніше в порівненні з попередніми.

Конструктивіст відображає явища не так, як це робили імпресіоністи та реалісти. Конструктивіст творить нові форми в мистецтві не як ілюзію відображень зовні, а свої враження перетворює на форми раціонально, об'єктивно та впевнено. Вони розуміють ідею художньої організації природи так, щоб вона відповідала потребам сучасного суспільства, як сказав Фріче, пролетарське мистецтво це, очевидно, таке мистецтво, що в концепції фарб і скульптури виявляє психіку пролетаріату та його емоції. Чи буде змальовано обов'язково робітника—це неважно, важно, щоби фарби та їхні сполучення і лінії та їхня динаміка, щоб уся, так би мовити, атмосфера, що обкутує картину відповідала, б лише психіці робітничої класи.

ФУТУРИЗМ ДИНАМІЧНИЙ І КІНЕТИЧНИЙ

К. МАЛЕВИЧ

Отже, переглянувши в попередній статті один рід футуризму, ми його відокремили в особливу категорію, яку й назвали кубофутуристичною тому, що в цій категорії знайшли додаткові елементи кубізму, які вплинули на форму вияву картини і замінили всю його структуру в кубістичний вид, через що динамічні сили залишились в найслабшому стані вияву й утворили кубофутуристичну проміжну категорію.

Подальший, що зараз ми розглянемо, рід футуризму буде зовсім інший і структурою і змістом.

І цей рід ми не можемо переплутати ні з якою категорією нового мистецтва, ні за структурою і фактурою, ні за методом виявлення. Хіба тільки можемо знайти в системі супрематизму в одній з його стадій той самий динамічний зріст, але форми виявлення будуть зовсім різні.

Ріжниця між супрематичним виявленням динамічного відчуття і виявленням футуристичним буде та, що футурист динамічне відчуття виявляє через явище натури, тоб - то людини, потім через рух річей. Супрематичне виявлення відчуттів тієї ж сили, навпаки, не виявляє цю силу через будь - які речі або натуральні явища, а створює особливу форму, якою і виявляє відчуту силу. Тому картина виявлення супрематичного динамізму являє собою не хаотичний вигляд будов динамічних елементів речей, як це ми бачимо у деяких футуристів, наприклад, у художника Бочіоні, а бачимо гармонійно збудований образ абстрактних елементів.

Інакше кажучи, причина цьому та, що відчутий футуристом динамізм речей сучасної металевої культури пересягає своєю міццю міць динамізму, який має в собі та чи інша річ, що за своєю конструкцією здатна витримати порівнюючи малу дозу цієї сили.

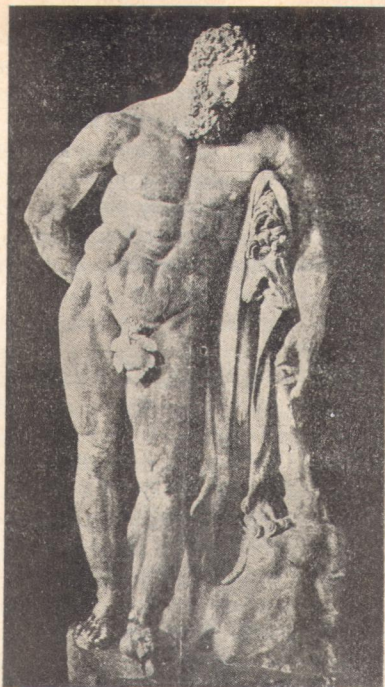
Цілком стає зрозуміло, що уведена сила багато більшого напруження повинна цю річ розірвати на частини, розпорошити її, перебудувати на новий зразок, як це ми бачимо в кубофутуристичній категорії творів і що будемо бачити в динамічній категорії футуризму, який в цій лекції розглянемо.

Для більшої зрозумілості я наведу ще один приклад: є, скажемо, у нас декілька систем паротягів різної сили. Відповідно до їхнього силового змісту і побудовується відповідна конструкція.

Через це кожний такий паротяг має свою стрункість, що її розраховано на конструкцію цієї сили.

Це саме є і в супрематизмі, в якому кожне динамічне - силове відчуття має форму і побудову.

Коли ми пригадаємо тепер скульптурне побудовання Лізіпа „Геркулес“, побачимо, що в його м'язах хорониться сила, не звертаючи уваги на його пасивну



Мал. 1



Мал. 2

позу. Ми все ж таки відчуваємо, що силовий зміст не пересягає меж людини, не дивлячись на те, що його м'язистість доведено до останніх меж. З-за цієї причини і збереглися всі м'язи на своїх місцях і в своїх формах, бо їх конструкція ще відповідає природній силі, що мається в людині, чи їх конструкція розрахована на відоме силове напруження в межах людини. Дальніший розвиток вже потягнув би за собою руйнацію образу людини, але в ті часи м'язової людської сили цю скульптуру можна рахувати найвищою межею сили, що її відчув художник. Наш час інший — м'язи людини не виявляють собою ніякої форми, за допомогою якої можна було б виявити нові сили і їх відчуття. Людина нашого часу знайшла інші напруження сили, що мають різні форми вияву, а також і різні тіла, що виявляють їх.

Ми маємо різні силові напруження машин, двигунів, моторів і т. ін., загальне напруження їх сил викликало нове силове відчуття, що в мистецтві підсумувалось, і загальне напруження було наіменовано „динамікою“.

Це новий сучасний термін, що замінив старий термін, який виявляє загальну суму сил „Геркулес“.

Тепер порівняємо двох художників, одного — грека Лізіпа, суму відчуттів сили в „Геркулесі“ (див. мал. № 1), і італійця Бочіоні (див. мал. № 2), що намагався виявити динамічну силу в м'язах сучасної людини.

Ми бачимо, що в обох художників одна і та ж точка зору, спрямована на один і той сюжет силового вияву.

Що ж вийшло в першого? Силовий зміст відповідає складові людини, м'язи якої роздуті напруженням сили до можливої межі. В другого бачимо, що від людської конструкції нічого не лишилось і ледве навіть можна знайти ознаки людини.

Через що це так сталося? А через те, що в цю конструкцію Бочіоні увів сили такого напруження, від якої вся конструкція розлетілась в бризки. Людський кістяк викручений в незвичайний стан, всі м'язи розтріпані. В цьому жмуткові ліній ми тільки ледве-ледве можемо знайти м'язи.

Бочіоні намагався в сучасній людині виявити всю суму сил, які склали в результаті динамічну їх напруженість.

Звичайно, таке тендітне тіло не змогло витримати тієї сили, що її відчував художник, і через те все тіло розкидане на частини. Отже, розглядаючи малюнок, ми, звичайно, не повинні шукати цілності образу людини, а мусимо швидше відчувати ту силу, що її відображено не в м'язах, а в лініях цієї картини.

Тут маємо аналогічний випадок з образотворчо-малярськими відчуженнями Сезанна, що в своєму автопортреті подав не один малярський елемент свого обличчя, а навпаки, надав цьому обличчю всю сукупність малярських відчуттів від явищ, що його оточують. Через це автопортрет Сезанна не є малярсько-академічний. Так само і малюнок Бочіоні теж не академічний, бо додана сила цей малюнок розпорошила.

Далі йде другий малюнок, намальований 1913 року (див. мал. № 3) під назвою „Dinamismo d'un corpo umano“.

Ця назва говорить нам небагато, бо ні трохи не допомагає зрозуміти малюнок. Як бачимо, цей твір своєю структурою подібний до того, що ми вже розглянули. Структура твору в такому ж вихровому стані й зміст його той самий. Ці обидва малюнки належать до одної категорії динамічного футуризму.

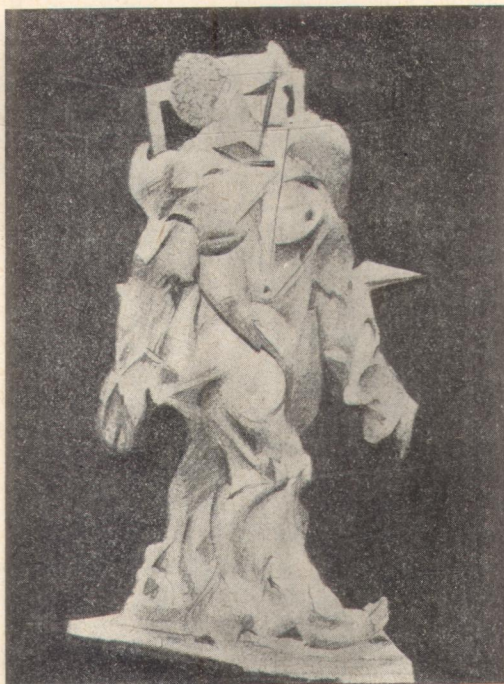
Маємо також декілька праць Бочіоні в скульптурі.

„Sintesi del dinamismo umano“ (мал. 4) — 1912 р. „Forme uniche contornate nello spazio“ (мал. № 5) — 1913 року і малюнки №№ 7, 8 і т. ін.

Коли б під цими роботами не було назви, то, підходячи з запитанням, що вони мають відображати, мали б від усіх одну відповідь: тут відображене в скульптурній формі динамічне відчуття сили. Звичайно, глядач дошукувався б в них відображення



Мал. 3



Мал. 4



Мал. 5



Мал. 6

людини, але, безперечно, не досягнувши мети, зробив би неправдиві висновки про твір і художника.

В результаті, цього глядач сказав би, що „автор дурень в кубі“, а ще хтось: цей художник з дрібнобуржуазною ідеологією. Закидали б і про те, що це естетизування машини, тоб-то явище індивідуалістичного центрizmu, і навіть медик-психіатор висловив би думку, що художник хворіє на „шизофренію“ і подав би на доказ багато фактів і малюнків своїх пацієнтів-хворих.

В такому разі наші думки були б тотожні.

Але ми не тільки споглядаємо. Ми дивимося на твори інакше. Через що ці всі твори для нас не результат буржуазного розкладу і художника, не „штукарі“ і не хворі зі психіатричних лікарень. Щоб краще зрозуміти, розглянемо останні скульптурні праці й порівняємо їх з Лізіповським „Геркулесом“.

В скульптурі (№ 4) немов би відчувається тіло або фігуру сучасного Геркулеса, zdeформованого новою динамічною силою.

В скульптурі Бочіоні (№ 7) бачимо людину в профіль в динамічному рухові; в скульптурі № 6 ту ж людину, але спереду, а в № 5 ззаду. Одна і та ж фігура в трьох виглядах.

Всі ці скульптури Бочіоні відображають якнайдужчий рух з динамічною степенню напруження. Отже твори його футуристичні, але з особливою вихростою структурою.

В творах Бочіоні нема якоїсь певної системи побудови, як це помітно в інших категоріях мистецтва. Тут можна тільки бачити, як спадає або зростає напруження сили, а через це так чи

інак розгалужуються елементи форм. Скульптури Бочіоні дають однакову напруженість і за своєю формою належать до одного типу й усі вони динамічно - футуристичні.

Тепер, покінчивши з Бочіоні, перейдемо до художника Балла, твори якого яскраві для динамічного футуризму.

Маємо тільки три його твори (див. мал. №№ 9, 10, 11 окр. табл.), але й цього досить, щоб розглянути динамічний футуризм та його заглиблення.

Ці три твори майже центральні для всієї футуристичної категорії, бо заглиблюють динамічний футуризм, наближаючись до оточення, де динамічний зміст це — природа самих явищ.

Порівнюючи твори Балла і Бочіоні, між ними зразу помітна різниця в побудові динамічних структур.

У Бочіоні структура поверхні і виявлення динамічного відчуття являє собою масу, що кипить, подібну до маси в вулканічних ямах чи в казані (див. мал. № 3).

І коли в скульптурному вияві динамічного відчуття є якесь устремління, то виявлено воно в Бочіоні так, ніби людина свою силу ставить проти сили вітру. В скульптурі його відчувається не лише рух, але й опір іншому дужчому рухові.

Бочіоні не надає силі, що він її відчуває, порядку побудування форми, що її утворення дає нове реальне тіло. Скульптурні твори цього митця нагадують нам такі явища, як, наприклад, дерево, що рухається від вітру.

Відмінне вражіння справляють твори Балла.

По-перше сама структура їх має певний порядок і систему, а по-друге відчувається структура абстрактного динамізму самого руху.

Структура ця не має перед собою жодних перепон і зусиль, щоб перебороти, але вона є нова реальна форма, як така. Треття відмінна ознака структури творів — та, що нема в ній того мучительного стану тіла, до якого вкладено силу, що роздирає його на шматки.

В творах же Бочіоні яскравіше: вони показують нам моменти людини, що перебуває під владою сил, які знищують її.



Мал. 7



Мал. 8

Твори Балла, коли й відображається в них динамічне відчуття за допомогою взятого для цього чи то, наприклад, руху автомобіля, чи велосипеду, чи руху світла, то відчуваєш, що людина серед усього цього динамічного перебуває в природній обстановці, і що стихія ця для неї також природня, як для Геркулеса (Лізіпового) сила його в самих м'язах.

Але справа, звичайно, не в цьому і не це стоїть у центрі картини. Уся справа полягає в тім, як саме відображено динамічне почуття, як таке. Тільки в цьому вся справа і цього тільки треба шукати в картинах футуристів-динаміків і за цима ознаками їх цінувати.

Відчуття динаміки для футуриста це те ж саме, що відчуття живопису для сезаніста або кубіста.

Тим-то якраз, коли б ми розглядали футуристичний твір з погляду малярства, це було неправильно. Ми знайшли б багато недоліків і зробили б хибні висновки. Не можна аналізувати ці твори ні з погляду імпресіоніста, ні з погляду політика.

Розглядаючи картини Балла і прирівнюючи їх з картинами Бочіоні, ми бачимо, що Балла поглибив динамічний футуризм, наблизивши до самозречення, до природи, тоб-то наблизившись не до тіла людського, а до машин, яко сучасних м'язів сьогоднішньої людини, що дають більший вираз динамічних сил, ніж людські м'язи Геркулеса. Здавалося б після цього, що Балла повинен був би відображати тільки машину, аеропляни, мости, мотори, електролампи і т. інш. і в такий спосіб оспівувати (згідно маніфесту футуристів) тіло чи образ машини. Але знову таки, розглядаючи картини Балла і порівнюючи їх з Бочіоні, ці твори Балла самі нам пояснюють, чому ми не помічаємо в них лише голого захоплення машинами й технікою і чому б (коли б це було) вони були неправдиві й несучасні.

Це справді була б для футуриста Балла такаж помилка, коли б малярі замість живописання подавали б ліки, що нічого спільного з малярством не мають.

Отже сама структура кожного твору Балла говорить нам про те, що динамічна сила, яку відчуває художник, є незрівняно більша, ніж самі тіла машини і що зміст кожної машини є лише невеличка частка цієї динамічної сили, бо кожна машина тільки одиниця з загальної суми сил сучасності.

Тим то якраз і в цьому випадкові з машиною сталось таке ж, що й з людиною в Бочіоні. Але якщо це так, то чому побудова картини Балла не справляє однакового вражіння?

Відповідь на таке запитання можна знайти в якій завгодно картині Балла.

Кожна картина Балла за вихідну свою точку має тіло машини в рухові. Але це лише вихідна точка, від якої багато ліній: вони приберуть ту форму, яка зможе знайти силу, що її відчуває художник.

Це, проте, не означає ще, що художник побудує з цих ліній нову машину, як це ми бачимо в цих картинах, де машина як нового її типу — нема. Це лише формула, що містить в собі силу до певної межі. Через це картини справляють ще й друге вражіння, й ми сприймаємо структуру їхню, яко структуру тіла абстрактної сили.

Далі розглянемо ще третю картину Балла під назвою „Рух атмосфери“ написану 1913 р. (див. окр. табл. мал. № 11). Коли б під цією картиною не було назви, то чи важко нам було б визнати її категорію? Звичайно, що ні! Нам треба б визначити її ознаки. Перше — визначити формальний бік, як побудовано її структуру, і, друге — визначити зміст.

Але чи можна нам (після того, як розглянули декілька зразків структури нових мистецтв) цю третю картину зарахувати до категорії сезанізму, кубізму або імпресіонізму? Цей твір можна зарахувати до категорії динамічного футуризму, бо в центрі його — динамічне відчуття атмосфери.

Своєю структурою цей твір також подібний до структури двох попередніх творів Балла. Але в ньому закладено не зовсім те, що в обох перших.

Балла спробує не ж саме динамічне відчуття знайти і в атмосфері, в наслідок чого ми маємо відображення, якщо можна так висловитись частинок атмосферних сил, що дає нам відчутти швидше космос, структуру сил космосу, аніж структуру металічної культури людства, як це ми бачим в попередніх картинах (№ 9 — абстрактного руху і № 10 — „Рух світла“).

Лишається розглянути ще один твір Балла (1913 р.). Беручи побудову структури цих останніх творів й попереднього, можна б сказати, що вони дуже подібні, а раз так, то й зарахувати з повним правом це явище до класу або категорії абстрактних культур. Але ж через те, що кожне таке явище викликає в нас почуття однакові, ми можемо зарахувати його до тої чи тої категорії відчужень.

Вище ми сказали, що картина № 11 „Рух атмосфери“ переносить нас до сфери структури різного роду матерії або сили, а також про те, що художник за допомогою своїх підсвідомих сил намагається ту чи іншу структуру збагнути. В наслідок такого ми в першому випадкові маємо немов би наметаний малюнок структури частинок атмосфери.

В другому випадкові в картині (мал. № 12) ми бачимо таке ж саме явище, що виявляє нам динаміку одного або іншого роду частинок матеріальних сил. Але разом з цим в цій картині Балла спробує показати два різних роди сил, показати різні структури в їхньому динамічному стані, або ще вірніше, виявити стик двох сил.

Отже, в останніх картинах Балла вириває нас із сфери одного роду сприймання явищ людської культури і переносить до сфери абстрактного відчуття динамічних сил структури складових тілень всесвіту.

Коли наші висновки (щодо Балла) правдиві, то ще одна картина Бочіоні (мал. № 13), напис. в 1913 р. під назвою „Матерія“, буде для нас цікава з цього ж погляду.

На поверхні цієї картини ми знайдемо елементи так само тих сил, що бачили ми вже у попередніх двох картинах: здається, що сам художник, розглядаючи одне тіло, знайшов у його структурі елемент структури іншої сили і немов би спробував розкласти це тіло на цілу низку сил, або структур.

В центрі цієї картини ми дуже чітко бачимо образ людини з руками, складеними на колінах. Коли б спитати, як ставився художник до цього образу, то назва картини, як і взагалі всі назви картин, не дає ясної відповіді. Отже нам треба покласти на висновки від аналізування за допомогою своїх власних



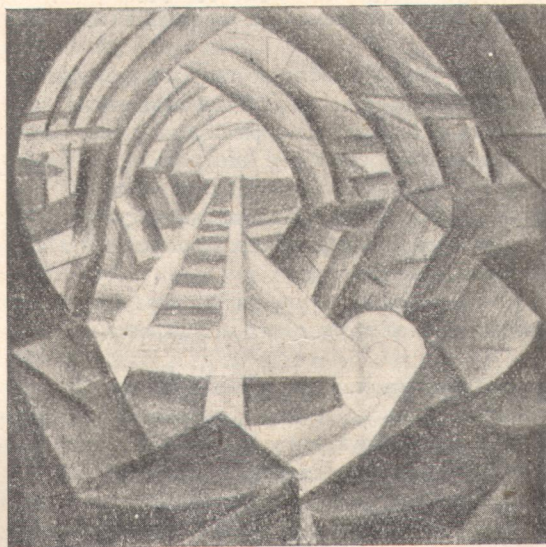
Мал. 13



Мал. 14

відчущань і почувань: що ближче ми вдивляємося в картину Бочіоні, то чим раз дужче діють на наші почуття сили, що їх у цьому творі вкладено. Ми починаємо відчувати той чи інший стан структури того явища, яке художник відображає.

Ця картина є для нас не що інше, як тільки окремий уривок того чи іншого стану структури матерії. Так, як відчув її сам художник, картина ця являє для нас нову реальність структури, так чи інак відчуту, і задача картини викликати, у нас таке ж саме відчуття, яке вклав художник.



Мал. 15

Але повернемося до деталей змісту картини.

Ми бачимо образ людини з яскравими ознаками лиця й рук, а також зборок одягу. Фігура людини сидить. Вона справляє на нас враження монументальності. Руки в неї так дуже розвинені, що відчуваєш величезну міць. Враження міці, більше, ніж од лізіповського Геркулеса. Голова, що дивиться в далечинь, трохи підвелась... Що ж саме відчуваємо ми, дивлячись на цю картину „Матерія“? Я, особисто тієї думки, що од цієї картини таке ж відчуття, як і від обох попередніх № 11 і № 12. Але такого відчуття картини № 8 і № 10 нам не дають.

В картині „Матерія“ людина, як б сказав, дорівнюється стану того, що його оточує. Людина розчинилась у матеріях тих частинок (тільцях) абстрактного світу, але розчинилась, зрослась з оточенням не тільки тілом, але й духом своїм. Ось через що саме цей твір, як і останні твори Балла, мають в собі ту таємничість життя, подібно до тієї, яку ми відчуваємо, коли дивимося в телескоп в простори всесвіту і раптом уздірили, як насуваються невідомі сили космосу.

Цей твір єднає Бочіоні й Балла, свідчить про їхню єдність і однаковість відчуження сил всесвіту й ставить їх центральними фігурами динамічного футуризму.

Таким чином футуризм Балла й Бочіоні розгортає перед нами картину з матеріального тіла всесвіту і в його мікроскопічних частинках відчуваємо силу, яку й називаємо динамічною... Але (як це ми зазначили й раніш) між останніми картинами й картинами, де він малює рух світла, а також картиною Бочіоні „Матерія“ є велика одмінність.

Перші переносять нас в сферу світла нашого міста й скочування цього світла по предметах, по тілах твердих це ще більше нас переконує в тому, що в художника тут сприймання світла звичайне. Зовсім інше в картині „Матерія“. Хоча ми й бачимо в ній ознаки людини, але вона нас переносить до іншої сфери всесвіту й образ людини в цій картині вже не сприймається так, як ми сприймали б його в рембрандтівській або репінській картині.

Всі репінські люди, як люди і багатьох інших художників, не виключають людини з кола її міщанського сприймання власного побуту й самого її побуту; людина в їх — міщанин або ідейний страдник, або геройствующий, або проповідує щось, або той, що царствує, або демократствующий.

Ані Балла, ні Бочіоні цей блаженний рай побуту людини зовсім не цікавить. Їх захоплює бажання збагнути сили оточуючих сфер, просякнути в них. Вони прагнуть розчинити самих себе в цьому світі відчуження, вони урівноважують людину з кожною частинкою кожної клітини матерії й у всіх явищах відшукують один і той же зміст, тоб-то настрій духу матеріальних клітинок, тілечок і обидва вони встановлюють в усіх рухах цих частинок причину одного й того ж настрою, однакового стану сил.

Мені все ж ніяк не хочеться образити їх, і я зовсім не хочу накинати їм те, що я особисто відчуваю той настрій матеріальних тілечок свесвіту, що створюється від сприймання картин Бочіоні й Балла.

Наш світ — це продуктивний кооператив. В ньому ми бачимо тільки етикетки того або іншого продукту, а ці етикетки в побуті й становлять головну суть мистецтва. Так, це картини дрібного міщанина, що побудував собі весь світ в одному випадкові на продуктивній крамниці, а в другому на релігійній ідеї, як майбутнього блага й щастя, і в третьому — на оформленні свого побуту мистецтвами.

Цей побут міщанства знівечив і перекутив природу художників, зробивши з них оформлювачів свого побуту! Ці художники самі зробилися і обернулися на міщан. Вони живуть у цьому оточенні, немов карасі в болоті, й „громадянство“ їх вітає й кладе лаврові вінки на голови за те тільки, що їхній міщанський побут вони його оформили, й він через це здобув цінність.

Нові твори, що їх ми розглядаємо, являють собою той період, коли художник перестав бути художником-оформлювачем, а значить, перестав бути й міщанином, перестав відбивати життя в його кооперативно-харчовій суті — й за все це накликав на себе низку пліток і пересудів, що ганьблять його визволення.

Його цікавить інше в нашому світі, сили й стан цих сил, сил абстрактних, що як первісна суть їх лишилася ще чиста, що оживуть ще, як такі.

Його (художника) цікавить й мистецтво, але мистецтво „як таке“ й аж ніяк не доцільність міщанина.

Але, щоб закінчити нашу статтю, нам лишилось розглянути ще одного художника, що теж належить до групи динамічного футуризму. Це художник Руссоло. Ті репродукції з його картин, які в нас є, дають змогу ствердити, що його завдання такі ж, як і в попередніх: відбивати різні сили в одному динамічному їх відчутті.

Як, наприклад, — його картина під назвою „Взаємне просякнення трьох елементів: будинку, світла й неба“ (мал. № 15). В цих трьох елементах Руссоло вбачає виключно взаємні силові прокнення. Сила становить зміст цієї картини. Такий зміст становить також і її якість. Якість футуристичних динамічних картин вимірюється її напруженням, бо іншої якості в цих картинах шукати не можна. Довершеність, доробленість картини прямо пропорційне напруженню динамічних елементів картини.

Далі у нас на черзі ще одна картина Руссоло під назвою „Пластичний висновок руху дами“. Картина ця рання, написана її в 1911 р. Своєю формою вона показує рух багатьох фігур у різних напрямках.

Структура цієї другої картини, як і першої, дуже нудна і одноманітна й великого напруження в ній нема. Сама назва картини підказує, що тут не багато фігур, є не що інше, як сліди (обкреслення) одної і тої ж фігури, що пересувається, і в такий спосіб утворюється пластичний вивід або структуру руху. Отже, Руссоло використав у цій картині кінетичну методу фіксування моментів, залишаючи всі форми фігури, що рухається, в академічному вияві (вигляді).

Звичайно, в цій картині фігуру треба розглядати не як фігуру, а як рух, бо зміст картини — рух.

В цій картині, як уже зазначено, щоб виявити рух, використано кінетичну методу. Це означає, що художник спробував розчинити тіло в рухові, бажаючи виявити лише структуру останнього.

Оскільки в його картині, де показується просякнення елементів будинку світла й неба, завдання таке ж саме, ми маємо певну структуру. Але елементи будинку приховано, тоб-то ми в цій картині не бачимо жодних ознак будинку, в результаті картину ніба побудовано на чисто безпредметних елементах. Проте, я припускаю, що і цій картині теж присутня кінетична метода.

Безліч аркоподібних форм змушує мене пригадати про наявність елементів будинка, в якому може бути арка. Таке ж кінетичне повторення мають контури і ще в одній картині Руссоло, де намальовано даму з собачкою (мал. № 14).

Як бачимо, в течії футуризму ми знаходимо ще одну незначну стадію — форму, кінетичну — й можемо відокремити її від інших в особливу стадію або категорію кінетичного футуризму.

ТРОМ-ЗАЯВКА
Г. ЗАТВОРНИЦЬКИЙ

ТРОМ — не театр. ТРОМ — це нова суспільна формація.

Тромовець — не актор. Тромовець — переконуючий доповідач, що агітує всім своїм еством за нове побутове настановлення.

ТРОМ — не має п'єс. ТРОМ — має календар демонстрацій добірних, організованих і певно спрямованих зразків реальної дійсності сьогоdnішнього дня.

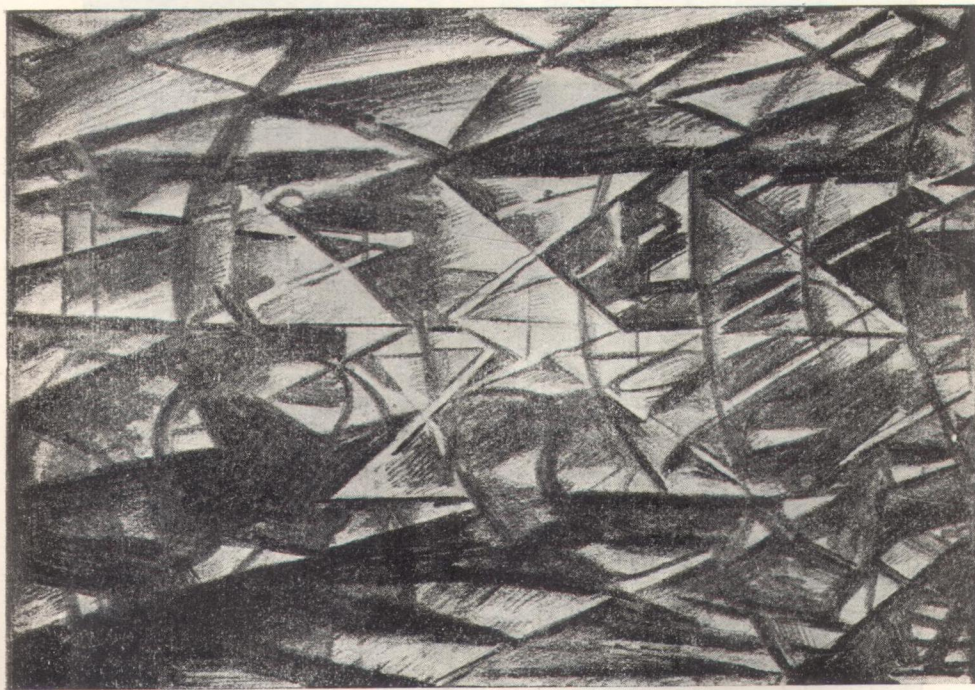
ТРОМ — не застигла академічна форма.

ТРОМ — це самодіяльний, живий, жвавий, експериментальний, винахідницький організм, що шукає нових методів і форм для розв'язання актуальних питань сучасності.



БАЛЛА

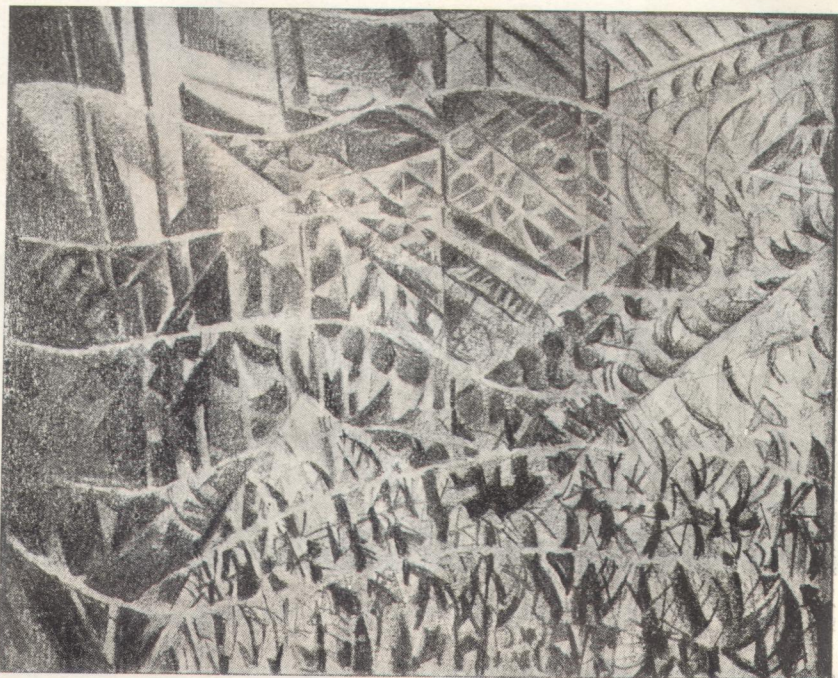
ШВИДКІСТЬ



БАЛЛА

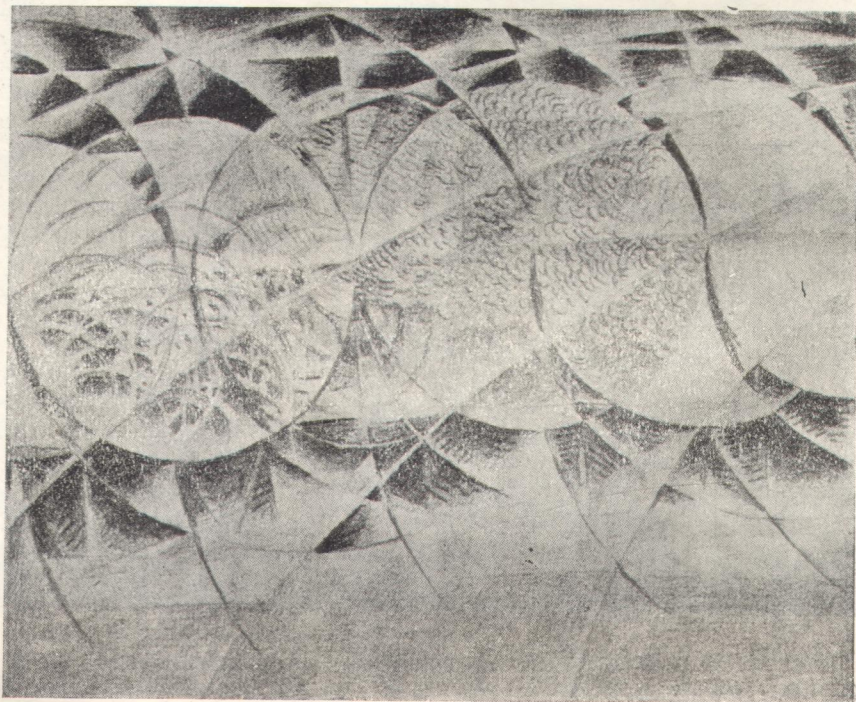
РУХ СВІТЛА

ДО СТАТТІ К. МАЛЕВИЧА: „ДИНАМІЧНИЙ
І КІНЕТИЧНИЙ ФУТУРИЗМ“ ІЛ. № 9 і № 10



БАЛЛА

ДИНАМІКА



БАЛЛА

РУХ АТМОСФЕРИ

ДО СТАТТІ К. МАЛЕВИЧА „ФУТУРИЗМ ДИНА-
МІЧНИЙ І КІНЕТИЧНИЙ“. ІЛ. № 11 і № 12

Хвороби ТРОМ'у — ляк перед тематикою і брак спеціально-спрямованих організаторів.

„Нову Генерацію“ і ТРОМ — роз'єднати не можна.

„Нова Генерація“ ставить собі за одне з найголовніших завдань поточної роботи — роботу в ТРОМ'і.

Перший крок — „Нова Генерація“ дає художнього керівника для Дніпропетровського ТРОМ'у і дає першу спробу оригінальної, суто тромовської своєрідної, актуальної і функціональної тематики.

ТРОМ — колектив. Писання п'єс для ТРОМ'у — колективом.

„Нова Генерація“ виділяє першу ударну групу з кількох товаришів, що розроблятимуть тему першої справжньої тромовської постановки.

Тема:

1) Ідея — пропаганда нової людини.

2) Інтрига — учуднена ревізія себе і свого оточення.

3) Мета — виховування діалектичного сприймання і реагування на всі процеси.

4) Настановлення — людина — добре сконструйований електричний апарат.

Чотири дні праці — постійним током. П'ятий день — приготуйте акумулятори! Умій користуватись з цієї енергії!

5) Місце дії — всі установи і підприємства, залежно від замовлення ТРОМ'ові.

6) Середовище — люди і речі, на яких відбито сьогоднішню епоху, день години, хвилину.

7) Дія — робітник-комсомолец п'ятий день організовано відпочиває (низка стандартів). З'являється ідея — відвідати свою установу. В установі, як свій, він непомітний. Тоді він вирішує одягати маски (трансформація) від „божого старушки“ до директора треста.

8 Висновки — Бюрократизм. Тяганина. Формалізм. Підлабузництво. Хамство. Гальма нашого будівництва.

Проти них!

ЧИТАЧУ, НАДСИЛАЙ СВІ ДУМКИ ПРО НАШ ЖУРНАЛ

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР
МИХАЙЛЬ СЕМЕНКО

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ: ХАРКІВ, СЕРГІЙ-
СЬКА ПЛОЩА, МОСКОВСЬКІ РЯДИ, 11,
ПЕРІОДСЕКТОР ДВУ, ТЕЛ. № 8-05.
ПРИЙОМ У СПРАВАХ РЕДАКЦІЇ
== ЩОДНЯ З 12 ДО 14 ГОДИН ==

ПРОДОВЖУЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТУ
НА ЩОМІСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ НОВОГО МИСТЕЦТВА

НОВА ГЕНЕРАЦІЯ

У ЖУРНАЛІ БЕРУТЬ УЧАСТЬ
ХАРКІВ: Д. Бузько, Гро Вакар, О. Влизько, Д. Голубенко,
Віктор Вер, С. Войнілович, Свир. Гранка, М. Гаско, В. Єрмі-
лов, Л. Зимний, О. Касьянов, В. Кашницький, інж. Ф. Кондра-
шенко, Ол. Корж, арх. Л. Лоповок, І. Маловічко, М. Фореггер
арх. Ів. Малоземов, Л. Недоля, А. Петрицький, Ол. Пол-
торацький, А. Саювич, Михайль Семенко, Дан Сотник,
І. Терентьев, М. Скуба, В. Ковалевський, арх. Я. Штейнберг,
арх. Г. Яновицький. КИЇВ: Гео Шкурупій, Дзига Вертов,
М. Гельман, С. Драгоманов, О. Перегуда. Гліб Затвор-
ницький, М. Кауфман, Ю. Палійчук, пр. В. Пальмов,
Е. Свілова, Леонід Скрипник, пр. Таран, З. Толкачев,
Л. Френкель, арх. М. Холостенко, Є. Яворовський. ОДЕСА:
В. Гадзінський, Б. Бучма, М. Терещенко, Б. Тягно. МОСКВА:
Н. Асеев, О. Брік, О. Ган, С. Ейзенштейн, С. Кірсанов, Гео Коляда,
В. Маяковський, П. Незнамов, В. Перцов, А. Родченко
Татлін, С. Третьяков, Н. Чужак, А. Чужий, В. Шкловський.
ЛЕНІНГРАД: Л. Аренс, К. Малевич, М. Матюшин, Ес Ме-
тер, Г. Петніков. ТИФЛІС: Л. Асатіяні, К. Долідзе, Лео Есакія,
Бесо Жгенті, Д. Шенгелая, Н. Шенгелая, С. Чіковані.
ПАРИЖ: Євген Деслав, Enrico Prampolini. БЕРЛІН: Johannes
Becher, Rudolf Leonhard, Prof. Moholy-Nagy, Herwarth Wal-
den. ПРАГА: Антін Павлюк. ЛЬВІВ: П. Ковжун та інші.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ:

По СРСР: на 12 міс. — 7 крб., 6 міс. — 3 крб. 75 коп., 3 міс. — 2 крб.,
1 міс. — 70 коп. ЗА КОРДОНОМ: на 12 міс. — 4 дол. 55 с., 6 міс. —
2 дол. 45 с., 3 міс. — 1 дол. 30 с., 1 міс. — 45 с.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ: СЕКТОР ПЕРІОДВИДАНЬ ДВУ
УПОВНОВАЖЕНІ ПЕРІОДСЕКТОРУ СКРІЗЬ ПО УКРАЇНІ,
ФІЛІЇ ДВУ, ПОШТОВІ КОНТОРИ ТА ЛИСТОНОШІ.

БЕЗПЛАТНИЙ ДОДАТОК до журналу для річ-
них передплатників

В Е Л И К И Й К О Б З А Р
МИХАЙЛЯ СЕМЕНКА

Адреса редакції: Харків, Сергіївська пл., Моск. ряди 11, Періодсектор ДВУ