

Пронькин Владимир
Пронькин Андрей



АБСТРАКЦИОНИЗМ

История абстрактного искусства
с позиций нового, Конкретного искусствоведения.



НОВЫЙ АВАНГАРД КОНКРЕТНЫЙ АБСТРАКЦИОНИЗМ

Манифесты
нового, Конкретного искусства,
Конкретного Абстракционизма
и нового, Конкретного искусствоведения.

Белгород
2005-2017

УДК 7.01
ББК 85
А 18

Пронькин В.И.

А 18 Абстракционизм. История абстрактного искусства с позиций нового, Конкретного искусствоведения. Новый Авангард, Конкретный Абстракционизм: Манифесты нового, Конкретного искусства, Конкретного абстракционизма и нового, Конкретного искусствоведения / В.И. Пронькин, А.В. Пронькин. – Белгород, 2005-2017. – 279 с.

В своей книге авторы, художники-Авангардисты: Пронькин Владимир Иванович и Пронькин Андрей Владимирович, предлагают читателю *уникальную возможность*: проследить путь Абстрактного искусства от его *генезиса* (зарождения) до современности.

При этом, авторы абсолютно *по-новому* трактуют всю историю возникновения и эволюции изобразительной культуры и искусства. Так, генезис изобразительной культуры они относят к периоду синантропа (500 тыс. лет до н.э.), а генезис изобразительного искусства – к периоду неандертальца (300 тыс. лет до н.э.). А из застоя «постмодернизма» они находят выход – Новый Авангард XXI века.

Если учесть, что науки об искусстве всего мира генезис изобразительного искусства начинают с *Реализма* (40–30 тыс. лет до н.э.), то у авторов – *новаторский* подход к исследованиям эволюции искусства. Это позволяет им впервые дать *точные, научные* определения понятий изобразительного искусства, критически пересмотреть, с позиций новой, *научной* Школы Конкретного искусствоведения, открытой авторами, как эволюцию искусства, так и эволюцию Абстрактного искусства.

И именно научная, а не *эстетская* (основанная на вкусе, интуиции и мнениях) методология позволила впервые выявить *физические* и *оптико-физиологические* основы визуальных образов: *монокулярные* (плоскостные) и *бинокулярные* (пространственные визуально). Это дало возможность авторам найти новаторские *пути выхода* из 40-летнего застоя, *тупика «постмодернизма»* – Новый Авангард XXI века, Конкретное *бинокулярное* искусство.

И первым направлением (с течениями) в нем стало Абстрактное Конкретное *бинокулярное* искусство, открытое художником-Авангардистом В.И. Пронькиным. Все положения и утверждения авторов уместно подтверждаются *иллюстрациями, картинами* Авангардистов и *авторскими* произведениями.

Книга будет полезной художникам, искусствоведам, студентам, аспирантам и докторантам вузов, сузов, любители искусства и Авангарда, меценаты, тоже найдут в ней много полезного и необычного.

На обложке:

Кандинский В. Композиция. 1916. Плоскостной монокулярный Абстракционизм.

Пронькин В. Эксперимент № 1. 2001. Пространственный Конкретный бинокулярный Абстракционизм.

УДК 7.01
ББК 85

© Пронькин В.И., 2017

© Пронькин А.В., 2017

*Нашей любимой, дорогой Наташе
Пронькиной мы посвящаем эту книгу*

Оглавление

От авторов	4
Вместо предисловия. Биноклярный ключ в аспекте абстрактного и реального в искусстве (Н.И. Шевченко)	6
Введение. Откровения Авангардиста (В.И. Пронькин)	11
Глава 1. Ах, этот А б с т р а к ц и о н и з м !.....	21
Глава 2. Абстрактное искусство. (Простое объяснение простому человеку).....	25
Глава 3. Глава 3. Искусствознаи, критики, «эстеты»	32
Глава 4. Д р е в н е й ш и й абстракционизм.....	37
Глава 5. От «Великой точки» – до «Черного квадрата».....	44
Глава 6. Абстрактное и реалистическое искусство.....	49
Глава 7. Р е а л и з м и н а т у р а л и з м.....	55
Глава 8. Мы говорим на разных языках	62
(Манифест конкретного искусствоведения).....	70
Глава 9. Абстракционизм – явление к о с м и ч е с к о е !.....	71
Глава 10. Древнейшее а б с т р а к т н о е искусство.....	78
Глава 11. Абстракционизм и п и с ь м е н н о с т ь.....	84
Глава 12. Неоабстракционизм как направление в искусстве Абстракционизма.....	92
Глава 13. Абстракционизм и тоталитарные режимы.....	97
Глава 14. Последствия п о л и т и з а ц и и искусства.....	103
Глава 15. Фарисейство старого искусствоведения.....	109
Глава 16. К а н д и н с к и й и его путь в Абстракционизм.....	113
Глава.17. Открытие Неоабстрактного искусства.....	120
Глава 18. Вершина и злой р о к Абстракционизма.....	128
Глава 19. Импрессионный Неоабстракционизм.....	135
Глава 20. Н е о п л а с т и ц и з м.....	140
Глава 21. Путь Малевича к Абстракционизму.....	144
Глава 22. С у п р е м а т и з м Малевича.....	149
Глава 23. Вершина и трагедия Малевича.....	156
Глава 24. О р ф и з м.....	164
Глава 25. Конструктивизм.....	169
Глава 26. Абстрактный э к с п р е с с и о н и з м.....	175
Глава 27. Импрессионный э к с п р е с с и о н и з м.....	180
Глава 28. О п – а р т.....	185
Глава 29. Минимальное искусство.....	190
Глава 30. К о н ц е п т у а л и з м.....	196
Глава 31. Неоконцептуальное искусство.....	202
Глава 32. Конец монокулярного Авангарда.....	209
Глава 33. Новый Авангард – К о н к р е т н о е искусство.....	216
Глава 34. Конкретный А б с т р а к ц и о н и з м.....	223
Глава 35. Значение авангардного искусства.....	229
Глава 36. «Постмодернизм» – АФЕРА ВЕКА.....	235
Глава 37. Почему Кандинский, господа «эстеты»?	240
Глава 38. Значение К о н к р е т н о г о Авангардизма.....	251
Послесловие	257
Библиографический список	274

Тогда неминуемо приходит один из нас – людей; он... несет в себе таинственно заложенную в него силу «видения». Он видит и указывает... Сопровождаемый издевательствами и ненавистью, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую... повозку человечества. *В.В. Кандинский*

От авторов

Уважаемые читатели!

Данная книга об Абстракционизме была написана в 2005 г.
Предшествовала ей первая книга
«Новый Авангард, Конкретное искусство» (2004),
получившая положительную рецензию
из Государственного Центра современного искусства (Москва).
Но, при попытке издать первую книгу в Белгороде,
мы натолкнулись на глухую стену
гонителей Авангардизма:
чиновники из Управления культуры, «эстетки»
из Художественного музея отвергли нашу Книгу!

И ВЫ, Художники, поклонники Авангардизма
не получили наших важных, передовых и авангардных книг.
Зато НАУЧНАЯ общественность, философы, искусствоведы
Белгорода, Москвы нас поддержали!

При обучении в аспирантуре БГТУ им. В.Г. Шухова нам
помогли издать 3-и монографии, около 40 статей
о Новом Авангарде и о Великой Скупи,
древнейшей Федерации славян, открытой В.В. Рябиковым.
В 2016 г. издали 2-е большие книги о Новом Авангарде.

В 2017 г. мы переделали, слегка дополнив,
3-и наши первые неизданные книги.
Тем более, что в Новом Авангарде,
открытом В.И. Пронькиным в 2001 году,
к 2017 г. было исследовано 8 направлений и 17 течений.
Одну из книг, об Абстракционизме, мы предлагаем вам!

Наперекор запретам и препонам Старой школы «эстетского»
псевдонаучного ИСКУССТВОНАЙСТВА
наша научная, передовая ШКОЛА Конкретного
ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
идет вперед и открывает новые и новые АВАНГАРДИЗМЫ.
Век Двадцать первый! МЫ – ИДЕМ!
ПОБЕДА БУДЕТ – ЗА НАМИ!



Уважаемые господа!

Мы предлагаем вам не просто книгу об изобразительном искусстве, это «книга-авангард», несущая революционные, новаторские открытия в теории и практике искусства. Она необходима всем, от школьников, студентов, до художников, ученых, бизнесменов, чиновников и президентов. Она необходима всей Культуре Человечества, поскольку открывает самую древнейшую страницу визуальных технологий и перелистывает новую страницу в Новый Авангард – искусство века XXI.

Книга написана в 2005 г.. В 2017 г. она была дополнена и отредактирована.

1. *Впервые* ясно и понятно для простого человека рассказывается об Абстракционизме, его течениях и направлениях, о будущем абстрактного искусства в Новом Авангарде XXI века, и о его значении для всей культуры человечества.

2. *Впервые* говорится об открытии искусства, с которого начался весь процесс развития изоискусства – о *Первобытном Абстракционизме*.

3. *Впервые* выделены *Первоэлементы* Абстракционизма, Реализма и Натурализма, *научно* определены эти понятия в искусстве.

4. *Впервые* честно сказано о роли школы Старого искусствоведения в уничтожении абстрактного искусства и Авангардизма.

5. Мы открываем школу *нового* Конкретного искусствоведения, *научного* и авангардного!

6. *Впервые* четко и аргументировано, мы заявляем о конце развития *монокулярного* искусства в конце 70-х прошлого столетия.

7. Мы открываем Новый авангард – Конкретное искусство, *бинокулярное* искусство XXI века.

8. Мы открываем первое из направлений нового искусства – Конкретный *Абстракционизм*, пространственный и *бинокулярный*. С него открылась новая Эпоха *бинокулярного*, пространственного изобразительного искусства.

9. Это подтверждает заключение Государственного Центра современного искусства, Министерства культуры РФ: «В.И. Пронькин в своих теоретических работах и в своей художественной практике разрабатывает *абсолютно новые* принципы оптики и визуальных технологий, способные внести качественные изменения не только в современное искусство, но и во все виды художественной деятельности человека, связанные с его зрительным аппаратом и образами».

Век Двадцать первый! Мы идем!

В.И. Пронькин, А.В. Пронькин. г. Белгород. 2005 г.

Вместо предисловия: бинокулярный ключ в аспекте абстрактного и реального в искусстве

Нет более трудного занятия, чем расшатывать тысячелетиями устоявшиеся традиции, когда по принципу самодостаточности они делят всех людей на правых и неправых.

Не люди управляют традициями, а наоборот – традиции людьми.

Однако это можно было отнести к кому угодно, только не к авторам этого исследования – Владимиру Ивановичу Пронькину и Пронькину Андрею Владимировичу, художникам и теоретикам искусства, Авангардистам, идущим в Авангарде художественно-творческих процессов, направляющих визуальное искусство в русло бинокулярных технологий.

Вопреки парадигмальному утверждению, подмеченному гениальным И.В. Гёте, что в «произведениях искусства «ЧТО» интересует людей гораздо больше, чем «КАК», пристальный ум исследователей Нового Авангарда это «КАК» сделал предметом своего исследования.

Поняв причины сущность *визуального* пространства в изобразительном искусстве, создав теорию его *бинокулярности* и положив ее во главу угла своих теоретических и художественно-практических поисков, авторы этой книги шаг за шагом стали исследовать сложнейшие перипетии процессов возникновения, становления и развития изобразительного искусства, делая на этом пути значительные открытия, с чем читатели познакомятся с огромным удовольствием.

Так же, как «барбизонцы», художники Коро, Добиньи, впервые вышли на пленэр из тесных мастерских, и под открытым небом создавали первые дивизионистские работы, написанные сочными мазками, что придавало живописи живость, выразительность и эмоциональность, так и В.И. Пронькин, и А.В. Пронькин, выводят изобразительное искусство на простор бинокулярного мышления, превращая его в *Авангард решения* технических и эстетических задач градостроительства (архитектура), предметной среды, средств транспорта, проектирования одежды (дизайн), а также и художественно-творческих – открытие Нового Авангарда XXI века, Конкретного *бинокулярного* искусства.

Из анализа и синтеза, главным образом истории визуальных искусств (живописи, скульптуры, графики и т.д.), изложенных в данной книге, вытекает то, что изобразительное искусство обнаруживает *две тенденции* своего развития: в основе одной тенденции – изображение *абстрактного*, а в другой – *реального*.

Вторая тенденция связана с *реально-предметным* изображением, с созданием художественно-образными и эстетическими средствами изображений предметов, *реально существующих*. Эта тенденция породила такие явления как Реализм и Натурализм с различными их модификациями – классицизма, романтизма, критического, демократического, социалистического реализма и т.д. Эта тенденция востребовалась главным образом тогда, когда реальное, предметное становилось знаменем времени, *востребовалось эволюцией* общества.

Допустим, реальность той или иной политики, проводимой идеологии, сопутствующим авторитарным, тоталитарным режимам. Или в первобытном обществе, когда был необходим реальный результат удачной охоты: в охотничьих

«танцах», в наскальных рисунках стремились к более точному воспроизведению животных и их поведению. Это породило «первобытный реализм».



Первобытный реализм. Бегущая лошадь. Пещера Ласко. Франция.
Палеолит, XXII тыс. лет до н.э.

По мнению многих авторов, отраженных в данной книге (А.А. Формозова, Ю.П. Францева, В. Шерстобитова, Х. Янсона, Э. Янсона и др.) *эта тенденция* начала складываться порядка 20, 30, 40 тыс. лет назад (у разных авторов различные даты). Причем, все эти авторы удивлены высоким *мастерством* и *уровнем* реалистических рисунков художников Палеолита.

Но, между тем, *эту тенденцию* и ее начало расширительно перенесли на все искусство, полагая, что с *Реализма* началось развитие искусства. При этом, все считают, что возраст искусства не более 40 тысяч лет, с чем авторы этой книги справедливо не соглашаются и обоснованно доказывают другую дату общего генезиса (зарождения) изобразительного искусства – *300-500 тысяч лет*.

И если вышеперечисленные исследователи первобытного искусства не знают, что же *предшествовало* пещерным реалистическим рисункам, то В.И. Пронькин, и А.В. Пронькин убедительно доказывают: *генезис* изобразительного искусства начинался с Первобытного Абстрактного искусства (период Неандертальца – 300 тыс. лет до н.э.).

Они, притом, не только выделяют и *научно* определяют его авангардистские, новаторские формы: *композиция, узор, орнамент*, но и *впервые* в практике искусствоведения определяют их *оптическую* и *физиологическую* основу: *монкулярные* (образы одного глаза), *плоскостные* и *двумерные* изображения.

Но, выделив, определив эти художественные формы Первобытного Абстракционизма, авторы книги открывают Первоэлементы Абстракционизма – Великую Точку, Линию и Фигуру. Их осознание, с последующим освоением, авторы связывают с временем Синантропа (500 тыс. лет до н.э.): ведь вместе с *освоением других абстракций* (звуковых, речевых и пр.) синантроп овладевает и изобразительными абстракциями. Все это авторы научно объясняют: такие же процессы – в развитии ребенка, *модели эволюции* всего Человечества.

Он, вместе с освоением ходьбы и речи, *начинает рисовать*, причем, в последовательности, описанной авторами данной книги: Великий Хаос, Первоэлементы – Абстракционизм, и только после – Реализм. Первая тенденция – изображение *абстрактного* (первичное), а во второй – *реального* (вторичное).



Первая тенденция – изображение абстрактного. Эфиопия



Вторая тенденция – изображение реального. Эфиопия

Не правда ли, две этих репродукции прекрасно подтверждают их теорию, а изображение человека на древней стеле художник выполнил в *стиле ребенка*. Более сложно и похоже (*натуралистически*), он, исторически и эволюционно, нарисовать *просто не мог*, как и любой ребенок от древности до современности.

Но авторы идут гораздо глубже *биосоциального* (человек) Абстракционизма: рассматривая человека как *часть всеобщей эволюции* всей жизни на земле, они *впервые* выделяют Доразумную Абстрактность (определение Н.И. Шевченко), существующую в мире *задолго* до синантропа и неандертальца.

Именно в различных формах *геологической, биологической* абстрактности увидел человек и Первоэлементы, и композицию, орнамент, и узор. И, подражая этим проявлениям природы, использующей абстракции для *сохранения видов* (маскировка, отпугивание врагов, *привлечение* полового партнера и т.д.), неандерталец начинает *украшать* орудия труда, охоты и свое тело изобразительными абстракциями. А появление в них *эстетической* функции (украшение) становится генезисом Абстрактного искусства 300 тыс. лет до н.э.

Исследовав всю эволюцию абстрактного искусства в ее художественных формах от зарождения до XX века, авторы знакомят нас с явлениями Реализма в изобразительном искусстве, критически переосмысливая эти явления и *научно*, строго по законам логики определяя их понятия. По сути, все это вместе и стало формированием нового, *научного*, Конкретного искусствоведения.

Впервые, ясно и научно, и в то же время, «понятно для простого человека», как обещали авторы, они исследуют и объясняют сложные процессы развития *Неоабстрактного искусства* (определение авторов), открытого В.В. Кандинским. Они не только объясняют разницу между предшествующим ему Абстракционизмом, но и рассказывают обо всех течениях неоабстрактного искусства: от Мондриана и Малевича, до завершения его в Концептуализме, и наступления 40-летнего *застоя* эпигонского «Постмодернизма».



Василий Васильевич Кандинский: В сером. 1919. Неоабстракционизм

Причем, и В. Кандинский, и все последующие теоретики Неоабстрактного искусства его основой и достоинством считали *плоскостность*, двухмерность, что авторы относят к плоскому *монокулярному искусству* (образы одного глаза).

Застой «Постмодернизма» они связывают с *завершением* эволюции *монокулярного* искусства и *монокулярного* Абстракционизма. Но ни художники, ни теоретики искусства и ни «эстетствующее» искусствознание, не знали, что делать с искусством и *куда его вести*. И в интересах западного Арт-бизнеса была придумана АФЕРА «Постмодернизма»: Авангардизм исчерпан, развитие искусства завершилось, *ничего нового открыть нельзя*.

Но можно ли остановить познание? Вопрос, конечно, философский, но, в то же время, это – аксиома: *познание бесконечно!* Искусство же, исследуя и отражая мир в художественных образах, всегда являлось формой *эстетического познания*. И как всякое познание, искусство так же бесконечно в эволюции.

И это подтвердил Владимир Пронькин, открыв в 2001 году свой Новый Авангард XXI века, Конкретное *бинокулярное*, пространственное искусство.

А первым направлением, исследованном им в теории (основы монокулярного и бинокулярного искусства) и в практике (картины-эксперименты) стал Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное*, Абстрактное искусство, его течения и импресии (соединение Абстрактного искусства с Реализмом и Поп-артом).

Конкретное *бинокулярное*, пространственное искусство, придя на смену плоскостному *монокулярному искусству*, явилось выходом из тупика «Постмодернизма», продолжив свою эволюцию в Новом Авангарде XXI века и подтвердив известную всем аксиому: *познание бесконечно!*

К достоинствам предлагаемой читателям работы принадлежит также и то, что она не относится к исследованиям «зряшного отрицания», это достаточно глубокий теоретический анализ всей истории изобразительного искусства, основных исторических периодов, направлений и течений от их возникновения, становления и развития до ухода с исторической арены, угасания и забвения.

Примечательны слова автора, в которых он излагает свое отношение, свою позицию к тем, кто волей судьбы должен быть *критически проанализирован*: «Я с уважением, поверьте, – пишет автор, – отношусь к великим Мастерам, их произведениям, я признаю их историческую значимость, художественную ценность, мастерство, но в данной книге мы исследуем искусство, поэтому авторитеты отвергаются. Платон мне друг, но истина дороже!». Так, вспоминая слова Аристотеля, заканчивает свое откровение В.И. Пронькин.

Работа написана выразительным, сочным и весьма доступным языком. Автор умеет сложные вещи излагать просто и понятно, что говорит не только о писательском таланте, но и глубоком проникновении в суть проблемы.

Бинокулярный подход и метод художественного творчества явился для автора истинно возможным ключом в постижении сложных процессов эволюции визуального искусства, в открытии Нового Авангарда XXI века.

Н.И. Шевченко,
искусствовед, член ТСХР, доктор философских наук, профессор, действительный член (академик) Российской академии естественных наук, академик Академии социальных и гуманитарных наук, Академии наук социальных технологий местного самоуправления, Почетный работник профессионального образования высшей школы РФ*.

* См. Шевченко Н.И. Вместо предисловия. Авангардизм и абстракционизм: новый поворот / В.И. Пронькин, А.В. Пронькин. Авангард и абстракционизм от древности до Нового Авангарда XXI в.: генезис, эволюция и будущее искусства: монография. – Белгород: ЭКАРТДИЗ, 2016. – С. 5-16.

Введение. Откровения Авангардиста*

Обычный человек, не связанный с искусством, «совковский» перевертыш из Начальства, сменивший партбилет на нечто «либеральное», и прочие «эстеты» и «эстетки» при слове «Абстракционист» ехидно улыбаются и крутят фигу за спиной: «Ага! Шалишь! Абстракционист – враг Человечества, Агент буржуазии!» Им это вбили с детства в головы *псевдомарксисты* – советские «эстеты».

В советских ВУЗах Абстракционизм был под запретом, а в современных – «запрещен по умолчанию». Преподают в них бывшие «соцреалисты». Я имел «счастье» преподавать в «Кульке»**, на кафедре «Дизайн». Студенты первых и последующих курсов, и многие из «Преподов» не знали даже, кто такой Кандинский и Малевич. Те же, кто знали, не могли толково это объяснить. Талдычили как попугаи: «Черный квадрат! Черный квадрат!» А более – ни в зуб ногой!

В 2006-2007 годах я дал студентам *колледжа* «Кулька» (1 курс), по недосмотру Зои Черной, декана факультета, понятие и технологии кубизма, кубоабстракционизма и поп-кубо-абстракционизма. И мы открыли выставку!



Носко Настя. Послание из древности. 2008.
Кубоабстракционизм. 2 курс



Гаврилов Данила. Происшествие. 2008.
Поп-кубоабстракционизм. 2 курс

Поверьте, это был фурор! А для меня – МЕСТЬ *моим* «Преподам» конца 60-х, *преследовавших* нас, студентов, за увлечение Авангардом. Студенты старших курсов подходили, спрашивали: «А почему нам ЭТО не давали?» Еще бы! Мои студенты *колледжа* (1 курс) работали и рисовали лучше, чем студенты ин-

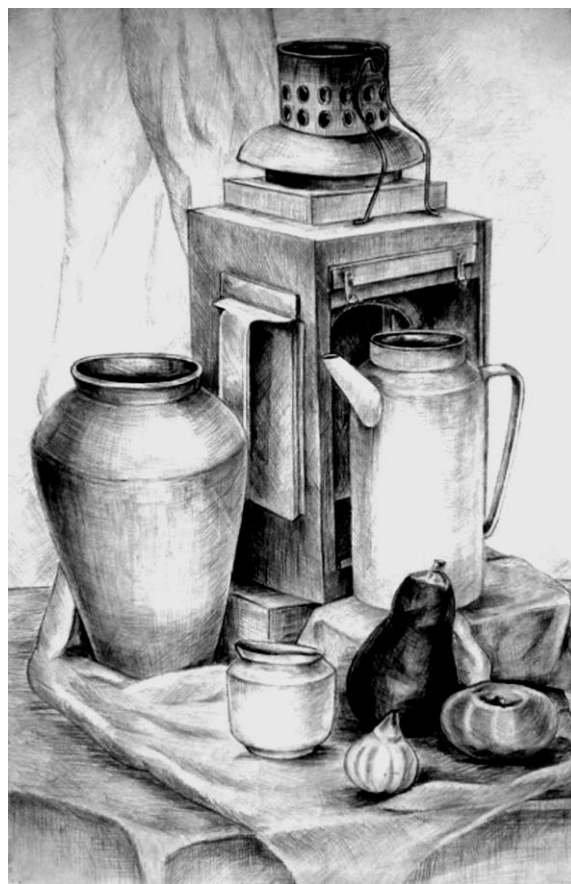
* Книга писалась без научных ссылок на авторов, мы сохранили эту тенденцию. Во «Введении» и в «Послесловии», написанных после окончания 2-х аспирантур, мы удовлетворяем любопытство «ЗНАЕВ».

** «Кулек» – БГИИК: Белгородский государственный институт искусства и культуры.

ститута! Я обучал их ТВОРЧЕСТВУ, а в наших ВУЗах этому не учат. Поэтому академический рисунок и наброски были такого уровня, что ВУЗовцы завидовали: студенты – с восхищением, а «Преподы» – с недоброй завистью.



Бобровская Ольга. Портрет матери. 2006.



Красникова Евгения. Натюрморт. 2006.

Набросок и академический рисунок студенток 1 курса колледжа БГИИК

Еще бы! О таких набросках, мастерских и быстрых, о творческих работах в Кубо-абстракционизме, почти все «Преподы», включая «Диканессу» и «Завкафов», могли только мечтать! Куда им, сырым, до моих студентов колледжа!

Затем я дал все эти технологии студентам ВУЗа (2 курс). Мы сделали пять выставок по городу, потом пошли гонения. «Завкаф» рисунка-живописи Федоренко Анатолий заявил: «Еще раз скажешь слово «Авангард» – УВОЛЮ!»

А как без этого? Мы с сыном поступили на заочную аспирантуру, а темы: Авангардизм (моя), у сына – Абстракционизм. К тому же, на различных выставках блистал мой Новый Авангард, издали наши монографии, научные статьи.

Все кончилось печально! Тупая СЕРОСТЬ не прощает ГЕНИЮ! В 2011 г. меня изгнали из «Кулька» после злодейской травли, и я дал слово: больше не работать на стезе «образования». «Кулек» – везде! «Кулек» смертелен для Авангардиста! В «совковских» ВУЗах «демократической» России, с ее тупой «Болонью»* и наследием Натурализма, Авангардисту делать нечего. Угробят!

Как тут не вспомнить Гения Василия Кандинского, сказавшего о нас, Авангардистах: «Тогда неминуемо приходит один из нас – людей: он... несет в

* «Болонь» – Болонская (западная) система образования, навязанная России чиновниками и Европой.

себе таинственно заложенную в него силу «видения». Он *видит* и *указывает*... Сопровождаемый *издевательствами* и *ненавистью*, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества¹. Всегда вперед и ввысь...

Такое может быть только в России, «*удивительной*» стране, всегда *не признающей*, даже *преследовавшей* своих Авангардистов, и даже *убивавшей* своих Гениев. Вы думаете, я «сгущаю краски», господа «демократические» «эстеты»?

Но вспомним Пушкина и Лермонтова, Есенина, Цветаеву, вспомним за-
травленного Маяковского, расстрелянного Мейерхольда... Не повезло Авангар-
дистам со страной! Хотя, они ее любили *больше*, чем их *хладнокровные* убийцы.

Люблю отчизну я, но странною любовью!

Не победит ее рассудок мой².

Заметьте – «странною любовью»! В ней – нечто «садомазохистское»!

В чем же причина столь губительного для Авангардистов, Гениев или Та-
лантов «КЛИМАТА» России? Не догадались? Конечно же, в ТОТАЛИТА-
РИЗМЕ! Или в АВТОРИТАРИЗМЕ? В чем же *различие* между «ИЗМАМИ»?

Сначала был «АВТОРИТАРИЗМ – Государственный строй, основанный
на неограниченной *личной* власти; САМОВЛАСТИЕ»³. А проще, что же ЭТО?!

ЭТО – когда Князья народ РАБАМИ сделали: «закрепостили» (ну, для их
же пользы!) свободных пахарей, ремесленников, их жен и их детей. И стали
продавать их, словно скот (зато, с согласия, благословения Церкви).

ЭТО – когда потом, Царь-батюшка, РЕШАЛ: *кому стихи писать какие, а
какие – не писать!* И Сам Монарх черкал *цензурно* по рукописям Пушкина,
Авангардиста, Гения! Ответить *нецензурно* на такое свинство Поэт не мог: Цари
не терпят святотатства! Оне – Помазанники Божьи на Земле! САМОдержавцы!

У нас России *столько* «демократов», сегодня *ностальгирующих* по Мо-
нархизму! Забыли, господа, как ваших прадедов *секли в конюшнях?!* Забыли,
господа: в одну и ту же реку *дважды* не войдешь! Забыли многое. Увы, забыли!

Европа сотни лет назад *перевродила* брагой Буржуазных Революций, в
корзины гильотин скатились головы несчастных Королей... Увы-увы!

Но это был *закономерный* исторический процесс: победа эволюции ПРО-
ГРЕССА, *средств производства* над устаревшей политической системой ФЕО-
ДАЛОВ. Они *так долго ставили препоны* (с благословения Инквизиции) на ис-
торическом пути *развития науки, техники, МАШИНЫ*, что протестанты и като-
лики, потомки Галилея или Бруно, *не наградили* их почетным званием «Святой».

Машинам требовалось *упрощение эстетики* дизайна и архитектуры, а Ко-
ролям и Дамам подавай БАРОККО, шут его возьми, с его *ремесленными* при-
бамбасами и Натурализмом! Машины победили: «рококо», затем, «эклетики
монархов» (эти – супротив!), затем – все *проще* и *удобней* для машин и фабрик.

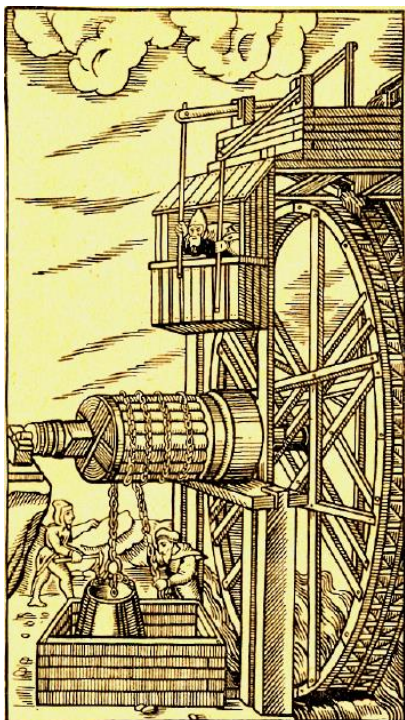
Но, сбросив ИГО ненасытных ФЕОДАЛОВ, Буржуазия *двинула вперед*,
выстраивая фабрики, заводы, пароходы, опутывая Европу сетью железнодорож-
ных паутин. Парламентские Республики! Свобода! Демократия! Прогресс!

Увы, но только не в России, авторитарной, феодальной, рабской.

¹ Даниэль С. От вдохновения к рефлексии: Кандинский – теоретик искусства / В. Кандинский. Точка и линия на плоскости. – СПб., 2005. – С. 9.

² Лермонтов М.Ю. Родина // Собрание сочинений. В 4 т. Т.1. – М., 1975. – С. 98.

³ Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1995. – С. 15.



Машина-молот XVв. Вес молота больше тонны



Комод в стиле «рококо». Середина XVIII в.
Упрощение конструкции и изобразительной нагрузки

Россия, в эти двести-триста лет, жевала пряник Царственного ФЕОДАЛИЗМА, покрякивая на рабов, лениво молотивших барские хлеба. Народ стонал: «Где ж ты, наш благодетель, Царь-Освободитель?! Батюшка! Ау-у!» Увы-увы! Не помогли народу ни молитвы, ни обреченные восстания крестьян...

Друзья! Не верьте байкам «карамзинцев», прихвостням тоталитаризма! Не думал Царь-«Освободитель» *раскрепощать народ*. И сами крепостные *не хотели*: привыкли за столетия «крепости» и рабства! Но самые *удалые* из них и *предприимчивые* ударились в ОБРОК: *шабашку на свободе*. Что заработал – честь тебе, это – ТВОЕ, а барину отдай процент! И барин в доле, и оброчник в шоколаде! Но эти ушлые «оброчники» такого «нашабашили»! Не верится глазам!

Заводы, фабрики возводят, рельсы по Руси кладут! Но эти толстосумы-миллионщики из «крепости» *освободиться не желают*, и семьи свои не желают выкупать! Жлобы? Или Загадочная русская душа? Загадочная, до абсурда!

Вот так и Царь-наш-Батюшка, Александр II, проснулся как-то утром, взглянул в окно и закричал: «Абсурд! Козна пустая! Налогов – ноль! А кто-то строит фабрики, заводы... Абсурд! Собрать Совет!» Собрали дармоедов.

«Позор! – сказал Совету Царь. – Мне платья дочкам не на что купить, а тут ЗАВОДЫ строят! Пошто казна пуста, Советчики? Нам, что ж, АЛЯСКУ ПРОДАВАТЬ?!» Молчат, варнаки, рыльца-то – в пуху! Да, и умом не блещут!

А тут солдатик на посту: «Дозвольте, Государь! Ответ известен!» Царь разрешил. Вот тут-то все открылось! «Оброчники», выходит, в государеву казну НАЛОГ не платят! Они – *не граждане*, они – РАБЫ! Налог же платит их хозяин – барин. А *барин платит* лишь с ОБРОКА! Это же – копейки!

Царь ОЗВЕРЕЛ и повелел *освободить* народ от крепостного права, чему не радовались ни дворяне, ни крестьяне, ни миллионеры. Хотя налог они платили *за себя*, а все, царевнам денег не хватало! Увы! Продали, все-таки, Аляску!

К чему все это? Чтобы Вы, мой любознательный читатель, не верили всей чепухе, что мелют Вам *казенные* историки или *казенные* «эстеты». Припомните философа: «Я думаю – значит, *сомневаюсь!* Я сомневаюсь – значит, *думаю!*» Долой, друзья, «АВТОРИТЕТО-РИЗМ»! Да, здравствует СВОБОДА ЗНАНИЙ!

Свобода знаний нам преподнесла «презент»: *открытие* Нового Авангарда, Конкретного *бинокулярного* искусства (технологии 2-х глаз). Развитие его теории приводит к *пересмотру* всей истории искусства, его терминологии, генезиса (рождения), всей эволюции Авангардизма и Абстракционизма. И вместе с Новым Авангардом зародилась Школа *научного* Конкретного искусствоведения.

А что же, было до нее? Кто «*замутил*» историю искусства, его генезис и терминологию, кто *переврал* всю эволюцию Авангардизма и Абстракционизма? Кто страшным «Бармалеем» напал на радостных Импрессионистов, кто клеветал на вдумчивых Постимпрессионистов? Конечно же, несносные «ЭСТЕТЫ»!

Их сущность – *отрицание* НАУКИ в области искусства. Их кредо: ВКУС и ИНТУИЦИЯ – субъективизм: «Кого хочу, того люблю!» А как же объективность? Им на нее – чихать с «эстетской» колокольни! И даже нами уважаемый «эстет», К. Гринберг, полагал: «Как я достигаю суждения? Через *мой вкус*, который *интуитивный* и может быть *неправильным*»⁴. Хотели бы вы съесть *вкусный*, но «неправильный» пирог? Допустим, с *беленой*, опасной, умопомрачительной!

Такой опасной для искусства, «*умопомрачительной*» стала вся Школа Старого, «эстетского» искусствоЗНАНИЯ. Но знать, не значит ВЕДАТЬ, понимать. Ведь *истинное* искусствоВЕДЕНИЕ должно основываться на *научной терминологии*, на диалектическом *научном* методе, о чем писал еще сам Вельфлин: «Истории искусств пора дать себе отчет в своих *формальных* проблемах... чтобы завоевать собственный *научный базис*... Все попытки ответить на вышеупомянутые вопросы пока призрачны»⁵. Это писалось на закате XIX века.

Но воз и ныне там! А наша Школа нового, *научного* Конкретного искусствоведения встречает яростное сопротивление со стороны «эстетов». Почему?



Растительная абстрактность: точки, ритм



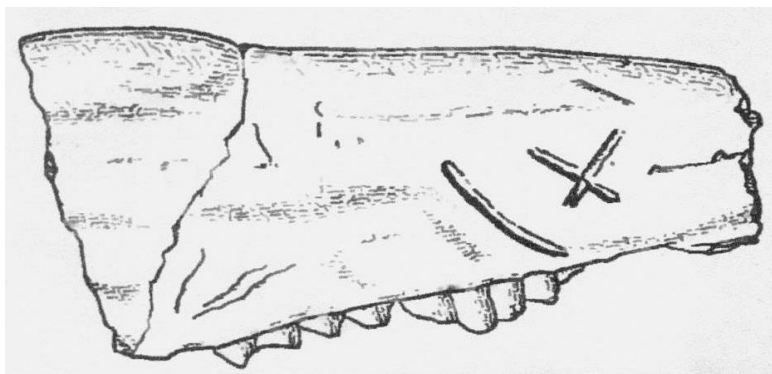
Животная абстрактность: ритм, орнамент

У нас – наука, ФАКТЫ: вот растительная *абстрактность*, вот – *животная*, товарищи «эстеты»! Это открыли МЫ! Отсюда черпал вдохновение задум-

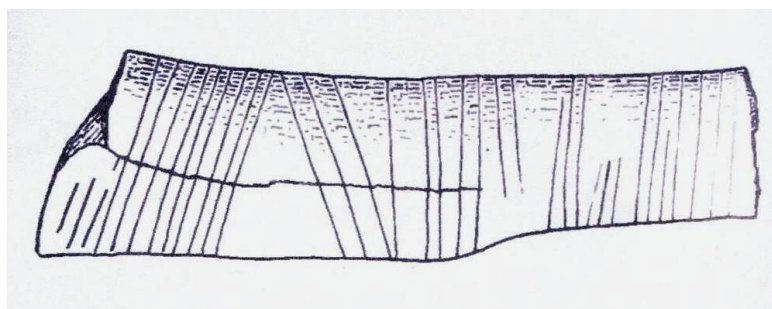
⁴ Greenberg С. Taste. Режим доступа: <http://www.sharecom.ca/greenberg/taste.htm>.

⁵ Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. – СПб, 1999. – С. VII-VIII.

чивый синантроп (500 тыс. лет до н.э.), осваивая Первоэлементы: Точку, Линию, Фигуру. Отсюда вдохновлялся пылкий и влюбленный в девушку Матриархата абстракционист-неандерталец (300 тыс. лет до н.э.) И вот вам ФАКТЫ, господа «эстеты»! Искусство начиналось с Абстракционизма, а не с Реализма.



Композиция из абстракций. Период неандертальца



Древнейший орнамент. Период неандертальца

«Но это НЕ искусство! Это просто ЗНАКИ, СИМВОЛЫ! Вы – аферисты!» – возмущаются «эстеты». Прочтите, господа, о Матриархате (Энгельс или Морган): там ДАМЫ задавали тон! Ей подавай красавца, лучшего охотника!

Для понимания «современок» – это «Мажор» на Мерседесе. Как ловит наша девушка «Мажора»? На макияж, наряд! И женщины Матриархата начинают УКРАШАТЬ себя Поп-артом и Абстракционизмом (цветы, наряды, роспись на лице и прочем теле). Зачем? Для *привлечения* Мужчины и продолжения Рода!

Но появление *эстетики* (функция украшение) в абстракциях, поп-арте, дает им статус *Изобразительного ИСКУССТВА!* Читайте, господа, Дюшана! А лучше – наши книги об Абстракционизме и Поп-арте. В них – больше пользы!

Но польза от искусства для Матриархаточек была не только в мужиках! Для творчества нужны были *свободные от шерсти площади!* Побольше!

Еще одно открытие, товарищи «эстеты»! Абстракционизм *избавил* человечество от шерсти на груди, спине, руках-ногах: эволюционно побеждали самые крутые абстракционисты, и человечество *избавились от волосатости.* Но, почему же *наши* «самки» обожают «волосатиков»? Загадочная «женская душа»?

Да нет! Абстракционизм ушел в Поп-арт: красивую и модную одежду, и размалевывать себя не нужно – ну, разве, что лицо. И тут – простор для творчества: мужчины крутят УС, расчесывают бороды, а женщины... молчу, молчу!

А как же «волосатики»? Выходит, «женская душа» – загадка? Или «керьдык» (конец) Абстракционизму? Но вспомните «ТАТУ» – татуировки! Опять,

выходит, мода на Абстракционизм, и мода на «просторы» для него, на безволе-ность! И вновь живет Абстракционизм в народе: привет туземцам и индейцам-татундейцам! Какому дурню стукнула в башку «мысля», что это – *не искусство?*

Вот так, понятно, просто и научно мы объяснили тайны Первобытного Абстракционизма, *эволюционировавшего* в Абстракционизмы Древних Цивилизаций, Античности, Феодализма, эпохи Возрождения, Машинных технологий.

А как там, буржуазная Россия при наших неудачниках-царях? Россия шла вперед, попухивая трубами заводов, пароходов, паровозов. Европа, правда, за-давала тон (сказались сонные века российского феодализма!) и удивляла россиян духами и канканами. Россия удивляла богачами, паюсной икрой и водкой.

Париж – столица МОДЫ, выставок и нового искусства! В искусстве – Авангард! Импрессионисты! Неомодернизм! Модерн! А Стиль «Модерн» – ЭСТЕТИКА для *машинизированных* производств. МАШИНА – вот «религия» Эпохи! Машина – символ Футуризма и прогресса, и... «гильотина» пламенной Дункан*! Хотя, в искусстве у России тоже фарт! И вновь, благодаря российским фабрикантам из «оброчников», купцов да староверов! Вам – слава, Меценаты!

Не верите? Шаляпина подтвердит: «А то еще российский мужичок, вы-рвавшись из деревни смолоду, начинает сколачивать своё благополучие будуще-го купца или промышленника в самой Москве... Подождите – его старший сы-нок первый *покупает Гогенов*, первый *покупает Пикассо*, первый *везет в Моск-ву Матисса*» (Ф. Шаляпин «*Маска и душа*»). Ну, каково?

Кто же они? Их имена известны всем: Третьяковы, Рябушинские, Морозо-вы, Мамонтов, Щукин, и другие. В отличие от будущих «соцэстетов», они не только понимали роль, значение *передовых искусств*, но и всячески способство-вали их развитию в России, собрали замечательные коллекции картин Авангар-дистов XIX–XX веков: импрессионистов, постимпрессионистов и других. Они же строили железные дороги, внедряли *передовые технологии* в производство.



Тулуз-Лотрек. Афиша. 1893.
Эстетика Неомодернизма у Тулуз-Лотрека



Шехтель Ф. Ярославский вокзал. 1902–1904. Москва.
Эстетика Модерна в архитектуре России

* Дункан Айседора – танцовщица нач. XX в., причина ее смерти – шарф, запутавшийся в колесе машины.

Казалось, вот она, эпоха Возрождения России! В России – *взрыв Авангардизма!* Кандинский открывает Неоабстракционизм! Малевич Казимир – его течение – Динамический супрематизм! А Марк Шагал экспериментирует в Дадаизме! В Москве и Питере проходят выставки различных групп Авангардистов...

Но грянула война, развязанная Германией. Россия «вляпалась» в войну из солидарности с Антантой! Забыли, господа, забыли... Ведь сколько раз Европа предавала «добрую» Россию! А сколько раз открыто шла войной на наши земли. Предаст она и в этот раз! На фронте – несуразности, в России – забастовки...

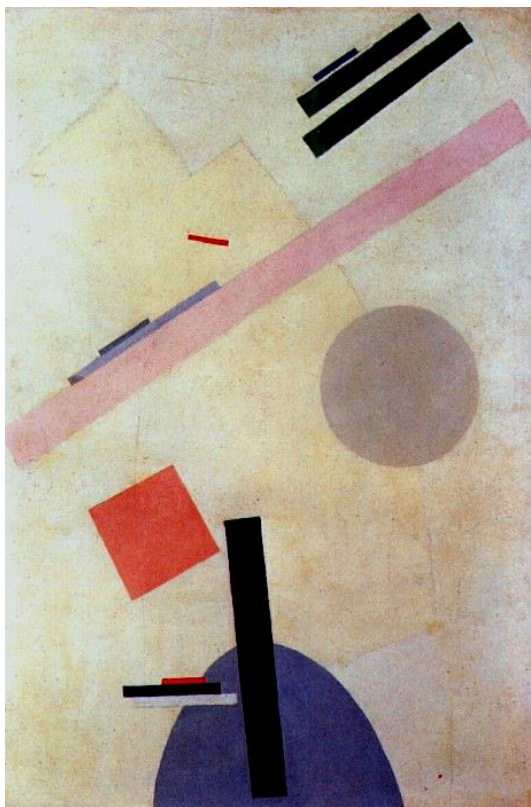
И вдруг, УРА-а-а! Февральская революция! Буржуйская! Царя – ДОЛОЙ! Анархия! Свобода! Чуть меньше года – ДЕМОКРАТИЯ, задумчивая Дума...

Профукали Свободу господа буржуи... Прожадничали... Передрались.

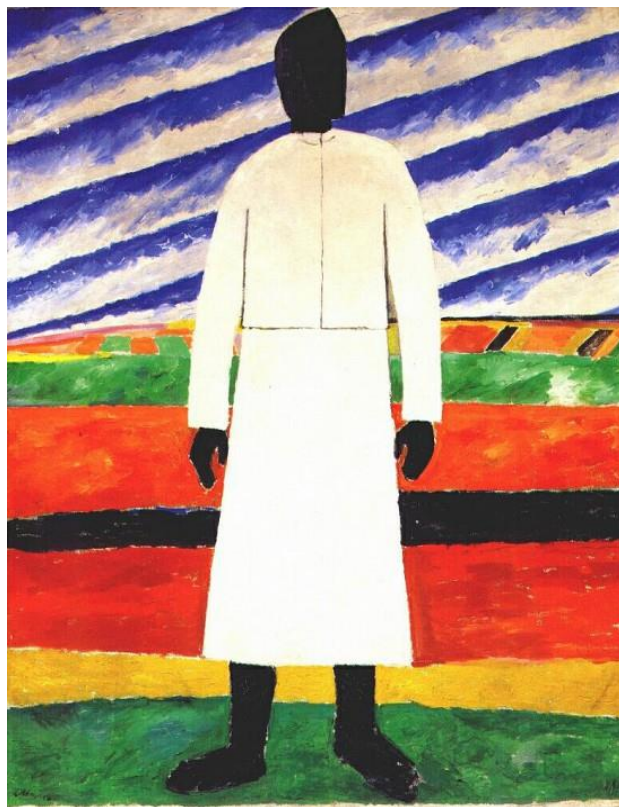
Потом, УРА-а-а! Социалистическая Революция! Ну, вроде НАША, «для-народная»! «Трудяжная»! Авангардисты петухами заходили: Власти их любят, на Высокие Посты суют! Ой! Глянь-ко! Вон – Кандинский в Наркомпросе заседает! А вон – Малевич «комиссарит» по стране! Ура! Свобода для искусства! Твори, что хошь, едрена вошь! Долой скулеж, даешь гулеж,! Врагов – на но-о-ж!

Ага, «малевники»! А, что такое ДИКТАТУРА ПРОЛЕТАРИАТА – позабыли? Малевича – в кутузку: «О каком сезанизме Вы говорите? О каком кубизме проповедуете?» Малевич, определивший всю эстетику Конструктивизма, после тюрьмы не сделал ни одной работы в Супрематизме. Писал лишь «Супрерализм»! Кандинский – за границу, за ним – все «декадентство»! Шашть!

Печально, господа «марксистские» «эстеты»... Но вы-то быстро «перекрасились»! И так же быстро «перекрасились» потом, в 90-х, «демократических»! А в 1930-х в СССР твердой *рукой пролетариата* установили ТОТАЛИТАРИЗМ!



Малевич К. Супрематизм. 1917



Малевич К. Крестьянка. 1928-30. Супре-Реализм

«ТОТАЛИТАРИЗМ – Строй, основанный на полном *господстве* ГОСУДАРСТВА над всеми сторонами жизни общества, насилии, уничтожении демократических свобод и прав личности»⁶. Хотя и право, и «демократия» – БЫЛИ, товарищи «марксистские» «эстеты»! Для вас, для тех, кто «В РАМКАХ»: кто «не высовывается», для тех, кто «в хоре»... А как быть нам, АВАНГАРДИСТАМ?

Ведь наша СУТЬ и ЦЕЛЬ – *открытие новых форм художественного выражения* в искусстве, а это есть СОЗДАНИЕ ЭСТЕТИКИ для разных производств! От первобытности – до современности! Импрессионисты (Моне и пр.), Неомодернисты (Гоген и пр.), Экспрессионисты (Ван Гог и пр.), Матисс, Пикассо, наши: Шагал, Кандинский и Малевич не просто «малевали» на холстах, они создали Авангардную, необходимую ЭСТЕТИКУ машинным производствам!



Тэриан Е., Макулова Т., Лапин Ю.
Электронный микроскоп. 1980



Стольников В. Пылесосы «Цикрон-стандарт»,
«Комфорт». ВНИИТЭ, Москва. 1984

Необстрактное искусство в СССР «марксисты» запретили, его признали «буржуазным», не пропагандирующим идеи Коммунизма. Ни коммунисты, ни «марксистские» «эстеты» и искусствознаи, их глупые, трусливые прислужники, не увидели в Неоабстракционизме истинной МАРКСИСТСКОЙ сущности, которую открыли мы: Необстрактное искусство создавало *эстетические* стандарты для машинных производств. Искусство всегда было ЧАСТЬЮ производства.

Вверху, на иллюстрациях, *экспериментальные* товары для *выставок советского дизайна* за рубежом. А их *концепция* – «Черный и Красный квадраты К. Малевича». Мы думаем, Вы согласитесь, наш читатель! Того Малевича, которого, по сути, запретили в СССР, признав его искусство ВРЕДНЫМ для народа.

Народ гонялся в это время за товарами из Запада, стоял в очередях за «ихними» товарами, «выбрасываемыми» на полки магазинов для выполнения плана. «Форца»* на этом делала большие деньги, а дипломаты и «марксисты» везли товары «загнивающего Запада» для своих дочек, жен, сынков. Эх, срамота!

⁶ Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка... – С. 794.

* «Форца» – фарцовщики, спекулянты, перепродававшие товары Запада по завышенным ценам.

Но кто бы отказался от таких вещей, удобных и красивых? «Буржуи», взяв на вооружение открытия Кандинского и Малевича – Неоабстрактное искусство, развили его в многочисленных течениях, импрессиях, и очень «по-марксистски» внедрили в ПРОИЗВОДСТВО. Для этого оно и создавалось!

СССР, не понимая СУТИ Неоабстракционизма и Авангардизма в эволюции искусства и культуры, одел своих «товарищей» в кондовые одежды, создал кондовую архитектуру и «соцдизайн». Он проиграл в соревновании Систем ни на ракетных полигонах, ни в Космосе, а в КРАСОТЕ! Не выдержав конкуренции товаров: в их красоте, технологичности и разнообразии, он *развалился*.

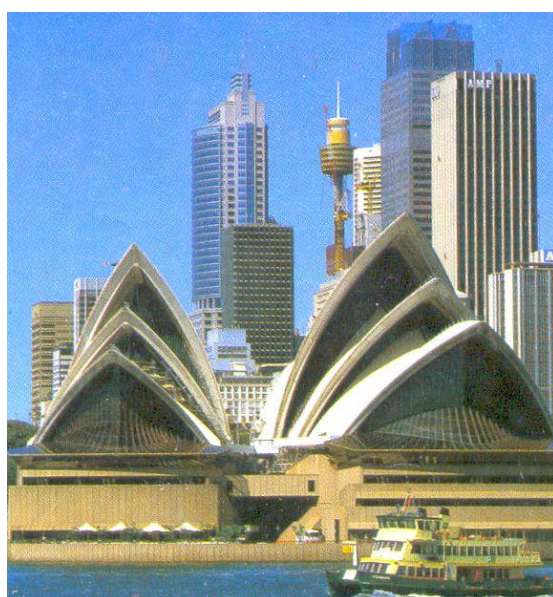
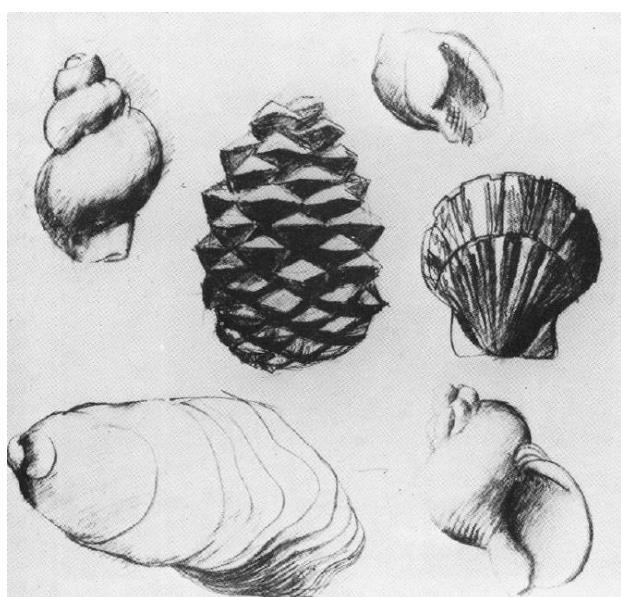
Одним их факторов, способствующих этому стало Авангардное искусство и Неоабстракционизм, которые «изгнали» коммунисты. Вернувшись к нам во всем своем ВЕЛИКОЛЕПИИ: красивых бытовых товарах, автомобилях и одежде, ввозимых к нам «из-за бугра», он победил большевиков, не понявших его Величия. Увы. Да здравствует АБСТРАКЦИОНИЗМ!

Но вот, беда: с начала эволюции развитие искусства шло в *монокулярных* формах – технологиях 1-го глаза. В конце 1960 гг. эволюция *монокулярного* искусства завершается импрессией Неоабстракционизма – Концептуализмом. С абстрактного искусства началась, и им же завершилась (но в новом качестве) вся эволюция *монокулярного* искусства. Монокулярный Авангардизм исчез!

Увы! Ни критики-«эстеты», ни искусствознаи, ни художники не ведали, куда вести искусство. Тогда «эстеты», в интересах *непорядочного* Арт-бизнеса придумали АФЕРУ ВЕКА: «Ура! Развитие искусства ЗАВЕРШИЛОСЬ! «Пост-модернизм!» Ничего нового открыть нельзя, а можно только подражать Авангардистам XIX–XX веков! Восславим ЭПИГОНСТВО!»

А в результате – 40 лет ЗАСТОЯ. Искусство – в тупике. Но можно ли остановить *познание*? Конечно НЕТ! И выход – Новый Авангард *нового века*!

Владимир Пронькин, Авангардист.
г. Белгород. 24 ноября 2017 г.



Ле Корбюзье. Наброски природных форм.1903. Утзон Й. Оперный театр в Сиднее. 1957-1973. Культура «загнивающего Запада», основанная на законах Поп-арта и Неоабстракционизма

Глава 1. Ах, этот Абстракционизм!

Велик и могуч русский язык! Вот вроде бы простая фраза: «Ах, этот Абстракционизм!» А сколько в ней оттенков и разнообразных интонаций – от восхищения – до негодования, от удивления – до раздражения, от неприятия – до злой угрозы. Вот в ней звучит восторг Василия Кандинского, открывшего великое искусство, в ней – восхищение его поклонников, его друзей-соратников по новому, Неоабстрактному искусству: «Ах, этот Абстракционизм!».

А вот уже звучат пренебрежительно-насмешливые нотки – это *пока еще не агрессивные* н а т у р а л и с т ы посмеиваются над «опусами» абстракционистов: «Ах, этот А б с т р а к ц и о н и з м!»

Насмешливость сменяется уже *стальными* нотками, еще бы – на дворе «т р и д ц а т ы е», трагические, *репрессивные*. Навязанный художникам «Социалистический реализм» сметает на своем пути ВСЕ неидейное, «нереалистичское». И с грустью и тревогой шепчутся слова: «Ах, этот Абстракционизм...».

И два десятка лет эти слова звучат как *оскорбление*, как осуждение негодного «буржуйского искусства», которое и не искусство вовсе, а даже «разложение искусства», «уничтожение всех принципов искусства», морали и эстетики, а это очень в р е д н о для советского народа!



Пикассо П. Мастерская с гипсовой головой. 1925 г. Кубизм. Реализм

В недолгой оттепели шестидесятых-полосатых вновь робко, с удивлением звучит каплеь негромких возгласов: «Ах, этот Абстракционизм!». Художники абстракционисты выставляют свои «незаконные» картины, отвергнутые выставками, на улочках, на пустырях, подальше от «ЗАКОНА», от вездесущих глаз всеведущего КГБ. Но выставки сметаются «бульдозером» советской власти, а

со страниц, с трибун несется злобное и негодующее: «Ах, этот А б с т р а к ц и о н и з м! Ату, его! Ату!»

И вновь застои и подозрительно-зловещие вопросы бдительных «партейцев» при самом малом отклонении от *натурализма*: «А это еще, что за абстракционизм?!». «Партейцам» еще долго будет слышаться забористая брань Хрущева в адрес негодных «модернистов» и «абстракционистов», и в каждом непонятном и ненатуралистическом изображении им чудилась коварная «Рука империализма» и даже скрытая д и в е р с и я в опасной области идеологии.

Опасность этой области, «к у л ь т у р ы», была для важных и «сурьезных» партчиновников, конечно, *очевидна* – в ней все запутано, неясно, непонятно. Со всем, как на этапе – шаг в сторону – расстрел! Когда все нарисовано *как в жизни*, понятно, натурально, то жизнь спокойна, безопасна и нет угрозы для карьеры, но им же подавай «Ван Гогов»! То «под икону» начинают мазать, то под «лубок»: народное искусство – в живопись! За ними нужен глаз, да глаз: «Ах, эти вредные абстракционисты! Срамota! Мы их, бульдозером! В овраг!».



Шагал М. Волшебник. 1968 г. Реалистическое искусство

Веселый ветер «Перестройки», промчавшейся как «тройка» над страной, открыл все шлюзы для свободного искусства, и на «Арбатах» самых разных городов освобожденный обыватель вновь с изумлением увидел странные и непонятные картины: «Ах, эти абстракционисты!». И вновь богатство самых разных интонаций окрасило эту простую, настрадавшуюся фразу. И вроде бы красиво намалевано, и вроде бы приятно, и неприятно в то же время, и даже просто злость берет – вот, что хотел с к а з а т ь художник этим образом? Мазня какая-

то, а называется «сурьезно»: «Поездка на автомобиле»! Да нету там автомобиля, вот что обидно! И так смотрел, и сбоку заходил – не видно! Как будто фигу показали, или украли пряник! Ах, эти абстракционисты!



Матюшин М. Движение в пространстве. 1922 г. Абстракционизм

Еще бы не понять обиженного зрителя! Ведь целый век Профессора и Академики «социалистического искусствознания» (а может быть «социалистической» ботаника или грамматика, или любая прочая наука?) старались заморочить головы советским людям, и заморочили! На то они и Академики!

Слава Ученым-душеведам *неошибающейся* славной партии! Они сейчас немножко *беспартийные*... немножко снова «перестроившиеся»... Ошибки все признали! И задачи поняты! Готовы снова славить и недопускать! Ать-ать!

Когда простой мужик нам говорит: «Тфу, черти-что! Не понимаю я этих абстракций-модернаций!» Голос «простого человека» не спустился с «небеси» – его так научили в школе. Кто научил? Конечно, важные «эстеты» и Профессора!

За этим, братцы – *политический ЗАКАЗ!* Политизированные искусствознаи отработывали свой «хлеб», медали, звания, дачи, ордена, покрикивая грозно, негодуяюще: «Ах, этот Абстракционизм! Ату, его! Ату!».

Вот потому НАРОД «не понимает» Абстракционизм – его так воспитали «мудрые» «марксистские» искусствознаи и «соцэстеты» из Страны Советов.

Их пустота, желание «годить» сквозит во всех статьях и книгах этих славных пустозвонов – они ведь *сами не смекают НИ ФИГА в Абстракционизме!* Не только в нашем, только что открытом Новом Авангарде, Конкретном *бинокулярном* Абстракционизме, но даже в старом, *плоскостном* Абстракционизме.

У Вас есть шанс, друзья! После прочтения этой книги, вы станете на голову у м н е е всех профессоров и академиков-искусствознаев, не только наших, постсоветских и советских – *умнее всех Светил* всемирного искусствознания!

И это будет так! Ведь мы исследовали ЭВОЛЮЦИЮ искусства с позиций *нового Конкретного научного* искусстваВЕДЕНИЯ, которое есть *следствие открытия* Нового Авангарда XXI века – *Конкретного биноклярного* искусства. О нем мы написали в нашей *первой книге**. Но, книгу запретили!

Зато мы объясним вам ясно и понятно, что самое *доступное и потребляемое* из изобразительных искусств – *абстрактное* искусство! А ВЫ, друзья, являетесь **ФАНАТАМИ** абстрактного искусства, а в детстве все вы были страстными, заядлыми *абстракционистами*! Готовы спорить на конфетку? Ась?!



Филонов П. Победа над вечностью. Фрагмент. 1920-21г.

Мы пролистали *тонны книг* прославленных «эстетов» и «искусствознаев» всей Земли и поразились! Они, увы, в унынии! А как все славно было! Провозгласили на весь мир: «Искусству 40–30 тыс. лет!» Салют! Шампанское! И ну, показывать рисунки мамонтов, бизонов из пещер. Ах, как чудесно! Просто «Рафаэли»! Да, это – РЕАЛИЗМ!» «Эстетов» наградили, Профессоров повысили.

А тут, нашелся «умник»: «Не-ет! Не могли они *так круто* СРАЗУ рисовать! Должны быть всякие «каляки» и «маляки», как у моих детишек... Но мы о них не знаем НИ-ЧЕ-ГО!»** Ах-ах! Какой пассаж! И все, в унынии, заскребли затылки! Куда теперь совать ГЕНЕЗИС (зарождение) Искусства? Увы-увы!

И только мы порадовали Профессоров: нашли «потерянные» мировым «эстетством» *предшествующие* пещерным «Реализмам» образы. И это оказались Силуэты, Символы – на этом Реализм кончается. А до него был Первобытный АБСТРАКЦИОНИЗМ! Тот самый, что «эстеты» за искусство не считают.

С него, Абстракционизма, а не Реализма, господа Профессора, пошел процесс развития искусства! Сначала Первоэлементы (500 тыс. лет, Синантроп), а потом – абстрактное искусство ((300 тыс. лет, Неандерталец): Композиция, Узор, Орнамент. Ах, этот древний Абстракционизм!

* Книга «Новый Авангард, Конкретное искусство» не издана по вине ортодоксальных бюрократов и «эстеток» г. Белгорода: Половиной Г.А. и Гончаренко Н.М.

** Аналогичные сомнения высказывают американские профессора, Янсон Х.В. и Янсон Э.Ф., российские ученые А.А. Формозов, В. Шерстобитов и др. Но и они рождение искусства начинают с Реализма.

Глава 2. Абстракционизм (Простое объяснение простому человеку)

...Тебе бы видно было,
что эти желуди на мне растут.

И. Крылов

Конечно, все привыкли к «настоящему» искусству, в котором живописец написал пейзаж или портрет, баталию или сюжетную картину. И лучше, если все на ней «как в жизни», натуралистично и понятно. Спроси любого встречного об Абстракционизме, он скажет: «Я его не понимаю! Ни *содержания*, ни *смысла*! Фигня какая-то! Вот Репин... Или Шишкин...».

Да кто же отрицает Репина, родимые! Это один вид живописи, натуралистической, где «все как в жизни», где есть сюжет и содержание, а Абстракционизм несет совсем *другую* функцию – к р а с и в о с т ь. В нем всякая «фигня»: различные гармонии цветов, геометрических фигур и линий, являются лишь только у к р а ш е н и е м. Ну, разве ищут *содержание* в красивых крыльях бабочки или в цветке? Ими любуются, а *смысл* красоты – привлечь внимание.

Сейчас мы ошарашим самых яростных противников абстрактного искусства! Мы все – и Вы, сторонник Реализма, и Ваша женушка, и Ваша т е щ а, и Ваши милые детишки, мы все являемся заядлыми *поклонниками* Абстракционизма.. ФАНАТАМИ! Мы повсеместно *пользуемся* его произведениями, мы бегаем по рынкам, магазинам, распродажам, *выискивая лучшие абстрактные* картины. Купив, приносим их домой, и радуемся, показываем их друзьям, знакомым, с тремя простыми *целями*: привлечь к себе в н и м а н и е (*биологическое*), вызвать зависть (*социальное*) и (*эстетическое*) любоваться к р а с о т о й.

Не надо возмущений и негодований! Да посмотрите Вы вокруг, любезнейший! Сидите Вы на фирменном диванчике, обтянутом шикарным *гобеленом*, на Вас красивая рубашка с ярким галстуком, а женушка одета в платье умопомрачительной расцветки. На теще – шелковый халат «а-ля тигрица», а детки – словно попугайчики с далеких амазонских островов! На окнах – шторы с простеньким рисунком, на стенах – коврики, а на полу – п а л а с !!!

Кто создал эту *красотищу*, милые мои? Художник! АБСТРАКЦИОНИСТ! Облаянный генсеками, освистанный «партейцами», не понятый народом, поскольку расстарались тут *советские искусствознайки*. Но, в о п р е к и усилиям введенных в заблуждение противников абстрактного искусства, оно внедряется повсюду в *б ы т* и в *производство*. Оно было всегда!

Все начинается с Х у д о ж н и к а, любезные! Художник получает от текстильной фабрики заказ – *эскизы* для различных тканей. Он создает *абстрактные* картины: «Восторг» (*для папиной рубашки*), «Небесное» (*для маминого платья*), для деток – «Попугайчики» и прочие картины. Названия – это для материи, для продавцов и покупателей, чтоб отличать один вид ткани от другой, а на картинках – разные а б с т р а к ц и и ! «Восторг» – какая-то «мазня», «Небесное» – хотя бы *голубое*, а в «Попугайчиках» – ни одного «живого» попугая, а просто яркие цветные пятна. Фигня какая-то! Ни содержания, тебе, ни смысла! Сплошной обман. Но... к р а с о т и - и - и щ а !!!

И худсовет текстильной фабрики в восторге! Абстрактные картины не возмущают никого! И то, что это не «соцреализм», даже парторг не видит!

Мало того, друзья, за них художникам дают зарплату! Абстрактные картины покупаются, технологи готовят линию покраски, и... ну, «катать» на плотне немислимую красоту – картинки *абстракциониста!* Десятки, сотни, сотни тысяч километров красивых, модных тканей. На радость, на потребности советского народа, на нужды и развитие текстильной фабрики, станкостроения, металлургии и всей промышленности, на повышение могущества страны!

И ни один «партийный» идиот, ни политизированный искусствознай, ни идеолог, ни экономист, ни разу не задумались о том, что «негодяй» и «модернист», «агент буржуйского искусства» и даже «враг народа» – А б с т р а к ц и о н и с т, приносит и народу, и стране существенную пользу!

Советские искусствознаи стыдливо прятали глазенки и называли все абстрактные работы, тиражируемые производством, «*текстильными рисунками*». Абстракционистов называли на манер «табу» новозеландских «дикарей»: «те, кто экспериментировал с геометрическими формами». Слово-«табу» «*абстракционист*» старались не произносить – «партийные» шаманы были начеку и начинали сразу колотить в идеологические бубны и клясть абстракционистов.



Попова Л. Эскиз ткани. 1913-24 гг.



Образец промышленной ткани

Но, тем не менее, Абстракционизм, замаскированный и обезличенный, нес свою службу на благо мачехи-державы. Каждый «партеец» щеголял в одеждах, на коих тиражировались *лучшие абстрактные* картины вынужденно *разрешенных абстракционистов*. Тугие задницы «партеек» были обтянуты «крутыми» *репродукциями* этих «подпольщиков-художников».

Никто не знал и даже не задумывался о том, что *каждый* из «партийцев», даже сам генсек, носили рядом с *партбилетом*, лежавшим в маленьком кармашке на груди, у *сердца*, а б с т р а к т н у ю к а р т и н к у !!! Тс-с-с!!! Об этом казусе не знали даже ЧК, НКВД и КГБ – они прошляпили злодея!

Этого агента разлагающегося буржуйского искусства, змеей обвившегося вокруг *шеи нашей п а р т и и*, все называли «ГАЛСТУК», но это было заблуждение. Спецслужбы и ЦК КПСС, и даже главный *идеолог* партии, товарищ Суслов, *не разглядели*, что на галстуках – а б с т р а к т н ы е к а р т и н ы !!!

И все носили галстуки, гордились ими, и радовались, и улыбались...

Абстракционизм являлся и является сейчас одним из самых потребляемых искусств во всех державах и нормальных странах. Ну, сколько раз за день вы видите *картину*, реалистическую, или натуралистическую? Раз, два, и то – случайно, мельком, в музее вы бываете раз в год, а то и в десять лет. А вот произведения *абстрактного искусства* вас окружают *каждую минуту, каждый миг!*

Мы попросту *живем* среди *абстрактного* искусства, мы его носим на себе, *мы им любуемся* на улице и дома, днем, и ночью! Днем останавливаем взгляд на яркой блузке симпатичной девушки, на броском галстуке прохожего, коллеги по работе. А ночью – милые пижамки деток перед сном, приветливые шторы на окне и мягкие подушки, простыни с абстрактными прелестными узорами.

И все старались *доставать* белье, одежду покрасивее, не *покупать*, а *доставать*, поскольку именно *к р а с и в о г о* недоставало людям – у нас ведь «не было» художников-абстракционистов! Этих «злодеев и агентов империализма», «проводников идеологии буржуазии», которые, *в отличие от наших «реалистов»*, льют воду не на лопасти советской мельницы, не прославляют доблестную партию и трудовой народ, не создают портретов Ленина и Сталина.

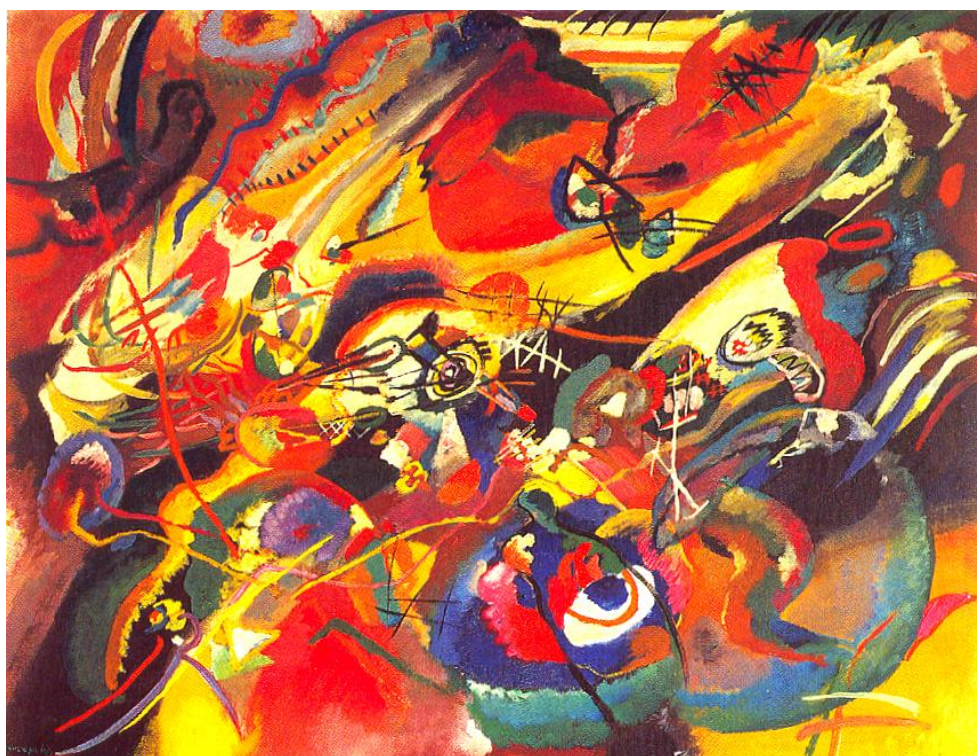


Образцы промышленной ткани, сделанной по эскизам абстракционистов

Но, к нашей радости, буржуйское искусство «загнивало» и «разлагалось» все быстрее. В художественных ВУЗах Запада и США студентов обучают всяким, извините, «*попам*» и абстракционизмам, они прилично президента Буша нарисовать не могут! Не говоря уж о *народе*, или портрете *фермера-передовика*.

Да вот ведь незадача – абстрактные картинки, верней, их репродукции на шмотках, «партейцы» покупают почему-то *заграничные*, не только из-за качества или престижа. «К р а с и – и – во!» – говорят, сердешные. Хорошие у них художники – а б с т р а к ц и о н и с т ы ! И люди говорят: «К р а с и – и – во!»

Еще раз ошарашим Вас, сторонник Реализма: Абстракционизм (вернее, Неоабстракционизм) открыт *российским* живописцем и теоретиком Василием Кандинским. Открыт в начале века, конечно старого, Двадцатого. Ну, кто бы мог подумать, господа-товарищи?! Открыт у нас, в России!



Кандинский В. Эскиз 1 к «Композиции 7». 1913. Свободный Неоабстракционизм

Причем, Неоабстрактное искусство *отличалось* от предыдущего Абстракционизма: в Узоре и Орнаменте присутствовало СОДЕРЖАНИЕ, пусть скрытое, доступное их пользователям. Абстракции на теле папуаса и индейца были *словно паспорт*, рассказывали все о человеке, узоры на коврах *читали, словно книги*. Абстракции несли *информационную* и *содержательную* функции.

Но Неоабстракционизм отринул эти функции! Его задача – только КРАСОТА. Поэтому Кандинский называл свое искусство АБСОЛЮТНЫМ!

Неоабстрактное искусство развивалось в разных формах, и в станковых (*картины*), и в декоративных (*ткани и одежда*), в дизайне и архитектурно-монументальных формах. В кино, в театре и на телевидении – везде мы видим применение Абстракционизма, да только не задумывались об этом.

Кандинский открывает н а п р а в л е н и е Абстракционизма – *Неоабстракционизм*, а в этом *направлении* затем, на протяжении шестидесяти лет, художники-абстракционисты открывают целый ряд т е ч е н и й.

Но, к сожалению, только Малевич, открывший «*динамический супрематизм*», был россиянином. Затем и он, и все наши «формалисты» попали в мясорубку «социалистического реализма»: развитие абстрактного искусства в стране

тоталитарного режима и *политизированного искусства* было остановлено. Вместо красивых платьев – блузоны, френчи «аля-Сталин», убогие полоски, клеточки, «горошки». Хотя и эти образы – *абстракции*, товарищи «соцэстеты»!

И вот, за целый век мы ничему не научились, разбогатевшие «партейцы» все так же покупают эпигонские картинки, написанные «под Шишкина» и «под Айвазовского», способствуя развитию пошлейшего искусства – *плагиатизма*. А шмотки и все прочее, сработанное мастерами *непредметного* искусства, *абстракционизма*, завозят к нам из-за границы, *угробив этим* окончательно родную экономику. Так кто же «враг народа и своей державы» – *абстракционисты* или «*комуняки*», уничтожавшие Абстракционизм, и развалившие затем страну и экономику в угоду своим шкурным интересам и карьере?



Кандинский В. Смутное. 1917.
Плоскостной Неоабстракционизм



Пронькин В. Кудинова Л. Заговорщики.
Конкретный Абстракционизм. 2004

И не подумайте, милейшие сторонники реалистических искусств, что мы горим желанием «сничтожить» весь «Натурализм», *спихнуть* бульдозером в овраги все реалистическое и неавангардное. В России коммунисты поступили так с абстракционистами, с другими авангардными течениями, направлениями, *остановив прогресс* в искусстве, его дальнейшее развитие.

Кандинский, теоретик нового, Неоабстрактного искусства, *отожествлял искусство с деревом*, и «оттого, что вырос *новый* сук, ствол не может стать ненужным». Если художник занимается Абстракционизмом и отрицает все другое, это его внутреннее дело, ведь занимается же кто-то физикой, а кто-то – биологией! Хотя, генетику у нас когда-то тоже запретили. А пострадали, в результате, и ученые, и вся наука, и экономика страны – КУЛЬТУРА.

Кандинский все это понимал и предупреждал: «Утверждения, что я хочу опрокинуть здание *старого* искусства, всегда действуют на меня неприятно. Сам

я никогда не чувствовал в своих вещах *уничтожения* уже существующих форм искусства; я видел в них ясно только внутренне *логический*, внешне *органический* неизбежный *дальнейший рост* искусства». ЭВОЛЮЦИЮ!

Такой же «неизбежный» и «дальнейший РОСТ, искусства», ЭВОЛЮЦИЮ, дает открытый нами Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство (2001 год). И его первая ступень, Конкретный *бинокулярный А б с т р а к ц и о н и з м*, *аналогичен* Революции Кандинского! По времени (начало века), пространству (Россия – россиянин) и по *значению*: создание *эстетических* стандартов для производства и культуры ВЕКА. Все прочие «цветочки» прилагаются!

Его *уже* в штывы встречают искусствознаи и «эстеты» *антинаучной* Старой школы. Какое совпадение, «товарищи эстеты», противники Авангардизма и *ретрограды!* Причем, и у Кандинского, и в нашем случае, гонения и травля начинались не в СССР, а в *демократических*, свободных странах: Россия предреволюционная, Германия, у нас – Россия «путинская». Слава «эстетам»!

Затем, миф о «злодействах» Неоабстракционизма и его пагубности для нашего народа был выдуман партийными функционерами, поддержан лизоблюдами из творческих союзов, услужливыми критиками, *политизированными* теоретиками искусства. Из «мухи» сделали «слона», чтоб было с чем бороться, а втихаря заставили его работать на себя и общество, что мы и постарались доказать «простому человеку» достаточно *доступно* и *наглядно*.

Любой запрет в науке и в искусстве, в любой из сфер познания человеком мира, всегда приводит общество *к застою*, *к деградации*. Примером может быть Средневековье с церковными догматами и инквизицией. Печальными примерами стали диктаторские государства с *тоталитарными* партийными режимами, с функционерами, готовыми в угоду этому режиму *остановить* движение наук, искусства и наложить *запрет* на творчество, свободу мыслить, делать, говорить.



Дитерихс В. Народный абстракционизм



Лакруа К. Неоабстракционизм

А потерпевшими становимся мы ВСЕ, все наше общество: и Вы, любезнейший «сторонник Реализма»! И вы, противники Абстракционизма! И вы, враги Авангардизма, сторонники «Постмодернизма»! С чем Вас и поздравляем!

Но почему столь уважаемые люди во всем мире: Профессора и Академики искусствоЗНАНИЯ, с таким упорством *оболванивали* нас? Да потому, что они сами верили в свои «доктрины». Они наивно думают, что ЗНАТЬ и ВЕДАТЬ – *одно и то же!* Они – искусствоЗНАНИИ, но отнюдь не искусствоВЕДЫ

Другие «знаи», «СОЦЭСТЕТЫ», сразу же встали на *удобный* для них путь служения ВЛАСТИ, и стали славить, и хвалить «СОЦРЕАЛИЗМ», и *хаять*, и *ругать* абстракционистов и авангардистов. За это они получали льготы, спецпакет с копченой колбасой и славу верных КПСС «искусствоВЕДОВ».

Хотя, какие они искусствоВЕДЫ? Лживые искусствоЗНАИ, *конъюнктурщики, приспособленцы*. ИскусствоВЕДАМИ, по сути, являлись наши русские Авангардисты: Кандинский и Малевич, Марк Шагал. Кандинский создает Нео-абстрактное искусство, Малевич – его течение, Динамический Супрематизм. Они, в отличие от «соцэстетов», видели и знали, куда надо вести искусство.

Новаторская ЭСТЕТИКА конструктивизма и абстрактных форм, внедренная в механизированное производство, дала архитектуре буржуазных стран, товарам, транспорту, автомобилям красивые, удобные для производства формы.

Вы можете, друзья, назвать, хотя б один отечественный автомобиль? Обычно говорят: «Полуторка, «Москвич»!» Увы! Все это «сдули» у американцев, Запада – *своих дизайнеров* в Стране Советов не было. Были убогие «соцреалисты» (а правильно – «соцНАТУРАЛИСТЫ»), ретиво исполнявшие заказы партии, картины жизни славного советского народа, портреты передовиков, Вождей и классиков марксизма-ленинизма. А все это хвалили-воспевали «соцэстеты»!

И это, господа, *не горе от ума!* Это – позиция! Остановив развитие искусства в Авангардизме, в *новых* художественных формах, советские искусствознаи открыли путь *эклетике* и *вкусовщине* в дизайне и в архитектуре. Решал НАЧАЛЬНИК, Вождь и Идеолог. Отсюда вышел весь Советский Классицизм с гербами и символикой на зданиях, и отвергался авангардный и простой конструктивизм «буржуйских» небоскребов, удобной мебели Ле Корбюзье.

В стране продолжили политику «эстетов» конца XIX века: С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, И.А. Ильина, ругавших Авангард и прославлявших Классицизм.

«Эстет» обычно *либерален, толерантен*, он – за свободу, за прогресс! Бердяев нам поет, как канарейка (отвергая Авангард): «Искусство должно быть свободно. Это – аксиома очень элементарная, из-за которой *не стоит уже ломать копий*». Скажите это «соцэстетам», господа религиозные «эстеты»! Они не только «копья» поломали, но судьбы, жизни Авангардистов! А добрые «эстеты»-демократы и *искусствознаи*, и в наше время *норовят копьём ширнуть!*

За что же, господа «эстеты»? За то, что мы исправили всю вашу *лживую, псевдонаучную терминологию*? За то, что ваш «*реалистический*» генезис (зарождение) искусства с 40–30 тыс. лет до н.э. мы перенесли в период *Неандертальца* (300 тыс. лет), *вернув истории* искусство Первобытного Абстракционизма?

Вы же его даже искусством *не считали!* Вы видели в нем, «*схематические ЗНАКИ, условные геометрические формы*» (В.Б. Мириманов). И это – следствие вашего «эстетского» искусствознайства, господа Профессора!

Глава 3. Искусствознаи, критики, «эстеты»

Сыну Андрею, соавтору и соратнику в искусстве посвящается

Как много мы знаем, и как мало мы понимаем.

А. Эйнштейн

После такой печальной для России темы, нам требуется передышка! Так хочется передохнуть, поюморить, позубоскалить... Тем более, что критики, искусствознаи и «эстеты» *извечно зубоскалили* над Гениями-Авангрдистами. Причем, не только зубоскалили, но и «зуботычали»! Причем, с *летальными* исходами: то на костре сожгут, то в Инквизиции замучают, или в ЧК поставят к стенке.

И первый Авангардист-синантроп Проня, остановив Великий Хаос, Черкатню, открыв свой Первоэлемент Абстракционизма «Великую Точку», сейчас же получил дубиной по башке от Критика-Вождя: «Чего остановился, дурень»?

От неожиданности и боли Авангардист черкнул рукой налево, в сторону, открыв, при этом, «Линию». И... снова по башке! А Третий элемент «Фигуру» он *открывал уже тайком*, скрутив при этом сложную фигуру из трех пальцев на руке, шедевр синантропической скульптуры: «Вот, вам!» Так 500 тыс. лет назад были открыты Первоэлементы и в жизни появился Кукиш, он же Шиш.

Неандертальцы тоже полюбили эти Первоэлементы, а 300 тыс. лет назад придумали еще свои Авангардизмы: *Узор, Орнамент, Композиция*. А критики, «эстеты» и Древние искусствознаи, *возлюбили* Кукиш (он же Шиш) и стали тыкать им под нос неандертальцам: «Шиш, вам, искусство! Шиш! Искусство будет через 300 тысяч лет, в эпоху верхнего Палеолита. Оно начнется с Ре-а-лиз-ма!»

Но женщины Матриархата были агрессивны: они хотели от мужчин три вещи: а) кабана на ужин; б) любовной страсти после кабанины; в) хотели быть красивыми и выбирать достойных кавалеров-мужиков.

Поэтому уродов-критиков, «эстетов» и искусствознаев *они послали...* в Академию, придав своим абстракциям ЭСТЕТИЧЕСКУЮ ФУНКЦИЮ: «Ух! Красоти-ища!» И основали Первобытное абстрактное искусство. И стали разрисовывать себя абстракциями (боди-арт!), чтобы понравиться мужчинам. И мужиков они заставили почаще мыться, и заниматься вместе с ними боди-артом.



Женщина с рогом бизона. Франция. Палеолит Женщина в позе роженицы. Сирия. Палеолит

От этих «боди по ночам» и под воздействием «Шампани» (см. «Женщина с рогом бизона») самые талантливые «боди-мужики» ночами становились жертвами любви свободной самки и папами детей (см. «Женщина в позе роженицы»).

И это не «придумки» наши, как полагают «гончарэнки всего мира», а скупые ФАКТЫ: вот, слева, самка с рогом, наставляющая рога мужьям по правилам Матриархата, а вот АБСТРАКЦИИ на *знойных ножках* будущей мамули. РАСПИСЫВАЛИ себя Неандерталочки, товарищи «эстетки»! И это – ФАКТ!

Поэтому и дети всех отцов не уважали, они любили Маму: «Вас много, а Мамаша – НАША! Гэть, звидсия!» И не платили батькам алименты по инвалидности и старости. И не любили их. Да, что с них взять?! Матриархат!

Последнее открыл философ Энгельс. О важности любви и секса в эволюции искусства нам напроорочил Фрейд. Но, все-таки, *впервые* (!) четко и *научно* заявила о Генезисе, а проще – зарождении изобразительного искусства, наша новаторская Школа Конкретного *научного* искусствоВЕДЕНИЯ. И мы отметили: Искусство развивалось СИНТЕТИЧКСКИ: *от простого – к сложному!*



Пронькин Владимир – Флагман мирового Авангарда. 2018. Перфоменс.

В левой руке – сечка, дабы отсечь все глупости «эстетского» искусствознания.
В правой руке – веретено, дабы соткать правдивую историю развития искусства

Внимательный читатель, видимо, заметил уже странные и непривычные слова: «ЭСТЕТЫ», «ИСКУССТВОЗНАИ», а гордые Профессора-«эстетки» уже сердито загалдели: «Кошма-ар! Это наглеж и возмутеж! И даже оскорбление!»

Пардоньте, господа Профессора: все это русские, нормальные, *научные* слова: «ИСКУССТВОЗНАНИЕ – наука об искусстве» (Толковый словарь). Кто *много* ЗНАЕТ об искусстве? ИскусствоЗНАЙ! Внимательный читатель, видимо, заметил выше, под заголовком, коротенький *эпиграф*, великие слова Великого Эйнштейна: «Как много мы *знаем*, и как мало мы *понимаем!*» Но *мало*, кто задумывался над этими словами, тем более, из Академиков и Профессоров. Для них, задуматься... вообще – *событие!* Я не профессор, потому – *задумался!*

Пикассо, этот прямо рубанул (привык «рубить» – кубист!): «Самые страшные на свете люди – ИСКУССТВОВЕДЫ!» А мы не испугались!

Ты, Пабло, в этом случае, непра-а-ав! Ты путаешь наших *друзей* ИскусствоВЕДОВ с заклятыми врагами всех Авангардистов: с ИскусствоЗНАЯМИ, «Эстетам» и Критиками! Это они всегда не только *зубоскалили* над нами, но и «*зуботычали!*» А мы не будем зуботычить, а разберемся, что к чему!

Ну, с критиками, здесь все ясно! Для Мосек-Критиков – один соблазн: полаять на «Слона-Авангардиста!» Но могут и куснуть! Все критики – словно назойливые мухи. Пристанут, и жужжат, и норовят урвать кусочек с пирога. Они сродни пронырам-«журналюгам»: такое же лакейское, поверхностное племя. Прошу, при этом, вас: не путать «журналюг» с порядочными Журналистами!

ИскусствоЗНАИ *знают много*, но НЕ ВЕДАЮТ! Совсем, как у Эйнштейна. У них неверная, *псевдонаучная терминология*: понятия не соответствуют явлениям, не раскрывают СУТЬ явлений и *искажают* их генезис, эволюцию, историю. Авангардизм, Абстракционизм – у них *явления XX века*. Но мы-то с вами знаем: открытия в Авангардизме (новые художественные формы) пошли еще с времен *неандертальца*: Авангардизму и Абстракционизму – 300 тыс. лет.

А прочие *новаторские* (авангардные) художественные формы были открыты в верхнем палеолите (Реализм), а скотоводами Сахары – каноны Модернизма, в Античности – Натурализм, научно объясненный позже Л. да Винчи, и так – до Нового Авангарда XXI века. Выходит, Авангардизм и Абстракционизм, явление не *лишь* XX века, оно – ГЛОБАЛЬНОЕ! А для «эстетов» Первобытного Абстракционизма, как Искусства, не было – *это все «знаки», господа!*

Такая же *псевдонаучность*, доходящая до глупости – во всех определениях искусствознаев. Как может претендовать на звание НАУКИ «эстетское» ИскусствоЗНАНИЕ, когда оно *науку из искусства изгоняет?* Наука без науки! Каково? Не верите? А вот, вам – «Корифеи» славного «эстетства»: И.А. Ильин, Н.А. Бердяев и С.Н. Булгаков, «великие» гонители науки из искусства! Бердяев важно утверждал: «Не должны быть *научны* искусство, мораль, религия». Вот так! А вы не верили! Его поддерживает психолог К.Г. Юнг: «Искусство в своем существе – не наука, а наука в своем существе – не искусство». Чудесно!

На чем, тогда *основывается* «эстетское» ИскусствоЗНАНИЕ? Свет на ОСНОВУ проливает уважаемый «эстет», Климент Гринберг: «Как я достигаю суждения? Через *мой вкус*, который интуитивный и может быть неправильным». Но может ли наукой называться НЕЧТО, основанное на *вкусе, мнениях, на интуиции?* Наука, господа «эстеты», основана на *знаниях*, на обоснованных *законах*, открытых Гениями, а *эксперименты* утверждают правильность законов.

Поскольку наше новое Конкретное искусствоВЕДЕНИЕ *научно*, то мы даем *научное* определение понятия: «ЭСТЕТ – специалист в области искусства,

составляющий суждения об искусстве, его произведениях с позиций *вкуса, интуиции*, и отвергающий *научное искусствоведение*». Доказательства – см. выше!



Владимир Пронькин и Пронькин Андрей – Авангардисты XXI века.
И с нами – наш Новый Авангард!

И эти *пустозвоны, искусствознаи*, используя *не научные суждения*, «высокопарный художественный жаргон» (К. Гринберг), пытались освистать, остановить Аналитический Авангардизм! Но почему – АНАЛИТИЧЕСКИЙ? Натурализм – вершина Синтетического Авангардизма, но все Авангардисты, начиная с импрессионистов, в искусстве *выделяли для исследования* какие-либо ГРАНИ: цвет, дивизионизм, свободу формотворчества, и *утверждали их в картинах*.

Не зная этого, «эстет» Ильин страдал народ ужасными последствиями: «И вот *черный ураган идет над миром*, он отучит вас хихикать и рычать, он отучит вас совсем и от смеха, и от удовольствия». Хотя работы П. Пикассо, и *духовны* (Герника и пр.), и *эмоциональны*, и приносят удовольствие *многим* зрителям.

А главное, чего не видит ни один «эстет», Аналитический Авангардизм XIX–XX вв. создал *эстетику* машинного производства, стили его эпохи! И все носили фраки, галстуки «аля-Модерн», и ездили в авто «аля-Минимализм», так не похожем на «барокко». Возможно, что «эстеты» этого не замечали, как в басне дедушки-Крылова: «Когда бы вверх могла поднять ты *рыло...*» И т.д.

ИскусствоВЕДЫ – *ведаят!* Они союзники, друзья *познания, научности и эволюции* Авангардизма. На место *вкуса, интуиции* и прочей *субъективщины*, мы ставим новую – *научную основу!* Ведь *ведать* означает – найти СУТЬ!

И наша Школа нового, *научного* Конкретного искусствоВЕДЕНИЯ дает искусству *сущностную*, научную терминологию. Все направления и их течения, художественные формы, образы в Авангардизме она исследует с *позиции науки*: оптики, физиологии. Мы открываем Первобытное *Абстрактное искусство*, которое Искусствоведение считает символами, знаками, но не Искусством!

Мы выделяем и *определяем* все художественные формы *монокулярного* Авангардизма, от Первоэлементов, до Реализма, Модернизма и Натурализма, от *монокулярного* Аналитического Авангардизма XIX–XX веков, до Нового Авангарда XXI века, Конкретного *бинокулярного* искусства.

Но стоило нам заявить об этом в этой книге, как тут же тучей налетели вздорные «эстетки» и стали *дружно нас клевать*, словно вороны печень Прометей! Без ложной скромности скажу: мы с Прометеем явно адекватны! Он нес народу свет, и мы в искусстве и в искусствоведении дорогу освещаем.

И если Старое, «эстетское» искусствознание, всегда являлось тормозом искусства, всегда стояло, и *стоит сейчас* у Авангарда на пути, то истинные ИскусствоВЕДЫ всегда ценили и хранили, *защищали* произведения Авангардистов, как достояние Культуры Человечества, его *эволюционного* развития, познания и совершенствования. Без ложной скромности скажу: *мы сами – Авангардисты!*

Таким явлением в развитии человеческого зрения, в развитии искусства, литературы, живописи, музыки, стало явление *Импрессионизма*.

С него мы и начнем знакомство с нашими исследованиями в Аналитическом Авангардизме XIX–XX веков, с его новаторскими направлениями и течениями в изобразительном искусстве. В путь, господа искатели Великих истин!



Авангардист Пронькин В. на выставке «На грани» (Новый Авангард – вверх). 2018. Белгород.
Конкретный *бинокулярный* Абстракционизм

Глава 4. Древнейший Абстракционизм

Моему другу, Валере Салтыкову,
художнику и альпинисту, погибшему
в горах, посвящается

«Откуда мы, кто мы, куда мы идем?»
Поль Гоген. Название картины

Итак, мы сделали, товарищи и господа искусствознаи, сенсационное открытие! Самым древнейшим направлением в изобразительном искусстве был... Абстракционизм! Почтенные Профессора и Академики, мы просим извинения, что мы нарушили ваш мирный сон и открываем целый пласт в истории искусства, который вы проспали и выбросили на обочину истории.

А чтобы больше не просить у вас прощений-извинений мы заявляем на весь мир: МЫ открываем новое, научное Конкретное искусствоВЕДЕНИЕ, которое основывается не на мнениях, а на научных фактах и открытиях.

Среди профессоров уже нашлись ревнивцы-оппоненты, которые задержались и закричали: «Кто вы такие?! Покажите документ!!! Пошто вы думаете, что вы умнее всех!!!» Извольте, документы все в порядке! Возьмите справочник, энциклопедию или учебник по истории искусства, или учебник по истории, откройте в них раздел «Древнейшее искусство». «Всемирная история», т. I, продукт советской Академии наук, считает, что «первые образцы палеолитического искусства были найдены в 40-х годах XIX в.», и это были изображения реалистические – изображения животных в пещере Ля-Мадлен (Франция).

Не радуйтесь, профессора, и не кричите: «Да это ведь советские ученые!». А сами вы откуда, из Америки? Вы все из «социалистического реализма»! Американские профессора несут такую же искусствоведческую ахинею, они ведь тоже представители антинаучной Старой школы, эстети и искусствознаи.

Но эти умники: Янсон Х.В., Янсон Э.Ф., все же поставили вопросы: «Когда человеческие существа начали создавать произведения искусства? Что побудило их делать это? Как выглядели эти самые ранние произведения искусства? Любая история искусства должна начинаться с этих вопросов». А вот ответ американских знаменитостей: «Причем... вероятно, что ответов на них не будет».

Поэтому историю искусства американцы начинают не с Абстракционизма: «В последнюю стадию палеолита, которая началась примерно 35 тыс. лет назад, мы встречаем самые ранние известные нам произведения искусства». И здесь же говорится, что это «нарисованные или высеченные на каменных стенах пещер изображения животных... из пещеры Альтамира в северной Испании».

В Москве профессор в Третьяковке очень возмутился, что это мы (не он!) открыли целый пласт древнейшего искусства: «А почему вы думаете, что это ВВ открыли? Вы что, следите за последними открытиями на Западе или у нас?»

Да если бы на Западе узнали о сенсации такого ранга, то журналисты вмиг бы растрезвонили об этом на весь мир! Открытие всемирного масштаба!

Пока же академики-профессора достойно изрекают в последних публикациях, в учебниках, в энциклопедиях: «Поздний период каменного века был временем зарождения искусства... Когда были найдены первые пещерные изображения животных» (Энциклопедия для детей. Всемирная история. 1995 г). «Первые произведения искусства каменного (первобытного) века были созданы около XXV тыс. лет до н.э. Это примитивные человеческие фигурки...» (Энциклопедия для детей и юношества. История искусства. 1996 г).



Древнейшие реалистические изображения животных. Пещера Ласко. Франция

Иначе быть не может – ученые искусствоведы сдирают друг у друга, не задумываясь, любую чушь, и это есть «научный метод» всех историков, который изобрел великий Карамзин, доверчиво переписав историю России из летописей хитрых иноков. У академиков-профессоров буквально не укладывается в головах, что кто-то *открывает* целый пласт древнейшего искусства. Но мы, любезнейшие, открываем, кроме этого, Великую Эпоху нового, *Конкретного* биноклярного искусства, три авангардных направления и новое, Конкретное искусствоведение, основанное на *научных* методах, определениях и фактах.

Пока искусствоведы Старой школы всего мира лишь горько сетуют: «Если мы не готовы поверить, что они (рисунки животных) возникли *внезапно*, сразу, мы должны допустить, что им *п р е д ш е с т в о в а л и* тысячи лет *медленного развития* (браво, янки, браво Янсон!)... о котором *мы не знаем н и ч е г о*». (Эх, господин профессор с всемирно знаменитым именем!).

Но он хотя бы заявляет, что *не знает ничего* о возникновении искусства! Он *ставит*, все-таки, в о п р о с ы, хотя и понимает, что *«ответов на них не будет»*. Ответы на его вопросы есть у нового, *научного* Конкретного искусствоведения! Итак, мы *отвечаем* на первый «безответный», но существенный вопрос американского профессора: «Когда человеческие существа начали создавать произведения искусства?» Ответ: искусство начиналось в период неандертальца, 300 тыс. лет назад, при этом, с *первобытного А б с т р а к ц и о н и з м а*.

А вот, *изобразительную* культуру стали осваивать, как только стали *человеческими существами!* Наш древний предок, синантроп (500 тыс. лет до н.э.), еще не научившись толком говорить, уже чертил на камне и песке простые точки, линии и удивлялся: он изменяет мир, он сотворяет *н е ч т о – абстракции!*

Другой наш древний предок, неандерталец (300 тыс. лет до н.э.), уже придумал разные *абстрактные* композиции: УЗОР, ОРНАМЕНТ... Хотя, мужчины бегали с копьем за кабанами, а женщины, создав свой профсоюз «МАТРИ-АРХАТ», все это и придумали. У женщин было круче *эстетическое* чувство.

Вопрос второй попахивает криминалом: «Что побудило его делать *э т о*?» Мы отвечаем: «*Э т о !*» Ну, *это самое*, которое присуще всем, и от которого рождаются детишки. Поскольку все, кто *размножается в Природе* при помощи

партнера, стараются привлечь его внимание, то первобытный человек последовал путем Природы – стал у к р а ш а т ь себя, чтобы привлечь внимание партнера или партнерши для продолжения рода человеческого. И до сих пор абстрактное искусство служит этой цели, что мы вам доказали во второй главе.

На третий каверзный вопрос, гнетущий любопытного профессора: «Как выглядели эти самые *ранние* произведения искусства?», мы отвечаем просто и спокойно: «Как *ранние, а б с т р а к т н ы е* произведения искусства!».



Австралия. Роспись тела у аборигенов. Добывание огня



Индус с символом на лбу

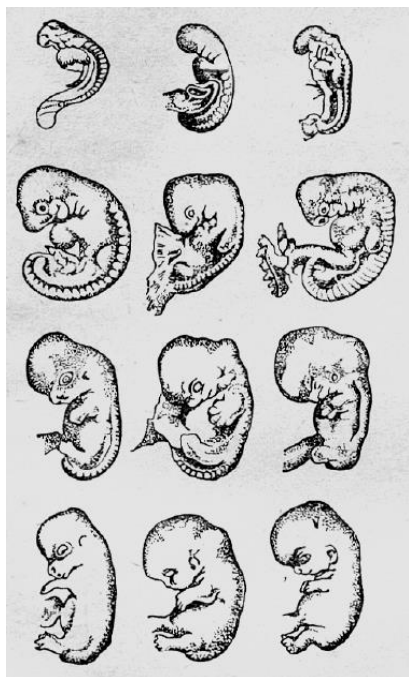
Ученые искусствознаи справедливо зададут вопрос: «Где доказательства, любезнейший? Вы что, летали в древность на машине времени?». Зачем летать, ученые искусствознаи, когда и в наше время доказательств выше крыши!

Во-первых, это представители нетронутых цивилизацией народов, оставшиеся на первобытном уровне туземцы и индейцы, бушмены и австралийские аборигены. Все эти жизнерадостные люди *расписывают* свои бранные тела по самым разным случаям, а их одежды и предметы быта *украшены орнаментом* и прочими абстракциями настолько мастерски – Малевич обзавидуется!

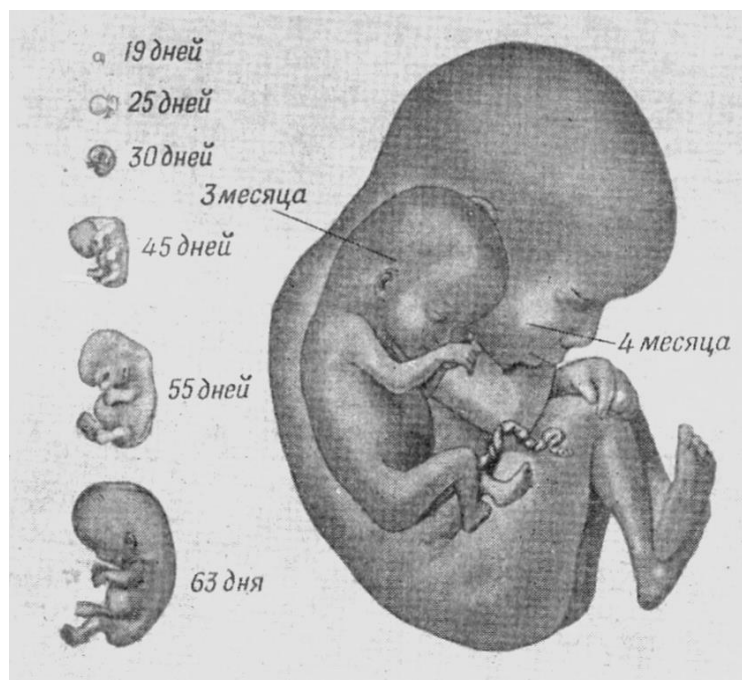
А во-вторых – детишки! А ну-ка, вспомните, любезные папаши и мамыши, что рисовало ваше чудо-чадо, пуская пузыри из носа? Сначала – черкатня, потом – квадратики-кружочки, овалы-треугольники, типичнейший набор художника-абстракциониста. Лишь после – «точка, точка, огуречик – получился человек». Здесь п р е к р а щ а е т с я *Абстракционизм* и зарождается простейший Р е а л и з м. Никто художника при этом не обзывает страшным словом «формалист» и не срывает со стены его шедевры. Наоборот, все умиляются, гордятся молодым абстракционистом и демонстрируют его картины всем заглянувшим в их обитель зрителям. А вы, профессора-эстеты, обманываете детишек!

«При чем тут дети?! – возопит «сурьезный» Академик. – Ведь мы же говорим о первобытном Абстракционизме!» Конкретное искусствоведение стремится следовать *научным* данным, поэтому – вопросик Академикам: «А что же есть ребенок, господа?». Это не только милое, любимое родителями чудо-чадо – это *эволюционная м о д е л ь развития всей жизни на земле!*

Любой из акушеров вам популярно объяснит, что деток не приносят аисты, и их не ищут между кочанов капусты. Все начинается с *двух клеток*, которые мечтают встретиться и соединиться. ЕЕ, прелестную малютку с пышной «шевелюрой», зовут конкретно – «Яйцеклетка». ОН, шустрый *живчик* с длинным хвостиком, зовется слишком уж учено – «Сперматозоид». Но, чтобы эти милые «влюбленные» соединились, ТАМ, *наверху*, в подлунном мире, две юные особы должны *привлечь* в н и м а н и е друг-друга своею *красотой* и красотой *абстрактного* искусства на своих телах, которое у современных нам людей зовут *одеждой*. Все начинается с Абстракционизма, господа!



Ранние стадии зародыша: свиньи, обезьяны, человека



Зародыш человека в различном возрасте в пропорциональном размере

Затем, когда две клетки встретятся и соединятся, пойдет процесс, который на планете длился миллиарды лет, а у ребенка он *сконцентрирован* до месяцев. Сначала будущий ребеночек становится *двуклеточным* созданием, а после – *многоклеточным*, затем – прелестным «*червячком*», который превратится в «*рыбку*», «*ящерицу*», и лишь потом – «*млекопитающее*» и «*обезьянка*».

Рождается, как ни прискорбно, тоже «*обезьянка*», или «*Маугли*», если попал к волкам. А коль остался в обществе разумных «*гомо*», то – первые попытки *встать*, и – первые *шаги*, и первые *слова* – процесс перерождения «*обезьянки*» в *человечка*, растянутый в природе на миллионы лет, а человеком пройденный за *месяцы*. А с первыми словами – восторженная *черкатня* и *черкатня*, когда попался в руки карандаш! На чем попало и где попало! Счастливое, незабываемое время! Вы помните его, *абстракционист*-профессор?

Вот так же радовался первобытный человек, рисуя *точки* и *кружочки* вокруг пупка и прочих деликатных мест любимой. С особенным вниманием расписывались лица, что делается и сейчас, особо – *слабой* половиной человечества. И на примере *современного* ребенка, м о д е л и *эволюционного* развития всей жизни на земле, мы *проследим* процесс развития искусства, который непонятен Ста-

рому искусствознанию и о котором даже западные искусствознатели «не знают ничего», который начался с Абстракционизма.

И первую причиной зарождения искусства научное Конкретное искусствоведение считает функцию биологическую (био – жизнь) – продление своего рода, вида. А первым шагом к этому явлению во всей Природе является стремление привлечь к себе внимание партнера или партнерши для совокупления и для размножения. Согласны, господа профессора?

Растения красивыми цветами, запахом, нектаром стараются привлечь партнеров-насекомых, а бабочки, прекрасные, словно цветы, кричат своей волшебной красотой: «Возьми, меня, мой милый! Я здесь! Возьми меня!»



Биологический абстракционизм в цветах



Окраска божьей коровки

Весь мир словно наполнен ароматом красоты и вожделения, и миллиарды насекомых и цветов заманивают для любви своих партнеров уже на протяжении миллиардов лет. Заманивают красотой, биологическими абстракциями, они же выполняет еще функцию защитную (маскировка) и информационную (предупреждение нападения). И их никто не называл «агентами империализма»!

Заметьте, господа, как ненавязчиво мы сделали еще одно открытие: открытие биологических абстракций. Абстрактным изображениям, являющимся частью эволюции, системы выживания всех видов на земле – более миллиарда лет. Абстракции не только у людей были фундаментом искусства, они были одним из основных столпов Великой Эволюции всей жизни на Земле.

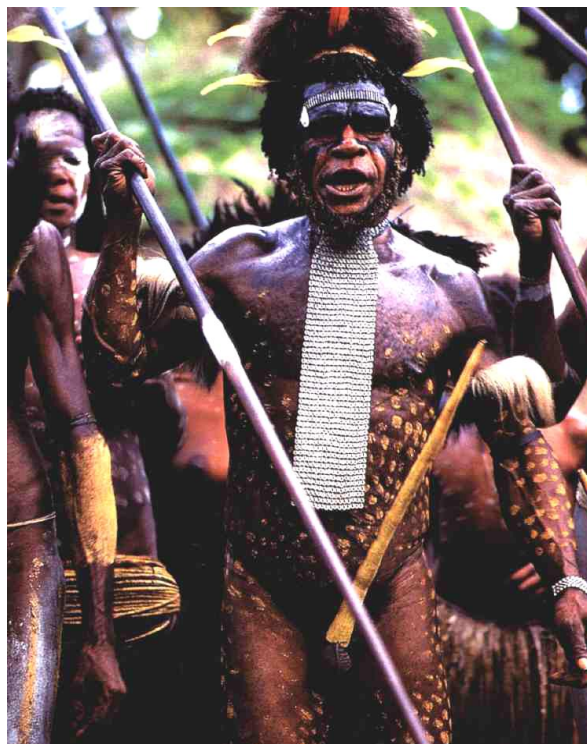
У всех животных есть свои приемы привлекать внимание. Павлины распускают свои пышные хвосты, другие раздувают зоб и вытанцовывают перед самочкой – всяк хочет показать, каков красавец! И самые красивые, а значит, и здоровые, и сильные, получают преимущество и благосклонность «дамы». Так красота спасает мир, совсем по Достоевскому!

Поэтому и древний человек, исследуя Природу, идет ее путем – он тоже начинает у к р а ш а т ь себя, дабы *привлечь* объект своих мечтаний и любовных притязаний. Ни перьев, ни красивой шкуры у «Ромео» не было, была лишь *собственная* кожа, на ней удобно было рисовать *абстракции*. Сначала – точки, линии, затем – кружочки, треугольники и прочие фигуры.

Потом ребенок, и его собрат по творчеству в далекой древности, осваивают краски, цвет и создают шикарные абстрактные шедевры. Ребенок – на бумаге, скатерти, обоях, маминим плаще, а древний Абстракционист – на собственной груди, лице и прочих подходящих для художества поверхностях.



Роспись на теле. Сахара. VII-V тыс. до н.э.



Роспись тела каннибалов. Новая Гвинея

Причем, абстракционисты древности были большими мастерами – нарисовать абстрактные фигуры на сложных формах собственного тела не так-то было просто. Но, очевидно, вскоре появились мастера-профессионалы, Абстракционизм обогатился *р и т м о м*, и появляется *о р н а м е н т*, который требует высокого умения и мастерства художника. У первобытного художника все больше развивается, как чувство композиции, так и возвышенное *эстетическое* чувство, он начинает любоваться красотой, стремится создавать *прекрасное*.

Так *биологическая* функция Абстракционизма соединилась с *эстетической*, это и стало зарождением *И С К У С С Т В А* в Матриархате. Браво, Дамы!

Другой важнейшей функцией абстрактного искусства древних становится *информационность*. Как и абстракции-слова, абстрактные *изображения* становятся носителями *и н ф о р м а ц и и*. Так по узорам, по орнаменту на теле, по татуировке, украшениям и прочим знакам, словно по паспорту читалась информация о человеке. И до сих пор у многих нецивилизованных народов по ним можно судить о принадлежности и половой, и племенной, о возрасте, семейном положении, о принадлежности к определенной группе, общности и клану.

Затем, когда у человека возникают религиозные представления о мире, абстракционизм приобретает новую, м и с т и ч е с к у ю функцию. Поскольку древний человек считал себя частицей Природы, то он стал наделять все окружающее *собственными* свойствами и ощущениями. Так родилась в е р а, что все вокруг ж и в о е, и с Ветром, Молнией, Деревьями, Рекой возможно разговаривать, просить у них защиты, помощи, совета.

Орнамент на одежде, на орудиях, посуде, магические знаки Солнца, Грома и других стихий – все это способы *общения* с «живой» Природой. И до сих пор в культурах всех народов, присутствует орнамент, разные магические знаки, символы, обычаи. Все это говорит о *необходимости* Абстракционизма, его живучести и пользе для культур различных стран и всех времен.

Но Академики-искусствознаи всего мира само понятие «Первобытное абстрактное искусство» забраковали, запретили! Причем, они его искусством не считали не только по *идеологическим* причинам, как советские «эстеты» – по глупости! У наших слово «Абстракционизм» было *ругательным*, запретным,

Поэтому, даже художников-абстракционистов, работавших с орнаментом в текстильных производствах и *неоабстракционистов*, работавших с рисунком тканей, обычно называли на манер туземцев, опасавшихся злых духов: художниками для украшения тканей, текстильными художниками. А ну, как «злые духи» из парткома, а то и из НКВД (а позже – КГБ), за эти страшные слова *накажут!*

А в результате этих «милых» глупостей, навязанных стране «псевдо-марксистами», СССР не мог создать товары, конкурирующие с «буржуйскими».

Открытие древнейшего *абстрактного* искусства позволяет лучше оценить, понять и изучить огромный пласт *культуры человечества*, который презирали и считали «диким», варварским. Который *недооценивают* до сих пор, который нам поможет осознать, *понять процесс* возникновения, развития всего изобразительного искусства, и продолжения его в Новом Авангарде, в новых формах.

И это первая победа нашего Конкретного искусствоведения.



Орнамент на фартуке. 1900-е годы. Олонецкая губерния

Глава 5. От «Великой точки – к «Черному квадрату»

Так ожила для меня каждая точка в покое
и в движении (линия) и явила мне свою душу.
В. Кандинский

Итак, мы выяснили, что Абстракционизм – *глобальное* в пространстве и во времени явление. Ведь мы живем среди *биологических* абстракций, они же существуют на планете миллиарды лет. А человечество знакомо с ним с момента *осознания себя как человека* – почти полмиллиона лет. Примерно столько лет *изобразительной культуры*, а первобытному *абстрактному искусству*, которое с тех пор являлось основным, единственным *изобразительным* искусством человека до появления *реалистических* изображений – 300 тыс. лет.

Реалистические изображения животных и людей возникли 40–35 тысяч лет назад, а более 300 тыс. лет господствовало *абстрактное* искусство, который открыло наше *научное* Конкретное искусствоведение. Какой малюсенький отрезок времени, в сравнении с Абстракционизмом, отводится историей для *Реализма* и *Натурализма*, и как велик огромный *пласт абстрактного* искусства!

Огромно и его *значение* для становления *культуры* человека, и первобытного, «доисторического», и «исторического», цивилизованного. Открытие Неоабстракционизма «*современного*» (2010 г.), начавшегося с В.В. Кандинского, являлось продолжением, развитием *древнего* Абстракционизма, чего не понимали ни большевики, ни искусствознания Старой школы. Попытка же *пресечь*, остановить *естественный* процесс развития абстрактного искусства режимом коммунистов, закономерно *обернулась поражением* не только для искусства, но и для экономики страны, и для тоталитарного режима.



В. Пронькин. Великий. Хаос. Черкатня. 2005

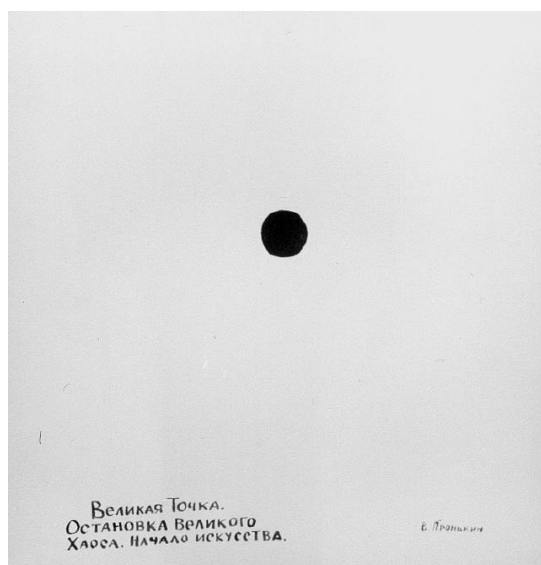
Как проходил процесс *рождения абстрактного искусства* в первобытном обществе? И если Старое искусствознание ответа на подобные вопросы не дает, то наше новое, *научное* Конкретное искусствоведение предельно ясно освещает

те загадочные «тысячи лет медленного *развития*», которые предшествовали *реализму*. Мы можем воссоздать процессы зарождения Абстракционизма не только с помощью воображения, мы можем *на я в у*, сейчас *увидеть это* в творчестве *ребенка*, модели эволюционного развития человечества.

Ребенку, как и его «коллеге», древнему «художнику», мир представлялся как *Великий Хаос*, который выражался *визуально* в *Великой Черкатне*. Неверная и непослушная *рука*, державшая орудие для рисования, *вельсь* и *управлялась* этим Хаосом и оставляла на поверхности «картины» *бессилие* и выражение *агрессии, неопытности и темперамента* «художника». И мы пока *условно* применяем сложное понятие «художник» к нашим упорным начинающим «Малевичам» – искусством здесь еще не пахнет.

Это пока еще «*животный абстракционизм*», не управляемый велением Разума и Воли, его «создатели» – инстинкты, темперамент и Великий Хаос, который *проявляется* во всем – в сознании, в неверной речи, в движении *Руки* неопытного рисовальщика. Такие же «картины» создают животные. Так, в середине века прошлого, Двадцатого, на выставках и в галереях появляются «картины» обезьян, затем, в конце столетия, два русских эмигранта-абстракциониста устраивают выставку «картин», которые нарисовали «гении»-слоны.

И если «гении»-животные и их наставники совместно с меценатами были в восторге от «животного искусства», то древние «Пикассы» и их юный эволюционный «тезка» терзались муками сомнения и недовольства. Вот это-то *сомнения и недовольство* сделанным, стремление к неведомому *идеалу, совершенству*, и помогли пещерному «Малевичу» и его юному «коллеге» наших лет остановить поток неуправляемой энергии, и превратить Великий Хаос в управляемые действия, в Порядок и во Власть над Хаосом.



Пронькин В. Великая Точка.
Остановка Великого Хаоса. Начало искусства. 2005

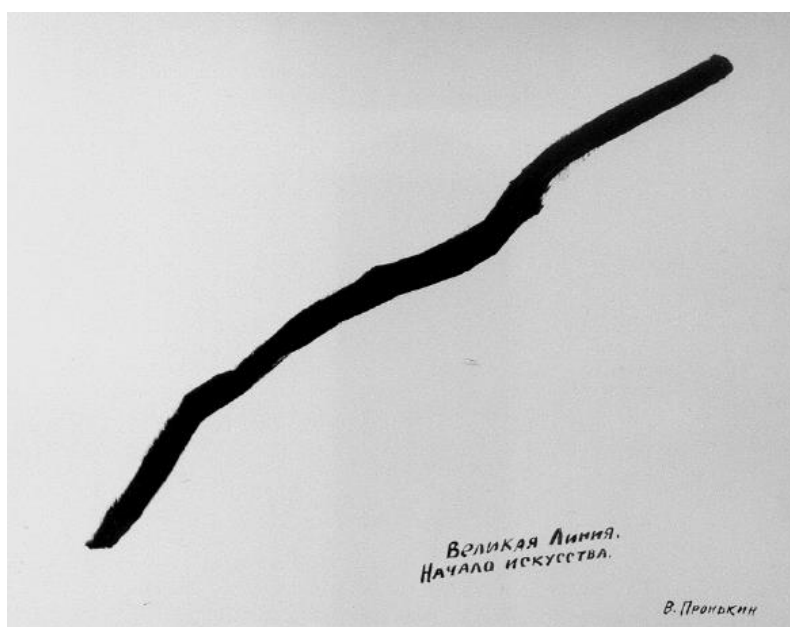
Мы можем отдавать дань современной «моде» (политугодливости): на все лады склонять беднягу Энгельса, но роль *Руки* в *развитии ребенка* вам объяснит любой из педиатров. Остановить Великий Хаос возможно было лишь *остановив Руку*, научившись *управлять Рукой*. Но если у ребенка это занимает

месяцы, то древний человек потратил *сотни тысяч лет*, ежеминутно, ежедневно *совершенствуя* работу рук. И чудо совершилось! И у пещерного «художника», и у любого современного ребенка! Их «глупая», черкающая и *неуправляемая* Рука, ведомая Великим Хаосом. о с м ы с л е н н о *остановилась!*

Это великий миг для Человечества и *каждого* ребенка! Ведь именно *осмысленность*, а не случайность *остановки* Черкатни становится п о б е д о й над Великим Хаосом, великим проявлением Воли юного художника и древнего пещерного «Малевича». Так Хаос и неуправляемость *движения* становятся Великой Т О Ч К О Й, остановкой Хаоса, изображением Порядка, э н е р г и и *потенциальной*, сконцентрированной в Т о ч к е.

Это Великое произведение А б с т р а к ц и о н и з м а ! И именно Абстракционизма, а не *абстрактного искусства*, искусством здесь еще не пахнет – идет процесс *изображения абстракций*. Такие же процессы происходят в *биологической* абстрактности, и в *животной*, но разница о г р о м н а – здесь Человек творит *осознанно* Т О , что Природой и животными творится *механически*. И этим Человек отличен от животного, растения, и этим «механический абстракционизм» отличен от *абстрактного искусства* Человека.

И это не простая Точка – это есть «А л ь ф а» всех *осмысленных изображений*, а первый древний Абстракционист, остановивший Хаос – прообраз всех наших детишек, впервые обуздавших Черкатню. Это «покруче» «Черного квадрата», и первый древний Абстракционист стал первым *Авангардистом* – он открывал не только *первый элемент изображений*, он заложил *фундамент Древнего абстракционизма*. Абстракционизм *изобразительный* когда-то в древности начался с Точки, господа эстеты, но *об искусстве* мы пока не говорим!



Пронькин В. Великая Линия. Начало искусства. 2005

Вы можете себе представить, как трудно, как непросто было древнему «художнику» и каждому ребенку *удержать, осмыслить* эту Точку! А после этого с *осмысленным* упорством начать д в и ж е н и е орудия изображения в *сторону* от Точки. Так медленно и кривовато, *поскольку это трудно*, впервые появ-

ляется изображение движения – Л И Н И Я. И это не простая линия, а превращение энергии *потенциальной* – Точки, в энергию движения – *кинетическую*.

А освоение Великой Линии, *второй* по значимости и порядку составляющей Абстракционизма, *расширило возможности* изобразительного творчества.

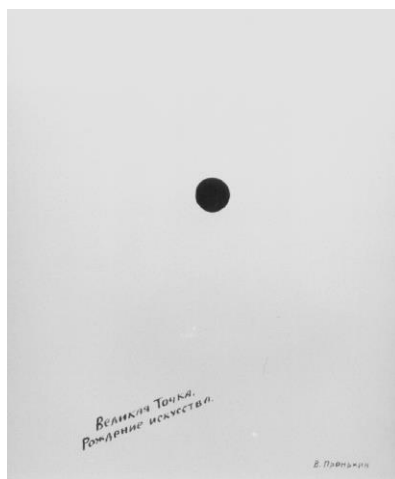
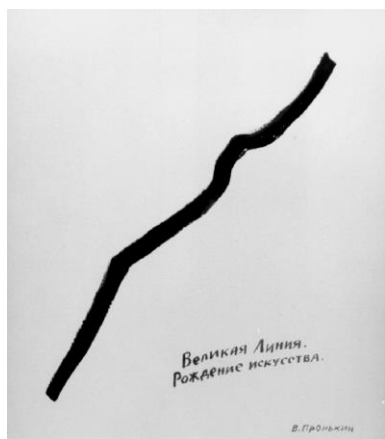
Организованное изображение двух линий дает изображение *креста, угла*, три линии дают, затем, *ф и г у р у стрелки, треугольника*, а композиции из четырех линий – *квадрат, прямоугольник, ромб* и множество различных комбинаций. Скользящее и плавное движение руки, освоенное древними «Кандинскими» дало возможность создавать *овал и круг*, изогнутость волнистых линий.

Так появляются изображения *геометрических* фигур, на освоение которых древний человек потратил *полмиллиона* лет, а наш ребенок – *месяцы*, по значимости равные миллионам лет! Так, вместе с речью, с обретением осанки и походки, супермодели Матриархата, синантропы-«Малевичи» оттачивали мастерство абстрактных форм, в рисунках, на песке, и в изготовлении орудий.

Когда же обретенные абстракции становятся *произведениями искусства*? Чем отличаются они от геометрических фигур? Когда мы уберем кавычки и с гордостью укажем на пещерного «Малевича» и юного «Кандинского»: «Се есть Х У Д О Ж Н И К!»? Тогда, когда Абстракционизм получит *эстетическую* функцию, понятие *прекрасного* и *красоты*, когда он станет *украшением*.

Древнейшие наскальные рисунки и росписи на теле современных нецивилизованных народов дают нам право утверждать, что даже *точка*, как *изобразительного элемента*, достаточно для создания произведения абстрактного искусства, прекрасно *украшающего* тело. Примером может стать расписанное тело каннибала из Гвинеи на иллюстрации в главе «Древнейший абстракционизм». А рядом, в росписи из Тассили в Сахаре, мы видим роспись-украшение на теле колдуна, которое составлено уже, из *линий* и из *точек*.

Отсюда вывод: ИСКУССТВО начиналось *тоже* с Точки, господя «эстеты», а Линия была вторым *по значимости и порядку* элементом древнего *абстрактного искусства*.



Пронькин В. Рождение древнейшего абстракционизма. 2005.

Великая Линия

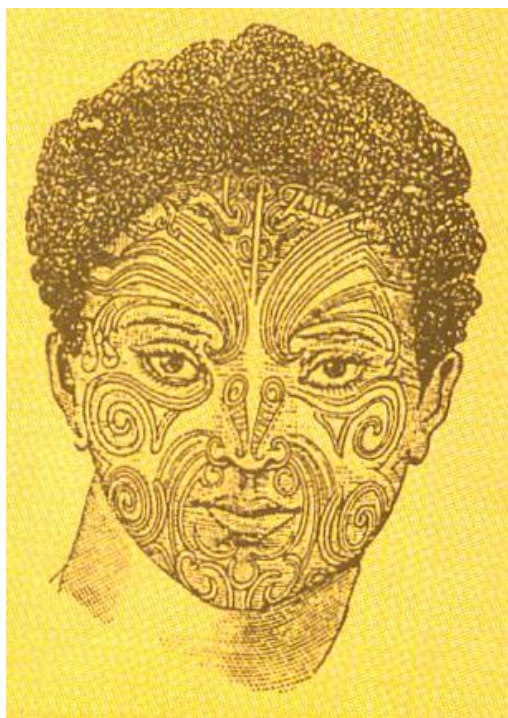
Великая Точка

Великая Фигура

Причем, на теле «каннибала» изображение всех точек *хаотично*, хотя и равномерно, но без четкого и заданного *р и т м а*, а вот в абстрактном украше-

нии на теле колдуна, на росписи в Сахаре, мы видим *новое явление* абстрактного искусства – *ритмическое* изображение точек, линий – о р н а м е н т. И это позволяет утверждать, что он возник уже на ранней стадии изобразительных абстракций, на стадии изображения *точек, линий*.

Ритмическое изображение геометрических фигур и линий, точек становится изобретением *орнамента, узора*, которые всегда были у всех народов, и существует до сих пор, во всех культурах и *на разных континентах*. И это говорит о *нужности* абстрактного искусства для *эволюции* народов и культур.



Абстрактные узоры на лице индейца



Татуировка современной модницы. Реализм

Недаром в наше время проявляется огромный интерес к *народному Абстракционизму* – к декоративно-прикладному, древнему народному искусству. Насильственное исключение абстрактного искусства из жизни общества в тоталитарных государствах приводит к деградации культуры общества, как в экономике, так и в духовной области. И *исключить* абстрактное искусство из культур народов *невозможно* – оно живет уже в народе 300 тыс. лет и будет жить *всегда*, наперекор «Вождам народов», диктаторам, «Великим Кормчим». Оно живет, пока живет народ, а он всегда переживет диктаторов, безумцев-недоумков, повзвизгивших в свое величие и запретивших авангардное искусство.

Абстрактное искусство есть *первейшее*, закономерное явление в развитии искусства, с него пошло развитие искусства, оно лежит в фундаменте великой пирамиды плоскостного и *монокулярного* искусства Старой школы.

И если Точка – «Альфа» всех изображений, с которой начинался весь абстракционизм, то «Черному квадрату» гениального Малевича отнюдь не суждено было стать «Омегой», завершением искусства, и даже стать вершиной *плоского* абстракционизма, развитие его продолжилось и после «Черного квадрата». «Омега» же искусства *неизвестна* и улетает в бесконечность нового, Конкретного *бинокулярного* искусства, которое и отражает Бесконечность.

Глава 6. Абстрактное и реалистическое искусство

Недаром говорят:
одна картинка стоит тысяч слов.
Х.В. Янсон

В отличие от нашего, *Конкретного* искусствоведения, считающего первым направлением в искусстве *а б с т р а к т н о е* искусство, искусствоведы Старой школы ведут историю с *реалистического* искусства. И первыми древнейшими *произведениями искусства* искусствоведы Старой школы считают древние рисунки, изваяния животных, человека – первобытного художника.

Шедевры эти были так прекрасны и отличались столь высоким мастерством, что у некоторых из западных искусствоведов стали возникать вопросы: «Как развивалось это замечательное искусство?... мы должны допустить, что им предшествовали тысячи лет медленного развития, *о котором мы не знаем ничего*». «Не знает ничего» *вся Школа Старого искусствоведения*, и, в том числе, и *бывшая советская, и современная российская*... Поэтому они и начинают всю историю изобразительных искусств с *р е а л и с т и ч е с к и х* изображений.



Антилопы. Тассилин-Тамрит.
Сахара. VIII-VII тыс. до н.э.



Скульптура бизона. Пещера Ла Мадлен. Франция.
Палеолит. XII тыс. до н.э.

И не «*тысячи лет медленного развития*», как считает господин профессор из Америки, а *полмиллиона лет* предшествовали «медленному развитию» *р е а л и с т и ч е с к о г о* искусства. Мы можем даже показать процесс этого развития и даже показать «исствововедам» Старой школы о б р а з ц ы тех *переходных форм* изображений, которые *предшествовали* появлению *реалистических* шедевров первобытного художника в пещерах Западной Европы.

И первой формой примитивного изображения животных, человека, стали *символические* изображения, составленные из абстрактных форм, а также *силуэтные* изображения. А СИЛУЭТ есть «одноцветное плоскостное изображение предмета на фоне другого цвета». Увидеть эти силуэтные изображения мы можем и в наскальных, и пещерных росписях, рисунках *древнего* художника, и в рисунках его *современного* «коллеги» – нашего ребенка. Другой пример – *Орнамент*, и в этом древнем виде *Абстракционизма* сохранились до сих пор в с е

формы переходного периода к *реалистическому* изображению, о которых «ничего не знают» наши «Незнайки» – солидные профессора-искусствоведы.

Дальнейшее развитие созданию *реалистических* изображений при помощи *абстракций* дает классическая методическая разработка: «Точка, точка, запятая, минус – рожица кривая! Палка, палка, огуречик – получился человечек!» И это *новый* и существенный ЭТАП в изображениях: ведь *силуэтные* изображения сменились *контурными*. Не понимающие разницы меж этими *различными* ступенями в развитии изображений художники и искусствоведы Старой школы частенько смешивают эти два понятия, и называют *силуэты* – контурами, а *контурные* считают силуэтами, а это, господа профессора, пример *антинаучности*.

Что же такое *Контур*? В «Толковом словаре русского языка» С.Ожегова и Н.Шведовой под контуром подразумевается «внешнее очертание чего-нибудь», а вот о *контурных изображениях* не говорится. А контурные изображения от *одноцветных силуэтных* как раз и отличаются, и *многоцветием*, и внутренней *наполненностью* основного контура *другими контурами*. Простыми контурами глаз и носа, бровей и рта, и контурами цвета, тона – цветовыми пятнами, которые и создают «мозаику» *монокулярной живописи*.



Рисунки Пронькина Андрея в возрасте 3-4 года

Как в творчестве ребенка, так и в искусстве древнего художника, абстракционизм сменяется *реалистическим* искусством, и в этом есть свои закономерности. И этому есть документальные подтверждения – произведения древнейшего искусства и детские наивные рисунки. Вы посмотрите их, читатель!

Только гораздо позже, потратив сотни тысяч лет, освоив *символические*, простые *силуэтные*, простые *контурные* изображения животных, человека и других предметов, художники Палеолита смогли ваять чудесные *реалистические* скульптурки и создавать прекрасные *реалистические* изображения в пещерах Франции, Испании, Сахары и России.



Изображение бизона. Пещерная роспись. 25 тыс. лет до н.э.



Роспись на скалах в пустыне Сахара. Неолит

Таков *процесс развития* древнейшего искусства от древнего абстрактного искусства, до древнего *реалистического*, любезные искусствознаи Старой школы. А чтобы разобраться в том, что вы нагородили в области теории Реализма и Абстракционизма, нам надобно определить эти понятия.

В них псевдонаучность и некомпетентность Старого искусствознания тотчас же всплыли на поверхность озера познания и отразились в нем как глупость и неспособность к Логике! Скорее всего, они о ней вообще не слышали и с нею не знакомы. Судите сами, господа-товарищи: «АБСТРАКЦИОНИЗМ – в изобразительном искусстве 20 в.(1?) направление, последователи к-го изображают *реальный* (2?) мир как сочетание отвлеченных *форм* (3?) и цветowych пятен».

Мы обещали вам, что по прочтении нашей книги, вы будете *умней* любого из профессоров и академиков-искусствознаев Старой школы. У них в определении – 3-и грубые ошибки! И мы уверены, что Вы, о просвещенный наш читатель, уже заметили, как Старое искусствоведение *выбрасывает* из истории искусства весь Древний Абстракционизм с его открытиями и течениями, орнаментом! Абстрактное искусство начинается... в 20 веке?! (1?) На этом горе-академики не останавливаются! Они буквально искажают суть Абстракционизма!

Никто из теоретиков *неоабстрактного* искусства (Кандинский, Мондриан, Малевич и др.) не говорил, что с помощью абстракций они *«изображают реальный мир»* (2?). Уж коли вы не понимаете, коллеги Старой школы, что есть *«реальный мир»*, а что – *абстракция*, так хоть бы прочитали, что об этом говорил Кандинский, открывший новый вид абстрактного искусства: *неоабстракционизм*, в указанном 20-м веке. Уж он-то больше понимал в Абстракционизме!

Он прямо пишет об открытии *«искусства, называемого ныне, в отличие от «предметного», «абстрактным»*. Он говорит о *«выключении предметности из живописи»*. Казимир Малевич говорит о том же в своих книгах: *«Супрематизм как беспредметность или живописная сущность»* и других.

И создают абстракционисты при помощи абстракций *непредметный* мир абстракций, в котором *«проживают»* не *реальные предметы*, а *абстракции*. Причем, не в виде *«отвлеченных форм (3?) и цветowych пятен»*, а в виде *плоскостных свободных, произвольных или геометрических фигур* и цветowych пятен. А *«форма»*, как явление *пространства*, присуща уже кубу, шару, конусу, цилиндру. Они являются объектами изображения *Конкретного* Абстракционизма.



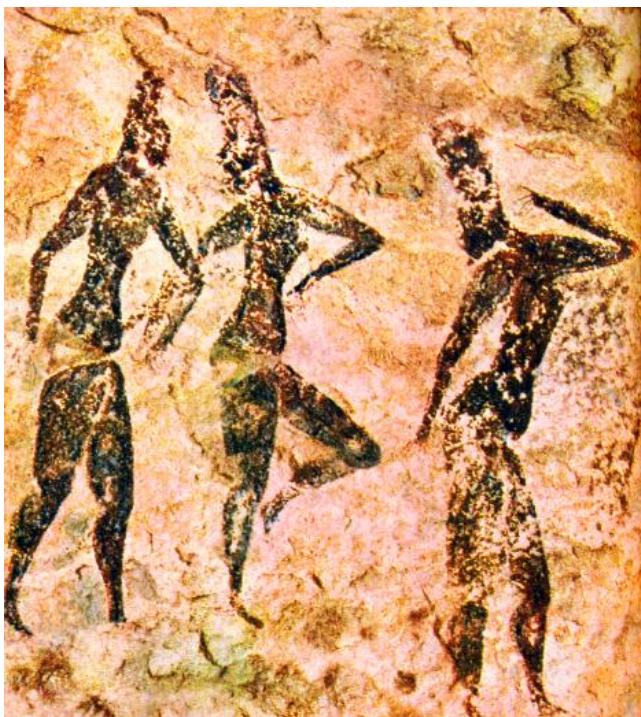
Кандинский В. Черное пятно. 1912

Даже названия картин у открывателей Абстракционизма указывают на отрешенность от реальности: *«Беспредметное»*, *«Композиция»*, *«Черный квадрат»*, *«Супрематизм. Беспредметная композиция»*. Это потом, когда возникнут новые течения-«гибриды» абстракционизма с реализмом, появятся *«конкретные»* названия, имеющие связь с *реальными* предметами, но это будет уже не совсем абстрактное искусство, а *«импрессии»*, как их определил Кандинский.

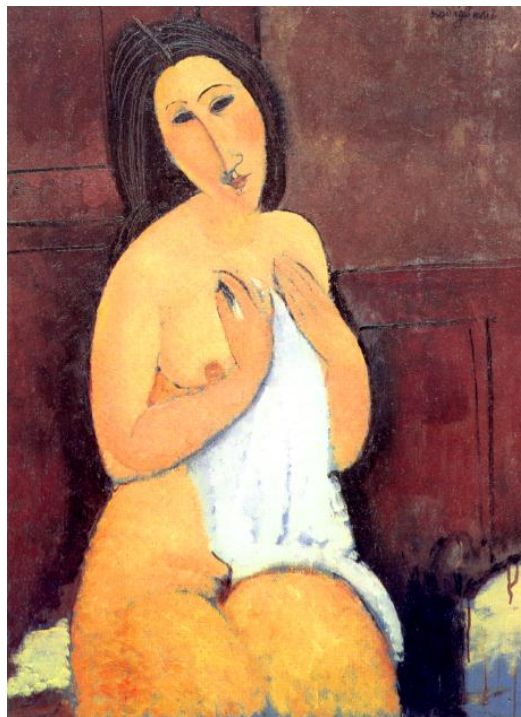
Другой тенденцией, сбивающей всех с толку, становится уловка эпигоново-ноноконформистов: называть *предельно громкими названиями* свои предельно примитивные *супрематические* произведения. Так, пару белых треугольников на фоне черного квадрата, они могут назвать «Страданием Вселенной» или «Беседой с Вечностью», но это – время кризиса *монокулярного* Абстракционизма, его закат, а суть явления определил когда-то Поль Сезанн – *литературица*.

Названия картин абстракционистов, их содержание не связаны с *реальным миром*, и первые абстракционисты, понимая это, предельно просто и по существу давали им названия: «Импровизация 209», (по характеру работы), «Сумеречное» (по ассоциации), «Черный круг» (по геометрической фигуре). Цель их работ – создание абстрактных *плоскостных* картин, несущих людям к р а с о т у, различные эмоции, а содержание – абстрактные фигуры, пятна цвета, линии и прочие абстракции. Отсюда и название – Неоабстрактное искусство.

Неверно понимают господа профессора-искусствоведы Старой школы и «*сложное*» явление в искусстве «Р е а л и з м». Определение его в «Толковом словаре» все так же ненаучно: «РЕАЛИЗМ – направление в искусстве, ставящее целью *правдивое* (1?) изображение действительности в ее *типических чертах*».



Танцовщицы. Сахара. V тыс. лет до н.э.
Реалистические изображения в типических чертах



Модильяни А. Сидящая обнаженная
в рубашке. 1917 г. Реализм

Вот хоть убейте, не могу понять, как можно создавать «*правдивое изображение*» (1?) чего-нибудь в «*т и п и ч е с к и х ч е р т а х*»?! Вся армия искусствознаев *всей планеты*, науськанная академиками-«генералами», натасканная важными фельдфебелями-профессорами, свирепо марширует по музеям, галереям и текущим выставкам, и грозно вопрошает бедного художника: «А почему изображение в «*типических чертах*» ты сделал н е - п р а в - д и - и - в о ?!!».

Чтобы понять абсурдность этой фразы, нам надо разобраться с очень сложной частью бестолкового определения – «*в типических чертах*».

Т и п – это «форма, образец, которому соответствует известная форма предметов, явлений». Пример – славянский тип, «лицо кавказской национальности», тип самолета, автомобиля. Тип – это *идеальный* образ, а сколько лиц *конкретных* у славян и на Кавказе – десятки, сотни миллионов! И ежели мы сделаем изображение кавказца «*в типических чертах*» и скажем: «Гиви, это ты!», то Гиви возмутится! И нос его короче, и усы длинней, и в целом, он «савсэм красы-ивей!». И он покажет нам цветную фотографию, где «все как в жизни» и *правдиво*, где он конкретный, где он похож сам на себя, а не на горца, намалеванного на картине, *придуманного* и непохожего, в «типических чертах».

Поэтому, и *идеальные*, придуманные образы животных, человека в *типических чертах*, раскрашенные *контуры* и *силуэты* первобытного художника вполне устраивают Р е а л и з м, будь это *силуэт* быка, или изящный *контур* африканской женщины. И если первобытное абстрактное искусство являлось, и по ф о р м е, и по с о д е р ж а н и ю *абстрактным*, то появление т и п и ч е с к и х: *абстрактных* по изображению, но по *содержанию* уже к о н к р е т н ы х *силуэтов*, *контуров* людей, животных, становится р о ж д е н и е м *реалистических* изображений. Это тот самый «неизвестный» для искусствоведов Старой школы, *переходный* для ребенка и древнейшего искусства «возраст» и период, когда на смену Абстракционизму приходит Р е а л и з м.

Все самые различные изображения, имеющие в основе т и п – реальный образ в *типических чертах*, являются *реалистическими* изображениями. Орнамент с листиками и цветами, лубок с причудливыми мужиками, «страшилки»-дамочки Пикассо и утонченные красотки Модильяни – все это есть *реалистические* изображения «*в типических чертах*», и значит, все это – искусство *Реализма*, неверно понимаемого искусствознанием антинаучной Старой школы.

Причинами, которые заставили искусствознаев Старой школы столь *искажать* основополагающие понятия искусства, мы будем заниматься в следующих главах. А эту завершим еще одним *открытием*: Р е а л и з м – это любые, самые нелепые и фантастические, простые, примитивные и непохожие, и *неправдивые* изображения р е а л ь н о существующего мира. Это – когда «не так, как в жизни», господа искусствознаи Старой школы! И никаких «соцреализмов»!



Древние реалистические изображения

Глава 7. Реализм и Натурализм

Уважаемым родителям моей жены
Осетровым Михаилу Лукичу и Анне
Кузьминичне посвящается

Я не могу нарисовать ангела,
так как никогда его не видел
Г. Курбе

Как видите, в вопросах *реалистического* и *абстрактного* искусства мы с вами стали очень просвещенными. А просвещает нас и разгоняет тот «туман», что напустило на искусство Старое искусствознание, наше *научное*, Конкретное искусствоведение. Что позволяет нам распутывать сложнейшие клубки противоречий? А что нам помогло ответить на «*неразрешимые вопросы*», казавшиеся известным профессорам загадочными и *неразрешимыми*? Давайте, проведем *анализ*: разложим общее на составные части. Так, что нам помогло?

Во-первых: свежий взгляд и *отрицание Авторитетов*. Иллюзия *авторитетности* мешает верному и *непредвзятому* исследованию. Поэтому для нас не существует ни авторитетов, ни «имен»: для нас всего важнее *Истина*.

А во-вторых, мы следуем путем *исследования* и подвергаем *все сомнению*. Мы ставим *четкие вопросы* и пытаемся найти на них ответы. И это позволяет ясно представлять *явления искусства*, его *течения* и *направления*.

И в третьих: мы считаем все искусство частью, *составляющей* культуру человечества, имеющего, как и *вся культура*, материальные, естественные корни. «Божественную природу творчества» навязывают *псевдонаучные* искусствознания и болтуны-«эстететы», которые запутались во всем и напустили мистики в историю искусства: в темной водиче проще надуть богатых меценатов.

В четвертых: мы исследуем *процесс* развития искусства на основании эволюции *изображений*, и на основе *восприятия* реальности: *физического* (оптика) и *физиологического* устройства зрения. Это позволило открыть Конкретное *бинокулярное* искусство и три авангардных направления в искусстве.



«Венера» из Виллендорфа.
Австрия. XX тыс.лет до н.э.

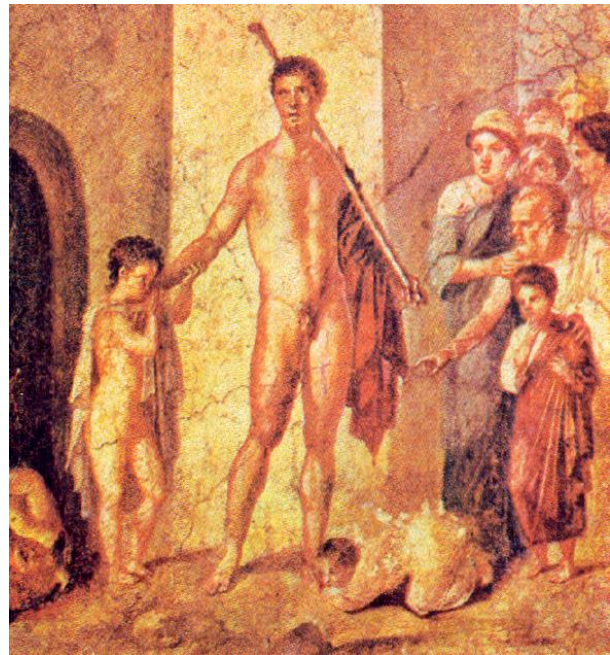


Пикассо П. Завтрак на траве. 1961 г. Реалистическая
версия натуралистической картины Э. Мане

Теперь, когда вы убедились в простоте методики, позволившей нам открыть древнейший пласт *абстрактного* искусства, и некоторые *формы* в переходе к Р е а л и з м у, мы можем перейти к исследованию Н а т у р а л и з м а, который представляет уже *новое явление* в изобразительном искусстве.

Итак, мы с вами видим, что древняя «Венера» и кубистическая картина Пабло Пикассо – *реалистические* произведения, изображения в *типических чертах*, и это нам теперь понятно, и бесспорно. Все встало на свои места, и мы не ищем в них «п р а в д и в о с т и» изображения, как мы не ищем «содержания» в *Абстракционизме*. Мы просто с наслаждением любим шедеврами *абстрактного* искусства, *Реализма*, и никакой искусствовед или «партийный» идиот нам не мешает глупыми речами: «Что он хотел *сказать* своей абстракцией?» Или: «Эти кубисты-«модернисты» не умеют рисовать п р а в д и в о!»

Что они носятся с этой «правдивостью» и «содержанием»? Неужто не понятно, что у каждого из направлений: Абстракционизма, Реализма и Н а т у р а л и з м а свои законы, цели и задачи? Вот именно – им не понятно! Не ВЕДАЮТ! В искусствознании Старой школы все перепуталось-запуталось, и наша цель – распутать искусствознайскую белиберду! Поможем Академикам!



Натуралистические изображения животных и людей в Древнем Риме. Помпеи. I в до н.э.

Начнем, как следует, с определения! Ведь прежде чем о чем-то говорить, нам надобно *определить* понятие. Что приготовили нам академики-профессора? «НАТУРАЛИЗМ – 1. Направление в литературе (1?) и искусстве *последней трети 19 в.*, (2?) стремящееся к *внешне точному* изображению действительности. 2. Факто-графическое, внешнее воспроизведение жизни, быта».

О, Боже! Сколько глупости в «Толковом словаре» у Шведовой и Ожегова! Его надо назвать иначе – «Бестолковым словарем» и сразу же отправить в «Книгу Гиннеса»! Но в «Бестолковых словарях» всех языков – такие же «рекорды».

Итак, пройдемся по ошибкам! 1. Определения требуют, во-первых, устранения всех *лишних слов* – краткость! А что, «литература» (1?) – не искусство?!

2. В отличие от Старого искусствоведения, *Конкретное* искусствоведение располагает фактами что *Натурализм*, как направление в искусстве, «стремящееся к *внешне точному* изображению действительности», существовал не только лишь в «*последней трети 19 в.*» (2?), но много-много *раньше* (натурализм Античности, эпохи Возрождения) и немного *позже* (гипернатурализм).

А чтобы важные профессора не обижались, мы приведем им *образцы* таких произведений, в которых *реалистические* изображения в *типических чертах* сменяются *натуралистическими* изображениями, «стремящимися к *внешне точному* изображению действительности».

А было это в стародавних странах и в стародавние, опять же, времена! После *абстрактных* древних росписей-орнаментов, после *пещерных* силуэтов-контуров (*реалистических*, которые «мазюкали» шаманы), после египетских *реалистических*, изящно-модернистских росписей-рельефов, после этрусско-критских росписей-мозаик, которые, опять-таки, являлись *реалистическими*.



Реалистическая роспись на стене. Ритуальный бой с быком. о. Крит. XVI в. до н.э.

На рубеже VI–V вв. до н.э. в мятежной Греции, где зарождалась новая, *демократическая* государственность, возникло *новое искусство*, свободное от *догм, канонов (типические черты)* в изображениях животных, человека. Оно стремилось к «*внешне точному* изображению действительности».

Способствовали этому и демократические веяния, и вольное развитие наук, ремесел, а главное – РЕЛИГИЯ, где Боги-олимпийцы имели *о б л и к человека*. Художники, изображая сценки жизни Олимпийцев, заимствованные из преданий, мифов, все чаще брали сценки из *обычной* жизни. Так в V веке до н.э. у греков зарождается сначала *геометрическое* понятие 3-мерности, а позже – понимание *перспективного* изображения на плоскости.

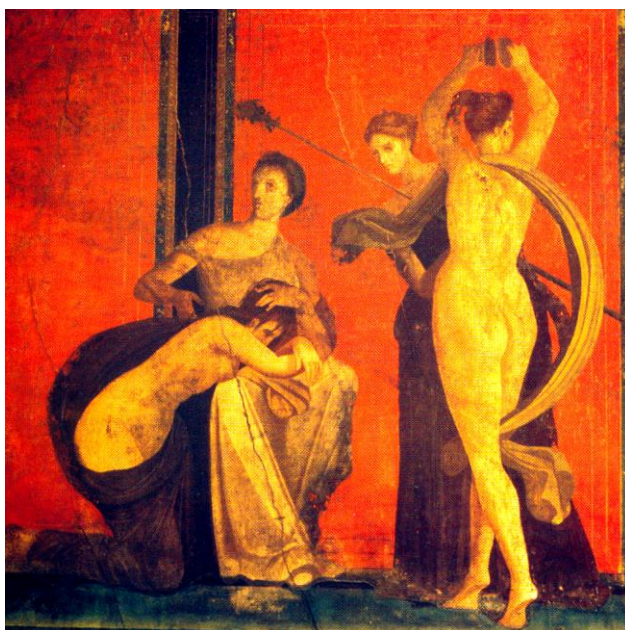
Пока еще не обоснованные научно, но визуально верно понятые, *приемы перспективы* позволили создать *иллюзию 3-мерности*, но не пространства, и многие художники достигли в этом совершенства. Что привлекало их и зрителей в натурализме, понять не сложно. Ведь люди видели в картине, как бы, «*окно в мир*», где «все как в жизни», словно живое, и это было потрясением.

Один из древних авторов поведал нам о состязании художников, поспоривших о мастерстве. И когда первый показал свою картину, слетелись птицы и

начали клевать написанные ягоды и фрукты. Но победил второй – его картина была прикрыта занавеской. Когда же первый мастер захотел ее убрать, то понял, что она написана, она и есть картина.

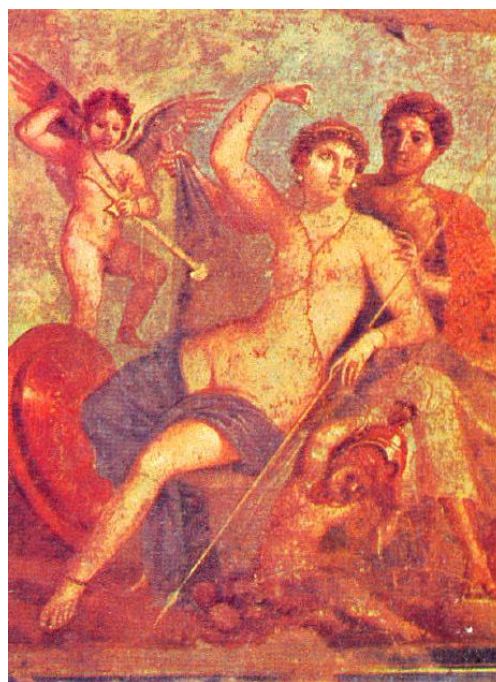


Геометрическое изображение. VI в. до н.э.



Перспективное изображение. I в. до н.э.

Что ж, птицу обмануть не трудно, но человека... И люди рады были этому «обману», они боготворили Мастеров художников, а *Н а т у р а л и з м* становится основой древнего античного искусства греков, а позже – гордых римлян. Они завоевали Грецию и вывезли к себе картины, статуи, а заодно – художников и скульпторов. От них же переняли римляне и перспективу, и новое *натуралистическое* искусство.



Римские натуралистические росписи. Помпеи. I в. до н.э.

Но Римская империя, раскинувшаяся от берегов Испании до гордых гор Кавказа, в IV веке н.э. меняется – завоевателей народов «завоевало» *христианство*. А в V веке н.э. Рим пал под натиском несметных полчищ гуннов. На долгое тысячелетие под пеплом скрылись удивительные фрески и мозаики, а перспективное *натуралистическое* искусство было утрачено и предано забвению.

И Рим, и Греция вновь возрождаются уже как *центры христианства*, а вместе с христианством, идеологией Средневековья, канонизирующей власть монархов и отрицающей свободу, демократию, вновь появляется искусство, основанное на *канонах и условностях* – *реалистическое* искусство.

Натуралистическое искусство римлян, греков, сменили *плоские* мозаики и писанные по канонам росписи, иконы. И в христианских, и в буддийских, и в мусульманских росписях, мозаиках, *миниатюрах* и иконах изображения делались уже *реалистические, в типических чертах*. Способствовал тому и *аскетизм* религий и религиозные «табу»: в исламе *запрещалось* рисовать людей.



Император Юстиниан. Италия. VI в. Фр.



Танцовщицы. Фрагмент. Самарра. XI-XII в.

Реалистические изображения в искусстве христианства и мусульманства. Средние века

Вновь перспективное *натуралистическое* искусство рождается с закатом мрачного Средневековья, с началом Возрождения, когда пред изумленной Европой предстали статуи и фрески, мозаики и книги Древней Греции и Рима.

В XIV-XV веках над разработкой перспективы и изображений, «стремящихся к *внешне точному* изображению действительности», работали Мозаччо, Джотто, Учелло, Боттичелли и прочие художники. Затем Великий Леонардо да Винчи, владевший одинаково блестяще и кистью, и знаниями в области наук, *научно обосновал* явление *линейной перспективы*, а заодно – явление *воздушной перспективы*. Отсюда снова началось торжественное шествие *Натурализма* по планете, уже *научно обоснованного*, его развитие и совершенствование.

Все Возрождение в искусстве – гимн *христианству, перспективе* и *Натурализму*, ставшему *основой* всех великих росписей, картин и графики того пери-

ода, *теоретическим фундаментом* искусства всех великих Мастеров. Натуралистическая живопись распространяется по всей Европе: в Испании и Франции, в Германии и Англии, в Голландии, в России и прочих государствах.

Являясь, по своей природе, явлением *монокулярным* и свойством «моно», *одного* глаза, изображение *линейной перспективы* не создает *пространственного* образа. Все созданные на основе *моноглаза* аппараты, являющиеся моделью глаза, такие как фотоаппарат и киноаппарат, а также телекамера, видеокамера, дают нам тоже *плоские*, монокулярные изображения.

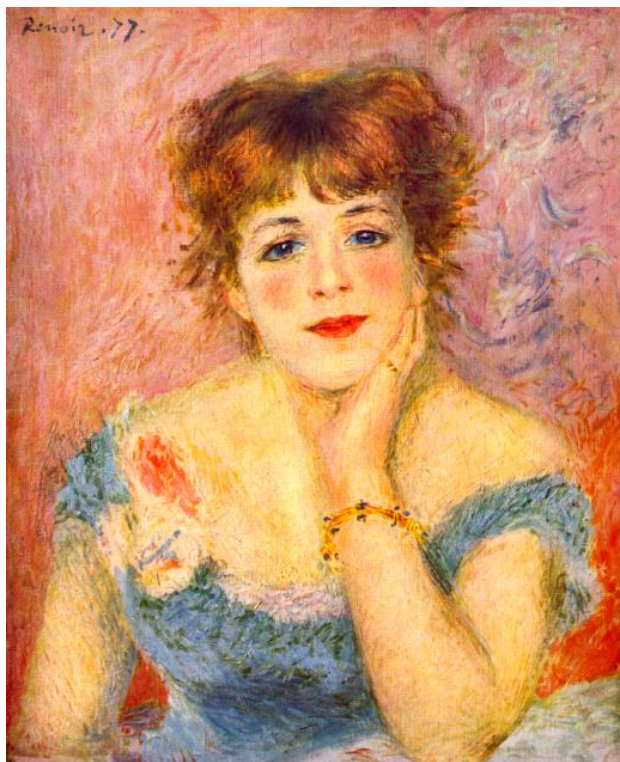
Объемные, *пространственные* образы возможно получить лишь с помощью *двух* глаз, и называется это – *бинокулярным* зрением. Два *плоских* перспективных образа двух наших глаз, при этом, *сливаются* в мозгу в единый образ – *стереообраз*, *пространственный*, объемный (визуально) образ *пространственного* мира. Моделями такого зрения являются *стереокино* и *стереофотография*, которые пока несовершенны и не дают устойчивых эффектов.

Впервые *несоответствие* картин великих Мастеров реальному, *пространственному* миру, заметили Импрессионисты. Они увидели разницу между картинами, исполненными по законам *опосредованных*, рассудочных *воздушной* и *линейной* перспектив, и миром ярких красок и пространства.

Искусство их основывалось на зрении *непосредственном*, они хотели видеть все по-новому, писать «как птица поет», *от чувства*, а не от рассудка. Им это удалось, но только в области «воздушной перспективы». Не понимая сути нового, *пространственного* видения, они лишь в небольшом количестве работ добились «нового» пространства. Все остальное стало ярким, брызжащим эмоциями, цветом, *плоскостным* импрессионизмом.



Леонардо да Винчи. Дама с горностаем. 1490.
Натуралистическое изображение



Ренуар О. Портрет актрисы Жанны Самари.
1877-1878 Реалистическое изображение

Причем, натуралисты, чтобы добиться *натуральности, похожести* на мир пространственный, реальный, но не имея технологии *бинокулярности*, старательно *выписывают* свои *плоские* картины, и создают иллюзию «живого мира». Импрессионисты же не ставят целью *выписанность* фигур, деталей, для них важнее *гармония* цветов и яркость красок. Поэтому они используют технику подвижного мазка – *дивизионизм*, что очень не понравилось их современникам-натуралистам. Отныне начинается непримиримая «война» натуралистов с Авангардом *Реализма*, который появляется в работах импрессионистов, постимпрессионистов. И «генералами» этой войны становятся «эстеты» Старой школы, теоретически оставшиеся на позициях Натурализма.

А мы, создатели *научного* Конкретного искусствоведения и трех направлений нового, Конкретного искусства, считаем, что именно с Импрессионизма начинается искусства Неоавангарда, которое является *Аналитическим* (определение авторов), выделявшим для *исследований* форму, цвет и другие стороны искусства. И потому изображения становятся вновь *не «правдивыми», а реалистическими, в типических чертах*.

Поэтому *аналитические* произведения Моне и Ренуара, Ван Гога и Сезанна, Сёра, Матисса и Пикассо, и прочих «модернистов», являются произведениями *Реализма*. Только Конкретное искусствоведение дает возможность *верно оценить* это искусство и разобраться в сложных направлениях, течениях Авангардизма, начиная с Первобытного абстрактного искусства.



Рембрандт. Автопортрет с Саскией. 1635-1636.
Натуралистическое произведение



Пикассо П. Обнаженная и курильщик.
1968. Реализм в *типических чертах*

Школа Конкретного искусствоведения, *научно* определив понятия, *впервые* ясно и понятно *объяснила разницу* между Натурализмом и Реализмом в изобразительном искусстве, что важно для понимания его эволюции.

Глава 8. Мы с вами говорим на разных языках

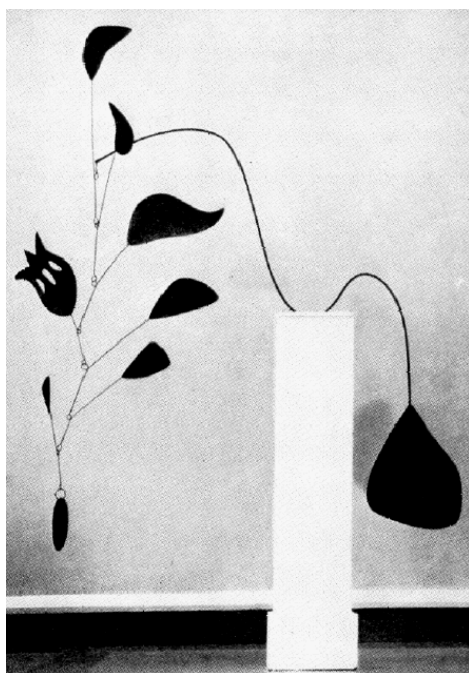
Мудрено пишут только о том, чего не понимают. В. Ключевский

Когда совсем недавно, в конце 2004 года, мы прибыли в Москву, с намерением *опубликовать свои открытия* в искусстве, столица встретила нас неприятливо и с явным раздражением. Мы думали, что за новаторскими направлениями тотчас же выстроится очередь искусствоведов, галерейщиков, приветствуя нас и аплодируя! Увы!.. Вместе с ушедшим годом исчезли и иллюзии – в Москве пропали *настоящие* искусствоведы, остались только ретрограды Старой школы, степенные и остепененные профессора-искусствознаи, и их ученики, как попугаи, повторяющие речи важных Мэтров. Что это? Наследие Совдепии?

Все *новое* для них подобно катастрофе, цунами или смерчу! Ведь, так приятно и спокойно *почивать на лаврах*, побрякивая званиями и медалями, полученными за разгромные статьи по «модернизму» или за «раскрутку» славных *соцнатуралистов*, в экстазе певших славу партии и верному её народу. Другие, «новые» – все той же Старой школы, к тому же *графоманы* – больно «мудрены»!

Москва – это «культурное» болото, где все искусство – нечто старое, замшелое, открытое еще в *прошедшем веке*, покрытое столетней тиной. Судите сами: плоскостному абстракционизму и «модернизму» около ста лет. Концептуальное искусство, дано уже кричащее, звенящее с экранов телевидения, щитов рекламы, открытое в 70-х прошлого столетия, в Москве считается «постмодернистским», «авангардистским», «а к т у а л ь н ы м».

Все это нам напоминает сказку о бедняге «голом Короле», которого «одежи и обуви» хитрые мошенники. Но в галерейном деле в роли «Короля» – хозяин галереи, а во главе «мошенников» – «эстет», собравший группу «авангардистов»-эпигонов, которые кривляются с больших экранов телевизоров.



Колдер А. Гранатовое дерево. 1949.



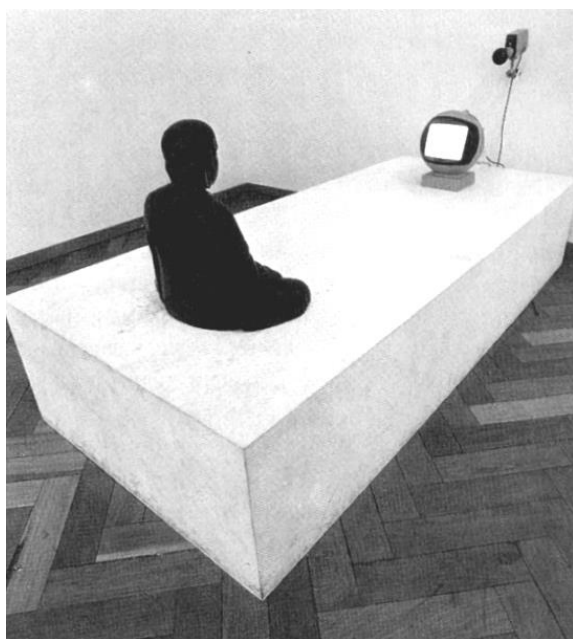
Пример концептуального искусства в рекламе.

Аналогичные работы «под прошлый век» – «авангардизм» в московских галереях

При этом, *старое*, с тридцатилетней бородой *концептуальное* искусство всей шайкой выдается за «новаторство». И весь «бомонд», приплясывая вокруг хозяйки, задорно напевает: «Ах, крутой Авангард! Самый клевый Авангард!».

Во всех московских галереях, которые мы посетили с предложением своих *новаторских* работ, теории Конкретного *бинокулярного* искусства и книги «Новый авангард. Конкретное искусство», «эстеты», словно петухи, вставляли грудь на защиту своей шулерской кормушки. К хозяевам нас попросту не допускали, а на вопрос: «Какой доход приносит все это старое искусство?» надменно отвечали: «Мы занимаемся И с к у с т в о м, причем здесь деньги!?»

Понять их интерес несложно – приличные зарплаты, продажа зрителю «старья» под маркой «Авангарда», спокойное, безбедное существование за счет хозяина и зрителя. Поэтому их пугает «мальчик», который видит, что «король-то голый», и всеми силами они старались ему помешать, изгнать из галереи.



Нам джун Панк. Телевизионный Будда. 1974.



Сигал Д. Поп-асамбляж. 1963.

Аналогичное концептуальное и поп-искусство в Москве считается авангардистским

Все эти «проволочные выкрутасы» и телевизионные кривляния – из прошлого столетия, и «грех» искусствоведов-жуликов не только в том, что надувают зрителей и собственного «мецената» – хозяина. Они препятствуют дальнейшему *р а з в и т и ю* искусства, их «грех» является грехом всего *искусствовзнai-ства* Старой школы, которое дезинформирует художников, коллекционеров, меценатов всего мира. Они всего лишь «детки» тех профессоров и академиков, которые, в угоду своим шкурным интересам клеймили авангардное искусство *всех времен* позором, и *имя им* – не искусствоведы – шкурники!

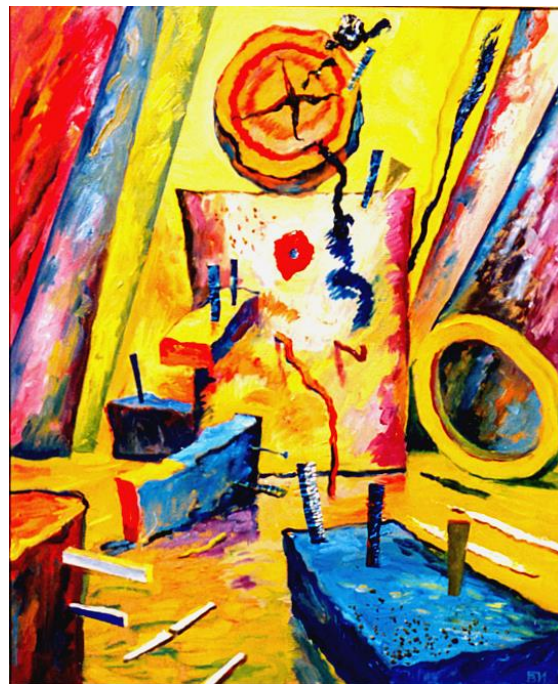
Известный искусствовзнai-профессор из «Третьяковки», А.И. Морозов, был очень возмущен, и даже раздражен, что мы открыли *н о в о е Конкретное* искусство, три *новых* направления в искусстве, и написали книгу «Новый авангард. Конкретное искусство» без разрешения его и вedomа. Какие-то провинциалы, без диплома и степени искусствоведов! Особо возмутили важное «светило» *две репродукции картин*, поставленные на странице *р я д о м*: Кандинского и Пронь-

кина Владимира, открывшего Конкретное искусство: «Как Вы посмели свою картину поставить рядом с Кандинским! Скромнее надо быть, скромнее!» Правда, потом был вынужден признать, что «скромность – удел с е р о с т и».

Поэтому мы объяснили очень *скромно* профессору, что две картины: В.В. Кандинского и В.И. Пронькина, мы разместили рядом *не затем*, чтобы обидеть *скромного* профессора, или Василия Кандинского, а чтобы показать *отличие* абстракционизма *старого*, монокулярного и *плоскостного*, от нового – *пространственного* Конкретного Абстракционизма. Вот, можете сравнить!



Кандинский В. Композиция. 1916.
Произведение *плоского* абстракционизма



Пронькин В. Эксперимент № 1. 2001.
Пространственный *Конкретный* абстракционизм

Мы объяснили *скромному* профессору, что для нас Кандинский – не какой-то *фетиш!* Это живой в работах Мастер, наш д р у г, учитель и соратник, как, впрочем, и Ван Гог, Матисс и прочие *Авангардисты*. Они, как и Кандинский, с восторгом бы *пожали руку* открывателю 3-х *новых* направлений и *нового* Конкретного искусства. Устроили бы пирушку и выпили за Авангард!

Не ахайте в негодовании почтенные профессора, не кувыркайтесь в обморок, любезные «эстетки»! Авангардисты не стремятся к «скромности» и уважают настоящее искусство, *радуясь успехам* всех своих соратников: «Переживание чужих произведений сродни переживанию природы. А слеп и глух не может быть художник. Напротив, еще с более *радостным сердцем*, с еще более *уверенным пылом* переходит он к собственной работе, видя, что и другие возможности. (а они бесчисленны) *верно...* используются в искусстве» (*В. Кандинский*).

Вот этим отличаются *художники-Авангардисты* от ретроградов Старой школы: художников и искусствознаев! И если *п е р в ы е* *исследуют* искусство и открывают новые формы *авангардного* искусства, то ретрограды всегда *мешают новому*, охаивают его, стремятся уничтожить Авангард, оклеветать его в глазах народа, зрителей, начальства. Пикассо как-то заявил: «Самые страшные на свете люди – искусствоведы!» Маэстро! Ты не прав! Это – «ЭСТЕТЫ!»

И, невзирая на укоры и негодование всех этих «скромников», мы с гордостью выносим две эти э п о х а л ь н ы е картины на первую обложку нашей *новой книги*, при этом отдавая дань признательности, уважения Великому Кандинскому. А заодно – приветствуя *Конкретный Абстракционизм*, открывший новую Эпоху а в а н г а р д н о г о искусства XXI столетия – Нового Авангарда, Конкретного *бинокулярного* искусства.



Пронькин В. Рок-н-ролл на рассвете. Поп-арт.
Конкретное искусство спокойно принимает п о п – предметы в свои пространства



Пронькин В. Котик. 2001. Поп-сюрр.

«Мы с вами говорим на разных языках!» – так заявил «эстет» Бажанов, чиновник Центра Современного искусства. И это абсолютно верно! Язык всей Школы Старого искусствознания а н т и н а у ч е н, лжив, *политизирован*, мы в этом убедились с вами, разбираясь с основными терминами Старого искусствознания. Язык *Конкретного* искусствоведения *научен*, он опирается на исторические факты, анализ этих фактов и четкие, *логические* определения понятий.

Язык искусствознаев Старой школы заумен и мудрен, наполнен непонятными читателю словами, терминами, воистину: *мудрено* говорят о том, чего не понимают. Язык *Конкретного* искусствоведения позволил объяснить *предельно просто* «простому человеку» такое сложное явление в искусстве, как *Абстракционизм*, предельно просто разобраться в *Реализме* и *Натурализме*.

Мы говорим на разных языках! И будем дальше выкорчевывать из лже-научного искусствознания все *ненаучные* определения и субъективные искусствоведческие ярлыки, приклеенные к явлениям в искусстве и к понятиям.

Все ваши книги, господа профессора, необходимо срочно *переписывать*, чтобы они не отравляли разум молодым художникам и искусствоведам Новой Школы, любителям искусства и коллекционерам. И этим будет заниматься новое *искусствоведческое* поколение, не развращенное вашим порочным языком

и методом, который учит не науке, а переписыванию друг у друга, приспособленчеству и шулерству. Мы с вами говорим на разных языках!

Само явление – «эстет»-искусствознай, настолько любопытно, что нам пришлось его исследовать. И получилась очень славная компания!

ЭСТЕТЫ – беззаветно преданы искусству, и обладают *редкой интуицией*: нос – по ветру! Их вкус и эрудиция весьма обширны, они щебечут, словно пташки, повторяя глупости *Авторитетов*, но не имеют собственных теорий. Их много, и они коварны, НАУКУ *отвергают*. Авангардистов *ненавидят люто*, но лишь до *их признания* начальством. После признания – любовь и обожание!

НАТУРАЛЫ – поклонники «Высокого искусства» эпохи Возрождения и прочего *Натурализма*, противники *Авангардизма*. Они безвредны, если не вмешаются *политики*. Тогда – соцреализм и формализм, «*дегенеративное искусство*», костры на улицах из книг, картин и «жизней творческих».

Политизированные искусствозНАИ – циничные, продажные марионетки при званиях и степенях, они, в угоду власти, готовы выполнить любой *заказ*. К науке не имеют никакого отношения, на совести у них – *уничтожение* Авангардизма, *развития* искусства, художников, *как личностей*. На совести у них – физическое уничтожение художников в психушках, ссылках, лагерях, расправы и расстрелы, «воронки», «бульдозеры» и... личные автомобили!



Гойя Ф. Какой златоуст! «Капричос». 1799.



Гойя Ф. Какие важные персоны! 1799.

Шкурники – преследующие *материальный интерес*. Пристраиваются к художнику, галерее, «раскручивая» партнера, зарабатывают себе на жизнь. К науке не имеют никакого отношения, не брезгует ничем, и по натуре – «флюгеры». Всегда лояльны к власти. Вредны для *начинающих коллекционеров*.

Г р а ф о м а н ы – обычно: сторонники «постмодернистских», *непонятных* для аудитории «течений». Они и сами в них не очень разбираются, но сыпят терминами и иностранными словами, чтобы все думали: «Ка-акие умные!». У них девиз: чем *непонятнее* – тем лучше! И чтобы был «навар»!

Среди всей этой братии, «эстетов» и искусствознаев, есть «Белые вороны»: И с к у с с т в о В Е Д Ы – ученые, старающиеся «в е д а т ь», изучать, исследовать искусство. Им интересно все, и «старое», и «новое» искусство, его истоки и его развитие. Их очень мало. И они вольются в новое, *Конкретное* искусствоведение, напишут новые, *научные* статьи и книги об искусстве Авангарда.

И эти люди нам нужны, как свежий воздух! Представьте, сколько надо будет сделать, чтоб вычистить университеты и библиотеки мира от Старого, псевдонаучного искусствознания. Гераклу тут не справиться! И только хлынувший поток «Конкретных», *овладевших новым методом* искусствоведов, очистит атмосферу в области изобразительных искусств, литературы, музыки, театра.



Пронькин В. Регата. 2002.
Поп-арт Конкретный. Парус – поп-предмет



Пронькин В. Неопределенность вечности. 2002.
Поп-Натурализм

Мы говорим на разных языках! Мы создаем ф у н д а м е н т нового *научного* искусствоведения. И в подтверждения этих слов, давайте разберемся с «ляпсусом № 2» из определения понятия искусствознаев Старой школы: «Натурализм – *фактографическое*, внешнее изображение жизни».

«Натурализм» под № 1, в отличие от *реализма* «стремится к внешне точному изображению действительности». И это – все *натуралистическое* искусство от Древних греков, до наших дней, несущее в себе, кроме *похожести* на реальные объекты мира, еще духовность, содержание, идеи. И этот пласт искусства нельзя *отожествлять* с «*факто-графическим*» Натурализмом, и называть одним названием – «Натурализм», как это делают искусствознаи Старой школы.

Это явление, отличное от *истинного* Натурализма, в «Толковом словаре» пытались выразить в определении № 1: «направление в литературе и искусстве последней трети 19 в.», как раз стремившееся к «*фактографическому*, внешнему изображению жизни». Все перепутали профессора-искусствоведы!

К такому же *факто*-графическому, *внешнему* изображению действительности, стремились «г и п е р р е а л и с т ы» 70-х годов прошлого столетия. Но лишь «эстеты» Старого искусствоведения могли назвать их этим *неверным*, антинаучным словом – «*гиперреалисты*». Но мы-то с вами знаем, что это – славное течение *Натурализма*, а не *Реализма*. Оно стремилось не к изображениям в *типических чертах*, а к *фактоо*-графическим, и даже, попросту, к *ФОТОграфическим* натуралистическим изображениям. И верно, и *научно* их называть «*ф а к т о-графическими*» течениями Натурализма «в искусстве последней трети 19 в.» и в 70-х годах прошлого столетия. Не «гиперреализм», а *гипернатурализм*. Вот, вроде «мелочь», а все – *серьезно*, господа профессора!



Рембрандт. Саския с цветком. 1641.
Натуралистическое произведение



Чак Клоз. Линда. 1976.
Г и п е р н а т у р а л и з м

А Сальвадор Дали определил сей метод честно и научно: «Живопись – это цветная фотография, раскрашенная кистью», при этом не отрицая это у себя! Маэстро не заметил 2-х *открытых им направлений!* Мы сделали это для него!

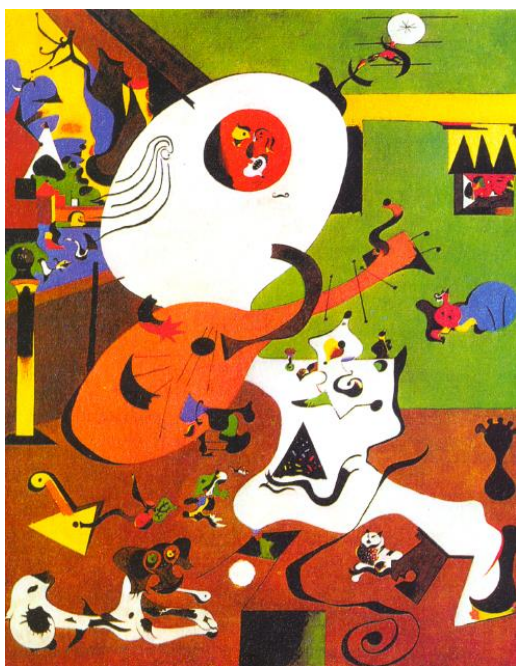
А Сальвадор «чудил»: «Мой п а р а н о и д а л ь н о-критический метод сводится к *непосредственному изложению* иррационального знания, рожденного в бредовых ассоциациях, а затем *критически осмысленного*».

На деле это выглядело так. Дали, за ужином, раздумывает «о *растекающейся мякоти*», перед его «мысленным взором возник сыр». Затем Дали заходит

в мастерскую «взглянуть перед сном на картину, которую писал». В картине не хватает ключевого образа. «Я уже протянул, руку к выключателю, и вдруг увидел решение! Я увидел *растекающиеся ЧАСЫ*; самым жалким образом они стекали с ветки». Причем тут «подсознание», любезные?

Любой «соцреалист», верней, натуралист, бродил по мастерской в таких же муках, пока его, в конце-концов не осеняет: «На куртке комиссара я увидел ОРДЕН в красной ленточке!» И ну, вычерчивать вполне сознательную *перспективу*, срисовывать натурщиков, выстраивать по всем законам Старого искусства композицию. Как это далеко от первых заповедей сюрреализма, от подсознательных работ Миро, Танги! Метод Дали ничем не отличается от методов «соцреалиста», или обычного натуралиста. Сюр-Реалистические произведения сюрреалистов обязаны успехом лишь только «непосредственному изложению иррациональных знаний», они обязаны быть в *типических* чертах – Реализм!

«Затем критически осмысленные», рассудочно построенные произведения в Натурализме, лишь *эксплуатирующие* идею Сюр-Реализма, становятся уже произведениями Сюр-Натурализма, или произведениями Сюр-Гипер-натурализма, поскольку *не являются* уже образами в *типических* чертах.



Миро Х. Голландский интерьер. 1928.
Сюрреализм в типических чертах



Дали С. Оживающий натюрморт. 1956.
Сюр-гипер-натурализм

И это тоже непонятно Старому искусствоведению, огульно объявляющему все эти *разные* явления «искусства подсознания» – с ю р р е а л и з м о м.

Мы говорим на разных языках! Но мы уверены, что Школа нового, *научного* Конкретного искусствоведения поможет разобраться и читателям, и зрителям, и прогрессивной части настоящих, «ведающих» искусствоведов, во всех этих запутанных искусствоЗНАЯМИ вопросах.

И на планете установится один «язык» – язык *научной* обоснованной терминологии, язык *научных* категорий эволюции искусства, язык системных, *классификационных* терминов. Язык *научного*, Конкретного искусствовеДЕНИЯ!

Манифест Конкретного искусствоведения

Двадцатый век, век страшных войн и потрясений, канул в Лету.

Век битвы демократий и диктаторских режимов. Век нового, Аналитического искусства и новых, *авангардных* направлений и течений, которые пришли не по нутру диктаторским режимам и их руководителям. Век *лживого* и *ложного* искусствознания, основанного не на науке, а на методах «эстетства»: *вкусе, интуиции, антинаучных терминах* и ярлыках, желании «годить» диктаторам, режимам, уничтожать все *новое, авангардистское*.

Все Старое искусствознание *неверно* понимает *генезис*, зарождение искусства, считая «первыми произведениями искусства» *реалистические* изображения животных, человека, при этом упускает целый пласт древнейшего *абстрактного* искусства, который длился 300 тысяч лет.

Вся эволюция абстрактного искусства, реализма и натурализма, *аналитического* искусства, от импрессионизма до концептуализма, искусствознанием Старой школы понимается *неверно*, ненаучно и консервативно.

Все это привело к 30-летнему *застоя* в искусстве и в искусствоведении: почти, что тридцать лет не открывалось новых направлений и течений. Эпоха плоскостного, *монокулярного* искусства, начавшегося с Древнего Абстракционизма, логично завершается *монокулярным* Неоабстракционизмом, а Старое искусствоведение не видит выхода из тупика. Оно препятствует движению Нового Авангарда, Конкретного *бинокулярного* искусства, которое открыло новую эпоху Возрождения в искусстве – эпоху нового, *бинокулярного* искусства.

МЫ ОТКРЫВАЕМ НОВОЕ, КОНКРЕТНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ !

Оно, как и наш Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство, основывается на *научных* знаниях и определениях понятий, рассматривает искусство как *часть* Культуры Человечества, которая является лишь *частью* эволюции *сей* жизни на Земле. Такой подход дает ответы на все важнейшие вопросы *эволюции* искусства, показывает пути дальнейшего развития искусства.

Мы открываем самые *древнейшие* подвиды изобразительных абстракций: *геологические* и *биологические* (растительные, животные) абстракции!

Мы открываем *самый* *древний* вид искусства – *Первобытный* *Абстракционизм* ! С него пошел процесс *развития* искусства, его не замечало Старое искусствознание, как игнорирует сегодня только, что открытый нами Новый Авангард, *Конкретный* *Абстракционизм*.

Конкретные искусствоведы! Вас ждет Великое Конкретное искусствоведение! Вам предстоит исследовать древнейшее абстрактное искусство, посмотреть развитие реалистического и натуралистического искусства, явление *аналитического* Авангарда. Вам выпала удача стоять у колыбели нового, *Конкретного* искусства, исследовать его, *способствуя рождению* *Конкретного* искусствоведения. Век Двадцать первый! Мы идем!

г. Белгород. 28.02.2005 г.

В. Пронькин.

Н. Пронькина.

А. Пронькин.

Глава 9. Абстракционизм – явление космическое!

Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос – оно проходит путем катастроф.
В. Кандинский

Конкретное искусствоведение, открыв *биологические* абстракции и *Первобытное абстрактное* искусство, уже слегка исследовало это явление, но всюду мы наталкивались на невежество и *субъективность* Старого искусствознания. Везде у них – то «кажется», то «наше мнение», то «вероятно», и очень редко кто-то что-то знает, в чем-то уверен, что-то утверждает.

Что позволяет нам уверенно произносить эти слова? Во-первых, мы не оглядываемся на *Авторитетов*, не переписываем все у «Карамзиных», а следуем *научным* фактам и своим, *научным* определениям понятий – терминологии.

Мы с вами убедились, что доверять учебникам истории, энциклопедиям, написанным профессорами Старой школы, нам нужно не во всем, все *надо подвергать сомнению* и проверять. Поэтому нас настораживает вторично переизданное, «исправленное и дополненное» издание «Толкового словаря русского языка» С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой. Уж, коли в нем такой *абсурд* в понятиях, касаемых искусства, или простых, обычных слов, то как же понимают его авторы понятие «*определение*» и как его *определяют*?



Гойя Ф. А не умнее ли ученик? «Капричос»



Гойя Ф. Сон разума рождает чудовищ

«ОПРЕДЕЛЕНИЕ – 1. *см.* определить, -ся. 2. Объяснение (формулировка), раскрывающая, разъясняющая содержание, смысл чего-н., *дефиниция*».

1. Представьте, вы спросили у прохожего, где улица «Петровка», а он вам говорит: «Пройдите на «Лубянку», а лучше – на «Тверскую», а еще лучше съез-

дять в Суздаль, там Вам расскажут, как найти «Петровку»! Такое вот «научное» определение нам выдают «светила»-толкователи родного языка!

Вместо того, чтобы *определить* понятие, послали к новому понятию: «ОПРЕДЕЛИТЬ – раскрыть словами содержание чего-н. *О. понятие*». «Раскрыть словами содержание «чего-нибудь» (понятия, мультфильма, Конституции России ?) мы можем и рассказом, и трехтомным сочинением. А для определения «чего-нибудь» в определении понятия «определение» есть еще разные «определения»: определить *на должность*, определить *ответственность* и прочие.

Так кто же назначал *на должность* «толкователей», и кто несет *ответственность* за этот *безответственный* словарь? Ответ на титульном листе!

Российская Академия наук! Институт русского языка! Российский Фонд Культуры! Тогда откуда столько *бескультурья* и *ненаучности*, *незнания* родного языка в определениях понятия «определения» и прочих бестолковых ляпсусах, с которыми мы с вами разобрались раньше. Да все оттуда же! От наших Академиков-Профессоров. Особенно по линии искусства: мели, «эстет» Емеля!

И если мы в определении «определения» под № 2-м изыдем «улицы, куда нас посылают» (формулировка, *дефиниция*), начнутся «объяснение» и «разъяснение». А может нам помогут «улицы»? См. «ФОРМУЛИРОВКА – 1. *см.* формулировать. 2. Сформулированная мысль, формула». Ну, это – «в Суздаль»! И тавтология. А может, нам поможет *иноземное* словечко «д е ф и н и ц и я», стыдливо приютившееся в конце определения? Все же, оно – не *русское*!

«ДЕФИНИЦИЯ – определение, истолкование понятия»! Все ясно! Определение – это *дефиниция*, а дефиниция – *определение*! Ну, просто: «на колу мочала, начинай сначала!» Кому доверили работу над БЕСтолковым словарем!

И только в Философском словаре (философы-то поумнее!) нам удалось найти ответ: «Дефиниция – *к р а т к о е* логическое *определение*, устанавливающее *существенные отличительные* признаки предмета или значение понятия – его *содержание* и *границы*». Ура! Ай, да философы!

Итак, «ОПРЕДЕЛЕНИЕ – *к р а т к о е* логическое *выделение* *с у щ е с т в е н н ы х отличительных* признаков предметов или значения понятия – его *содержание* и *границы*». А проще, мы должны так *кратко* описать предмет, понятие, чтобы там было *в с е* о нем, и *ничего лишнего*! Попробуем?

Припомните определение понятия «натурализм»: «Направление в *литературе* и *искусстве* последней трети 19 в...» Тут сразу же бросается в глаза – а что, *литература* – не искусство? И это слово *лишнее* в определении! Ну, о «последней трети 19 в.» мы выяснили уже достаточно: из определения выбрасывается весь Натурализм от древних греков, до «последней трети 19 в.» и после него. И вообще, под этой «третью» подразумевался «Гипернатурализм».

И не жалеете времени, наш вдумчивый читатель, потраченного на «определение», Вы, вместе с нами, научились *м е т о д у* *определения понятий*. Теперь вы сможете *определить* любое слово! А за словами вы увидите ученого-пустышку, искусствоведа-графомана, политика-преступника.

Ведь если б «троица», собравшаяся в «Беловежской пуще», определила *верно* сложное понятие «СВОБОДА», то не было *развала всей страны* на части, и не было «бандитского капитализма» и анархии. Да и страна стояла бы по уровню развития рядом с Китаем, а не в компашке африканских стран. Вот вам

цена *неправильного* определения! Не слишком ли, большие цены платим мы за неспособность к ЛОГИКЕ, «товарищи» политиканы?

Однако же, пора вернуться к *«нашим баранам»!* Система Старого искусствознания напоминает это славное явление. Так, во главе какой-то группы стоит, обычно, Пастырь, вожачок-искусствовед со своей «школкой», за ним толпой бредут последователи: «Барановы», которых не учили в институтах главному – самостоятельности, творческому мышлению, учили *переписывать* и *«уважать»*.

Мы с вами, дорогой читатель, отвергли «школки» и Авторитетов и перед нами раскрывается чудесный мир непознанного, таинственного, интересного. Мы будто бы плывем на корабле Колумба, и перед нами открывается огромный материк, название которому – Древнейший А б с т р а к ц и о н и з м.

А что же есть абстракция? «А б с т р а к ц и я – мысленное *отвлечение* от ряда свойств предметов и отношений между ними, и *выделение* какого-либо свойства или отношения». Философы! Предмет *конкретный* содержит *бесконечное* количество различных свойств и качеств, связей. Но, чтобы *выделить* предмет, надо его, прежде всего, *назвать*. И это – первая А б с т р а к ц и я, к примеру – «апельсин». И древний человек, и наш ребенок, имея это слово в голове, может теперь исследовать его. Так появились новые *абстракции*, уже как *свойства* апельсина: вкус, цвет, форма, вес. Теперь исследуется уже свойство апельсина – «цвет», и получаем новую *абстракцию* – «оранжевый».

Так появлялась речь, *абстрактное* мышление у древнего *мыслителя* и у его эволюционного «собрата», нашего ребенка. А с нею появляются и *визуальные абстракции* – абстрактные фигуры, цветовые пятна, которые становятся впоследствии *содержанием* древнейшего а б с т р а к т н о г о и с к у с с т в а.

Но самый Древний Абстракционизм существовал задолго до открытия его древнейшим человеком. Он существует вечно, бесконечно в законах математики и физики, в законах Космоса и атома, как свойство всей Вселенной, и самой заурядной и простой бациллы, летающей в метеорите где-то в космосе.

А на Земле у нас возникли миллиарды лет назад *геологические абстракции*, их часто применяют ювелиры, искусство их всегда в цене у женщин.



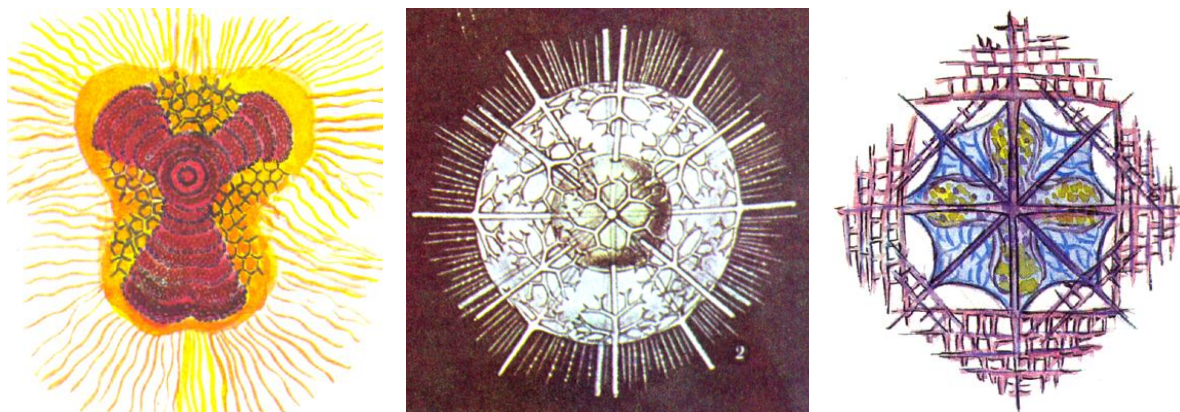
Минерал родохрозит



Корона Теодоринды. Начало VII в.

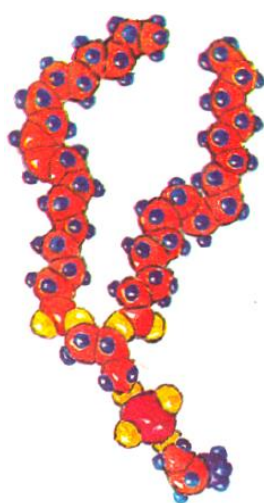
Минералы на срезах образуют чудесные абстрактные картины

В Природе все развитие идет путем **А б с т р а к ц и и**, путем сначала *выделения* каких-то качеств, форм, затем – создания устойчивой структуры. Любая самая первичная **с т р у к т у р а**, от атома, до *одноклеточных* (простейших) является *продуктом абстагирования* Природы. Причем, мы видим здесь рождение *абстрактных* (выделенных) форм, законы ритма (повторение элемента), закон симметрии, законы геометрии, и прочие законы.



Что это за чудные абстракции? Это «простейшие» – радиолярии!

Так, одноклеточные (конкретные) радиолярии выстраивают из кальция *защитные* **с т р у к т у р ы абстрактной** формы. Да и в строении простейших – *абстрактные* фигуры со всеми вышеперечисленными законами. Такие же «абстрактные картинки», с законами симметрии и ритма мы видим и в строении молекул, и у «простейших», животных и растительных. *Защитную*, направленную на *сохранение* **в и д а (абстагированной, выделенной структуры, созданной Природой) ф у н к ц и ю А б с т р а к ц и й**, мы видим и в *Растительной* Абстрактности, и в *Животной*, на всех, без исключения, уровнях.



Молекула липида



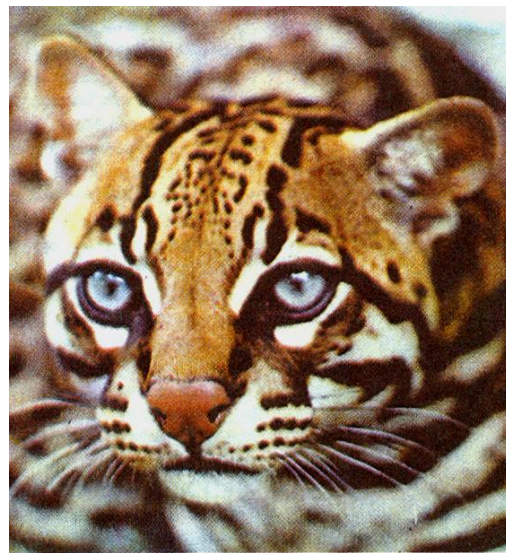
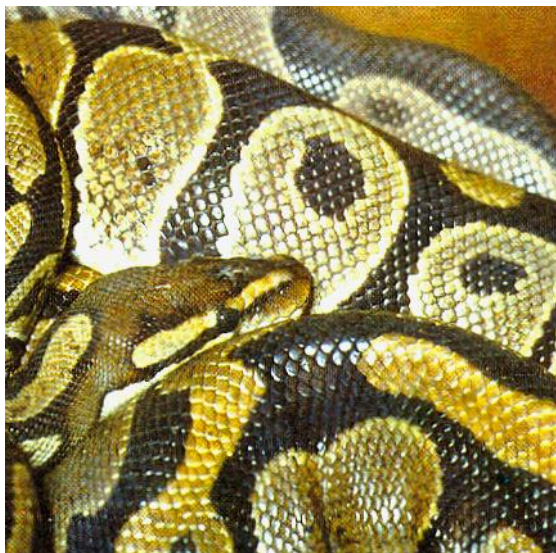
Абстракции тюльпана



Абстракции медузы

Причем, *ритмические* построения абстракций, открытые древнейшим человеком и осуществленные в **О р н а м е н т е**, все так же нам встречаются на всех «абстрактных» уровнях, во всех Абстрактностях Земли. Мы видим *ритм*

абстракций в строении молекул, в строении листа, в рисунке на цветке, на коже ящерицы, питона, на шкурах хищников и травоядных. Эта *ритмическая* Абстрактность (определение Н.И. Шевченко) дала возможность *приспособиться* к условиям среды, и помогла им выжить, *сохраниться* как с т р у к т у р е, абстрагированной Природой, биологическому виду.



Абстрактные ритмические узоры на теле питона и шкуре оцелота

Ритмичность, как явление *глобальное*, присущее Вселенной, присутствует в любом явлении планеты: в движении Земли вокруг звезды-светила (смена времен года), вокруг своей оси (день-ночь), в ходьбе и беге, в ритме работы, в орнаменте и в музыке, в литературе, танце, речи.

И древний человек повсюду видел этот ритм, являющийся выражением *Космической энергии*, которой движется Вселенная. Об этом говорят древнейшие учения: так, йоги практикуют разные дыхания, основанные на *р и т м е*, они и называются – *ритмические*. Они же говорят о *пране* – космической энергии, которую они сумели овладеть, и *пользуются* ее, как наш растительный, животный мир. Мир этот существует миллиарды лет, а наша *техногенная* цивилизация, основанная на машинах, за век поставила планету в кризисное состояние, на грань глобальной техногенной катастрофы.



Абстрактные изображения – послания из Космоса

Возможно, что об этом нас *хотят предупредить* далекие собратья по Разуму, которые давно уже пытаются наладить с нами диалог. И это *диалог*, поскольку **А б с т р а к ц и о н и з м** – явление *космическое*, и мы, земляне, тоже отправляем в Космос *зашифрованные в абстракциях* послания. Но поразительно – абстрактные *послания из Космоса* в изображениях на полях с травой, пшеницей, все чаще появляются в различных регионах.

Сначала они были небольшими, *частенько их подделывали*, чтобы пошутить, привлечь к себе внимание. Но отличать подделку научились! На настоящих, внеземных изображениях, растения *не сломаны*, а лишь пригнуты к почве. К тому ж, последние изображения таких *внушительных* размеров, что человеку не под силу сделать что-нибудь подобное без специальных технологий.

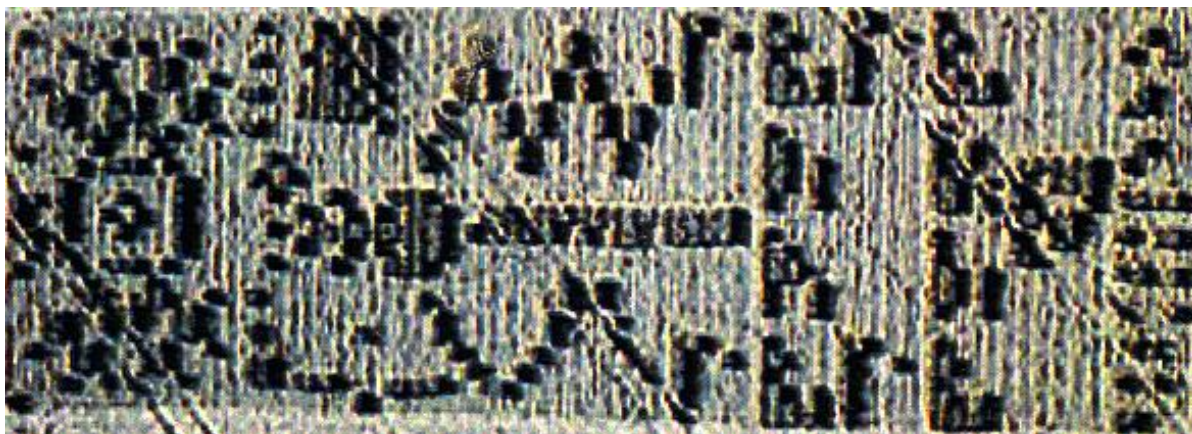


Вид на «послание» и обсерваторию



Абстрактное изображение с информацией

Послание 14 августа 2001 года, в английском графстве Хемпшир, на поле близ астрономической обсерватории, буквально *потрясло ученых!* На поле отпечаталось изображение *лица* в прямоугольнике! Спустя неделю – новое послание, весьма похожее на американское послание, отправленное в направлении звездного скопления № 13, 16 ноября 1974 года. А расстояние от Земли до этого скопления – 23000 световых лет. Хорошенькое расстояние для прогулки!



Послание с информацией на поле рядом с «портретом». Англия. 20 августа 2001

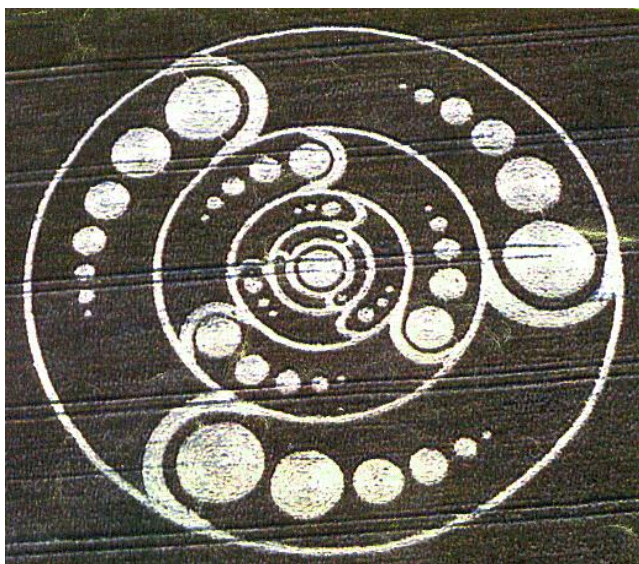
В послании, которое ученые расшифровали, имелась информация и о Земле, и о инопланетянах. Так, в верхней части (у нас – в правой) закодированы

числа от 1 до 10, атомные номера фосфора Р, кислорода О, азота N, углерода С и водорода Н. Затем шли формулы различных сахаров и оснований нуклеотидов – основы ДНК, *носителей всей генетической информации* живого на Земле, количество нуклеотидов в ДНК, рост человека, его контур и численность людей нашей планеты. Затем шла схема Солнечной системы, диаметр и форма телескопа обсерватории в Аресибо, отправившего послание 1974 года. Все это говорит о том, что инопланетяне получили информацию с Земли.

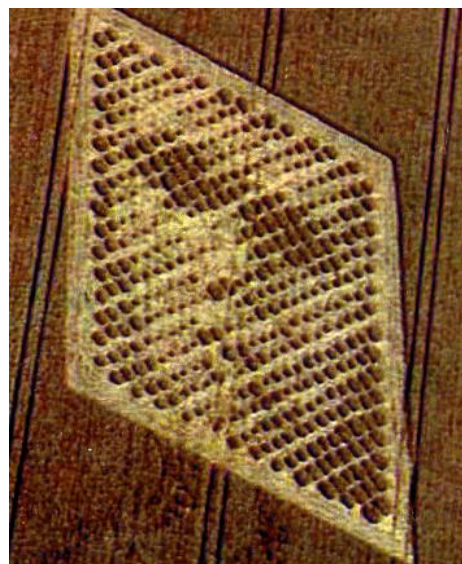
А в нижней части содержалась *информация* о мире инопланетян. Так, у фигурки, непропорциональной по сравнению с человеческой, большая голова и маленькое тело, и толстые, коротенькие ноги. Пол Вайгу, руководитель центра независимых исследований загадочных явлений, предполагает, что здесь *изображен инопланетянин*. Предполагается, что в их «солнечной» системе их «Земля» *не одинока*, а обитаема еще пара планет.

В послании содержится другая информация, об их устройстве мира, которая исследуется при помощи компьютерных анализов. Ученые считают информацию *научной*, достоверной, создание изображений на траве – *космическими технологиями*. Еще бы! Только высокий Разум способен на такое *бережное* отношение к растениям – ведь это тоже *Ж и з н ь*.

Земляне, имитировавшие «послания», уничтожали эту жизнь, вытаптывая растения и ломая стебли. Вся человеческая цивилизация относится к своей планете *потребительски* на всех ее эволюционных уровнях. Так не пора ли нам *остановиться*, господа? Мы с *легкостью* твердим о гибели Земли и Человечества, мы обираемся бежать на Марс, Луну... Не лучше ли одуматься?!



Абстрактное послание на поле



Реалистический портрет инопланетянина

Не потому ли так встревожено *лицо* собрата нашего по Разуму на очередном послании-изображении, которое не абстрактно, а реалистично по изображению, которое как будто говорит: «Одумайтесь, земляне!»

Что ж, *заблуждения*, которые творятся в области искусства и искусствоведения, нам говорят о слабости и *ограниченности* человеческого Разума. Отсутствие *научной, сущностной* терминологии в международном праве, в области политики и дипломатии – вот вам причина споров и двойных стандартов!

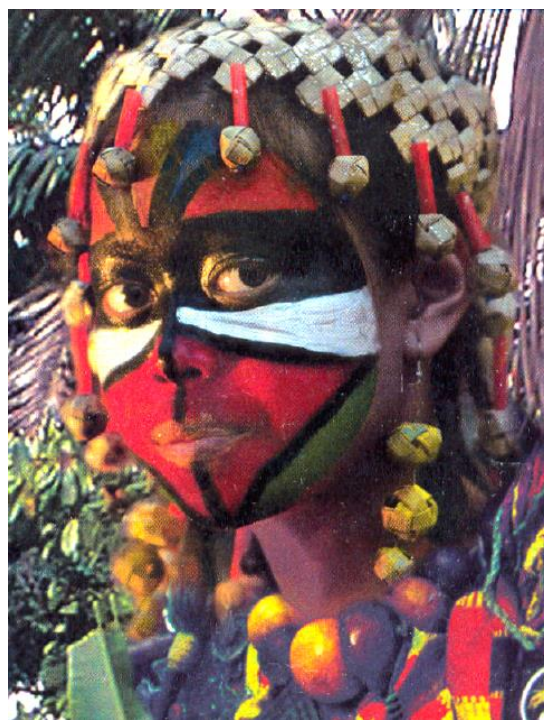
Глава 10. Древнейшее абстрактное искусство

Ну, братец, виноват: слона-то
я и не приметил. *И. Крылов*

Теперь, когда мы выяснили, что есть определение понятия, когда определили, что же есть «абстракция» в масштабе *эволюции* человека, мы можем сделать вывод, что *Абстракционизм* – явление *космическое*, и это – свойство, качество материи *выделять* из Хаоса различные *структуры*, для их дальнейшего развития и совершенствования. Структуры атомов похожи на структуру Солнца и планет. Возможно, что системы атомов – это «Галактики» *микромиров*, и где-то там, на маленькой «Мини-Земле», сидит такой же любознательный читатель, потягивая миникофе из миникофейной чашечки, читает миникнигу «Новый Мини-Авангард. Абстракционизм».

А в сверхогромной «Макси-Галактике», в которой мы живем на атоме «Земля», какой-нибудь огромный автор работает над макси-огромной книгой «Абстракционизм». По крайней мере, так возможно *осознать*, представить *образно* глобальное понятие «Бесконечность», а также *относительность* пространства, времени и собственной значительности – ведь проглотив глоточек кофе, мы уничтожили несметное количество «Мини-Галактик»!

Однако, нам пора «к нашим баранам»! Теперь, когда мы знаем, что Абстракционизмом все вокруг пронизано, и что Природа – автор этих удивительных произведений, мы вправе ожидать, что древний человек займется тоже *визуальным Абстракционизмом*, ведь он – *часть* и создание Природы, причем, природы *самопознающей, абстрагирующей*. Исследование творчества ребенка, «модели» древнего художника, позволило нам выделить *этапы* овладения изобразительными *абстракциями*, и осознать, что *визуальное абстрактное искусство* – явление, отличное от общего *Абстракционизма*.



Абстрактное искусство стремилось к красоте: вот, вам шикарные красавцы!

И он становится и с к у с с т в о м, когда у древнего *уже Художника* рождается понятие *прекрасного*: абстракция – «к р а с и в о», когда изображения, предметы приобретают *эстетическую* функцию. Изображение *стрелки* на песке, *информационная* абстракция, становится *искусством*, как только станет *элементом* у к р а ш е н и я. И наоборот, великолепно выполненные чертежи машины, любой аксонометрии, геометрических фигур не станут никогда искусством, пока в них не появится э м о ц и я, навеянная красотой.

Примером может быть *Супрематизм* Малевича, где содержанием работ являются обычные геометрические фигуры, но цвет и ритм изображений, дают к р а с и в о с т ь композиции, и Супрематизм – уже явление искусства.

У древнего «Малевича» и у ребенка также рождается э с т е т и ч е с к о е чувство. А древние изображения становятся У з о р а м и, Орнаментом.

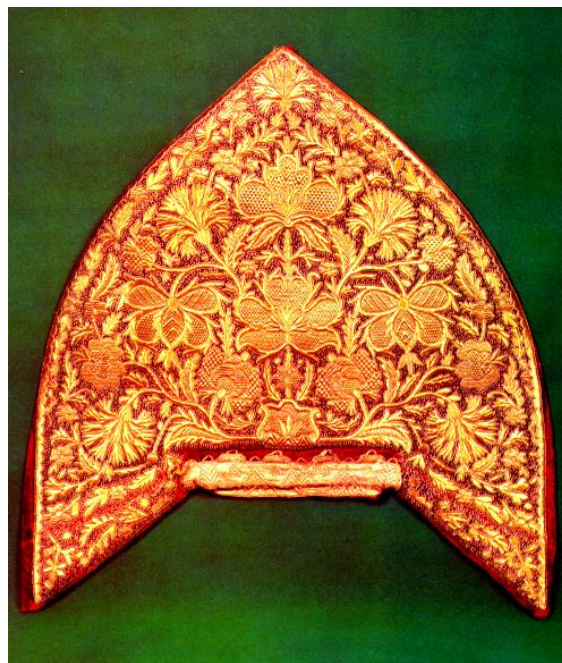
Что думает об этом Старое искусствознание? В «Толковом словаре» опять белиберда, абсурд: «УЗОР – рисунок, являющийся *сочетанием линий, красок, теней*». Несчастные да Винчи Леонардо и юный Рафаэль, Руссо и пламенный Пикассо! Они не ведали, не знали, что всю творческую жизнь, они прозанимались составлением у з о р о в! Все их «Мадонны» и «Джоконды», их «Музы» и «Девушки» – у з о р ы !!! Сочетание «*линий, красок, теней*». Абсурд!

Куда же смотрит Ассоциация искусствознаев, под председательством профессора Морозова А.И. А может быть, все это – ваши «перлы»? Ведь вы – искусствознаи, и вы придумали все эти глупости для разных словарей!

В отличие от вас, наше *научное* Конкретное искусствоведение считает, что узором может стать рисунок и рельеф (скульптура), и прочие изображения, лишь при наличии *функции* украшения: «УЗОР – абстрактное или реалистическое декоративно-прикладное изображение, имеющее *функцию украшения*» (авторы). Причем, узором могут быть только абстрактные и реалистические *декоративные* изображения, а «как живые» или *натуралистические* изображения, при всей своей «красивости» – это «рельеф», «портрет», «картина» и так далее.



Ширинка. У з о р со свободной композицией



Симметричный у з о р. Кокосник

И это понимали мастерицы, вышивавшие узоры, а еще раньше, много-много раньше, «искусствоведы» и абстракционисты каменного века, которые, в отличие от нынешних, соображали, что творят и говорят. Они решили повторять простейшие узоры, в виде точек, линий и геометрических фигур, а получившийся *ритмический* Узор все стали называть *Орнаментом*. Но только не профессора и академики, искусствознаи Старой школы! Должны же эти господа хоть чем-то отличаться от обычных «смертных»!

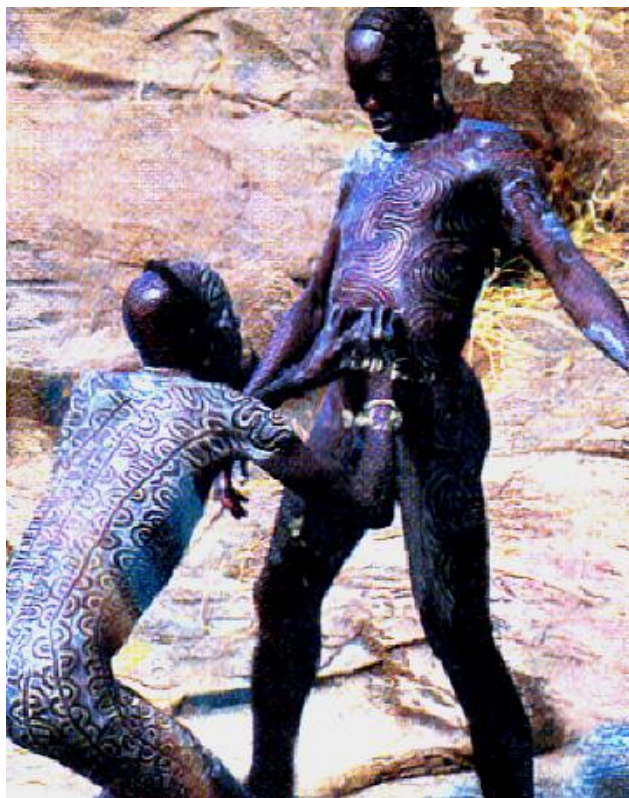
«ОРНАМЕНТ – живописное, графическое или скульптурное *украшение, узор* из сочетания геометрических, растительных, или *животных элементов*».

От этого определения становится не по себе! Хорошенькое украшение – узор из «сочетания... *животных элементов*»! Разрубленные яблоки, оторванные листья, вроде, не шокируют, но «элементы» бедных козочек, собачек, обезьянок... Бр-р! Не доглядели, господа искусствознаи! Мы доглядели!

«ОРНАМЕНТ – графическое, или скульптурное, или другое изображение из *повторяющихся ритмически реалистических или абстрактных элементов*». Ну, вот, мы обошлись без кровожадности, обычной для «эстетов»!



Орнамент на старинном ковре



Орнамент на теле женихов. Кения

Вот эти славные художники из Кении не рубят себе руки-ноги, они рисуют мелом на телах *ритмические, повторяющиеся* абстрактные изображения. Поскольку они знают, что «*Орнамент*» и заклятие животных для их свадьбы – разные вещи! При этом, они знают, что поставленный рядком десяток одинаковых *натуралистических* скульптур, не называется орнаментом.

Дальнейшее *развитие* изобразительных искусств идет затем в двух направлениях – к абстрактному искусству добавляется *реалистическое* искусство, изображения в *типических* чертах. Как мы уже писали, древнейший

человек считал себя частичкой Матери-Природы, в отличие от современных ее «покорителей». Поэтому, считая себя Homo sapiens, *разумным человеком*, древнейший человек стал наделять таким же свойством, Р а з у м о м, всю окружающую его Природу: леса, поля, небесные светила, деревья, реки, скалы, облака, животных. Все это наделялось и душой, живущей вечно, и даже после смерти дерева, животного. Теперь древнейший человек имел возможность разговаривать с Природой, просить защиты, помощи, прощения за свои проступки.

Так возникает к у л ь т *живой* Природы, подразделявшийся на множество различных культов. Одним из самых важных, жизненно необходимых, становится культ *промысловый* и культ *животных*. Чтобы убить животное, охотники сначала «убивали» его Д у ш у – *изображение* животного.

Такие же обряды существуют и у современных *нецивилизованных* народов, донныне проживающих на первобытном уровне. Так появляется *перфоменс*, театрализованная акция, ч а с т ь *концептуального* Абстракционизма.

А все театры начинались с м а с о к, изображавших *нужных* персонажей. Чтобы понять в с ю сущность масок, нам следует немного изменить определение искусствоведов Старой школы: «МАСКА – специальная накладка, *скрывающая* лицо (иногда с изображениями человеческого лица, звериной морды), с вырезом для глаз». Здесь ф у н к ц и я у маски маскарадная, «спецназовская», задачей же считается *необходимость* с к р ы т ь лицо, Еще бы! Ведь Старое искусствознание не знает, что все искусство началось с Абстракционизма!



Жрец в маске тотемного животного.
Сахара. Тассили. Роспись VII-V тыс. до н.э.



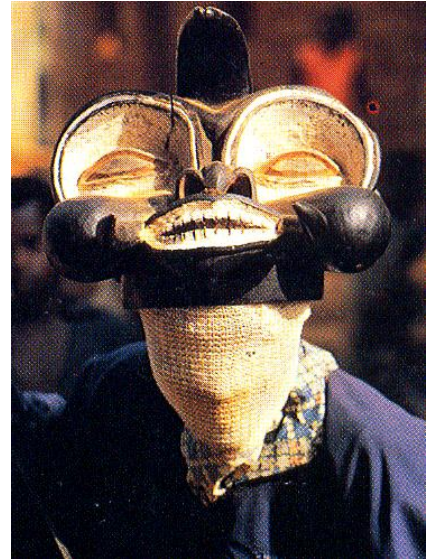
Жрец в маске леопарда. Камерун.
Современный перфоменс африканцев

Но новое, *Конкретное* искусствознание, считает, что целью маски было не скрывать лицо, а *изменять облик*: «МАСКА – Накладка на лицо с вырезами

для глаз, дающая возможность *принять облик* другого персонажа, существа». Для этого изготовляли маски и древнейшие *концептуалисты*, и любители веселых маскарадов. *Скрывали* же *лицо* убийцы и секретные агенты, при этом *принимая облики* убийц, спецназовцев, секретных «Джеймсов Бондов».



Ритуальная маска индейцев пустыни Наска. Юг Перу



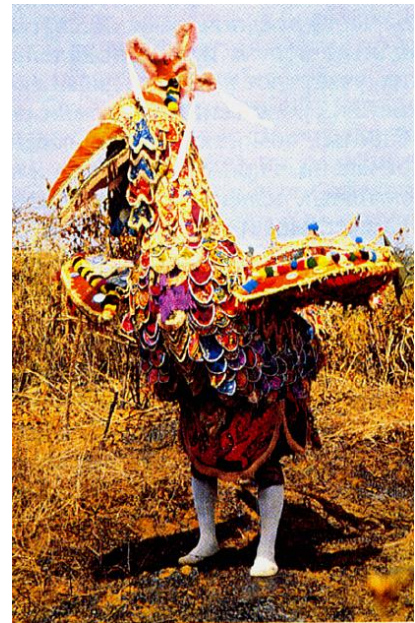
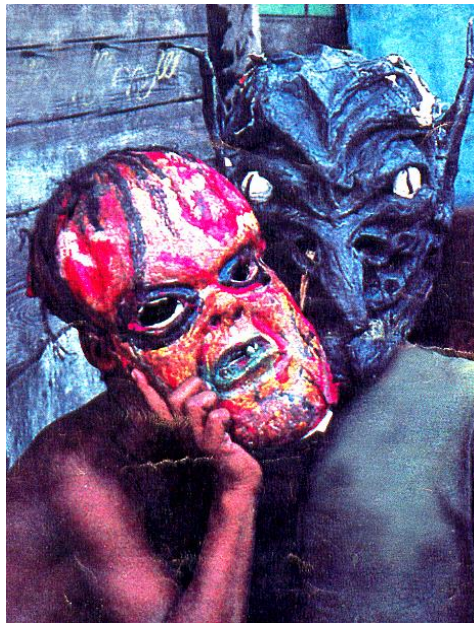
Ритуальная маска предков

А древние шаманы и жрецы использовали маски *для перевоплощения* в тотемное животное, или в животное, на которое охотились, или в злых, добрых духов, у которых чего-нибудь просили. *Перфоменс*, как культовое действие, присутствует *во всех религиях, во всех культурах*. Любой обряд, от свадьбы и рождения ребенка, до смерти человека и его захоронения, включает в себя древние *перфоменсы*, или перфоменсы *религиозные*, или перфоменсы *гражданские*.

Куда нашим российским «актуальным» эпигонам до этих перфоменсов!

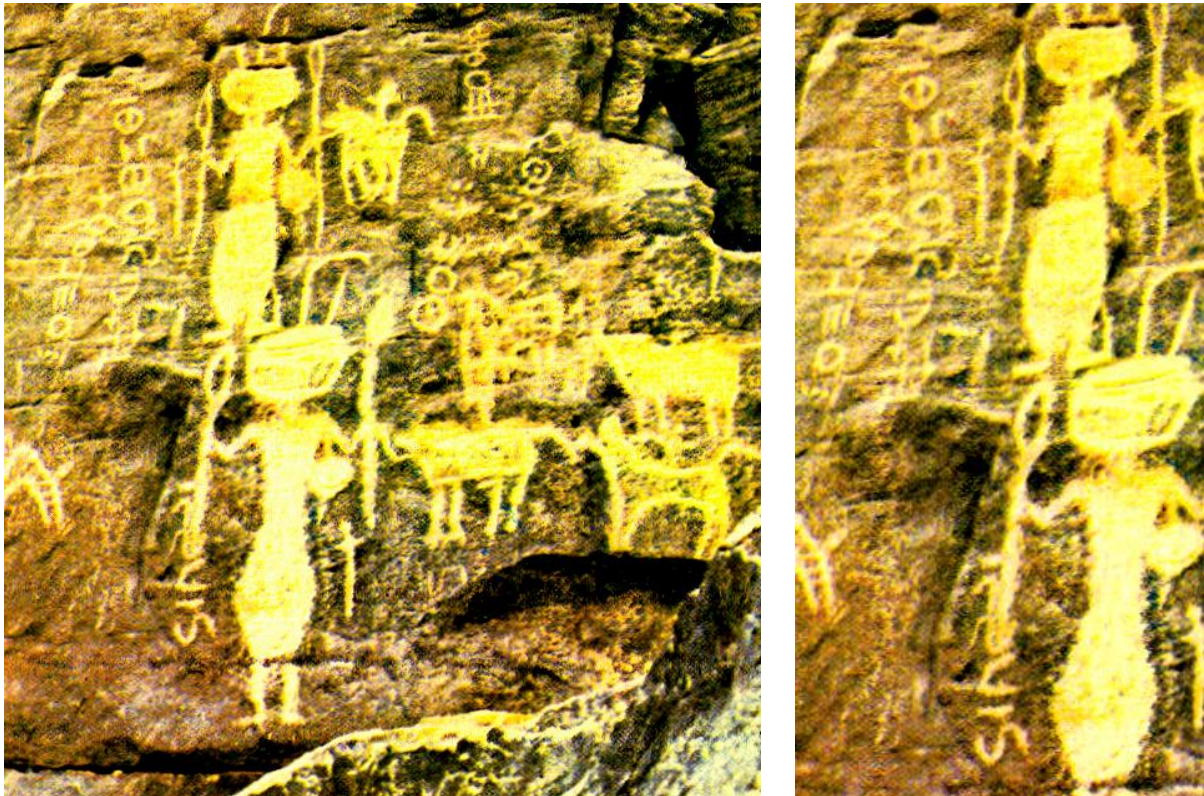


Маски папуасов Новой Гвинеи



Маска тотемной птицы. Африка

И вскоре в *Первобытном* концептуализме появляется изображение *слова* как явления искусства, примерно в V–IV тысячелетиях до н.э.



Изображение *слова*, как части композиции на росписи древнего художника. Сахара. Тассили. V–IV тыс. лет до н.э.

Все это позволяет сделать вывод, что *к о н ц е п т у а л ь н о е* искусство, начавшееся вместе с появлением *к у л ь т о в*, в самой колыбели человечества, сформировалось окончательно в V–IV тысячелетиях до н.э. Затем оно, в форме *перфоменсов* и *визуального* концептуализма повсюду развивалось, применялось во всех цивилизациях, от древнего Египта, до сегодняшней Москвы.

А Нео-концептуализм, открытый американскими художниками 70-х гг. дал ему *новые* полиграфические и телевизионные художественные формы. И он давно запущен в производство, в *промышленный прокат*, является обыденным и даже надоевшим. Неужто вы его не замечаете, *надутые* «эстеты» и искусствознаи? Это рекламные щиты на улицах, телереклама, клипы музыкантов.

Кривляния московских *концептуалистов* с экранов галерейных телевизоров, огульно выдающих свое действие за искусство «*актуальное*», за «Авангард», является бездарным *эпигонством*, раскрученным «эстетам»-искусствознаями.

Какими яркими, талантливыми, в сравнении с их эпигонством, являются перфоменсы народов *первобытных*, или оставшихся на первобытном уровне!

Они, в отличие от наших «*актуальных*», великолепно *понимали*, что они творят. Их акции наполнены и *с к у с т в о м*: театром, яркими костюмами, Древнейшим Абстракционизмом, и очень важным для них *с м ы с л о м*, содержанием, которые пришли из глубины веков, являясь *частью мифологии*, культуры первобытного народа. Поэтому их искусство, возникнув *сотни тысяч лет назад*, живет и в наши дни, как составная часть культуры Человечества.

Глава 11. Абстракционизм и письменность

Дяде Саше Тимофееву, шрифтовику-романтику посвящается

Письмена сохраняют для потомства то, о чем сегодня думает мое сердце.

Цитата из древнего папируса

Концептуальное искусство, возникшее в период зарождения религиозных представлений, культовых обрядов, находит выражение в абстрактном и реалистическом рисунке, в театрализованных *перфоменсах*, когда-то проводимых перед нарисованным животным. Затем перфоменс стал самостоятельным искусством, как связанным с *религиозным* действием, так и несущим познавательную функцию и развлечение – *театром*. И это можно наблюдать в обычной жизни современных папуасов, африканцев и индейцев, и прочих нецивилизованных народов. Рисунок же, еще на стадии абстракционизма ставший средством передачи информации, используется в этой функции все глубже и обширнее.

От примитивной стрелки, указывающей направление, рисунок-информатор поднимается до символических рисунков, затем – до реалистических. Так возникает целый пласт рисунков первобытного художника, которые ученые назвали *пиктографией* за их особенную функцию – за передачу информации.



Карелия. Онежское озеро. Петроглифы протянулись на 20 км.

Петроглифы находят в разных уголках Земли, в Сибири и Европе, в Америке и Африке, они на службе до сих пор у некоторых *нецивилизованных* народностей, оставшихся на примитивном уровне развития. И эти первобытные петроглифы прекрасно служат им в наш век телевизионной информатики!

Так, на рисунке, приведенном ниже, петроглифы рассказывают о целом дне охотника, который умудрился в себе пересказать десятком знаков эскимосской пиктограммы: «Человек пошел на охоту, добыл шкуру зверя, затем другую,

затем встретил другого охотника. Вдвоем они убили моржа, потом сели в лодку и поехали домой». Вот, сколько *важного* узнали мы из этих знаков!



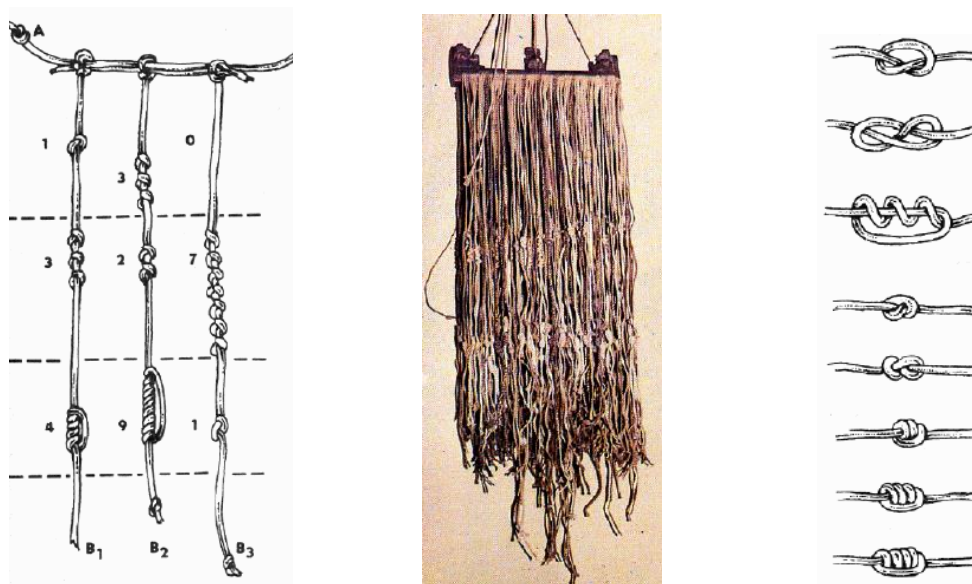
Эскимосская *пиктограмма*, выполненная рисованными фигурками

Причем, рисунки здесь вполне реалистичны, не каждый человек так лихо нарисует человечка с молотом или моржа. И это первый недостаток пиктограммы. Вторым является *событийность* информации, рассказывается лишь о действии, о том, что происходит. А как хотелось эскимосу рассказать о своих чувствах, ощущениях, о скрипе снега под ногами, о напряжении охоты, о радости победы, гордости за свой нелегкий труд, удачную охоту. Все это может описать любой мальчишка-школьник, освоивший грамматику и **п и с ь м е н н о с т ь**.

Вот мы и подошли к явлению, которое возникло в древности, которое подняло Человечество на новый уровень, улучшило передачу информации последующим поколениям. А как же понимают **п и с ь м е н н о с т ь** наши мудрейшие, «продвинутые» Люди? Что нам толкуют академики-профессора?

«**ПИСЬМЕННОСТЬ** – совокупность языковых и *графических* средств письменного общения». Ну, к «маслу масляному» (тавтологии), нам не привыкать, но вот по поводу «*графических средств*», определяющих явление «письменность», сомнения, конечно, возникают. Мы знаем, что незрячие читатели читают свои книги пальцами, а буквы в тех книгах *не графические*, они *рельефные*, а это вещи разные, товарищи искусствознаи!

И у индейцев *инков* письменность была особая – *узелковое письмо* «кипу». Вязали это «макраме» на сотни тысяч километров из обычных ниток, записывали самые различные события своей нелегкой инкской жизни. Хранили их в «кипуотеках» и вовсе не считали все свои «кипу» *графическими средствами*.



Узелковое письмо «кипу», применяемое индейцами на протяжении веков

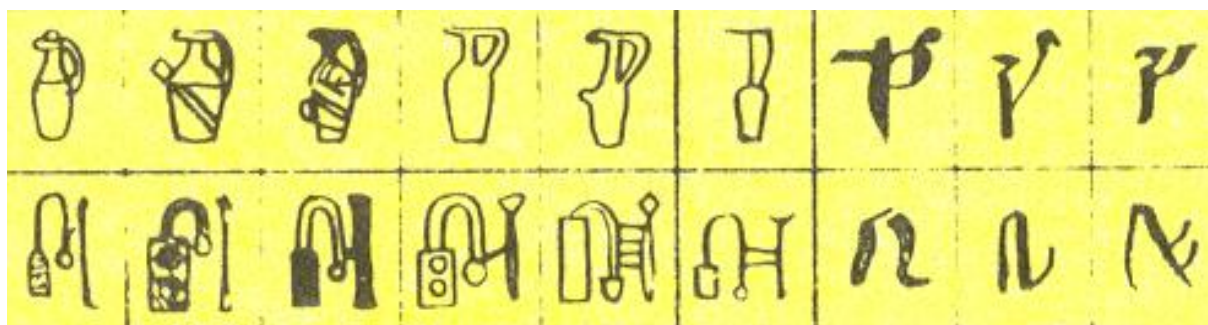
У северных собратьев инков, на островах далекой Океании существовало тоже странное письмо. Его можно назвать «поп-артовским», поскольку выполнялось оно разными ракушками и бусами различной формы, цвета, нанизанными на шнурки. Шнурки объединялись в пояс, который надевал гонец и отправлялся в путь, к далекому соседу. В а м п у м ы – так назывались драгоценные послания, служили для дипломатических сношений, международных переговоров и зачастую начинались просто поэтически: «Этими раковинами я желаю открыть вам глаза и очистить уши». Вампумы иногда служили вместо денег, и их носили часто словно украшения. Такая вот красивая «поп-артовская» письменность!

Есть даже «электрическая» письменность, в которой пишут *электросигналами*, передавая их в пространство на большие расстояния. Они же превращаются в сигналы *звуковые* и могут записаться как *графические*: « · · · — — — · · · ». Приняв такие знаки, все корабли спешат на помощь, ведь это «SOS» – призыв о помощи, а подается он при помощи сигналов Морзе. На флоте есть еще письмо посредством флагов и флажков. Фантазии *разумных* Ното нет предела!

Но есть предел терпения у нашего Конкретного искусствоведения! Доколе Ното *неразумные*, в лице недобросовестных профессоров, искусствознаев Старой школы, будут запудривать мозги доверчивому Человечеству?! Мы думаем, что до тех пор, пока искусствоведы новой школы, *научного* Конкретного искусствоведения, не определит *конкретно*, что есть письменность!

Мы убедились, что «*графичность*» не является объемлющей характеристикой письма, что есть на свете много его форм, но всюду существует с и м в о л – знак, обозначающий предмет, понятие или какой-то звук – б у к в у.

А п и с ь м е н н о с т ь есть выражение языковых средств общения посредством с и м в о л о в. Отличие от пиктографии ее значительно – если *петроглифы* рисуются по-разному, у каждого художника свои приемы, образы, то в письменности вырабатывается з н а к, с и м в о л, который обязателен для *всех*, который абстрагируется и передается разным людям, поколениям.



Эволюция египетских иероглифических знаков на протяжении веков

Древнейшей письменностью пока считают письменность *шумеров*, которые уже в IV тыс. до н.э. оставили нам *памятники письменности*, носившие еще *реалистический* характер, а в следующем тысячелетии освоили письмо на глиняных табличках, имевшее характер *клинописи*. Примерно в это время возникает письменность Египта, носившая сначала тоже *реалистический* характер, но вскоре принявшая форму иероглифов, *абстрактных* знаков, применявшихся в Египте с III тыс. до н.э. и оставивших свой след в изобразительном искусстве.

Возможно, письменные знаки древних жителей Сахары старше письменности египтян, что видно из архаики рисунков рядом с надписями. К тому же, многие ученые считают, что Египет населен потомками древнейших африканцев и европейцев, создавших новый тип народа – египтян. Но главное для нас не это, а то, что древнее концептуальное искусство, дошедшее до нас из Тассили и выраженное в надписях к рисункам, становится глобальным и обычным в Древних цивилизациях, в Египте, у шумеров, хеттов, в Древнем Вавилоне.



Шумерская письменность



Роспись времен Рамсеса III с надписями на рисунке

Причем, она несет не только информацию, она становится одним из элементов композиции рисунков, росписей, рельефов древнего монументального и декоративного искусства. Иначе быть и не могло! Ведь письменность – не только лишь абстрактный с и м в о л существующих предметов, звуков, она еще абстрактна как графическое и рельефное изображение этих символов. И при особых случаях, принимая эстетические формы, абстрактные изображения абстрактных символов становятся искусством.

Мы это видим на рельефах, росписях Египта, на вазах Древней Греции, в иконах и мозаиках Средневековья. Мы видим надписи, являющиеся произведением искусства, на стенах и фасадах зданий мусульман, на стягах рыцарей и европейских королей. А взять русский лубок, прообраз современного плаката!

В Америке, открытой жадными испанцами, искали золото и уничтожали храмы, покрытые прекрасными изображениями, среди которых красовались иероглифы, рассказывающие о культуре древнего народа и его истории. И эти письмена так поразительно вплетались в сложные рельефы, в декоративные фигурки, украшения, являясь органичной частью общей красоты.

И сами «храмы» письменности, древние папирусы, пергамены и книги, являлись тоже дивными произведениями искусства, поскольку их писали лучшие художники-абстракционисты, которых в жизни называли попросту писцами. «Я, Тот, пищик отменный с чистыми руками, обладатель двух рогов, прогоняющий зло, пищик истины, ненавидящий грех, хранитель кисти Владыки мира, владыка законов, творящий слово и письмо».

Вот это – идеал для наших бюрократов! Но это – Бог, хотя и *покровитель* всех писцов. А наши бюрократы не изменились со времен советской бюрократии, и со времен царя Петра, и его древних дедушек. Все так же *помыкают* скромными художниками-абстракционистами, толкая их взащей: «Давай быстрее! Быстрее, писарчук!». Они не понимают, что в любом уездном писаре, или в простом советском «шрифтовике», или в компьютерном плакатном гении, жил и живет *изысканный художник*, которого никто и никогда не признавал, поскольку все они – *абстракционисты!* Как много было таких романтиков-шрифтовиков!



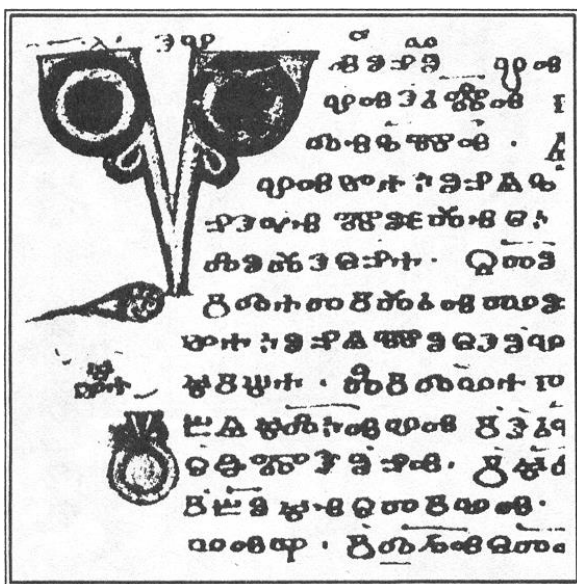
Древние изображения богов ацтеков и майя с введением в рисунок иероглифов

В вопросах письменности множество загадок! Каким событием в истории науки явилась *расшифровка* иероглифов Египта! И сделал это выдающийся француз, ученый Ф. Шампольон 12 сентября 1822 года. А тайну *хеттской* письменности раскрыл чех Бедржих Грозный, а удалось это ему, поскольку он был *славянин*, а в хеттском языке слова похожи на *славянские*. Другие же ученые пытались исходить из языков древнееврейского, египетского, даже японского! Но сходство со *славянским языком* дало ключ к дешифровке. Судите сами! Так, слово «небис» переводится как «небо», «дулуга» – «долгий», «вадар» – «вода». А цифра 3 по-русски и по-хеттски – «три»! Какие «совпадения»!

История Руси и ее древней письменности вообще наполнена загадками. Все почему-то думают, что древние славяне *не имели* своей письменности. Что письменность славянам дали христиане-просветители Мефодий и Кирилл. Но христианство принесло на Русь не только новую религию, оно несло и новую культуру. До христианства на Руси была *демократическая* форма правления и *рыночные* отношения – все то, к чему стремятся нынешние демократы. Мы это видим из былин и древних сказок. Пример тому – «Садко», Великий Новгород – свободный город со *свободными* купцами, ремесленниками, землепашцами.

Являясь идеологией *феодализма*, христианство утверждает на Руси *монархию* и *уничтожает* институты *демократии*: Вече, выборную власть и экономикую *свободных* хлеборобов и ремесленников. При этом христиане *уничтожили* древнейшую историю Руси: книги, выдающихся ученых, *письменность*. И то же самое в Америке проделали *католики* – уничтожили древнейшую культуру инков и ацтеков, их города и храмы, а также *письменность* и книги.

А на Руси до братьев христиан Кирилла и Мефодия существовало много видов письменности. Последняя из них – г л а г о л и ц а. И чтобы уничтожить древнюю культуру демократии, свободы, необходимо было уничтожить и носителей культуры – книги, письменность. Об этом говорят «палимпсесты» – рукописи на пергамене, с которого первоначальный текст, написанный *глаголицей* с о с к о б л е н, и на пергамене написан новый текст – *кириллицей*.



Текст, написанный глаголицей



Текст, написанный кириллицей

Осталось лишь немного книг, написанных *глаголицей*, но факт существования письменности на Руси до христианских просветителей *скрывался* почему-то от общественности. И складывается впечатление, что все советские историки, помимо службы в КГБ, являлись тайными агентами Российской Православной Церкви. Иначе трудно объяснить такую *близорукость* «письмоведов».

Задолго до глаголицы на территории России существовала письменность «черт» и «резов», или «славянская руническая» письменность, которая распространялась от севера Европы до Урала, по территории Руси. В верховьях Енисея обнаружили, еще в начале XVIII века, загадочные надписи из знаков, похожих поразительно на европейские «языческие» руны. А позже – надписи из этих знаков, написанные на древнетюркском языке, нашли в Туве, Хакассии, Монголии. Позднее доказали, что этими же рунами писали в древней Средней Азии.

На *тюркских* языках когда-то говорили от Монголии до Карпат: татары, турки, гагаузы, карачаевцы, кумыки и ногайцы, узбеки, древние уйгуры и тувинцы. Часть этих народы, под названием «гунны», разгромили в древности Великий Рим, и освободили часть Европы от его владычества. Это были не варвары или агрессоры: они имели собственную культуру, письменность, искусство.

О существовании письменности у славян писали сами христиане. В «Сказании» Храбра говорится: «Прежде убо славене не имяху книг, но чертами и резами чьятяху и гадаху, погани суще». О книгах сей монах лукавит, а «поганим» для монахов было все *не христианское*. Но еще много памятников христианской, мусульманской письменности говорит о том, что у славян была своя великая культура, книги, письменность.



Фестский диск. Крит. Памятник славянской письменности. II тыс. лет до н.э.

Мы, как и другие прогрессивные историки, считаем, что история славян, древнее, глубже, чем написано в учебниках советских академиков и профессоров. И мы уже писали об открытии Б. Грозного, но сделаны еще *сенсационные* открытия в истории *славянской письменности*. Российским дешифровщиком, историком Геннадием Гриневичем был расшифрован знаменитый Фестский диск. И этот тиражируемый, печатный артефакт написан был *славянами*, переселившимися на Крит из «Рысиюнии» и основавшими Минойскую культуру.

А назывались они «рысичи», что идентично «русичам». Об этом говорится в переводе надписи на реверсе Фестского диска: «Будем опять жить. Будет служение богу. Будет все в прошлом – забудем, кто есть мы. Где вы пребудете, чада будут, нивы будут, прекрасная жизнь – забудем, кто есть мы. Чада есть – узы есть – забудем, кто есть. Что считать, господи! Рысиюния чарует очи. Никуда от нее не денешься. не излечишься. Ни единожды будет, услышим мы: вы чьи будете, рысичи, что для вас почести, в кудрях шлемы; разговоры о вас. Не есть еще, будем Её мы в этом в мире божьем». Это открытие века, господи! А как написано, сколько поэзии, величия и ностальгии! Так пишут только русские.

Гриневич еще сделал величайшие открытия, расшифровал этрусские загадочные надписи, которые никто не мог прочесть. И это тоже были знаки типа «черт и резов», рунические знаки.

Перевод надписи на этрусской монете гласит:
«Глубокий смысл в том гневе (той ярости) жил»

Этруская монета



И да въ то а ре жи ѳе

В истории славян, вернее, праславян, есть много белых пятен и вопросов. Наш друг, Виталий Витальевич Рябиков, историк по призванию, а по профессии – разведчик, горный инженер, открыл древнейшую Цивилизацию славян. Ее название – Великая Скупь, а информация о ней лежала на виду. Все наши «знаменитые» историки, от Карамзина до Лихачева, ее, по сути, «проморгали».

А началось все с недобросовестного перевода Геродота в 17-18 вв. царскими историками. Так появились термины «Скифь», «скифы», которые способствовали искажению истории славян в неверных переводах русских историков.

Но в летописи Нестор писал *совсем иное*, что не заметили ни Карамзин, ни Лихачев. Он пишет о Великой Скупи, о ее летоисчислении: «В лето 6415. Иде Олег на Грекы». И Лихачев, *бездумно* переводит: «В год 6451 (907)», и даже не задумывается, а что за дата «год 6415»? А Рябиков задумался, *впервые за историю* «историков». Он ведь разведчик! Историю он не зубрил – расследовал!

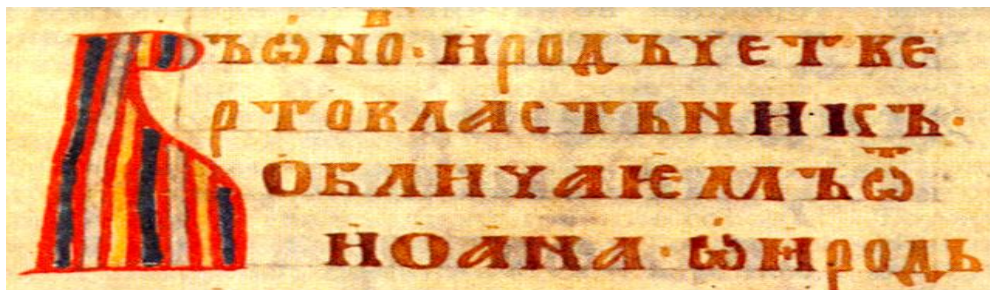
И понял! «Год 6451 – объявления «Начал (функционирования) Сотворенного Мира», дата рождения *славянской федерации* – Великой Скупи. Это великое ОТКРЫТИЕ в истории В.В. Рябикова. А дата «907 год» – из летоисчисления *от Рождества Христова*. Прошлипили открытие, тупые «карамзинцы»!

А дальше – больше! Нестор на блюде выдает все земли, население Великой Скупи: «...поя же (взял же с собою) множество варяг, и словень, и чудь, и кривичи, и мерю, и деревляны, и родимичи, и поляны, и северо, и вятичи, и хорваты, и дулебы, и тиверци, яже суть толковины: си вси звахуться от грек Великая Скуфь»*. СКУФЬ, а не Скифь, товарищ Лихачев! Си вси звахуться СКУФЬ!

Да, все наши историки считают, что «скифы», в основном – кочевники из *причерноморских* территорий, *иранского* происхождения. А тут – вся *европейская* часть России! Но Вы, Искатель Истины, возможно возразите: «Но где же Скупь? У Нестора же Скуфь!» Но Рябиков – разведчик! И это очень важно!

Вот вам ответ *из книги* Рябикова: «до 67 столетия (от Начал Сотворенного мира – замечание авторов) знак «Ф» использовался в славянской грамматике как твердое «П»**». А у славян понятие СКУПЬ означало *вкупе, вместе*.

Вот сколько интереснейших вопросов в таком простом, казалось бы, разделе человеческого знания, как «п и с ь м е н н о с т ь». И здесь идет непримиримая война между *первопроходцами* науки, *научным* Авангардом, и сытыми, благополучными профессорами Старой школы – «карамзинцами».



Фрагмент древнерусской рукописной летописи. Кириллица

* Все эти цитируемые тексты – из летописей Нестора под редакцией Д.С. Лихачева: «Изборник. Сборник произведений литературы Древней Руси / Сост. Дмитриева Л.А. – М., 1969. – С. 36-37.

** Цит. по: Рябиков В.В. История славян. Казары и Великая Скупь. – Белгород: Крестьянское дело, 2003. – кн. 4. – 84 с.

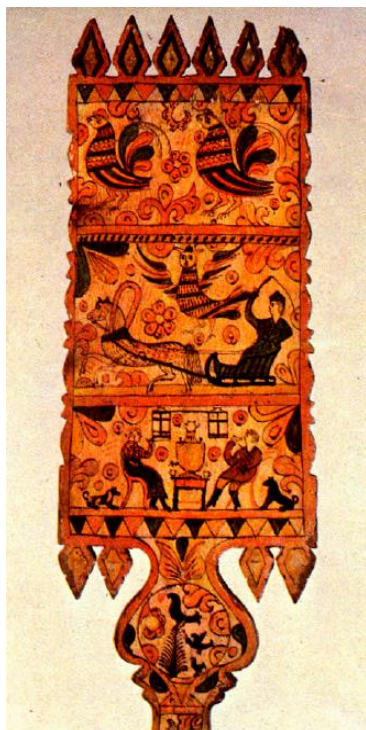
Глава 12. Неоабстракционизм как направление в искусстве Абстракционизма

И путем этой новой способности... родится наслаждение абстрактным – абсолютным искусством.
В. Кандинский

Необстракционизм, как направление *аналитического* искусства, возник в начале века прошлого, в 1910 году. Он был плодом раздумий и экспериментов русского художника Василия Кандинского, его анализа всего искусства Авангарда 19 века и изучения истоков *русского* Абстракционизма – декоративного народного искусства. Как мы уже писали раньше, древнейшим из искусств было *Абстрактное искусство*, оно же проявляется в *эволюционном* прототипе первобытного художника – *в ребенке*. Он тоже начинает с «Черкатни», с простых геометрических фигур и с цветового Абстракционизма – «мазни», как называют это его *гордые родители*, воспитанные на картинах Шишкина «эстетамы» СССР.

Наверное, узнай они, что их малец – Абстракционист, они бы ахнули и *перекрестились*. А вот, во всем искусстве мира (до Неоабстракционизма) *синтетический* Абстракционизм любили, применяли в производстве и в быту.

В искусстве первобытного художника Абстракционизм все больше усложняется, там появляются *Узор*, *Орнамент*, но он, при этом, сохраняет за собой главнейшую из функций – *к р а ш е н и е*. Другими функциями становятся – *информационная*, приведшая к возникновению письма, и культовая, *мистическая*, объединенная с Поп-артом и *перфоменсами* храмов.



Произведения *русского* народного декоративного искусства

Мы выделяем первую из функций, *у к р а ш е н и е*, считая ее главной и *первичной* по нескольким причинам. Во-первых, это *биологическая* функция Абстракционизма – *привлечь в н и м а н и е* партнера для размножения, ведь не слу-

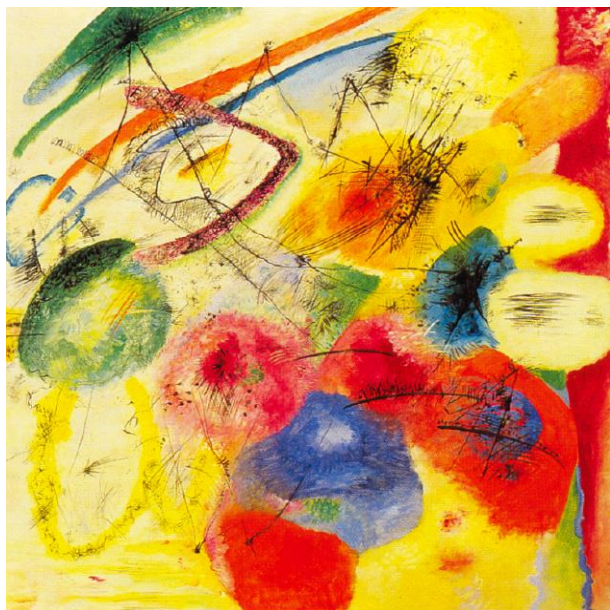
чайно «люди-дикари» расписывают свои бранные тела! Все птицы, звери, в брачных играх стараются привлечь к себе внимание, приобретая яркий и нарядный вид. Не отстают от них, и современные красотки и красавцы, накрашивая глазки и одевая яркие *одежные приманки*, придуманные «сводниками»-абстракционистами. Так красота *спасает* вид, породу, расу, способствует развитию и выживанию культур. А значит, *красота* спасает вас, товарищи «эстеты»!

И н ф о р м а ц и о н н о с т ь образа возникла позже, когда художник уже твердо может рисовать абстракции, орнамент. А вместе с информацией изображений рождается м и с т и ч е с к а я функция абстрактного искусства.

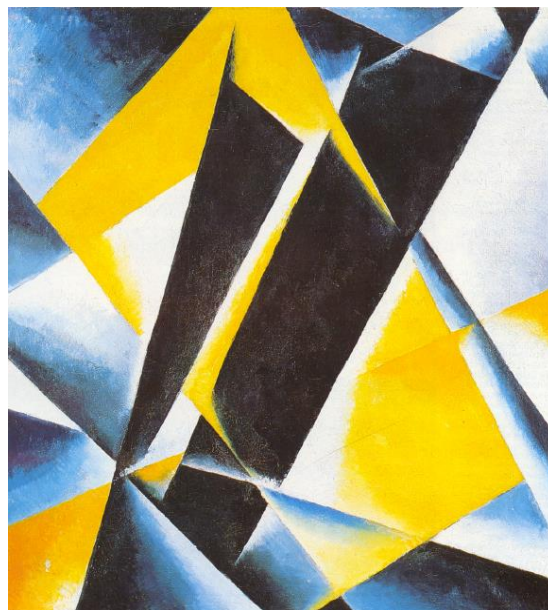
Затем, когда возникло новое, *реалистическое* искусство, и человек стал рисовать не *символических* животных, а «настоящих», к р а с и в о с т ь тоже остается самой важной целью первобытного художника. Ведь каждый, даже самый грубый и отрицающий эстетику «дикарь», стремился добывать *здоровое*, а значит и *красивое* животное. Тщеславие – один из двигателей эволюции!

Пройдут тысячелетия, возникнет перспективное искусство греков, потом – искусство Возрождения, а позже – Классицизм, поднявший *плоское* искусство *моноглаза* до удивительного мастерства и совершенства. Затем – Импрессионизм, открывший эру новых, *аналитических* авангардистских направлений, которые исследовали все стороны изобразительного искусства. И завершает сей *аналитический* процесс развития *моноискусства* новый А б с т р а к ц и о н и з м, искусство *а б с о л ю т н о е*, как называл его основоположник, В.В. Кандинский. Мы называем его Неоабстракционизмом, за его явные отличие и новизну.

С Абстракционизма начинался, и им же завершился весь путь монокулярного изображения на плоскости. Поп-арт – изображение уже *над* плоскостью, а все последующие «измы»: Супрематизм Малевича, Ташизм, Оп-арт и прочие *течения* Неоабстракционизма – все это *разновидности* абстрактного искусства. Круг завершился, гениальное открытие Кандинского было *научно* и закономерно, значение его для общества и для развития искусства – б е с ц е н н о.



Кандинский В. Черные линии. 1913.



Попова Л. Живописная архитектура.

Свободный эмоциональный и Супрематистский ритмический Неоабстракционизм

Процесс *анализа* искусства происходил в обратном направлении, от сложного – к *простому, частному*, причем, за образец обычно брались древние и примитивные искусства. Кандинский тоже в своем творчестве прошел весь путь от *натурализма* до фовизма и кубизма, экспрессионизма. А путь его к *Неоабстрактному* искусству лежал от *русского народного* искусства: «В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из *элементов* моих работ... Стол, лавки и огромная печь, шкафы, поставцы – все было расписано пестрым, размашистым *орнаментом*».

Орнамент – это упорядоченный *ритмический* А б с т р а к ц и о н и з м, отсюда – шаг до нового, *свободного* Неоабстракционизма, и сделать этот шаг помог Кандинскому счастливый случай.

Кандинский в *сумерках* увидел в мастерской свою картину: «Сначала я поразился, но сейчас же скорым шагом приблизился к этой *загадочной* картине, совершенно *непонятной* по внешнему содержанию и состоявшей исключительно из сказочных птиц. И ключ к разгадке был найден: это была моя собственная картина, прислоненная к стене и стоявшая на боку». А утром «ч у д а» уже не было – *волшебность сумерок* была убита *реализмом* света.

Но Чудо совершилось – Кандинский увидал свое *грядущее искусство!*

«В общем, мне стало в этот день *бесспорно ясно*, что *предметность* вредна моим картинам. Страшная глубина, ответственная полнота самых разнообразных *вопросов* встала передо мной. И самый *главный*: в чем должен найти замену о т р и н у т ы й предмет? Опасность *орнаментности* была мне ясна, мертвая обманная жизнь стилизованных форм была мне противна».

Кандинский с честью разрешил все трудные вопросы: орнаментность и сам предмет он заменил *свободными абстрактными* фигурами, наполнил композиции веселыми лубочными цветами, так поразившими его в крестьянской хате. Его Абстракционизм эмоционален, экспрессивен, сродни *народному*, корнями уходящему в Древнейший *первобытный* Абстракционизм, в то Чудо, «которое стало впоследствии *одним из элементов*» работ Кандинского.



Экстер А. Конструктивный натюрморт. 1917.



Родченко А. Белый круг. 1918.

И в этом же году Неоабстракционизм Кандинского дает толчок к открытию П. Пикассо его *импресси* (соединению) – К у б о а б с т р а к ц и о н и з м а.

В течение ближайших лет Неоабстракционизм распространился по Европе и по всему миру. В 1912 г. возникло его первое течение – *Неопластицизм*, основанный голландцем Питом Мондрианом. Это течение Нео-абстракционизма эволюционно соответствует *Орнаменту*: в его основе – древний *первоэлемент* искусства – р и т м: статичный ритм квадратов и прямоугольников.

Статичный и ритмичный Неопластицизм сменяет новое течение Неоабстракционизма: С у п р е м а т и з м российского художника Малевича Казимира. *Свободное, динамическое* расположение геометрических фигур на *плоскости* – вот принцип *динамического* Супрематизма. А «супрема» – высший: в отличие от Мондриана, Малевич выплеснул в свои полотна *все* геометрические фигуры.

В своем значении, в развитии Неоабстрактного искусства, течения *Супрематизм* и *Неопластицизм* – важнейшие и закономерные этапы в его эволюции.

Дальнейшее развитие Неоабстрактного искусства было и быстротечно, и увлекательно. Одни художники, «орфисты», пытаются исследовать взаимосвязь абстракционизма с *музыкой*, Пикассо, следом за Кандинским, открыл *импрессию*: Кубоабстракционизм. Ле Корбюзье его резонно *упрощает* до «Пуризма», что вылилось в *эстетику простых* архитектурных форм, *Функционализма*.

В экспериментах с цветом выделяются *Ташисты*, от слова «таше» – пятно, наполнившие все свои картины *цветными* пятнами и кляксами. Но как бы ни старались эти новаторы, используя в своих работах кляксы или пятна, ритмические комбинации или отпечатки обнаженных женских тел, испачканных различной краской – все это *варианты и течения* открытого В.В. Кандинским Неоабстракционизма. И мы гордимся нашим соотечественником!

Уже через десяток лет после открытия неоабстрактного искусства, от эксперимента и станковой живописи, Неоабстракционизм шагает в *производство*. Архитектура, полиграфия, текстильная промышленность, дизайн – все стали *потребителями* искусства неоабстракционистов. Кандинский создает эскизы для *керамики*, Малевич – фантастические *архитектуры* и *фарфор*, Попова и Степанова – образцы для *тканей*, а Родченко и Татлин – проекты *мебели* и интерьеров.



Кандинский В. Блюдца с неоабстрактными образами. 1920.

Но, к сожалению, руководящая десница партии *остановила* всякое экспериментирование, основанное на «формализме», приветствовался лишь Натурализм. Причем, с о ц и а л и с т и ч е с к и й, доступный и необходимый партии *творческий метод*, основанный на *идеологии*, но выраженный в форме «Соц-Реалистического» искусства, однако же, в Натурализме. Абсурд!

«Эстеты», разрабатывавшие этот «метод», как и последующие академики-профессора советского искусствознания, не замечали этого АБСУРДА! Как можно совместить *реалистическое (в типических чертах)* искусство и *Натурализм*? Не понимая этого, они ставят знак *равенства* между Натурализмом и Реализмом, и объявляют эту ахинею «*социалистическим реализмом*».

Отныне, с 1930-х прошлого столетия, *развитие* формального искусства в России было *остановлено*, инакомыслящие были репрессированы, или «перевоспитались». На смену мастерам-экспериментаторам, исследователям и творцам-Авангардистам пришли послушные натуралисты-«соцреалисты», восторженно запевшие хвалу «Руке», руководящей ими, кормящей их, наказывающей, если «отклонишься», и награждающей, когда особо угодишь «Руке».

На Западе, где «*загнивающий*» капитализм приветствовал неоабстрактное искусство, способствовал его *внедрению* в производство, экономику и в жизнь, возникли новые течения и неоабстрактного искусства, принесшие народам этих стран удобные, красивые товары. Развитие дизайна и архитектуры, полиграфии и текстильной отрасли, развитие всех сфер промышленности – все это следствие признания неоабстрактного искусства. В России слово «абстракционист» осталось до сих пор ругательным. Так не пора ли нам одуматься, товарищи-господа?



Сотник И., Назаренко А., Дьячков А. Кафе «Калейдоскоп» г. Киев.
Мы живем среди абстрактного искусства!

Глава 13. Абстракционизм и тоталитарные режимы

Живопись есть грохочущее
столкновение различных миров.

В. Кандинский

Все новое всегда встречается в штыки, и в этом есть закономерность, законы диалектики, развития – *единство и борьба противоположностей*. Всегда есть *утвердившийся*, в любой момент истории, какой-то комплекс знаний о мире, об искусстве, о вселенной. В свободном обществе развитие наук идет естественным путем, мерилем истины становятся *эксперименты, факты* и доказанные аргументы, и общество *заинтересовано* в развитии наук, искусства, в воплощении их результатов и открытий в жизнь.

Уже в древнейшем обществе рождается «табу» – запрет на что-то, что не нравится жрецу, шаману, словом, *религиозному диктатору*. Не удивляйтесь этому определению! В то время, да и в наше тоже, шаман и жрец, в различных племенах-народностях, имели и имеют власть над племенем побольше, чем вожди! «Табу» он может наложить на все, и даже *на вождя*.

В цивилизованных древнейших государствах жрецы являлись тоже тормозом развития, противниками всяких новшеств. Примером может быть судьба «авангардиста»-фараона Эхнатона, пытавшегося *изменить* религию, культуру и искусство Древнего Египта. *Угробили новатора!* Известна и судьба несчастного Сократа, которого противники его учения заставили уйти из жизни, приняв яд.

Средневековье, как эпоха агрессивного *тоталитаризма*, с религиями, запрещавшими свободу мысли, «прославилось» *жестокостью* по отношению к ученым, открывшим новые законы и учения, *противоречащие догматам* церкви или шариата. Фактически являясь *идеологами диктатуры*, религии Средневековья *повсеместно тормозили* эволюцию наук, искусства, философской мысли.

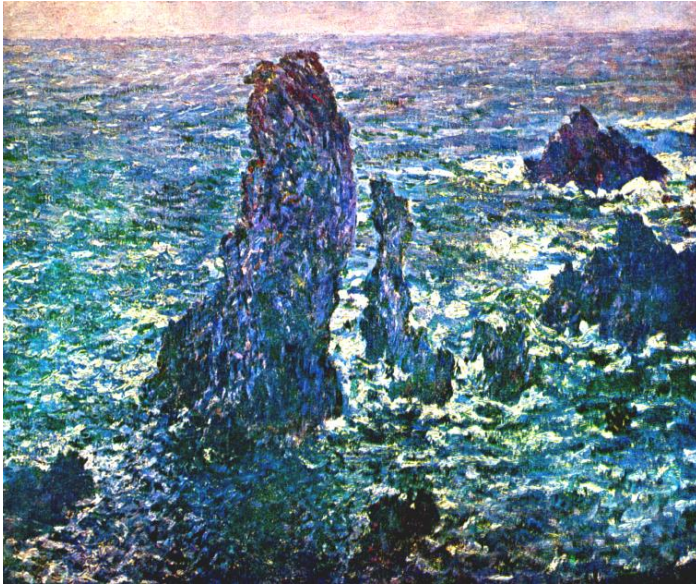
Достаточно назвать простое слово «инквизиция», чтоб треть людей в Европе содрогнулась, ужасаемая генной памятью. Той жуткой памятью о страшной *смерти миллионов мучеников* инквизиции, *о смерти* выдающегося ученого Джордано Бруно, сожженного фанатиками-христианами на костре.

И не случайно все эти режимы диктатур, от фараонов, до Средневековья, повсюду отличались жесткими *канонами* в любом изобразительном искусстве, а отступление от канонов сразу пресекалось. Исламом даже *запрещалось* рисовать животных, человека, и основным изобразительным сюжетом был орнамент с «разрешенными» растительными элементами. Но некоторые книги мусульман в периоды правления «добрых» Султанов-либералов, были украшены чудесной Средневековой *миниатюрой*, где рисовали и животных, и человека.

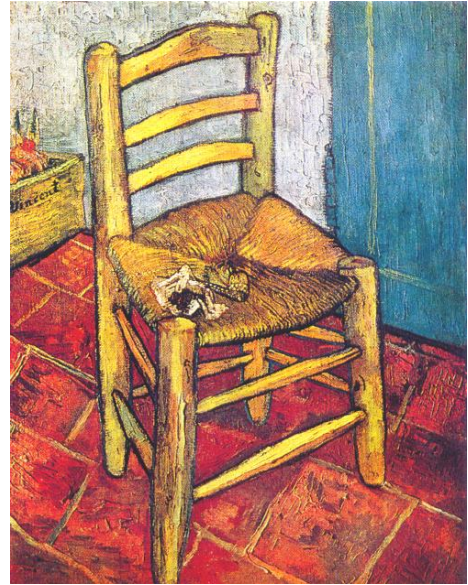
Развитие капитализма ограничивает власть церкви, устраняет диктатуру власти, и на пространстве новых, *демократических республик*, вольных городов расцвел прекрасный Ренессанс – Эпоха Возрождения в искусстве.

И не случайно новое *аналитическое* искусство, начавшееся с *импрессионизма*, возникло именно во Франции. На тот период там сложилась самое *свободное, демократическое* общество в Европе, возвращенное французскими философами и просветителями, и отвоеванное на баррикадах революций.

Конец *революционного* для живописи Деянадцатого века ознаменовался Постимпрессионизмом и Пуантилизмом, Примитивизмом, Символизмом и т.д.



Клод Моне. Скалы в Бель-Иле. 1886



Ван Гог. Стул Винсента. 1888

Двадцатый век дает, уже в начале, *длиннящий ряд* авангардистских направлений: Фовизм, Кубизм, Экспрессионизм и Дадаизм, изысканный и утонченный Модернизм и звонкий, «хулиганский» Футуризм. Какой каскад аналитических *авангардистских* направлений обрушился на головы искусствознаев!

Художественные критики еще во времена *импрессионистов* встречали новшества художников насмешками и оскорблениями. И не было ни одного *авангардистского* течения и направления, которое бы «эстеты» Старого искусствознания *встречали с радостью* или бы – доброжелательно. Являясь ретроградными, противниками *Авангардизма*, они поддерживали лишь *Натурализм*.

Рождение Неоабстрактного искусства встретили насмешками: «Ах, Абстракционизм!» Но время было смутное, свергался монархизм, приветствовалась демократия, «эстетам» было не до Абстракционизма: «Держите нос по ветру!»

Это позволило Кандинскому, Малевичу создать свои произведения и школы, *внедрить* Абстракционизм в художественное образование и в производство. Казалось: Революции необходимо *авангардное* искусство! Позарез! Революции – революционное искусство! Кто там шагает правой? Левой! Левой! Левой!

Но власть большевиков, не разобравшись сразу в авангардных направлениях, вдруг резко *выступает против* нового, «революционного» искусства. Такая же реакция была в Италии, где власти нового, фашистского режима Муссолини, *поддерживавшие* до прихода к власти *футуристов*, вдруг резко ополчились против них. В Германии, где *процветали* все свободные искусства, куда сбежал от большевиков Кандинский, где в Баухаузе ковалось *будущее* Авангарда в производстве, фашистами разворачивается гнусная компания против свободного искусства, против художников-новаторов, Авангардистов.

Так почему же власти в этих странах, провозгласив вначале «революционные» и привлекательные для Авангарда лозунги, вдруг разворачивают против него *гонения, запреты* и репрессии? Да потому, что в них приходят к власти новые, *тоталитарные* режимы! В Германии, Италии – фашисты с Гитлером и Муссолини во главе, в России – диктатура партии большевиков, «пролетариата», которая все больше становилась *диктатурой Сталина*.



Гросс Г. Солнечное затмение. 1926



Филонов П. Мужчина и женщина. 1913

Режиму Гитлера были *вредны* художники авангардисты вроде Отто Дикса и Георга Гросса, с их критикой войны и социального неравенства. А Сталину нужны были совсем другие идеалы, образы, чем у Филонова в его картинах – *богатыри и воины* нужны были диктаторам для завоевания других народов! Была *идейная* несовместимость с Авангардом, который слишком независим и свободен, и несовместимость *формалистическая* – мудрят ребята в форме!

Простому воину, рабочему, крестьянину идеи надо подносить «на ложечке» – доступно, просто, ясно! Чтоб было «все как в жизни». Да здравствует Натурализм! Но «натурализм» звучит не революционно, не в такт шагам солдата, вот «Реализм» подходит лучше!

Соц-натурализм? Соц-реализм! Нац-натура-лизм? Нац-реализм! Ать-два! Ать-два! Ать-два! Наверное, такими рассуждениями и *руководствовались* искусствознаи тоталитаризма: Натурализм есть «Реализм». Ать-два! Ать-два!

А заодно, *реалистическое* искусство Авангарда (конец 19 – начало 20 вв.) *выбрасывалось из Реализма* и объявлялось «модернистским», «формалистским» – «дегенеративным», т.е. *вырожденческим*. Хотя, дизайнеры и абстракционисты Баухауза создали всю эстетику машинных производств Германии тех времен.

Увы! «Эстеты» слепы! Все «вырожденческое» надо *уничтожить*, как поступали в Древней Спарте! Шмяк, со скалы! Хрясь, по башке! И – к стенке!

И «*очищение*» искусства началось: режимам нужно было новое, «*здоровое*» искусство, *послушно, ясно* доносящие до человека нужные диктаторам идеи, образы и цели. Несчастный Казимир Малевич был арестован осенью 1930 г., а освобожден лишь в декабре. Тюрьма ОГПУ подействовала на абстракциониста «положительно» – *он больше не писал абстрактные картины*.

В Германии фашисты уничтожили картины бедного, сбежавшего в Париж Кандинского, хотя в них не было ни социального протеста, ни антифашистской пропаганды. Фашисты взяли и Париж, столицу «дегенератов».

Причем же тут А б с т р а к ц и о н и з м? Ведь он не нес идей, мешающих диктаторам, он безыдеен и бессмыслен, его идея – к р а с о т а. Тем более, что Неоабстракционизм уже всю *использовался* в советской пропаганде. Изготавлилась разная посуда с символикой Советской власти, на тканях, выполненных по эскизам «формалистов»-абстракционистов, изображались, в том числе, и символы большевиков, рабочих и крестьян. Об этом говорил и Маяковский, высмеивая быт советского «партейца»-обывателя:

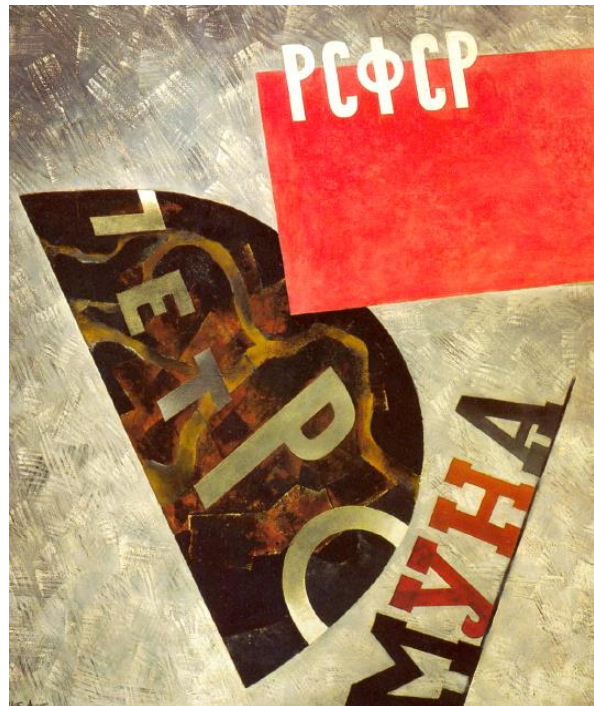
И мне с эмблемами платья.

Без серпа и молота не покажешься в свете!

Но, тем не менее, абстракционизм объявлен был советскими искусствознателями искусством «формалистским», «буржуазным», и если кто-то говорил о нем, то лишь *иносказательно*, в манере папуасов-папуа: «художники текстильного рисунка», «художники, работающие в области *геометрических форм*».



Ланцингер Х. Гитлер-знаменосец.
Националистический «реализм» фюрера



Альтман Н. Петрокоммуна. 1921.
Социалистический абстракционизм

Такая же политика велась фашистами, а «друг Иосифа» художник Гитлер уничтожал Авангардизм, при этом пользовался достижениями Абстракционизма, примеривая г а л с т у к и с *неоабстракциями* перед зеркалом, чтобы понравиться своим «друзьям» и Еве Браун. Так, что же заставляло лицемерить представителей режимов, чем им *не угодил* «опасный» Неоабстракционизм?

Все дело в том, что цель абстрактного искусства – к р а с о т а. При помощи красивых, ярких тканей, костюмов, платьев, галстуков и шляпок все люди, «одевающиеся» в эту красоту, стремятся в ы д е л и т ь с я, привлечь к себе *внимание* других людей. Это *естественно*, и делалось всегда, во всех народах, в разных социальных группах. Абстракционизм с древнейших пор служил для человека средством *выделения из массы*, становления *личностью*.

Но диктатурам не нужны такие «личности», поэтому за яркую помаду и выделяющуюся среди всех одежду, фасонистую шляпку или модную жакетку в СССР могли серьезно «пропесочить» на собрании. В газетах и журналах издавались над «пижонами», в 60-х насмеялись над «стилягами». а идеалом были скромные простые парни, девушки в простых нарядах, сшитых на советских фабриках из простенькой советской ткани. Причем, партийная «элита» получала для себя в «спецмагазинах» шмотки заграничные, которые намного были лучше и красивей. Они ведь выполнялись по эскизам западных абстракционистов.

Диктаторам нужны были не личности, а «винтики», послушные и управляемые, которых можно было бросить на Магнитку, или в Комсомольск, а завтра бросить в бой, с винтовками на танки, чтоб исправлять ошибки партии и «Самого» – Усатого. А «идеальным гражданином» для диктаторов являлся «ЗЕК», «пахавший» в лагерях, или с о л д а т – дешевый идеальный «винтик». А вся система службы – создание такого «винтика» в любой нормальной армии.



Немецкие дети в фашистской форме. 1934

Весь творческий процесс по подготовке «винтика» обычно сводится к уничтожению личности. Сначала всех стригут «под ноль», чтобы служивый стал «нулем» – никем. Теперь он «государев человек», его всегда можно послать в поход, на бой, на смерть. Затем всех одевают в одинаковую форму, которая уничтожает всякую индивидуальность, личность, и все становятся как будто на одно лицо – шеренга «винтиков»! Для армии такое положение вещей – необходимость, нужна для выживания, победы. Для общества гражданского – наоборот: уничтожение свободы личности ведет к застою общества, к повальной деградации и отставанию от стран с демократическим правлением.

Поэтому те страны, где тоталитарные режимы делали расчет на «винтик», уничтожая демократию, свободу личности в различных проявлениях: в одежде, мыслях, и в Абстракционизме, который позволяет выделиться личности, стать лучше и значительней, красивой, остались на задворках мира.

«Великий кормчий» Мао завел Китай в тупик, и миллионы *одинаковых* болванов, в полувоенных *одинаковых* костюмах «а-ля Мао», послушным маршем топали по площадям. Лишь новый курс *демократизации* и перестройка экономики *по западному образцу*, в которой важным элементом стал *Неоабстракционизм*, выводит экономику страны на передовые уровни.

Ну, кто бы покупал их куртки, сделанные «а-ля Мао» или в национальном стиле! Но азиаты быстренько освоили *неоабстрактное искусство* – и результаты сразу налицо! Китайские товары *конкурируют*: заполнили все рынки мира!

Абстрактное искусство – не забавы разложившихся эстетов, как это представляло всем советское, фашистское тоталитарное искусствознание, это *важнейший фактор* общего развития культуры и быстрого подъема экономики.

И это видно на примерах многих стран Европы, освобожденных от фашизма, Японии, Кореи и Китая, признавших и освоивших *Неоабстрактное искусство*, поднявших производство на достойный уровень.



Пантон В. Кресло. 1960 г. США



Продукция дизайнеров 1960-70 годов

Россия только сбросила «мундир тоталитаризма», но до сих пор у нас нет школы *собственного* Абстракционизма, причем, в стране, *открывшей миру* в прошлом веке новое и важное искусство – *Н е о а б с т р а к ц и о н и з м*. В наших *застойных* ВУЗах шельмуются и изгоняются программы с Авангардом.

По телевидению *натуралисты* Глазунов и Шилов, очень *нелестно отзываю*тся об Абстракционизме. Они, при этом, были одеты в модные костюмы и жилеты, и оба в *ярких галстуках*, которые их *очень выделяли* из толпы.

Все это создали «негодники»-абстракционисты. Возможно, Мэтры не задумывались над этим, возможно, это связано с нехваткой *эстетического образования*, а может, они *излишне оболванены* советскими искусствознаниями.

А может, они боятся, что народ поймет, что тут к чему, «и путем этой новой способности, которая будет стоять в знаке «Духа», родится *наслаждение абстрактным* – абсолютным искусством» (В. Кандинский).

Глава 14. Последствия политизации искусства

Что посеешь, то и пожнешь.
Русская народная пословица

Разделавшись с врагами революции, изгнав белогвардейцев из страны и разгромив бандитские формирования, большевики бросают силы на восстановление хозяйства. И тысячи художников-новаторов стремятся им помочь по мере своих сил. Кандинский и Малевич, Родченко и Татлин, участвуют в комиссиях по организации Культуры, работают в коллегиях и создают художественные институты. При этом, занимаются *теорией абстрактного* искусства и пишут книги, «Декларации», трактаты, и прочие теоретические произведения.

Все это сопровождается организацией различных выставок и демонстрацией картин абстракционистов и других авангардистов. Малевич и Кандинский, Попова и Степанова внедряют достижения Неоабстракционизма в производство: в текстильную, фарфоровую, керамическую отрасли, а Родченко и Татлин пытаются создать основы нового дизайна, *удобного* для технологий производства.

Все говорит о том, что создавалась ш к о л а современного им *производственного* новаторского искусства. Необходимость такой школы увидели еще Морозов и другие русские капиталисты. Тогда же были созданы училища и школы, готовившие художников-прикладников. И это сразу же сказалось на производстве – на международных выставках Россию отмечали за *высокую художественность* товаров и за высокий уровень умельцев-мастеров. Но время новое потребовало *новых* форм, и это собирались дать стране художники-Авангардисты непредметных (абстракционисты) и предметных форм – дизайнеры, энтузиасты от искусства и патриоты собственной страны.

Художественная жизнь России с 1920-х по 1930-е года была насыщена большим разнообразием художественных направлений и творческих объединений. И для искусства это было очень хорошо, в таком естественном развитии, в *естественном отборе* сложилось много ярких и талантливых художников, стремящихся найти свой путь в искусстве. За это время проводилось много выставок, и в том числе, большая выставка Малевича, причем, *ретроспективная*.

Она была открыта в декабре 1919 г., а в начале 1925 г. состоялась новая, вторая выставка Малевича. Две выставки Малевича проходят за границей, куда художник в 1927г. даже выезжал и посетил Варшаву и Берлин. Все это говорит о том, что творческая атмосфера в это время для авангардистов, и отношение к ним властей, в нашей стране были довольно неплохими.

Единственной помехой для авангардистов, их оппонентами и даже яркими врагами становятся художники *натуралистического* направления, уже в то время проявлявшие те отвратительные качества, которые проявятся сполна в советских творческих Союзах «социалистического реализма». И самой *регрессивной*, а также агрессивной из них была АХРР, Ассоциация художников революционной России. Это о них писал Владимир Маяковский в стихотворении «Верлен и Сезанн»: «Большущее имя взяли АХРР, а чешут ответственным пятки».

Такие вот любители «почесать», а также полизать кое-чего, порисовать тех, «кто поцекистой», составили костяк гонителей Авангардизма, костяк Союзов социалистического Н а т у р а л и з м а. И не случайно А.М. Герасимов займет затем высокие посты в художественной *бюрократической* системе.



Герасимов А. В.И. Ленин на трибуне.1930



Кацман Е. Портрет К.Е. Ворошилова.1933

И не случайно, вместе с Ворошиловым он будет требовать уничтожения картин авангардистов в музеях нашей Родины. Воинствующий *Натурализм*, всегда стремящийся поближе к власти, чтоб угодить, лизнуть кусочек пирога, перехватить заказик, всегда, *и в наши времена*, становится врагом *развития искусства*. Художники-авангардисты, гордость России, становятся *врагами власти*.

Все крепнувшей тоталитарной власти такие люди были *не нужны*: среди Авангардистов, слишком уж *свободное* искусство, и в нем давно хотели «наводить порядок». И если в 1925 году РК ВКП(б) еще советовала бережно, тактично относиться «к тем, кто ищет путь к *социалистическому реализму*», то после «исторического» постановления от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» вопрос об авангардных направлениях решался жестко и *решительно*, и, как всегда, «от имени народа».

Тоталитарному режиму Сталина не нужен был обычный Р е а л и з м, явление в искусстве сложное, обширное, включавшее в себя все авангардное *аналитическое*, конкретное *по содержанию* искусство, критический и исторический, упаднический декадентский реализм и прочие «неподобающие реализмы». Диктаторы боятся *правды, критики и г л а с т н о с т и*. Лакейский реализм, обязанный «служить Руке», указывающей и направляющей – вот идеальный МЕТОД для искусства всех тоталитарных и диктаторских режимов.

«Лицом к деревне» – задание дано, – за гусли, поэты-друзи!» Вот главное в «социалистическом реализме»! Но у художника должно быть *с в о е* лицо, «оно лицо, а не флюгер». Художники, стремившиеся сохранить свое лицо, уже покинули Россию. Все остальные должны были *изменить свое лицо*, стать «флюгерами», и это вынуждены были сделать многие художники-новаторы, оставшиеся в СССР. Даже затравленный Малевич попытался сблизиться с врагами: в

своих последних *натуралистических* портретах он пишет «пролетариев». Абстрактные работы он *не пишет* после «перевоспитания» в ЧК. Пожалуй, лишь Филонов остается верным своим принципам: предпочитает красить крыши. Так, методом «кнута и пряника» воспитывали в СССР «сюрреалистов»!



Бродский И. М.В. Фрунзе на маневрах. 1929



Иогансон Б. Рабфак идет. 1928

«СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ (верней, Натурализм) – провозглашенный в 30-е года 20 в., *единственно* отвечающий и н т е р е с а м социализма метод в литературе и искусстве (литература – не искусство?), требующий *оптимистического* изображения действительности в духе коммунистической и д е о л о г и и». Определение из словаря как будто *безобидное*, на деле же за этим «провозглашенным» методом, «единственно» оптимистическим – трагические судьбы тысяч *истинных* художников-новаторов. Для русского искусства этот м е т о д – ложе мифического Проскура: все то, что не вмещалось в это «ложе» – отсекалось. В обрубке оставалось лишь *угодное* диктатору и партии.

Все остальное, *авангардное* искусство, начиная с Импрессионизма, было объявлено «*формалистическим*» и вредным для Советского народа. А всякая *исследовательская* мысль, *новаторство* в искусстве, сейчас же объявлялось «формализмом» и «исправлялось» партией, диктаторским режимом.

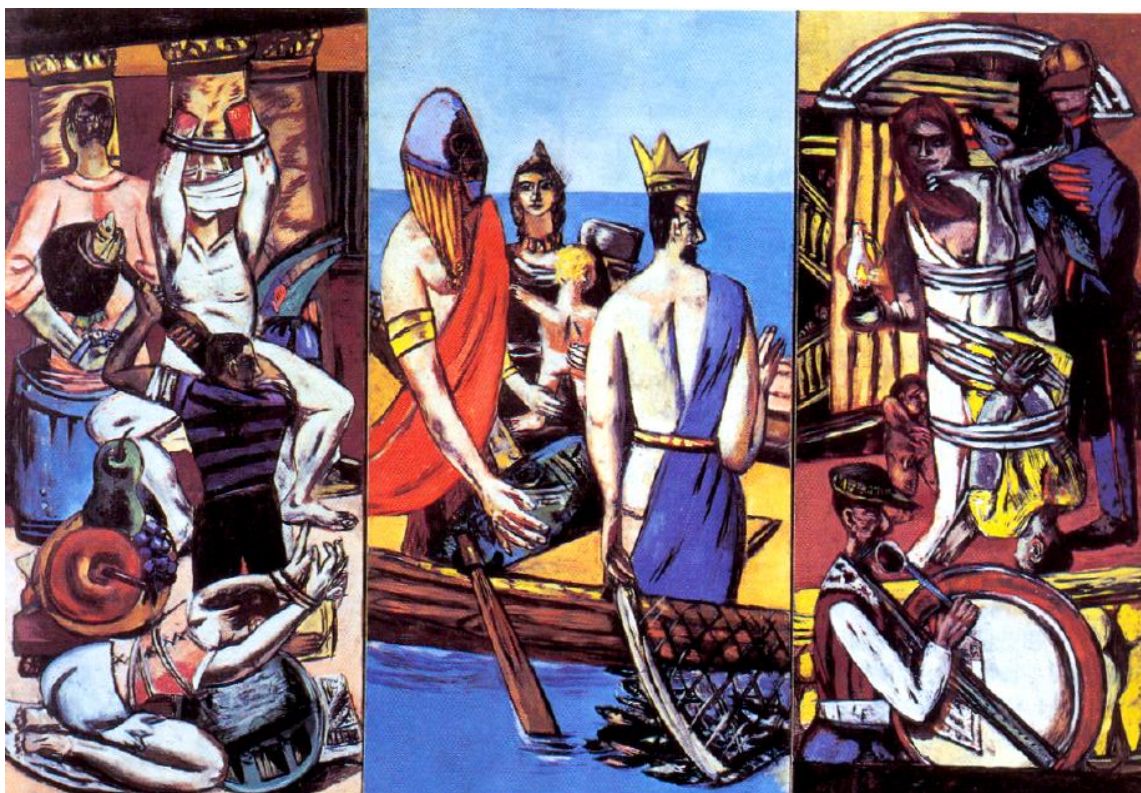
Для видимости «демократии» в Русском музее, а затем в Москве, в 1932-33 гг. проводят выставку «Художники РСФСР за 15 лет». На ней, одновременно с картинами «соц.» Натуралистов, были показаны полотна абстракционистов (Малевича – около 30 работ) и других авангардистов (Филонова – более 60 работ). Народу были *непонятны* эти картины, а «соцэстеты» и не старались их объяснить: не понимали сами и расхваливали усердно свой *Соц-Натурализм*.

Это были *п о х о р о н ы* русского *авангардного искусства*: «в прошлое уходило творчество художников формалистических направлений, оставаясь иллюстрацией и д е й н о й борьбы в годы становления советской *реалистической* (верней, *натуралистической* – авторы) ш к о л ы живописи».

Как радостно его хоронит Старое «натуралистическое» искусствознание, напялив маску «социалистического реализма»! Ведь с «новой» школой живописи, разительно похожей на *передвижническую*, рождается и разновидность Старой школы «эстетского» искусствознания, высмеивающего Импрессионизм и все последующее авангардное искусство, – *социалистическое* искусствознание.

Примерно так же поступили и фашистские «партайгеноссе», но в 1937 году. На выставку собрали множество картин авангардистских направлений и объявили их искусством *вырожденческим* – дегенеративным! А после выставки картины были уничтожены. А часть из них была присвоена начальством.

Фашисты так же собирали для уничтожения евреев: под видом переезда, с добренькими лицами, зверевшими в момент расстрела женщин, стариков, детей. Картины – *те же дети* для художника, они вынашиваются долгими, бессонными ночами, рождаются в страданиях, муках. Уничтожение картин авангардистов и самих художников – еще одно *нечеловеческое преступление* тоталитаризма – фашизма Гитлера и «социализма» Сталина. Пока никто не попросил *прощения* за эти преступления, никто в России и в Германии не признал своей вины, никто прилюдно не покаялся в уничтожении Авангардизма, в гонениях на художников.



Макс Бэкман. Отплытие. Триптих. 1932-1933

А что же делали наши заботливые «гуманитарии», советские искусствознаи, душеведы и «эстеты»? Они давно, еще до «похорон» российского Авангардизма, сколачивали эшафот для авангардного искусства, готовили корзины для «отрубленных голов» и устилали их соломкой – нехорошо-о, головкам будет больно! Искусствознайское *ф а р и с е й с т в о* – иначе и не назовешь то подлое и *лицемерное предательство*, которое свершило Старое «натуралистическое» искусствознание по отношению к искусству Авангарда.

Оно стремилось сделать из него *образ врага* советского народа, и то же делало фашистское искусствоведение – лепило образ яркого врага немецкой нации, авангардиста-вырожденца – *дегенерата*, разлагающего нацию.

Так подготавливалась *теоретическая* база для уничтожения Авангардизма, и МЕТОД его стар как мир – запутать все и замутировать, затем – огульно *оболгать* и обвинить, затем, *судить* и *уничтожить*. Похожие приемы, *но с пытками*, «друзья» народа применяли к *арестованным* «врагам народа».

Последствие *политизации искусства* мы ощущаем до сих пор. Оно является во всем – в трагических историях и судьбах поколения художников, писателей, кинорежиссеров и актеров, поэтов, режиссеров, композиторов периода «соцреализма». Оно – в несозданных поэмах и в ненаписанных картинах; нам не додали многого и отобрали многое в искусстве. Об импрессионистах мы узнали лишь в 60-х, об абстракционистах до сих пор в народе ничего не знают, и все искусство Авангарда непонятно людям, а все благодаря искусствознакам Старой школы, лакеям страшного тоталитарного режима и «соцреализма»

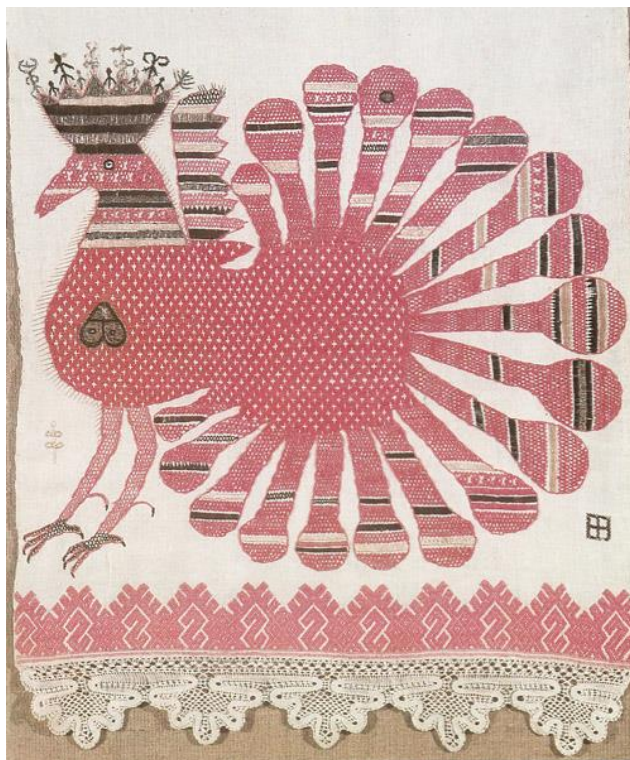
Но самое трагичное – развал советской экономики, страны, в котором важную, *существенную роль сыграло отставание* от качества, *красивости* товаров Запада, от зарубежного *а б с т р а к т н о г о* искусства, от дизайна.

Переворот в Москве был совершен «буржуйскими» абстракционистами, фарцовщиками, привозившими «буржуйские» товары в столичный город, и дурнями большевиками, в 30-х годах уничтоживших *с в о и х абстракционистов*.

Он был *ответным бунтом* русского народа против унижения *серостью* и «скромностью», народа, у которого всегда в почете были *удаль, праздник, красота*, который с детства был воспитан Абстракционизмом – *к р а с о т о й*.



Головной убор. XVIII в.
Костромская губерния.



Полотенце. Начало XIX в. Ростовский уезд
Ярославской губернии.

Из собрания Государственного Русского музея

Глава 15. Фарисейство старого искусствоведения.

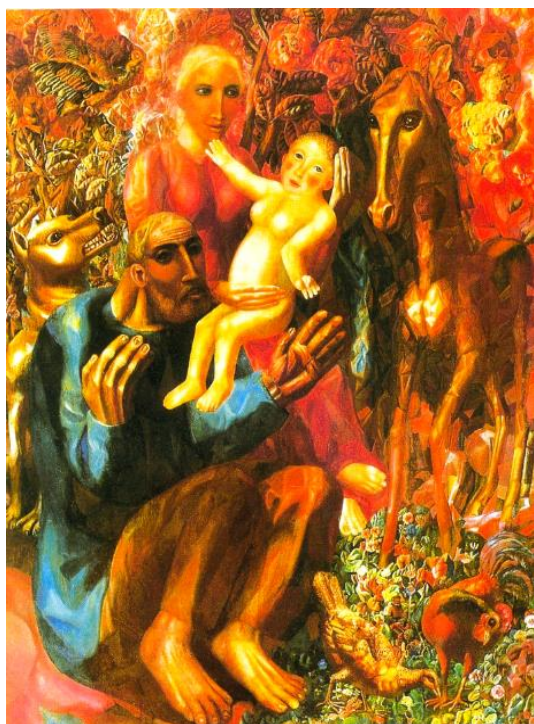
Но они кричали: распни, распни Его!
Евангелие от Луки

Все *ненаучные* определения искусствознаев Старой школы, рассмотренные нами в предыдущих главах, вроде «орнамента», «узора», «маски» и других, являются лишь показателем *неграмотности* их и *ретроградства*. Они бубнят, как попугаи, все эти слова и *не вникают в суть понятий*, отсюда и непонимание открытий авангардного искусства, новаторских путей развития искусства.

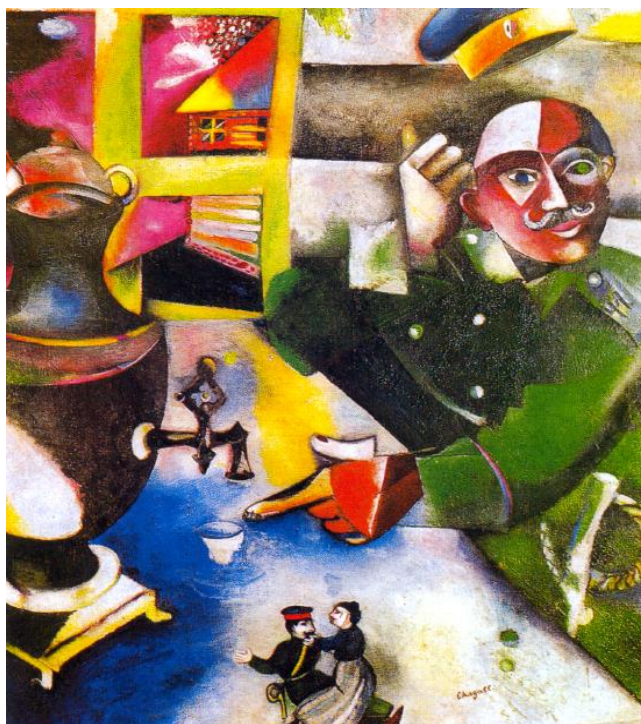
Все эти «книжники» и «фарисеи» всегда являлись ярыми *противниками* нового в искусстве, поскольку новое в искусстве открывают *личности* – Авангардисты. И лишь потом, через десятки лет, когда *начальство разрешило*: «Одобрям!», до удивленного «эстета» вдруг доходит: «Друзья! И в самом деле, ЭТО – х о р о ш о-о-о!» И фарисеи-книжники садятся за свои *дубовые столы*, насилюя свои *дубовые мозги*, и пишут свои лживые, *дубовые* статейки.

Для *политизированных* искусствознаев, сторонников Натурализма и «соцреализма», вопрос стоял гораздо глубже: им надо было *и с к а з и т ь основополагающие определения* искусствоведения, создать *теоретическую базу* для уничтожения *аналитического А в а н г а р д и з м а*. И это было, несомненно, *политическим заказом* разработчикам «*социалистического реализма*».

Затем они *подняли массы*, народ и *репрессивный аппарат* страны против российского Авангардизма, а позже – против мирового. И эти «*ф а р и с е и*» от искусствознания, *предавшие искусство* в его лучшем проявлении – в *развитии*, кричали вместе с оболваненной толпой: «Распни, распни его!» И первыми бросали камни в представителей Авангардизма. Но первым шагом к травле Авангарда становится, конечно, «*с л о в о*», *намеренное* *и с к а ж е н и е* основополагающих *определений* понятий искусствознания, ее терминологии.



Филонов П. Крестьянская семья. 1914



Шагал М. Солдат пьет. 1912

Так, в определении понятия «Авангардизм» намеренные искажения соседствуют с элементарной искусствоведческой *неграмотностью* «умников»-искусствознаев. Судите сами: «А В А Н Г А Р Д И З М – название различных *течений* (1?) в искусстве 20 в е к а (2?), *отходящих от р е а л и з м а* (3?) и *ищущих* (4?) новые формы художественного выражения». Четыре ляпсуса в определении!

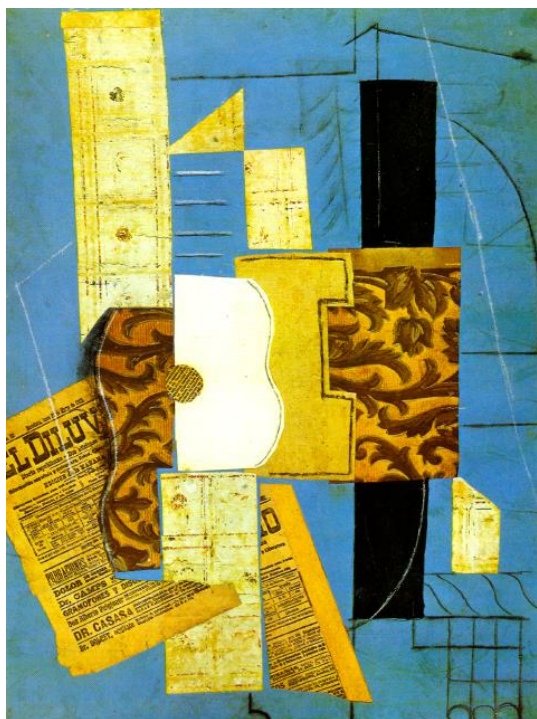
«Эстеты» Старой школы не понимают разницы между «течениями» и «направлениями» в искусстве (1?). В своих работах «направления» они трактуют как «течения», и наоборот. А назовите-ка профессора «доцентом» – обидится! Конкретное искусствоведение определяет эти понятия *научно* и логично:

«Н а п р а в л е н и е (в искусстве) – самостоятельное исследование какой-либо грани искусства в форме или содержании и подтверждение его в художественных произведениях Авангардизма».

«Т е ч е н и е (в искусстве) – исследование какой-либо грани искусства в русле определенного авангардного направления».

Абстракционизм есть *направление* в искусстве, а «супрематизм» – уже его *течение*. В определении «Авангардизма» о «направлении» не говорится. Но это так, обычная для Старого искусствознания недобросовестность!

А дальше следует вообще а б с у р д! Галиматъя! «В искусстве 20 века...» (2?)! И чтобы разобраться в ней, нам надо выяснить, что же такое «Авангард», а он трактуется как «передовая, ведущая часть какой-то общественной группы». Тогда *передовая, ведущая часть художников*, открывшая, а не *ищущая* (4?) *новые формы* художественного выражения – и есть А в а н г а р д и с т ы !



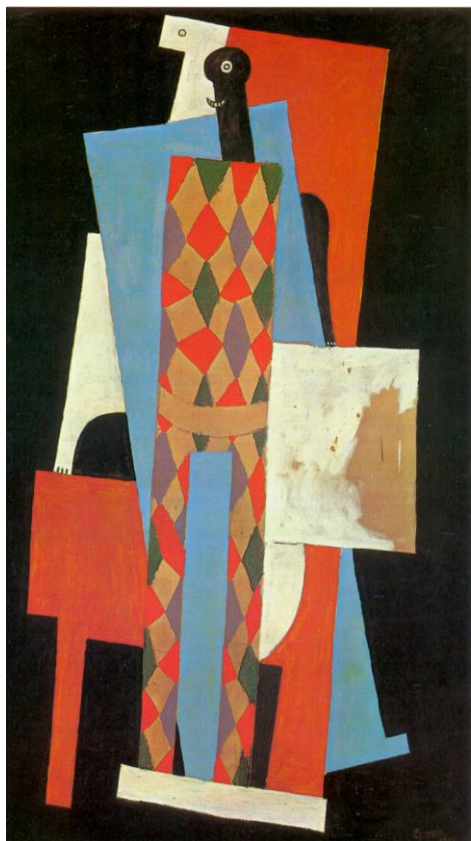
Пикассо П. Гитара. 1913.
Кубоабстракционизм с элементами поп-арта



Пронькин В. Комплекс Наполеона. 2004.
Поп-арт конкретный. Собств. Р. Кулдашева

По логике определений, А в а н г а р д и з м – название в с е х *направлений* и *течений*, открывших (а не «ищущих») *новые формы* художественного выражения в искусстве. А в а н г а р д и с т ы – все художники, *открывшие*

новаторские формы художественного выражения во всех искусствах всех времен и всех народов. Это отряд художников-первопроходцев, идущих *вперед*. И разве можно ограничивать «*идущих вперед*» географическими рамками? Не говорим же мы, что в физике открытие законов началось с Эйнштейна, а вот Ньютон сидел себе под яблоней и просто наблюдал, как падают на землю яблоки. Бездельник и лентяй, однако... Как бы не так!



Пикассо П. Арлекин. 1915.
Кубоабстракционизм



Пронькин В., Пронькин А. Коломбина. 2001.
Кубо-абстракционизм с элементами Поп-арта

И наше *авторское, научное* определение понятия «Авангардизм» устраняет все нелепости «*эстетской*» «*дефиниции*»: «АВАНГАРДИЗМ – общее название разных направлений и течений *во всей истории* изобразительной культуры и искусства, *открывших* новые формы художественного выражения».

И первый первобытный абстракционист, и первый реалист, нарисовавший *силуэт* животного, и реалисты-контурщики, и первый «перспективщик» Древней Греции или эпохи Возрождения – все это открыватели *законов* и *новых форм* художественного выражения, *первопроходцы* и *авангардисты* для своих времен.

Импрессионизм и Постимпрессионизм, и все последующие *аналитические* направления до самых крайних форм абстрактного искусства – все это тоже авангардное искусство, независимо от времени его создания.

Такая же история в «Толковом словаре» с понятием «модерн»: «МОДЕРН – направление в *изобразительном* и *декоративно-прикладном искусстве* конца 19 – начала 20 в., *противопоставляющее* (1?) себя искусству *прошлого* (2?) и стремившееся к конструктивности, чистоте линий, к лаконизму и целостности форм». Ну, как могли *противопоставлять* (1-2?) себя к искусству

прошлого Гоген и Модильяни, когда они учились (1?) *конструктивности* у древних египтян (2?), а *чистоте линий, лаконизму и декоративизму* – у графики японцев, средневековой европейской и восточной миниатюры?

Матисс советовал учиться у *российского лубочного искусства*, а *русское декоративное искусство* способствовало открытию неоабстракционизма. С *ободой форматворчества* Пикассо и кубисты учились у искусства Африки.

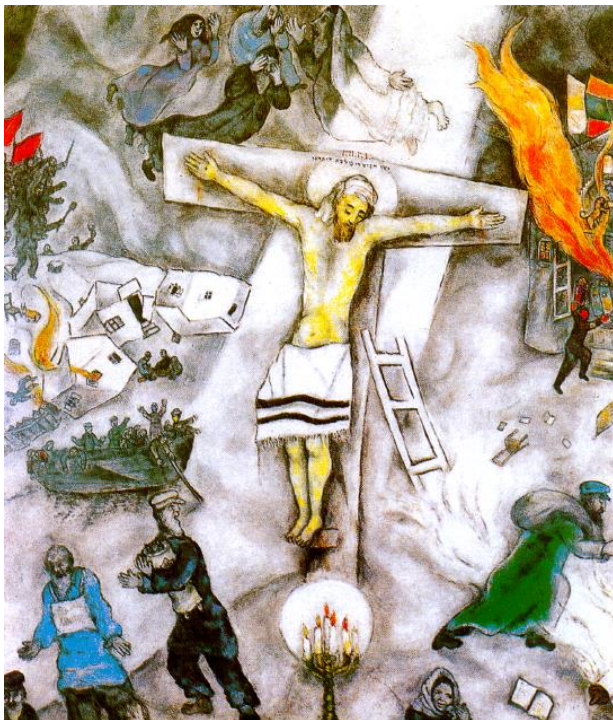
Исследование этих фактов приводит нас к широкому, *глобальному* пониманию явления «МОДЕРНИЗМ». А его *сущностную* форму: «Конструктивность, чистота линий, лаконизм цвета, целостность форм» (добавим *плоскостность* изображений) мы обнаружили в искусстве, архитектуре и Поп-арте (дизайне) Древнего Египта, Вавилона, ранней Античности, Средневековья.

А наше определение: «МОДЕРНИЗМ – общее название разных направлений Реализма в искусстве разных времен, сходных в *эстетической концепции*: *стремление к плоскостности, конструктивности, красоте линий, лаконизму и целостности форм*». Наше *научное* определение спасает Модернизм от клеветы!

От клеветы: «*противопоставляющих* себя искусству прошлого», до *наглой лжи*: «отходящих от *реализма*», «*провозгласивших* *разрыв с Реализмом*». Вот методы «научного» искусствознания фарисеев Старой школы!

В «противопоставлении себя искусству прошлого» мы разобрались, а о «Реализме» и «Натурализме» у нас написана в начале книги целая глава. Мы думаем, читатель догадался сам, в чем состоит *шутливо* «эстетов», создателей определений. Понятие «натурализм» в них заменили «реализмом»!

И побежали тут же доложить начальству – «Понтию» с усами: «Разрыв у них, авангардистов-модернистов, не только лишь с «*натурализмом*» (!), но *даже* с «*реализмом*» !!! Ах-ах! Ах-ах!». Ну, братцы, дальше *некуда*! Дальше только «*формализм*»! А с «*формалистами*» мы цацкаться не будем!



Шагал М. Белое распятие. 1938.
Монокулярный Реализм (Дадаизм)



Пронькин В. Пират. 2001. Бинокулярный
Конкретный Поп-сюрреализм

И Авангард «распяли» на выставке «Художники РСФСР за 15 лет» в России, а 1937 году – в Германии, на выставке «Дегенеративное искусство». Какие общие художественные вкусы у диктаторов, какие солидарные у них искусствознаи! Какие преданные у них художники, как любят они быть рабами!

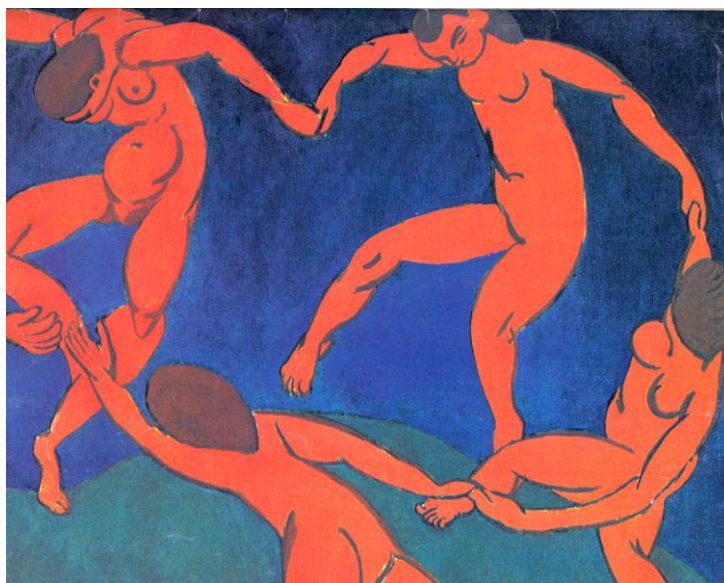
Откуда у них столько *злости, ненависти* к искусству *А в а н г а р д а*? К новаторам, открывшим новые законы живописи, к тем Мастерам, кто развивал и делал *эволюцию* искусства. Ответ найдем у Иоганна Гёте: «*П о д л и н н ы й* художник, *диктующий* законы искусству, стремится к художественной правде, тот же, который не подозревает об этих законах и следует только слепому влечению, стремится к *н а т у р а л ь н о с т и*; первый *возносит* искусство на его *в е р ш и н у*, второй *низводит* – на самую низкую ступень».

Поэтому эти «пигмей»-натуралисты, работавшие на *з а к а з Р у к и*, диктующей и указующей, рабы природы и инструкций Агитпрома, так ненавидели *с в о б о д н о е* искусство. Ко всем художникам, стремящимся к художественной *правде*, ко всем, кто открывал законы живописи и *возносил* искусство на его *в е р ш и н у*, они испытывали зависть, ненависть и злобу.

Отсюда их стремление *уничтожать* все проявления *свободы творчества* в искусстве, стремление окутать всю планету сереньким, *слепым на один глаз* Натурализмом: он нужен был диктаторам и их лакеям – *угодливым «эстетам»*.



Ренуар О. Обнаженная. 1876.



Матисс А. Танец. 1910. Фрагмент картины

Эти картины мы могли и не увидеть, их собирались уничтожить, как «дегенеративные»

После войны с фашизмом, по инициативе Академии художеств, искусство Авангарда *собирались уничтожить* и в музеях. Комиссия, под руководством Ворошилова и Президента Академии художеств А.М. Герасимова, устроила «ревизию» картин авангардистов и, по решению Комитета по делам искусств, их собирались «распылить» по маленьким музеям, а некоторые – уничтожить.

Спасли картины Авангарда героизм и самоотверженность *истинных искусствоведов*: они, в отличие от «эстетов» Старого искусствознания, остались *настоящими* учеными, хранителями даже «опасного» искусства Авангарда.

Огромное спасибо им за это! И мы уверены, сейчас они бы, были с нами!

Глава 16. Кандинский и его путь в Абстракционизм

Моим родственникам, Народному
Учителю России, Туркову Ивану Васильевичу
и его жене Любови Андреевне посвящается.

Живопись открывала сказочные
силы и прелесть.
В. Кандинский

«Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были светло-сочно-зеленное, белое, красное кармина, черное и желтое охры. Впечатления эти начались с трех лет моей жизни». Пожалуй, с этих впечатлений и началось рождение Великого российского художника Василия Васильевича Кандинского.

А маленький Кандинский Вася родился 4 декабря 1866 г. в Москве, в семье торговца чаем Василия Кандинского. Кандинские происходили из купеческого рода, были потомками сибирских каторжан. А бабушка Кандинского была, по материнской линии, из немцев, и ей Василий был обязан знанием немецкого языка, так пригодившегося ему в жизни. После отъезда из Москвы в Одессу, Кандинские разводятся, и воспитание Василия берет на себя тетя.

До 1885 г. он посещал гуманитарную гимназию в Одессе, где обучался рисованию и музыке. Затем он поступает, одновременно, на юридический и экономический факультеты Московского университета.

Василий продолжает заниматься живописью. В 1889 г. участвует в этнографической поездке по Вологодской «лапотной» губернии, где познакомился с декоративно-прикладным искусством русского народа, иконописью.



Кандинский В. Одесский порт. Конец 1890



Кандинский В. – студент. Ок. 1888

В 1893 г. Кандинский заканчивает обучение в университете с дипломом *первой степени*, работает на кафедре университета и пишет диссертацию. Он написал ее в 1895 г., но прекратил занятия наукой и посвятил себя и с к у с т в у.

Среди художников-натуралистов и *гипернатуралистов*, среди простого обывателя, воспитанного искусством Старой школы, бытует мнение, что все *авангардисты не умеют рисовать*, поэтому и пишут «что попало», непохоже на действительность, и все у них не так, «как в жизни». Кандинский, как и многие Авангардисты, прошел серьезную *натуралистическую* школу рисования, о том же, что он мог писать «как в жизни», вы можете судить по репродукции картины «Одесский порт», написанной еще в студенческие годы.

Всегда серьезно относясь к искусству, в 1896 году Кандинский едет в Мюнхен, где поступает в школу-студию Антона Ашбе, известного своим новаторством. Там он знакомится с известными впоследствии художниками А. Явленским, М. Веревкиной, И. Грабарем и Д. Кардовским. Кроме того, в 1900 г. он попадает в число учеников Франца фон Штука, считавшегося в то время лучшим *рисовальщиком* Германии. Но от немецкой «штудии» все скоро «одурели»: «Он требовал точнейшей отработки всех деталей, работы становились словно «барельеф, о д н о г л а з ы й, как *фотографический* с н и м о к...», безжизненный, пустой. Так вспоминал «штудирование» художник Петров-Водкин, известный мастер русской живописи: «Выйдешь на улицу и отдыхаешь, и как будто отвинтишь глаз от какого-то однобокого, на сторону смотрения».



Кандинский В. Мюнхен. Швабинг. 1901

Совсем другое творчество Кандинский видит у авангардистов, он посещает выставки в Париже, Амстердаме, Италии, Швейцарии. Знакомство с творчеством импрессионистов, постимпрессионистов, с картинами Матисса, Делоне и Пикассо, перевернуло его представление о живописи как о явлении *натуралистическом*, обязанном *к о п и р о в а т ь* натуру. Он увидел художников-творцов, поднявшихся на новый, более художественный уровень, и с радостью бросается в Фовизм, Кубизм, Импрессионизм, и пишет в разных направлениях.

А в феврале 1900 г. Кандинский, при поддержке В. Борисова-Мусатова, впервые выставляется на VII выставке Московского товарищества художников. Его картина «Вечер» подверглась резкой критике, но остановить Кандинского уже было нельзя, и он бросается в работу, словно в омут, с головой, и «омут»

этот был чудесным. Может поэтому к нему тянулись люди, а в 1901 г. Кандинский создает в Германии, в городе Мюнхене, художественное объединение мюнхенских авангардистов «Фаланга» («Phalanx»), которое представляло собой выставочное, исследовательское и учебное заведение.

Кандинский сам преподавал с 1902 по 1905 г. в организованной им школе и часто вывозил студентов на пленэр, осваивать приемы импрессионистов. Там он знакомится с Габриэлой Мюнтер, и между ними возникают дружеские отношения. «Фаланга» за 4-е года организует, под руководством В. Кандинского, 12 авангардных выставок. На них были представлены картины членов объединения, и множество полотен художников *новейших* направлений международного искусства: символизма, постимпрессионизма, импрессионизма.

Конечно, эти выставки подверглись критике со стороны сторонников *натурализма*, художников-натуралистов и искусствознаев Старой школы. Кандинскому пришлось вступать в полемику с противниками Авангарда, он пишет множество критических статей и публикует их в журналах «Мир Искусства» и «Аполлон». Ну, что ж, «эстетсы» всех времен зубасты и агрессивны!

В 1904 г. объединение «Фаланга» распадается, и в этом же году распался брак Кандинского с его кузиной Анной. Отныне, вместе с Габриэлой Мюнтер, он много путешествует, они работают, участвуют в различных выставках во Франции, Германии, России. В 1904 г., впервые, Кандинский выставляется во Франции, на выставке парижского Осеннего салона, где будет ежегодно выставляться до 1910 г. В 1905 г. показывает свои работы в московском «Объединении художников», а летом – в объединении экспрессионистов «Мост».

Кандинский, в творчестве 1906–1908 гг., сближается с «мироискусствниками», в его картинах появились *исторические* темы: челны и красочные торжища, славянские красавицы и сказочные русские богатыри. Он выставляется Париже и в Берлине на выставке в «Сецессионе» в 1906 г. И, наконец, он удостоивается чести выставить свои работы в «Салоне независимых», в Париже, в 1908 г.



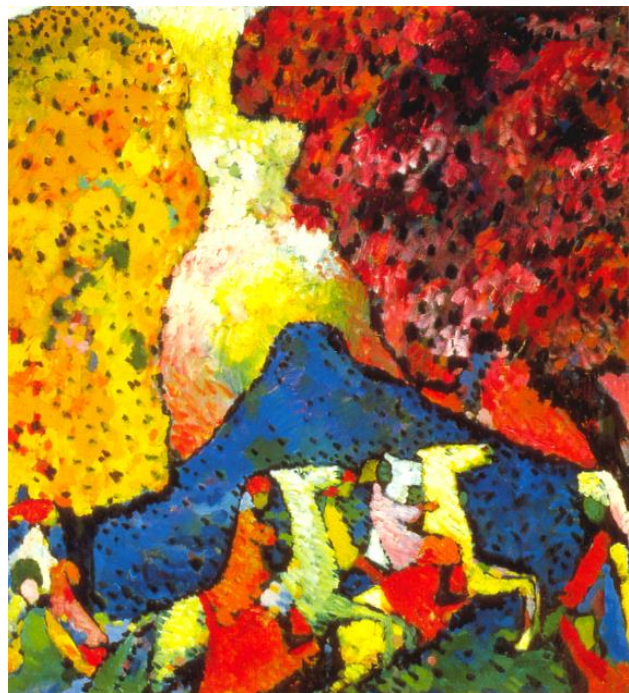
Кандинский В. Песнь волжского челна. 1906

В искусстве в это время происходят *революционные* открытия. Матисс и прочие фовисты дают искусству полную *свободу цвета*, кубисты, вместе с Пикассо, дают *свободу формотворчества*. Кандинский и другие русские художники встречают все эти открытия с восторгом. Но многие реакционные организаторы «Сецессиона» отказывались принимать на выставки новаторские картины.

Поэтому Кандинский и его товарищи организуют мюнхенское художественное общество «Новая ассоциация художников», которое возглавил в 1909 г. сам Кандинский. Но в 1911 г. из-за серьезных разногласий с консерваторами-живописцами, Кандинский покидает общество, и вместе с Францом Марком создает объединение «Синий всадник».



Ван Гог В. Портрет папашы Танги. 1887



Кандинский В. Синяя гора. 1908 -1909

За это время в творчестве Кандинского произошли большие изменения. Уже в работах позднего Ван Гога, Э. Мунка и Матисса прослеживаются впервые зачатки *цветового Экспрессионизма*. А летом 1905 г. сложилась группа «Мост», ее основоположник Э. Кирхнер определил особенности направления в своей программе, пригодной *для всего Экспрессионизма*:

1. Отказ от иллюзорного пространства (линейной и воздушной перспективы).
2. Стремление к плоскостной трактовке форм.
3. Деформация фигур (для большей выразительности).
4. Резкие цветовые диссонансы.
5. Эмоциональная нагрузка на контур.

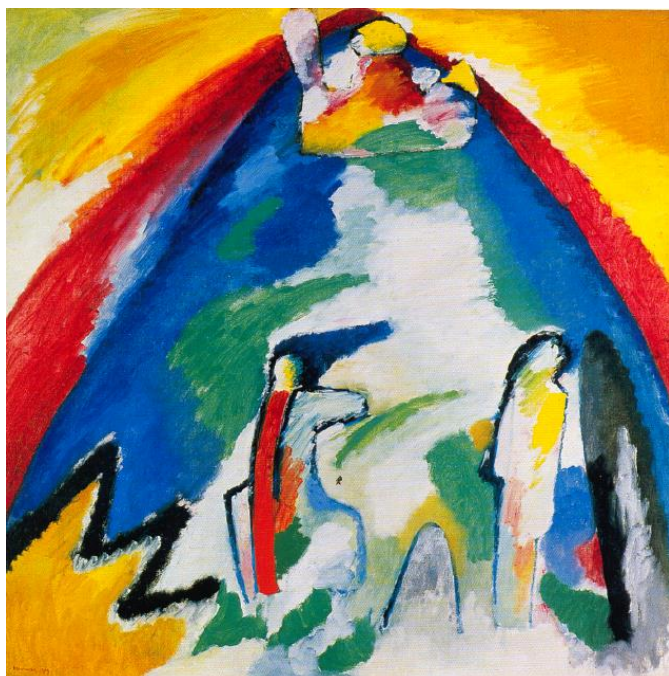
Экспрессионизм подразделялся на *эмоциональный, цветовой*, идущий от Ван Гога и Матисса, и *социальный*, происходящий от Э. Мунка и Д. Энсора. Кандинский и его друзья работали в течении *эмоционального экспрессионизма*. В картинах у Кандинского экспрессионистского периода находят отражения все положения программы Экспрессионизма, но в них присутствует *необъяснимый русский колорит*: невероятно яркие цвета, увиденные им когда-то в русских из-

бах, и близкие его душе российские мотивы. «Немецкий» Экспрессионизм Кандинский пропускал через простую душу *русского ребенка* и получалось Чудо.

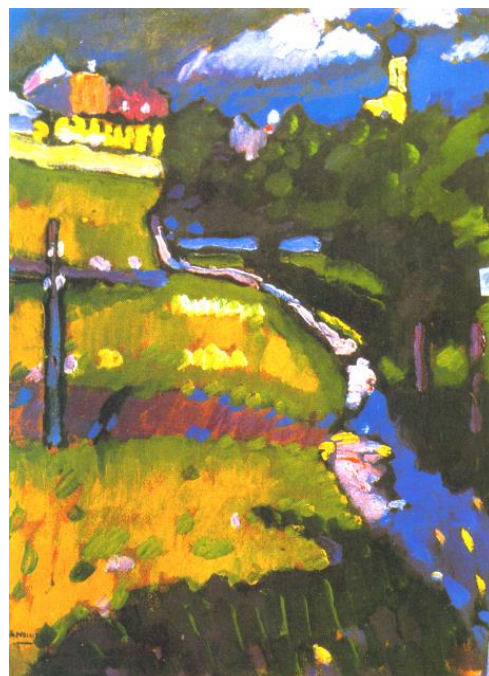
Россию он не забывает и постоянно навещает родину, но все же наивысший взлет его экспрессионистской живописи приходится на Мюнхенский период 1908–1910 годов. В предместье Мюнхена, в Мурнау, в живописной и гористой местности, Кандинский и его друзья, Явленский и Веревкина, купили дом и в нем устроили художественную мастерскую. Кандинский сам расписывает интерьеры, мебель в русском стиле и с головой уходит в живопись.

«По-настоящему я начал писать, мне кажется, только в этом году, но то, что со мной сейчас происходит, похоже не столько на весну, сколько на взрыв».

И этим «взрывом» стало для Кандинского полное *освобождение от натурализма*, следствие его принятия идей кубизма и фовизма, принятие и разработка принципов экспрессионизма. Свобода цвета и свобода «плоских форм» – вот главные причины его «весны» и творческого взрыва.



Кандинский В. Гора. 1908.
Экспрессионизм



Кандинский В. Церковь в Мурнау.
1908-09. Экспрессионизм

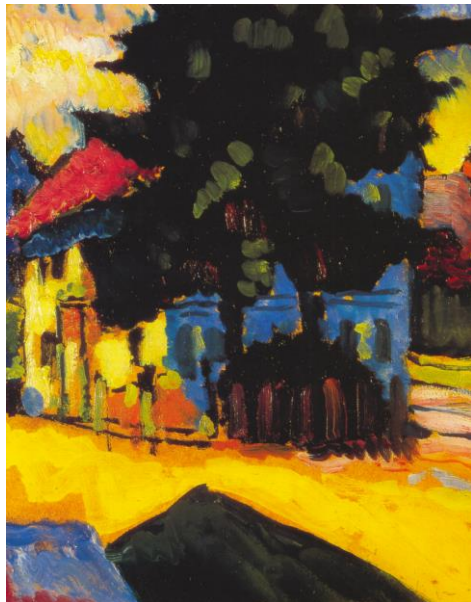
И не случайно *натуралистическая* школа живописи и критики, искусствознаи Старой школы забили в панике тревогу – такой свободной, яркой живописи не видели еще ни разу. Даже Матисс, даже фовисты, не позволяли себе таких *звонящих* и таких *контрастных* красок. Примером неприятия искусства экспрессионистов и других авангардистов становятся все нарастающее разногласия даже внутри Объединения, приведшие затем к разрыву с ним.

Зато он выставляется в Париже, Амстердаме и в России. Раскаченная футуристами Россия встречает творчество Кандинского вполне благожелательно, и он показывает на выставках свои экспрессионистские картины.

В России, взбудораженной войной с Японией и возмущениями 1905 года, сложилась сложная и революционная ситуация в искусстве. В литературе, живописи, в музыке искали новые художественные формы, повсюду возникали раз-

ные союзы и объединения, в журналах шла ожесточенная полемика. Вот как об этом времени писал Владимир Маяковский:

Бывало – сезон,
наш бог – Ван Гог,
другой сезон – Сезанн.



Кандинский В. Пейзаж с зеленым домом. Фрагмент. 1908



Кандинский В. Церковь в Мурнау I. 1910.
Экспрессионизм эмоциональный

Кандинский был знаком не только с западными мастерами авангардного искусства, в России он встречался с Н. Гончаровой, М. Ларионовым, с Д. Бурлюком и В. Бурлюком. Всю осень 1909 г., а затем и зиму Кандинский проводил в России. Он выставляется в Одессе, показывает 52 картины в «Международном салоне», собравшем мастеров со всей Европы.



Кандинский В. Рок. Красная стена. 1909

Затем – участие на выставке российской авангардной группы «Бубновый валет», совместно с Бурлюком, Малевичем, Машковым, Ларионовым и прочими художниками. Авторитет его среди российских «диссидентов» возрастает.

И это не случайно! В своем цветном, до крайности, Экспрессионизме Кандинский совпадает с *эстетическими* предпочтениями российских футуристов и кубистов: все творчество их брызжет яркими цветами, красками.

В сравнении с Кубизмом П. Пикассо, Ж. Брака и других кубистов, все русские кубисты, хотя и были их *последователями-неофитами*, внесли живую радость ЦВЕТА, столь характерную народному искусству россиян.

Кандинский, с детства принял эту радость *цветотворчества* в декоративно-прикладном искусстве, его орнаментах: «Я часто зарисовывал эти орнаменты... писанные с такою силой, что *самый предмет в них растворялся*. Так же как и некоторые другие, и *это впечатление* дошло до моего сознания гораздо позже. Вероятно, именно путем таких впечатлений во мне воплощались мои дальнейшие желания, *цели в искусстве* (Василий Кандинский. Ступени).

Экспрессионистские картины В. Кандинского становятся все больше *плоскостными*, как будто сшитыми из ярких лоскутов, подобно одеялам, коврикам в крестьянских русских хатах. Из них уже струится, брызжет сок Абстракционизма, который вскоре превратится в крепкое вино абстрактного искусства, вскружившего затем и головы авангардистов лапотной России, и просвещенной и пресыщенной Европы, и молодой, дерзающей Америки.

Осталось лишь шагнуть в темнеющую мастерскую, чтобы увидеть в сумерках загадочное полотно, поставленную на бок экспрессионистскую картину, с которой и начнется новая эпоха в авангардной живописи – прекрасное и загадочное *Нео-абстрактное искусство*, открытое Василием Кандинским.



Кандинский В. Импровизация 4. 1909. Экспрессионизм

Глава 17. Открытие Неоабстрактного искусства.

Мне стало в этот день бесспорно ясно,
что *предметность* вредна моим картинам.
В. Кандинский

Абстрактное искусство, до открытия Кандинского, существовало в обществе разумных Ното сотни тысяч лет. Существовало в форме *украшения*, и древние узоры и орнаменты, как *культурные знаки*, несли также общественную, социальную религиозную и космогоническую информацию. Но смыслом древнего Абстракционизма, как и народного, декоративно-прикладного, всегда являлась *к р а с о т а*, а целью – скромное желание *выделиться*, привлечь к себе внимание. Это простое и естественное желание всегда служило встрече двух влюбленных, поэтому все девушки старались *украшать* свои наряды вышивкой орнаментов, узоров, бисером, а юноши форсили-щеголяли в вышитых рубахах с поясами, расшитых их талантливыми матушками.

Идея нового, абстрактного искусства, носилась по Европе, словно «Призрак Коммунизма», и многие художники стояли на краю открытия абстракционизма. Еще Ван Гог предвидел это удивительное «музыкальное» искусство, отличное от реализма: «Если бы я попробовал отойти от *реальности*, я начал бы *цветом* создавать *подобие музыки*, но мне слишком дороги и *п р а в д а*, и поиск правды. Что ж, всё-таки предпочитаю быть сапожником, чем музыкантом, работающим красками». Но одно дело – говорить, хоть и *пророчески*, другое – сделать этот шаг от реализма в сторону и все же превратиться в «музыканта, работающего красками». И это сделал, все-таки – Кандинский!

Советские искусствознаи Старой школы старались *вычеркнуть* Кандинского, Малевича из книг и из истории искусства. Повсюду шло замалчивание их трудов, картин: открытие *неоабстрактного* искусства русскими художниками являлось, попросту, «п о з о р о м» для *тоталитарного* режима. «Эстеты» Старой школы, угодливые профессора и академики, пытались приписать открытие неоабстрактного искусства Мондриану, другим «буржуйским» абстракционистам. И даже *лидерство*, *п р и о р и т е т* России в открытии Необстракционизма, не перевесили *идеологических* пудовых гирь тоталитарной власти.

И западные, и наши доморощенные графоманы Старого искусствознания, пытаются даже сейчас *принизить роль* Кандинского в открытии неоабстрактного искусства. Не понимая *истинных корней* неоабстрактного искусства, они привязывают открытие Кандинского к различным философским и мистическим учениям, к влиянию «югендстиля» (модернизма) и конкретных личностей – немецких модернистов. Все, кто угодно, только не Кандинский! И вот – примеры!

Еще в 1898 году А. Эндель, художник-модернист исполнил декорацию в «Ателье Эльвира», «с ее биокосмическими мотивами и ритмами, с энергичными волнообразными и змеевидными формами, которые *не изображали ничего конкретного*». Увы, но *стилизованные* морские волны, образы листьев, ветра... Красиво, но не Неоабстракционизм! Наверное, об этом говорил Кандинский: «мертвая обманная жизнь *стилизованных форм* была мне противна».

Но «критикам» нейдет: «В те же годы Адольф Хельцель набрасывал свои *абстрактные*, чрезвычайно динамичные эскизы *орнаментов*».

Мели, Емеля, твоя неделя! Орнамент чужд неоабстрактному искусству! Об этом говорил Кандинский еще в своих «Ступенях». Напомним это неумному «эстету»: «Опасность орнаментности была мне ясна!» Не зная броду, не суйтесь в воду, глупые «эстеты»! Читайте, лучше, *классиков* неоабстрактного искусства: научные труды Кандинского, Малевича и прочих.

Узор, Орнамент, Первоэлементы – образы «обычного», *синтетического* Абстракционизма. Они, в ряду различных функций, несут и *содержательную, информационную* нагрузку. А в Неоабстракционизме ее *не существует* – это искусство ЧИСТЫХ абстракций, *без содержания и смысла*.



Кандинский В. Композиция IV. 1911

Мы знаем миллионы случаев, когда художниками применялись разные волнистые, и змеевидные, и прочие довольно «энергичные», «биокосмические формы», которые «не изображали ничего конкретного», еще на уровне палеолита, Древнего Египта, Индии, Китая и т.д. И в эти же, богатые на абстракционистов времена, формировались школы национального искусства и повсеместно создавались «абстрактные, чрезвычайно динамичные эскизы о р н а м е н т о в».

К тому же, господа искусствознаи Старой школы позабыли, что задолго до знакомства с *декоративными экспериментами немецких модернистов*, Кандинский познакомился еще в 1889 году, с *древнейшим русским декоративно-прикладным искусством, с орнаментами, узорами народных мастеров*.

Напомним еще раз забывчивым «эстетам»! Ведь *сущность* Неоабстракционизма заключалась в том, что *исключалась* всякая *предметность* и *содержательность*, а орнамент в своей *информационной функции нес содержание*.

Напомним еще раз американским и российским «следопытам», стремящимся пересмотреть истоки Неоабстракционизма, что Василию Кандинскому, от первого знакомства с русским абстракционизмом в 1889 г., и от знакомства с *орнаментами* немецких декораторов в 1898 г., потребовались годы поисков и

экспериментов от Импрессионизма, до Фовизма и Экспрессионизма. И только в 1910 г. *аналитический процесс* Кандинского в искусстве *закономерно* завершается открытием *неоабстрактного искусства*. Причем, не только в виде *воплощения своих идей в картинах*, но и в создании *теоретических* трудов по Неоабстракционизму. А этого никто из мнимых «претендентов» не делал до него!

При этом, он открыл **СВОЙ собственный** Неоабстракционизм, отвергнув и *декоративность* Энделя, и *орнаментность* А. Хельцеля: «В чем должен найти замену отринутый предмет? Опасность *орнаментности* была мне ясна, мертвая обманная жизнь *стилизованных форм* была мне противна».

А нам *противны* жалкие попытки клеветы «эстетов»-аферистов, пытающихся за счет *известности* Василия Кандинского *прославиться*, оставить свои имена-фамилии хотя бы *на обочине* истории искусства. Но это СЛАВА неудачника-Сальери, *ославленного* Пушкиным в его поэме. Конечно, образ этот лишь *литературный*: Сальери *настоящий* был в творчестве и в жизни *более успешен*, чем гениальный Моцарт, но *уважал* его и *не причастен* к смерти Моцарта.



Кандинский. Арабы III. 1911. Фр.



Кандинский. Импровизация 20. 1911

Напомним, что Кандинский *открывает* свой свободный, *импровизационный* Неоабстракционизм, *не связанный* ни путами декоративной композиции, ни рамками *ритмичности* орнамента. К тому же, формы декоративного искусства и орнамента являлись *прикладными*, служившими для *украшения* вещи, предметов быта, тела, и других произведений.

Кандинский открывает новое, самостоятельное *направление* в искусстве – *Неоабстрактное искусство*, открывшее пути к созданию множества его *течений*, от Неопластицизма и Супрематизма, до Концептуального искусства.

Кандинский *первым* п р о в о з г л а с и л *идею* нового, *Неоабстрактного* искусства, создал произведения неоабстрактной живописи и написал трактат о Неоабстракционизме «О духовном в искусстве», изданный в 1912 году. В период 1910–1913 годов он пишет серию картин, в которых тщательно исследует Неоабстрактное искусство. В основе всей «эстетской» клевете – *некомпетентность!*



Кандинский В. Без названия. (первая абстрактная акварель). 1910

Исследовательский, *новаторский* характер его творчества мы видим уже сразу же, в *неоабстрактной* первой акварели, написанной буквально *п о с л е озарения* в вечерней мастерской. «Страшная глубина, ответственная полнота самых разнообразных вопросов встала передо мной. И самый главный: *в чем* должен найти *з а м е н у отринутый п р е д м е т?*». И вот ответ! Его абстракции!

Поскольку мы *открыли три новых направления в искусстве*, мы ясно понимаем, представляем эти *чувства и волнение* Кандинского. Это волнение *поэта* перед разложенными, чистыми листьями, это волнение ребенка, ступившего *впервые* на зеленую траву лесной поляны, это волнение Колумба, увидевшего на горизонте землю будущей Америки. Это волнение Гения, первопроходца!

Смотрите, как еще нетвердо, с осторожностью, он СОЗДАЕТ своих абстрактных «жителей». Он пробует: какие ОНИ *будут?* Ведь до него НИКТО не видел этих удивительных созданий! Он, словно Бог, впервые *создает, творит СВОЙ* *н е о а б с т р а к т н ы й* мир! Чудесный мир, который только у него в мозгу, которому в Природе нет *а н а л о г о в*, который *не срисуешь*, как натуралист, он есть ЕГО произведение, он детище ЕГО ума, и он – *т в о р и т с я*!

И не случайно он напишет после поразительное стихотворение, в котором образно опишет МЕТОД нового, Неоабстрактного искусства.

Синее, Синее поднималось, поднималось и падало.

Острое, Тонкое свистело и втыкалось, но не протыкало...

Шире расставь руки.

Шире. Шире.

И лицо свое прикрой красным платком...

Вот это-то и плохо, что ты не видишь *м у т н о е*:

в мутном-то оно и сидит.

Отсюда *в с е* и *н а ч и н а е т с я*.

Никто так ясно и естественно не представлял *процесс* т в о р е н и я неоабстрактного искусства. Написано огромное количество «исследований» и трудов о творчестве неоабстракционистов: «эстетсы», «графоманы» плетут теоретические «сети» из терминов и иностранных слов, с надеждой выловить крупную *истины*, а ИСТИНА – вот в этом необычном, небольшом стихотворении. Все остальное – от «лукавого», *пустая болтовня* искусствознаев Старой школы.

Друзья! Ищите вдохновение не в картинах *братьев* по абстракционизму. Оно в том «мутном» мире подсознания, название которому «Космос», там и рождаются *неоабстрактные миры* художника-абстракциониста. Прикройте глаза свои «красным платком»! «Отсюда ВСЕ и начинается», это и есть *истина*.

Кандинский разделяет все неоабстрактные произведения на три большие группы, имеющие самостоятельное значение: «Импрессии», «Импровизации» и «Композиции». И этим он *заложил основы многих будущих течений*, открытых его *неофитами*: Кубо-абстракционизм, Дада-абстракционизм, Информальное искусство, Абстрактный Экспрессионизм и прочие.



Кандинский В. Гравюра III. Деталь.1916.



Кандинский В. Москва. Красная площадь.

Пример *реалистически-абстрактных работ* – и м п р е с с и й

«И м п р е с с и и», *вместе с абстракциями* несут в себе изображения *реалистических* образов, которые являются живописной «темой», подобной музыкальной «теме», какой-либо *мелодии*, вокруг которой строится *импровизация*. Такие «половинчатые», *реалистически-абстрактные* картины, и называются, частенько, у Кандинского *ре а л ь н о*: «Москва. Красная площадь», «Арабы», «Гавань». Конкретно: «Импрессия» = Абстракционизм + Реализм!

Абстрактные работы он называет, часто, тоже соответственно – *абстрактно*: «Композиция VI», «Композиция № 218», «Импровизация без названия», Названия бывают по каким-либо *абстрактным образам*, присутствующим в картине: «Синий круг», «На белом», «Картина с острыми» и т.д.

А иногда свои *абстрактные* работы Кандинский называл *по ассоциации с явлениями*: «Южное», «Розовое», «Маленькие радости» и т.д. Но это вовсе не дает вам повода, «эстеты»-обыватели, искать в его работах образы предметов, вызвавших ассоциацию. Здесь *чистые абстракции*. Все просто и понятно!



Кандинский В. Композиция № 218



Кандинский В. Черные линии. 1913

«И м п р о в и з а ц и и» – уже без «реализма», они *абстрактны, беспредметны* и состоят из пятен цвета, свободных и геометрических абстракций. Импровизация – *неоабстрактное искусство «чистой воды»*, без примесей *реальных образов*. Оно продукт лишь *подсознательного мира* и *абсолютно*: абстрактно и *по форме*, и *по содержанию*. Названия таких работ исходят или из



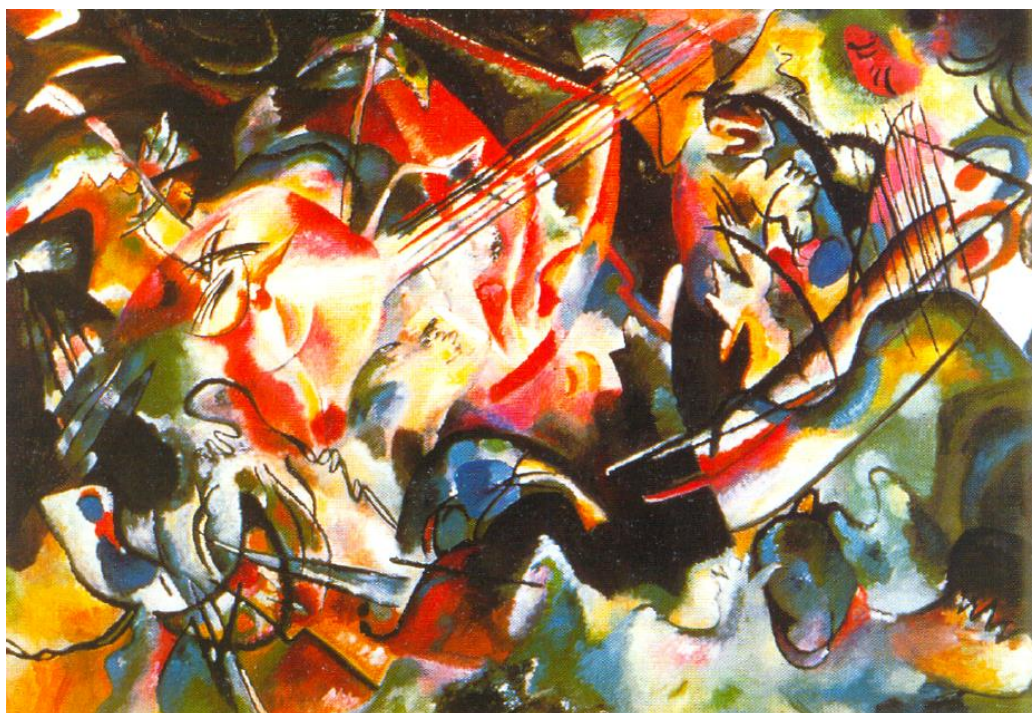
Импровизация без названия. 1914



Кандинский В. Импровизация 209

абстракций (Черное пятно), изображенных на картине, или из *ассоциаций* (Сумеречное), или же – «в лоб»: «Импровизация». Импровизации рождаются *спонтанно*, во время творческих процессов, *без предварительного обдумывания* композиций, их движитель – ассоциации, эмоции, которые дают заряд к созданию картины, и определяют ее форму и, иногда, ее название.

А высшей формой Неоабстракционизма Кандинский называет «К о м п о з и ц и ю», как *новую ступень развития* художника и проявления его как *абсолютного Творца*. Это *вершина, апогей* художника-абстракциониста, есть результат развития двух первых форм. Кандинский часто делал к «Композициям» *эскизы-импровизации*, в которых предварительно «проигрывал» фрагменты «Композиции». Картины-композиции были большими и монументальными.



Кандинский В. Композиция VI. 1913

Но очень часто небольшие и не очень крупные «Импровизации» воспринимаются как «Композиции», примером может быть работа «Беспредметное». Последнее произведение воспринимается как *крупная монументальная картина*, хотя ее размеры, в общем-то, невелики: 50 х 66 см. Невероятно!

Поэтому, не будем осуждать «ошибки» Мастера, давайте лучше *восхищаться* мастерством Кандинского и аплодировать Маэстро, который написал прекрасные «симфонии», исполненные цветом в формате небольших «этюдов»!

Но многие «эстеты» Старой школы (XXI век) и здесь пытаются нам насолить! Для них «бесспорно», что *абстракционизм* Кандинского, «его *новый путь* в искусстве начался с Мюнхена, столицы *югендстиля*, немецкого Модерна».

Возможно, «следопытов» Старого искусствоведения *смущает* то, что сумеречное «о з а р е н и е» в вечерней мастерской случилось у Кандинского *именно* в Мюнхене. Но это *чистая случайность*, такое ведь могло случиться даже в поезде. Так что же! Тогда бы его *новый путь* в искусстве начался с *вагона?!*

Так могут говорить лишь те, кто не понимает истинных корней неабстрактного искусства. Мы с вами знаем эти корни, о них же говорил Кандинский: «В этих-то необыкновенных избах я и повстречался *впервые* с тем чудом, которое стало впоследствии *одним из элементов* моих работ».

Кандинский говорит здесь об Абстракционизме, и об абстракциях, как об явлении, которые его так поразили в *русских избах*. В «Ступенях» он с любовью, уважением говорит о русском декоративно-прикладном искусстве. Но наши «демократы» головы свернули, *поклоняясь «Западу»*, отсюда – и все пакости!

А наше новое, *научное* Конкретное искусствоведение, открывшее *источник* всех изобразительных искусств, *Первобытный Абстракционизм*, вполне согласно со словами Гения Кандинского – истоки его *Неоабстракционизма* – в древнейшем русском декоративно-прикладном Абстракционизме.

Он подсознательно всегда искал возможность «растворить предмет» в языческих цветах *народного* абстрактного искусства. И это выразилось в буйстве красок его *эмоционального* Экспрессионизма, а позже воплотилось в *беспредметном* мире русского *свободного* Неоабстракционизма. И сделал это, господа «эстеты», НАШ, русский художник! Россиянин! НАШ Кандинский!



Кандинский В. Импровизация холодных форм. 1914.

Эта «Импровизация» звучит как «Композиция» – в ней все продумано и гармонично

Глава 18. Вершина и злой рок Неоабстракционизма

Радуйтесь с радующимися и
плачьте с плачущими.

Евангелие. К римлянам

Расцвет необстрактного искусства в творчестве Кандинского приходится на 1910–1914 года. В этот период он делает *теоретическое* обоснование Неоабстракционизма и разрабатывает *основные формы* нового, свободного, *картинного* абстракционизма: «Импрессия», «Импровизация» и «Композиция».

Все эти формы становятся *основой* для многих направлений и течений Авангарда. «Импрессия» стала основой Кубо-абстракционизма, Дада-абстракционизма и т.д., как сочетание *реалистических* изображений и *абстрактных*. «Импровизация» и «Композиция», как формы творчества всех *будущих течений* Необстракционизма, будут использованы в работах всех абстракционистов.



Пикассо П. Поэт. 1912.

Кубо-абстракционизм, как проявление «И м п р е с с и» В.В. Кандинского



Метценже Ж. Танцовщица в кафе. 1912.

В Германии Кандинский и *его открытие* встречает *яростный* отпор художников и критиков-натуралистов Старой школы. «Протест немецких художников», написанный *натуралистом* Карлом Винненсом, в котором отвергалось авангардное искусство, выводит из себя Кандинского. А сколько будет в будущем таких «наездов» от «собратьев»! Каждому Гению – свои «Сальери»!

Он порывает с мюнхенским арт-объединением, давно уже не «Новым», и вместе с Францем Марком выпускает сборник «В борьбе за искусство». В нем, кроме них, боролись за Авангардизм другие живописцы, писатели и теоретики искусства. Издательство «Пипер», опубликовавшее их сборник в 1911 году, печатает и первый труд Кандинского о Неоабстракционизме: «О духовном в искусстве». В издании книги принимал участие и его друг, Франц Марк.

Кандинский познакомился с ним в 1910 г., и вскоре они создают новаторское объединение «Синий всадник». Значительным событием в творчестве Кандинского стал выход альманаха «Синий всадник», опубликованный издательством «Пипер», в мае 1912 года. В нем были репродукции картин художников, участников проекта «Синий всадник», статьи о современной музыке авангардистов- композиторов А. Шенберга, А. Берга и А. фон Веберна.

Кандинский в детстве обучался музыке и был большим поклонником всего новаторского в этой области. Он тоже публикует в альманахе теоретические статьи и представляет яркую сценическую композицию «Желтый звук».

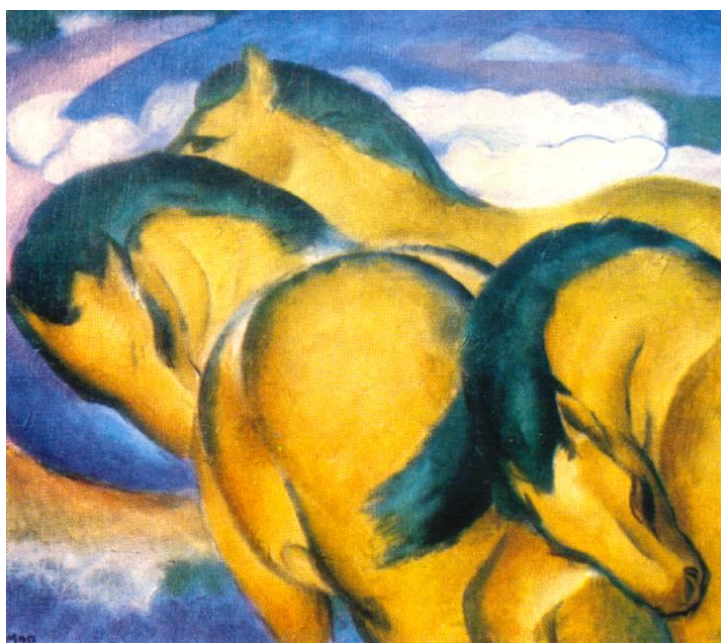
На протяжении всей работы в «Синем всаднике» Франс Марк был другом и единомышленником Кандинского, который говорил, шутя, что он рисует всадников, а Марк – коней. Но все-таки Кандинский оставляет группу «Синий всадник», поскольку он хотел *сплотить* передовых художников *различных стран*, организовывая выставки международного значения и уровня.

В 1912 г. в берлинской галерее «Штурм» Х. Вальдена, *впервые* состоялась выставка Кандинского – *персональная*: в были широко представлены абстрактные работы. В дальнейшем он участвует во многих выставках, и в том числе, в России. Так, в 1913 г. происходит его выставка в Нью-Йорке, а в 1914 году – в «Современной галерее Таннхаузера» и в «Круге для искусства», в Кельне.

Кандинский собирался издавать второй, обширный альманах «Синего всадника». В нем он хотел *собрать статьи* художников *всех авангардных направлений*, ученых и интеллектуалов *разных стран*. В нем он хотел понять и отразить основы нового взаимодействия искусства и науки. Но его планы *мирные, научные*, перечеркнули *планы генеральские, военные*. Началась ВОЙНА.



Кандинский В. 1913



Марк Ф. Желтые лошади. Фрагмент. 1912

После начала первой мировой войны Кандинский, вместе с Габриэлой Мюнтер, переезжают в Цюрих, откуда он один едет в Россию. Зимой 1915–1916 годов. они встречаются в последний раз в Стокгольме, и эта встреча *ставит точку в совместной жизни* Габриэлы Мюнтер и Василия Кандинского.

В 1917 г. Кандинский женится на молодой и миловидной дочке капитана Русской армии, Нине Андреевской. И эта свадьба *делает его счастливым*, напекор трагическим для всей страны событиям, войне и революции, болезням, голоду, смертям. И это счастье, радость, молодость и оптимизм струятся из картин Кандинского того периода. В них – искренний *энтузиазм*, которым «заболели» многие авангардисты и интеллигенты, наивно заразившись духом Революции, идеями *революционного искусства*.



Кандинский В. Беспредметное. Ок.1917

Но жизнь вносила неприятные и мелочные коррективы в жизнь художников и интеллигенции – при общей трудной и голодной жизни молодой республики, Кандинский тоже вынужден был думать о каких-то *заработках*, вопросе *пропитания*. Пожалуй, с этим связан был возврат к *реалистическим* картинам, к созданию *импрессионистических* пейзажей, обширной серии из «барышень» и «амазонок», исполненных в «народном», примитивном стиле на стекле разбавленными масляными красками в заливку, с использованием цветной фольги.

После Октябрьской революции Кандинский занимается *реорганизацией* художественной жизни и художественной школы, не забывая, между тем, и о художественном творчестве. Его «чиновничья» карьера головокружительна!

В начале 1918 г. он входит в «высочайшую» Коллегию и Международное бюро московского отдела ИЗО Наркомпроса, а в 1919 г. является одним из организаторов и *ученым секретарем* Музея живописи в Петрограде. В 1920 – становится *профессором* Московского университета и *членом* Государственного института художественной культуры. И в этом же году, в Москве, возглавил Институт художественной культуры (ИНХУК). Вершиной стало утверждение его в 1921 г. на пост *Вице-президента* Российской Академии художественных наук.

Неплохо складывалась и творческая судьба Кандинского. Он пишет множество статей, участвует в традиционных тогда диспутах, и *пишет книгу*, объясняющую его путь к абстракционизму – «Ступени». А в 1920 г. в Москве проходит выставка, где экспонировались его 54 авангардные работы. Вместе с Малевичем и прочими абстракционистами Кандинский воплощает в жизнь идею *синтеза искусства с производством* – неоабстрактные произведения успешно тиражируются на предприятиях России. Ну, надо же, товарищи «эстеты»!

И вдруг, в конце 1921 г., приехав по делам в Германию, Кандинский стал, как говорили в наши «социалистические» времена, *невозвращенцем!* А как же звания, картины, выставки? Ведь Вас *еще не ставят к стенке!* Уехали с одним лишь чемоданчиком... Куда же Вы, Маэстро, от такой «хорошей» жизни?!

А жизнь для творческих и независимых художников в России становилась *все несноснее*, по всем искусствам шло *неотвратимое нашествие* Натурализма.

Уже на следующий год возникнет АХРР, «Ассоциация художников революционной России», которая начнет борьбу с авангардистскими объединениями. Все более «краснеющее» Старое искусствознание уже готовит для властей *предательскую* «теоретическую базу» для уничтожения Авангардизма. И все сильнее звучит идея нового «Социалистического Реализма».

Кандинский все это предвидел, понимал, все чаще возникали *столкновения* с «эстетамы»-натуралистами. Даже среди друзей по творчеству, среди абстракционистов, возникли трения: усилился конфликт с А. Родченко, коллегой по ИНХУКу. Кандинский понял – в России *ему будущего нет*. И сделал выбор.



Кандинский В. Картина с острями.1919



Музыкальная увертюра. Фиолетовый клин.1919

Германия его встречает *невеселыми известиями* – погибли на войне Франц Марк и многие его друзья, но все же здесь *свободней дышится* и есть возможность заниматься творчеством. Он принимает приглашение В. Гропиуса преподавать в давно открытом в Веймаре художественно-архитектурном учебном заведении – «Баухаузе», и с радостью бросается в работу. Все то, о чем они *мечта-*

ли там, в России, в Германии *уже работало*, давало результаты в преподавании новаторской архитектуры, художественного конструирования.

Кандинский возглавляет мастерскую по настенной живописи. В России ведь такие славные, глубокие традиции в настенной росписи! Причем, как в *светской*, красочной, народной, так и в *церковной*, менее нарядной, строгой. Здесь он использует все разработанные им в Москве *учебные программы* для ИНХУКа и с головой уходит в *новые научные исследования*, в теоретическую разработку ранее написанного. Плодом его усилий, разработок, становится учение об искусствах, об их формах: книга «Точка и линия на плоскости. Прологомены в науке об искусстве», которую он публикует в Мюнхене, в 1926 году.



Кандинский В. Без названия. 1920-1921



Кандинский В. Синий круг. 1922

Теперь, имея все для творчества и находясь среди друзей-художников, таких как Пауль Клее, О. Шлеммер, Л. Фейнингер и Л. Махой-Надь, Кандинский снова пишет серию больших работ. И вскоре, в 1923 году, в Нью-Йорке состоялась его большая выставка картин, к тому же, *персональная*. Вместе с коллегами по «Баухаузу», Паулем Клее, Файнингером и Явленским он вновь организует группу «Синяя четверка», *научные воззрения и лекции* которой, а также *выставки* работ неоабстрактного искусства распространяются по свету.

Увы! В 1925 г. художественное объединение «Баухауз» пришлось перевести из Веймара в Дессау. Причиной перевода стали *резкие нападки* ревностных сторонников *Натурализма*. В Германии последователи «правильного» направления, которое стремится к *натуральности*, уже ведут непримиримую войну с искусством Авангарда, совсем как их коллеги в СССР.

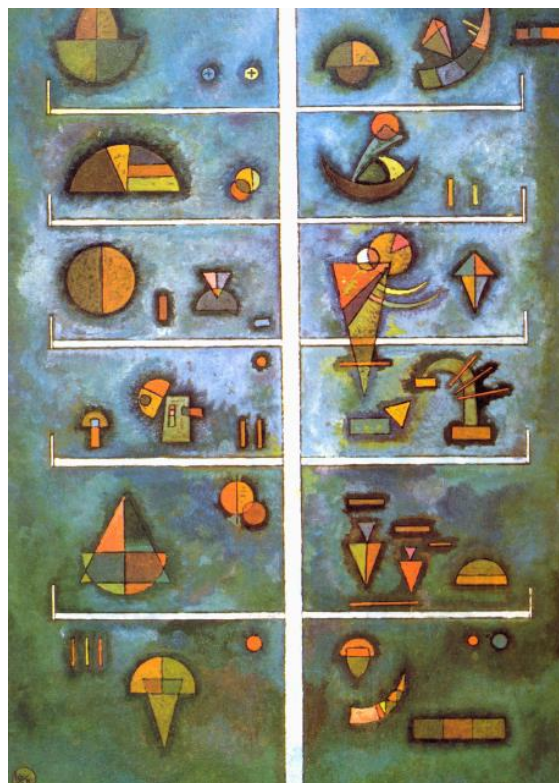
Хотя, какую «социальную» опасность для Тюрингии могли нести художники, работавшие над проектами домов для ее жителей, над разработкой множества удобных и красивых, *выгодных* предметов быта для немецкого народа?

Скорей всего, причиной ненависти Старой школы живописцев и искусствознаев являлась *конкурентная борьба* и осознание *истины*, что время *серого Натурализма* уходит в прошлое. Отсюда и нападки на «Баухауз»!

А по Европе и Америке с триумфом шествовали авангардные искусства – Кубизм и Футуризм, Экспрессионизм и Неоабстракционизм, и «симбиоз» Кубизма с Неоабстракционизмом, свободный, дерзкий *Кубо-абстракционизм*.



Кандинский В. на балконе в Дессау. 1932



Кандинский В. Уровни. 1929

И подтверждением этих слов становится *широкое признание* Кандинского. Так, в честь его 60-летия выходит *посвященный ему* первый номер авангардного журнала «Баухауз», *во многих городах* проходят выставки его работ, Кандинский уже много лет профессор «Баухауза», его теоретические труды *печатаются*.

А с 1924 г. он вместе с группой «Синяя четверка» участвует в различных выставках, и ежегодно проводит то в Европе, то в США большие *персональные* выставки своих картин, неоабстрактной графики.

Он принимает в 1928 г. немецкое гражданство, поскольку связь с Россией была оборвана, возврат в СССР был равносильен смерти. Но вновь *злой рок* готовит Мастеру ужасную судьбу – в Германии приходит к власти «черная чума» – фашисты, во главе с *недоучившимся «художником»*, Адольфом Гитлером.

И сразу же, после прихода к власти Гитлера в 1933 г., «мятежный Баухауз» был закрыт, Кандинский эмигрирует во Францию. И сделал это он опять же *вовремя* – фашисты разворачивают гнусную кампанию против художников-авангардистов, их творчества и их картин. Нашествие «Нац-натурализма»!

На выставке «Дегенеративное искусство» в 1937 г., куда фашистские «эстеты» и искусствознаи свезли картины всех Авангардистов, были показаны и «вырожденческие» неоабстрактные работы русского художника Василия Кандинского. Его картины прихвостни фашистов *изымали из музеев*, из собраний частных лиц, коллекционеров и *уничтожали*. И все его работы, находящиеся в Германии, были *потеряны для человечества* и для искусства. **Н а в с е г д а.**

Во Франции Кандинский поселился в Нейи-сюр-Сен, местечке близ Парижа, а в 1939 г. художник получил французское гражданство. В Германии было отказано в продлении гражданства. Так отплатила Гению его вторая «родина», *унизив и изгнав, и уничтожив* все творения его души – неоабстрактные картины. И в третьей «родине» талантливый изгнанник не обретет уже душевного покоя. Добиться прежней популярности он не сумеет, хотя, как *признанный* художник, он *выставляется на выставках* в Париже, Лондоне, Нью-Йорке, Амстердаме.

13 декабря 1944 г. Кандинский умирает близ Парижа, в Нейи-сюр-Сен.

Его большая творческая жизнь была *полна открытий и дерзаний*. Начавший, как и все художники, с *Натурализма*, он пробует себя во всех авангардистских направлениях, исследуя искусство Авангарда. А параллельно он исследует древнейшее абстрактное искусство, дошедшее до нас в декоративных формах русского народного искусства. И именно древнейший, *русский* прикладной абстракционизм, а не немецкий «югендстиль», *привел его затем к открытию* свободного, *авангардистского* Неоабстракционизма – искусства Абсолютного.

И с этих пор его *преследовал заклятый Рок*: натуралистическое *искусствознание* Старой школы, *продажная служанка* всех диктаторских режимов. С ним он всегда, везде боролся, *отстаивая право* на свободное искусство. Продажные «эстеты» не оставили Кандинского в покое: ему мстили даже после смерти, вдали от Родины, в далекой Франции, захваченной фашистами.

Так завершилась жизнь Великого Художника, открывшего прекрасное и светлое искусство Красоты – *Неоабстрактное искусство*, определившее развитие искусства на в е к а. Двадцатый век, время широкого и мощного развития *монокулярного Абстракционизма*, сменил век Двадцать первый, век нового, Конкретного *бинокулярного* искусства. И открывает Эру нового *бинокулярного* искусства пространственный Конкретный Абстракционизм, достойный продолжатель *плоскостного* неоабстрактного искусства, которое открыл Великий Гений *авангардного* искусства – Василий Васильевич Кандинский.



Кандинский В. На белом. 1920

Глава 19. Импрессионный Неоабстракционизм

Мне любя каждая форма, с необходимостью
созданная духом. *В. Кандинский*

Самой простой и первой формой нового абстрактного искусства Кандинский называл «И м п р е с с и ю», являющуюся соединением Абстракционизма с Реализмом. «Импрессия», или «впечатление» содержит элементы о б р а з а *реалистического*, или даже цельный образ, или комбинацию реалистических изображений. Мы с вами знаем, чем и отличаемся от искусствознаев Старой школы, что все изображения *в типических чертах* являются р е а л и с т и ч е с к и м и. Поэтому, любое направление в искусстве, основанное на *реалистических* изображениях, могло естественно и закономерно соединяться с абстракционизмом. И по Европе прокатилась целая волна течений, основанных на с о е д и н е н и и различных *реалистических* направлений с Н е о а б с т р а к ц и о н и з м о м – «Импрессий».

КУБОАБСТРАКЦИОНИЗМ

И первым бросился в неведомое плавание великий Пабло Пикассо! Его открытие К у б и з м а дало толчок к дальнейшему развитию искусства, открыло тысячам художников глаза на полную Свободу Творчества. Кандинский был талантливым «учеником», теперь его открытие неоабстрактного искусства дает толчок к открытию Пабло Пикассо – он открывает *Кубоабстракционизм*, «гибрид» К у б и з м а и Н е о а б с т р а к ц и о н и з м а.



Пикассо П. Авиньонские девицы. 1907.
Кубизм. Реализм в типических чертах



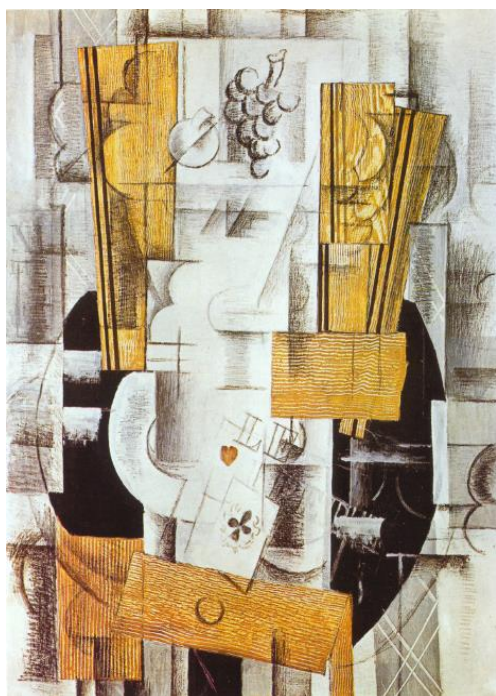
Пикассо П. Портрет Амбруаза Воллара.
1910 г. Кубоабстракционизм

Соединение традиционного Кубизма, дающего *свободную* трактовку форм, с абстрактными фигурами и цветовыми пятнами кубисты стали называть особо – «с и м у л ь т а ц и е й». А Старое искусствоведение наплело вокруг нее

такую паутину, что добрый и доверчивый читатель, влетевший, ненароком, в эту паутину графоманства, навеки оставался там, запутанный и непросвещенный. На деле же все просто: Кубизм + Абстракционизм = *Кубоабстракционизм*, «импрессия» абстрактно-кубистическая!

«Позвольте! – закричат искусствознаи Старой школы. – Причем же здесь Абстракционизм! Кубисты просто «рассекали тело на куски»! «Фигуры, расчлененные на части», «изломанные руки», «объемы разрываются», «единый образ разбивается на части» – вот м е т о д ы *аналитического* кубизма!».

Нам ваши м е т о д ы, товарищи эстеты-графоманы Старой школы, напоминают «методы» садиста или «доброго» Святого инквизитора! Как вам не совестно, товарищи эстеты?! К тому же, в е с ь Кубизм является *аналитическим* искусством. А «вычленяется» в нем для исследования, анализа, *свобода формотворчества*, а не «женские тела, словно вырубленные топором», не «руки, ноги, согнутые в судорогах». Абстракционизм же *расширяет* формотворческие возможности Кубизма и возникает *новое течение* Кубизма – *Кубоабстракционизм*.



Брак Ж. Композиция с тузами. 1913.



Лентулов А. Василий Блаженный. 1913.

ФУТУРИСТИЧЕСКИЙ КУБОАБСТРАКЦИОНИЗМ

Поскольку Футуризм был в изобразительном искусстве направлением лишь «содержательным»: все основные направления *формальные* уже были открыты, то футуристы, отрицая в с е «старое искусство» на словах, на деле были *вынуждены пользоваться* открытиями авангардного искусства. И основным из прочих направлений и течений был выбран *Кубо-абстракционизм*.

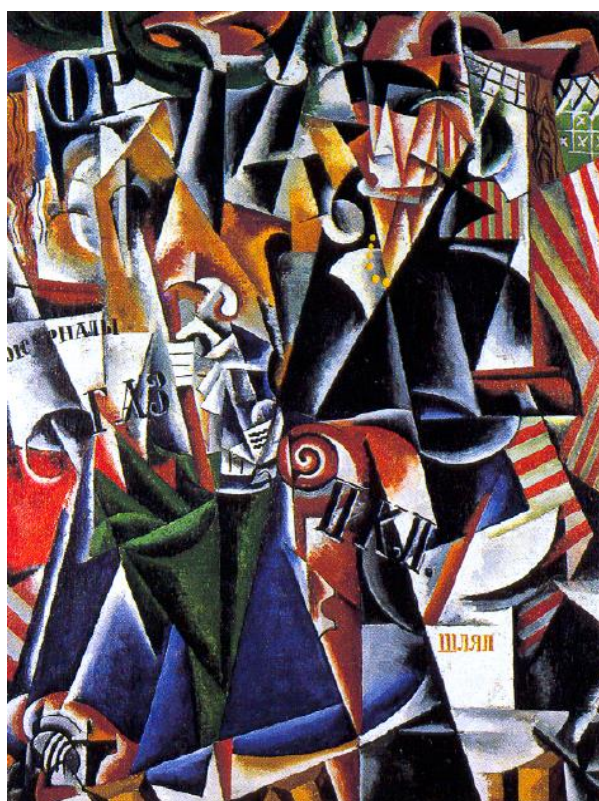
И если итальянские кубисты попросту «заимствовали» Кубо-абстракционизм у Брака и Пикассо, то *русский футуризм* был самобытным, ярким, необычным. Не зря Матисс советовал учиться у русского народного искусства!

И это объяснялось просто. Ведь европейский «основной» Кубизм искал истоки в африканском примитиве, который перестраивался на цивилизованный

изысканный «французский» лад. А русские художники имели мощные и *разные* культурные истоки древнего *народного* искусства. Отсюда яркость, многоплановость российского, футуристического *Кубо-абстракционизма*.



Филонов П. Человек в мире. 1925



Попова Л. Путешественник. 1915

Но, кроме *Кубо-абстракционизма*, у футуристов были и другие совмещения реалистических направлений с Неоабстракционизмом: создание других *импрессионных* произведений в Авангарде. И это – темы для серьезного исследования, займется этим новое, *научное* Конкретное искусствоведение.

ДАДА – АБСТРАКЦИОНИЗМ

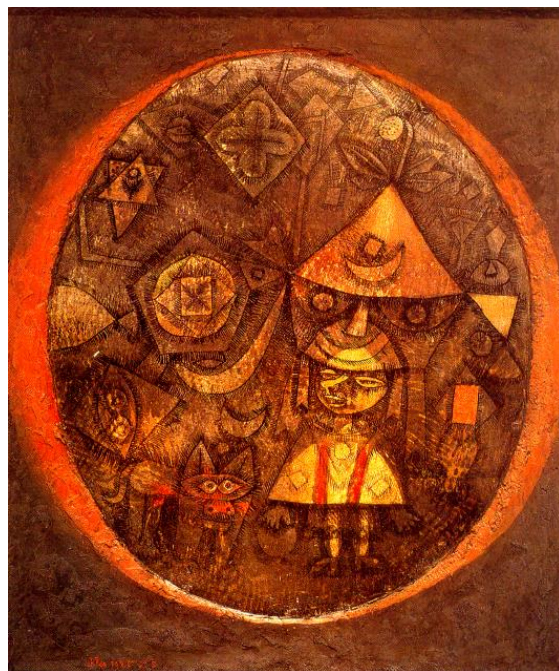
Возникшее, по мнению «эстетов», после первой мировой войны, явление «Да да и з м» искусствознаи полагали *несерьезным, эпатажным, разлагающим* искусством. Да, дадаисты выражали *свой протест* против погрязшей в войнах, поголовном ханжестве и лжи цивилизации. Да, они наивно *отрицали* все ее «заслуги» и ее искусство. Да, они *пытались возвратиться, уйти*, хотя бы в области искусства, в доверчивое, чистое и радостное детство.

Но *Дадаизм* открыл в России Марк Шагал (1911), его заслугой было выделение и исследование *древнейшей* стадии искусства человека, выраженное в творчестве *ребенка*, *эволюционной* временной модели *первочеловека*. Отсюда и название «дада» – игрушка, детская лошадка. Считать, что это *несерьезное* искусство, могли только «сурьезные» искусствознаи Старой школы, сторонники *натуралистических* искусств, угодных тоталитаристам: «Гитлерам» и «Сталинам» всех стран и всех времен. На деле, из открытого художниками направления «дада» рождалась и рождается вся детская, оформленная яркими картинками литература, чудесные «мультияшки», игрушки и многое другое.

Реалистические детские рисунки каждого ребенка рождаются из «черкати», из детского Абстракционизма. Вполне логично, что художники-дада приходят тоже к соединению *реалистических* изображений Дадаизма с *неоабстрактными* изображениями. Так возникает новая «Импрессия», наивная и трогательная – Дада-абстракционизм.



Миро Х. Начало дня. 1968.
Дада-абстракционизм



Клее П. Маленькая история о маленьком
человечке. Ок. 1920

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ АБСТРАКЦИОНИЗМ

В отличие от искусствовознаев Старой школы, мы с вами знаем, что не весь так называемый «Сюрреализм XX в.» является на деле Реализмом. Он зарождается как Сюр-Реализм и развивается затем в *Сюр-Натурализм* и *Сюр-гипер-Натурализм*. Сначала возникает именно Сюрреализм, как именно реалистические изображения *неясных* образов, рожденных подсознанием *непосредственно*, без редактирования, осмысливания.

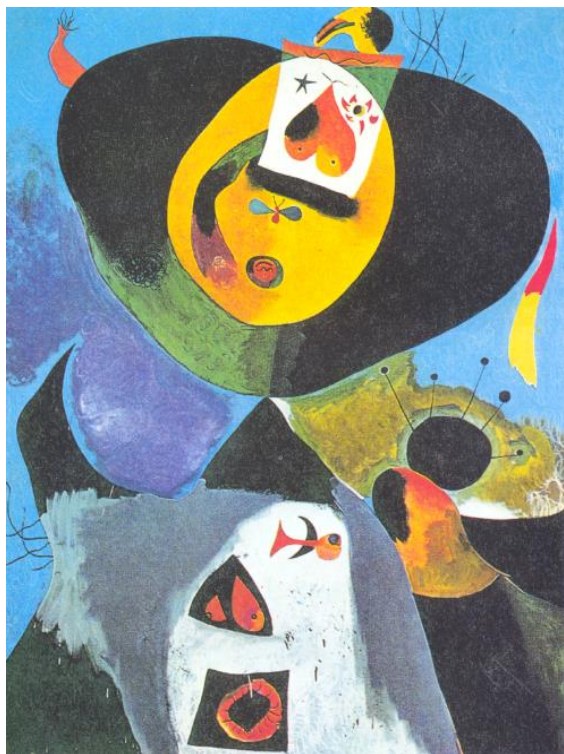
Последовательными представителями *Сюрреализма*, создателями образов в *типических чертах*, рожденных подсознанием, являются Хоан Миро и Ив Танги. Великий Сальвадор Дали сначала тоже начинал с обычного Сюрреализма. Затем он разрабатывает *новый метод* – «параноидально-критический», который попросту являлся *натуралистическим* изображением придуманных невероятных ситуаций, вполне «критически осмысленных».

Так же рождаются любые *несюрнатуралистические* произведения Натурализма, от фресок древних Греков, римлян, до «перестроечных» картин *натуралиста* Глазунова, *гипернатуралиста* Шилова и прочих.

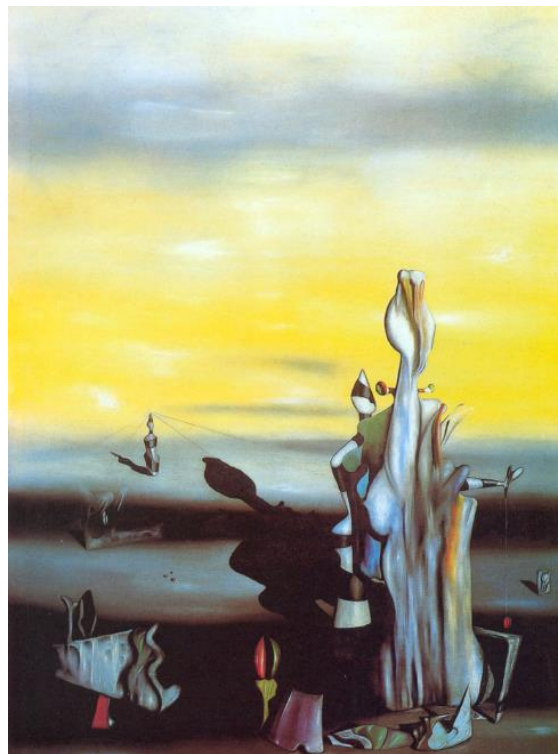
А доведя свой метод до иллюзии *монокулярной* фотографии, Дали стал открывателем течения «Сюр-гипер-Натурализм». По сути дела, два его течения есть *эксплуатация* идеи Сюрреализма в форме *натуралистических* и *плоскостных* изображений: «Живопись – это цветная *фотография*, сделанная кистью». И лишь *реалистический*, *непосредственный*, *импровизационный*

образ, рожденный подсознанием, являлся *сюрреалистическим*. И в стадии *Сюр-Реализма* возможно совмещение его с *Абстракционизмом*.

Так зарождается еще одна «Импрессия»: таинственно-загадочный *Сюр-абстракционизм*. Его открыли, в нем работали Хоан Миро и Ив Танги. Причем, если Миро работал больше в *плоскостном* сюрреалистическом абстракционизме, то Ив Танги пытался создавать «*пространственные*» композиции Сюр-абстракционизма. Но создаваемое им «пространство» иллюзорно, в нем нет *бинокулярной* глубины Дега, Ван Гога, и это все еще *монокулярное* искусство Старой школы, отличное от нашего, Конкретного *бинокулярного* искусства.



Хоан Миро. Портрет I. 1938



Ив Танги. Отсутствующая дама. 1942

На этом мы заканчиваем наше исследование и м п р е с с и о н н о г о Неоабстракционизма, дальнейшими исследованиями в нем займется новое, *научное* Конкретное искусствоведение. В «Импрессиях» еще не все открыто и художниками, и искусствоведами. Возможны будут новые «авангардизмы»!

И мы надеемся, что *после публикаций* наших книг, *после признания открытий* нашей Школы прогрессивными искусствоведами, художниками и любителями Авангарда, *дальнейшие исследования* в нем продолжатся.

Мы показали ПРИНЦИП, метод в действии, открытый уже век назад Василием Кандинским, а позже воплощенный в жизнь его последователями. О нем писали многие, но даже Гринберг *не разобрался* в сущности Поп-кубизма, Кубо-абстракционизма. Все современные нам «дем-эстеты», по сути, тоже плавают в «импрессиях», *как в проруби топор*. В мозгах у них – *топорность*!

И только Новый Авангард победно шествует вперед! Ведь впереди нас ждут новаторские направления, течения, «Импрессии», *новейшего*, Конкретного *бинокулярного* искусства: огромный, неисследованный материк, название которому – Конкретность в изобразительном искусстве.

Глава 20. Н е о п л а с т и ц и з м

Осетровой Людмиле Михайловне,
нашей доброй и скромной помощнице
п о с в я щ а е т с я

Осуществление чистого выражения
формы изменит искусство.

П. Мондриан

Открыв свой новый, свободный и импровизационный Неоабстракционизм, Кандинский вовсе не считал его единственным и всеобъемлющим. Напротив, он предполагал *развитие* открытого им направления, и говорил об отношении истинных художников к чужим картинам: «С еще более радостным сердцем... переходит он к собственной работе, видя, что и другие возможности (а они б е с ч и с л е н н ы) верно... используются в искусстве». Поэтому, уже буквально за Кандинским в Европе возникает Кубо-абстракционизм, а в 1912 г., живя в Париже, голландский живописец Пит Мондриан открыл течение Неоабстракционизма – статичный Н е о п л а с т и ц и з м.

В отличие от *свободного* Неоабстракционизма В. Кандинского, «неопластические» построения голландца Мондриана уже имели четкие *ритмические* рамки и являлись образцами «прямоугольной живописи». В ней разноцветные квадратики, прямоугольники давали *жесткую прямоугольную* ритмическую композицию, напоминающую древние шотландские орнаменты на тканях.

Пит Мондриан, а настоящее его имя Питер Корнелис, родился в 1872 г. в Голландии. Учился в Академии художеств в Амстердаме (1892 – 1897 гг.), где получил хорошую профессиональную школу. Он начинал как пейзажист натуралистического стиля, но вскоре начинает делать странные эксперименты. В период с 1910 по 1911 гг. художник пишет серию работ, в которых он переводил написанный *натуралистический* пейзаж, или натюрморт, в какие-то подобию геометрических рисунков, схем. Этот прием «обтесывания» дают студентам в российских ВУЗах преподаватели, не разбирающиеся в Абстракционизме.



Мондриан П. Горшок с имбирем I



Мондриан П. Горшок с имбирем II. Фр. 1911-12

А в 1912 г., работая в Париже, Пит Мондриан создал впервые образцы «прямоугольной живописи», которую он назовет позднее *Неопластицизмом*. И если первые его эксперименты с «геометризацией» натуралистических произведений являлись лишь примером *Кубо-абстракционизма*, «Импрессией», соеди-

нением *реалистических* изображений и *абстрактных*, то в его новой живописи, «прямоугольной», господствовал один А б с т р а к ц и о н и з м.

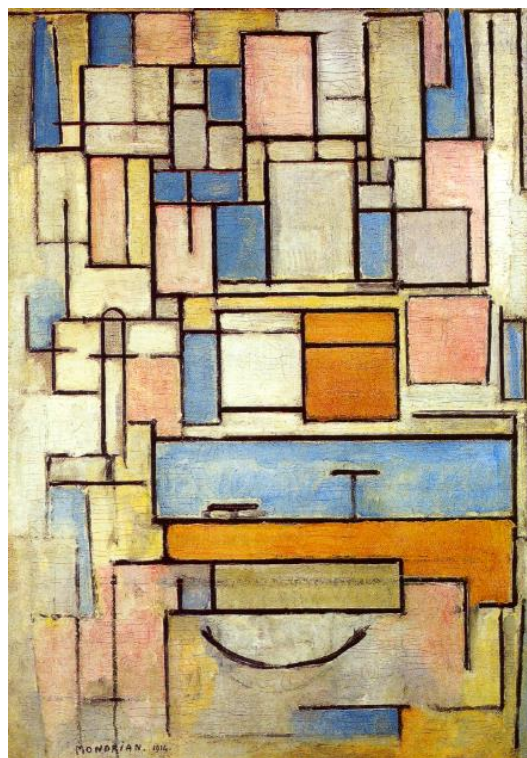
Так появилось первое т е ч е н и е неоабстрактного искусства: не смешанное, не «импрессия», а ч и с т е *неоабстрактное искусство*, основанное лишь на абстрациях. К тому же, *Неопластицизм* дает абстракционизму четкий ритм, отсутствующий в «импрессиях» кубистов и в абстрациях Кандинского.

Это открытие по значимости соответствовало открытию Орнамента в искусстве древнего художника, но в новом *Неопластицизме* отсутствовала *одинаковость* всех э л е м е н т о в: квадраты и прямоугольники были разными. Он открывает н о в ы й и существенно *отличный* от орнамента вид ритмического *геометрического* неоабстракционизма – Неопластицизм.

Пит Мондриан, вернувшись из Парижа в Амстердам, организует группу «неопластицистов» под названием «Стиль», в которую входили Т. ван Дусбург, Б. ван дер Лек, Я. ван Монгерлоо и другие. Они же начинают издавать журнал «Де Стайл» («Стиль») в 1917 г. и разрабатывать теорию *конструктивизма*.



Мондриан П. Композиция в овале. 1913



Мондриан П. Композиция с цветными планами. 1914

Пришел к своим «прямоугольным построениям» художник не случайно. За этим – философская система. Все наши беды и страдания идут от *чувственности*, и от *поверхностного*, ложного познания вещей и мира. Но есть и *внутренние*, истинные отношения вещей, неведомые человеку. И люди, не знающие этой тайной сути всех вещей и ограниченные *чувственными*, внешними познаниями, становятся рабами своих чувств. Отсюда их страдания, мучения и беды.

Поэтому Пит Мондриан решает высвободить эту *внутреннюю сущность* всех вещей, а сделать это предлагает *устранением* всех ч у в с т в е н н ы х основ поверхностного восприятия. И эту процедуру художник называет «денату-

рализацией» искусства, устранением его *эмоциональности*. Путь к этому он видит в объединении искусства и технического производства при коллективной организации сообщества людей. Не правда ли, занятая тенденция?

На деле эта утопическая схема «осчастливливания» в с е х, посредством *обездушивания* искусства, создания технического *суррогата*, приводит общество к созданию дешевой п о п – культуры, навязываемой шоу-бизнесом: «фанерной» музыки в манере «дрянь-попсы», многосерийных «мыльных» сериалов, растянутых на целые года, литературного посредственного «чтива», заполнившего все прилавки книжных магазинов. Хотя, психологи используют его идею!

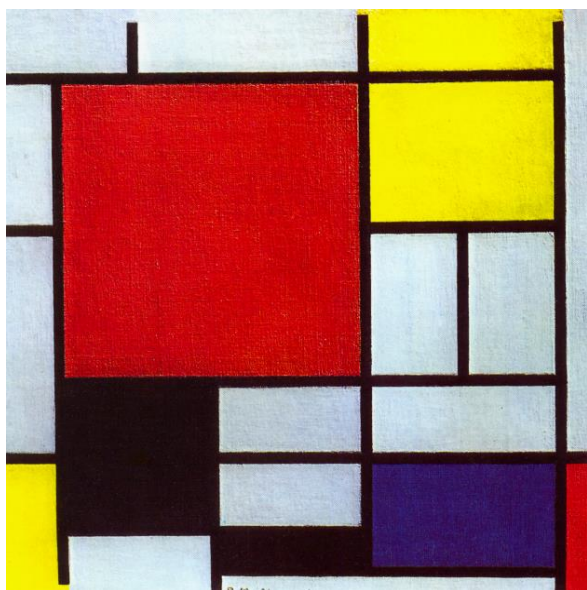
Если Кандинский говорил об Абстракционизме, стоявшим в *знаке* «Духа», и о создании духовного, *эмоционального* неоабстрактного искусства, и создавал такой Абстракционизм, то Мондриан зовет к искусству схемы, матрицы, штампуемому из личности б о л в а н а, безликого и покорно подставляющего макушку под любой парик, напяливаемый ему кем – т о с в е р х у.

Отсюда и «прямоугольный» ограниченный Абстракционизм. поставленный в заведомые рамки (шаг в сторону – расстрел?), отсюда всевозможные ограничения, которые придумывает для себя художник.

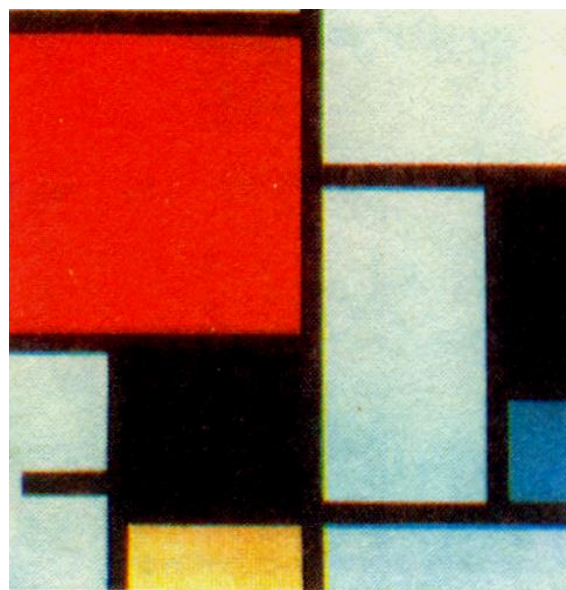
Т р е х м е р н о с т ь, как считал Пит Мондриан, является одним из важных фактором э м о ц и й, поэтому ее необходимо *исключить* из нового искусства. Ц в е т – сильный возбудитель *чувственных* э м о ц и й, его необходимо приглушить, а может, ограничить до простых естественных цветов природы.

Он разрабатывает т р и закона живописи: 1 – цвет должен быть п л о с – к и м; 2 – он должен быть одним из основных цветов с п е к т р а; 3 – он должен быть «фактически обусловлен, но никаким образом не о г р а н и ч е н».

И тут же стал старательно и жестко о г р а н и ч и в а т ь цвета в своих работах черными «клуазонистскими» перегородками! Такая вот «неопластическая» непоследовательность! Хотя, он называет черные и белые цвета оригинально – «Не-цвета», они, мол, служат только ф о н о м для «Цветов», а вовсе не являются «ограничением». «Решетки» – это ваши «чувственные» иллюзии!



Мондриан П. Композиция. 1921
Статическое исследование ритма в течении П. Мондриана «Неопластицизм»



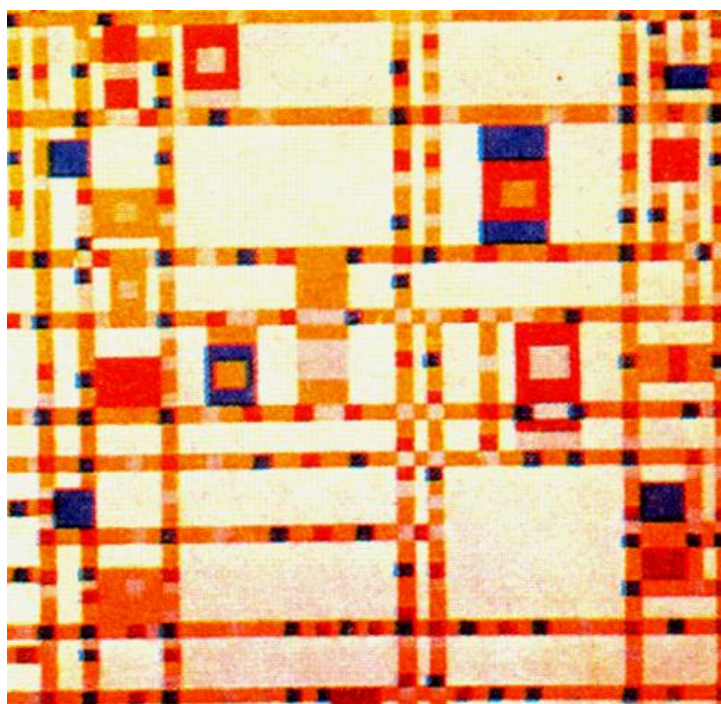
Мондриан П. Композиция. 1921
Статическое исследование ритма в течении П. Мондриана «Неопластицизм»

Но тем не мене, все эти заблуждения, ограничения не уменьшают важности открытия П. Мондрианом п е р в о г о самостоятельного, «чистого» т е ч е н и я неоабстрактного искусства, открытия *ритмического* Абстракционизма. И пусть наивны, радикальны некоторые его позиции и утверждения, он был *Авангардистом*, «идущим впереди», а не ошибается лишь тот, кто ничего не делает! Как Мондриан категоричен в утверждении: «и тогда нам не нужны будут больше картины и скульптуры, ибо мы будем жить в осуществленном искусстве»!

Имеется в виду искусственная среда обитания людей в далеком будущем, уже сейчас частично заполняющая нашу жизнь. Но все же, мы придерживаемся утверждения Кандинского, который «никогда не чувствовал в своих вещах уничтожения уже существующих форм искусства... видел в них ясно только внутренне логический, внешне органический *неизбежный* дальнейший р о с т искусства». Мы думаем, что потомки наши тоже будут думать так же, и сохранят в своих домах, которые «само искусство», «Мадонну» Рафаэля или скульптуру Микеланджело. Иначе это будут уже «киберги», не люди!

Свои идеи и теорию ритмического «неопластицизма» Пит Мондриан оставил в многочисленных статьях и в книге «Новое формотворчество». Войну и оккупацию фашистами Европы П. Мондриан переживал в туманной Англии, но даже знаменитые туманы не спасли его искусство от беды. К несчастью, лондонская мастерская Мондриана была *разрушена* бомбежкой, и все картины этого периода погибли. Так даже в Англии фашистская машина уничтожения «дегенеративного» искусства достала знаменитого художника.

В 1940-е годы Мондриан жил и работал в США, в Нью-Йорке. И очевидно, жизнь большого города, который все отчетливее становился «как само искусство», сказалась на творениях художника. Его простые композиции все больше усложнялись и «пестрели», и становились отражением стремительного ритма города-фантома, мечты голландца Пита Мондриана.



Мондриан П. Бродвей, буги-вуги. 1942-1943

Глава 21. Путь Малевича к Неоабстракционизму

Кто чувствует живопись, тот меньше
видит предмет. *К. Малевич*

Открытие ритмического геометрического Абстракционизма, конечно же, было событием в истории абстрактного искусства, оно дало толчок к дальнейшему его развитию. Исследования в этой части «чистого» Абстракционизма повел российский замечательный художник Казимир Малевич. И путь его к открытию «Супрематизма», течения новаторского, был непрост, он шел к нему почти две трети жизни, и эта жизнь была полна открытий и дерзаний, как жизнь любого настоящего художника. Ему пришлось изведать в жизни все: успех и радость первооткрывателя, и горечь поражений и гонений.

Казимир Северинович Малевич родился 23 февраля 1878 г. в городе Киеве, в семье простого управляющего сахароваренного завода. Малевичи были поляками, семья была большая, а Казимир был первым из четырнадцати детей. Сначала Казимир Малевич окончил пятиклассное агрономическое училище, но понял – это не его призвание. Он тянется к художеству и с 1895 по 1896 гг. Малевич учится в рисовальной школе в Киеве. Семья переезжает в Курск, и Казимир с друзьями и братом Болеславом организовал кружок любителей искусства и мастерскую. А в 1899 г. он женится на польке Казимире Зглейц, дочери врача из Курска. У них рождаются сын Анатолий и дочь Галина, но в 1909 г. их брак распался. И в этом же году Малевич женится повторно на Софье Рафалович, девушке незаурядной, начинающей писательнице.



Малевич К. Бульвар. 1903. Реализм

Он занимается искусством и хочет обучаться рисованию в Москве, но денег не хватает, и будущий художник чертит чертежи в железнодорожном управлении. Подзаработав денег, Малевич отправляется в Москву, где с 1904 г. по 1910 г. он посещает, с перерывами, занятия в училище живописи, ваяния и зод-

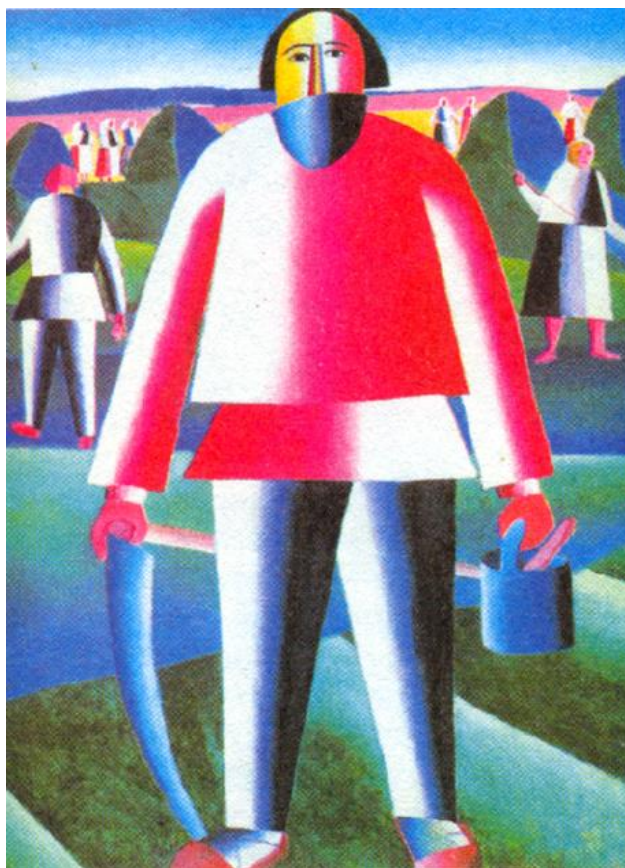
чества. Но все попытки поступить в училище кончались неудачей. Малевича не принимали в заведение, где процветал Натурализм и рисование с натуры.

В начале 1900-х Малевич увлекается Импрессионизмом, его работы наполняются дивизионистским светом, яркими цветами, он пишет серию картин, составивших «импрессионистский» цикл. Его работы явно не понравились преподавателям, но, тем не менее, Малевич показал свои картины на выставке Московского товарищества художников в 1907 году. Там в учредителях был Ф.И. Реберг, чью студию он посещал во время обучения в училище.

Художественная жизнь Москвы и Петербурга, тем временем, стремится к *Символизму*, а выставка московской «Голубой розы», устроенная символистами П. Кузнецовым, М. Сарьяном, Н. Сапуновым, К. Петровым-Водкиным и прочими художниками в 1907 г., произвела на «зрелого» Малевича большое впечатление. Он увлекается серьезно Символизмом и пишет серию работ, где процветает дух изысканности и Символизма. Но делает их с долей украинского, простого юмора, присущего его «хохляцко-польской», непростой натуре.



Малевич К. Отдых. Фр. 1908



Малевич К. Сенокос. 1909. Кубизм

А украинские, воспитанные с детства, корни проявятся затем в серьезном увлечении искусством украинского, декоративно-прикладного п р и м и т и в а. Как и Кандинский, он был очарован яркостью и прелестью народного искусства, от душевных украинских песен, до чистых и расписанных узорами крестьянских хаток. Малевич пишет серию картин в народном украинском стиле росписи на стеклах, с использованием цветной фольги. Только, в отличие от Кандинского, он сделал это раньше, в 1909 – 1912 годах, и делал он не миниатюры на стек-

ле, а крупные картины на холсте, исполненные маслом, подняв искусство прикладного примитива до *станкового*, а по стилю – до *монументального*, величественного уровня. Это уже были работы состоявшегося Мастера.

Этот период отличался общим интересом к примитивному искусству, и многие художники, работающие в Футуризме и Кубизме, все чаще начинают применять его в своем искусстве. А в 1910 г. художники А. Лентулов, И. Машков, П. Кончаловский, А. Куприн, Р. Фальк и прочие объединились в общество с загадочным названием – «Бубновый валет». Названием «валетовцы» не ограничились: в Москве открылась выставка с таким же *вызывающим* названием, а сами Мэтры так же вызывающе себя вели, раскрашивая лица, устраивая скандалы.

О, как прекрасно было это в р е м я – время свобод, свободных диспутов и внутреннего раскрепощения! «Влюбляйтесь под небом харчевен в фаянсовых чайников маки!», – так написал Владимир Маяковский, *футурист* в звенящей «желтой кофте». А его друг Давид Бурлюк, *Великий футурист*, участвовал в организации «Бубнового валета». В. Маяковский так описывает это время: «Выставки «Бубновый валет». Диспуты. Разъяренные речи мои и Давида. Газеты заполняются *Футуризмом*. Тон не очень вежливый. Так, например, меня просто назвали «сукиным сыном». «Звереют улиц выгоны!» Звереют господа «эстеты»!

На выставках «Бубнового валета», существовавшего до 1917 года, всегда кипели споры об искусстве, зато участвовать в них мог любой, от футуристов и кубистов, до абстракционистов. Здесь создавалось новое, авангардистское искусство, здесь выставлялись Марк Шагал, Кандинский, Гончарова и Малевич, здесь и ковались кадры русского Авангардизма.



Малевич К. Уборка ржи. 1912.
Кубизм, основанный на украинском примитиве



Малевич К. Портрет Ивана Клуна.
1913. Кубоабстракционизм

Малевич, написав картины в стиле украинского примитивизма, по сути, открывает «украинское течение» К у б и з м а, так необычайны и отличны бы-

ли его новые картины от работ других кубистов. Искусствоведы Старой школы называют «кубистическими» лишь *кубоабстрактные* произведения российского Кубизма, не понимая сути *нашего* Кубизма. В отличие от европейского Кубизма Пикассо, Хуана Грися, Брака, шагнувших от примитива *африканского* к созданию *европейского* Кубизма, как воплощения *свободы* *формотворчества*, российские кубисты исходили из *своих национальных* форм народного искусства. Кубизм Малевича – тому пример (Картина «Уборка ржи» и пр.).

И даже в переходе к Кубо-абстракционизму черты народного искусства Украины останутся в картинах. Малевич даже здесь не сдерживает, как многие кубисты, кубоабстракционисты, своих насыщенных цветов, он не боится яркости и щедрости эмоций, таким его взрастила «ненько» Украина. Таким упрямым и талантливым «хохлом» он будет оставаться до конца своей жизни, и даже *страшные подвалы* ОГПУ, преемника ЧК, куда его посадят по доносам «ревхудожников», не сломят его цельного и гордого характера.

Малевич – завсегдатай выставок «Бубнового валета», но кроме этого, он в 1911 году показывает часть своих работ на выставке «Московского салона», а в 1912 г. – в отмежевавшемся от «бубновалетчиков» объединении «Ослиный хвост», душой которого был Ларионов. Но все ж, особенное место в творчестве Малевича стал занимать «Союз молодежи», активным членом и участником всех выставок которого он был с 1909 по 1913 год.



Малевич К. Дама и рояль. 1913.



Малевич К. Англичанин в Москве. 1914.

Кубофутуристические картины К. Малевича

В союз входили очень яркие художники. Кроме Малевича там были П. Филонов, Д. Бурлюк, В. Татлин, А. Экстер, Н. Альтман, Ю. Анненков и другие.

Какой-нибудь программы у союза не было, всяк занимался, чем хотел, и это очень нравилось Малевичу. За это время он чего только не перепробовал!

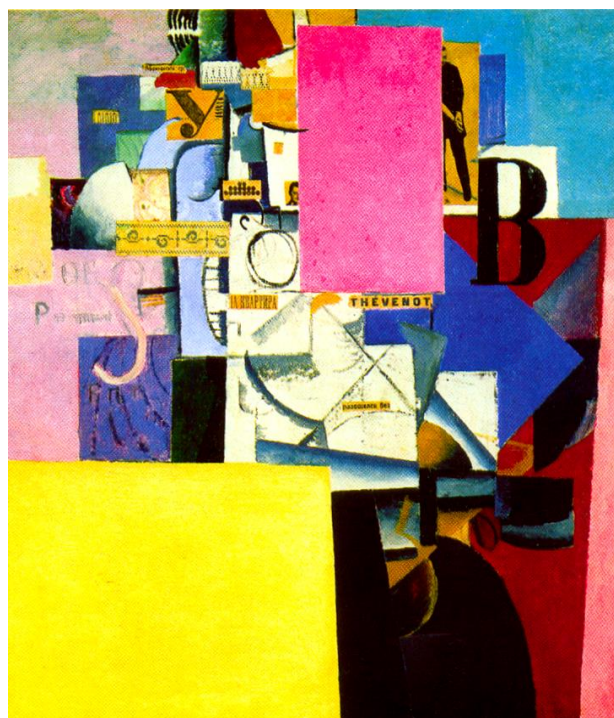
То он бросается в Кубизм, то в Кубоабстракционизм, то увлекается идеей Футуризма. В начале 1910-х Малевич сблизился с объединением футуристов. Вместе с Крученых, Хлебниковым, Ларионовым и прочими, он занимается издательской и выставочной деятельностью. А в 1913 г. он выставляется на выставке московских футуристов «Мишень», организованной, опять же, Ларионовым.

В июле 1913 году, в Финляндии собрался Первый *всероссийский съезд* различных футуристов. Участников – хоть пруд пруди: Крученых, да Матюшкин, да Малевич! По-русски – круто и удобно! Участники великого события выпустили *Манифест*, провозглашающий создание в России *нового* театра и дали ему имя «Будетлянин». Возможно, что «сообразили на троих».

В театре многое планировалось делать необычно, даже спектакли были необычные – *дейма*, и ставились они в театре петербургского Луна-парка. К одной «дейме», написанной Матюшиным-Крученых-Хлебниковым опере «Победа над Солнцем», Малевич сделал декорации, костюмы и обложку к «деймлибретто». Он утверждал потом, что именно в работе над «деймоперой» возникли мысли о новаторстве в искусстве и идея нового искусства – *Супрематизма*.



Малевич К. Авиатор. 1914.



Малевич К. Дама у афишного столба. 1914.

В 1914 г. Казимир Малевич показал свои работы за границей, на «Салоне независимых» в Париже. Его известность вышла за пределы матушки-России, они на родине Авангардизма, но это не предел! В России тоже есть художники, которые сумеют удивить весь мир! И после «Первой футуристической выставки «Трамвай В» весной 1915 г., Малевич, в тайне от своих друзей-соратников, открыл и разработал *новое течение абстрактного искусства* – *Супрематизма*. Это открытие прославит россиянина-поляка с украинскими корнями на весь мир и сделает его картины гордостью музеев всех культурных стран.

Глава 22. Супрематизм Малевича

Супрематизм – начало новой культуры.
К. Малевич

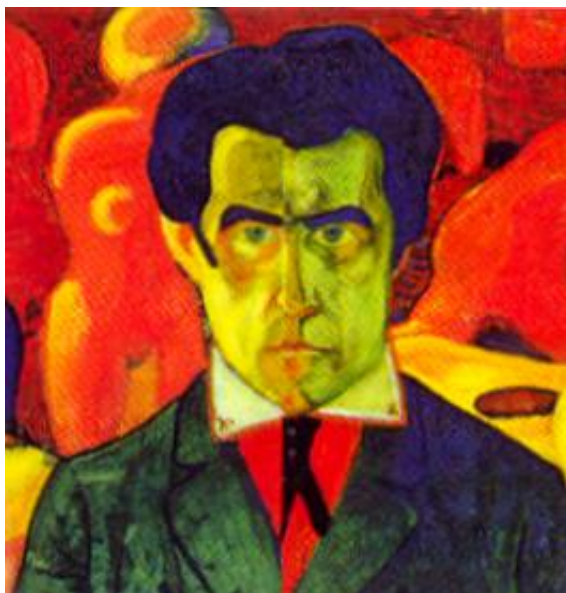
В литературе искусствознания Старой школы открытие Малевичем *Супрематизма*, авангардистского течения в Неоабстракционизме, всегда являлся вопросом непонятным, неизученным. Малевич сам немного «напустил тумана»: осмысливание *Супрематизма* велось на протяжении отрезка времени, и автор новшества скрывал его, до времени, от всех своих друзей. Ведь требовалось не только все осмыслить, но и создать картины, подтверждающие его теорию.

«Эстеты», отрицавшие в искусстве *всякую научность*, не только сами заблудились в рассуждениях Маэстро об искусстве, но и запутали других.

А может быть, «эстетам» не хватает документов, утерянных и уничтоженных в период массовой борьбы с Абстракционизмом, или возможны разные фальсификации «друзей ОГПУ», так ненавидевших Малевича.

Судите сами, многие работы у Кандинского, Малевича, датируются *с промежутком 2–4 года*. Ну, не писал же он «Черный квадрат» (Ок.1914–1915 гг.) на протяжении 2-х лет! Одни искусствоЗНАИ пишут, что «Супрематизм» открыт «около 1913 г.», другие – «в мае 1915 г. художник... разработал новую живописную систему – Супрематизм». Ну, что же вы хотите от искусствознания, которое *перековеркало* все основные термины в искусстве?! В силу своей некомпетентности? Или в угоду *политическим* «любителям Натурализма»?!

Халтура и некомпетентность процветают даже в книгах, выпущенных в *новом веке*, от *перевернутых* картин в прекрасных репродукциях, до путаницы дат, фамилий и названий. Поэтому, для нового, *научного* Конкретного искусствознания здесь открывается *огромный пласт* исследования и работы.



Малевич К. Автопортрет. 1910-1911.
Реалистическое изображение



Малевич К. Дама в трамвае. 1913.
Кубо-абстракционизм

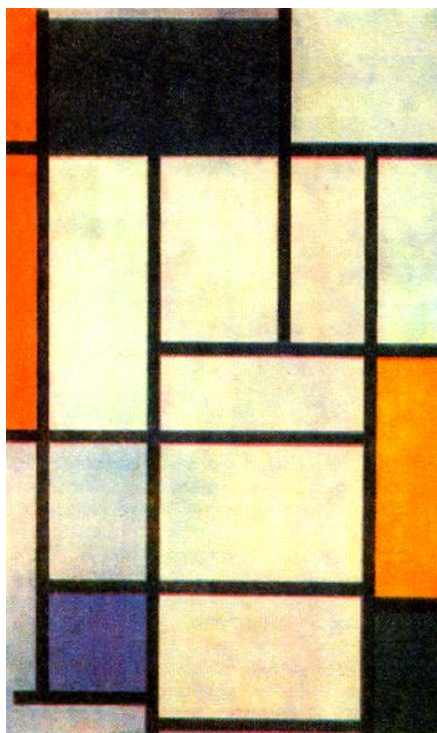
Итак, в Париже Пит Мондриан в 1912 г. открыл свой *Неопластицизм*, течение *ритмического* геометрического абстракционизма, которое становится существенным явлением в развитии Неоабстракционизма. Знакомство с ним Малевича

вича, в то время состоялось *несомненно*, ведь он показывал свои работы в Париже на «Салоне независимых» в 1914 г. «Прямоугольные» абстрактные работы Мондриана уже *были известны*, как среди художников, так и среди «эстетов».

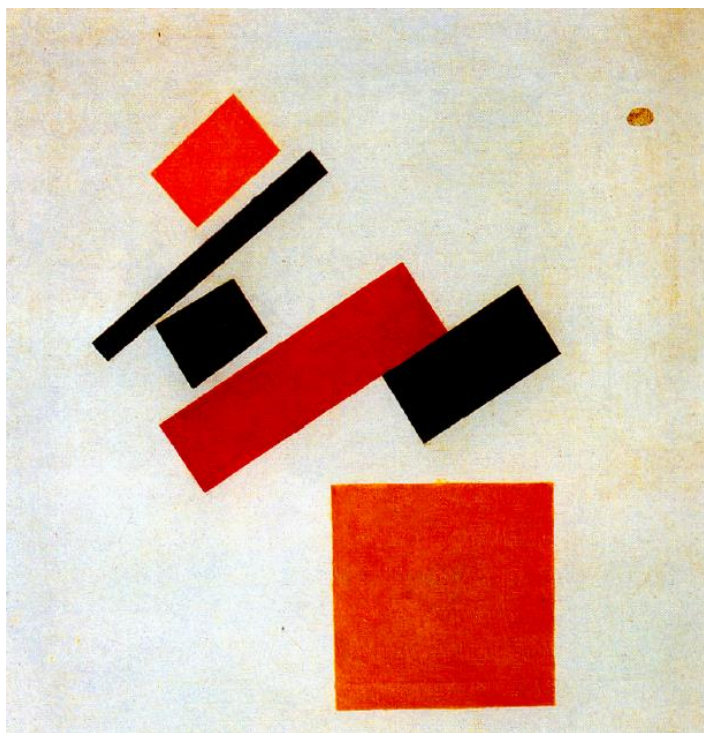
Кубисты его осуждают за уход из *Кубо-абстракционизма* и называют «ересиархом кубизма», принесшим «ересь» в авангардное искусство. Это касалось больше «*философии*» «еретика», ведь он, как и Мондриан, стал отвергать все «*чувственное*» искусство, хотя весь Неоабстракционизм *эмоционален*.

А может быть, их раздражал его уход в *неимпрессионный* Неоабстракционизм. Ведь многие кубисты к Абстракционизму относились как к «несерьезному» искусству, и сам Пикассо заявлял: «Абстрактного искусства не существует». Он утверждал, что «*первоначальный образ* оставит в картине *неизгладимый след*», даже если «стереть все признаки *реальности*». Такая вот глубокая привязанность была у Пабло к Реализму! Пардон, Маэстро, но Вы не правы!

Напомним, что, Кандинский, кроме «Импрессии», выделил еще две формы *чистого* и *Абсолютного* Абстракционизма – «Импровизацию» и «Композицию». В отличие от прочего искусства, где содержание *конкретно*, а форма (линия, цвет, контуры) – *абстрактна*, две эти формы Неоабстракционизма *абсолютны*, ведь в них *абстрактно* уже ВСЕ – и содержание, и форма.



Мондриан П. Композиция с красным, желтым и голубым. 1921



Малевич К. Супрематизм. 1915

К такому абсолютному *ритмическому* Неоабстракционизму пришел Пит Мондриан, а позже – Казимир Малевич. Он усложняет поиски в Неоабстракционизме и *расширяет* круг изобразительных абстрактных элементов до *всех геометрических, плоскостных фигур* (отсюда: высший, *supreme* – франц.), и располагает их *на плоскости свободно, произвольно – динамически*.

Отсюда – *Динамический супрематизм*: он создает *различный* ритм в расположении фигур, в их цвете, это дает работам более *эмоциональное* звучание.

Мы думаем, что вам теперь понятно, чем «Динамический супрематизм» Малевича *отличен* от «Статического Неопластицизма» Мондриана, а иллюстрации их работ лишь подтверждают наши выводы. *Динамика и статика!*

Вот видите, как *ясно, закономерно и последовательно* идет процесс развития Неоабстрактного искусства:

1. Кандинский и открытие *свободного*, эмоционального Абстракционизма, открытие «Импрессий» и *Абсолютного* Неоабстракционизма.

2. «Импрессионный» Абстракционизм – Абстракционизма + *Реализм*.

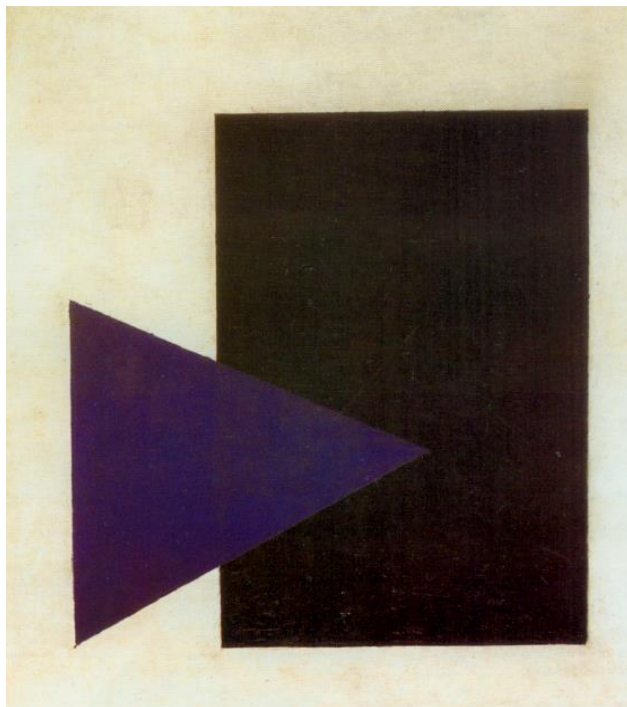
3. Ритмический *геометрический, статический* Неопластицизм Мондриана.

4. «Супрематизм» Малевича – более «высший», чем у Мондриана *ритмический, геометрический*, но *динамический* (!!!) Неоабстракционизм.

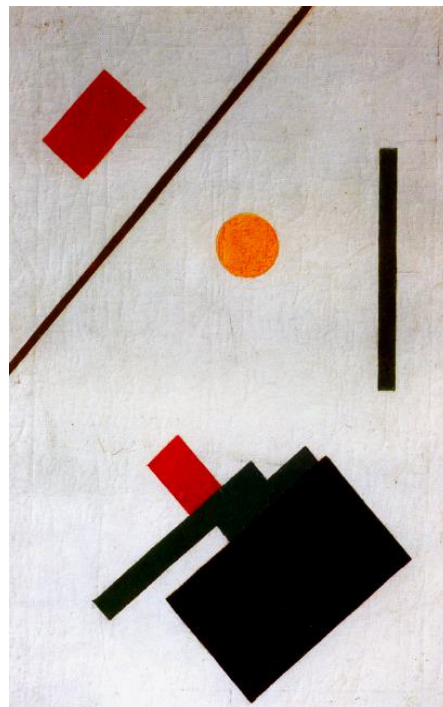
Причем, подчеркиваем еще раз – изображения в «Супрематизме» все *геометрические, плоские*, и расположены они на *плоскости*. Малевич тоже не выходит из 2-х первых «*правил живописи Мондриана*»: а) цвет должен быть *плоским*; б) он должен быть одним из основных цветов спектра.

И философии искусства у Малевича *аналогичны*, но у Малевича в ней больше мистики, «космичности». Он, как и Мондриан пророчествует о будущем искусстве «чистой формы», о *синтезе* искусства и среды: «Все искусства: живопись, цвет, музыка, сооружения отнести под *одн* параграф «*технического творчества*». И мы встречаем это *повсеместно*, и в фильмах о грядущем будущем, и в жизни: «техническое» творчество все больше вытесняет человека.

И так же, как Пит Мондриан, Малевич отрицает чувственное, эмоциональное искусство: «О живописи в Супрематизме не может быть и речи. Живопись давно изжита, и сам художник – предрассудок прошлого». И эта *идентичность* творческих концепций – *особенность и геометрическая общность* их искусства. А разница – в «Супрематизме» и *динамичности* работ Малевича.



Малевич К. Супрематизм (с голубым треугольником и черным прямоугольником). 1915



Малевич К. Супрематическая композиция. 1915

Как видите, все очень просто, но сколько *«паутины»* наплели вокруг Супрематизма господи искусствоведов Старой школы! И даже заявляют, что «Малевич пришел к Супрематизму через кубистов», а не через Мондриана. «Светило» мировой величины, профессор Х.В. Янсон, увидел в плоскостных «супрематизмах» у Малевича какое-то особое пространство!

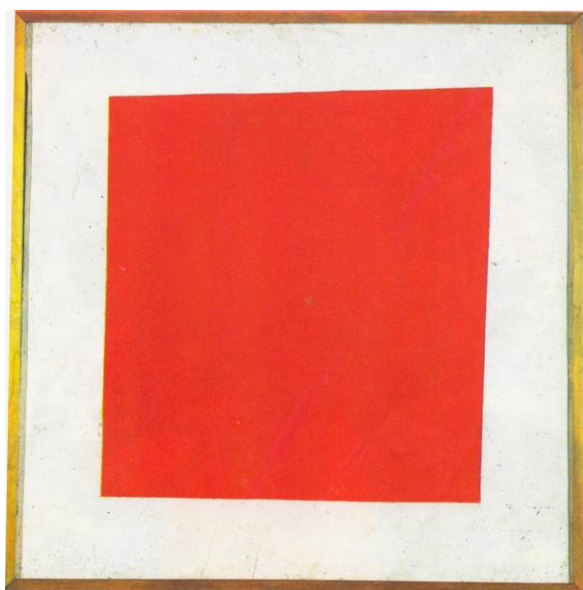
«Особое пространство» видят йоги, им помогает в этом «третий глаз», видят курнувшие гашиша наркоманы, им в этом помогает «наркоглаз». Особое пространство, стерео – пространство, создали в небольшом количестве работ *импрессионисты, постимпрессионисты*: Моне, Ван Гог, Гоген, Дега, Марке и прочие. И это же стерео-пространство исследует наше Конкретное искусство, открытое в 2001 г. Авангардистом Пронькиным Владимиром.

Какое же «пространство» может быть в *геометрическом* Супрематизме? И не пахнет ли здесь «мошенником-портняжкой» из сказки о доверчивом, но голом короле? Ведь все искусствоведов Старой школы хором восклицают: «Пространство! Ах, какое там пространство!» Это на плоские геометрические абстракции! Тут поневоле начинаешь думать: *не спятили ли они?* Но ты – один, а их же – мно-о-го, да и кричат они уже *почти сто лет!*

Но тут выходит мальчик и говорит: «А в школе нас учили, что квадраты и круги, прямоугольники и ромбы, и овалы – плоские геометрические фигуры!» Король-то голый, господи «эстеты»! Но как поют «эстеты» Янсоны!

«Пространство Малевича было *интуитивным* (?) и имело одновременно как *научный*, так и *мистический* подтекст (?). Плоская поверхность заменяет собой объем (?), глубину и перспективу, как средство выявления пространства (?). Каждая сторона (чего?) или точка представляет собой одно из 3-х измерений, а четвертая сторона заменяет 4-е измерение – время». Абсурд!

А если бы профессор Х.В. Янсон прочитал труды о перспективе, то понял бы, что перспектива *не есть* «средство выявления пространства», она – *монокулярное* и плоскостное изображение. Такие вот в Америке профессора, как, впрочем, и у нас, в России, и в Европе. Это беда всего искусствоведания *псевдонаучной* Старой школы «эстетского» искусствоведания.



Малевич К. Красный квадрат. 1916

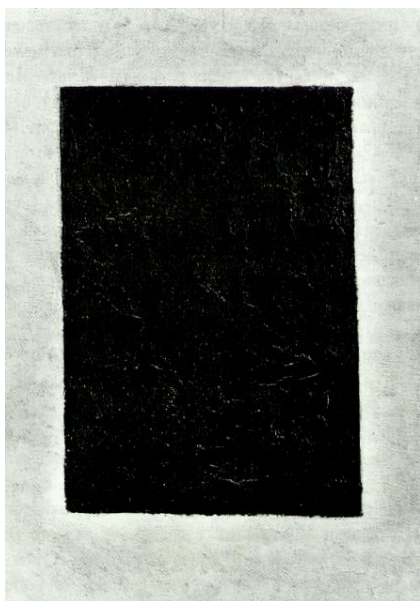


Малевич К. Супрематизм. Ок.1916

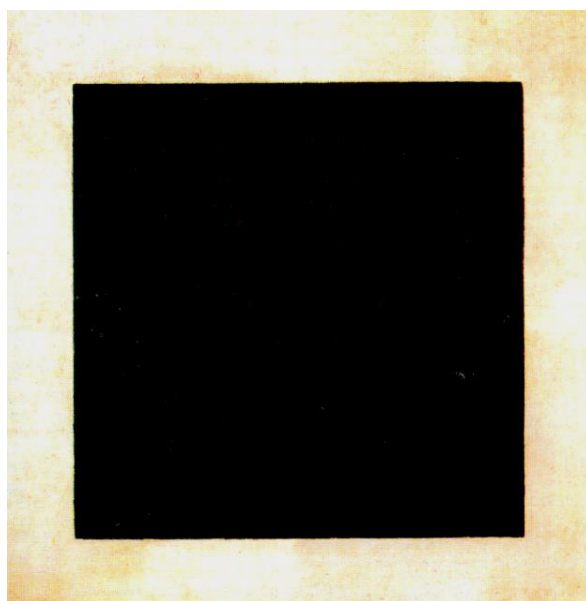
Иллюзия каких-то «прыганий» вперед-назад цветных квадратов, и «удаления» их в глубину, как на картине «Супрематизм», написанной около 1916 года, так и останется всего лишь зрительной *иллюзией*, достигнутой перекрыванием друг друга *плоскостных* геометрических фигур, и *плоскостной* линейной перспективой, которую не замечает господин профессор. Прямоугольнички-то – уменьшаются и как бы, «удаляются» в кажущуюся глубину.

Таковыми же приемами воспользуются затем художники *Оп-арта*, чтобы добиться «искривлений» разных мест поверхности в своих картинах. Но ничего общего с *пространством стереообраза, бинокулярности* эти эксперименты с плоскостью, реально, *не имеют*. Все это из раздела *зрительных иллюзий*, который полон таких чудес!

Конечно, многое напутал сам Малевич, стараясь выскочить, хотя б в своей теоретической, супрематистской «*зауми*», из жестких правил Мондриана и *геометрического супрематизма*, распятого на плоскости. Такой же «зауми» напущено вокруг *обыкновенного* квадрата, который стал *Великим*, поскольку написал его Малевич. Так родилась легенда «Черного квадрата».



Малевич К. Черный квадрат. Ок.1913-1914. Собст. Д. Костакиса



Малевич К. Черный квадрат. Ок.1914-1915. Москва. Гос. Третьяковская галерея.

Заметьте, что у «Черного квадрата», датируемого «около 1913-1914 г.», прямоугольная *геометрическая форма*. Возможно, это *тот* «квадрат», который исполнялся им к «дейм-опере» театра «Будетлянин» «Победа над солнцем», поставленной в конце 1913 г. Малевич утверждал, что именно в работе над спектаклем и *родилась идея* нового искусства, Динамического супрематизма.

Но всякая идея требует осмысливания, разработки и создания картин. Поэтому, известный всем «Черный квадрат» рождается уже «около 1914-15 гг.». И даже, если в это время Казимир Малевич ничего не знал о Мондриане, то все равно теория Супрематизма исходит от «*неопластицизма*», а не от *Кубизма*, не от «Имрессии», а от *абсолютного Абстракционизма* Мондриана.

Малевич много намудрил в своем «Супрематизме», теория неоабстрактного искусства у Кандинского и Мондриана представлена куда точнее и проще.

Но, видимо, сказался тот «хохляцко-польский» темперамент гения Малевича и некая *метафизичность* образа мышления. Абсолютность «Черного квадрата», представление его «*концом искусства*», символической его *вершиной*, выдвинутые Малевичем и повторяемые попугаями-«эстетамы» из Старой школы, опровергнуты *развитием* Неоабстракционизма, открытием *Конкретного* искусства.

«Квадрат НЕ подсознательная форма. Это творчество *интуитивного* разума. Лицо нового искусства!» – говорит Малевич. Но «*интуитивное*» и есть, по определению, как «подсознательное», «непосредственное, без обоснования доказательствами». Но, в то же время, как *геометрическая форма*, квадрат – продукт логического разума. Противоречие – на противоречии!

«Черный квадрат» – «последняя супрематическая плоскость на линии искусств, живописи, цвета, эстетики, вышедшая за их пределы», – утверждает Гений. Вот так! Последняя истина в последней инстанции! Нам больше по душе признание Кандинским *бесконечности* развития искусств.

Тем более, что с а м «Черный квадрат» давно уж опроверг столь *ненаучные* высказывания своего создателя. На нем давно уже – сеть белых черточек и точек – кракелюры. Это работа времени – физическое нарушение красочного слоя и... *абсолютной* ч е р н о т ы супрематического символа. И он все больше стал похож на пестрые квадраты *нового* неоабстрактного течения – *минимализма*, которое в закономерной череде других течений, открытых после «Черного квадрата», продолжило развитие абстрактного искусства.



Пронькин В. Конкретный черный квадрат. 2004.
Конкретный бинокулярный супрематизм

Но это вовсе не снижает значимости и с т о и м о с т и «Черного квадрата»! Он должен стоять в десять раз дороже, как выдающееся произведение Ве-

ликого Авангардиста, открывшего свое *течение* Неоабстракционизма. А если вы желаете купить себе свой «Черный квадрат», зайдите в магазин строительных товаров. Там вы найдете множество отличных *«репродукций»* самых разных, удивительных картин м и н и м а л и с т о в: линолеум и кафельную плитку, напольные и потолочные покрытия. А среди них – и «Черные квадраты»! Это сбываются мечты и предсказания Малевича и Пита Мондриана – ведь мы живем среди их детища – «технического» искусства.



Небоскребы Москва-Сити. Конструктивистская архитектура

Примером может стать архитектура делового центра «Москва-Сити», вобравшей в себя «фантастические» идеи Мондриана и Малевича, а также все последние технические идеи и технологии *всей мировой архитектуры* конца XX в.

Хотя, сама идея, общий проект Центра принадлежал Борису Тхоре, а его куратором и главным архитектором был *тоже русский* архитектор Г.Л. Сирота.

Но сам *масштаб проекта*, его высокий уровень потребовал и соответственного уровня архитекторов. Увы, но *анти-авангардная* политика в СССР, ее политико-идеологический «топор», *закономерно* привели архитектуру «соц-электик» к *отставанию от мирового уровня*, к застою. Как и во всем искусстве!

Поэтому проект «раздали» западным «буржуйским» архитекторам *всего мира*, включая Эрика ван Эгераата, звезду архитектуры Запада.

А впереди нас ждет искусство будущего, *К о н к р е т н о е бинокулярное* искусство, и в нем уже есть новые «импрессии», течения и направления, есть новые, Конкретные, *пространственные* «Черные квадраты»! *Искусство не остановит*, оно живет и развивается, назло искусствознаниям Старой школы! Такая уж его природа – извечное и вечное создание прекрасного.

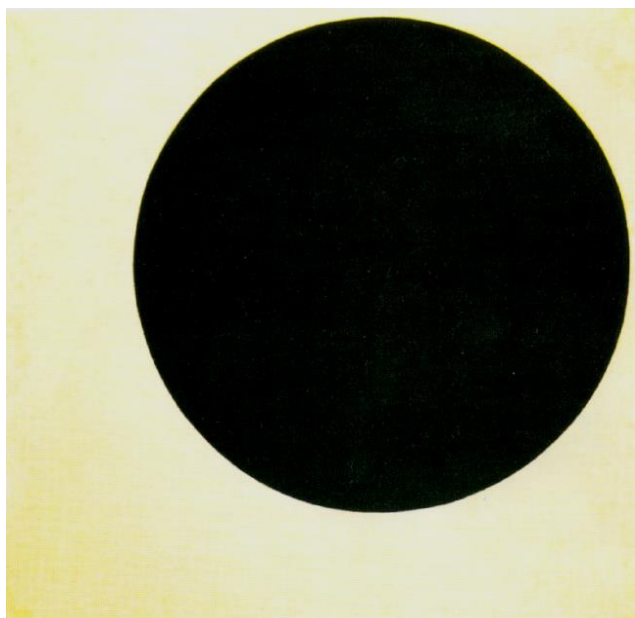
Глава 23. Вершина и трагедия Малевича

И связавши Его, отвели и предали
Понтию Пилату, правителю.
Евангелие от Матфея

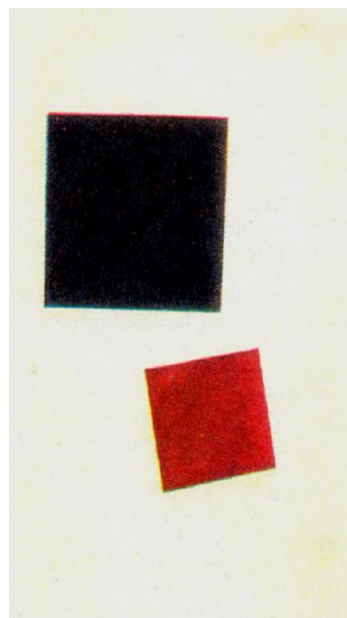
Если считать открытием *Супрематизма* не создание «Черного квадрата» для оперы театра «Будетлянин» в 1913 г., и не заявления Малевича, что именно тогда и состоялось «становление Супрематизма», то его открытие *реально* состоялось в 1914–1915 г. Об этом говорят все факты, даты и вся логика открытия.

Ведь в мае 1915 г. Малевич разрабатывает теорию *Супрематизма*, за лето создает большую серию картин-экспериментов, *на деле подтвердивших* жизненность его теории, и пишет Манифест «От кубизма к супрематизму. Новый живописный *реализм*». Отметьте! «Реализм»! Не все еще *сложилось* в его голове.

Осенью 1915 г. Матюшин *издает* его творение, а на «Последней футуристической выставке «0,10», открывшейся в конце 1915 г., Малевич выставляет сорок девять *супрематических* картин. Вся серия шла под названием «Супрематизм живописи», и там же был *показан в первый раз* «Черный квадрат».



Малевич К. Черный круг. 1920



Малевич К. Супрематизм. До 1915

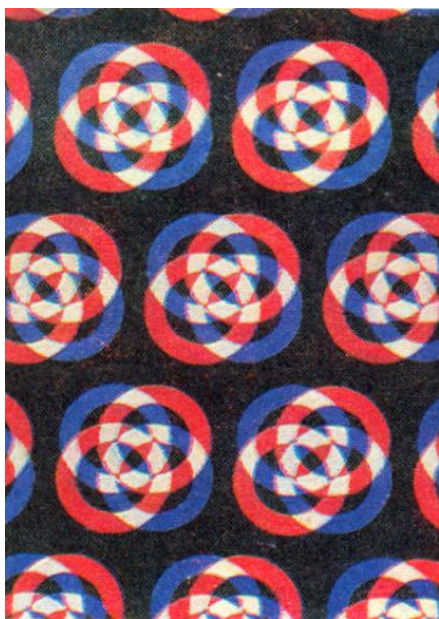
Обычно даты написания картины художник ставит на холсте, и это либо дата окончания работы, или начала. Но дату «Около 1915 г.» или «До 1915 г.» могли поставить под *недатированной* картиной лишь искусствовознаи Старой школы. К тому же, в 1913-1914 годах Малевич пишет, все же, *кубо-футуристские* картины в манере Кубо-абстракционизма, «импрессионного», соединяющего в себе абстрактные и реалистические изображения.

И только в 1915 г. появятся его *супрематические* произведения. Поэтому, оставим эту интригу, о времени открытия Супрематизма, для *будущих* исследователей *научного* Конкретного искусствоведения. Надеемся, они *появятся в ближайшем времени!* У нас задачи *проще*: вести вперед наш Новый Авангард!

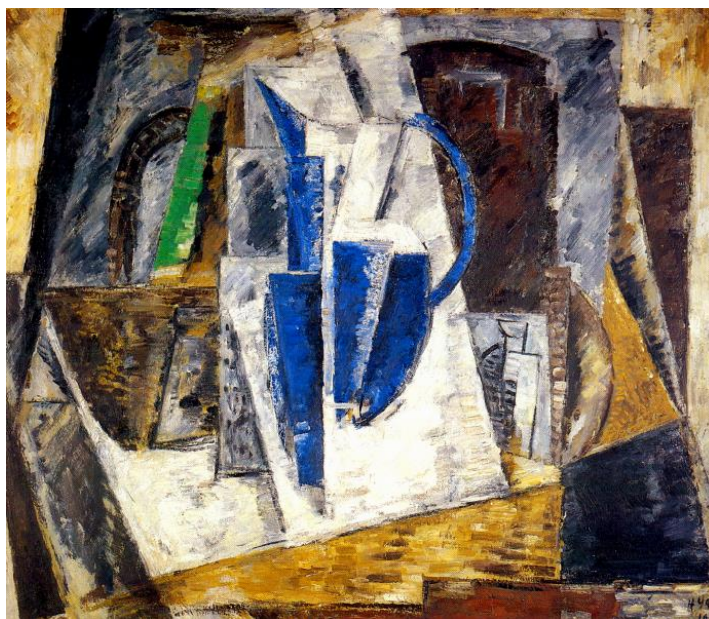
Малевич тоже начинает всячески *популизировать* свою теорию и свой *Супрематизм*. И это выражается как в выставках. так и в издании теоретических

трудов, и в чтении докладов, лекций. Но в его планы вмешивается война! В июле 1916 г. его призвали в армию, служил он в Вязьме, в Смоленске и Москве.

И в этом же году по предложению Малевича создали общество «Супремус», куда входили И. Клюн, Н. Удальцова, А. Экстер, Л. Попова, О. Розанова и прочие. Готовился к изданию журнал «Супремус», но издан не был. Все вышеперечисленные «девушки» стали горячими поклонницами К. Малевича, его *Супрематизма!* Они же первыми ввели его в промышленное производство, создав основы нового фарфорового, текстильного российского дизайна.



Степанова В. Эскиз ткани. 1924-1925



Удальцова Н. Натюрморт. 1919

Как все Авангардисты, Малевич принимает революции с *восторгом*. Он ожидает от нее *поддержки* и революционных *изменений* в области искусства. И в мае 1917 г. он избирается художниками профессионального Союза в совет Союза представителей от левой фракции. А в августе он возглавляет Секцию художников Московского Союза солдатских депутатов.

И в этот же период Казимир Малевич создает проект организации Народной академии искусств, в котором предлагает *обновить* и упростить преподавание искусства, ввести в него авангардистский, производственный аспект.

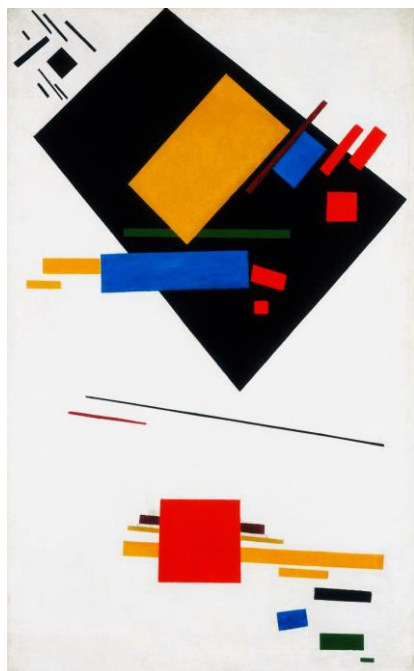
12 ноября 1917 г. Малевич был назначен *комиссаром* по охране памятников старины, а на следующий день вошел еще в состав Комиссии по охране ценностей Кремля. Какое было времечко для революционных карьеристов!

Но за заботами на благо государства Малевич не забыл и об искусстве! Тем более, что размах работы был огромен. «Улицы – наши кисти. Площади – наши палитры!» – так указал задачи новому искусству Владимир Маяковский, революционный футурист. Какой размах для творчества Авангардистов!

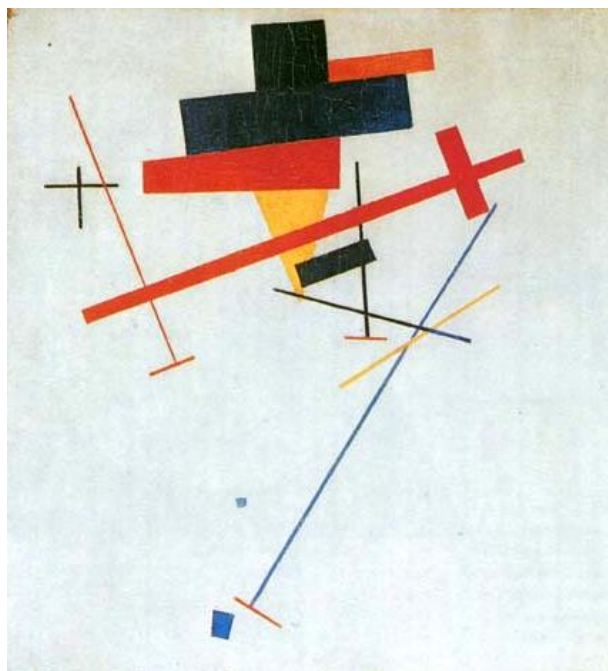
И в 1918 г. Малевич, вместе с братьями по духу, московскими Авангардистами, участвует в работах по декоративному убранству улиц, площадей Москвы, готовя их для первомайских демонстраций победившего пролетариата.

А позже, летом этого же года, он пишет «Декларацию», в которой разрабатывает принцип «Белого супрематизма». И в этом же году он едет в Петро-

град, где создает костюмы, декорации для авангардного спектакля Маяковского «Мистерия-буфф» в постановке Мейерхольда. И здесь же, в Петрограде, он пишет серию своих новаторских работ в манере *белого Супрематизма*.



Малевич К. Супрематизм. 1915



Малевич К. Композиция в духе супрематизма. 1915

Малевич возвращается в Москву в начале 1919 г. и возглавляет «Мастерскую по изучению нового искусства СУПРЕМАТИЗМА» в Свободных государственных художественных мастерских. В июле этого же года он завершает первый свой *большой теоретический* обзорный труд по Супрематизму «О новых системах в искусстве». Все это время он не перестает работать над картинами, в *экспериментах* изучая положения своей теории (правда, не все в этих теориях было логично!), доказывая верность и живучесть собственных открытий.

Это дает возможность делать выставки, и в декабре 1919 – январе 1920 гг. Малевич выставляется на своей *первой ретроспективной* выставке, в рамках XVI Государственной выставки: «Казимир Малевич. Его путь от Импрессионизма к Супрематизму». На ней были показаны его работы *раннего периода*, импрессионистские, периода Кубизма, Футуризма и супрематистские произведения от «черного» до «белого» Супрематизма. А завершалась экспозиция подрамниками с чистыми холстами, как доказательство того, что «живопись давно изжита, а сам художник – предрассудок прошлого». Не рановато ли, Маэстро?

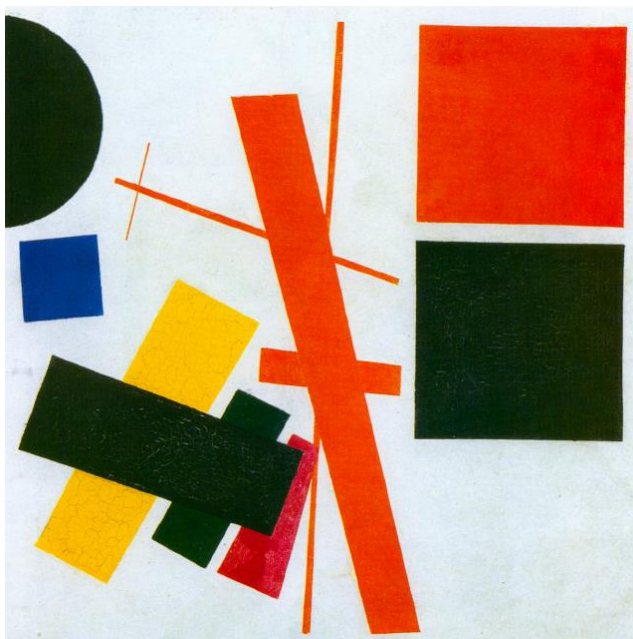
У нового течения уже были последователи, но Казимир Малевич всюду рекламирует и разъясняет свой Супрематизм. В начале ноября 1920 г. художник едет в Витебск, в котором Марк Шагал открыл Народную художественную школу. В ней Казимир возглавил мастерскую и вел занятия по собственной программе, которую создал еще во времена работы в I и II Свободных художественных мастерских. Причем, Малевич всячески старался приближать *учебные* процессы к жизни, к *практическому* применению искусства – к производству.

Так, вместе с Лисицким и учениками школы они участвуют в *работе над заказами* и выполняют сложную работу *по оформлению* витебского Комитета по

борьбе с безработицей. Для начинающих художников эти работы являлись школой жизни, давали чувство значимости, нужности их творчества для общества.

Малевич вскоре стал директором художественной школы и оставался им три года, 1919–1922 годы. А в феврале 1920 года организовал «Уновис» – объединение «Утвердители нового искусства». В нем состояли сам Малевич и группа молодых художников, среди которых были Э. Лисицкий и Л. Юдин, впоследствии известные художники. «Уновис» ставил своей целью широкое преобразование всех искусств, стремясь *приблизить его к жизни*, вывести из мастерских на улицы и площади. Эта идея в это время присутствовала почти у всех художников, поэтов, музыкантов: «На улицы, футуристы, барабанщики и поэты!».

Идеи русского «Уновиса», немецкого «Баухауса», голландского объединения «Стиль» затем реализуются в создании *новейшего дизайна*, единого *художественно-архитектурного пространства*, в единстве *производства и искусства*. Уже в те годы В. Кандинский и Малевич *первыми* создали *производственные образцы* абстракционизма, а их последователи продолжили их дело.



Малевич К. Супрематизм. Беспредметное. 1915



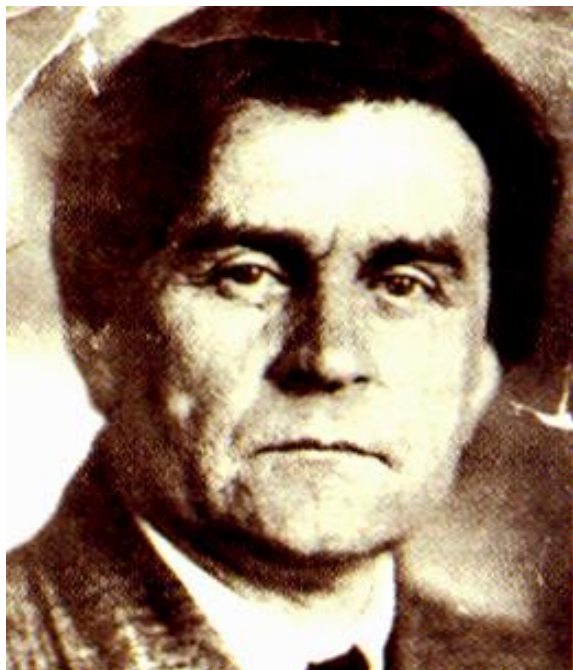
Малевич К. Девушка. 1928-1932

Однако, Марк Шагал был вынужден покинуть Витебск, а школой стала управлять В. Ермолаева, Малевич же стал возглавлять совет профессоров. Но столь серьезные посты на ниве просвещения не отвлекают теоретика Малевича от рукописей новых книг. И в 1921 г. он завершает труд «Супрематизм как беспредметность или живописная сущность». А в феврале 1922 г. закончил рукопись «Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой».

Малевич, с частью членов «Уновиса», летом 1922 г. покидает Витебск и переезжает в Петроград, где с осени преподает рисунок на архитектурном отделении Института инженеров. А в 1923 г. он создает эскизы для Петроградского завода по изготовлению фарфора, на деле воплотив свою мечту внедрения *супрематизма* в производство, в жизнь общества, народа.

Но «соц-эстет», как и «дем-эстет», упрямо не хотят признать этот «марксистский», производственный аспект неабстрактного искусства. Им пода-

вай «идею» или ответ на их дурацкие вопросы: «А, ЧТО Вы хотите нам сказать своей работой?» Что? Да, просто дарим людям КРАСОТУ!



Портрет Малевича. Фотография



Малевич К. Портрет жены. 1933

И в этом же году Малевич стал директором Музея художественной культуры, преобразованного в институт исследований культуры *современного искусства*. А в октябре Малевич возглавляет Институт художественной культуры (Инхук) и собирает цвет авангардистского искусства для преподавания: Матюшина, Филонова, Мансурова, Пунина и Татлина. Сам же Малевич стал руководить отделом живописной культуры. И в то же время он работает над новыми супрематистскими произведениями, *архитектонами*, объемными макетами из гипсовых и деревянных блоков. В них он пытался применить приемы, принципы супрематизма к архитектуре, по сути, заложив основы *русского конструктивизма*.

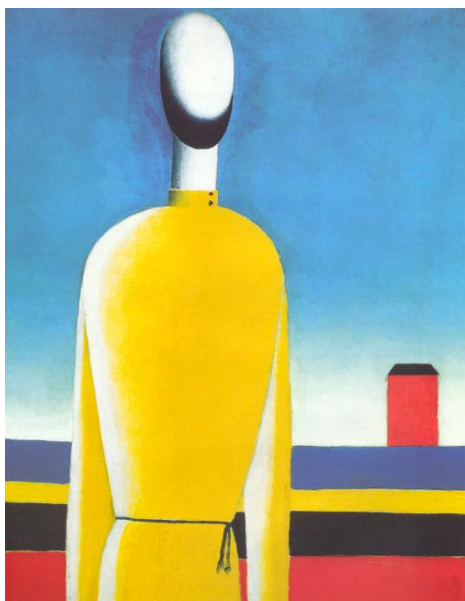
В начале 1925 г. в Музее живописной культуры г. Москвы была открыта выставка работ Малевича, причем, это была его *вторая персональная*, и приурочена она была к 25-летию его художественного творчества.

Но с этого же года начинается трагическая череда напастей, и различных бед, как в личной жизни Мастера, так и в общественной, и творческой. В этом году скончалась его верная подруга Софья Рафалович, и смерть жены Малевич очень тяжело переживал. Судьба готовила ему все новые удары, но это уже были не природные, а политические явления. Все авангардное искусство с середины 1920-х гг. испытывает все большее давление со стороны АХРР – Ассоциации художников революционной России, являющейся проводником идей «партейцев» о создании искусства, отвечающего «интересам с о ц и а л и з м а», понятного народу и изображающего «действительность в духе *коммунистической идеологии*». И верные «партейцам» «ахрровцы», рисующие, по словам поэта Маяковского тех, «кто п о ц е к и с т е й», которые «ушли от искусства вбок, не краску любят, а сан», махровые и агрессивные *Н а т у р а л и с т ы*, набросились на своих давнишних *конкурентов* по искусству, новаторов-Авангардистов.

Весной 1926 г. музей Гинхука был закрыт, работы всех авангардистов перевели в Русский музей. А вскоре и Гинхук, «рассадник авангардистских поисков в искусстве» был закрыт, сотрудники переведены в другие институты.

Предшествовала этому разгромная статья в партийной ленинградской прессе. Так партия и новые ее подручные, искусствознаи Старой школы, впервые приступили к разработке методов борьбы с «идеологическими врагами», а попросту, со всеми неугодными ее диктаторской политике. Затем последуют другие политические заявления в печати «от имени народа», потоки «неугодных» потекут в «коммунистические» лагеря, под пули палачей ОГПУ, НКВД и прочих органов репрессий. Приемы отработывались на Авангардистах.

Давление на Авангардистов оказывалось во всем, от яростных нападок в прессе, до волокиты с выставками. Так, в первой половине 1927 г. Малевич едет в Польшу и в Германию, где проходили его выставки. Но через некоторое время, в июне, он получил распоряжение вернуться срочно в СССР. И в результате все почти работы остаются за границей, они хранятся до сих пор в музее Амстердама. Такие же «рогатки» ставились другим авангардистам. Филонову вообще сорвали выставку в Русском музее, и целый год *готовая к просмотру* выставка являлась недоступной для просмотра. А автора работ, талантливого Авангардиста, все это время шельмовали со страниц газет, и выставка не состоялась.



Малевич К. Торс в желтой рубашке



Малевич К. Девушки в поле. 1928-32.

Эстетика Супрематизма в Реализме К. Малевича – Супререализм

Как компенсацию за все Берлинские потери, Малевич получает новую жену – в июле 1927 г. он женится на Наталье Манченко и продолжает свой уже нелегкий путь в искусстве. Он вновь ведет исследования, эксперименты, а под конец 1929 г. устраивает «Выставку произведений живописи и графики К.С. Малевича». Она опять являлась *персональной* и проводилась в Третьяковской галерее. Вот здесь опять возникло «белое пятно» в истории искусства и в жизни самого Малевича. Картины вновь датируются, очевидно, лишь искусствознаи: не мог Малевич по пять лет писать свои картины! «Торс в желтой рубашке» датируется 1928–1929 гг., а образы крестьян – 1928–1932 гг.

Искусствовознаи Старой школы, скрытные *Натуралисты*, с иезуитским умилением напишут: «Малевич снова обратился к любимой теме работ крестьянского цикла, трактуя их по-новому и относя их к «*супранатурализму*».

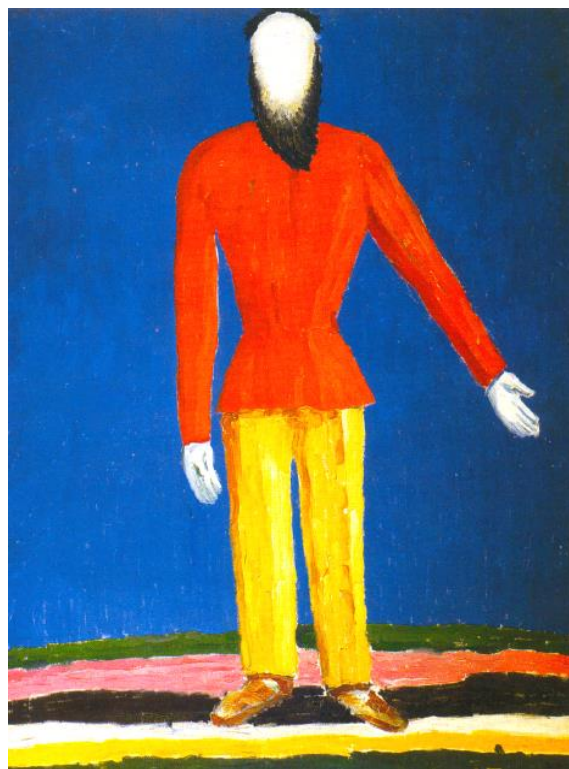
Не надо лицемерить, товарищи «соцэстеты»! Во-первых, это «*супраРЕАЛИЗМ*»! И вы прекрасно знаете, почему Малевич перестал писать неоабстрактные работы! Ведь осенью 1930 г. Малевича арестовали, и он провел три месяца в тюрьме ОГПУ в «свободном» Ленинграде. А после бесед-допросов «ласковых» чекистов многие Авангардисты стали (*вдруг?*) «натуралистами». Для умных и «догадливых» хватало «ласковых» бесед, а кто упрямылся – ждала расплата. Малевич больше не вернется к своему «Супрематизму», его стезя теперь – открытый им «*Супранатурализм*», вернее – *Супре-Реализм*.

Малевич, если это он придумал свое «*научное*» название, не разбирался в *Реализме* и *Натурализме*, зато преподавал в 1928–1930 гг. в художественном институте, в провинциальном Киеве. Всегда строптивцев «исправляли» тем, что отсылали на Кавказ, в Молдавию, *подальше от столицы*. Но в этом же году там, в Киеве, проходит выставка Малевича, конечно, персональная.

А в 1931 г. Малевич вновь переезжает в Ленинград, как видно, за хорошее «*реалистическое*» поведение. Ему даже доверили *серьезное* задание – создать эскизы росписей для Красного театра в Ленинграде. А в 1932 г. идеологические кукловоды, с зарплатой «и в ОГПУ», доверили Малевичу руководить лабораторией в советском Государственном Русском музее.



Малевич К. Голова крестьянина. 1928-32.



Малевич К. Крестьянин. 1928-32.

Эстетика Супрематизма в Реализме К. Малевича – Супререализм

По датам под картинами, из серии *супререалистических* картин крестьян, нам не известно, когда Малевич их создал, после ареста и тюрьмы, или – до ареста. Если они писались до ареста, то именно они явились подлинной *его* причи-

ной, если же после, то именно арест, тюрьма, допросы становятся *причиной отречения* Малевича от неоабстрактного искусства и перехода к «супранатурализму». Но даже это не сломило духа бунтаря-авангардиста!

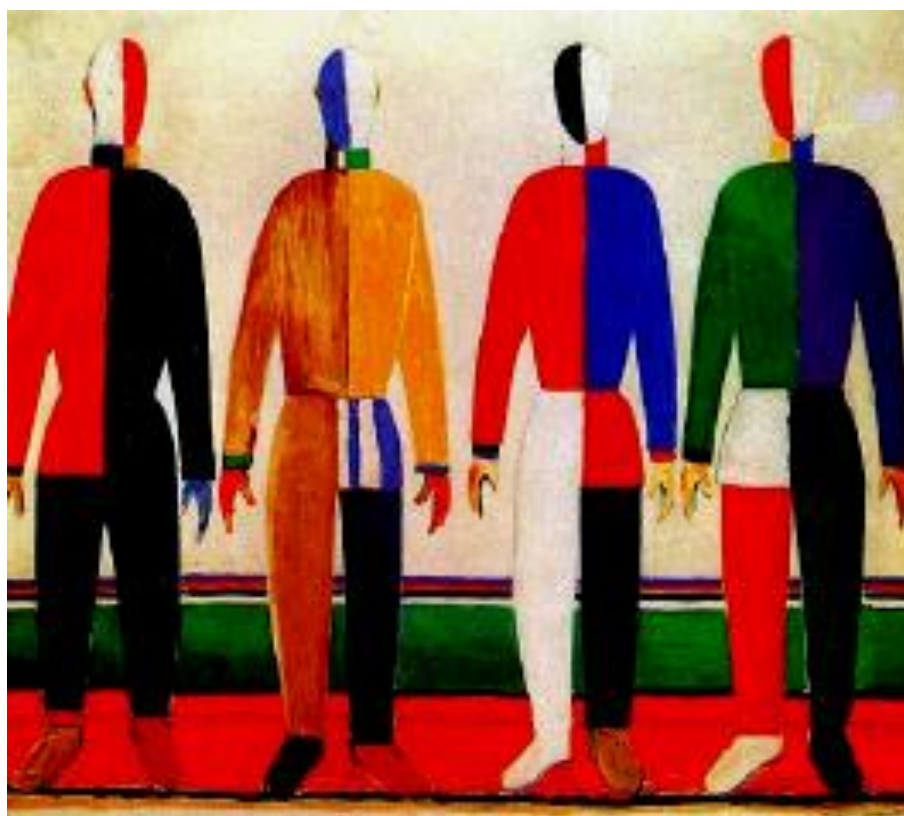
Упрямая «хохляцкая» натура гордого поляка в любом из случаев пережитрила «кукловодов»-идеологов. В своих *реалистических* картинах он нам оставил яркие свидетельства преступлений партии большевиков по отношению к крестьянству. И это – «Голова крестьянина», распятая на красном, словно кровь, кресте, и «обезличенные» коллективизацией *безликие* крестьяне, и жест крестьянина на голом поле, *безвольный, обреченный*, и словно обращенный к нам.

Последней выставкой Малевича явилась Юбилейная «Художники РСФСР за XV лет» 1932–1933 гг., которая явилась «Реквиемом» авангардному искусству. Малевич бился до конца, возможно понимая, что это был последний бой.

И в этом же, 1933 г., он заболел, причем довольно тяжело. Малевич умер в Ленинграде, в своей квартире 15 мая 1935 г. По завещанию художника его кремировали, а урну с прахом отвезли в Немчиновку и там захоронили. А над его могилой установили памятник – *белый куб с черным квадратом*.

Война с фашистами прошла по этой местности и памятник был уничтожен, могила затерялась. Так уже гитлеровская тоталитарная машина *добила* то, что не успели уничтожить коммунисты – *память о Малевиче*.

Но все проходит, бравые завоеватели, диктаторы уходят, а их сменяют новые правители, и *победила все же демократия*. На поле, где захоронили урну с прахом, вновь установлен памятник в честь гениального художника, Великого Малевича, создателя Динамического С у п р е м а т и з м а, авангардного течения Неоабстрактного искусства.



Малевич К. Супрематизм в контуре спортсменов. Супререализм

Глава 24. О р ф и з м

Павлу Петровичу Колдоруру,
руководителю нашего детского духового
оркестра и джаза, п о с в я щ а е т с я.

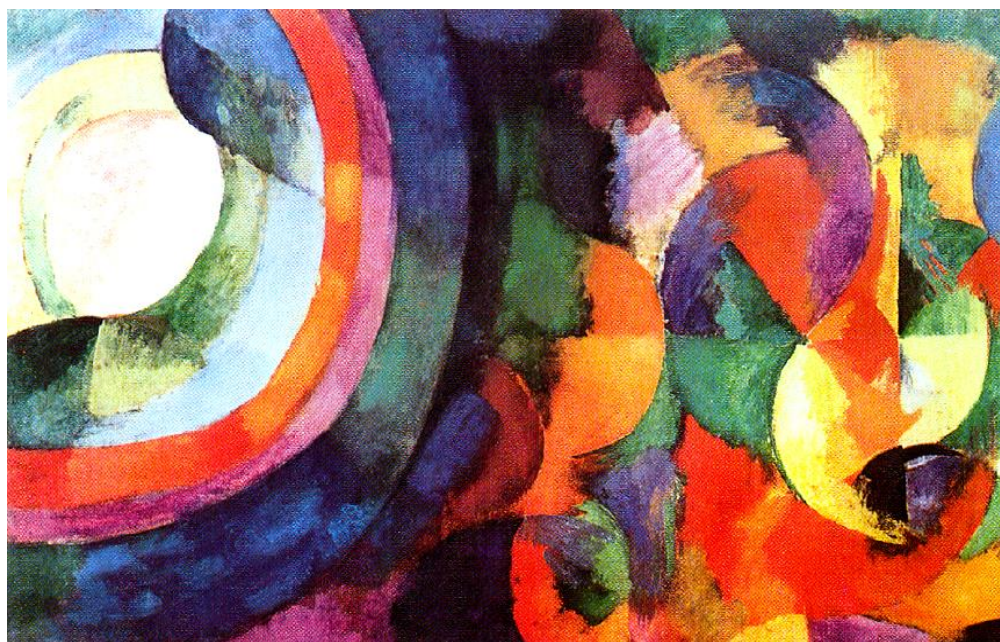
Цвет – это клавиши; глаза – молоточки;
душа – многострунный рояль.

В. Кандинский

После Малевича и его Супрематизма, *рационального и геометричного*, нам захотелось снова окунуться в яркое, эмоциональное искусство и рассказать вам об «О р ф и з м е», одном из разновидностей сначала Кубо-абстракционизма, затем – течения Абстракционизма, возникшего во Франции буквально сразу же после открытия Кандинского. Его отличие от прочего Абстракционизма и Кубо-абстракционизма, по сути, было несущественным, но все «орфисты» создавали *необычные* картины, они пытались выразить в них м у з ы к у.

Еще Ван Гог писал о такой «музыке»: «Если бы я попробовал отойти от реальности, я начал бы ц в е т о м создавать подобие м у з ы к и». Кандинский тоже грезил этой «цветомузыкой», причем, еще до своего открытия Неоабстракционизма: «Скрипки, глубокие басы и прежде всего духовые инструменты *воплощали* в моем восприятии всю силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед глазами. Бешенные, почти безумные линии рисовались передо мной». Искусством, которому должна следовать живопись, он называл музыку: «Отсюда ведут начала современные искания в области ритма и математической абстрактной конструкции».

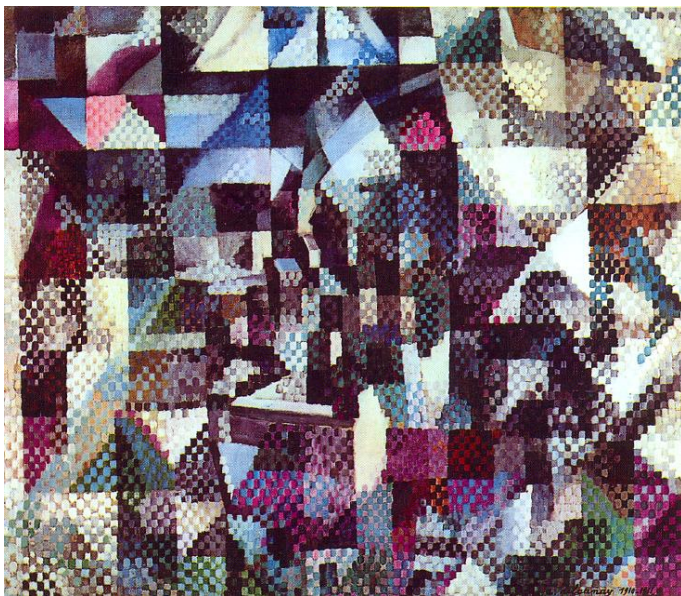
Великий русский композитор А.Н. Скрябин, прослушивая музыку, перед глазами ВИДЕЛ удивительные ц в е т о в ы е «фуги» и «симфонии». По форме музыка и цветовой Абстракционизм вполне аналогичны. Звук, как и цвет, имеет разную окраску, тембр, высокие и низкие тона, гармонию цветов, аккорды, диссонанс. И в музыке, и в цветовом Абстракционизме, есть ритм и определенность композиций, возможность выразить различные *эмоциональные* движения души, воздействовать на психику других людей, которых называют зрителями или слушателями. Все это и способствовало возникновению «О р ф и з м а».



Делоне Р. Циркулярные формы. Солнце. Луна. 1912

Основоположники Орфизма – французский живописец Роббер Делоне и чех Франтишек Купка. Причем, они его открыли независимо друг от друга почти в одно и то же время – в середине 1910 г. Они считали, что посредством ярких и *ритмически* организованных цветов возможны построения абстрактных или абстрактно-кубистических картин, передающих «музыкальные» эмоции.

Сначала это были «музыкальные импресии», основанные на сочетании Абстракционизма с Реализмом, и относились они к Кубо-абстракционизму. И это не случайно – и Делоне, и Купка являлись в это время фанатичными кубистами. Р. Делоне участвовал, совместно с П. Пикассо и Ж. Браком, в знаменитой выставке кубистов в 1911 г. И вместе с Купкой он входил в объединение «второй волны» кубистов, собравшей целую плеяду молодых авангардистов и оформившуюся на выставке «Сексьон д’ор» («Золотое сечение»).



Делоне Р. Окно с видом на город. 1910-1911.
Орфизм. Кубо-абстракционизм



Купка Ф. Этюд к языку вертикалей. 1912.
Орфизм. Неоабстракционизм

Все в это время увлеклись «симультивизмом», открытым Пикассо течением Кубизма – *Кубоабстракционизмом*, «гибридом» Абстракционизма и Кубизма, который Делоне стал называть «Аналитическим кубизмом», при этом выдвигая очень несуразные теории: «Этот аналитический кубизм еще никаким образом не есть *принципиально* н о в ы й живописный метод (?), но уже – революция в живописи (!!!). Я рассматриваю его как *переходную* стадию между импрессионизмом (?) и абстрактным искусством (???)».

Не стоит удивляться таким противоречивым и абсурдным заявлениям: кубисты многого не понимали в том, что они делают. К тому же, он был не знаком с учением Кандинского о формах Неоабстракционизма – «Импрессия», «Импровизация» и «Композиция». И он не знал, что в е с ь Кубизм является *аналитическим* искусством, но выделяется в нем «свобода формотворчества», а не отдельные фрагменты формы или плоскости картины.

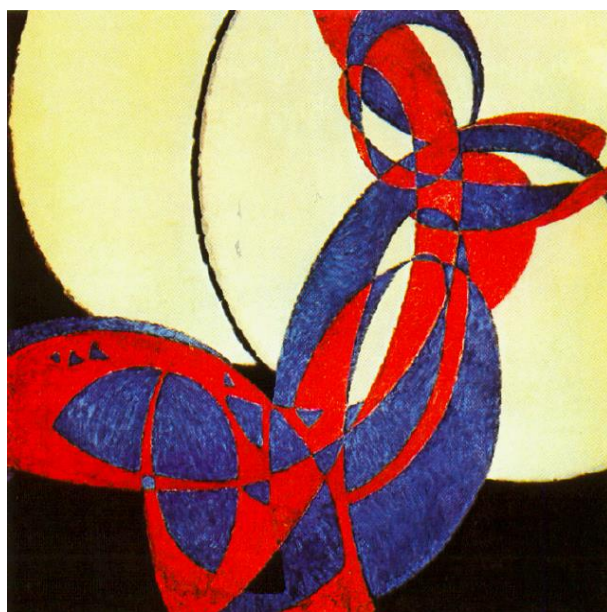
Своим предшественником Делоне считал Жоржа Сёра, писавшего картины мелкими мазками и «разлагающего» их, по мнению Делоне, на элементы

пятен цвета. Отсюда, видимо, привязка к Импрессионизму собственного «Орфизма». На деле же, «Орфизм» есть «переходная стадия между Кубизмом и Неоабстракционизмом, их импрессия, соединение – Кубо-абстракционизм.



Делоне Р. Окно с видом на город. 1912 Делоне Р. Циркулярные формы. Солнце, башня. 1913

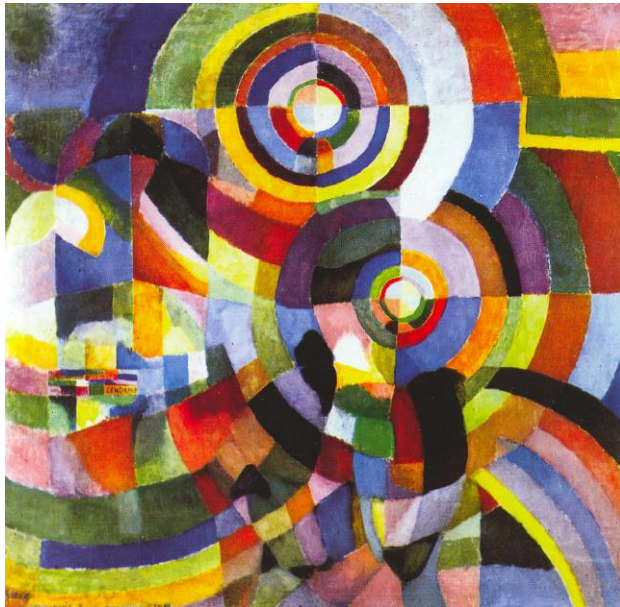
Но, тем не менее, «орфистам» удалось создать то ощущение абстрактной «музыкальности», которой грезил молодой Кандинский, в работах их калейдоскоп цветов напоминает то величавую торжественную фугу, то звонкие и дергающие ритмы джаза. Недаром же Гийом Аполлинер, поэт и теоретик раннего Кубизма, придумал это звонкое и точное название – «О р ф и з м», идущее от имени мифического греческого певца – Орфея.



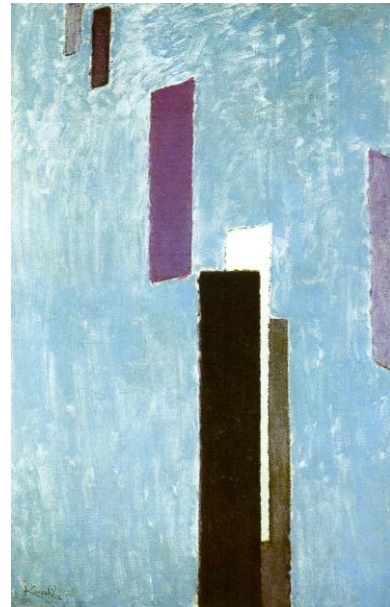
Делоне Р. Луна. Симультивность. 1912-1913

Купка Ф. Амфора. Двухцветная фуга. 1912

Но Делоне недаром называл себя «ересиархом» общего Кубизма, его уже не привлекает ни Кубизм, ни Кубо-абстракционизм, он хочет выйти из зависимости от предметных форм: «Пока искусство не освободилось от предмета, оно осуждает себя на рабство». «Орфисты» переходят к *чистому* Абстракционизму и создают уже Орфизм «композиционный», и даже в духе строгого Супрематизма.



Делоне С. Электрические призмы. 1914

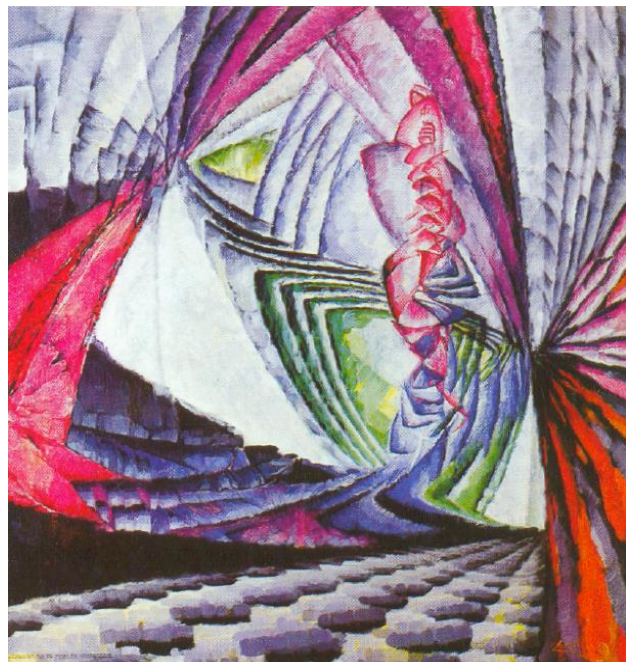


Купка Ф. Вертикальные плоскости

Вместе с Роббером, в течении «Орфизм» работала его жена, художница, родившаяся в России, Соня Делоне. И ею были созданы прекрасные орфистские работы, в которых она выработала свой стиль и собственное видение. Она всегда стремилась к чистым, радостным, сверкающим «мелодиям» и более, чем Роббер Делоне, была верна *неимпрессионному* и *чистому* Абстракционизму.

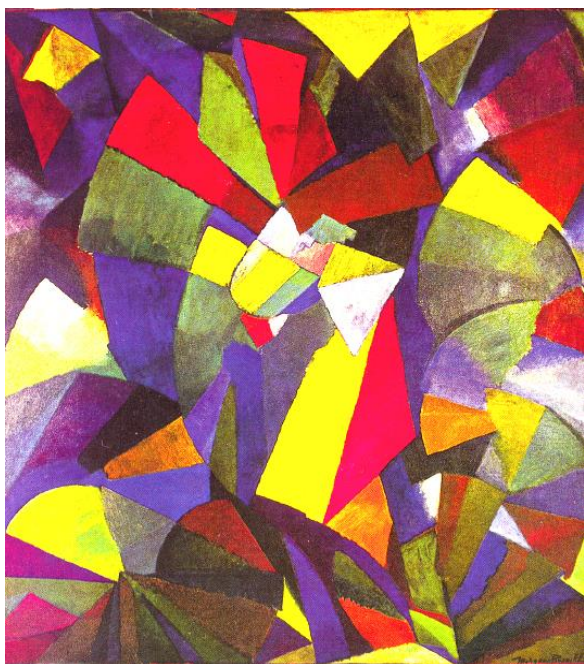


Делоне С. Ритм – цвет. 1968



Купка Ф. Размещение графических мотивов. 1912-1913

В таком же *чистом*, «импровизационном» Неоабстракционизме работает М. Рассел, присоединившийся к «орфистам» и создающий несколько «языческие», вольные «мелодии», несущие энергию свободной, первобытной силы.



Рассел М. Синхрония в оранжевых тонах.1913-14 Делоне Р. Дань уважения Блерию. 1914

Но Роббер Делоне никак не мог расстаться с милым его сердцу «импрессионным» Неоабстракционизмом: он создавал и «импрессионные», и чистые абстрактные «мелодии». Поэтому кубисты отвергали его как «ересиарха», а абстракционисты – как «нечистого» абстракциониста. Такая «сатанинская» позиция устраивала Делоне. Его «летающую» композицию «Дань уважения Блерию», написанную в честь Л. Блерию, перелетевшего через Ла-Манш в 1909 г., отметил сам Гийом Аполлинер. В ней все «кружилось», словно в ритме вальса, пропеллеры, фрагменты самолета, Эйфелева башня, и это была славная «мелодия!» Поверьте, уж Гийом Аполлинер знал толк и в музыке, и в живописи!

«Орфисты» не открыли нового в *формальном* плане ни в Кубизме, ни в Неоабстракционизме, они исследовали новую черту Абстракционизма – музыкальность, сходство с музыкой неоабстрактного искусства. Не понятые в свое время, как и все абстракционисты, «культ-общественностью», стоявшей на позициях *натурализации* искусств, «орфисты» все-таки открыли *свое*, пусть «*содержательное*» течение в Неоабстракционизме и в Кубо-абстракционизме.

А современные «эстеты» Старой школы и эпигоны *натуралисты, гипернатуралисты*, хихикающие над Неоабстракционизмом с экранов телевизоров, могут воочию увидеть *музыкальные* абстрактные картины *современных* «видеоорфистов». Их видеоискусство стало повседневностью, звучит-сверкает на огромных сценах, сопровождая выступления эстрадных «звезд» и доставляя людям эстетическое наслаждение. Это сбылись мечты Ван Гога и Кандинского, художников-«орфистов» и композитора А. Скрябина. Они предвидели такое: искусство *завучавшего* Абстракционизма и *засверкавшей* яркими цветами музыки.

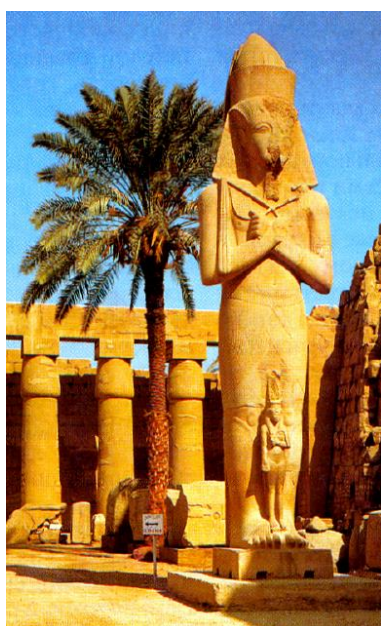
Так будем благодарны им за это чудо!

Глава 25. К о н с т р у к т и в и з м

Все искусство... отнести под один параграф
«технического творчества».

К. Малевич

Конечно же, наивно думать, что изменения в архитектуре, мебели, одежде внезапно начались только в 20-м веке. Любая крупная цивилизация имела свой архитектурный стиль: от Древнего Египта, до Цивилизации индейцев двух Америк, от Древней Греции, Китая, Индии, и до языческой России – везде существовали собственные стили в различных областях культуры. Причем, любые изменения в архитектуре сопровождались изменением дизайна, мебели, одежды, «боевой раскраски» женщин, их причесок, украшений, танцев и манер. И у мужчин менялось то же самое: прически, типы бороды, одежды, и добавлялись изменения в оружии, в собаках, в кораблях.



Древний Египет. Карнак.



Китай. Пагода. VII-VIII вв.



Европа. Конец XVII века.

Разница в архитектуре, моде и дизайне в разные времена, в различных странах

Но бурный рост промышленности, технического прогресса в ее различных областях на стыке 19–20-го веков, рождает новый стиль – М о д е р н (франц. *moderne* – новейший, современный). В отличие от предыдущих стилей, роскошных, перегруженных деталями, Модерн был проще, утонченней и «демократичней». В Германии он назывался «Югендстиль», в Италии – стиль «Либерти», в Великобритании и США – «Арт нуво», а в Австрии – «Сецессион-стиль».

Дальнейшее развитие строительных приемов и применение в строительстве различных модулей из стали, железобетонных модулей, приводит архитекторов к *функциональной, модульной* архитектуре.

Изготовление конструкций на промышленной основе дает толчок к развитию К о н с т р у к т и в и з м а, явления в искусстве, затронувшего все сферы производства. Сбывается мечта Малевича и Мондриана – искусство нового Неоабстракционизма, С у п р е м а т и з м, его «архитектоны» становятся «технологическими» и входит в производство, в жизнь народов.

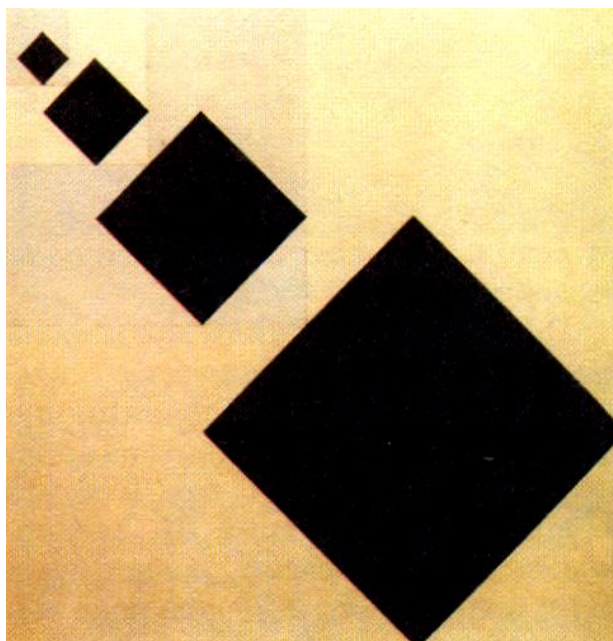
Развитие Конструктивизма происходило в разных странах почти одновременно, и концентрировалось в различных центрах, группах. Все новое всегда встречает яростное сопротивление, особенно в искусстве, и самыми упорными и агрессивными врагами нового становятся «эстеты» Старой школы, сторонники *Натурализма* в изобразительном искусстве и *ретрограды* в остальных искусствах. Но новое всегда пробьет себе дорогу, вопрос только во времени. Примером может быть *Конструктивизм*, отбросивший традиционные и устоявшиеся представления об окружающей нас *искусственной* среде существования. Он предлагает новые концепции формирования этой искусственной среды, основанные на принципах неоабстракционизма Мондриана и Малевича.

И пионером в области Конструктивизма становится Пит Мондриан. Уже в 1917 г. в Голландии, куда он возвратился из Парижа, в г. Лейдене образовалась группа «Стиль» – объединение голландских архитекторов, художников-неоабстракционистов. Ее «духовными отцами», а также теоретиками становятся Пит Мондриан и Тео ван Дусбург, работавшие очень плодотворно в этом направлении. В объединение входили разные творцы: художник Б. ван дер Лек и архитекторы П. Ауд и К. ван'т Хофф, скульптор Я. ван Монгерлоо и поэт Кок.

Поэтому объединение «Стиль» несло свои идеи в разные искусства: в дизайн, в полиграфию, в театр, балет, кино. «Стиль» исповедовал идеи «неопластицизма» – отказ от реализма и натурализма, как чувственных изобразительных явлений, от познавательных, идеологических задач в искусстве. А целью нового искусства теперь становятся *порядок, ясность, абсолютная гармония*, которые присущи только *чистой, максимально обобщенной* форме.



Ритвельд Г. Красно-голубой стул. 1918
Супрематический дизайн



Тео ван Дусбург. Арифметическая композиция. 1930

Так, Тео ван Дусбург в своих супрематических работах довольно часто пользовался математическими расчетами. Расчет и точность, строгая рациональность присутствуют во всех его работах, и в «живописных», и в архитектурных. К таким же принципам пришел *супрематист* Малевич, в работе над картинами

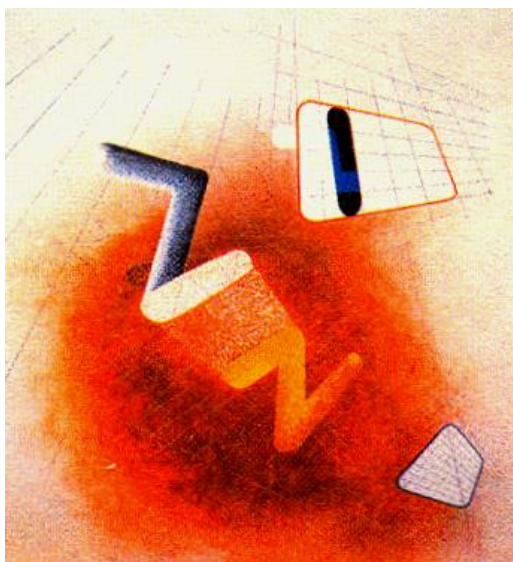
и над объемными *архитектонами*. Иначе быть и не могло, у Мондриана и Малевича основы были общие – ритмический *геометрический* Неоабстракционизм. И на таких же принципах основывались конструктивистские архитектурные проекты Т. ван Дусбурга, Г. Ритвелда, П. Ауда и прочих.

Конструктивистские концепции голландских архитекторов объединения «Стиль» во многом схожи с авангардными *концепциями* Ле Корбюзье, французского конструктивиста и группы «Баухауз», немецкой школы раннего конструктивизма. Сначала «Баухауз», или Высшее училище строительства, художественного конструирования, был образован в Веймаре архитекторами Х. ван де Вельде и В. Гропиусом. Именно Х. ван де Вельде заложил основы, принципы Конструктивизма в «Баухаузе», прославившие эту школу и ее преподавателей.

Сменивший его в 1919 г. В. Гропиус продолжил дело и собрал великолепный коллектив преподавателей. Архитектуру здесь вели крупнейшие специалисты, сторонники Функционализма: В. Гропиус, Х. Мейер и Л. Мис ван дер Роэ.



Клее П. Революция виадука. 1937



Мохой-Надь Л. СНХ. 1939. Фр.

Преподавателями были пионеры европейского дизайна Й. Иттен и Л. Мохой-Надь, художники-авангардисты В. Кандинский, Л. Фейнингер, О. Шлеммер, Пауль Клее. Преподавание было довольно схожее с системой К. Малевича – большое место уделялось *практике* в художественно-производственных и проектных мастерских. Здесь, наряду с работами учебного процесса, стремились выполнять заказы предприятий, проекты типовых жилых домов, эскизы массовой промышленной продукции: ламп, мебели, посуды, тканей. А на занятиях старались развивать абстрактное мышление у студентов и вырабатывали «чувство чистой формы и фактуры».

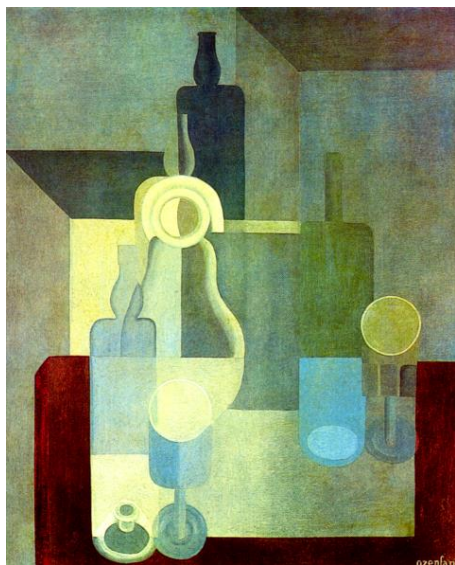
Но искусствознаи и художники Тюрингии, сторонники *Натурализма* и противники *Авангардизма*, подвергли школу оскорблениям и нападкам, создав вокруг училища атмосферу нетерпимости, враждебности. И в 1925 г., гонимый недругами и ретроgrадами, авангардистский «Баухауз» перебирается в Дессау. Теоретическая и практическая деятельность «Баухауза» способствовала развитию революционных принципов художественного конструирования: *Конструк-*

тивизма и Функционализма в дизайне и архитектуре, в полиграфии, в текстильном и машинном производстве – во всей промышленности, в создании искусственной окружающей среды существования человека.

Аналогичные задачи ставили перед собой французские *конструктивисты* Ле Корбюзье и его кузен Пьер Жаннере. Ле Корбюзье (настоящее имя – Жаннере Гри Шарль Эдуар) – великий архитектор, теоретик, скульптор и художник. Он начинал, как все, с Натурализма, учился в школе декоративно-прикладных искусств в Париже. Позднее, в 1907 г. проходит *школу авангардного искусства* и архитектуры у архитектора Й. Хофмана, который заложил основы будущей архитектуры в сознании Ле Корбюзье. Затем он обучался у архитекторов-функционалистов О. Перре (Париж, 1908–1910 гг.) и П. Бернеса (Берлин, 1910–1911 гг.). В Германии Ле Корбюзье впервые познакомился с *индустриальным* миром технологий и промышленности. Он начинает понимать, что новое, технологическое производство *меняет роль художника* в системе производства.

А с 1917 г. Ле Корбюзье живет в Париже, работая как архитектор и художник, и занимается теорией искусства. Вместе с кузеном П. Жаннере и архитектором, художником А. Озанфаном, Ле Корбюзье создал *теорию «пуризма»*.

Пуризм (от франц. *pur* - чистый), в котором отдавалось предпочтение чистым формам, ясности мышления, статичности и закономерности. Свою *концепцию* искусства и будущей архитектуры Ле Корбюзье впервые изложил в статьях и книгах «К архитектуре» (1923), «Градостроительство» (1925) и прочих.



Озанфан А. Натюрморт. Посуда. Пуризм. 1920



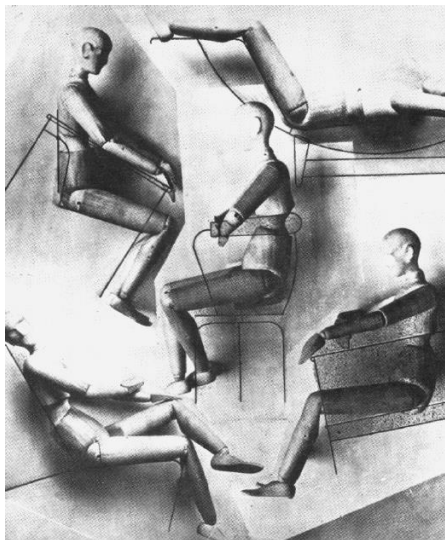
Ле Корбюзье. Натюрморт с многочисленными предметами. Пуризм 1923

В то время, как и везде, во Франции господствовали старые архитектурные стандарты, и новаторам случалось биться с целой сворой критиков и искусствознаев Старой школы. Но, к своей чести, Ле Корбюзье *эффектно отбивал* удары ретроградов. Он, как и наше *научное* Конкретное искусствоведение, обратил внимание на *ненаучность* т е р м и н о в «эстетов» Старой школы.

Но он, как и его немецкие, голландские коллеги, отделяет *чувственное* «настоящее искусство» *от «прикладного»*: «Парадокс не в факте, а в слове. Почему называть предметы, о которых идет речь, *декоративным искусством?*..

Зачем применять термин «*декоративное искусство*» по отношению к стульям, бутылкам, корзинам, обуви, которые являются *утилитарными* предметами, настоящей утварью?» С позиции «эстетства», вроде бы и верно!

Но, тем не менее, ведь в разработке всех продуктов «безымянной индустрии, идущей своей просторной и ясной дорогой экономии», *участвует художник*, и сам Маэстро вскоре стал Великим и удачливым Дизайнером, создавшим *образцы прекрасного искусства* в архитектуре и в дизайне. Его творения давали людям эстетическое наслаждение, и этим отличались от крестьянской грубой табуретки – они стали *искусством*.



В основе нового дизайна лежали человеческие пропорции. 1928 г.



Ле Корбюзье, Жаннере П., Перриан Ш. Кресло «Большое удобство». 1928

Конечно же, в России, родине неоабстрактного искусства и его течения, *Супрематизма*, возникновение *Конструктивизма* и внедрение его в промышленность – явление закономерное. Уже Кандинский и Малевич в 1920–1923-х годах создали первые *промышленные* образцы абстрактного искусства, а в 1921 г. возникла первая организация *конструктивистов*. Она возникла при Петроградском Институте художественной культуры (Инхуке), а группу составляли художники-супрематисты, соратники Малевича: А. Родченко, Л. Лисицкий, братья Стенберги, Л. Попова, В. Степанова, В. Татлин, А. Ган и прочие.

Российские конструктивисты решали те же самые задачи, что и коллеги их в Германии, Голландии и Франции. Отбрасывая все традиционное искусство, они стремились к *сотворению* *индустриальных* форм, пригодных для промышленных технологических процессов. При помощи *особой окружающей среды*, они хотели создавать, «лепить» особенного *человека будущего*, которого предвидели авангардисты Пит Мондриан и Казимир Малевич.

Но это были *утопические* планы, на деле все сводилось к выработке конструкций для промышленного производства, осмысливания технологий и возможностей различных материалов. На первый план конструктивисты выдвинули *простоту*, *функциональность* и *практичность* будущих изделий. Такие же простые принципы, должны бы быть и в *отношениях людей*, и эти принципы проявятся затем в Структурализме, в *минималистской философии*.

В архитектуре принципы Конструктивизма были осознаны и сформулированы в трудах А. Весина и М. Гинсбурга и воплотились в железобетонных зданиях из прочных и технологичных *модульных* конструкций. Конструктивизм сыграл значительную роль в создании советской школы конструирования, в организации художественно-промышленных учебных заведений. Конструктивисты создавали образцы промышленных товаров на новых, современных принципах, модели новых типов мебели, посуды, инструмента. В. Татлин разработал авангардные модели мебели уже в 1920 г. и стал основоположником советского дизайна. Попова и Степанова работали над образцами новых тканей и создавали школу нового, *абстрактного* текстильного рисунка. Лисицкий, Родченко стояли у истоков новой полиграфии, плаката, оформления выставок и книг.



Татлин В. Проект памятника III Интернационала. 1919-20



Лисицкий Л. Обложка каталога Первой выставки русского искусства в Берлине

Но тоталитарная коммунистическая власть в СССР и тоталитарная фашистская – в Германии *остановили* всякие авангардистские эксперименты в области искусства. В архитектуре утвердился *эkleктический* тяжелый стиль с *идеологической* и *политической* символикой обеих диктатур, а в конструировании и промышленности – стандартизированный *военный* стиль: побольше, прочней и подешевле. Развитию дизайна в области предметов быта мешали, как *идеологические* принципы и непринятие Авангардизма, так и неповоротливость конвейерной и плановой системы производства в обоих государствах.

Захват фашистами Европы *остановил процесс развития искусств* во всех захваченных державах, художники-авангардисты эмигрировали в Америку и в Англию. Конструктивизм был уничтожен полностью в Европе, а центром авангардного искусства становится теперь Америка, собравшая Авангардистов всей Европы и получившая огромный творческий и интеллектуальный потенциал.

Глава 26. Абстрактный Экспрессионизм

Я хочу *выразить* свои чувства,
а не *рассказывать* о них.

Д. Поллок

Тоталитарные режимы, *фашистский* и *коммунистический*, распространившиеся в Европе, части Азии в 30–40-х годах, *изгнали* авангардное искусство с этих территорий. В Европе всякое развитие искусства было *остановлено*, а центр его развития *перемещается* в Америку, принявшую Неоабстракционизм и европейский Авангард, бежавший от репрессий и уничтожения.

И не случайно, что возникновение *Абстрактного Экспрессионизма*, новейшего в те времена течения Неоабстракционизма, произошло в Америке, в 40-х годах двадцатого столетия, в США. Его возникновение окутано туманом, а о приоритете открывателей ведутся споры. У Старого искусствознания нет четких ориентиров и границ во всех вопросах, поэтому, давайте, разберемся, что же за *новое течение* шагнуло в страшный мир войны, убийства и насилия.



Хофман Ф. Сказка. 1950-е годы



Поллок Д. Номер 1А. 1948

Основой нового течения становится «Импровизация», открытая еще Кандинским и применяемая им в работах. Но если он работал, находясь в рабочей связи «подсознание – картина», создавая *высокоинтеллектуальное* неоабстрактное искусство, закономерно поднимающееся «в знаке «Духа», то у абстрактных экспрессионистов связь была попроще: «д е й с т в и е – картина».

И лишь искусствознания Старой школы, не понимающие р а з н и ц ы между подсознанием *неоабстракционизма* и *сюрреализма*, способны утверждать, что «живопись действия выросла, о п и р а я с ь на *иррациональные основы С ю р р е а л и з м а*». Отсюда – путаница и сваливание в кучу всех «струк» нового течения. Они не понимают, что не может *абстракционизм*

быть на основах Р е а л и з м а ! Давайте сразу же определимся, господа «эстеты», что в этом «Экспрессионизме действия» есть две «струи»: а) Неоабстрактный Экспрессионизм; б) Импрессионный Экспрессионизм. И если первый создается на основе ч и с т о г о, *импровизационного* Неоабстракционизма, то второй является «гибридом» Реализма и Неоабстракционизма.

Вот видите, как все становится понятно, ясно, раскладывается «по полочкам», когда явление исследуется с позиций нового, Конкретного искусствоведе-ния, а не со слов «шамана» Поллока, который «превратил живопись в ритуальное действие, «священный танец» художника», который, «по его словам, «входил в н у т р ь живописи». Скорей всего, он прочитал Кандинского, когда-то в юности сраженного убранством деревенской хаты: «Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее».

Но это было в жизненном пространстве, а как входить в предельно *плоские* картины Поллока, не разорвав холста, пусть объяснят искусствознаи, поверившие в этот, попросту, *рекламный бред*. Давайте все рассматривать реально, и станет все понятно, ясно, и вам, «эстеты» Старой школы, и всем читателям.



Поллок Д. Осенний ритм № 30. 1950

«Глубоко оригинальная манера Поллока» состояла в том, что он набрызгивал на холст разжиженную краску, возможно даже выпив перед этим виски, чтобы приплыло вдохновение и несколько «отстал» самоконтроль. Идея эта родилась у Хофмана, но он сначала выполнял «импровизацию», в процессе совершая «д р и п п и н г» (от англ. dripping – брызгать, капать). Заслугой Поллока являлось *устранение* интеллектуального абстракционизма и превращение картины в «чистый дриппинг» – «живопись действием», как говорят «эстеты».

Но посмотрите, господа «эстеты», как *ровно, равномерно* сделан «набрызг»! Одна из самых *избитых фраз* искусствознаев Старой школы: «Смотрится *ц е л ь н о*» пришла бы очень к месту! И нам не верится, что это сделано «в отключке», или «в чувственном экстазе». Да сам художник вынужден был это признавать: «Я могу *к о н т р о л и р о в а т ь* растекание краски; в нем нет *случайности*, так же, как нет в нем ни начала, ни конца». Все верно, господин ху-

дожник! А вот насчет «начала и конца» – *опять мистификация!* Не надо верить, господа эстеты, всему, что говорят художники, тем более – Авангардисты! Сомнение – путь к познанию, но это уже *ближе к области науки.*

И, кстати, о науке! Как раз в 40–50-х в науке занимались *изучением обезьян*, их поведением, способностью к мышлению. Хотели их использовать в военных действиях? Возможно! Но их *использовали как Абстракционистов!*

И вот, на Западе, в конце 50-х, вдруг появляется Великий Бетси, Великий Конго – *Великие «обезьянисты»!* Устраиваются выставки, искусство-знатоки в экстазе! Картины обезьян идут с торгов *за тысячи «зеленых».* Пикассо, отвергавший все абстрактное искусство, и тот не устоял – *купил картинку обезьяны!*

Совсем недавно пара русских хохмачей, художников-абстракционистов, сбежавших в США, устроили *сенсационную, разрекламированную выставку картин С Л О Н О В,* чем поразили всех любителей животных.

А самые доверчивые *купили* по картине. Художники, на вырученные денежки, *купили* мастерские в центре города Нью-Йорка. Неплохо потрудились – картины ведь *писались под их чутким руководством!* Хотя, для их соавторов, СЛОНОВ, все это было чистой *«живописью д е й с т в и я»*, без всяких там «вхождений в живопись» и прочего. Для них, скорей всего, *это было игрой!*

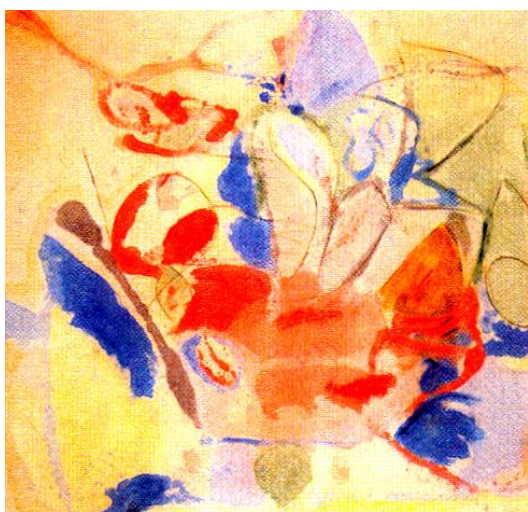
Вот, что поведали об этих чудесах УЧЕНЫЕ, которые не стали делать бизнес *на доверчивости и некомпетентности* любителей Авангардизма: «Источком «рисования» обезьян (слонов, дельфинов, котиков, собак – дерзайте, «Бендеры»!) является... *п о д р а ж а н и е (!!!).* При полном отсутствии *потребности* изображать у обезьяны трудно обнаружить и явно выраженную *способность* к изображению...Подражая *движениям и действиям* человека, обезьяна может «нарисовать» связанные с этими движениями и действиями простейшие фигуры (линии, овалы, но не *треугольники, квадраты, ромбы* и т.д.)».



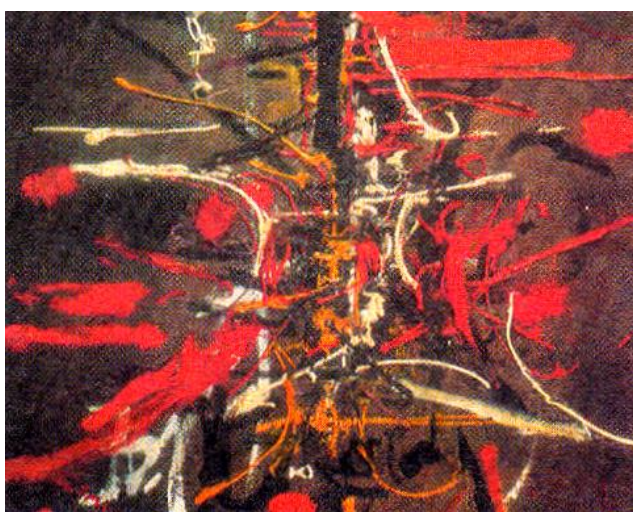
Горки А. Печень-гребень петуха. 1944

Все остальное дополняют: «Черкатня», присущая ребенку в фазе «обезьянка», немного дрессировки и *руководство* умного гуманитария – художника. Из тысячи испачканных холстов он выбирает *самые удачные* и назначает им названия. Ну не могла же Бетси выдумать таких названий: «Мертвый город» или «Закат», такое могут «завернуть» только бывалые мистификаторы.

Вот у художника А. Горки, в его довольно экспрессивном полотне «Печень-гребень петуха» еще не процветает «дриппинг», но это, видно, «низшая» ступень Абстрактного Экспрессионизма, по пониманию искусствознаев Старой школы. Зато у Франкенталера и у Матье он *бьет уже ключом*, причем довольно *крупными*, цветными пятнами. Такая разновидность Абстрактного Экспрессионизма была в Европе, в основном, во Франции, и звалась «Ташизмом», от французского слова «таше» – пятно. *Импрессионная* же версия «Ташизма» называлась «Информальное искусство», являясь тоже «живописью действием».



Франкенталер Х. Горы и море. 1952



Матье Ж. Капетинги повсюду. 1954

А вот в Германии «ташизм» назвали просто поэтично – «Лирический абстракционизм», как видно критики, искусствознаи Старой школы, *предавшие* Авангардизм фашизму, пытались этим хоть чуток загладить тот ущерб, который нанесли искусству Авангарда. Ну что ж, как говорится – *хоть шерсти клок!*

Абстрактные экспрессионисты, набрызгивая свою «действенную живопись», впервые начинают *делать из процесса творчества спектакли*, на которые сходились зрители. Матье, к примеру, на «спектакли» *надевал костюмы* жителей Средних веков и подбирал к спектаклям *соответствующую музыку*.

Кроме того, Матье давал своим картинам «*исторические*» названия: «Битва Бувине», «Капетинги повсюду», а глупые искусствознаи Старой школы «открыли» новое течение в Абстракционизме – «Исторический абстракционизм»!

Впоследствии другие мастера «Ташизма» развили представления до *массовых спектаклей*. На них *ломались* м у ж и к и ! Еще бы! На подиуме обнаженных женщин обмакивали в ванны с краской и *отпечатывали* на холстах их изумительные п о п к и, и все другие прелести. Какая прелесть!

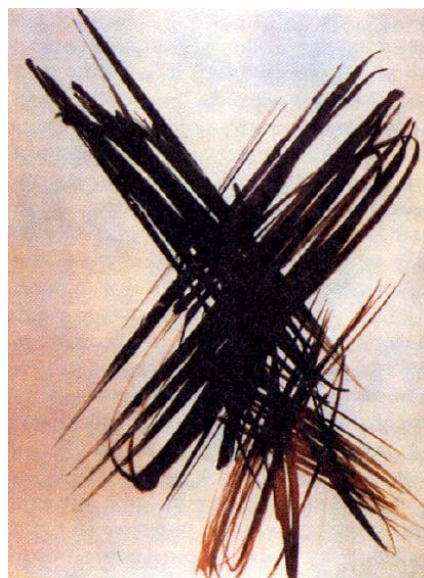
Это «открытие» в искусстве можно назвать, по принципу «эстетов», «Поп-эротическим абстракционизмом»! Какой простор для творчества! О, сколько нам *названий* чудных готовит «просвещения» дух! А Пушкин э т о бы одобрил!

Другие представители Абстрактного Экспрессионизма старались придавать своим произведениям *загадочный* или *мистический* характер, а некоторые доводили свои «пятна» до неясных символов, почти что иероглифов. Особенно увлекся этим Хартунг, который создавал произведения, основанные «на законах каллиграфии», переосмысленного шрифта... И замечательно!

Возможно, что «эстеты» *захотят* *опять* *открыть* «свое» «течение»: «Письменный абстракционизм», да он *уже* *существовал* века, тысячелетия... Возможно, что они об этом *тоже* догадались, а потому, «проехали»!



Клайн Ф. Без названия. 1951



Хартунг Х. Т 1956/ 7. 1956

В различных странах, *но почти в одно и то же время*, в 40–50-е года Двадцатого столетия, Абстрактным Экспрессионизмом занимались Хоффман и Д. Поллок, А. Горки и Х. Франкенталер, М. Тоби и Ж. Матье, Ф. Клайн, Р. Мазервел, Х. Хартунг и другие. В формальном плане, в области теории Неоабстракционизма они добавили ему ЭКСПРЕССИИ. Иррациональным, подсознательным являлся **ВСЬ** Неоабстракционизм, а метод *импровизационного* Неоабстракционизма был разработан ранее Василием Кандинским. Абстрактные Экспрессионисты лишь разработали *технический прием* работы с красками, свой знаменитый «дриппинг» и сделали свое *течение* в Неоабстракционизме благодаря ему.



Поллок Д. Эхо. 1940-е годы

Глава 27. Импрессионный Экспрессионизм

Я заболел и устал от этой чистоты
я хотел рассказывать истории.

Ф. Гастон

Если сравнить слова Гастона, приведенные в эпиграфе, с высказыванием Поллока, который жаждал «выразить свои чувства, а не рассказывать о них», то станет ясной разница между *неоабстрактным* и «импрессионным» Экспрессионизмом. К тому же, мы знакомы и с теорией Кандинского о разновидностях Неоабстракционизма – «Импрессией», «Импровизацией» и «Композицией». И если Экспрессионизм *абстрактный* основан на «Импровизации», на *чистом* Неоабстракционизме, то «импрессионный» Экспрессионизм – на «Импрессии», «гибриде» *Реализма* и *Абстракционизма*. Гастон же, попросту устав от «чистоты», от *чистого* Абстракционизма, сначала стал изображать импрессионные произведения, имеющие *реалистические* образы, ну, а затем и вовсе перешел в нормальный, чистый *Реализм*.



В. де Куннинг. Мэрилин Монро. 1954



Гастон А. Спящий. 1977

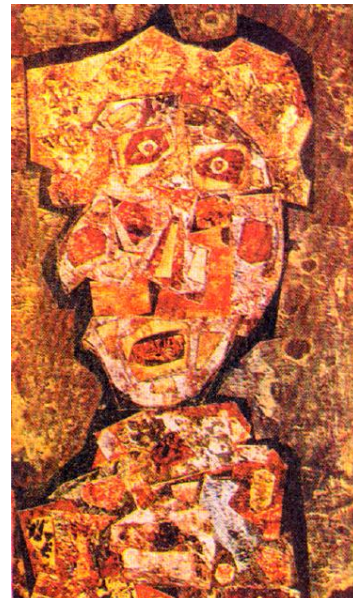
Мы познакомились уже с различными «импрессионными» Абстракционизмами в главе «Импрессионный Абстракционизм», как с *совмещением* (частично) Дадаизма или Сюрреализма с абстрактными изображениями. Абстрактный Экспрессионизм от «сюр-дада-абстракций» заметно отличает *высшая эмоциональность* образов и цвета, присущая Экспрессионизму. А применение приема «дриппинг» с прочими приемами «живописи действия», подчеркивает это эмоциональное различие. А чем же отличалось «Информальное искусство»?

Так, лидер «информалов» Ж. Дюбюффе, считал: в его основе – творчество *детей* и самоучек, *наивное* и *неумелое*, а также творчество *душевнобольных*, которое содержит в себе больше *правды*, *искренности*, чем творчество профессионалов. Он даже изобрел ему название: «Art brut» – «сырое искусство».

В основе слова «информальное» – «бесформенный» и это характерно для его произведений. В них образы являлись часто отпечатками каких-либо *фактур*, или написанными на фактуристах поверхностях, поэтому – бесформенными и нечеткими. Все это видно и в картинах Фотрие и Хартунга, в картинах Дюбюффе и прочих живописцев, создававших информальные картины.



Дюбюффе Ж. Джаз-банд. (Блюз в непристойном стиле. 1944



Дюбюффе Ж. Портрет. 1956

«Информалистом» был и замечательный художник-колорист Ж. Фотрие, Он получил профессиональное образование в туманной Англии и это, видно, повлияло на манеру его живописи. Его работы словно выплывают из тумана, словно сокрыты пеленой: бесформенность – конек «информалистов».

Художник создал множество произведений, работая в различных техниках, придумывая разные фактуры. Поверх бумаги, наклеенной на холст, он наносил особым «мастерком» для красок, *шпателем*, густые красочные массы, и создавал различные эффекты, столь характерные для «живописи действием».

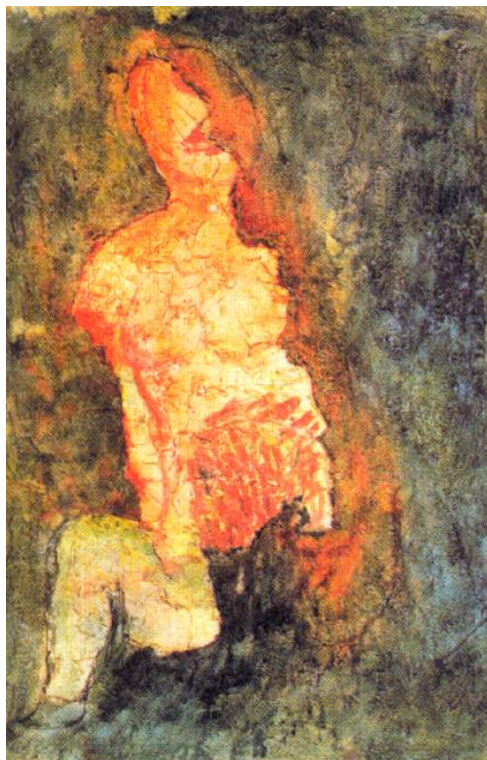
На севере Европы создается целое *международное* объединение художников «импрессионного» Экспрессионизма – «Кобра». Оно существовало с 1948 по 1951 год и называлось по начальным буквам городов, где жили представители объединения – КОпенгаген, БРюссель, Амстердам. Название придумали на выставке, где выставились эти *славные художники*, совсем *не соответствовавшие* страшной «Кобре»: К. Апель, П. Корнейль, Э. Брандс, А. Роскенс и другие.

Да и сначала творческое объединение носило безобидное название: «Экспериментальная группа», но вы же знаете Авангардистов – им бы погромче, да поярче! Но как о них писали господа искусствоведы! «Спонтанность трактовки, автоматизм живописного почерка и колористический динамизм», – отнюдь не худшие слова из «трафаретов» Старого искусствознания!

Зато уж современные «эстеты» определили «Кобру», *целиком*, к *Абстрактному* Экспрессионизму. При этом они все же отмечали, что «в их работах часто появляется *мифологическая тематика*. В отличие от чистого абстрактного искусства, они занимались разработкой фантастических образов».

Ах, господа «эстеты»! В который раз садитесь вы в калошу! Возможно были у художников Большой Змеи неоабстрактные работы, но в целом – это представители *Импрессионного Экспрессионизма*, поскольку в их картинах были о б р а з ы *реалистические*, соединенные с абстрактными изображениями.

Но это ясно только Вам, наш вдумчивый читатель и нашему *научному Конкретному* искусствоведению. Оно способно разобраться даже с «Коброй»!



Фотрие Ж. Сара. 1943



Коонининг В. Женщина 2. 1952

Конечно же, для «Кобры» характерно увлечение *детским* творчеством, ведь сказки, мифология – из «детства» человечества. И эта *близость* детско-примитивному искусству, относит многие работы Мастеров «Большой Змеи» к течению «информалов». Поди, тут, разберись! Тут надо – деликатно!

Так, на картине самого последовательного «змеелюба» Аппеля мы видим *очень милого, по-детски* непосредственного мальчугана. Картина «Рыба» так напоминает нам рисунки маленьких детей, которые вот так же, иногда, *такого натворят*, что хоть ты стой, хоть падай! Что делать – де-ТВОРа!

А вот в картинах Коонининга и Базелица – отнюдь *не детское* влечение к блондинкам! Причем, у первого лишь просто констатация того, что он не скромник – «Женщина 2» (!!!), а Базелиц буквально *в о п и е т* с картины: «Больше блондинок»!.. Больше-е!.. И сразу видно – он «экспрессионист»!

Увы! Базелиц – «экспрессионист» *уже другого*, поколения: «*постмодернистов*» 80–90-х, но это *молодое* поколение *подражателей* и *эпигонов* все так же продолжает соединять «блондиночек» с абстрактной чертовщиной, а получают, в итоге, очень милые создания в стилях Авангарда 1960–1970-х.

И хоть прошло уже почти *полвека*, но...жив курилка! Живут традиции Большой Змеи! Причем, «эстеты» очарованы: «Художник воспринял от своих

предшественников подчеркнутую, а г р е с с и в н у ю эмоциональность, обнажающую, по его словам, элементарные человеческие инстинкты». Наверное, поэтому он изображает бедных девушек и прочие «фигуры *перевернутыми*, на фоне театральных декораций». И тут же называют его «эпигонизм-экспрессионизм» *новаторским* – Н е о-экспрессионизмом!



Аппель К. Рыба. 1952



Базелиц Г. Больше блондинок. 1992

Вот так, в конце 70-х прошлого столетия художники Европы, США, особенно Германии, и ушлые искусствознаи Старой школы, «открыли» не «абы чего», а *направление* в искусстве – Н е о э к с п р е с с и о н и з м!!! В чем его суть?

«Неоэкспрессионисты концентрируют внимание на создании *экспрессионных работ большого формата*», – судачат важные «эстеты»-доктора. Седые академики, профессора Германии, России, Франции, Японии и США в согласии кивают головой: «О, да! Это серьезное открытие в искусстве! Да-а! Это *направление* в Авангардизме! Это явление – направление Постмодернизма!»

Одумайтесь, седобородые! Как может старое, обычное т е ч е н и е «импрессионного» Абстракционизма вдруг превратится в *направление* искусства? Или его достоинство р а с т е т вместе с размерами б о л ь ш и х картин? Тогда все *ваши звания*, неуважаемые нами господа профессора и академики, такие же *фальшивые* и «дутые» как эти «направления», придуманные вами! Размерам глупости «эстетов» Старой школы, как и размерам «*неоэкспрессионных*» очень уж больших картин, п р е д е л а н е т! «Эстетство» пожирает мир!

Поэтому, уже почти с т о л е т в России не открывалось новых *авангардных* направлений и течений! Поэтому, и в мировом искусстве уже больше 35-ти лет *не открывалось новых* направлений и течений! И потому «ученые искусствознаи», профессора и академики различных стран фальсифицируют «авангардистские» явления в искусстве. Так хочется, что надо выдумать! «Постмодернизм»! А может, это просто шулерство, Афера для коллекционеров?



Кифер А. Песнь Велунда. 1982

Вот так и делают «авангардистов» *из подражателей* «постмодернистов» «эстеты-аферисты» Старого искусствознания. Раскушали, в конце концов, какое это *замечательное «блюдо»* – Авангардизм! Картины истинных Авангардистов стоят сотни миллионов долларов! Арт-бизнес разжирел на творчестве новаторов-Авангардистов. Посредники «эстеты» *тоже прикормились!* И это хорошо!

И вдруг – беда! Окончилась эпоха *монокулярного* Авангардизма! И все остановилось. Куда вести искусство, господа «эстеты»? Увы! Никто не знает.

Арт-бизнес топнул ножкой: «Тогда, придумайте, чего-нибудь, болваны!»

«Эстеты» покумекали и доложили: «У нас теперь – Постмодернизм! И все «постмодернисты» – теперь «Авангардисты!» И цены на картины – от *размера!* По метражу и от *авторитетных* наших заключений. А мы уж, расстараясь!»

Зачем же жульничать, «ученые искусствознаи»? Не лучше ли заняться делом, господа! Конкретное *научное* искусствоведение открыло Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство! Конец 30-тилетнему застою! В России – Новый Авангард! Здесь тьма работы по искусствоведческому *просветлению* художников, народа, Меценатов. Довольно чваниться, работы хватит всем!

Ан, нет! Надулись, словно жабы на болоте, и квакают в трясине «Постмодерна»: «Все это чепуха! Ничего нового открыть *нельзя!* Конец искусству!»

Господа! У нас открыто новое *бинокулярное* искусство, три авангардных направления и три течения, основанных на новых физиологических, оптических законах, а не на *размерах* вашего подрамника. Искусствоведы нового, *научного* Конкретного искусствоведения! *Вас ждут великие открытия в искусстве!*

А «Импрессионный» Экспрессионизм, увы – «последний могиканин» Реализма в *монокулярном* Авангарде. Последние аккорды неоабстрактного искусства еще не отзвучали, а старый, *авангардный* Р е а л и з м уже прощально замолчал, как песнь освободившегося кузнеца В е л у н д а.

Глава 28. О п – а р т

Иллюзия – обман чувств, нечто кажущееся; болезненное состояние – ошибочное восприятие предметов, явлений. *Толковый словарь*

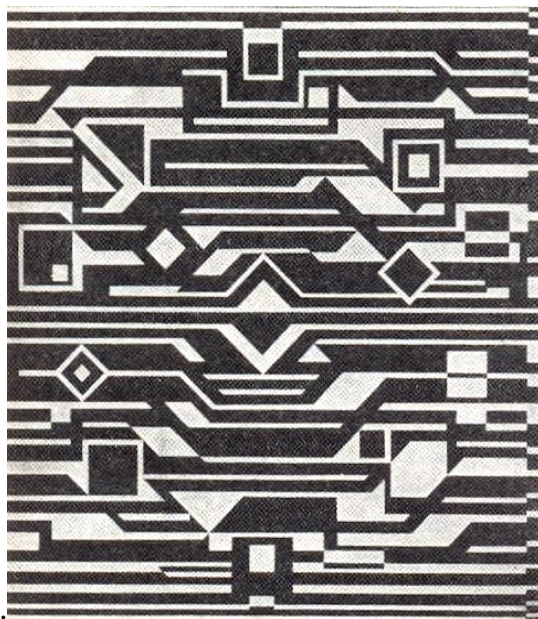
Развитие неоабстрактного искусства не остановилось на *Супрематизме*, как полагал Малевич, прав был Кандинский, полагавший, что развитие искусства *бесконечно*. А подтверждением этому становятся различные «Импрессионные», неоабстрактные течения, Ташизм, Пуризм, Абстрактный Экспрессионизм. И вот, в 60-х годах прошлого столетия в искусстве возникает новое течение неоабстрактного искусства: «Оп-арт», или *оптическое искусство*.

Конечно, Старое искусствознание довольно верно описало *факты*, связанные с явлением Оп-арта, но *физическая* сущность этого феномена осталась для «эстетов» *непонятой*. А посему, как *все необъяснимое*, Оп-арт тотчас же вызвал среди зрителей и критиков ажиотаж на уровне истерики. Что ж поразило всех искусствологов и искусствознаев в Оп-абстракционизме?

То, что Оп-арт является *течением* неоабстрактного искусства, надемся, согласны даже Академики «Соц-Реализма», настолько это *очевидно* и *понятно*. Об этом пишут многие искусствознаи Старой школы: «Оп-арт возник на основе геометрического абстракционизма (!). В основе оп-арта лежит *ритмическая* комбинация *многократно повторяющихся* простейших *геометрических фигур*, включающих одна другую (?)». Затем – соревнование в глупости!

Все дружно говорят нам о мистическом создании *узора* (?) «на основе различных *невооруженным* (?) глазом штрихов и точек, оп-художник создает на холсте *подвижное* цветовое пространство» (Что это – краска потекла?).

Другие выражаются «*научней*»: «Характер линейных, *пространственных* (?) и цветовых соотношений между элементами композиции *постепенно* (а как?) меняется, в результате *чего* (а чего?) создается *оптическая* и *иллюзия* *одновременного* динамического удаления и приближения *планов*, а также *перемещения* цветных пятен». Увы! И здесь «*научность*» не научна. Скучно!



Вазарели В. Гикех. 1955-1962



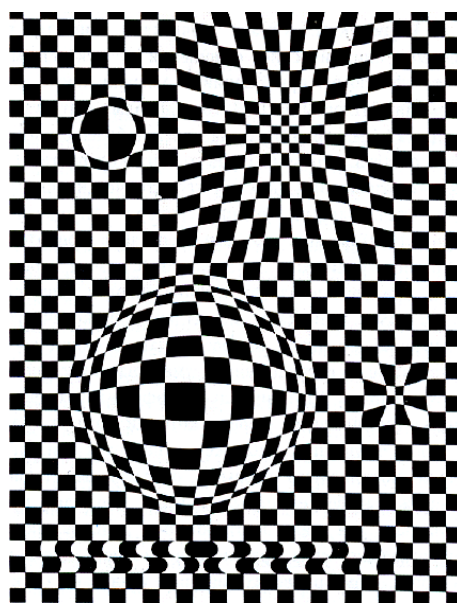
Вазарели В. Марсан. 1962

Сколько вопросов, а *ответов на них нет* у Старого искусствознания. Да и художники не сразу поняли секрет Оп-арта: предшествовали ему *геометрические* построения и эксперименты с «многократно повторяющимися» фигурами.

И в этих первых *геометрических* экспериментах *отсутствует* пока то ЧУДО, господа «эстететы», которое вы так пытались объяснить своим «шершавым языком» искусствознаев Старой школы. А появилось это *чудо* позже, когда художник увидел Оп-арт в *биологической абстрактности*. Напомним, что и первобытные абстракционисты искали вдохновение именно в ней! Возможно, это и хотел сказать нам В. Вазарели, основоположник настоящего Оп-арта, в своей работе «Зебры», которую он сделал в 1933 г., но приписал еще и 1977 г.



Вазарели В. Зебры. 1933 и 1977. Реализм.
Доразумная животная абстрактность



Вазарели В. Вега. 1957. Оп-арт.
Течение неоабстрактного искусства

И на картине «Вега» мы видим уже ту «мистическую» для адептов Оп-артизма *иллюзию* оптического *искривления* поверхности картины, «выпячивание» одних участков и «удаление» других. Хотя, «*мистической*» иллюзия была лишь для искусствознаев Старой школы и для искусстволобов-зрителей. Художники, скорей всего, соображали, что дело все в *линейной п е р с п е к т и в е*, которая *физиологически* является *монокулярной* плоскостной *иллюзией*.

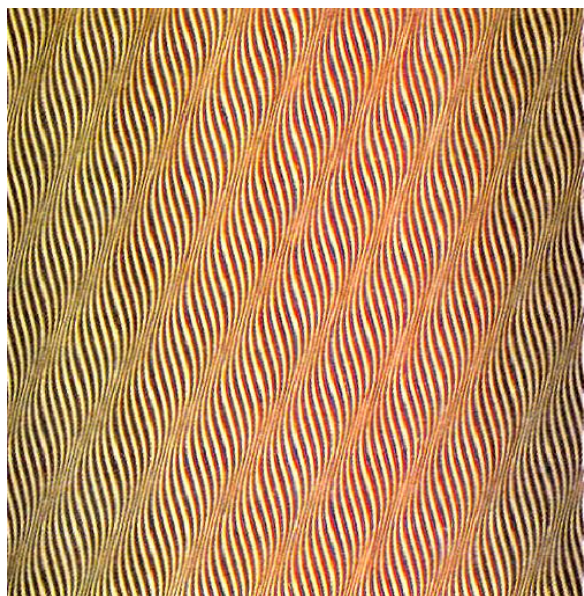
Б и о л о г и ч е с к а я абстрактность, верней, ее «течение»: «О п – а р т, для з е б р» является *физиологической защитой* от врагов. Так, хищники, при взгляде на бегущее «оп-артовское» стадо зебр, теряют всякую ориентировку, что помогает зебрам ускользнуть. Такое же *болезненное* состояние от иллюзии Оп-арта испытывали зрители, буквально повалившие на чудо-выставки.

Ведь созерцание *оптических* картин приводит многих зрителей к печальному финалу: воздействие оптической иллюзии на человека подобно действию бушующего океана. Произведения Оп-арта вызывают у несчастных зрителей эффект *морской болезни!* А проще – тошноту и рвоту. Для «этого» стояли урны.

Ну, чем не сильное искусство! Марсель Дюшан, тот самый «дадаист», что выставлял в начале века поп-скульптуры, писал в «Экспрессе»: «Оп-арт долго не протянет. Коллекционеры не смогут долго наслаждаться приобретенными кар-

тинами. Им придется вскоре повернуть картину лицом к стене, если они не хотят заболеть морской болезнью. Только во время последнего просмотра у двух женщин закружилась голова, и они потеряли сознание». Убойное искусство!

Даже при взгляде на репродукцию оп-артовской картины невольно возникает чувство дискомфорта, а если полотно размером два-три метра, и этими картинами увешаны все стены выставочного зала, то «палуба», поверьте, закачается под вашими ногами. Но пол здесь не причем: «качает» зрителя изображение!



Райли Б. Ослепительный поток 3. 1970



Увеличенный фрагмент картины

Эффект такого «прыгания» планов, *оптического удаления* одних участков оп-артистского произведения, *выпячивания* других, художники Оп-арта создают *при помощи* все той же *перспективы*. Они *сужают перспективно* или *расширяют* десятки параллельных линий, а также *перспективно* уменьшают или увеличивают размеры множества *геометрических* фигур: квадратиков, кружочков, треугольников. Причина ЧУДА кроется, опять же *в свойстве глаза!*

Поскольку Старое искусствоведение не разбирается в *физиологических* основах изобразительного искусства, оно не может толком объяснить нам *суть* различных направлений и течений. Отсюда весь его *антинаучный бред*: «на основе различных *невороуженным* глазом штрихов и точек» художник создает оп-арт! Нет, господа эстеты, на *основе перспективны!* И можно создавать его при помощи «*вооруженных*» глаз: в очках и линзах, и под микроскопом, на срезе рисового зернышка, и на торцах огромных небоскребов.

Вот вам прекрасный случай, господа мошенники-«эстеты», по аналогии с раздутым «Неоэкспрессионизмом», объявить «*Нео – Оп – арт!*»!

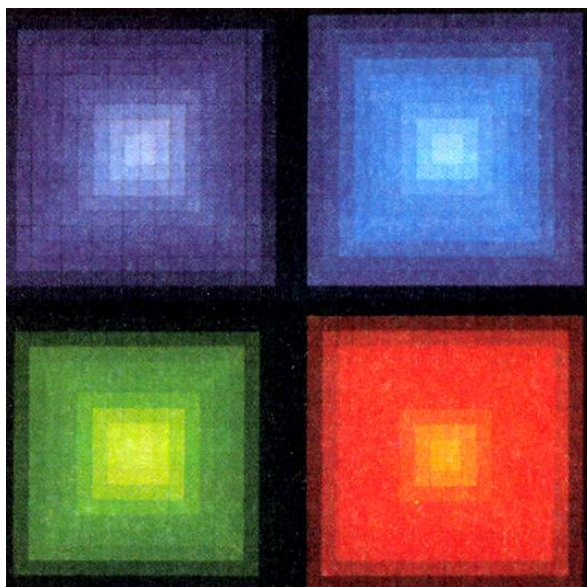
Но если в первом случае все «НЕО» заключалось в *очень уж больших размерах* «эпигонского» искусства, то в этом случае все «нео» будет заключаться в *минимальных*: на срезе макового зернышка, на срезе рыбьей чешуи, и прочих мини-плоскостях. Дерзайте, русские Левши-«Авангардисты»!

Дадим российским «Бендерам» из галерей, «эстетам» Старой школы, возможность заработать деньги и *надуть* богатых Меценатов! АФЕРЫ *дупото* «Постмодернизма» бесконечны! А дальше следует «мини-кубизм», «мини-

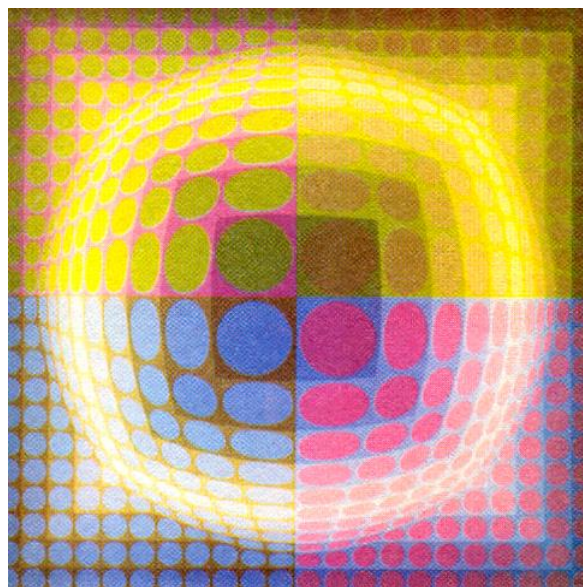
фовизм» и далее по справочнику искусствоведения! А дальше все как в «Васюках», столице шахматного рая! Дерзайте, русские Левши-авантюристы!

Кроме линейной перспективы, Оп-арт используют *сферическую* перспективу и *воздушную*, законы освещения и разные *фактуры*, но это уже ближе к «направлениям в пространстве» – Поп-арту и *Кинетическому* искусству.

Оп-арт – искусство, создающее иллюзию *на плоскости*, течение неоабстрактного искусства, не забывайте этого, «искусствознаи» Старой школы!



Вазарели В. Арктур 2. 1966



Вазарели В. Пэл-Кэт. 1973-1974

В Поп-арте и *Кинетическом* искусстве художники работают уже как скульпторы, в *пространственной* среде, используя «различные технические приспособления, дающие нужный оптический эффект (зеркала, линзы, стеклянные конструкции). Хотя, «обычная» хрустальная *трехвековая* люстра, «дающая нужный *оптический* эффект», является шедевром как Оптического, так и Поп-искусства. Ее *отличие* от Оп-арта в том, что это уже *не иллюзия, а вещь*. Это типичный случай «импрессионного» искусства, соединившего в себе реальность и иллюзию. А мы вернемся к нашему неоабстрактному Оп-арту!

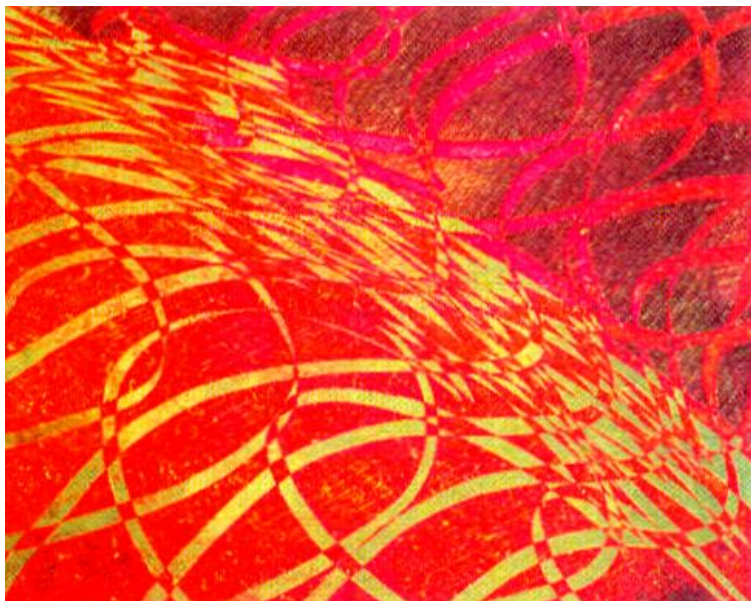
Открыл Оп-арт француз венгерского происхождения Виктор Вазарели, а выставка его работ-экспериментов в этой области впервые состоялась в Загребе, в 1961 г. Название «Оп-арт» придумал в 1965 г. Уильямс Сайтс – один из организаторов нью-йоркской выставки с названием «Чуткий глаз». Оп-арт мгновенно стал *известным, популярным* и широко распространился по Америке.

Художники В. Вазарели, Б. Райли, Я. Агам, Д. Стен, Д. Стил и прочие показывали просто чудеса изобретательности. В Нью-Йорке состоялись выставки, причем, *какие!* «Колористические динамизмы», «11 вибраций», «Импульс» – одни названия уже кружат художественные головы, а что же ожидает впереди, на вернисаже! От сильного головокружения, до полного конфуза или потери чувств – такие вот шедевры сотворили «юмористы» Оп-артисты!

Затем оп-арт с восторгом встретили в Европе, и он с достоинством, спокойно прошагал по миру, подобно славному слону из басни, который шел вперед и не обращал внимания на лай задиры-собачонки. Увы, «эстеты»-Моськи!

Но, тем не менее, и почитатели, и злопыхатели, и даже злока Моська – все пользуются плодами этого искусства. Как всякое *неоабстрактное* искусство, Оп-арт несет нам к р а с о т у, а оп-артисты создают эскизы-образцы для разных производств, для модных тканей и одежды. У Моськи может быть ошейник или поводок с фрагментами оп-арта, а может – оп-артистская жилетка.

Секрет для модниц: при помощи Оп-арта, вернее, ткани с оп-артистскими рисунками, возможно *визуально* сделать т а л и ю *потоньше*, а кое-где сделать пышней и шире. Ведь для Оп-арта – это просто «семечки»! Дерзайте, модницы, Оп-арт – искусство для народа! Народ! Твори! Не доверяй «эстетам»!



Хейтер С. Кладюэнь. 1972. Оп-арт



Анушкевич Р. Вход в зеленое X

Открытия Оп-арта, его находки, разработки «работают» в домах моделей, в текстильной, мебельной, в полиграфической промышленности. Оп-арт находит применение в дизайне и архитектуре, в общественных и индивидуальных интерьерах, несет эстетику и красоту простому человеку.

И странно утверждение искусствознаев-«соцэстетов» что это славное искусство *«непонятно людям»*, и что Оп-арт – искусство, *вредное* для нашего народа. Напротив, все мы пользуемся плодами творчества художников Оп-арта, никто не возмущается, надев рубашку с репродукцией Оп-арта, или халат, эффектно выделяющий фигуру, или усевшись на диван с «оп-артским» гобеленом.

На выставках художников Оп-арта, пожалуй, кто-то возмущается, а в лучшем случае – *недоумевают*. Мол, что за чушь такая – ни *содержания*, ни *смысла!* Так это ваша же «заслуга», искусствознаи Старой школы!

Ведь это вы запутали советских зрителей своими глупыми статьями об Абстракционизме. И продолжаете запутывать уже *российских* зрителей заумно-графоманскими статьями об искусстве, *понятном* всем туземцам и индейцам.

И только новое, *научное* Конкретное искусствоведение доступно и понятно объясняет всем, что эта «чушь», Оп-арт – *нормальное искусство*, не надо в нем искать «идею» или «содержание», поскольку у него *своя идея* – к р а с о т а.

Так будем любоваться красотой, для этого она и создавалась!

Глава 29. Минимальное искусство.

Претензии минималистов или структуралистов на создание какой-то о с о б о й атмосферы мистерии будущего, скорее с м е ш н ы, чем серьезные

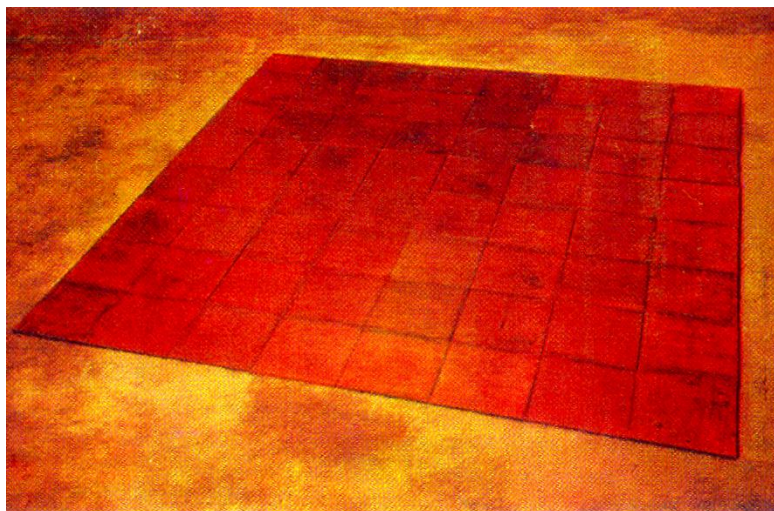
Л. Рейнгардт

Все представители политизированного натуралистического искусствознания всегда встречали новое, авангардистское в искусстве смешками и насмешками. Известная «соцэстетка» Старой школы, товарищ Л. Рейнгардт, слова которой вынесены в *эпиграф*, авторитетно и надменно издевается над новым направлением в Абстракционизме. Еще бы! Надо отрабатывать «серебрянники»! За ней стоит с и с т е м а всей *тоталитарной* власти, все Академии, все творческие Союзы, все репрессивные и даже медицинские, «душеспасительные» органы.

Как жаль, что им не дотянуться до этих *ненавистных* им минималистов и структуралистов! Они бы «вправили мозги» этим «уродам» уже на уровне физиологическом, психическом: смешками дело бы не кончилось! Не верите?

Тому есть масса доказательств и примеров, Малевича «сломали» в камерах ОГПУ, Филонов десять лет жил политической блокаде: его лишили как участия в различных выставках, так и возможности хоть что-то зарабатывать на жизнь. Блокада же фашистского тоталитаризма, блокада Ленинграда, добила гениального художника, он умер в городе двух революций, причина смерти – голод. О, сколько покалеченных художественных судеб на совести советского, немецкого и общеевропейского «эстетства» Старой школы! Увы, не счесть.

Но вот проходят годы, открытия Авангардистов *входят в жизнь* и быт простого обывателя, в архитектуру и дизайн, становятся полезными, необходимыми. И не один *остряк* или *хулитель* авангардных направлений не встал перед художниками и не признал своих ошибок, и не покаялся, не извинился.



Карл Андре. 64 куска меди. 1969



Смит Т. Игральная кость

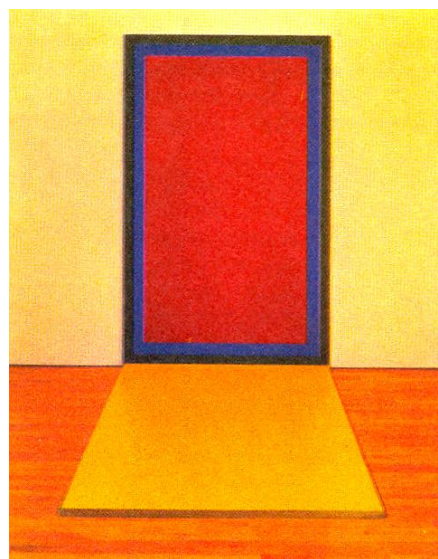
Но вот свершилась Перестройка, и в прошлое ушел тоталитарный строй, и, вроде, «демократия» у нас в стране. Мы открываем н о в о е *Конкретное искусство*, три новых направления в искусстве, а вся система Старого натуралистического и *ретроградного* искусствознания *сурово встала на пути у нового*. С какого будуна вы озверели, господа «эстеты»? С похмелья «соц-эстетства»?!

Надменные профессора насмешками встречают авангардное искусство: «Скромнее надо быть, скромнее!» «Эстетами»-мошенниками частных галерей, торгующими «постмодернистским» хламом прошлого столетия, поставлен *новому искусству* ведомственный барьер – *не допускают к господам хозяевам!*

Поэтому, проанализировав всю ситуацию внутри искусства, галерей и Старого искусствознания, мы, открыватели Конкретного *бинокулярного* искусства, создали новое, *научное*, Конкретное *искусствоведение*. И с *новых*, не политизированных, *научных* эстетических позиций, мы делаем АНАЛИЗ авангардного искусства 19-го и 20-го столетий. И, чтоб проверить утверждение «эстетики» Старой школы, товарища Рейнгардт, о «смехотворности претензий» художников-минималистов на новое и авангардное *течение* *Неоабстракционизма*, мы с вами, уважаемый читатель, и *с л е д у е м* явление Минимализма.



Андре К. Магнево-цинковая плоскость. 1969



Келли Э. Красное, синее, зеленое, желтое. 1965

А для начала процитируем, как понимали это новое явление в искусстве товарищи искусствознания Старой школы: «Минимальное искусство (или искусство первичных структур, серийное искусство, постживописная абстракция), например, получило название в связи с *тенденцией* минималистов вложить в произведение *минимум эстетической ценности* (? 1-й). Замысел, содержание (? 2-й) и форма сведены к *простейшим* геометрическим очертаниям. Здесь *минимум* всего – *мыслей, эмоций, рисунка, цвета* (! 1-й). Можно сказать, что этот *минимум* есть *максимум* бессмыслицы, бессодержательности, демонстрирующий процесс *деградации* современного *модернизма*» (! 2-й).

А вот для нас эти слова искусствознания Старой школы – наглядный образец «процесса *деградации*» искусствознания *политизированных натуралистов*.

Одни искусствознания открывают «*нео-направления*» *по величине* подражников, другие *эстетическую ценность* художественного произведения определяют... *количеством изображений* (? 1-й). Чем больше намазюкал, *тем ценнее!* Не говорим уж о всемирной глупости в вопросе «содержания и мыслей» в неоабстрактном, *бессодержательном* искусстве. Все содержание и смысл неоабстрактного искусства – *красота*, товарищи «эстеты»! (? 2). К то-

му же Модернизм (! 2-й) закончил свою «деградацию» на творчестве А. Модильяни. А эстетическая ценность (? 1-й) или просто красота Минимализма как раз в том м и н и м у м е *изображений*, которое несут его структуры.

Развитие конструктивистской, функциональной архитектуры в начале прошлого столетия потребовало изменений и в традиционных интерьерах и дизайне. Необходимо было не что, *соответствующее* новому архитектурному мышлению и образу, который создавали архитекторы. Самодовлеющие и *перегруженные украшениями* дизайнерские разработки уже не соответствовали новым интерьерам. Основой поисков художников-минималистов становится теория философов *структуралистов*, исследователей элементов в целом.

Структурализм являлся методом познания, исследовавшим с т р у к т у р н у ю *организацию* в различных сферах деятельности человека: в науке, в социологии, в культуре и так далее. Структуралисты выявляли эти самые *структуры*, или э л е м е н т ы, всегда устойчивые и сохраняемые в составе ц е л о г о .

Практически, все в мире состоит из разных *элементов*: так, электроны «составляют» атомы, из атомов «построены» молекулы. Из клеток строятся живые организмы, из разных социальных групп составлено любое общество, из разных групп профессионалов – любое производство.

Любой кирпич в стене – с т р у к т у р а, из «кирпичей» различной формы и размеров, бетонных и стальных конструкций, возводят здания строители Двадцатого столетия. Архитектура оперирует *структурами*, из элементов, *модулей* слагаются все самые невероятные проекты. Способность «штамповать» все эти модули дает строителям возможность строить быстро, качественно, прочно. Таковую же задачу – *структурирование* модулей дизайна, создание *декоративных модулей* при оформлении больших поверхностей в дизайне и в архитектуре, поставили перед собой художники-структуралисты.



Лари Пунс. Розовое дерево. 1966



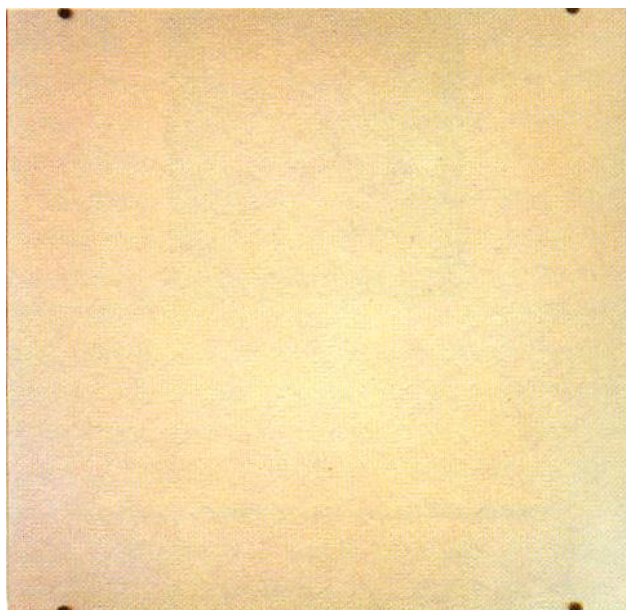
Стелла Ф. Маркиз де Портаго

Как видите, Структурализм не есть «претензии» или чудачества какой-то группы формалистов, которые не могут рисовать реалистично и натурно. В основе этого искусства – научное и философское обоснование, *потребность общества* в таком искусстве, потребность производства. Являясь по природе

Неоабстракционизмом, структурное искусство занимается созданием эскизов, образцов для производства элементов, модулей для декоративного покрытия поверхностей в архитектуре и в производственном дизайне.

И не случайно группы абстракционистов-структуралистов, возникшие на Западе в 60-х прошлого столетия, носили всем *теперь понятные* названия: «Серийное искусство», «Искусство АВС», «Литералистское искусство» («литера» – брусочек с буквой в типографском деле), «Искусство холодных структур» и «Минимальное искусство». А первыми «минималистами» становятся Карл Андре, Том Смит, Ден Флейвин, Д. Джадд, М. Стейнер и прочие художники.

То, что искусство называется *структурным* или *серийным*, нам теперь понятно, ведь это модули для облицовки стен и потолков, обои, плитка для полов и стен, а *почему* – «холодное искусство», «минимальное искусство».



Райман Р. Курьер 2. 1985

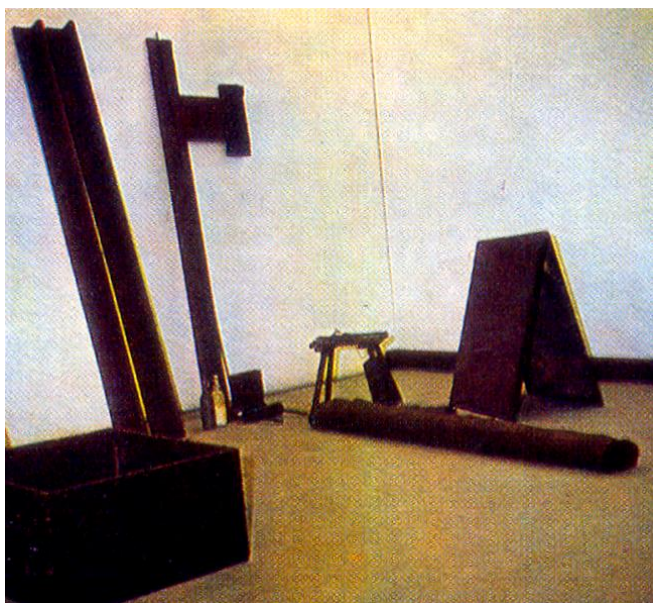


Мэнголд Р. Аттическая серия III. 1990

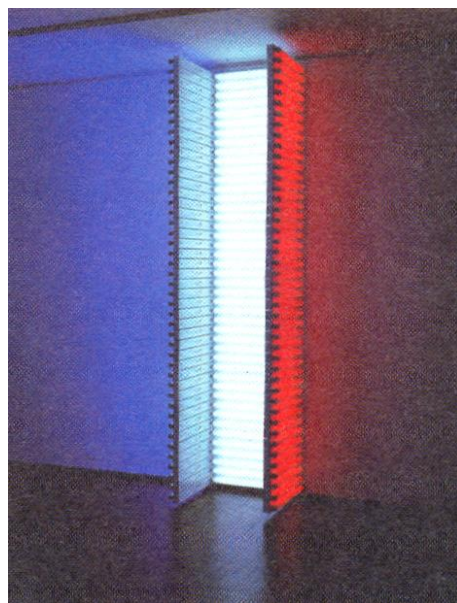
Давайте встанем на позиции искусствоведов Старой школы (!1-й) и облицуем стены-потолки «особой» плиткой *натуралистического содержания*. На потолочной плитке, на обоях и на половом покрытии изобразим «Джоконду», «Бурлаков на Волге», «Последний день Помпеи» и прочие *натурные* картины. Получится *а б с у р д*, хозяин или спятит, или через неделю соскревет все это со стен и побежит по магазинам, чтобы купить *простое*, скромное покрытие для потолка, неброские обои, *эскизы* для которых создавал абстракционист-минималист. Он понимал, в отличие от искусствоведов Старой школы, что визуальная, *изобразительная нагрузка* каждого квадратика должна быть *минимальной* и спокойной, или *холодной*: минимально эмоциональной. Отсюда и названия течения – «холодное» или «минимальное» искусство.

Как видите, все стало ясно и понятно, когда исследуется *Минимализм* с позиций нашего Конкретного искусствознания. А Старое искусствознание, при всех огромных «знаниях», не может внятно и понятно объяснить явление Минимализма, поскольку до сих пор пытается искать в нем «содержание, идею», и *предметность*. Они не «ведают» ни *сути*, ни *значения* неоабстрактного искусства, не видят его в *производстве*, в жизни. Притом, они – «марксисты»! Да-а!

Вот образец их «перлов» *уже* из Двадцать первого столетия: «В то же время живописный минимализм способен создать впечатление о конкретном образе... «Аттическая серия», без сомнения, *навсегда* греческой классикой; в композиции *угадывается* ф о р м а керамического сосуда». Не могут господа «эстеты» обходиться без Натурализма! Без горшочка! Какие там, абстракции?!



Бейн Д. Пространственная пластика. 1968



Флевин Д. Без названия. (Гражданам Французской республики...) – 3. 1989

И видимо, поэтому Д. Флевин в названии работы «Без названия» добавил в скобочках (Гражданам Французской республики...). Ассоциаций с цветом господам «эстетам» будет недостаточно! А здесь понятно – *смысл, идея*, без этого нельзя, без этого – «процесс развала, деградации искусства» в головах «эстетов».

Кроме графических и плоских *литер* или *структур*, художники-минималисты создают о б ъ е м н ы е, рельефные, скульптурные структуры. Составленные из рельефных форм структурные *комбинаторики* обычно применяют для обширных потолков в общественных просторных интерьерах. Эти структуры тоже создают простыми, *минимальными*, а в целом получается красивое рельефное покрытие, *не перегружающее* простую современную архитектуру.

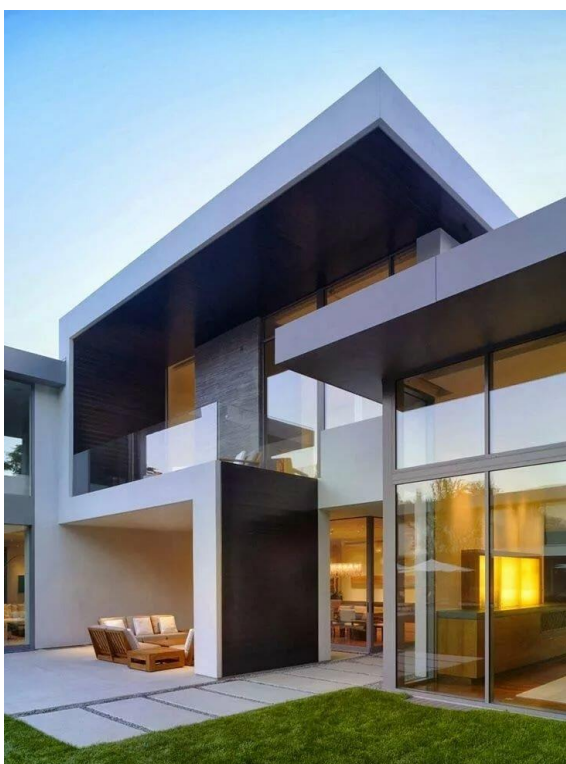
И вот, пока в советских мастерских Художественного фонда *кустарно* отливали гипсовые орнаменты-розетки по формам древних греков и барокко, а наши бравые искусствознаи Старой школы клеймили-порицали *минимальное искусство*, на Западе Минимализм шагает в производство. Там возникает мощная, обширнейшая и н д у с т р и я по производству *минималистских* с т р у к т у р н ы х элементов, для нужд строительства, дизайна, для оформления квартир и офисов, для облицовки зданий и общественных объектов, для площадей и тротуаров, для украшения поселков, городов. Да-да! Простая плитка, из которой выложены тротуары, есть скромное произведение «искусства АВС», «серийного искусства» или м и н и м а л ь н о г о искусства. Вы ходите по ним, «эстеты»!

Зайдите в магазин строительных товаров, и вы увидите любые образцы структурного искусства, от плитки и обоев, до потолочных элементов, плинтуса,

линолеума. Все это сделано на Западе или по западной лицензии. В который раз мы инвестируем чужое производство и повышаем благосостояние чужих народов, стран. И виновато в этом Старое, «*натуролюбное*» искусствознание и породившая его *тоталитарная* система, остановившая в СССР развитие искусства *политизированными* догмами и лженаукой об искусстве, задачей для которого было одно: ретиво угождать «Руке», «указывающей и направляющей».

На Западе же наоборот, повсюду поощряли, *финансировали* развитие неоабстрактного искусства, одной из разновидностей которого был *Минимализм*, внедряли достижения, открытия минималистов в производство, в быт народа, в жизнь. Теперь весь мир и мы, Россия, закупаем их продукцию. Своей-то нет!

А посмотрите на минималистскую архитектуру! Все принципы, *эстетика* Минимализма, исследованная художниками-Авангардистами, со временем внедряются в наш быт, дизайн, архитектуру – *во всю культуру человечества*.



Архитектура разных стран и континентов в стиле Минимализма. Не правда ли, красиво!

Причем, от этого *выигрывает все общество*, строительство и производство: структурированные *детали* с эстетикой Минимализма *удобны* для машинных производств и позволяют производить товары, строить быстро, *качественней* и *дешевле*. Навряд ли, это плохо, госпожа Рейнгардт!

Жаль, только, что страна «Кандинских» и «Малевичей» осталась на обочине прогресса авангардного дизайна, архитектуры и искусства. Политизированные «эстететы» «социалистического реализма» не понимали *роли* и *значения* в производстве *авангардного искусства* и, в частности, Минимализма.

За каждым из изделий минималистских и структурных элементов, за удивительными зданиями – нелегкий труд и творчество *художников-минималистов*, все же *создавших*, как бы не смеялась госпожа Рейнгардт, о с о б у ю среду сегодняшнего мира, «особую атмосферу м и с т е р и и» современности.

Глава 30. Концептуализм

Искусство – все, на что указывает
Художник! М. Дюшан

Искусствоведы Старой школы никак не могут разобраться в сложных направлениях, течениях Авангардизма, так как *неверно* понимают в е с ь процесс развития искусства. Так, начиная путь искусства с р е а л и с т и ч е с к и х изображений, они выбрасывают из и с т о р и и искусства и Культуры человечества Первобытное *абстрактное* искусство, а вместе с ним – Первобытное *концептуальное* искусство. Не понимая истинных корней *концептуального* искусства, они не видят четких и закономерных граней этого искусства, *закономерности* его возникновения и существования его на протяжении тысячелетий.

Чтобы понять, что есть концептуальное искусство, нам надо опуститься в глубь веков, во времена формирования разумных Номо. Древнейший человек, в отличие от прочих окружающих его животных, воспринимающих реальный мир *конкретно*, стал жить, как бы в д в о я к о м мире. Один, реальный мир был для него к о н к р е т е н, другой, рожденный из н а з в а н и й, с л о в, обозначающих *реальные* объекты и явления, а б с т р а к т е н – *идеален*.

И древний человек, срывая яблоко, имел уже в мозгу понятие, абстрактный образ – «я б л о к о». А где-то там была его подружка, которой он хотел бы подарить «запретный» плод, чтобы добиться благосклонности. Но так хотелось есть, и древний человек съедает яблоко, что есть реальное, *конкретное* явление.

Придя в пещеру, он сочиняет женщине, как нес ей яблоко, но налетел огромный слон. Пришлось вскарабкаться на дерево, а яблоко упало прямо в пасть носатого злодея, и тот его нахально скушал. Подобные страшилки рассказывают до сих пор все «верные» мужья своим супругам, вернувшись от любовниц. И древний метод действует – доверчивые дамы их жалеют, а хитрые лжецы-*концептуалисты* извечно получают, верность, благосклонность жен!

Но почему «*концептуалисты*»? Да потому, что славная а б с т р а к ц и я, простое с л о в о «яблоко», имеющее свой *реальный прототип*, его реальный путь в желудке нашего врунишки, вдруг «зажило» *совсем другою жизнью*. И эта выдуманная, идеальная его судьба а б с т р а к т н а и отделена от настоящего объекта. Она *концептуальна*, поскольку идеальна, *взаимодействует уже с другими образами*, несет в себе целенаправленную мысль, идею – *обмануть!*

А если бы наш древний плодоед сказал всю правду? Здесь тоже есть своя концепция – *сказать всю правду!* И главное не в этом, а в том, что *появился новый*, отличный от *реальной жизни МИР*, который *идеален* и *подвластен* человеку, с которым можно делать все, что хочешь. И он – к о н ц е п т у а л е н, управляем, поскольку его можно повернуть и так, и эдак, в *любое* русло нужной вам к о н ц е п ц и и. А что же есть концепция? «К о н ц е п ц и я – система взглядов на что-нибудь; *основная мысль*» (*Толковый словарь рус. языка*).

Можно сказать, *реальным* миром правит д е й с т в и е, а *идеальным* миром нашего сознания – к о н ц е п ц и я. Если в реальном мире управляются, взаимодействуют *реальные* объекты, то в идеальном – образы, абстракции, рожденные сознанием, фантазиями абстрагирующего человека.

Уже древнейший человек вместе с абстракциями речевыми и речевым *концептуальным*, и д е а л ь н ы м миром, сложившимся в его воображении,

стал создавать *изобразительный и театральный* Концептуальный мир. Он выразился в *изобразительном Абстракционизме*, в реалистичных образах живого мира: в простейших контурах и силуэтах человека и животных, а также, в культовых перфоменсах перед рисунками и в прочих культовых перфоменсах.



Перу. Реалистические росписи



Танец-ритуал аборигенов Австралии перед охотой

Когда же появляется Древнейшее концептуальное искусство? Что было первым – культовое действие, перфоменс, или рисунок, перед которым он проводился? В истории древнейшего искусства огромное количество загадок.

Поскольку Старое искусствознание серьезно им не занималось, то новому, *Конкретному* искусствоведению еще на деле предстоит *раскрыть* этот огромный пласт культуры человечества и разгадать эти древнейшие загадки. Представьте, юные Искатели Великих Истин, насколько наши перспективы интереснее, чем ограниченная «заумь» ваших наставников «эстетов».

Все Старое искусствознание считает первыми произведениями древнего искусства пещерные рисунки Франции, Испании, скульптурные изображения животных, человека, которым 35–40 тыс. лет. Но вот на росписях в Перу, вместе с другими древними животными, изображен и контур лошади. А лошадь в фауне Америки исчезла 200 тыс. лет назад. Возможно, господа «эстеты», *реалистический* рисунок был освоен древним человеком намного раньше.

Но еще раньше он освоил силуэтные и символические изображения. А первыми изображениями были абстрактные изображения, которые являлись украшением, имеющим *биологическую* функцию – привлечь внимание партнера для размножения и сохранения вида.

И в племенах аборигенов изолированной от цивилизации Австралии мы видим рядом с ритуалами и танцами, исполняемыми перед охотой, театрализованные сценки, связанные с первой брачной ночью, с продолжением рода.

Но если африканцы применяют ритуальные наряды, маски, характерные для времени реалистических изображений, то у австралийцев мы видим уровень развития периода абстрактного искусства (ропись

на теле и лице). Нам это позволяет сделать вывод, что культовые, ритуальные перформенсы, а вместе с ними и *концептуальное* искусство в первобытном мире было *древней* реалистических рисунков, с которых Старое искусствознание начинает всю *историю развития изобразительных искусств*.



Перфоменс аборигенов «Первая брачная ночь».
Австралия



Ритуальная пляска обряда обрезания.
Африка, Заир

Природа всех этих обрядов, или *перфрменсов*, была достаточно разнообразной. Первичной функцией перфоменсов мы считаем *эмоционально-биологическую*, основанную на *эмоциях* по поводу каких-либо событий: удачи на охоте, потери близких, членов общины, рождения ребенка и так далее.

Все эти важные события и в нашей, современной жизни, сопровождаются определенными «перфоменсами» с определенными *сценариями* и обязательным для приглашенных *угощением*, которое заканчивается, в ряде случаев, весельем, песнями и плясками. Мы просто *не задумываемся* о том, что многие простые действия, обычаи, рукопожатия, слова – древнейшие *перформенсы*.

Вторая функция рождается одновременно с культами и появляются уже особенные – *культурные* перформенсы, в которых древний человек общался с духами, готовился к охоте, «убивая» душу будущей добычи, или просил удачи, покровительства у своего *тотемного* животного, у «прародителя».

Впоследствии, когда были освоены *реалистические* изображения животных, силуэты, контуры, проводятся *перфоменсы* с участием *изображений*. Все эти АКЦИИ носили ритуальный, культовый характер *промысловых* культов.

Существовало множество различных культов, от культа Матери-богини, до культа предков и животных, и прочих культов, связанных с культурой, с жизнью. И все они сопровождались разными обрядами, *перформенсами*, заметно отличавшимися от «перфоменсов» *московских* «эпигонов-концептуалистов» высоким мастерством, эмоциональностью и красотой. И это было очень важно, поскольку эта АКЦИЯ обогащалась *новой функцией* – *эстетической* и, доставляя эстетическое наслаждение, была уже ИСКУССТВОМ.



Охотник и «птицы» – души умерших.
Ритуальный танец аборигенов Австралии



Ритуальный танец племени бассари.
Африка

Еще одной серьезной функцией перфоменсов являлась *познавательная* функция. Ведь в этих маленьких спектаклях рассказывалась вся история племен, народов, и через них воспитывались дети, юноши и девушки, готовились к серьезной взрослой жизни будущие рыболовы и охотники, отцы и матери грядущих поколений. Поэтому *Концептуальное* искусство древности, как и древнейший Абстракционизм и Реализм, является важнейшей частью *общемировой* культуры человечества, живет во всех народах, племенах, цивилизациях.

Не понимающие этого *искусствознаи* Старой школы не только отвергают новое *Концептуальное* искусство, открытое в *авангардных* формах в 60-х годах прошлого столетия, но и *выбрасывают* из истории искусства и Первобытное Концептуальное искусство, и Абстракционизм, которым более 300 тыс. лет.

Концептуальные *перфоменсы* затем становятся *основой* всех *религиозных* служб во всех Цивилизациях, от Древнего Египта и до *религий современных*. И пусть они имеют разные концепции и формы, конфессии и секты в рамках основных религий, *объединяет* их одно – их культовые службы есть *перфоменсы*, и все они *к о н ц е п т у а л ь н ы*: *идеальны, образны*.

Ведь мы не можем понимать буквально выражение священников: «Ешьте плоть Христову, пейте кровь Христову» *при причастии*. Это не призыв к каннибализму, за этими словами христианского *перфоменса* – глубокий *ритуальный смысл*. И каждое движение, слово, и предмет в религиозных службах всех основных религий, сект, шаманов, колдунов есть следствие отточенного на протяжении веков *спектакля*, название которому – *п е р ф о м е н с*.

История религий изобилует ужасными уничтожениями *е р е с е й*, различных *отклонений от узаконенных* перфоменсов, а всякие расколы в основных религиях, имеющие *политическую*, классовую основу, сопровождаются обычно изменением церковной службы, *спектакля* религиозного перфоменса.

Поэтому так отличаются архитектура и одежда, дизайн церквей и даже сам *перфоменс* в конфессиях у христиан, у мусульман и всех других религий. Огромное влияние на церковные *перфоменсы*, *традиции* имеет и культура разных государств, народов, а также общее развитие культуры и искусства.



Церковный перфоменс русской церкви

Различие в архитектуре и дизайне храма и одежды, в росписях закономерно



Церковный перфоменс католиков

Хотя, в конфессиях *ортодоксальных* – *традиции от Бога!* И это тоже не случайно! Религии *монотеизма*, возникшие в период перехода к *феодальным* формам управления, по сути, стали *идеологией* Авторитаризма (единовластия): «Вся власть – от Бога!» Отцы Святые изобрели концепцию и *самоутвердились*: «А мы – доверенные! И мы «помажем» князя!» Вот вам – концепция! Аминь!

И тут же – простенький перфоменс! Митрополит «помазывает» на власть елеем (маслом) шевелюру Князя, и он становится Великим Князем, а все князья ему целуют руку в *знак повиновения!* Ну, а народец, *жалованный* за верность, или захваченный в борьбе за власть, но, главное, *порабощенный* князем, *повиноваться*, попросту, *обязан!* Он РАБ! *Не бунтовать и не роптать!* Концепция!

А коли зароптали да забунтовали – вот вам Тоталитаризм: на плаху, и *башку долой*, чтобы не думала о богомерзких преступлениях. Вот вам, и *жуткая* концепция, и *омерзительный* Перфоменс. К тому же, *принародный!* Батюшка! А как же Божия концепция – *не убий?!* Ну, если очень надо – МОЖНО!

И потому все войны в мире получали *одобрение* и *благословение* Церквей! Хорошая концепция! И *патриотический* перфоменс в храме, и на месте бойни!

Ну, как такую *замечательную* Церковь реформировать?! Зачем ее модернизировать?! Тем более, что денежек на *роскошь* и *наряды* предостаточно: тандем Власть-Церковь вывернет карманы у любого! Концепция проста: *воруешь – поделись!* Убил – покайся (сознайся) и *откупись!* Концепция работает!

Но, вместе с новыми, *капиталистическими* отношениями, пришедшими на смену старым *феодалным* отношениям, приходит новая, *демократическая* идеология с религией *капитализма* – *Протестантством*.

И если Православие и Католицизм являлись *идеологией феодализма* и *тоталитарной* власти, то Протестантство прославляет Бога и *демократию*, как форму управления: «Власть – от народа!» Церковные перфоменсы, архитектура, облачение священников в протестантизме *упрощены* и более скромны, а проповедниками могут быть *все прихожане*, обретшие дар проповеди.

Развитие Авангардизма в живописи и архитектуре, в литературе, музыке, театре, оказывает на церковные обряды *поразительное действие*. Во многих странах строятся *авангардистские соборы*, художники-Авангардисты создают в них необычные, *новаторские росписи* в различных направлениях и стилях.

Под сводами соборов, как протестантских, так и католических, звучат не только Бах и Моцарт, поются мессы в ритме *джаза и рок-музыки*, и *простенькой «попсы»*. Так изменяются церковные обряды, церковные *перфоменсы* времен *аналитических искусств*, буквально *изменивших* облик городов и облик человечества, живущего в свободном мире. И это не случайно!

Каждому фрукту – свое время! Представьте «фрукта», или современную «пижонку», которые оделись бы в *одежду средневековых «денди»* и пошли гулять в *индустриальный* город современности. В автомобиле дама *юбкой* умотала бы все педали-тормоза и «вделалась» в аварию. И – поделом!

В метро или в автобусе ей оттоптали бы все рюшки-кружева на юбке, а кавалеру смяли его «гофро-воротник»! Мы уж, молчим об их шикарных шляпах! Такая же нелепость – Мерседес *алья-барокко* с ангелочками на фарах. Так и в церковной «индустрии»! Ведь главное – *привлечь «клиента»!* Он *прав всегда!*

Правда, концепция «Убий!», и страшные *капиталистические* войны уже «от имени народа», «за интересы нации» угробили гораздо больше душ, чем все «*благословенные*» «от Бога» войны. Тут, главное – **КОНЦЕПЦИЯ!**



Ле Корбюзье. Капелла Нотр-Дам-дю-О. 1950–1955. Франция

Глава 31. Неоконцептуальное искусство XX века

Я Гений!

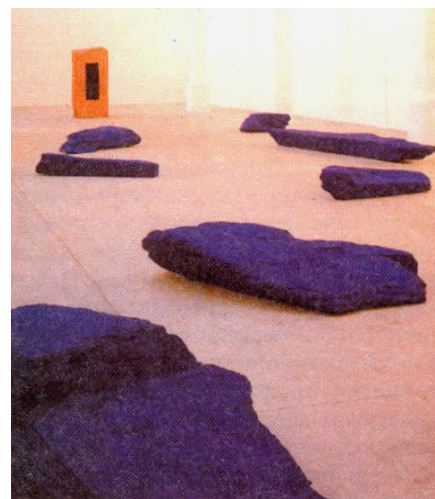
Авангардист Ив Кляйн

Концептуальное искусство, которое возникло как *течение* Неоабстракционизма в конце 60-х прошлого столетия, является для Старого искусствоведения явлением запутанным и непонятым. Не понимая сути и основ Концептуализма, не зная о его истоках, искусствознаи выставляют его, чуть ли не врагом изобразительных искусств или явлением, пришедшим, чтобы *заменить его*: «Наступил *«послекартинный»* этап развития искусства. Во всяком случае, так стали называть его радикальные теоретики искусства, начиная с 60-х годов».

Когда-то Казимир Малевич объявил вершиной и концом искусства свой «Супрематизм», но оказался прав Кандинский – процесс развития искусства *бесконечен*. Поэтому, давайте не пугаться *К о н ц е п т у а л и з м а*, а разберемся, что это за течение неоабстрактного искусства, которое открыто *сорок лет назад*, но вдруг в Москве, в России объявлено *авангардистским, а к т у а л ь н ы м*.



Болтанский К. Архивы умерших швейцарцев. 1990



Капур А. Се человек. 1989

Эпигонский концептуализм «постмодернистов»

Во время Перестройки в Россию хлынули потоки Западной культуры, от памперсов и жвачки до *минимального, концептуального* и других искусств. Для россиян, имевших в это время собственную, отличную от Запада культуру, все это было необычным и диковинным. Поскольку все открытия в авангардистских направлениях *монокулярного искусства* уже свершились в 50-60 годах прошлого столетия, а западная и н д у с т р и я *минимализма* и *концептуализма* заваливала мир своей продукцией, то вновь «изобретать велосипед» в Концептуализме могли додуматься лишь наши галерейные «эстеты» и «актуальные» художники эпигонского «Постмодернизма». Ведь на безрыбье, и жаба соловей!

Хотя, *умнее* и *уместнее* было назвать это явление – «Неоконцептуализм»!

К тому же, Старое искусствознание, не понимающее ни *суть*, ни *истоков* Концептуализма, не удосужилось понятно и доходчиво раскрыть народу и художникам явление *Неоконцептуализма*. Отсюда – «голые обманутые короли» и восхищенная толпа интеллигентов-ротозеев, кричащая: «Ура Концептуализму! Как это авангардно!» Зачем? Чтобы казаться тоже *умными* и «авангардными».

И только мы, создатели *научного* Конкретного искусствоведения, спокойно и конкретно заявляем: «Опомнитесь, товарищи и господа! «Король-то» – голый! А на дворе век Двадцать первый! И «королю», российскому «*концептуализму*» (Неоконцептуализму), уже *почти полвека!* И Авангардом здесь не пахнет, господа «эстеты»! А пахнет *надувательством* «эстетами» российских Меценатов и хозяев галерей! Мошенничеством и шулерством искусствознаев!»

Когда-то Старое искусствознание обозвало «мошенником» и даже «жуликом» серьезного художника-авангардиста И в а К л я й н а, *продолжившего ПУТЬ* к Нео-Концептуальному искусству прошлого века. Уже ташисты и абстрактные экспрессионисты (Матье, Дж. Поллок,.) сопровождали исполнение своих «*абстракций действия*» различными п е р ф о м е н с а м и. Ив Кляйн развил перфоменсы до театрализованных акций с участием обнаженных женщин, телами их, испачканными краской, и исполнялись разные картины.



Ив Кляйн. Le Vide. 1958. Неоконцептуализм Ив Кляйн. Создание картин. Перфоменс. 1960

А в 1958 г. в Париже состоялась его выставка, и очень необычная. На *выставку* явилось более двух тысяч человек, торжественно открыли двери, и все вошли... в п у с т ы е залы! Что, выставку ограбили, или художник перепутал адрес? Нет, все было на месте – *новаторское направление* «П н е в м а т и з м» (от греческого слова «пневма» – дух) вместо *реального* предмета, обычной, *видимой* картины, продемонстрировало лишь ее *идею* (Le Vide), ДУХ, а дух *невидим* и неосязаем, идея же – *нематериальна*. Ну, как концепция, «эстеты»?!

Конечно, глупые завозмущались, а умненькие поняли, что кроме созерцания «идей пневмоискусства», они присутствуют на презентации и д е и *нового* искусства, которое мы затем определяем как Н е о к о н ц е п т у а л и з м.

Вы скажете, что это не искусство, и что и с к у с с т в о – это «отражение действительности в художественных о б р а з а х». Но образ есть – «к а р т и н а», и это вещь *художественная*, а выставляется ее и д е я, д у х ! И *отражение действительности* здесь тоже налицо – мы проживаем в мире, где *слова, идеи, мысли* – а б с т р а к ц и и частично заменили нам *реальный* мир, действи-

тельность. Вот этот концептуальный мир и *отражает* новое, Концептуальное искусство. Вы снова возражаете, товарищи «марксисты»?

Ну, разве не абстрактен мир финансов? Мы получаем символы за наш *реальный* труд, расплачиваемся *концептуальным* чеком, пластиковой карточкой за чьи-то *настоящие, реальные* товары. А разве не напоминает вам история с Ивом Кляйном историю любого банка, того же, «МММ»?

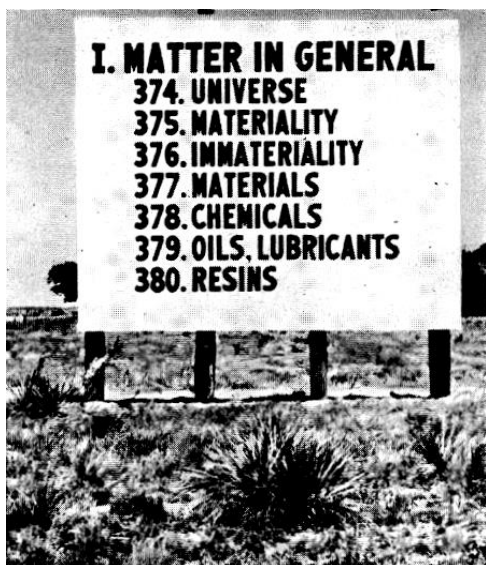
Но если Кляйн пообещал всем «дух картин», идею, то он ее и показал за настоящие, «живые» денежки. А жулики из «МММ», пообещав «живые» денежки народу, всучили им лишь «дух», идею денег. Какие тонкие нюансы, господи!

Возможно, Кляйн переборщил, ну мог хотя бы *бирочки* повесить: картина «Гоголь-моголь», пейзаж «Красивый вид». Но, видимо, Маэстро жаждал «чистого искусства», оставив даже этот труд для вдохновенных зрителей – пусть каждый представляет, что захочет! Чудесно: *творчество – народу!*

Но, главное, что этой выставкой он *открывает* Неоконцептуализм XX в. Это была лишь 1-я, *важнейшая* его ступень – КОНЦЕПЦИЯ! Идея! Le Vide!

Художники 60-х в США исправили молчание пустоты, и концептуальное искусство принимает з р и т е л ь н ы е формы, а формой стало СЛОВО.

Поскольку *буквы и слова – абстракции*, новаторы-американцы делают картины из *бессмысленных наборов* слов, написанных на полотне, приклеивают на холсты слова и буквы, вырезанные из газет, журналов. И это называется «искусством *антиобъекта*», предмета нет, есть лишь его *идея – слово*, и это *слово* есть *предмет искусства*. Не правда ли, *логично!*



Кошут Дж. Материя вообще. 1968



Кальтенбах С. Художественное произведение

А разработали эту ступень концептуального искусства художники Джозеф Кошут, Роберт Барри, Дуглас Хьюблер, Лоуренс Вейнер и другие. У произведений появляются *названия*: так, Кошут называет свой шедевр с набором слов «Искусство как идея», другой шедевр, «Материя вообще», вообще-то, не лишенный смысла – на нем написаны слова, характеризующие материю. Но в целом, и *предмет*, и *смысл* *отсутствуют*, а остается лишь «портрет» идеи – *слово*, причем, написанное не всегда *красивым* шрифтом. *Идея* для художников *важнее*, чем *эстетика*, *ИДЕЯ* – вот душа Концептуализма.

Третьей ступенью зрительного Неоконцептуализма становится использование фотографии предмета, как *идеального* его изображения, в котором абстрагируются лишь его зрительные *плоские* характеристики и качества. При этом сам *предмет* отсутствует, *смысл* – тоже, все *качества* концептуального искусства – *налицо!* Отметим, что *объем* и *качественность информации* произведения все больше возрастает, вместо изображений слов – изображения предметов, комбинаций предметов, полученные посредством фотографии. Здесь тоже принцип *отрицания реального* предмета, что позволяет мастеру использовать его изображения в различных вариантах и концепциях.



Вейнер Л. Пол, покрытый краской из аэрозольного пульверизатора в течении 2-х минут. 1968. Фото



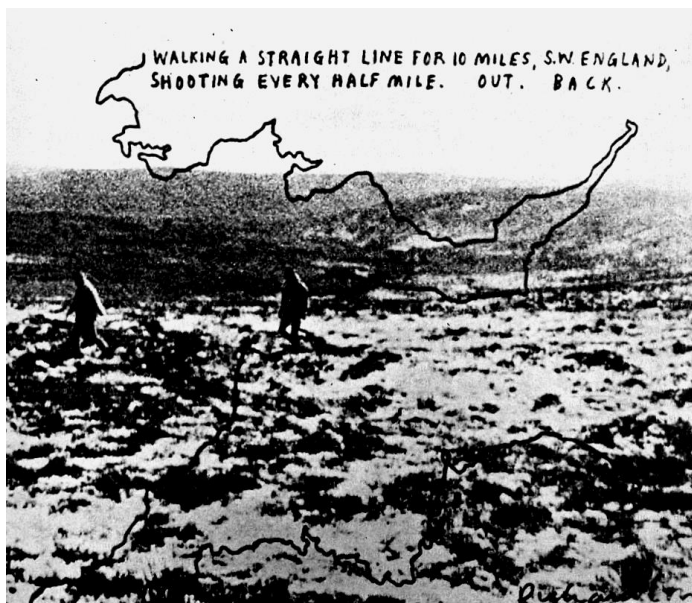
Кошут Дж. Один и три стула. 1965. Соединение в произведении антиобъектов – фотографии стула, описания его и фотографии объекта

Так, у Брислея – фотография большущей кучи хлама, работа называется «Событие-престол-гора». А у П. Ф. Армана – фотография кофейников, уложенных, опять же, в кучу, что, в общем-то, оправдано – работа называется «Кофейники, аккумуляция». Р. Лонг, в своей работе «Совершающий восьмиклометровую прогулку», соединил приемы *первой* и *второй* ступеней.

На фотографии пустынного пейзажа – две мелкие фигурки, поверх пейзажа нарисован контур карты, а вверху написаны *слова!* Не кажется ли вам, друзья, что все ЭТО напоминает нам прием *рекламного фотоплакката*, что появляются пока еще зеленые «*плоды*» концептуального искусства?

И наконец, последняя ступень – в Концептуализме появился *Человек*, живой, реальный! Его можно снимать на киноленту, транслировать по телевидению, фотографировать и *созерцать живую*. Художник Бен Вотье на вернисаже выставил *СЕБЯ*, любимого и обожаемого! Он сел на стул, а в руки взял *плакат* «Смотрите на меня, этого достаточно!»

Так в фото-концептуализме появилась *АКЦИЯ*, *перформенс с человеком*, а проще – *театрализованное действие*, *заснятое* на фотографию (закон антиобъекта), или записанное на киноленту, видеоаппаратуру. При этом, все ступени Неоконцептуализма, вместе с основой Ива Кляйна, *закономерны* и *авангардны*. Но Кляйн, как многие Авангардисты, не смог его *теоретически обосновать*.



Лонг Р. Совершающий восьмиклометровую прогулку



Художник Бен Вотье, объект концептуального искусства. 1971

Вот и созрели «ягодки» концептуального искусства! *Театрализованное* действие, в котором начисто отсутствуют *реальные* предметы, а демонстрируются их *абстрагированное изображение*, в форме кино и фотографий, телепрограмм и видеоизображений, в которых обещают и *идеальные* достоинства объекта. Все это становится, затем, привычной и надоевшей всем *телезрителям РЕКЛАМОЙ*, которой нас пытается-мучает родное телевидение.

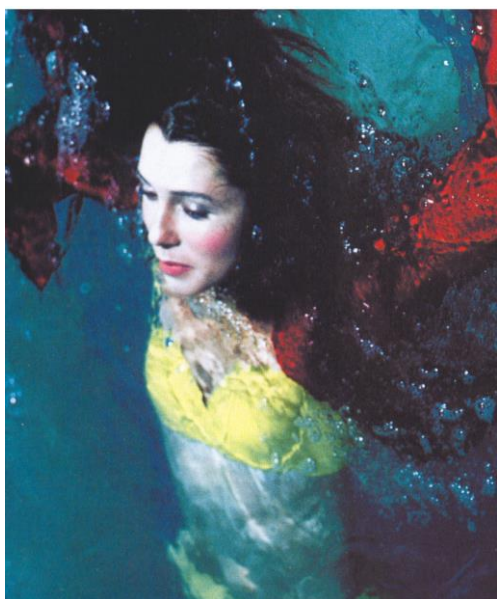
Ну, разве вы попробовали на вкус сосиски, верней, *чудесные* сосиски любимой фирмы «Ширли-мырли»? Об их «чудесности», об их великолепии «поют» с экрана телевизора прелестные красотки, восторженно смакующие сей удивительный продукт! Вы видели лишь *образы* продукта, вы слышали *абстрактные* призывы, похвальбу, но *вы попали* под влияние *концептуального «шедевра»!* И тут же побежали в магазин – ах, дайте мне сосиски «Ширли-мырли»! Попробовали... Обычные сосиски. Надули чертовы красотки!

Все верно! Вся *телереклама – продукт* концептуального искусства! И занимаются рекламой – художники концептуалисты, которые и создают концептуальные, оторванные от *реального* объекта, абстрактные и *идеальные* произведения с *идеализированными* образами рекламируемых объектов.

Такие же концептуально-восхваляющие *образы* нам демонстрируют и все фото-плакатные щиты рекламы, в которых вместо звуковой рекламы – *надписи* рекламных текстов, все те же «ширли-мырли» или «мырли-ширли». Заметьте, господа, что ни одна *ступень* в *исследованиях* концептуалистов не пропадает даром, и *надписи*, и *фото-телеобразы*, и яркие *перфоменсы* – все стало частью нового, *Концептуального* искусства – *теле-фото-видиорекламы*.

Другая область применения Концептуального искусства – музыкальный бизнес, создание и производство *музыкальных КЛИПОВ*, театрализованных *перфоменсов*, которыми певец *сопровождает* свои песни. И эти *клипы* – типичный образец концептуального искусства. Ни *смысл* песен, ни *слова* и *никак не соответствуют* разыгрываемому действию, а действие живет *своей, особой жизнью* и лишь усиливает *эмоциональное воздействие* на зрителя.

Ну, что ж, такая отстраненность от «объекта» (музыки) – есть свойство и достоинство Концептуального искусства, *импрессионно* дополняющего музыку.



Концептуальное искусство в рекламе



Концептуальное искусство в музыке

Еще одно обширнейшее поле для проведения концептуальных акций – *политика*. Какие добрые и ласковые дяди, политики и лидеры держав, различных партий, обществ и союзов! И каждый норовит взять на руки *ребенка* и показать ему «козу» (концептуальный акт «Люблю детей!»), отведать хлеба с солью («Народные традиции, товарищи, я уважаю!»), пообещать народу что-нибудь *необыкновенное*: построить будущее, светлое, безбедное, за месяц или год – программа «500 дней» Явлинского («Забота о народе»).

А вспомните чудовищную акцию обмана целого народа – концептуальный «*ваучер*» Чубайса, пожалуй, в мире не было подобного «шедевра»! Все понимают – *жульничество, подлость!* Но как красив был «ваучер», и как «красиво», искренне всем обещал богатство концептуалист Чубайс!

А кто не помнит *концептуальные «шедевры»* Бориса Ельцина, его «плясульки» перед выборами, объятия с «друзьями» Биллом, Колем, и дирижерство с палочкой оркестром. И сам уход его «со сцены», прощание с народом – великолепный *Концептуальный акт*. Слеза, смахнутая рукой (была ли она там?), прошение прощения у россиян, и *время*, выбранное для акции – под Новый год, под «Новый век»! Да это же *шедевр* Концептуального искусства!

Слова и позы, пустые заверения в любви и дружбе с *фигою* в кармане – все это только часть приемов из обширных арсеналов политиканов всех времен и всех народов. Слова и образы, отторгнутые от объекта, и есть *предмет* Концептуального искусства. Теперь, надеюсь, всем *понятно*, что Концептуальное искусство *ну ужас, как серьезно*, коль занимаются им *даже* президенты, короли, политики и Жириновский, Король Концептуальных акций в Матушке-России.

И выставлять *серьезное* Концептуальное искусство как *несерьезные проказы* художников-концептуалистов, ну просто *несерьезно*, господа!

А также несерьезно выдавать искусство прошлого столетия, которому за сорок лет, как «авангардное» и «актуальное». Но это все на совести искус-

ствознаев и «эстетов» Старой школы! Они *при коммунистах* отвергали и высмеивали *авангардное* (до 1970-х) Концептуальное искусство, а *в наше время* наводнили галереи старым, *эпигонским* Концептуализмом «Постмодерна».

Все эти плачущие детки на экранах телевизоров, замаскированных в колясках для детей, махание руками, с идиотским выражением на лицах, с больших экранов галерейных телевизоров – *все это уже было!* Это давно уже открыли и проделали *концептуалисты* прошлого столетия. Король-то голый, господа «эстеты»! А имя ему – Марат Гельман! Барышник, аферист «Постмодернизма».

Но авангардное Концептуальное искусство, открытое в 60-х годах прошлого века, так и *не понятое*, не исследованное искусствознаниями-«эстетами», давно уже *внедрилось в производство*, стало привычным и обыденным.

И только новое, *научное* К о н к р е т н о е искусствоведение *впервые* показало *истинную суть* Неоконцептуализма. При этом, мы открыли Первобытное *Концептуальное* искусство и выделили его формы в разных временах и сферах.



Виола В. В неутешной мольбе. 1992.

«Постмодернистские» повторы Неоконцептуализма 1960-х годов XX века



Бюрен Д. Два уровня. 1985-1986.

А неоконцептуальный Авангард, пройдя свою *последовательную эволюцию* от «пневматизма» Ива Кляйна до перфоменса Вотье, создал *эстетику* для производства *шрифтовой, плакатной массовой РЕКЛАМЫ*, для теле-видео-рекламы, для рекламы, клипов и изобразительного оформления Шоу-бизнеса.

Уже в 70-х годах, вместе с уходом старого, *монокулярного* Авангардизма, *монокулярный* Неоконцептуализм шагает в производство: в рекламу, в телевидение, в политику и Шоу-бизнес – во всю культуру человечества конца XX века.

Заметьте, господа, мы дважды говорим слова «*монокулярный*»! Мы повторим его опять: и Неоконцептуализм, и Авангард, и связанные с теле-фото-кино-производства были основаны на *МОНО-технологиях*, они – *монокулярные*.

И только через 30 лет *ЗАСТОЯ монокулярного и эпигонского* «Постмодернизма» мы открываем *ЭРУ нового, научного, бинокулярного* Авангардизма.

А впереди – серьезные исследования, огромный фронт работ для нового, *Конкретного* искусствоведения, и впереди – наш *Новый Авангард, Конкретное бинокулярное* искусство, которое ожидает ВАС, *Конкретные* искусствоведы, исследователи нового, *бинокулярного* искусства! Нового, неведомого мира!

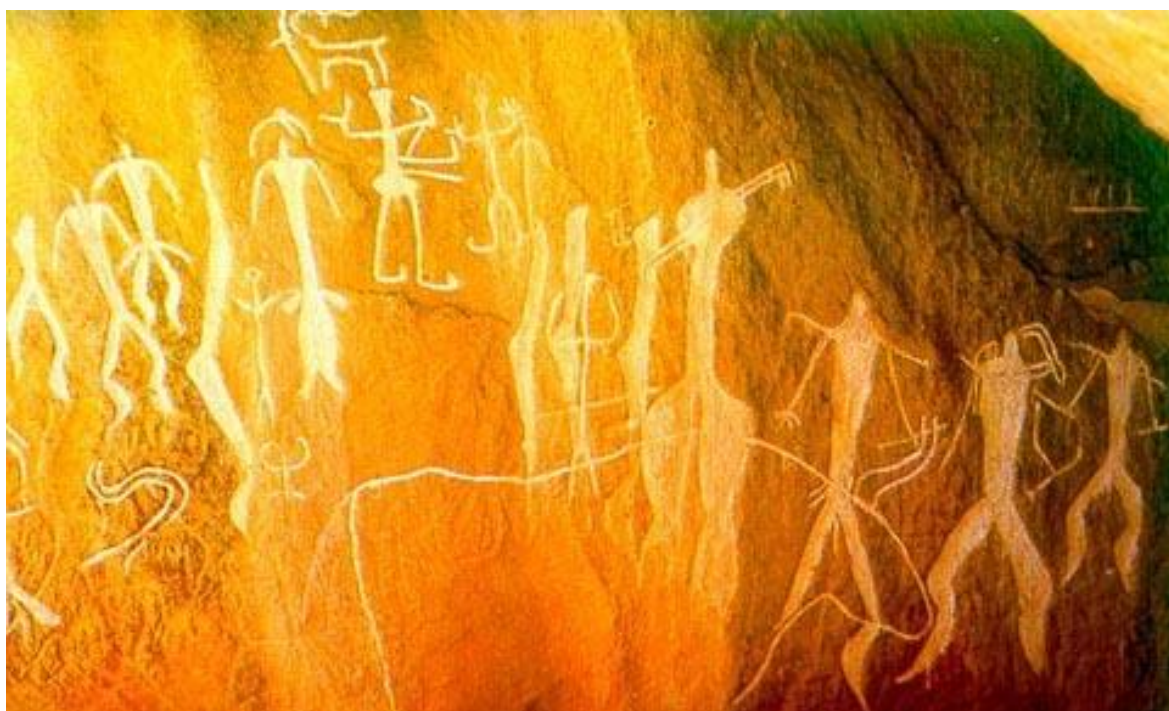
Глава 32. Конец монокулярного Авангардизма

Утверждения, что я хочу опрокинуть здание старого искусства,.. действует на меня неприятно.

В. Кандинский

На протяжении всей книги мы говорили об изобразительном искусстве, *физиологически* основанном на изображениях одного глаза – монокулярном *плоскостном* искусстве. Мы сделали открытие Древнейшего *абстрактного* искусства, с которого начался весь процесс развития изобразительных искусств. Оно существовало более 300 тыс. лет и существует до сих пор в искусстве всех народов, оставшихся на *первобытных стадиях развития*, в народном декоративно-прикладном искусстве. Это абстрактное искусство основывалось на *монокулярных плоскостных абстракциях*: геометрических фигурах, линиях, цветных абстрактных пятнах, точках, символах.

Древнейшее абстрактное искусство сменилось Реализмом, а первым образом, *реалистического, монокулярного* искусства был СИМВОЛ, позже, *одноцветный СИЛУЭТ* – реалистическое изображение предметов, животного и человека. Затем осваивают КОНТУР, заполненный другими образами и цветами.

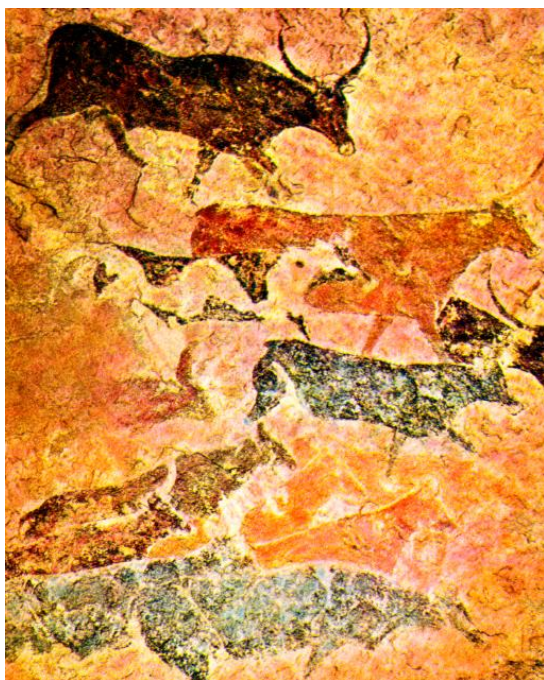


Древнейшие силуэтные изображения первобытного художника. Реализм

И именно с древнейших КОНТУРОВ, с *реалистических* изображений в пещерах Франции, Испании (30 тыс. лет до н.э.), искусствознание Старой школы ведет ИСТОРИЮ искусства. Нами доказано, что целый пласт древнейшего *Абстрактного* искусства, существовавшего на протяжении 300 лет, искусствознанием Старой школы *выбрасывается* из истории Культуры человечества.

Но наше новое, *научное* Конкретное искусствознание не только открывает и исследует этот древнейший пласт искусства, оно дает *научные, физиологические* обоснования и определения всех основных *монокулярных плоскостных* изображений. Так, после *Силуэта* древние художники и их *эволю-*

ционный прототип, ребенок, осваивают контурные изображения. Отличие их от силуэтов в том, что *Контур*ы уже не одноцветны, имеют *внутренние* цветовые или дополнительные внутренние *Контур*ы: изображения пятен цвета, глаз, носа, рта и прочих контурных изображений.



Сахара. Тассили. Коровы. 5 тыс. лет. до н.э.



Египет. Рамсес III и богиня Исида

Древние контурные изображения

Основой *Контур*ов являются все те же *плоские, монокулярные* изображения. Физиологически они – изображения *о д н о г о* глаза – *моноглаза*, и не создают иллюзии *п р о с т р а н с т в а*, физически являясь *плоскими* изображениями. На *плоском Контуре* основано все первобытное *реалистическое* искусство, *реалистическое* искусство Древнего *ци в и л и з о в а н н о г о* мира всех континентов, от Древнего Египта до цивилизаций Азии, Америки, Европы.

Но именно *изобразительные каноны* и религии Цивилизаций, основанных на диктатуре, не позволяют развиваться *н о в о й* форме *плоскостных* изображений – *Н а т у р а л и з м у*, *физически* и *физиологически* определенному как явление *монокулярное*, основанное на *линейной п е р с п е к т и в е*.



Сахара. Тассили. Древнейшие изображения перспективы. 3 тыс. лет до н.э.

Древнейшие изображения рисунков в *перспективе* мы видим на пещерных росписях из Тассили (Сахара), которые исполнены 5 тыс. лет назад. Скорей всего, это период соединения двух рас, негроидной и евроазиатской, ведь на рисунках рядом с черными фигурами мы видим светлые фигуры человека с белой кожей. А от слияния двух этих рас, по мнению многих западных ученых, и появилась Древняя Цивилизация Египта с тоталитарной властью.



И именно культура возникающих *тоталитарных* государств, с религиями и изобразительными канонами, *остановила* освоение художниками изображений в *перспективе* на долгие тысячелетия тоталитаризма.

Вновь *плоскостные перспективные* изображения в изобразительном искусстве возникли в Древней Греции в VI–V вв. до н.э., как следствие *демократических* преобразований и появления свободного искусства. В отличие от образов «в типических чертах», *реалистических* изображений прежнего периода, они дают начало эре новых способов изображения, изображений, стремящихся к *внешне точному* изображению действительности – *Нату- рализму*. Затем *Натурализм* освоили и римляне, завоевавшие Элладу.



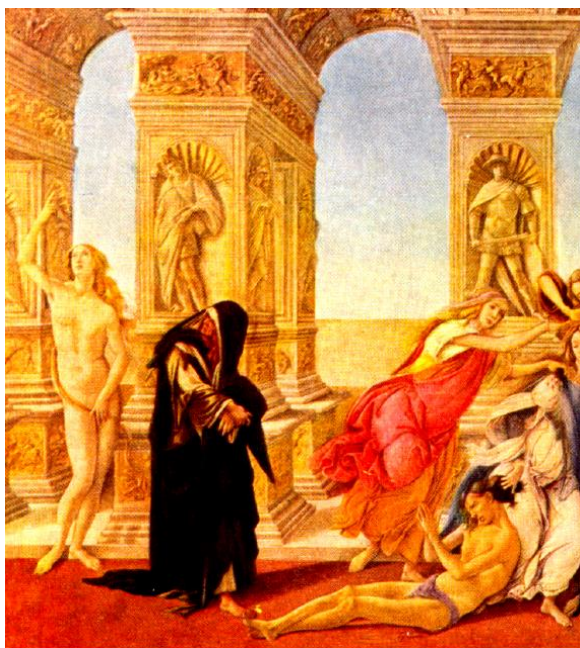
Перспективное изображение римской виллы. Помпеи. I в. до н.э.

Натуралистические *плоскостные перспективные* изображения затем сменяются *реалистическими* изображениями *тоталитарных* феодальных государств Средневековья с *идеологиями* христианства, ислама и т.д.

Каноны всех религиозных школ изобразительных искусств вновь вытесняют перспективное искусство на многие тысячелетия.

Вновь возрождаются изображения в п е р с п е к т и в е с уходом мрачного Средневековья, когда на смену *тоталитарному* феодализму с идеологиями *ортодоксальной* Церкви, приходит *машинизированное* производство и *буржуазная* система с *демократическими* формами правления.

Свободное развитие наук, торговли, производства и искусства явилось следствием этих *классовых* преобразований, а следствием *свободы* в области познания становится эпоха Возрождения, явившая великие открытия и образцы искусства *освободившемуся от тоталитаризма* человечеству.

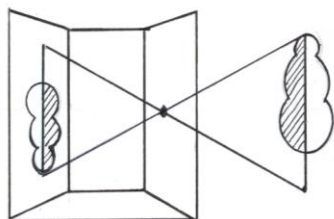


Боттичелли С. Клевета. 1494-1995



Караваджо. Молодой Вакх. 1589-1990

Великий Леонардо да Винчи дает *научное обоснование* линейной перспективе, как свойству *м о н о г л а з а*, и объясняет принципы *воздушной* перспективы. Но даже применение двух этих перспектив и тщательная выписанность всех деталей на картинах *перспективщиков* не передает *п р о с т р а н с т в а* — все Возрождение и классицизм, основанные на перспективе, рожают лишь *монокулярные* и *плоские* изображения. Такие же изображения дают *м о д е л и* моноглаза: камера-обскура, фотоаппарат, кино и телевидение.



Камера-обскура

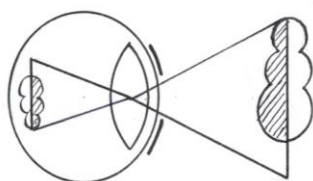


Схема глаза

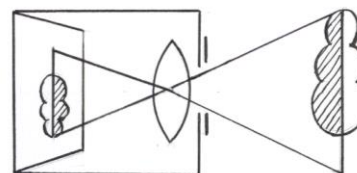
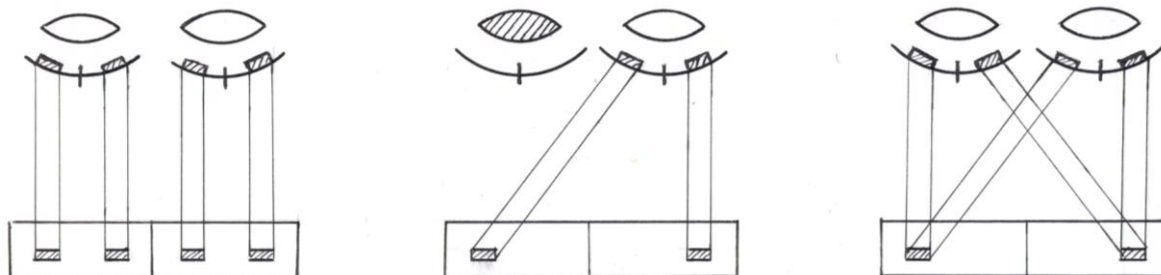


Схема фотокамеры

Принцип получения плоскостных изображений монокулярными аппаратами и глазом

Пространственные изображения возможно получить лишь с помощью *д в у х* глаз, посредством зрения *б и н о к у л я р н о г о*, или его моделей: би-

нокля и стереоскопа непосредственно. А с помощью стереофотоаппарата или стереокинокамеры мы можем получить два монокадра, которые посредством стереоскопа или цветных очков сливаются в мозгу в одно, о б ъ е м н о е изображение. Мы это можем видеть в *стереокино* и в *стереофотографии*. Все это мы *научно* и с позиции *физиологии* доказываем в главах 3-й и 4-й нашей первой книги «Новый авангард, Конкретное искусство».



Нет наложения.

Монообраз.

Слияние монопары в стереобраз.

Схема получения *монокулярного* и *бинокулярного* изображений в нашем мозгу

Впервые разницу между *пространственным* р е а л ь н ы м миром и его п л о с к и м и изображениями в картинах *перспективщиков*: художников эпохи Возрождения и Классицизма, Романтизма, заметили и м п р е с с и о н и с т ы.

Но, не поняв причин отличия в *бинокулярности* и *монокулярности* изображений, они пускаются в исследования ц в е т о в ы х процессов, открыв эпоху А н а л и т и ч е с к о г о искусства, которое на протяжении века будет исследовать все стороны и грани *плоскостного* м о н о к у л я р н о г о искусства.

Так появляются *авангардистские* аналитические направления *Реализма*, изображающего мир в *типических чертах*: Импрессионизм, Пуантилизм, Примитивизм и Неомодернизм, Фовизм, Кубизм, Модерн, Экспрессионизм и Неоабстракционизм, Дадаизм, Поп-арт, Сюрреализм и их течения, импрессии.

В Н а т у р а л и з м е тоже появляется *монокулярный* А в а н г а р д: Сюрнатурализм и Гипернатурализм, Сюр-Гипернатурализм, объявленные «*реализмами*» (Гиперреализм). Задачей 2-х последних направлений становится соперничество с ф о т о г р а ф и е й, таким же *плоскостным* искусством.

И Сальвадор Дали недаром дал определение живописи: «Живопись – это цветная фотография, сделанная кистью». Весь *перспективный* и *монокулярный* Натурализм есть подтверждение этих слов. И не случайно все художники-натуралисты вымеривают пропорции карандашом, *зажмуривая* о д и н глаз.

Еще одну большую «в е т в ь» на «Дереве искусств» открыл Кандинский. Его Н е о а б с т р а к ц и о н и з м (определение авторов), *монокулярное* абстрактное искусство исследовало мир *плоскостных* абстракций и вскоре обросло густою «порослью» т е ч е н и й: свободный Необстракционизм Кандинского и метафизический, застывший *Неопластицизм*, *диалектический* и Динамический Супрематизм Малевича, Ташизм и мощный *Экспрессионизм* абстрактный.

А к ним добавились импрессионные Абстракционизмы, соединение *Абстракционизма* с *Реализмом*, от Кубо-абстракционизма и Поп-кубо-абстракционизма, до Пуризма и Орфизма, и других течений и «Импрессий».

О п - а р т и М и н и м а л ь н о е искусство продолжили чреду течений «чистого» Абстракционизма, а з а в е р ш а е т с я процесс *исследования* а б с т -

рактного искусства Неоконцептуализмом, последней гранью плоскостного монокулярного Абстракционизма. Концептуальное искусство *новых форм*: плакатное, фото-плакатное, видео-арт находят применение в *рекламном деле*, в производстве *видеоклипов в телерекламе, фоторекламе*.

Так ЭВОЛЮЦИЯ плоскостного, монокулярного изобразительного искусства закончилась в конце 60-х годов прошлого века Неоконцептуализмом, течением Неоабстракционизма. С Абстракционизма начинался и им же завершился весь процесс развития монокулярного искусства.

А все попытки Старого искусствознания придумать разные «новации» и «нео» в эпигонском «Постмодерне» беспочвенны: монокулярное *аналитическое искусство перестало быть авангардистским*, в нем все было уже открыто и исследовано. «Постмодернизм» – АФЕРА ВЕКА, придуманная «эстетами».



Кандинский В. Умеренный импульс. Фрагмент. Последняя работа



Пронькин В. Конкретное отрицание перспективы. 2002. Конкретный пространственный Абстракционизм

И некоторые западные «эстеты» понимали это. Так, Геральд Розенберг писал: «Общепризнано, что *модернистские* художественные движения последних лет и с черпали предпосылки *дальнейшего* развития». Другие обреченно констатируют: «Наступил *«послекартинный»* этап развития искусства. Во всяком случае, так стали называть его радикальные теоретики искусства, начиная с 60-х годов». Одни «эстеты» Старой школы удрученно сетуют, другие лихорадочно «раскручивают» в галереях *поделки эпигонов*. Барышник Гельман развернул в России «постмодернистский» бизнес, *обманывая* Меценатов.

И только новое, *научное* Конкретное искусствоведение уверенно провозглашает: «Процесс развития искусства *бесконецен!* После 30 лет ЗАСТОЯ в изобразительном искусстве, в России, вместе с новым веком, *родился* Новый Авангард – *Конкретное бинокулярное искусство!* Оно открыло Эру нового, Конкретного искусства, пространственного и удивительного».

Пример – картина «Конкретное отрицание перспективы», где отрицаются столпы *монокулярного* искусства – *перспективы*: линейная и воздушная. А мир абстрактных форм *живет*, поскольку он *конкретен!*

Пирамида развития изобразительного искусства

Открытие Нового Авангарда – Конкретного искусства в России

(Развитие изобразительного искусства идет с основания пирамиды)



Глава 33. Новый Авангард, Конкретное искусство

Искусство выходит за пределы,
в которые хотело бы его втиснуть время,
и выражает *содержание* б у д у щ е г о.

В. Кандинский

Искусство, раздвигающее рамки времени и определяющее содержание будущего, есть *авангардное* искусство. Причем, Авангардистами, в отличие от Старого искусствознания, *Конкретное* искусствоведение считает *всех* художников, *открывших* новые законы живописи, искусства. Это отряд художников, идущих *вперед* и *вне* зависимости от времени и места проживания.

Это и первые художники, абстракционисты первобытного периода, открывшие Древнейший Абстракционизм, Поп-арт и Концептуальное искусство, и первобытные художники, освоившие *Силуэт* и *Контур*, основы Реализма в живописи. Это художники Древних *молодых* Ц и в и л и з а ц и й: Египта, Вавилона, Крита и Микен, открывшие древнейшие национальные художественные стили *Модернизма*, изысканного и *плоскостного*. Его эстетика распространилась на всю культуру, от архитектуры, до изобразительного искусства.

Причем, *развитие в искусстве* раздвигало зрительные «шоры» человечества: открытие *Натурализма* в Древней Греции было возможно только с осознанием *линейной* п е р с п е к т и в ы и открывало новую эпоху в изобразительном искусстве. И это тоже было новшеством, Авангардизмом для своих времен, закономерным, своевременным явлением в искусстве.

В искусстве современного ребенка, эволюционной творческой *модели* древнего художника, мы можем видеть все эти этапы, всю историю *Авангардизма*, от древнего *Абстракционизма*, до силуэтного и контурного *Реализма*.

И можно даже объяснить ребенку принцип *перспективы*, он может согласиться с этим фактом, но рисовать он все же будет так, как он *считает* нужным, как говорит ему тот уровень, та *ниша* э в о л ю ц и и, в которой он находится по общему развитию. Нельзя же пятилетнего ребенка заставить заниматься сексом!

Поэтому мы в *детстве* были все *Абстракционистами* и Дадаистами, Кубистами, Фовистами и Экспрессионистами. И даже господа *ругатели* необстрактного искусства, *натуралисты* Глазунов и Шилов, и даже Короли и Президенты, и даже Джорджик Буш и Вовчик Путин – все в детстве были *Яростными Абстракционистами*, в восторге исчеркавшими десятки, сотни маленьких листов. И лишь потом прошли все стадии Авангардизма, от Дадаизма, до Примитивизма, Фовизма и Экспрессионизма. И если Шилова и Глазунова, научили доброму *Натурализму*, но только *плоскостному* и *монокулярному*, на уровне приличной фотографии, то Короли и Президенты так и остались *Реалистами* в искусстве. И дай им Бог, остаться *ими же* в политике!

Развитие искусства есть не только *эстетический* процесс, это процесс *научный* и *физиологический*. Авангардисты всех времен буквально *открывали* *человечеству* глаза на визуальные законы, являя миру первые Абстракции, реалистические Силуэты, Контурные и перспективные *монокулярные* изображения.

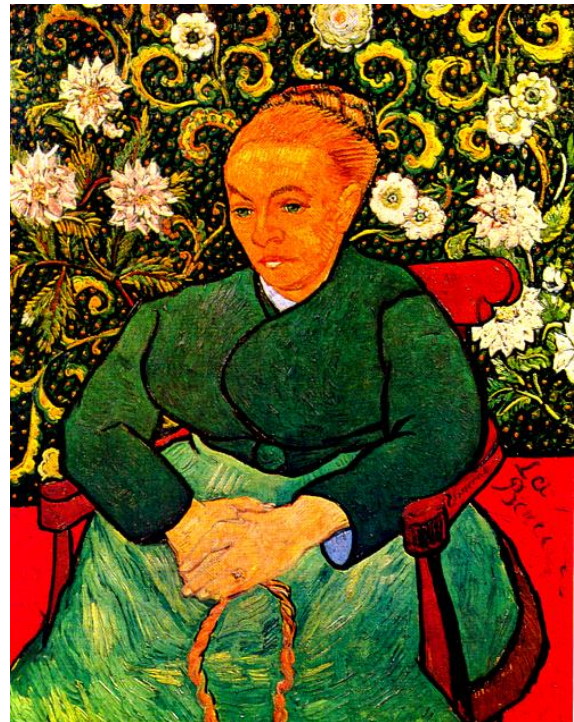
За это им стучали в Первобытности дубиной по башке, потом сжигали на кострах чадолюбивые монахи, а позже их «дубасили» «эстеты» и чекисты.

Поэтому, когда Импрессионисты вдруг *прозрели*, увидев явное несоответствие *монокулярных* плоскостных работ великих Мастеров *пространственному* миру, то это *поразило* их и *вдохновило на исследование*. В гонениях, в нужде они открыли новые законы восприятия и живописи, но это были все-таки открытия в *монокулярных* рамках – волшебность *диалектики насыщенного цвета*, дивизионизм *раздельного мазка* пленили их и увели от нового, *бинокулярного* пространства к *плоскостности*. Лишь в некоторых из работ, у всех почти импрессионистов, мелькнули *проблески* Конкретного пространства.

Исследование *бинокулярного* пространства в живописи продолжили и Постимпрессионисты: Дега, Гоген, Ван Гог, Тулуз-Лотрек сражаются с упрямой плоскостью, оставив нам *в немногих* «получившихся» работах великие шедевры нового, *бинокулярного* искусства. «Я хочу, чтобы все мы стали рыбаками в том море, которое называется океаном *реальности*», – призвал друзей Винсент Ван Гог к экспериментам с необычным видением. Но, не поняв основ *бинокулярного пространства*, они остались лишь ловцами, «рыбаками» в океане *зрительной реальности*, в конечном счете, проиграв сражение с плоскостью.



Дега Э. Абсент. 1876. Пространственное бинокулярное изображение



Ван Гог. Колыбельная (госпожа Руден). 1889. Плоское, экспрессионистское изображение

Гоген, Тулуз-Лотрек уходят в *плоскостной* декоративизм, Ван-Гог в своих картинах разрабатывает основы *плоскостного цветового* Экспрессионизма. А Поль Сезанн, всю жизнь твердивший об объемности и «вещности» своих произведений, на деле занимался «построением» своих «вещей», основываясь на плоскостных *геометрических* фигурах: цилиндре, кубе, шаре.

И именно его работы берут за образец *К у б и с т ы*, пытаясь покорить загадочное «четвертое измерение», которое они увидели у Постимпрессионистов, которое, по представлению Аполлинера, «представляет *огромность прост-ранства*». «Оно и есть *само пространство*, измерение *бесконечности*, оно

определяет *пластичность* предметов», – восторженно твердит Аполлинер, пытаясь объяснить чудесные прозрения Постимпрессионистов. Искатели «четвертых измерений» на деле *не пришли к бинокулярному* пространству, лишь у Марке в его воздушных, *вовсе не фовистских*, простеньких пейзажах вновь появляется пространство, достойное Дега, Ван Гога и Гогена.

Все остальные авангардные течения и направления уже не занимались поиском «четвертых измерений», их поиски были направлены на эксперименты с плоскостью. «Живопись, – писал кубист А. Глез, – есть искусство *оживлять* ровную поверхность. Ровная поверхность есть *двумерный мир*. Благодаря этим двум измерениям она «истина». Обогащать ее *третьим* измерением – значит *изменить* в самом существе ее *природу*: результатом будет только *подражание* нашей *трехмерной* реальности посредством *обмана перспективы* и различных трюков освещения».

А. Глез здесь говорит о *натурализме*, не видя разницы между монокулярной *плоской перспективой* и *бинокулярными шедеврами* постимпрессионистов. И эту разницу *не видят* ВСЕ искусствознаи Старой школы, а если кто и видит, то *не может объяснить* это загадочное явление. И только новое, *научное* Конкретное искусствоведение не только *видит эту разницу*, но и объясняет *сущность* направлений Старого искусства, монокулярного и плоскостного, и сущность нового, пространственного, *бинокулярного*, *Конкретного* искусства.



Пронькин В. Гуманоиды. Троица. 2004. Конкретный, бинокулярный Поп-сюрреализм

Но почему «Конкретное» искусство? Один чиновник от Культуры с «глубокими» познаниями «Авангардизма», Бажанов Леонид, нам как-то заявил: «А что вы нового открыли, господа? Конкретное искусство *уже было!*» Но объяснить нам сущность этого искусства «эстет» *не смог*, как и не смог нам объяс-

нить, а что же есть «Авангардизм». Подобные эстеты-верхогляды и составляют Школу Старого искусствознания. Увы! Им недоступна истина, что *между названием «Конкретное искусство», случайно промелькнувшим в группе «Стиль» (плоскостной Неопластицизм, Супрематизм) и пространственным, бинокулярным Новым Авангардом XXI столетия нет ничего общего.*



Пронькин В. Беседа. 2002. Поп-абстракционизм



Пронькин В. Зеленый курильщик. 2002

Все «одноглазое», *монокулярное* искусство Старой школы, даже *конкретное по содержанию*, изображающее реальные предметы, *формально* есть *абстрактное* искусство. Ведь создается оно *комбинациями абстракций*: различных линий, силуэтов, контуров, геометрических фигур, монокулярной перспективы, цветоотношений, пропорций-измерений и плоских композиций.

Художник «строит форму», оттачивает линию и уточняет силуэт, сопоставляет цветовые отношения, *вычерчивает* перспективу и, *закрывая один глаз*, вымеривает пропорции. И получаются *монокулярные* изображения, которые, как и кино, и фотография являются изображениями *плоскостными*, не создающими визуального пространства.

В отличие от *монокулярного* искусства, наше *Конкретное* искусство создает *пространственный, бинокулярный* мир, который соответствует *конкретному*, пространственному миру. Здесь нет уже *абстракций*, силуэтов-контуров, здесь все объемно и *пространственно* – здесь все *реально*.

И это позволяет нам вводить в Конкретные миры *реальные*, объемные предметы, которые *естественно* и *органично* входят в созданное воображением пространство. Так, в «Гуманоидах» вся «троица» составлена из поп-предметов, которые находятся, на самом деле, *гораздо ближе* нарисованных предметов на переднем плане. Но «гуманоиды» *уходят в глубину*, а нарисованные предметы, на деле находящиеся дальше поп-предметов, *вдруг выступают* на передний план. И поп-предметы, находящиеся *над поверхностью* картины Пронькина

Владимира «Беседа», уходят в глубину Конкретного пространства. Такое «ЧУДО» и на картинах нового, *Конкретного* поп-сюрреализма, *Конкретного* поп-арта, приведенных раньше. ВЕЗДЕ р е а л ь н ы е предметы удаляются в пространство, и это чудо, господа-товарищи, подвластно только нам!

Таким же чудом мы считаем з е р к а л о, предельно точно отражающее мир за плоскостью *пространственного* Зазеркалья. И вот что любопытно – при *фотосъемке* Зазеркалья, *пространственного* и *объемного*, мы получаем п л о с к о е *монокулярное* изображение, как и на снимках *неиллюзионного*, «живого» мира. Но фотографии *бинокулярных* н а р и с о в а н н ы х картин, к примеру, *репродукции картин* Ван Гога и Дега, а также фотографии *Конкретных*, наших собственных произведений, б и н о к у л я р н о с т ь сохраняют! Конкретное *бинокулярное* искусство не подвластно «топору» *монокулярной* фотографии.



Пронькина Н. Арлекин. 2001.
Плоскостное *монокулярное* изображение



Пронькин В. Ангел. 2004.
Пространственное *бинокулярное* изображение

А это значит, что с т е р е о о б р а з, полученный в мозгу художника из *монокулярных*, п л о с к и х образов его двух глаз, каким-то образом *увековечен*, закреплен на плоскости картины, и он «не по зубам» *монокулярной* фототехнике. Перевести его обратно в *плоское изображение* не может даже фотоаппарат, прибор для получения *монокулярно-плоского* изображения трехмерного пространственного мира. Хотя, реальный мир он *сводит в плоскостность* отменно!

К р о м е т о г о, *бинокулярные* конкретно-визуальные миры, увиденные Мастером *мистическим*, *необъяснимым* «третьим глазом», и так же, непонятно как, воссозданные им на плоскости картины, *имеют* с в о й с т в а визуального живого мира. Они пространственные, а предметы в них *меняют* р а к у р с, *разворачиваются* по мере прохождения мимо картины, чего не делают предметы на *монокулярных* фотографиях и на картинах, вычерченных на основе плоской и монокулярной перспективы. Не верите – проверьте, господа «эстеты»!

Кроме того, *реальные предметы*, помещенные в **Конкретный** визуальный мир, творимый на картине живописцем, *естественно* соседствует с предметами *рисованными*. Причем, *реальные* объемные предметы (поп-предметы), в действительности находящиеся *ближе*, *над поверхностью* картины, уходят в *глубину* Конкретного, *рисованного* мира, а *нарисованные* на поверхности предметы, на самом деле находящиеся *дальше* поп-предметов, вдруг визуально *выдвигаются* вперед, чего не делалось в искусстве никогда.

Так, в панорамах, диорамах предметы (окопы, пушки и т.д.) располагаются *перед* картиной, и лишь у нас в картинах *поп-предметы* находятся *внутри* картины. И это может делать лишь Конкретное, *бинокулярное* искусство!

Кроме того, на фотографиях картин Конкретного искусства *реальные* предметы подчиняются законам *моноголаза*, становятся монокулярными и *плоскими*, а *нарисованный Конкретный мир* и все его предметы, назло монокулярным фото-кино-телекамерам, живут своей особой, зрительно *объемной* и трехмерной жизнью, при этом находясь на осязаемой *двумерной* плоскости.



Пронькин В. Желтый цилиндр. 2002. Конкретный абстракционизм

Все эти и описанные ранее исследования, все проведенные и зафиксированные *эксперименты*, которые в быту зовут *картинами*, дают нам повод *сделать заявление*. Внимание, друзья *искусствоведы* и враги-«эстетсы»!

Изобразительное искусство Старой школы является физически, физиологически *монокулярным* и визуально *плоскостным*. По способам изображения, по арсеналу *элементов и приемов* визуального изображения искусство Старой школы, даже конкретное *по содержанию*, является *абстрактным*.

Мы открываем **НОВОЕ ИСКУССТВО**, которое является **Конкретным** и визуально создает *Конкретные пространственные миры*. Мы публикуем **МАНИФЕСТ** Конкретного *бинокулярного* искусства, с которого начнется *новая*, величественная *Эра* в изобразительном искусстве, в познании прозревшим Разумом реальной эволюции искусства и его будущего.

М а н и ф е с т

К о н к р е т н о г о и с к у с с т в а

Новый век грядет! Новый век ждет нового искусства!

Старое искусство, продукт *всей эволюции* Человечества, давно уж доживает свои дни, пытаюсь выжать из иссушенного дерева капли новаторств и течений. Сквозь 300 тысяч лет, основанное на *монокулярном* плоском восприятии, затем – на одноглазом принципе *линейной перспективы*, оно дошло до Абсолюта – Неоабстрактного искусства, с его течениями и разновидностями.

Прозрения Импрессионистов, Постимпрессионистов, прорвали брешь в канонах Старого искусства. Но ни художники, ни теоретики искусства так и не поняли ни с у т и, ни з н а ч е н и я открытий этого периода. Сквозь эту брешь в плотине Старой школы хлынул поток художников, членящих и *анализирующих* Старое искусство. Фовисты и Пуантилисты, Кубисты, Неоабстракционисты вдохнули жизнь в дряхлеющее Старое искусство, но все они остались на *его основах*, основах плоского, монокулярного изображения.

МЫ ОТКРЫВАЕМ НОВОЕ ИСКУССТВО, КОНКРЕТНОЕ БИНОКУЛЯРНОЕ ИСКУССТВО!

В отличие от Старого искусства, оно основывается на *бинокулярном* зрении и отрицает все каноны и запреты Старой школы. И первым шагом Нового искусства МЫ объявляем *Конкретный Абстракционизм*, начальный пункт Конкретного искусства. Так пирамида Старого искусства, закончившаяся Абстракционизмом, з е р к а л ь н о переходит в пирамиду Нового искусства. В ее вершине – Абсолют, Конкретный Необстракционизм, а дальше – бесконечное число различных направлений и течений нового, *бинокулярного* искусства.

Наш метод – материализация пространства!

Ц е л ь – отрицание искусства Старой школы, создание различных направлений Нового Конкретного *бинокулярного* искусства!

Идущие нашим путем получают *Абсолютную Свободу* творчества, уподобляясь самому Творцу, ибо в создании новых форм жизни и в сотворении новых миров есть *смысл* и *цель* существования Человека.

Конкретное искусство – один из способов творения миров.

Наш путь открыт в с е м ! Дорогу осилит Познавший, начало пути – Метод. Начало Метода – индивидуальная *медитация*, вхождение в мир ощущений, лишенных всяких мыслей и абстракций, когда останется лишь *Конкретность* и Художник, творящий н о в у ю р е а л ь н о с т ь, где каждая песчинка – Ч у д о, а каждое движение – акт С о т в о р е н и я.

Век Двадцать первый, МЫ ИДЕМ!

г. Белгород. 28. 08. 2001 г.

Пронькин Владимир Пронькина Наталья Пронькин Андрей

Глава 34. Конкретный Абстракционизм

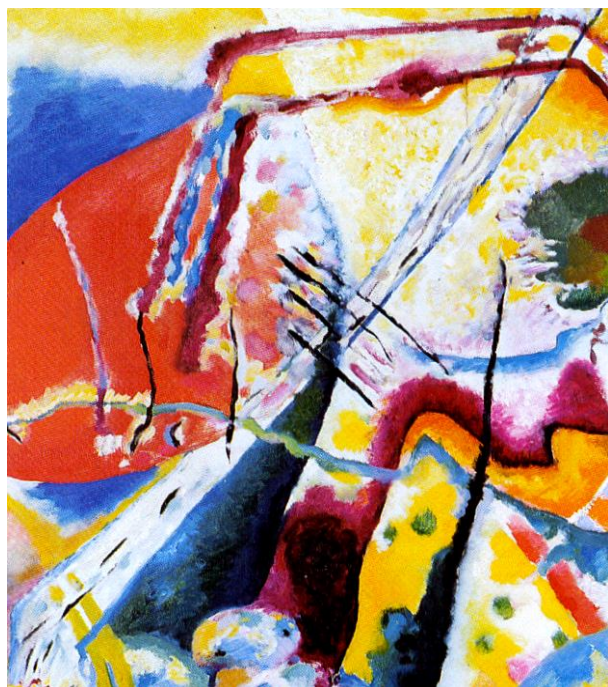
Сегодня мы стоим на пороге того времени,
для которого... открывается один – лишь один –
уводящий к скрытым глубинам путь.

В. Кандинский

Значение открытия Кандинским *Необстракционизма* огромно и закономерно. Он открывал «глубинный путь» к исследованию в е р ш и н н о й части пирамиды п л о с к о г о *монокулярного* искусства. Но, к сожалению, «глубинной части» пирамиды, основы всех искусств, Д р е в н е й ш е г о абстрактного искусства, Кандинский не увидел. Это являлось, очевидно, следствием, как *недостаточности информации*, так и засильем школы Старого, «эстетского» искусствознания, которая и в наше время отчаянно сопротивляется о т к р ы т и ю уже Конкретного искусства, Конкретного *бинокулярного* Абстракционизма и школы нового, *научного* Конкретного искусствоведения.

На схеме приведенной выше «Пирамиды эволюции искусства», мы начинаем весь процесс развития искусства с Древнейшего Абстракционизма, вернув Культуру Человечества 300 тыс. лет истории искусства. Это позволило понять весь ход его развития, определить этапы и порядок освоения художниками Абстракционизма, Реализма и Натурализма. Искусствознаи Старой школы, *неверно понимающие и определяющие* эти понятия, а также *почти все* понятия, касающиеся искусства, не могут до сих пор узреть и с т о к и всех искусств.

Они не могут осознать, что искусство Старой школы давно уже, с 70-х годов XX в., *закончило монокулярную ЭВОЛЮЦИЮ* Авангардизма. Исследование, анализ старого, *монокулярного* искусства з а в е р ш е н, и пирамида *плоскостных* искусств, начавшаяся с Первобытного Абстракционизма, достойно завершилась А б с о л ю т о м – *плоскостным* Неоабстракционизмом.



Кандинский В. Картина с красным пятном. Фрагмент. 1914г. Плоскостной Абстракционизм



Пронькин В. Белый квадрат. 2002. Пространственный Абстракционизм

Вслед за Кандинским мы твердо заявляем: «Сегодня мы живем во времени, которому уже открылся новый путь в культуре – пространственное, бинокулярное Конкретное искусство!» А начинается наш Новый Авангард, зеркально отраженный в пирамиде нового, бинокулярного искусства с Конкретного бинокулярного Абстракционизма, основы, «Альфы» нового искусства. «Омега» Нового Авангардизма уходит в бесконечность, поскольку весь процесс развития Конкретного искусства бесконечен.

И в пирамиде нового, Конкретного искусства, кроме Конкретного Абстракционизма уже есть два авангардистских направления: Поп-арт Конкретный и Поп-сюрреализм Конкретный.

Поп-арт Конкретный открывает удивительные возможности Конкретного искусства: соединение изобразительных абстрактных форм с реальными предметами. Поп-сюрреализм Конкретный – фантазии Конкретного искусства, соединение Конкретного поп-арта с сюрреализмом, с изображениями животных, человека. Причем, реальные предметы естественно «живут» в картине.



Пронькин В. Арлекин со скрипкой 2001г.
Конкретный поп-сюрреализм



Пронькин В. Голубой куб. 2002 г.
Конкретный абстракционизм

Искусствознаи Старой школы, с которыми мы беседовали, сердито возмущаются: «Как так: Абстракционизм – и вдруг, Конкретный? Нелепица какая-то!» Да, для схоластов Старого искусствознания нелепостью является весь Авангард. Они не понимают сущности монокулярного Абстракционизма и Неоабстракционизма Старой школы, в котором плоские абстрактные фигуры, и он абстрактен и по форме, и по содержанию – Абсолютное искусство.

В отличие от плоского монокулярного Абстракционизма, Конкретный бинокулярный Абстракционизм экспериментирует с пространственными формами, с объемными, абстрактными фигурами, которые конкретны визуально. Поэтому Конкретный Абстракционизм конкретен, как и все Конкретное искусство, по форме, но по содержанию – абстрактен.

Введение в него *реальных* п о п - предметов дает Поп-арт Конкретный, введение *конкретных содержаний* дает уже р е а л и с т и ч е с к и е, а не а б с т р а к т н ы е течения и направления Конкретного искусства. Так, в «Голубом кубе» только *абстрактные* о б ъ е м ы, это пространственный, *Конкретный* Абстракционизм. А «Арлекин со скрипкой» – это Конкретный *Сюрреализм*: ведь в нем – конкретные *по содержанию* образы и Арлекин.

Но здесь присутствуют *реальные* поп-предметы: среди рисованных гвоздей – *реальные* шурупы, закрученные в оргалит. Они *естественно* вошли в конкретный визуальный мир. И получается уже «Поп-сюрреализм»!



Кандинский В. Импровизация 31.
Плоскостной абстракционизм



Пронькин В. Разноцветные тени. 2004.
Пространственный абстракционизм

То, что абстрактное искусство Старой школы было *плоскостным*, монокулярным, мы доказали вам в двух книгах, да это не скрывал и сам Кандинский, и все последователи его учения работали на п л о с к о с т и. В своей теоретической работе «Точка и линия на плоскости» Кандинский несколько запутанно исследует явление Абстракционизма Старой школы. Но, тем не менее, это серьезное исследование именно *монокулярного* и *плоскостного* Неоабстракционизма.

В заглавии, в названиях глав: «Точка», «Линия», «Основная плоскость», во всем исследовании неоабстрактного искусства, ни слова нет о *сотворении пространства*, повсюду атрибуты плоскости и творчество на п л о с к о с т и.

«Верх и низ», «плоскость на плоскости», «отношение к границе», «различные углы», «внутренние параллели», «геометрическое и свободное построение» – вот некоторые из массы «*плоскостных*» проблем, исследуемых Кандинским. Аналогичные исследования *плоскостного* неоабстракционизма ведут все теоретики неоабстрактного искусства, во всех своих течениях.

Но господа искусствознаи несут нелепейшую чушь в вопросах, как теории неоабстракционизма, так и в вопросах *философских* – о соотношении в искус-

стве *времени, пространства, духовности, материальности искусства*. И абсолютное непонимание истоков зарождения искусства, закономерностей его развития! Кандинский заикнулся о наличии в природе элементов Абстракционизма, но, в силу *плоскостности* мышления, рассматривает здесь лишь принцип «точка – линия» как механический и тоже *плоскостной*: «Линия встречается в природе в бесчисленном множестве явлений: в минеральном, растительном, животном мире. Схематическое строение кристалла – чисто *линейное* образование (например, в *плоскостной* форме – кристаллы льда). Растения в своем развитии от семени – к корню (вниз), вплоть до пробивающегося стебля (вверх) проходит путь от точки до линии...». Великие крупницы и догадки!

И лишь *научное* Конкретное искусствоведение открывает *Космический* Абстракционизм, *геологическую, растительную, животную* Абстрактность во многообразии их элементов, проявлений. Не только *плоскостные* Линия и Точка присутствуют в явлениях Абстракционизма, но и явления пространственные, с *бесчисленными* комбинациями формы, цвета, света и вариантов, как свободного, так и различного геометрического Абстракционизма.



Пронькин В. Голубой квадрат. 2002



Пронькин В. Зеленый куб. 2002

Все Старое искусствознание, теоретики *монокулярного* Абстракционизма, Неоабстракционизма, не зная об *истоках Первобытного* Абстракционизма, *генезис* (зарождение) искусства ведут с *реалистических* изображений (30 тыс. лет до н.э.). И только наше новое *научное* Конкретное искусствоведение, закономерно вытекающее из нового, *Конкретного* искусства, *научно* объяснило *факты* и *причины* зарождения искусства в обществе Неандертальца, открыв древнейшее абстрактное искусство, которому 300 тыс. лет.

Конкретное искусствоведение, исследовав процесс развития *монокулярного* искусства, уверенно и твердо заявляет: *монокулярное* искусство, основанное на *плоскостных* изображениях, 300 тыс. лет назад начавшееся с Первобытного Абстракционизма, в 70-х годах прошлого столетия *закончило* свой путь развития *Неоабстракционизмом* и его течениями. В отличие от искусствознаев Старой

школы, пытающихся *робко заявить*, что «модернистские художественные движения последних лет *исчерпали* предпосылки *дальнейшего* р а з в и т и я», Конкретное искусствоведение об этом заявляет смело, поскольку *видит выход из создавшегося тупика*. Период долгого ЗАСТОЯ в изобразительном искусстве, который длится уже три десятка лет, *закончился*, товарищи и господа «эстеты»!



Пронькин В. Красная дорога. 2004. Конкретный бинокулярный Поп-абстракционизм

На смену Старому *монокулярному* и *плоскостному* изобразительному искусству уже *пришло* пространственное и *бинокулярное* Конкретное искусство. И как бы не препятствовали нам всякие «эстеты» и профессора «соцреализма», мы уже сделали свои картины-эксперименты, мы написали новую теорию *искусства будущего*, и мы создали Школу нового, *Конкретного* искусствоведения, *научно* доказавшего несостоятельность, *псевдонаучность* Старой школы.

Мы видим впереди великое искусство будущего, Конкретное искусство, мы видим верные пути его развития, мы уже пишем новые теоретические труды. Отжившее искусствознание Старой школы не видит ничего новаторского впереди, не видит тех огромнейших *пластов древнейшего искусства*, которое открыли мы. *ТУПИК в развитии искусства и искусствознания* – вот их удел!

Мы приглашаем вас к сотрудничеству, Искусствоведы будущих искусств, вас ждет огромный фронт работы! Создание *К о н к р е т н о г о* искусствоведения лишь только началось, а на пути Конкретного искусства открыты только первые, *начальные ступени*. Конкретный Абстракционизм еще в зачаточном и неразвернутом, пока что, состоянии, всего лишь три Конкретных направления исследованы нашим Новым Авангардом, нашей новой школой живописи.

Но Пирамида нового, *Конкретного искусства*, уже начертана над символической вершиной Старого *монокулярного* искусства, и «Альфа» этой пирамиды – Конкретный Абстракционизм уже открыл отсчет Конкретных направлений и течений нового, *бинокулярного* искусства века Двадцать первого.

Манифест Конкретного Абстракционизма

Век новый, Двадцать первый век вступил в свои права!
Век новый ожидает нового искусства!

Двадцатый век начался с русского *Неоабстракционизма*. Ему предшествовали открытия *Импрессионистов*, *Постимпрессионистов*, вторая половина девятнадцатого века ознаменовалась появлением *аналитических течений*, направлений, которые исследовали грани, стороны искусства Старой школы. Так возникает в живописи *Пуантилизм* и *клуазонизм*, затем *Фовизм* дает художнику свободу цветотворчества, *Кубизм* – свободу формотворчества.

Искусство Старой школы *физиологически* основывалось на *монокулярном* зрении, физически – на линейной и воздушной перспективе. Изобразительной основой этого искусства были *абстракции*: пропорции и линии, углы и силуэты, тональные и цветовые отношения. По *форме* оставаясь плоскостным, *абстрактным*, искусство Старой школы *по содержанию* является *конкретным*, изображающим конкретные предметы: людей, животных и природу.

Логичным завершением *анализа монокулярного* искусства Старой школы было *открытие* Кандинским *Абсолютного искусства* – *Неоабстракционизма*, изображения которого *абстрактны и по форме, и по содержанию*. Объектами его изображения становятся чистые *неоабстракции*: цвет, пятна, линии, геометрические плоские фигуры.

МЫ ОТКРЫВАЕМ НОВОЕ ИСКУССТВО, КОНКРЕТНЫЙ АБСТРАКЦИОНИЗМ!

В отличие от прежнего искусства, *Конкретное* искусство основано на *бинокулярном* зрении, зрении *двух* глаз, которое дает *пространственные* изображения и позволяет *визуально* создавать *объемные* миры.

Объектами *Конкретного абстракционизма* становятся *объемные абстрактные* фигуры, а целью – создание *пространственных* миров, наполненных абстрактными объемными фигурами: реализация бинокулярных формокомбинаций в визуальных, но *пространственных* мирах.

Конкретный Абстракционизм дает нам абсолютную *свободу* творчества, не ограниченную фетишем *натуре*, копированием, жалким отражением Природы. Мы сами создаем свои миры, и имя этому творению – Бесконечность.

На крыльях *медитации* мы поднимаемся над школами, условностями и догмами натурализма. Свобода творчества – вот наш девиз! А путь – Конкретный *Абстракционизм*.

Век Двадцать первый, МЫ ИДЕМ!

г. Белгород. 30.06.2001

В. Пронькин

Н. Пронькина

А. Пронькин

Глава 35. Значение авангардного искусства

А разветвление, дальнейший рост и дальнейшее усложнение... – не что иное, как необходимые ступени к могучей кроне.

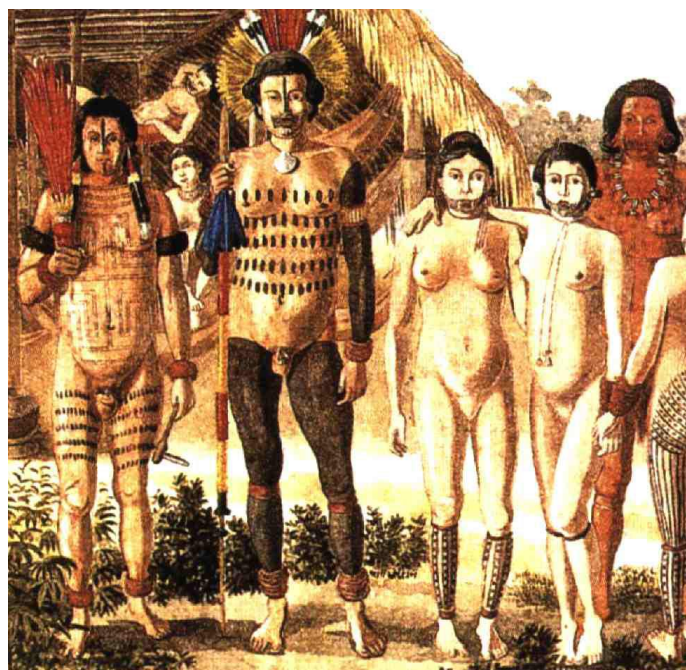
В. Кандинский

Понятие «АВАНГАРДИЗМ» в изобразительном искусстве Школа *Конкретного* искусствоведения определяет строго и *научно*, как и положено в Научной Логике. «АВАНГАРДИЗМ – название *направлений* и *течений* в изобразительном искусстве в *с е х* времен, открывших *н о в ы е* формы художественного выражения». Заметьте, господа «эстеты», Авангардизм – *глобальное* явление!

Такое понимание Авангардизма дает возможность проследить всю его эволюцию в *новых формах* и выявить *з н а ч е н и е* всех *авангардных* направлений. Поэтому *впервые* МЫ заявили о Первобытном *Абстракционизме*, которому 500 тыс. лет, и открыли Первобытное *абстрактное искусство*, ему – 300 тыс. лет.

В отличие от «эстетов» Старого искусствознания, считающего *авангардными* «течения» (без направлений!) только «*в искусстве 20 века*», Конкретное искусствоведение считает *Авангардистами* в *с е х* художников, открывших *н о в ы е ф о р м ы* в изобразительном искусстве, и до 20-го века, и после него.

И разве не были *Авангардистами* абстракционисты-неандертальцы, *впервые* применившие абстрактные цветные пятна, точки, линии для украшения своих орудий, лиц и тел? Они и стали первым АВАНГАРДОМ, «идущим впереди», открывшим *п е р в у ю* страницу всех изобразительных искусств.



Туземец с росписью лица, индейцы из Америки – последователи древнего *Авангарда*

А «Авангард» Синантропа, которому 500 тыс. лет, освоил Первоэлементы: Точку, Линию, *геометрические* Фигуры, открыв при этом *первые* *изобразительные* формы древнего Абстракционизма. Затем Неандертальцы открывают *первые законы композиции*, симметрии, а первобытные «Малевичи» и «Мондрианы» – законы и *художественные формы* Узора и Орнамента.

Древнейшее *абстрактное искусство*, местами заменявшее одежду (см. индейцев), становится *обычным украшением* тела и одежды, оружия, предметов быта, искусством повседневным, нужным людям, переставая быть *авангардистским*, поскольку *функция новаторства*, открытия, уже была исчерпана.

Но древние художники везде, на протяжении тысячелетий, не только бережно *передавали* наработанные *формы* Первобытного Абстракционизма, но и *творчески* перерабатывали и *совершенствовали* его, создав и сохранив *региональные* и *национальные* традиции орнаментов, которые живут и в наше время в декоративно-прикладном искусстве всех народов.

Значение Древнего Абстрактного искусства огромно, оно являлось *жизненной необходимостью* для всех Культур и всех народов. Оно, как и язык, фольклор, является *основополагающим* в системе ценностей у всех народов.

А древние *Авангардисты* открывают Новый Авангард – *Реалистические* изображения! Отсюда начинается искусство в *типических чертах!*



Древние силуэтные изображения



Древние контурные изображения

Первобытный Авангард – реалистические изображения

Сначала это – *силуэтные* изображения, простые, *плоские* и *одноцветные*. Затем древнейшие *Авангардисты* открывают *плоский Контур*, в котором уже *многоцветие*, внутри же *основного* контура находятся различные *другие контуры*: цветные пятна, контуры глаз, носа, рта и прочие. На Контуре и Силуэте основано все *Первобытное искусство Реализма*, и все искусство Древних цивилизаций всех континентов, от Древнего Египта, до государств индейцев двух Америк, Китая, Индии и прочих древних государств.

И наконец, художниками Древней Греции открыт Великий Авангард – *Натурализм*, стремящийся к *похожести на реальный мир*. Предвидим возмущение искусствовознаев Старой школы: «Не может быть! *Натурализм* – не Авангард!» Но разве *не открыли* *Новые формы художественного выражения* художники Эллады, и разве не относятся к Авангардизму Сюрреатура-

лизм, Сюррепнатурализм и Гипернатурализм? И разве не открыли первые Натуралисты явление *линейной перспективы*, революционное и *авангардное* для того времени открытие, которое и *определяет* Н а т у р а л и з м оптически и физиологически? И первые Натуралисты Древней Греции, открывшие *монокулярные* и *плоскостные* перспективные изображения – Авангардисты! Правда, «эстеты» Старого искусства ЗНАНИЯ их называют «РЕАЛИСТАМИ»!

Дальнейшее развитие *Натурализм*, утраченный в Средневековье, вновь получает в эпоху Возрождения. И новый Авангард Натурализма, художники: Мозаччо, Джотто, Учелло, Боттичелли и другие, исследуют и применяют в своих работах эффект *линейной перспективы*.

Великий Леонардо в дальнейшем объяснил это явление *научно*, как свойство *моноглаза*, дающее иллюзию *уменьшения предметов* по мере удаления от глаз. И он же открывает и объясняет явление *воздушной перспективы*, дающей визуальную иллюзию «похолодания» и потемнения цветов предметов по мере удаления от глаза. Эту иллюзию он объяснил «холодным», голубым цветом воздуха, что делает и небо (воздух) голубым. Ну разве это не *открытия* в искусстве, не «новые формы художественного выражения», являющиеся основой, признаком Авангардизма? Что скажите не это, господа «эстеты»?

Художники-Авангардисты всегда исследовали способы *монокулярного* и *плоскостного* восприятия и отражения, и *зображения* мира. Абстрактное искусство древности базировалось на *геометрических* плоскостных фигурах, а силуэт и контуры – явление *монокулярное* и плоскостное. Таким же плоскостным и свойством *моноглаза* являются все *перспективные* монокулярные изображения от изображений перспективщиков-художников, до монофотографии, монокино и монотелевидения. И мы доказываем это в своих книгах с позиций физики и физиологии: *монокулярные* изображения – все плоскостные!

Иллюзия *пространства* – в *бинокулярных* образах, и разницу между *монокулярными* изображениями художников от Возрождения до «барбизонцев», и *пространственным* реальным миром, заметили и *мпрессионисты*.



Моне К. Завтрак. 1873



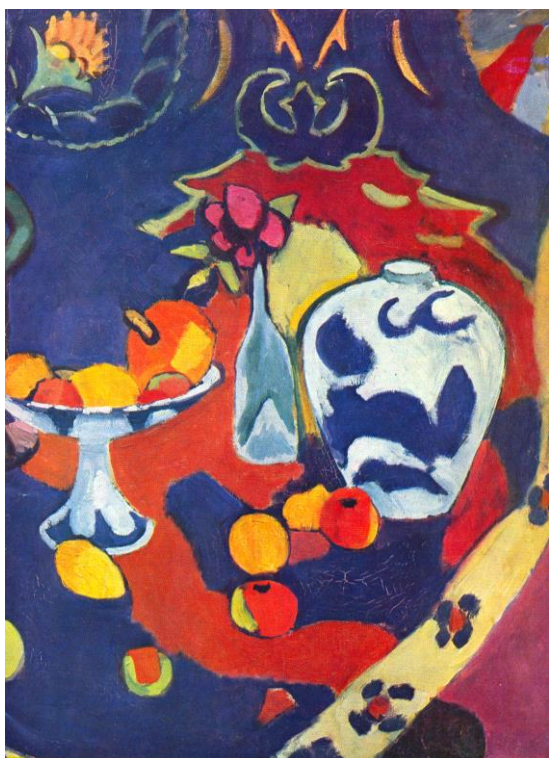
Дега Э. Танцовщицы за кулисами. 1880

Примеры пространственного *бинокулярного* Импрессионизма

Но, не поняв основы нового, *пространственного* видения, импрессионисты переходят к *плоскостной* дивизионистской технике, исследуя гармонию цветов и света. Лишь в некоторых их работах раскрылась бездна «нового пространства», основанного на *бинокулярном* зрении, а в целом весь Импрессионизм является *монокулярным*, плоскостным искусством.

Гораздо большего успеха в «ловле» бабочки *бинокулярности* добились *Постимпрессионисты*, особенно Ван Гог, Гоген, а также «импрессионист» Эдгар Дега, «фовист» Альбер Марке, которые добились в области *бинокулярного* Натурализма гораздо больших результатов, чем импрессионисты. Но и они, не понимая сущности *пространственного* видения, являются лишь «рыбаками в том море, которое называется океаном *реальности*». У них, то получается «новое пространство», то видение *бинокулярное* срывается и получаются *монокулярные* и *плоские* работы. *Непросто быть новатором!*

И тем не менее, *значение* импрессионистского и постимпрессионистского АВАНГАРДА огромно, его можно назвать «большим и дерзким *покушением* на школу Старого *монокулярного* Натурализма». И именно с Импрессионизма в изобразительном искусстве пошел большой и дерзкий *аналитический процесс*. Продолжили его Ван Гог и прочие постимпрессионисты, прозрев основы *плоскостного* Экспрессионизма и Неоимпрессионизма. Ван Гог даже *предвидел* Неоабстракционизм Василия Кандинского!



Матисс А. Фрукты и бронза. 1910. Фрагмент.
Ф о в и з м – свобода цветотворчества



Пикассо П. Портрет сидящей Доры Маар
К у б и з м – свобода формотворчества

Аналитические направления в искусстве являются, конечно, Авангардом, поскольку *открывают новые* художественные формы. *Аналитическими* мы называем их в связи с их свойством *выделять* какую-либо *грань*, *сторону* в изобразительном искусстве и *экспериментировать* с ней, исследовать ее.

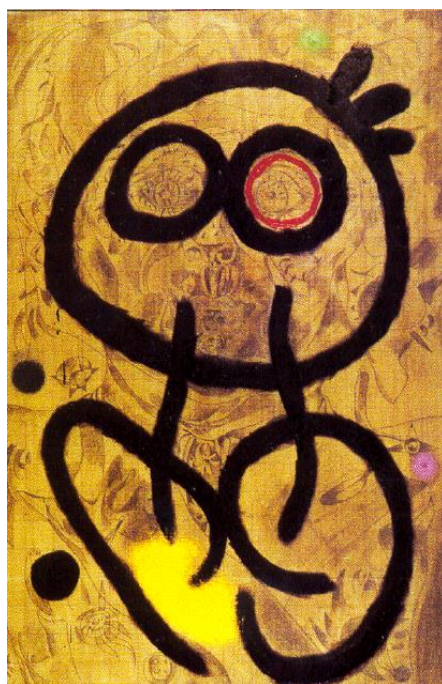
Так, *импрессионисты* выделяют и исследуют гармонию цветов, дивизионизм. *Пуантилисты* – законы сосуществования, контрастности цветов, которые им открыл Шеврёль, ученый, занимающийся составлением красок для *текстильной индустрии*. И мы поныне пользуемся их законами, как в текстильной, так и в других *различных производствах*, от полиграфии, моды, до архитектуры и машиностроения и прочих, легких и тяжелых отраслей. Вот вам *практическое* значение авангардистских направлений, можно сказать: от духа – к телу!

Затем Фовизм дает искусству *неограниченную СВОБОДУ цветотворчества!* И это применяется в *различных областях* полиграфии и текстильных производств, в рекламе и дизайне, в *мультипликации* – везде мы видим смелые и яркие цвета, раскрашенные «дикими» цветами лица и фигуры. И надо же! Никто из деток не обижен на фовистов! Ведь дети сами в творчестве – «фовисты»!

Кубисты открывают *неограниченную ничем СВОБОДУ формотворчества!* Этой СВОБОДЫ ф о р м буквально т р е б у е т *новаторская* архитектура. Кубизм *естественно* вошел в функциональные, конструктивистские архитектурные проекты, он в современной полиграфии, в рекламе и в кино, в мультипликации, на телевидении, в дизайне. И все мы пользуемся Кубизмом!



Клее П. Старец. 1922.



Миро Х. Обновленный автопортрет

Да да и с т ы исследуют творчество ребенка, детства искусства Человечества

Экспрессионисты, дадаисты и примитивисты исследуют искусство, которое, которое *являлось отражением* Детства человечества. Наивные и яркие, примитивистские и искренние, предельно непосредственные и очаровательные, работы этих *Мастеров-Авангардистов* напоминают нам рисунки *нецивилизованных народов, маленьких детей*. Искусствознаев Старой школы, художников-натуралистов обычно возмущает это творчество: «Они же не умеют рисовать!»

Да нет, «умельцы от природы», они – *Авангардисты!* Они открыли *новые художественные ф о р м ы*, значение которых для Культуры человечества огромно. Ведь если б не они, то до сих пор мы не имели я р к и х и чудесных

книжек для детей, мультфильмов и игрушек, исполненных в *манере примитива, детского рисунка*. Они понятны, привлекательны для деток, поскольку соответствуют *их уровню развития*. Ведь дети в творчестве – фовисты-дадаисты!

И если сравнивать *натуралистский* мультфильм Диснея о Винни Пухе, где все «как в жизни», и наш – *реалистический* в «типических чертах», то наш, «не-жизненный» – гораздо *интересней для детей*: он ближе их менталитету.



Дисней У. Винни Пух и его друзья
Стремление к Натурализму



Назаров Э., Зуйков В. Мультфильм «Винни Пух». 1959
Реализм в *типических чертах* ближе ребенку

При этом, мы, как и Кандинский в свое время, не собираемся «низвергнуть» весь Натурализм и утвердить повсюду Неоабстракционизм, или Фовизм и Дадаизм. Мы говорим о фактах их рождения, об ЭВОЛЮЦИИ Авангардизма и искусства. К тому же весь Натурализм, от древних греков, до Леонардо – явления *авангардистские*, а Гений Леонардо – тоже, господа, Авангардист!

О том значении, которое имело для *развития производства*, архитектуры и дизайна *абстрактное, неоабстрактное* искусство, мы рассказали в предыдущих главах. Все авангардное искусство потому и *ценится*, и *стоит* баснословных денег, что это есть «с т у п е н и» общего *развития* Культуры Человечества. И каждая «ступень» – создание новой *эстетики для производства*, на деле *создающая новаторские СТИЛИ* всех времен, Цивилизаций и народов.

Сначала – в изобразительном искусстве: *открытие новой эстетики*, законов, художественных форм, затем – глобальное *внедрение этой эстетики в производство*: в дизайн, в архитектуру – во всю Культуру Человечества.

Художники-Авангардисты *отличаются* от прочих рядовых художников, обычных живописцев, графиков, дизайнеров: они дают различным ПРОИЗВОДСТВАМ *новую эстетику* продукции: вещей, машин, предметов быта и всего товара. Искусство – составная, *эстетическая* часть производства, от Неандертальца и до современности. А его движители, Авангардисты, всегда давали *эстетические СТАНДАРТЫ* производству *ВСЕХ эпох* Культуры Человечества.

Такие, вот «коврижки», господа «эстеты»! Приятного вам аппетита!

Глава 36. «Постмодернизм» – АФЕРА ВЕКА!

Клементу Гринбергу,
искусствоведу, первым выступившему против
«Постмодернизма», посвящается

Открытый больше не будет.
Наступил постмодернизм.
М. Гельман

Теперь, когда Вы, наш дорогой Искатель Истины, увидели *истинную ЭВОЛЮЦИЮ* искусства, Вам ясен *механизм и движитель* изобразительного искусства: Авангардизм – открытие новых *форм художественного выражения!* Закономерен «роковой» вопрос: возможен ли *конец развития* искусства, Авангардизма в нем? Или оно, как форма *эстетического ПОЗНАНИЯ*, *бесконечно*, а новые художественные формы Авангарда будут *открываться вечно?*

Мы не случайно взяли эпиграфом слова «эстет», *барышника* от искусства, Марата Гельмана: «Открытый больше не будет. Наступил постмодернизм».

В России эта Мафия, возглавленная Маратом Гельманом, не только представляет ряд *барышников*, по сути, *оккупировавших* наши Художественные галереи, выставочные залы и Государственные МУЗЕИ, они – лишь часть Международной Мафии «эстетов», открыто объявивших о **КОНЦЕ** Авангардизма.

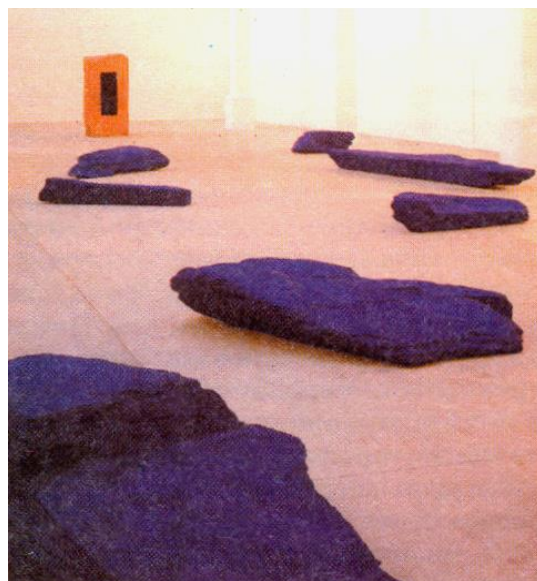
А что в основе? «Постмодернизм» – возможность только *повторять* Авангардизм XX в., «творить» в его последних направлениях, течениях. Как это «**АКТУАЛЬНО!** Круто! *Современно!* И по Москве «запрыгало» и закривлялось «Актуальное» искусство ЭПИГОНОВ Концептуализма 1960 гг., Поп-арта 1920-1960 гг., Кинетического искусства 1960-х гг., Информального искусства и т.д.

Как мы уже писали выше, причины торжества «Постмодернизма» были элементарно *«шкурные»*: АРТ-БИЗНЕСУ нужны были Авангардисты, ведь их картины приносили миллиардные доходы. Да, вот, беда! В начале 1970 гг. в изобразительном искусстве ЭВОЛЮЦИЯ *монокулярного* Авангардизма (*открытия* новых художественных форм) *завершилась*. Никто не знал, **КУДА** вести искусство! АРТ-БИЗНЕС топнул ножкой: «Найти Авангардистов!»

Тогда «эстеты» *выдумали* «Постмодернизм». Художники, не знавшие, *что делать* и *куда идти*, напоминали стадо брошенных баранов. Но тут явились Пас-



Смитсон Р. Песчаник и зеркало. 1969.
Авангардизм. Неоконцептуализм 1960-х гг.



Капур А. Се человек. 1989.
«Постмодерн»: повторение, *эпигонство*

тыри-«эстеты» и с песнями погнали стадо на художественные пастбища. И песни были добрые: «Друзья! Вперед, в «Постмодернизм!» Развитие искусства завершилось! Ничего *нового открыть нельзя*. Зато мы можем *повторять*, «*цитировать*» и ЭПИГОНИТЬ! Работайте и эпигоньте «под Авангардистов»! А мы вам гарантируем «РАСКРУТКУ», продажу ваших «подражалок» и подделок!»

Во всем искусствознании нашлись лишь единицы *истинных* Искусствоведов, которые, все находясь еще в «эстетстве», подняли голос против АФЕРЫ торгашей-«постмодернистов». За Истину, за настоящее Искусство! Одним из них был Климент Гринберг: «Поймите, то что в наше время выдается за АВАНГАРД, *лишь на словах является передовым*, за всем этим стоит, испорченный взгляд людей, и их дурной тон в изобразительном искусстве».

Другой искусствовед, Виктор А. Гровер, присоединяется к К. Гринбергу: «Сегодняшнее господство постмодернистской точки зрения привело к интерпритации модернизма, которая, по моему мнению, дезинформирует и вводит в заблуждение». Кто вводит в заблуждение? «Эстеты» «Постмодерна»! А кто «заказчик»? Недобросовестный АРТ-БИЗНЕС «Постмодерна»!

И это понимает Гринберг: «Постмодернистский бизнес – еще одно выражение *дурного тона* в изобразительном искусстве». Как мягко сказано! Это АФЕРА! Преступление перед искусством, человечеством! Вы думаете, хоть кто-то из кураторов «проектов», выставок и галеристов хоть где-то *возмутился*?

Напротив! Эти аферисты до сих пор «*стригут*» купюры с недалеких и обманутых коллекционеров, Меценатов и других доверчивых любителей искусства. Почему?! Увы, поборники законности и справедливости! Ведь СЧЕТ им – ЛЕГИОНЫ, а ИМЯ им – «ЭСТЕЕТЫ»! Кто же восстанет против этой МАФИИ?



Аппель К. Персонаж в маске. 1952
Информальное искусство. Группа «Кобра»



Баския Ж-М. Без названия. 1982. 110, 5 млн \$.
Неоэкспрессионизм. Эпигонский «Постмодерн»

Для недалеких Меценатов была запущена другая песня – псевдоНАУЧНАЯ. И тысячи «эстеток» и искусствознаек запели СЛАВУ «Постмодерну»: «Постмодернизм – чудесное явление-э-э-Э-Э! И даже – «*направление* в общественной жизни и культуре современных *индустриально развитых стран*».

Ну, КТО же не захочет СТАТЬ *индустриально развитой страной*?! Все-го-то и «делов» – признай «Постмодернизм»! Пустите в галереи и на площади кривляк-концептуалов с их перфоменсами! Все выставочные залы завалите разным хламом с громкими названиями. Что? Непонятно? Мы разъясним!

«Все просто! О-ля-ля! – заверила «эстетка» и убедительно «заРЭПила»: «Одно из отличительных свойств постмодернизма (1?), *по сравнению с модернизмом* (2?), заключается в том, что *ирония, высказывание в квадрате* позволяет участвовать в мета-языковой игре (3?)... В идеале постмодернизм оказывается над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с «содержанизмом» (4?), *снося стену, отделяющую искусство от развлечения*. Ну, разве, господа, не «чудо»?! Да, Модернизм с Авангардизмом путает (2?)... Да, СУТЬ «Постмодерна» (1?) маскирует *искусствознайской болтавней*... Но КАК ПОЕТ! Научница!

Как говорил К. Гринберг: «Они привносят современный обывательский вкус, *маскируя его под новаторство* и обертывая его в *высокопарный художественный жаргон*». И люди этому высокопарному ЖАРГОНУ *верят!* Да!

ВСЕ Меценаты и Министры всех искусств, культур и экономик «*индустриально развитых стран*» стремглав помчались покупать «шедевры» «Постмодерна». Еще бы! Картина эпигона Баскии «Без названия» (1982) стоит 110, 5 млн \$. «Шедевр»! Никто не объяснил несчастным Меценатам, что Баския лишь ЭПИГОН! *Шедевр* – у Аппеля: Авангардизм и Информальное искусство (1952). Все сделанное «гениями» «Постмодернизма» (1970-е и далее) – надувательство и *эпигонство*. Цена его «шедевров» – цена ТОВАРА: не более 110, 5 тыс. \$.

И только та-а-ам, «ЗА БУГРОМ», в зажравшейся Америке, печальный Гринберг, незадачливый «эстет», *интуитивно* заподозривший АФЕРУ, тревожно закричал: «Остановитесь, господа! Одумайтесь! «В действительности Авангард *исчерпал свои возможности, и начал отрицать себя*. Где все уже открыто, развитие *останавливается; когда все – революционеры, революция закончена!*»

И песни радужных «Маньковских» Гринберг *осуждал, считал, что не случайно* они воспевают «Постмодернизм», маскируя *«его под новаторство»*. Он знал: картины *истинных* Авангардистов на аукционах продают за *сотни миллионов долларов*, но в чем же «ценность» ЭПИГОНОВ «Постмодерна»? В подражательстве АВАНГАРДИЗМУ прошлого и позапрошлого столетий?!

Интеллигентный Гринберг, все же, был «эстетом», и потому он *деликатно* заявлял: «Я не обладаю доказательствами... но вижу, что эти идеологи, сторонники постмодернизма не являются поклонниками искусства. Они, как я думаю, являются более опасной угрозой высокому искусству, чем прежние обыватели от искусства». Ну, как же! Вкус, интуиция, дурной тон, пардон...

Но мы, Авангардисты и исследователи искусства, привыкли вещи называть своими именами! «Постмодернистский бизнес», вместе с «эстетской» и псевдонаучной Школой Старого искусствоЗНАНИЯ, не видя нового пути в искусстве, задумали АФЕРУ ВЕКА. И провели ее! Причем, они загнали в творческий ТУПИК 30-тилетнего ЗАСТОЯ не только все ИСКУССТВО: эти дельцы и аферисты от искусства отправили в ЗАСТОЙ и всю КУЛЬТУРУ человечества.

Что, господа «эстеты»? Считаете, что мы *преувеличили* с Культурой?

Но! Вся наша «*культурная элита*», начиная с Академиков, Профессоров Министров, и заканчивая скромной бабушкой-смотрительницей в музее – ВСЕ

путают понятия «КУЛЬТУРА» и «ИСКУССТВО». «КУЛЬТУРА – Совокупность производственных, общественных и духовных достижений людей». Это понятие ОБЩЕЕ, *подчиняющее*. Увы! У всех «эстетов» в ЛОГИКЕ – пробел в извилинах!

ИСКУССТВО – это ЧАСТЬ культуры, *подчиненное* понятие (и явление), «творческое ОТРАЖЕНИЕ (!), *воспроизведение* (?) действительности в художественных образах». В отличие от *идеалистического* «эстетства», мы *связываем* ИСКУССТВО с ПРОИЗВОДСТВОМ на протяжении *всей его истории*: Искусство создает ЭСТЕТИКУ для производства, для всех КУЛЬТУР и всех времен.

Пример: *изгнав* Авангардизм (Неоабстракционизм, Конструктивизм, Минимализм и пр.) из ИСКУССТВА, СССР не смог создать *передовых* и конкурентных *эстетических* стандартов для ПРОИЗВОДСТВА: строительства, машин, автомобилей, для бытовых товаров, одежды и т.д. А запретив в науке кибернетику, генетику, и пр., СССР *отстал* от Запада, не только в *качестве товаров*, но и в научных технологиях, и в производстве основных товаров.

А в результате: КРИЗИС всей КУЛЬТУРЫ «социализма» – СССР ИСЧЕЗ! «Постмодернизм», загнав в тупик искусство, *затормозил развитие* всей КУЛЬТУРЫ человечества на 30 лет. Наш Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство дает не только новую *бинокулярную ЭСТЕТИКУ* производству и КУЛЬТУРЕ будущего, но и предлагает абсолютно **НОВЫЙ способ производства** будущего: *бино-нано-технологии*. И здесь Россия может стать *передовой*!



Джон Чемберлен. Эссекс. 1960.
Авангардный Изо-поп-арт 60-х гг.



Маррей Э. Больше, чем ты знаешь. 1983.
Постмодернистский (эпигонский) Изо-поп-арт

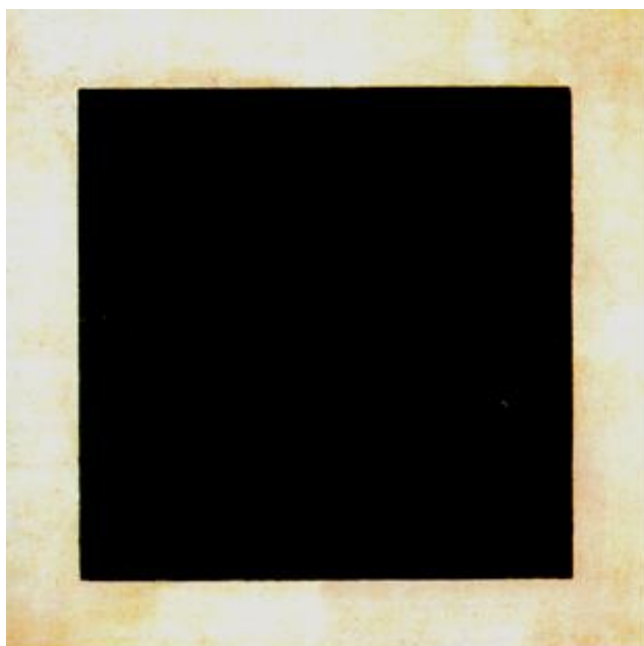
И вновь все тормозит Москва! Барышники-«эстеты» и их духовный лидер Гельман, дилетант в искусстве, устраивают выставки «постмодернистов», стараясь подавать их обывателю, как нечто «современное» и «актуальное», *новаторское* и очень дорогое. Интеллигенция завывала от восторга: «Аванга-а-ард!» и кинулась на выставки! Но, господа! Задумайтесь! Все это УЖЕ БЫЛО!

«Постмодернизм» – «Голый король» из сказки Андерсона! «Эстеты», критики, искусствознания «Постмодерна», накинув на него *несуществующее* платье

Авангарда, ведут его по миру и восторженно кричат: «Смотрите! Ах, какой Авангардизм! Какой ПЕРФОМЕНС! Ой, какая ИНСТАЛЛЯЦИЯ! А вот, фигуры вверх-тормашками, а вот, трансавангард, а это – суперавангард! А вот, «постсовременный» ПОСТ-пост-поставангард!». И люди ахают, и восхищаются: «Какой «наряд»! Какие новые слова! Голимое новаторство и смелость мысли!»

«Они – в плену у аферистов! – кричит из-за кордона Гринберг. – И они верят им, «страшась прослыть реакционером или ортодоксом, что является самым большим проступком перед новомодными обывателями современности».

И тут выходит мальчик и кричит: «Смотрите, люди! А Король-то – голый!» Этот «мальчонка» – Авангардист Владимир Пронькин! Не может быть, чтобы Авангардизм исчез: и вот вам – Новый Авангард, бинокулярное искусство!



Малевич К. Черный квадрат. Ок. 1914-15 гг.
Плоскостной монокулярный Неоабстракционизм



Пронькин В. Конкретный черный квадрат.
2004. Пространственный абстракционизм

Увы! Не зря «эстет» Морозов Александр, «Начальник» современного искусства в Третьяковке, журил нас за «нескромность» и предрекал: «С вами никто не будет иметь дела!» И то! Кто ж «будет иметь дело» с ЧЕСТНЫМИ Авангардистами, в столице лживых АФЕРИСТОВ русского «Постмодернизма»?

И кто же будет слушать *честного интеллигента* Гринберга, на АРТ-БА-ЗАРЕ *эпигонского* «Постмодернизма»? Крикливые торговцы «Гельманы»? Или кураторы «проектов»: «Перфоменсы и инсталляции «под Концептуализм 60-х»? А может нам помогут добрые «эстетки» из «Культуры», с начала 90-х «впаривающие репу» обывателю, страшась прослыть (о, ужас!) РЕТРОГРАДКАМИ в глазах предельно наглых аферистов. Увы, но это ГОРЕ – от отсутствия ума!

И не случайно эти наглые «эстетки» и аферисты «Постмодерна» *препятствуют* признанию и продвижению Конкретного *бинокулярного* искусства: признать наш Новый Авангард для них – значит, признать свою АФЕРУ и *преступление* перед Искусством. Но тщетно! Эволюцию искусства – не остановить!

Наш Новый Авангард растет и развивается стремительными темпами, и у нас есть уже *поддержка, понимание* в среде Искусствоведов. Мы победим!

Глава 37. Почему Кандинский, господа «эстеты»?

Художникам мира, ГЕНИЯМ,
трагически погибшим на пути развития
искусства посвящается...

Люди гибнут за металл!
Сатана там правит бал.
Вардан Маркос

«Эстетское» искусствознание Старой школы, основанное на *эмпирическом подходе*: на субъективности и вкусовщине, интуитивности, не только не смогло научно объяснить всю эволюцию искусства, но завела его в тупик 30-летнего ЗАСТОЯ «Постмодерна». При этом, совершив АФЕРУ в области познания, создав *фальшивую терминологию* и исказив всю эволюцию ГЕНЕЗИСА, эволюции искусства и Авангардизма в нем, «эстетское» искусствознание идет на *преступление*: АФЕРУ в области ОЦЕНКИ и *продажи* мировых шедевров.

При встречах с разными «эстетами», столичными, провинциальными, мы поднимали тему СТОИМОСТИ картин: на основании ЧЕГО картины всех Авангардистов стоят десятки, СОТНИ миллионов долларов, а «реалистичные» картины Шишкина и Айвазовского, и передвижников не «тянут» выше миллиона?

«Эстетки» мудро задирали нос и *глубокомысленно* произносили: «Ну, это же, АРТ-БИЗНЕС!» Ответы двоечниц, голубушки-«эстетки»! Ответы дилетанток! А, что же, *передвижники* – не АРТ-Бизнес? В чем разница, старушки? В ответ «эстетки» возмущенно фыркали и начинали нас *глобально ненавидеть*.

А нам – не привыкать! Мы тянем *воз искусства*, как говорил Кандинский.

Рассмотрим все НАУЧНО! Используя классификацию Канта (обычные ученые, таланты, гении) в науке, мы создаем *свою классификацию*: «ГЕНИАЛЬНОСТЬ в изобразительном искусстве». Извольте, господа! Вот вам «Ступени»:

- а) ГЕНИИ – художники, поднявшие искусство на *НОВУЮ* ступень: Авангардисты, открывшие *новые художественные формы* в направлениях, течениях;
- б) ТАЛАНТЫ – *неофиты, последователи* Гениев, *развивающие их*, лучшие в направлениях и течениях Авангарда;
- в) ЭПИГОНЫ (в формальном плане) – последователи Авангардистов, но в своем творчестве только *использующие* открытия Гениев или Талантов.



В. де Куннинг. Женщина 2. 1952.
Информальное искусство



Базелиц Г. Лазарь. 1984.
«Постмодернизм»: «новаторство» – фигура вниз головой»

Все эти *научные* критерии основаны на *объективных* факторах, логических *определениях* понятий, отрицании *субъективности*: вкуса, интуиции.

Теперь подключим ЭКОНОМИКУ! Почему картины ЭПИГОНОВ?

Картины ЭПИГОНОВ, *формальных подражателей*: абстракционистов, реалистов и натуралистов – «постмодернистов», живут *по рыночным законам*: это ТОВАР, который произвел художник для продажи. И это может быть отлично сделанная картина *современного нам* художника «под Левитана» или же, «под Шишкина», «под С. Дали», «под В. Кандинского», «под В. де Кунинга». Цена ей – 5-90 тысяч (от размера) наших «деревянных». О них Владимир Маяковский написал: «Делайте под себя, не делайте под Маяковского!»

Картины Левитана, Айвазовского, Поленова, других *натуралистов-передвижников*, оцениваются в *сотни тысяч*, пару *миллионов* долларов. Являясь яркими Талантами в искусстве изобразительного Натурализма, в *формальном плане* они – лишь ЭПИГОНЫ. Они не открывали новых, *авангардных* форм: они лишь ЛУЧШИЕ среди Натуралистов, использующие *открытия предшественников*. Зато они, как символисты, футуристы и другие, *новаторы* в различных СОДЕРЖАТЕЛЬНЫХ аспектах: «в литературщине», как говорил Сезанн.



Авангардист Леонардо да Винчи.
Дама с горностаем. Ок. 1490. Натурализм



Крамской И. Неизвестная. Фрагмент. 1883.
Натурализм. В формальном плане – эпигонство

Обидно, господа, «фанаты» передвижников, но это факт! Увы! Не обессудьте! Но нет! Российский обыватель *возмущен*: «Почто, «мазня» какого-то Ван Гога, или Сезанна стоит десятки, сотни *миллионов долларов*?! «Черный квадрат» Малевича – *два миллиона долларов*! Да я ТАКОЕ, *за минуту нарисую!*»

«Нет! Это надувательство! – кричат с экранов телевизоров наши известные *натуралисты* в модных галстуках. – Это любой ребенок может намазывать!» Их возмущение понятно: за их картины не дают *тысячной доли* от стои-

мости картин Авангардистов. А сколько стоило трудов нарисовать одну картину, в которой, «*все как в жизни*», выписано, похоже, как на фотографии. А тут, набрызгал краску на огромный холст – и все! Готово! Миллионы долларов!



Кандинский В. Без названия. 1922.
Неоабстракционизм – на плоскости, и НАШ Абстракционизм – в бинокулярном пространстве



Пронькин В. Красный квадрат. 2001

Конечно, можете и Вы, любезный обыватель, нарисовать Квадрат, набрызгать краски, но это – *эпигонство!* «Постмодернизм»! Не Вы, а Поллок и Малевич открыли эти авангардные явления в искусстве. Мало того, Кандинский и Малевич открыли новую ЭСТЕТИКУ машинным производствам и всей культуре человечества в XX веке! Для Вас, завистливый «товарищ-господин»!

И если Вы купили *настоящую* картину В. Кандинского или Малевича, или Ван Гога, то Вы становитесь уже *не покупателем* товара, становитесь владельцем АКЦИИ компании «Ван Гог и К°», «Кандинский и К°» или «Малевич и К°»! Владелец постоянно *дорожающей* Картины-Акции, которая вам принесет невиданные *дивиденды*: десятки, сотни *миллионов* долларов.

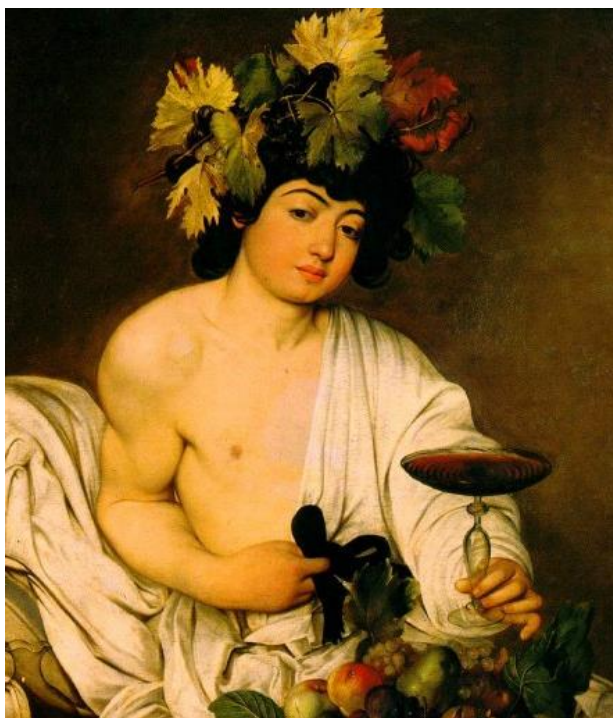
В чем дело? Это картины *Авангардистов*, новаторов и первооткрывателей в искусстве, создавших качественно *новые* художественные технологии. Это *ступени* ЭВОЛЮЦИИ искусства, ступени Авангарда: развития искусства в *новаторских* художественных формах. Это Ступени мировой Культуры.

Есть у Василия Кандинского заметки об искусстве, и называются они «Ступени». *Ступени* – это *новые* течения и направления в искусстве, где каждый из Авангардистов – «ступенька» лестницы развития искусства. ГЕНИЙ!

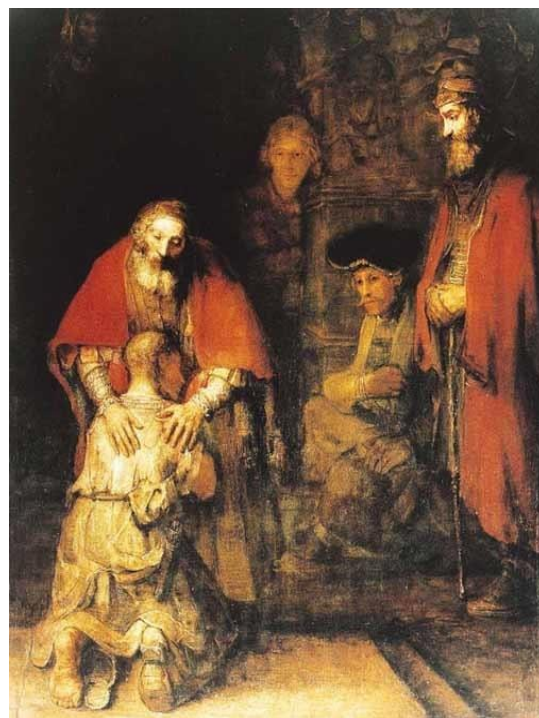
Их НЕОФИТЫ, *развивающие* эти формы, вносят свой вклад в развитие направлений в течениях, импрессирах, уже ТАЛАНТЫ. Картины-АКЦИИ их оцениваются ниже, чем работы Гениев, создавших направления.

Между «ступенями» – художники, работающие в русле *уже открытых* и *адаптированных* к обществу авангардных направлениях, в различных странах,

временах, народах. Но лишь картины открывателей «ступеней» есть подлинные АКЦИИ: *между* «ступенями» – уже лишь ЭПИГОНЫ. Последние, при всем к ним уважении, даже создав великие шедевры, *формально* создают ТОВАР.



Караваджо. Вакх. Около 1596



Рембрандт. Возвращение блудного сына. 1666

Итак, картины *в ценах* делятся на АКЦИИ и на ТОВАР! И все становится понятно:

- а) АКЦИИ-картины компании АВАНГАРДИСТ и К° (направление Гения);
- б) АКЦИИ-картины компании НЕОФИТ и К° (течение Неофита);
- в) ТОВАР-картины *формального ЭПИГОНА* (не открывшего свои авангардные направления и течения, пользователя чужих открытий).

Причем, *материалистический, диалектический* подход к искусству позволил нам увидеть *связи* производства и искусства. Развитие *производства*, начиная с Первобытности, неотвратимо *требует* от искусства «своей» ЭСТЕТИКИ, дающей производству СТИЛЬ из *триединства*: а) авангардного искусства; б) архитектуры; в) дизайна. Натурализм *дал* новый СТИЛЬ эпохе Возрождения: *натуралистический* барокко, определенный цеховым, *ремесленным* производством, переходящим к *новому, машинному*, к развитию наук, искусства.

Поэтому, так *значимы* картины-АКЦИИ Авангардистов Возрождения, «отцов» Натурализма, ГЕНИЕВ: Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэля, Дюрера: их ценные картины-АКЦИИ оцениваются в *сотни* млн. долларов.

Их НЕОФИТЫ, *развивающие* Натурализм в различных формах – ТАЛАНТЫ: Рубенс, Тициан (многофигурная картина), Эль Греко (мистический натурализм), Караваджо (Гипернатурализм), Рембрандт, Веласкес и пр., экспериментирующие с цветом, светом... Они, по сути, довели Натурализм до совершенства.

Мы не случайно выше привели картины Караваджо и Рембрандта: в них показательно движение от *Гипернатурализма* (термин авторов) к *Импрессио-*

низму: Рембрандта не интересует *выписанность* форм, картины его живописнее, воздушнее и более цветные. Все эти качества усилятся у импрессионистов.

Последующие художники Натурализма Академисты 17-19 вв., Романтики 18-19 вв., Передвижники 19-20 вв. могли лишь повторять эти открытия, *формально* оставаясь ЭПИГОНАМИ, *талантливыми* Художниками Натурализма.

При всем моем к ним уважении, они не открывали *новых форм* художественного выражения, создав шедевры в давно известных формах. Исследования в Синтетическом (определение авторов: *от простого – к сложному*) *монокулярном* Авангардизме *формально завершились, но эволюция искусства – нет.*

Аналитический Авангардизм (определение авторов) – виток дальнейшей эволюции *монокулярного* искусства, его открыли *Импрессионисты*. СУТЬ Аналитического Авангарда – в *выделении* (анализ) грани, стороны искусства, исследование ее в теории, картинах. А результат – открытие *новых форм* художественного выражения, которые создают Эпоху в культуре Человечества.

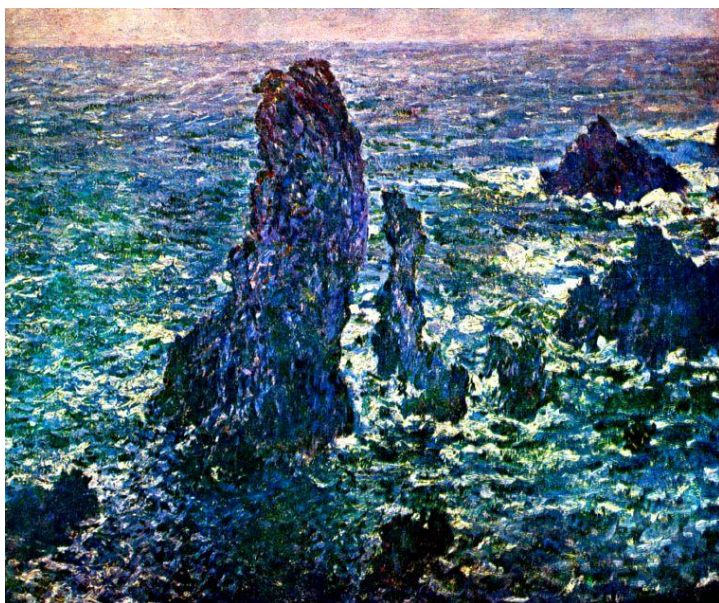
Они были востребованы МАШИНЫМ производством: введение машин и сокращение *ремесленного* труда *потребовало более простой эстетики*, так появились стили *рококо* и *бидермейер*, а между ними – *ряд эклектик*.

МАШИНЫМ производствам требовались более простые и удобные для производства ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СТАНДАРТЫ. Их дал им Аналитический Авангардизм середины 19–20 веков: Неомодернизм, Модерн, Конструктивизм и т.д.

Картины Мастеров Аналитического А в а н г а р д а (импрессионисты, Сезанн, Ван Гог, Гоген, Климт, Пикассо, Матисс, Кандинский и др.) – очень ценные картины-АКЦИИ, картины ГЕНИЕВ, создавших новые «СТУПЕНИ» в изобразительном искусстве и новую ЭСТЕТИКУ для производства XX века.

И цены на работы этих ГЕНИЕВ, открывших *направления* искусства, *должны быть выше цен* на многие картины НЕОФИТОВ Неоабстракционизма (Поллок, Ротко и др. – *течения*), уже шагнувшие за *сотню миллионов* долларов. Но стоимость картин Моне на аукционах: от 40 до 80 млн. \$. Абсурд!

Картины их должны оцениваться выше 300 млн. \$. Это же ГЕНИИ!



Моне К. Скалы в Бель-Иль. 1886 г. Импрессионизм



Джаспер Джонс. Фальстарт. 1959 г.

Аналогичная история с российскими Авангардистами начала прошлого, Двадцатого столетия. *Почем Кандинский, господа «эстеты»?* Картины ОСНОВАТЕЛЕЙ Неоабстрактного искусства, создавшего ЭСТЕТИКУ для производства XX века: Кандинского, Мондриана, Малевича **СТОЯТ** в пределах 40-10 миллионов долларов. **ЦЕНЫ** полотен американских «разбрызгивателей» красок, **РАСКРУЧЕННЫХ** «эстетами» «Постмодернизма», перевалили далеко уже, за **СОТНЮ миллионов долларов**. *Где логика, товарищи «эстеты»?*

Чем хуже русские Авангардисты своих *последователей*: зарубежных и особенно американских НЕОФИТОВ? Причина хуже следствия? Абсурд!

Кандинский открывает НАПРАВЛЕНИЕ – Неоабстракционизм, Малевич – уже ТЕЧЕНИЕ, но *значимое*: исследование РИТМА (динамический), введение ВСЕХ геометрических фигур (супрема – высший). Они стояли у ИСТОКОВ, в начале Неоабстракционизма, открыли его главные, фундаментальные законы.

А Поллок лишь в конце 1940-х годов изобретает «дриблинг» – технический прием *набрызгивания* красок на холсты. В формальном плане, в области теории Неоабстракционизма, абстрактные экспрессионисты *добавили* ему ЭКСПРЕССИИ, но ставить их **ВЫШЕ** Кандинского, Малевича по *значимости* и в ЦЕНЕ, могли лишь *наглые* барышники-«эстеты», *обманывавшие* Меценатов.



Горки А. Печень-гребень петуха. 1944. Ташизм



Ротко М. № 6 (Фиолетовое, зелёное и красное) 1951

Представьте, господа! Вы сделали автомобиль, новаторский, шикарный, а мистер N придумал гайки для колес. И он Вам выдвигает требования: «Цена автомобиля – четыре миллиона! Вам – миллион, а мне за гайки – три!» «Но почему же!» – удивитесь Вы. «Да, потому! – ответит Вам нахал. – Это **ОСОБЕННЫЕ** гайки! СУПЕР!» Вот так идет оценка мировых шедевров в области искусства.

Возьмите Марка Ротко! Его реальный вклад в искусство *гораздо меньше*, чем у Кандинского, Малевича, Шагала: он не создал нормальных *теоретических* трудов, он, *как и все искусствознаи*, не смог *определить* свое течение. Уж, если это «живопись цветового поля», то объясните мне его слова: «Не следует счи-

тать мои картины *абстрактными*. Хотя они – *течение* Неоабстракционизма. Но относить эти работы к Абстрактному Экспрессионизму – нелепо!

Это, скорее, переход от «цветоташизма» к Минимализму, который окончательно определится в 1960-х годах. Тем более, что Ротко обучался у А. Горки, которого «ученые эстеты» относят, то к Абстрактному сюрреализму, то к Абстрактному экспрессионизму. Но Горки был *адепт французского «цветоташизма»* (1944), который развивали, и ташисты, и абстрактные экспрессионисты.

Хотя, в картинах В. Кандинского хватало и *экспрессии*, и *ташизма*: он тоже ведь экспериментировал с цветными пятнами. Его работы: «Черное пятно» (1912), «Черные линии» (1913), «Импровизация холодных форм (1914) и пр. подтверждают это. А Ротко, продолжая *минималистскую* эстетику «КВАДРАТОВ» К. Малевича, был переходным мостиком к *Минимализму*, открыв *течение* «пред-минимализм» (1950). И в этом его роль, заслуга в Неоабстракционизме.

Но ставить Ротко (в ценах) ВЫШЕ Кандинского, Малевича, Шагала *неверно*, его место – среди неофитов, представителей *течений* Неоабстракционизма, открытого Кандинским. Но, тем не менее, картина Ротко (*вышеприведенная*) «№ 6 (Фиолетовое зелёное и красное)», написанная в 1951 г., *оценивается* в 186 млн. \$. А не *логичней* ли тогда оценивать произведения Кандинского (направление), Шагала (направление), Мондриана (течение), Малевича (течение) в пределах 200-300 млн. \$. Они вложили и в *теорию*, и в *эволюцию искусства* гораздо больше, чем их американские последователи-неофиты.



Кандинский В. Композиция VI. 1913. Неоабстракционизм

Аналогичную оценку мы полагаем и за авангардные картины М. Шагала (открытие дадаизма), которого оценивают крайне низко: от 5 до 20 млн. \$.

Что же касается работ «постмодернистов», то здесь уже – обыкновенные ЭПИГОНЫ, которых аферисты от Искусствоведения «раскручивают», словно «ножки Буша», без всякой совести и меры. И чем им мерить? Вкусом? Интуицией? А может, просто жадностью, желанием наживы аферистов от искусства?!

Не слишком ли большую цену платит Человечество, Искусство за 30 лет ЗАСТОЯ, за *шкурные запросы* аферистов «Постмодерна»? И не пора ли приздуматься ВАМ, уважаемые коллекционеры и Меценаты? Ведь это ВЫ оплачиваете их непомерные запросы, *поддерживая*, при этом, не ИСКУССТВО, а жулье!

Спасти Арт-Бизнес, Меценатов от «эстетского» разбоя-беспредела в ценах на картины может четкая КЛАССИФИКАЦИЯ создателей шедевров и цены на шедевры. Причем, *научная* классификация, основанная на

Но мы давно об этом говорили: любой науке свойственна *классификация!* Линней, классифицировав растительный и животный мир, дал Биологии *научную* основу. А Менделеев дал *научную* основу Химии.

И мы – не лыком шиты, господа! Искусство мы скрепили золотыми нитями Систем Классификации! И Вы, наш друг, Искатель истины, уже знакомы с многими из них! Классификация художников в аспекте гениальности, или в аспекте авангардности, классификация образов от Абстракционизма до Натурализма и многое другое. Классификация – душа науки!

И с нами – Гений Леонардо! «Увлекающийся практикой без НАУКИ – словно кормчий... *без руля или компаса*: он никогда не уверен, куда плывет»²⁵⁶. «Эстетов» просветил другой Мудрец: «Но правды свет, *глупцам назло*, хоть поздно вспыхнет, но светло»²⁵⁷. Да, будет свет, да сгинет тьма!

СИСТЕМА КЛАССИФИКАЦИИ

шедевров изобразительного искусства в *формальном* плане,
в аспектах: *историческом, авангардистском, эстетическом и ценовом*

№	Период, направления, течения искусства.	Основные художники этого времени, их отношение у Авангардизму.	Примерная современная цена картин	Справедливая средняя цена картин
1	Эпоха Возрождения, АВАНГАРДИЗМ - Открытие <i>научного, перспективного, монокулярного</i> Натурализма 15-16 вв. Авангардистом Л. да Винчи.	ГЕНИИ. Натурализм: Л. да Винчи, Дюрер, Микеланджело, Рафаэль, и пр. АВАНГАРДИЗМ: новаторства открытия в Натурализме .	Историч-ть, ценность, истор. имидж.	Авангпрд и историчность 400-300 млн. \$.
2	Последователи, НЕОФИТЫ <i>научного, перспективного</i> Натурализма. 16-18 века.	ТАЛАНТЫ: Рубенс, Тициан, Эль Греко, Караваджо, Рембрандт, Веласкес и пр. Развитие Натурализма	Историч-ть, имидж: 80-70 млн. \$.	Неофитство историчность имидж: 100-80 млн. \$.
3	Последователи, ЭПИГОНЫ (в <i>формальном</i> плане) <i>научного, перспективного</i> Натурализма. 18-20 века.	ЭПИГОНЫ: Академисты 17-19 вв. (Энгр, Иванов, Брюлов и пр.), Романтики 18-19 вв. (Делакруа, Гойя, Айвазовский и пр.) Передвижники 19-20 вв.: Крамской, Поленов, Репин пр.	Историч-ть, имидж, отсутствие Авангардизма: 4-5 млн. \$.	Историч-сть, имидж, отсутствие Авангардизма: 10-5 млн. \$.
4	Аналитический МОНОКУЛЯРНЫЙ АВАНГАРД 19 в. Импрессионизм, Постимпрессионизм, Пуантилизм	ГЕНИИ. Импрессионизм: (Моне Ренуар, Сислеи, Мане, и пр.) Постимпрессионизм: Сезанн, Гоген, Ван Гог, Дега и др. Пуантилизм (Сера, Синьяк)	Авангардизм, историч-ть 100-80 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историчность 300-150 млн. \$.

²⁵⁶ да Винчи, Л. Суждения о науке и искусстве... – С. 131.

²⁵⁷ Брант С. Корабль дураков: избранные сатиры. – М., 2013. – С.171.

5	<i>Интуитивный</i> БИНОКУЛЯРНЫЙ АВАНГАРД 19-20 в. Импрессионизм, Постимпрессионизм (в некоторых работах)	ГЕНИИ Импрессионизм: (Моне Ренуар, Сислеи) Постимпрессионизм (Ван Гог, Дега, Марке и пр.)	Эти картины не входят в список самых ДОРОГИХ картин мира. 50-40 млн. \$.	<i>Интуитивный бинокулярный</i> Авангард 300-200-100 млн. \$.
6	Стилеобразующий <i>монокулярный</i> АВАНГАРДИЗМ 19-20 вв. Неомодернизм. Модерн.	ГЕНИИ. Неомодернизм: Гоген, Бернар, Модильяни, Петров-Водкин. Модерн: Климт, Гауди и пр.	<u>Авангард</u> и историчность 100-80 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историчность 300-200-100 млн. \$.
7	Экспрессионизм 19-20 вв. Цвет. экспр., 2-мерный экспр., 3-мерный экспрессионизм.	ГЕНИИ. Цвет. экспр. Ван Гог. 2-мер. эксп. Кихнер, Нольде, пр. 3-мер. эксп. Мунк, Бэкон и пр.	80-40 млн.\$. 40-20 млн.\$. 80-40 млн.\$.	<u>Авангардизм</u> 300-200-100 млн.\$.
8	Аналитический <i>монокулярный</i> АВАНГАРД 20 в. Фовизм, Кубизм, его течения: Кубоабстракционизм, Поп-кубизм, Поп-кубоабстракционизм,	ГЕНИИ. Фовизм: (Матисс), Кубизм с его течениями (Пикассо, Брак, Глез, Леже)	<u>Авангард</u> и историч-ть 150-80 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историчность 300-150 млн. \$.
9	Течение Кубизма: Пуризм – основа стиля «Функционализм» в архитектуре и дизайне.	ГЕНИЙ. Пуризм (стиль «Функционализм» в архитектуре и дизайне) – Ле Корбюзье.	<u>Авангард</u> и историч-ть в	<u>Авангард</u> и Историч-сть: стиль XX в. 150-100 млн.\$
10	Последователи, НЕОФИТЫ Развитие Кубизма в разных странах	ТАЛАНТЫ: Орфизм в кубоабстракционизме: Р. Делоне, С. Делоне, Купка и др. Русские кубисты (Малевич, Филонов, Лентулов, и др.)	Неофитство, историч. имидж: 5-10 млн. \$.	Неофитство Историч-ность, имидж: 40-10 млн. \$.
11	Неоабстракционизм В.В. Кандинского (плоскостной, <i>монокулярный</i>) НАПРАВЛЕНИЕ АВАНГАРДА 20 в., его импресии, формы, ТЕОРИЯ.	ГЕНИЙ: Кандинский открыл ЭПОХУ: направление «чистых» абстракций, картинного, свободного Неоабстракционизма.	<u>Авангард</u> и историч-ть 40-10 млн. \$.	<u>Авангард.</u> ТЕОРИЯ, Историч-ть: 300-200-100 млн. \$.
12	Неоабстракционизм. Основн. течения: исследов.ритма – Неопласицизм (статика), Динамический Супрематизм (динами-ка) – стиль «Конструктивизм».	ГЕНИИ: Авангардизм 20 в. Неопластицизм – П. Мондриан Динамический Супрематизм – Малевич К.	<u>Авангард</u> и историч-ть в 60-40 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историч-сть: стили XX в. 200-100 млн.\$
13	Аналитический <i>монокулярный</i> АВАНГАРД 19-20 в. Примитивизм (Руссо, Пиросмани и пр.).	ГЕНИИ. Примитивизм: (Руссо, Пиросмани и пр.)	<u>Авангард</u> и историч-ть 10-5 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историчность 200-150-100 млн. \$.
14	Неоабстракционизм. НЕОФИТЫ, развивавшие Неоабстракционизм в течениях. Орфизм (абстрактный) 1912 г. Ташизм 1940-50-е гг. Абстрактный экспрессионизм, 1940-50-е гг. Оп-арт, 1950-60 гг. Минимализм 1960-е гг. Концептуализм 1960-е гг.	ТАЛАНТЫ Орфизм (абстрактный): Р. Делоне, С. Делоне, Купка и др. Ташизм: Вольс, Матьё, Фотри, Саруа и др. Абстракт-й экспрессионизм: Горки, Хофман, Поллок и др. Оп-арт: Вазарели, Райли, Сото. Минимализм: Ротко, Андре, Джад, Смит, Стелла и др. Концептуализм: Ив Кляйн, Кошут Дж., Лонг Р., Раушенберг Р. и др.	<u>Авангард</u> в течениях, Коммерч-й имидж 140-100-80 млн. \$.	<u>Авангард</u> в течениях, создаваемых группами художников. 200-100-80 млн. \$.

15	Дадаизм: исследование «творчества детства» (1911 г.)	ГЕНИЙ Дадаизм Авангардный: Марк Шагал – 1911 г.	<u>Авангард</u> и историч-ть 20-10 млн. \$	<u>Авангард</u> и историчность 300-100 млн.\$
16	Дада-абстракционизм и пр.	ТАЛАНТЫ Дада-абстракционизм: Клее П., Миро	<u>Авангард</u> и историч-ть 20-10 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историчность 200-100 млн.\$
17	Последователи, НЕОФИТЫ. Дадаизм. социальное течение (движение), 1916 г.	ТАЛАНТЫ: Х. Эрнст, Ж. Арп, М. Рей и пр.	Неофитство, Истор. имидж 15-5 млн. \$.	Неофитство, истор. имидж 20-10 млн. \$.
18	Нео-Поп-арт – направление, 1913 Бренд-поп-арт – течение, 1919 г.	ГЕНИЙ – Марсель Дюшан	Авангардист Историч-ть	300-150-100 млн. \$
19	Последователи, НЕОФИТЫ. Уорхол и др. 1950-1960 гг.	Бренд-поп-арт. ТАЛАНТЫ (Уорхол и др.)	Неофитство 80-130 млн. \$.	100-80 млн. \$.
20	Содержательные (не формальные) <i>новаторские</i> явления в искусстве 19-20 вв., не являющиеся Авангардизмом.	ЭПИГОНЫ (формально) Футуризм (Боччони, Балла и пр.), Символизм (Моро, Беклин, Энсор, Врубель и др).	Историч. имидж: 3-2 млн. \$.	Историч. имидж: 5-3 млн. \$.
21	Содержательные (не формальные) <i>новаторские</i> явления в искусстве 20 вв., не являющимися Авангардизмом.	ЭПИГОНЫ (формально) Сюрреализм (Дали, Эрнст, Танги, Миро и др. Сюрнатурализм (Дали, Эрнст, Дельво, Магритт и др.) Сюргипернатурализм (Дали, Магритт и др.)	<u>Эпигонство</u> (формально) Коммерч-й имидж 20-5 млн. \$.	<u>Эпигонство</u> (формально) Коммерческий имидж 100-50-20 млн. \$.
22	Содержательные (не формальные) явления в искусстве 20 вв., не являющимися Авангардизмом: СОЦреализм 1920-80-е гг. СОЦ-натурализм 1930-80-е гг.	ЭПИГОНЫ (формально) СОЦреализм: Фальк, Дейнека, Попков и др. СОЦ-натурализм: Герасимов, Иогансон, Пластов, Кугач и др.	<u>Эпигонство</u> (формально) Идеологический имидж 5-0,5 млн. \$	СОЦреализм (манера) СОЦ-натурализм: 5-0,5 млн. \$.
23	ПОСТМОДЕРНИЗМ – формальный ЗАСТОЙ в искусстве, организованный «эстетамы», эпигонство на протяжении 50 лет (1970–2020 годы). Выход из ЗАСТОЯ – Новый Авангард, Конкретное <i>бинокулярное</i> искусство.	ЭПИГОНЫ (формально) ВСЕ ХУДОЖНИКИ «Постмодернизма с 1970-х годов, формально повторяющих открытия Авангардистов 19-20 вв.	<u>Эпигонство</u> (формально) Коммерческий имидж («раскрутка»). 1-0,5 млн. \$	Это ТОВАР! «Под Пикассо, Шишкина и т.д.» «Цените» сей ТОВАР сами!
24	НОВЫЙ АВАНГАРД XXI в. Новый Авангард сопоставим с открытиями Л. да Винчи – <i>научное</i> обоснование <i>монокулярного</i> искусства. Новый Авангард – <i>научное</i> обоснование <i>бинокулярного</i> искусства – Эпохи Возрождения XXI в. Исследования в Новом Авангарде и Конкретном, <i>научном</i> искусствоведении: 20 направлений, 25 течений Нового Авангарда.	ГЕНИИ - Пронькин Владимир Иванович, Пронькин Андрей Владимирович, Пронькина Наталья Михайловна. Открытие новой Школы искусствоведения (теория), эпохи <i>бинокулярного</i> искусства: Вывод искусства из ТУПИКА «Постмодернизма»: 50-ти лет ЗАСТОЯ и <i>эпигонства</i> .	<u>Авангард</u> и историч-ть 20 лет. Открытие Нового Авангарда XXI в. Вывод искусства из ТУПИКА «Постмодернизма»,	<u>Авангард.</u> ТЕОРИЯ, Историч-ть: 300-200-100 млн. \$.

Наш Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство – по сути, целая художественная лестница из множества «ступеней» в XXI век, в которой есть начало – *Конкретный Абстракционизм*, и есть еще «ступени»: 2-а направле-

ния *Конкретного* искусства: Поп-арт Конкретный и Поп-сюрреализм. Открыто сразу 3-и Ступени *авангардистского* искусства причем, с 12-ю «ступеньками» – с течениями. Такого еще не было в истории искусства, господ!

Мы думаем, что АКЦИИ компании «Владимир Пронькин и К^о» должны мгновенно *подскочить в цене* и принести владельцам картин-АКЦИЙ, тем, кто купил наши картины, огромные, невиданные *дивиденды*. Тем более, что новые *течения и направления* Конкретного искусства в разработке, компания имеет абсолютно *н о в у ю теоретическую* базу, стремительно растет и развивается. За нами – *б у д у щ е е* на рынке АКЦИЙ, называемых *к а р т и н а м и !*



Гойя Ф. Капричос. А не умнее ли ученик?



Пронькин В. Апофеоз Контура. 2004

Значение авангардного искусства для *развития* Культуры человечества: науки, экономики, архитектуры, производства стран *огромно* и *бесценно*. Наш Новый Авангард, открывший новую Эпоху Возрождения, выводит *все монокулярное* искусство из ТУПИКА, 50-летнего ЗАСТОЯ «Постмодерна».

Мы предлагаем всей Культуре Человечества, *всему* изобразительному искусству *новаторские* направления, течения БИНОКУЛЯРНОГО искусства. Вы, что ж, *совсем тупые*, господа «эстеты»? Не видеть разницы между *монокулярными* и *бинокулярными* изображениями способны *лишь слепцы*, или *глупцы!*

Или – упертые ОСЛЫ, да ЛОШАКИ и МЕСКЛЫ – «импрессии» (помесь) ослов и лошадей! Студенты и Любители Искусства! Меняйте старых «КЛЯЧ» искусствознания на быстрых «иноходцев» нашего *научного*, Конкретного ИскусствоВЕДЕНИЯ! Иначе, вместе с «клячами», останетесь стоять уныло *на обочине* «эстетства» и искусствознания. Вперед! В *научное* ИскусствоВЕДЕНИЕ!

Мы, отрицая Старое, «эстетское» *искусствознание*, смогли шагнуть *через его препоны* в Искусство Новых Авангардов, в будущее Человечества. Вперед!

Мы открываем *новую* эпоху Возрождения в искусстве, которая, как мы надеемся, совпадет с эпохой возрождения России. За нами будущее, господа!

Глава 38. Значение Конкретного Авангардизма

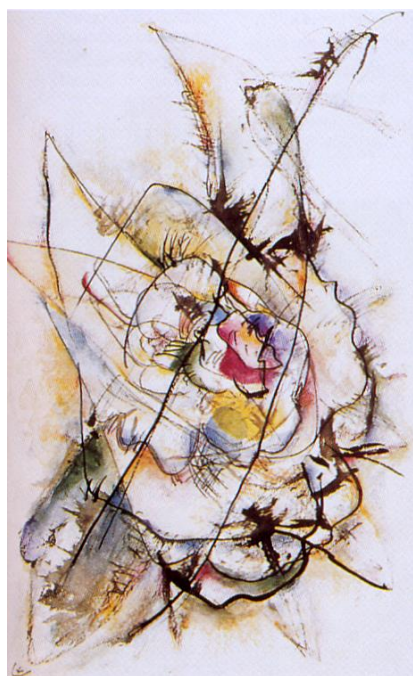
Картины – не что иное, как поиск и эксперимент... Все они – *исследование*.

П. Пикассо

Прочтите, господа, внимательно эпиграф – это слова **А в а н г а р д и с т а!** Ведь именно *исследованием*, не *поиском* – ОТКРЫТИЕМ *новых путей* в искусстве, и занимается все авангардное искусство. Искусство разделяется: а) на авангардное, *новаторское*, б) *рядовое*, выполняемое в рамках *ранее открытых* направлений и течений. Если Кандинский открывает Новый Авангард, *монокулярное* Неоабстрактное искусство, а Казимир Малевич – Динамический супрематизм, течение Неоабстракционизма, то оба они есть **А в а н г а р д и с т ы**.

Все окружение Авангардиста – соратники, *последователи* авангардного течения или направления, по мере сил вносящие свою частичку в *общее развитие* и *продвижение* Авангарда. А их последователи через 20-30 лет – уже обычные и *рядовые* реалисты, работающие «под Пикассо» или «под Дали», абстракционисты и натуралисты, возможно, и весьма талантливые, и всеми почитаемые, но все они, увы, не авангардисты. Ищите, господа *свой* Авангард!

Ан, нет! Уже 35 лет «эстетсы»-шулеры искусствознания Старой школы, «раскручивая» в галереях *рядовых* абстракционистов, «кубистов» и «концептуалистов», все так же *называют их «авангардистами»*. При этом в заблуждение вводятся и покупатели картин, и тысячи художников, которые, вместо серьезных поисков *новых путей* в искусстве, блуждают в дебрях Старого искусства и тешат себя мыслью, что они «Авангардисты». В этом *огромная вина* искусствознаев и «эстетов» Старой школы, вина перед художниками и перед искусством.



Кандинский В. Розовое сплетение. 1918
Монокулярный Неоабстракционизм



Пронькин В. Желтый квадрат. 2002
Биноклярный, Конкретный Абстракционизм

К тому же, заведя теорию искусства в **т у п и к монокулярности**, искусствознаи Старой школы объявляют о «**к о н ц е** изобразительных искусств», и

об отсутствии «предпосылок дальнейшего развития», о наступлении «некартинного» периода в развитии искусства. Отсюда – шумное нашествие в страну, на выставки и в галереи Матушки-Москвы и Питера «авангардизма» прошлого столетия с 30-тилетней «бородой» – концептуального искусства: избыточных инсталляций, акций и перформансов, «поднявшихся» до непристойностей.

И стоит ли им попугайничать, и обезьянничать, когда в стране уже давно работают отличные профессионалы-концептуалисты в рекламе, в шоу-бизнесе, на телевидении. Концептуализм давно *запущен в производство*, стал заурядной, *надоевшей* всем рекламой, а галерейные искусствоведы и «актуальные» художники еще «экспериментируют» и «авангардируют». Но это «актуальное» нашествие есть шествие в Двадцатый, прошлый век, по сути – *в никуда*, в тупик.

И только н о в о е, *научное* Конкретное искусствоведение уверенно провозглашает: развитие искусства бесконечно! Есть Н о в ы й А в а н г а р д – Конкретное *бинокулярное* искусство. Оно возникло вместе с Новым веком, и развивается, и будет развиваться в новых, *бинокулярных* формах самых разных направлений и течений. В отличие от Старого, *монокулярного* искусства, оно пространственное и *может даже отрицать* приемы и основы Старой школы.



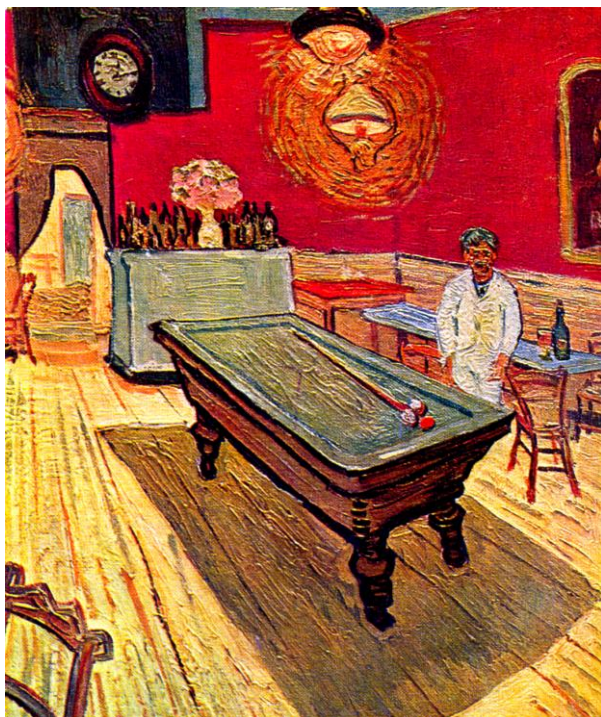
Пронькин В. Многофигурное отрицание перспективы. 2002

Эксперименты с *отрицанием* линейной и воздушной перспективы – подтверждение этого. Переосмысливаются законы композиции Старой школы. Вместо *линейных*, плоскостных *монокулярных* композиций мы делаем *пространственные* композиции, композиционное мышление становится уже пространственным, *бинокулярным*, причем в абстрактных и предметных формах.

Монокулярное изобразительное искусство, физиологический аналог фотографии, стремится к *выписанности* деталей и к качеству хорошей фотографии. Создать предельную и *иллюзию* живого мира – вот цель художников от древних греков, до Возрождения и гипернатурализма. «Живопись – это цветная фотография, сделанная кистью» – вот верное определение всего *монокулярного*

искусства, сделанная Дали. Цель *нового, бинокулярного искусства* – визуальная *реальность*, воплощенная в *пространстве*, а то, что есть *реальность*, не требует отделки, выписанности, *иллюзорности*.

И это поняли уже импрессионисты и постимпрессионисты, для первых важно было удержать гармонию цветов, усиливая ее дивизионистской техникой, а для вторых – ловить, и, наконец, *поймать* неуловимое пространство «в том море (как говорил Ван Гог), который называется океаном *реальности*».



Ван Гог. Ночное кафе в Арле. Фрагмент. 1888



Пронькин В. Оранжевый цилиндр. 2002

Но если импрессионисты и постимпрессионисты, лишь приоткрыли дверь в *бинокулярное искусство* и только заглянули в мир *Конкретного искусства*, то мы распахиваем эту дверь и провозглашаем Эру нового, *бинокулярного сознания*, Эпоху *нового, Конкретного бинокулярного искусства*.

Конкретное искусство, открытое в начале века Двадцать первого, *тотчас же*, как и все новаторское, авангардное, столкнулось с яростным *сопротивлением* искусствознаев-ретроградов Старой школы. И это нас заставило *проанализировать* явление *искусствознания*, как нашего, российского, еще не оклемавшегося от 70-летнего «марксизма» и насилия, так и «свободного», западного *искусствоЗНАНИЯ*. Увы! Везде было «эстетство», а *ВЕДЕНИЯ* – ни на вершок!

Различие их только в политических аспектах, «*научная*» основа здесь и там одна: *отсутствие научности*, непонимание основ генезиса, развития искусства, *навешивание ярлыков* на разные явления в искусстве, *неверное определение* и понимание *всех основных понятий* в искусствоведении и в искусстве.

Это позволило открыть *научное Конкретное искусствоВЕДЕНИЕ*, исследовать процесс развития изобразительных искусств, открыть *древнейшие пласты абстрактного искусства*, с которого началась вся *эволюция монокулярных плоскостных изображений*, развитие *монокулярного искусства* на Земле. Кроме того, *Конкретное искусствоведение* определило и открыло все типы основных

изображений, порядок освоения их первобытным человеком, определило из *физическую* и *физиологическую* основу, как плоскостную и *монокулярную*.

Конкретное искусствоведение дало *научные определения* понятиям и категориям: «Авангардизм» и «Модернизм», «Абстракционизм» и «Реализм», «Натурализм», и прочим основным понятиям искусства. Это позволило предельно ясно и понятно объяснить эти явления «простому человеку», а в нашей первой книге «Новый авангард. Конкретное искусство» научно проследить *процесс* развития *аналитических* авангардистских направлений и течений.

Причем, впервые четко, обоснованно огромное значение Древнейшего абстрактного, реалистического, концептуального искусства для *эволюции* Культуры Человечества, и значимость его для всех культур национальных, для всех религий, производств, как древних, так и наших, *современных*.

Впервые нами доказана *научно* ЗНАЧИМОСТЬ Глобального Авангардизма для искусства, для всей Культуры Человечества: от Первобытного Абстракционизма, до Неоабстракционизма. Мы показали важный *вклад ВСЕХ* направлений и течений Авангарда в *развитие производства*, экономики и быта, в создание искусственной среды существования людей.

Это снимает с авангардного искусства «эстетские» надуманные *ярлыки*: «антиискусства», «антигуманизма», мифы о вредности для всей культуры человечества, показывает закономерную и *значимую* роль Авангардизма в развитии цивилизаций, государств от древности, до современности.



Пронькин В. Желтая диффузия Черного квадрата. 2004



Пронькин В. Разнонаправленность света. Цветные тени. 2004

Впервые новое *Конкретное* искусствоведение *научно* обосновывает завершение *авангардного* процесса в *монокулярном* плоскостном искусстве. Процесс развития *монокулярного* искусства, начавшийся с Древнейшего Абстракци-

онизма, был завершён в 70-х годах пошлого века *течениями* Неоабстрактного искусства, открытого Василием Кандинским.

Конкретное искусствоведение *впервые* обоснованно, научно заявляет об этом завершении развития изобразительных искусств *монокулярной* Старой школы, и *указывает выход* из 30-тилетнего *з а с т о я* «Постмодернизма», образовавшегося в искусстве по вине «эстетов» и искусствознаев.

Конкретное искусствоведение считает *выходом* из тупика *о т к р ы т и е* *К о н к р е т н о г о* *б и н о к у л я р н о г о* *и с к у с с т в а*, возникшего в начале века Двадцать первого, открытого в городе Белгород, и названного нами: «*Н о в ы й* *А в а н г а р д*, Конкретное *б и н о к у л я р н о е* искусство» настоящего и будущего.



Пронькин В. Силуэты, идущие к контуру. 2004 г. Конкретный реализм



Пронькин В. Разнонаправленность разноцветных теней. 2004 г. Конкретный абстракционизм

Конкретное искусство, основанное на *н о в ы х физиологических* принципах, на *б и н о к у л я р н о м з р е н и и*, несет с собой революционные *о т к р ы т и я* в различных областях науки. Как все *предшествующие* *а в а н г а р д н ы е* открытия в искусстве, оно откроет *н о в ы е* возможности во многих областях искусства, теории искусства и искусствоведения, в различных производствах, дизайне и архитектуре, в кино и телевидении, а также в нанотехнологиях.

1. Это *н а у ч н ы й, познавательный* процесс. Картины и теория Конкретного *б и н о к у л я р н о г о* искусства дадут возможность выйти из 30-летнего *з а с т о я, тупика* «Постмодернизма». Создание нами *научной* Школы Конкретного искусствоведения позволит *переосмыслить* весь процесс развития искусства, сплотить вокруг нее сообщество талантливых ученых нового типа.

2. Появится возможность создать *н а у ч н ы е* труды и прогрессивные программы у сотен передовых учителей, преподавателей. В конечном счете – создание *во всех искусствах* *н о в о й, отличной* от «эстетской» Старой школы, Школы *Конкретного искусства*, пространственного и одухотворенного.

3. Воспитанное новой Школой поколение художников совершит *прорыв* в искусстве Старой школы и подарит миру величайшие произведения искусства.

4. Применение *Конкретного* искусства в производстве, архитектуре, открывает новые возможности в развитии дизайна. А синтез архитектуры и *пространственного* монументального искусства позволит *зрительно* раздвинуть стены и делать чудеса в создании искусственной среды существования людей.

5. Появление высоких технологий в стереокино и телевидении потребует и *нового мышления* художников и режиссеров, артистов, операторов и потребителей их продукции, обыкновенных зрителей. Это *пространственное* восприятие и мышление даст людям новое *Конкретное бинокулярное* искусство.

Мы думаем, что перечисленные выше аргументы достаточно разумны и научны, чтобы заставить общество *серьезно* отнестись к открытию *Конкретного бинокулярного* искусства.

Отныне центр Авангардизма перемещается в Россию!

И это для России и престиж, и историческая миссия, и *ответственность*.

Но все-таки, в России уже нет *тоталитаризма*, врага абстрактного искусства и *Авангардизма*, мы думаем, история с Кандинским и Малевичем, с запретом авангардного искусства в России больше не случится.

Мы ждем от всех демократических структур и власти *поддержки*, как в публикации теоретических трудов, так и в других проблемах на пути исследования Авангардизма. А мы, Авангардисты, первопроходцы и искатели, всегда готовы к новым поискам, познанию, открытиям!

Век Двадцать первый ждет *Нового* искусства!

Век Двадцать первый! **МЫ** идем!

г. Белгород. 10 сентября 2005 г.

308036. г. Белгород, ул. Щорса – 38, кв.129.

Тел. 8 915 579 86 18.



Пронькин В.И. Привет Кандинскому! Новый авангард, Конкретное искусство. 2007.
Конкретный, *бинокулярный*, пространственный Абстракционизм

Послесловие*

Ну, вот, наш уважаемый читатель, Искатель Истины, Вы прочитали нашу книгу. Теперь Вы *понимаете* в Абстракционизме больше всех Профессоров и Академиков на Западе и на Востоке! И это несомненно! Они, «эстеты» и искусствоЗНАИ, конечно, ЗНАЮТ больше (не зря же они «ЗНАИ»!), но ВЕДАЕМ в искусстве *больше* МЫ! Все остальные – болтуны «эстетского» искусствознания.

Напомним, что «ЭСТЕТЫ» – искусствоЗНАИ, *отрицающие* НАУКУ в области искусства, *судящие-рядящие* на основании ВКУСА, интуиции – *субъективисты*. А мы поставили *впервые* искусствозНАНИЕ на *научную* основу.

А как мы лихо завершаем эту книгу! «Мы ждем от всех демократических структур и власти *поддержки*, как в публикации теоретических трудов, так и в других проблемах на пути исследования Авангардизма»**. А как же! Ведь ДЕМОКРАТИЯ в стране! Простор для творчества! Свобода ЗНАНИЯ!

И вспомним нашу следующую фразу из этой же главы: «А мы, Авангардисты, первопроходцы и искатели, всегда готовы к новым поискам, познанию, открытиям!» Вперед, Авангардисты! Наивные Романтики и «Дон Кихоты»!

Мы-то готовы, но в нашей «демократии» такая ЛАБУДА, что впору удивляться! Хотя, чему тут удивляться? И перед кем мы «мечем бисер», господа?!



Пронькин В. Зебра. 2006. Конкретный поп-сюрреализм

«В Москве и в Белгороде, на выставках, конкурсах, и в многочисленных Союзах «искусствознаев» и художников – везде *засилье* «постмодерна» и

* Книга писалась без научных ссылок на авторов, мы сохранили эту тенденцию. Во «Введении» и в «Послесловии», написанных после окончания 2-х аспирантур, мы удовлетворяем любопытство «ЗНАЕВ».

** См. выше: гл. 37 (завершающая) этой книги.

«эстетства», и везде – ЗАСТОЙ!»¹ За ними – крепкая «совковская» стена «демократических» ЧИНОВНИКОВ! Да, как же так? «Совки» – и демократия? И снова – цепкая, когтистая рука ЦЕНЗУРЫ: «А ну, погодь, Авангардист!»

Чему ж, тут удивляться, господа-товарищи?! «Партийные функционеры, сменив билет «партейца» КПСС на «демократический», в понимании искусства так и остались неучами, «Совками». Культура человека – не партбилет, ее воспитывают с детства, в школах, институтах. А их учили: «Новизна этого «нового искусства» – в разрушении *изобразительного* начала, *не научные открытия*, а катастрофа... абсолютный тупик... согласно их логике, служит оправданием *катастрофы* и *конца искусства*»². Этот «конец» – Абстрактное искусство!

А вот, что нам поют *наши* «эстеты» и искусствознаи, уперлись лбами с созданную *ими же* стену «Постмодернизма»: «Наше время достаточно убедительно определяется словом «конец». Композиторы говорят – *конец времени композитора*, литераторы – *конец времени литературы*, ученые – *конец времени науки*»³. Какая-то поповщина и мракобесие! Что, КОНЕЦ СВЕТА, господа?

У нас, Авангардистов, песенки другие, более веселые! А ну-ка, запевай!

Кто привык за победу бороться,
С нами вместе пускай запоет.
Кто весел - тот смеётся,
Кто хочет - тот добьётся,
Кто ищет - тот всегда найдёт!⁴

Хотите, верьте, а хотите, нет, но эту книгу мы с сыном написали, вернее, создали в 2005 замечательном году, тринадцать лет назад. А замечательной была пора НАДЕЖД: 2004 год мы начинаем первой книгой о Новом Авангарде, а в декабре этого года получаем *прекрасную* Рецензию В. Пацюкова на книгу «Новый Авангард. Конкретное искусство (Москва, Центр современного искусства).

Конечно, нас с женой Наташей долго отфутболивали, гоняя по Москве, гостеприимные московские «эстеты» буро-крады. Они сидели в теплых кабинетах и *крали* наше время, *крали* славные свои зарплаты, ни фиги не деля, боясь за свои толстые, холеные зады, и *крали* у искусства Новый Авангард!

Типичного московского «эстета» буро-крада мы встречали буквально сразу: в Третьяковской галерее. «Светило» «соцэстетской» мысли, *профессор* Александр Ильич Морозов, «Начальник» Авангарда в Третьяковке, взглянув на книгу, стал обвинять меня в великом «святотатстве»: «Как Вы посмели разместить свою картину рядом с шедевром *гениального* Кандинского?» Прозрел, «совок»!

На это я ответил: «Мэтр! Это для Вас Кандинский – «Гений», «Бог», а для меня он – друг, Авангардист! Уверен, если бы он появился здесь, то мы бы посидели с ним, поговорили... Распили бы бутылку доброго винца и поняли друг-

¹ Пронькин В.И. Введение: Откровения Авангардиста: зачем искусству Новый Авангард, конец «эстетства» и рождение искусствоведения / Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М. Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма, и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. Кн. 2. Неопубликованные, дополнительные теоретические очерки, рецензии и предисловия. – Белгород, 2016. – С. 28.

² Арсланов В. В свете ленинских идей // Декоративное искусство. – 1980. – № 4. – С. 8.

³ Кабаков И. Вещи культуры // Искусство. – 2009. – № 4-5. – С.100.

⁴ Лебедев-Кумач В. Спой нам, ветер! – Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/1795/song/print/>

друга. Авангардист всегда поймет Авангардиста!» «Вам не хватает скромности! – сказал Ильич. – Хотя, пожалуй, это лучше *Скромной Серости!*»*

Пришлось мне написать еще 2-е книги: «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Тем более, что «*Скромной Серости*» я посмотрелся на своем веку!



Кандинский В. Wechselstreifen.
Неоабстрактное искусство



Пронькин В. Дали-Паганнини. Браво, Маэстро!
Новый авангард, Конкретный поп-сюрреализм. 2007

Снобизм, невежество вчерашних «соцэстетов», перелицованных в «демократических» «эстетов», *пятнадцать лет* не допускает Новый Авангард к признанию. Ну, не пуцают, паразиты! Пардон, «эстеты», но сие – *не оскорбление!*

«ПАЗАРИТ – Организм (растение, животное), *питающийся* за счет другого организма и *вредящий* ему»⁵. «Эстет» – животное (пардон!), грызущее Авангардистов, ВРЕДЯ им всюду и всегда, *пока их не признают!* Тогда сей паразит начнет *питаться* за счет Авангардистов, признавши их и восхваляя. Или не так?

Единственный прием против «эстетов» – «ЩЕЛКНУТЬ В НОС»! Увы! Против крутых, бесчувственных «эстетов» прием не помогает! У них ни чувств, ни разума, ни совести! ЧУР-БА-НЫ! Таким важнее КОЛБАСА в их спецпайке.

Когда я встретил в Центре Современного искусства (г. Москва) Леню Бажанова, то сразу понял: это «эстет»! Паразитизм светился на его лице, а кредо его жизни было: «Не пуцать!» За полчаса беседы я оценил его «эстетскую» «кашу-малу» в мозгах и неспособность к логике. Типичный бюрократ!

НО! Паразитские способности «эстет» продемонстрировал уже на телепередаче об искусстве, конечно, «СОВРЕМЕННОМ»! Надулся «петушком» и важно произнес: «Вообще-то, НАМ надо *критически пересмотреть* всю термино-

* Отрывок из моей книги «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Книга 2. Новый Авангард XXI в.

⁵ Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1995. – С. 483.

логию искусствознания». О том, что МЫ ее *пересмотрели*, «эстет», не доложил. Ему важнее был не Новый Авангард, а его личное, «эстетское» «ВЕЛИЧИЕ».

При новой встрече я подарил ему две наших монографии, на что «эстет» завистливо сказал: «Вообще-то, я не понимаю, как можно ЧТО-ТО *открывать* в искусстве?» «Прочтите, и поймете! – ответил я. – Ждем от Вас помощи, поддержки!» Ага! Дождешься! Он даже (по моей просьбе) *не передал десяток наших книг* искусствоведу Пацюкову, своему «начальству». Я позвонил ему, спросил. «Эстет» оскалился и твякнул: «Отстаньте от меня!» И бросил трубку.

Другое дело – Пацюков! Я, помнится, зашел в Центр современного искусства, но Лени не было. Увы... Но я не отступил! И я добился! Моя книга, господа, увидела ПАРИЖ! Не верите? Так вот вам, небольшой отрывок из нашей 2-й книги! И здесь же, кстати, применяется прием «Шелк по носу»! Читайте!

«Тогда я попросил позвать Руководителя. Минут через пяток вошел Виталий Владимирович Пацюков, веселый, энергичный: «Так! Где тут *провинциальный Авангардист?*» «Ах, ты... – подумал я в сердцах. – Как надоели мне эти московские ЭСТЕТЫ!» Ну, погоди, «эстет»! (И начинается «щелчок»!)

Я начал с Пацюковым разговор *коварно*: «повел» его, словно бычка на поводе в «загон». Загоном был ПОП-АРТ! Я знал, куда веду!



Марсель Дюшан на фоне своего произведения
ПОП-АРТА: «Велосипедное колесо». 1913



Пронькин В. Варяг. 2004
Изо-поп-арт плоскостной, монокулярный

«А-а! Поп-арт! – воскликнул громко Мэтр. – Ну, это, братец, ЯСНО! Это, когда предмет *теряет свое функциональное назначение* и *становится произведением искусства!* Поп-артом!» И он обвел победным взглядом своих сотрудниц, гордящихся своим Наставником. «Эстетки» обожали Пацюкова, и как его не обожать: он весь *светился обаянием* Пацюка, известного героя Гоголя!

«Позво-ольте! Я не согласен с Вами! – ответил я. – Эту нелепость повторяют все «искусствоведы»! Вот, взяли Вы, простите, писсуар, лишили его функционального назначения, то есть, *сняли, и... выбросили на помойку!* Можно назвать его «произведением поп-арта», или это просто МУСОР?»

Мэтр растерялся, а сотрудницы раскрыли рты, наверное, в ожидании вареников. Увы! Вареники не просвистели в воздухе – сметана, видно, кончилась!

«То есть... Позвольте... – озадаченно сказал Мэтр и ловко вывернулся. – А как Вы считаете?» Сотрудницы-«эстетки» вздохнули с облегчением и каверзно заулыбались. Попался, «Авангардист»!

Но я ответил очень просто: «Дюшан, в отличие от «трактователей», считал: «Искусство – все, на что укажет Художник»! Искусством может стать любой предмет, несущий *эстетическую функцию*. И писсуар искусством может стать: а) лишившись своего функционального назначения; б) получив новую, *эстетическую функцию*, или *функцию украшения*. Предмет стал *вещью*, украшением: цветок в причёске женщины, раковина на полке, это уже – ПОП-АРТ».

Мэтр встал: «Давайте Вашу книгу! Лечу в Париж, возьму ее с собой. Зайдите через недельку!»² Так эта удивительная книга увидела Париж!

Марсель Дюшан, которого «эстеты» полагают *дадаистом*, на самом деле, открывает *направление* в искусстве: НЕО-ПОП-АРТ. Это «Кандинский» в области Поп-арта. Все остальные «поп-артисты», в том числе и англичане, американцы – Неофиты, развивающие его открытие. А для «эстетов» он, как лакмусовая бумажка. Задал вопрос – и сразу видно: перед вами *глупый попугай!*

Через неделю Пацюков вернулся из Парижа, и я помчался в Центр. «В приемной пахло девушками и Парижем. Вошел Виталий, бодрый, свежезаграничный! Мы поздоровались, и он пожал мне руку: «Ну, что! Глобально! Интересно! Мы, к сожалению, издать не можем – денег нет! Зато Рецензию я дам Вам знатную!» И он продиктовал девице *очень верную Рецензию*.

Я удивился: он все понял, молодец! Лихая подпись, дата... «А печать?» – спросил я Мэтра. «Не обязательно! – ответил Мэтр. – Бланк фирменный! И этого достаточно!» Из злой Москвы я вез всего один трофей – Рецензию Пацюкова»^{*}.

**Текст рецензии на научные и художественные
исследования «Новый авангард. Конкретное искусство»
Авангардиста В.И. Пронькина**

В управление культуры при администрации Белгородской области.

Научные и художественные исследования «Новый авангард. Конкретное искусство теоретика искусства и художника В.И. Пронькина представляет собой значительный интерес в области современной культурологической и эстетической мысли. В нем предлагается новый подход к истории визуальной культуры, к понятиям перспективы, трехмерности пространства и пластических форм, основанных на бинокулярном зрении.

² Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М. Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. Кн. 2. Неопубликованные, дополненные теоретические очерки, рецензии и предисловия. – а Белгород, 2016. – С. 51.

* Отрывок из моей книги «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Книга 2. Новый Авангард XXI в. – Белгород, 2016 г.

В.И. Пронькин в своих теоретических трудах и в своей художественной практике разрабатывает *абсолютно новые* принципы оптики и визуальных технологий, способные внести *качественные* изменения не только в *современное искусство*, но и во все *виды художественной деятельности человека*, связанные с его зрительным аппаратом и образами. Исследование «Новый авангард, Конкретное искусство» заслуживает всяческой поддержки и нуждается в практической реализации своих положений в виде издательского проекта и *методик художественного обучения*.

Руководитель отдела экспериментальных программ:

(подпись) Пацюков В.В.

(П. №124-12 от 23.12.05)

Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации. Федеральное агентство по культуре и кинематографии Государственный Центр современного искусства. 123242. Москва, Зоологическая ул. д. 13. тел/факс: (095) 254-08-74, (095) 254-85-83, (095) 252-18-82. (095) 252-84-92; www.ncca.ru; e-mail: ncca@ncca.ru; admin@ncca.ru; art@ncca.ru.

Я предложил ее издать здесь, в Белгороде, но все Начальники в Администрации и в Управлении Культуры, бледнели, лишь услышав слово «Авангард», и посылали... к Заместителям. Да-а! Крепко воспитал «совков» наш «кукурузник» Никитос! И вот, я, словно Колобок скатился в самый низ.

Хотите знать, кто тормозит Искусство? Вот вам, друзья, отрывок из «Пути Авангардиста». И если там Вам встретится античный Бог Искусства АПОЛЛОН, не удивляйтесь: мы дружим с ним давно, с времен студенчества: он друг мой, и помощник в творческих делах! Ну, что ж, положено по рангу! Итак...

«Культура» погнала меня к Ю.Г. Максимчуку, я понял – начинается «московские пасовки»: на колу – мочелО, начинай – сначалаО!

Юрий Георгиевич Максимчук был «трошки от искусства», и «гдэсь учився музыке». Это давало шанс! Я вспомнил духовой оркестр и джаз, напел импровизацию. «Да-а! – поддержал коллега. – Все запрещали, а вот теперь – играй, твори, что хочешь! Плюрализм!» Тут Аполлон пихнул меня в плечо, и я «запел» о Новом Авангарде, и об открытиях значения мирового...

Начальник слушал и бледнел. Когда я протянул ему Рецензию ИЗ МОСКВЫ, он постарел на десять лет. Седая прядь волос окрасила прическу...

господин чиновник берет... как бомбу,
берет – как ежа, как бритву обоюдоострую,
берет, как гремучую, в 20 жал
змею двухметроворостую⁶.

«Но, как же... Как же можно... – лепетал начальник над искусством. – Какой Новейший авангард? Бонокулярное искусство...» «Да, Вы прочтите! – успокоил я. – Москва. Центр современного искусства... А Пацюков – искусствовед известный! Руководит отделом. Экспериментальным, авангардным!»

Я вдруг за ним увидел женщину, по пояс обнаженную, из гипса. Почти Венера, но с руками. Табличка с надписью «Карьера Юрия Георгиевича Мак-

⁶ Маяковский В. Стихи о советском паспорте / Стихотворения и поэмы. – Л., 1968. – С. 286.

симчука». По ней пошла сеть трещин, отвалилась правая рука... и левая. Теперь – совсем «Венера»... Трещины росли.

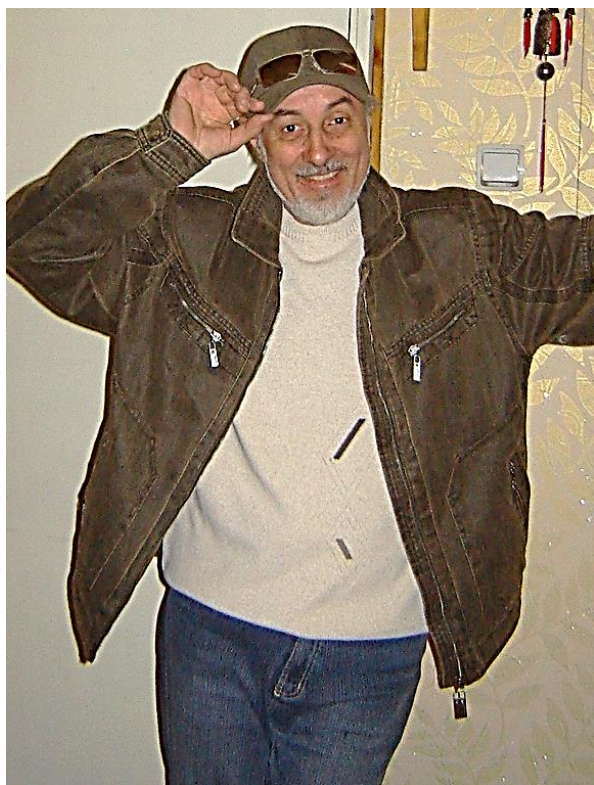
«А где «Рецензия» Художественного музея?!» – фальцетом прокричал «эстет». «Зачем она? – не понял я. – Вот вам! Московская!»

«Карьера Юрия Георгиевича» оживилась и, гордо вздернув голову, взглянула на меня. Все трещины, как в фантастическом блокбастере, стали стремительно затягиваться! Любезный Аполлон пристроил руки, «Карьера» фыркнула и томно удалилась в дверь.

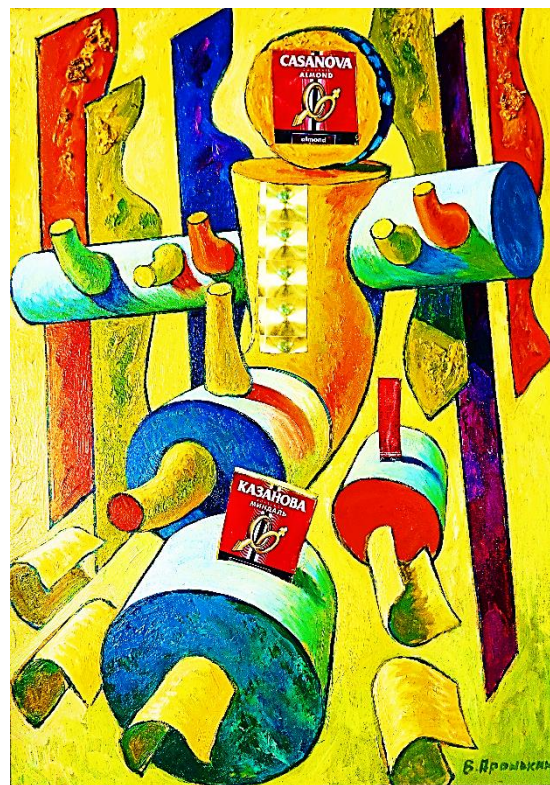
Повеселевший Максимчук уже писал записку: «Вот! Та-ак! Идите Вы... в Музей! Найдите там Половину... Галину Александровну... Она *искусствовед*. Пусть все изучит, прочитает, и... даст Рецензию!»

Как деликатно посылают на... по кругу эти бегемоты! Лежат в болоте, чавкают зарплатами, а стоит обратиться – «На колу мочало!»

Из «Депортамента» – в «Культуру»! «Культура» шлет в музей... «А вот куда тебя пошлет *Искусствовед* Галина?!» – задумчиво сказал мне Аполлон*.



Пронькин Владимир. Привет от Авангардиста всем пламенным «эстетам» и моим друзьям!



Пронькин В. Казанова. 2006
Конкретный Поп-кубо-абстракционизм

«Искусствовед» Галина оказалась *липовой*: училка рисования, но... Как пролезают на престижные места эти фурсетки**? Об этом знает только *кумовской* облцентр! Поэтому Галина застонала: «Ах! Почему же я?» «Ну, значит, уважают! – успокоил я. – Вы не волнуйтесь, если, что – звоните! Вот мой теле-

* Отрывок из моей книги «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Книга 2. Новый Авангард XXI в. – Белгород, 2016 г.

** ФУРСЕТКА – Модница, щеголиха. Взбалмошная девушка.

фон!» О! Если бы я знал, кому доверил книгу! Они, вообще – НИКТО! И даже не «эстетки»... Это – повсюду пролезающие на хлебные места ПРОХВОСТЫ!

Я ждал Рецензию целый год. За это время мы Андреем написали книги об Абстракционизме и Поп-арте! Под эти книги – новые картины! Тут сразу можно серию издать: три книги «Новый Авангард!» А где моя Галина? Не звонит!

Я стал ее «ловить». Поймал! Похорошела, приделась! А вдруг она издала книгу «за бугром»? И гонор с гонорара! Я ей – вопрос: «Где книга и Рецензия?!»

Фурсетка зарыдала: «Владимир Иванович! Простите! Я ничего не понимаю в ней!» Знал, хитрый Максимчук, кому давать задание.

«А книга где?» – «Ой! Я отдала ее». – «Кому?» – «Наташе Гончаренко» – «А это кто?» – «Заочница, студентка! Искусствоведческий заканчивает. Она уже «Рецензию» Вам сделала!» – «А где она?» – «Да, у меня». – «Так, передайте ее мне!» Половина дала мне файл с листами. Я мельком глянул. Даты нет. Зато: «Н.М. Гончаренко, искусствовед»! Какое самомнение! Ты выучись, сначала!

«Да! Комбинация шикарная! – воскликнул Аполлон. – Один болван спихнул проблему недоумку, тот перекинул «дело» ниже, глупой бабе, а та, спихнула ее недоученной студентке... Пацюк-Пацю-у-ук! Пошто печать зажилил?»*



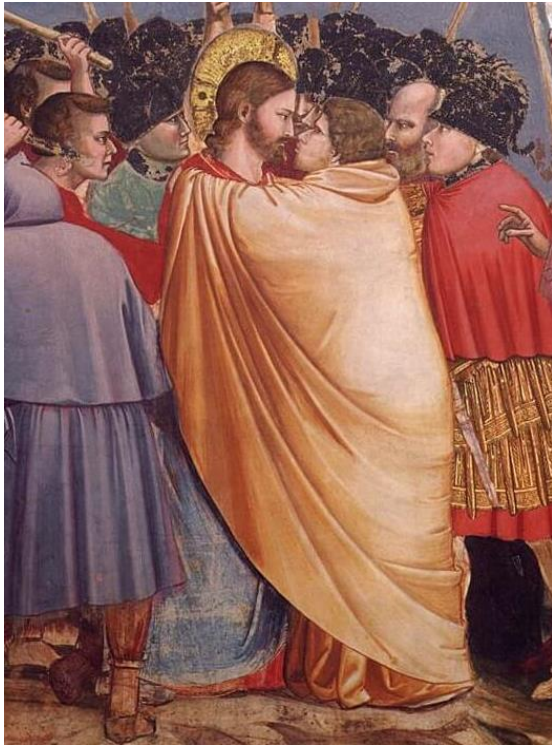
Владимир Пронькин, Авангардист. 2008 г. Пронькин В. Пираньи. 2001 г. Конкретный Изо-поп-арт

Представьте, господа, какая редкая удача свалилась на «эстетскую» головушку заочницы-студентки! «Научно» отстегать зарвавшегося Авангардиста! И, в то же время, *угодить* Начальству: лизнуть угодливо его «совковские» штаны в причинном месте! Недоучившаяся искусствознайка (хотя, и доучившиеся ничем не лучше!) состряпала Рецензию, достойную «эстетки»!

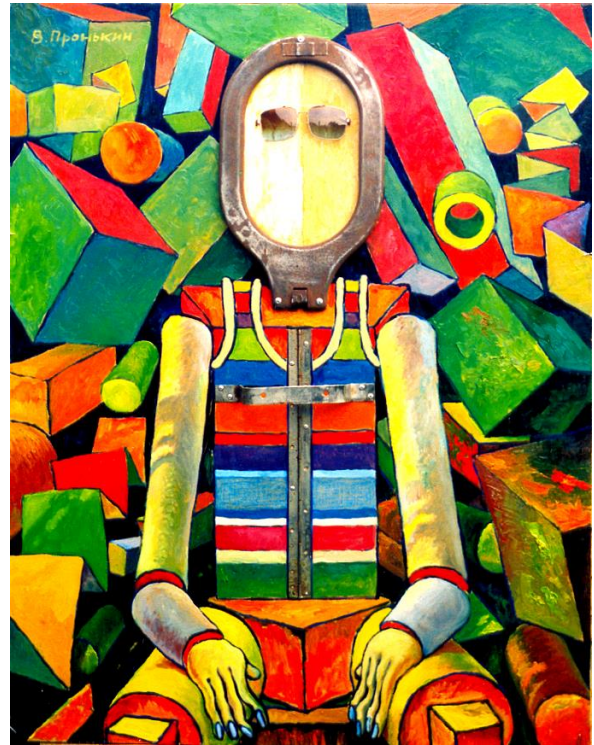
* Отрывок из моей книги «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Книга 2. Новый Авангард XXI в. – Белгород, 2016 г.

ГОДИТЬ надо и ГАДИТЬ, господа «эстеты»! *Годить* Начальству, *гадить* – возмутителям спокойствия! Новаторам, зарвавшимся Авангардистам! Поверьте, в этом случае *КАРЬЕРА будет обеспечена!* Годить и гадить – вот ваш девиз!

Убожество ее ума, отсутствие логичности с успехом заменяли «шулерство» и искажение фактов, бессовестное вранье (с источниками, авторами) и прокурорский тон. «Эстетке» так хотелось угодить Начальству!



Джотто. Поцелуй Иуды. 1303-1305. Фр.



Пронькин В. Человек, потерявший свое лицо

Это отметил Николай Ильич Шевченко, искусствовед, профессор, доктор философских наук: «Но если Авангардист В.И. Пронькин занимается *развитием искусства*, приданием искусствоведению *научного* характера, поставив целью исследования Нового Авангарда XXI века, созданием Школы Конкретного искусствоведения, то цель «эстетки» Н.М. Гончаренко – *охаять* все ее открытия, их *инновационность* и значение. Типичная позиция «эстетов»!»⁷

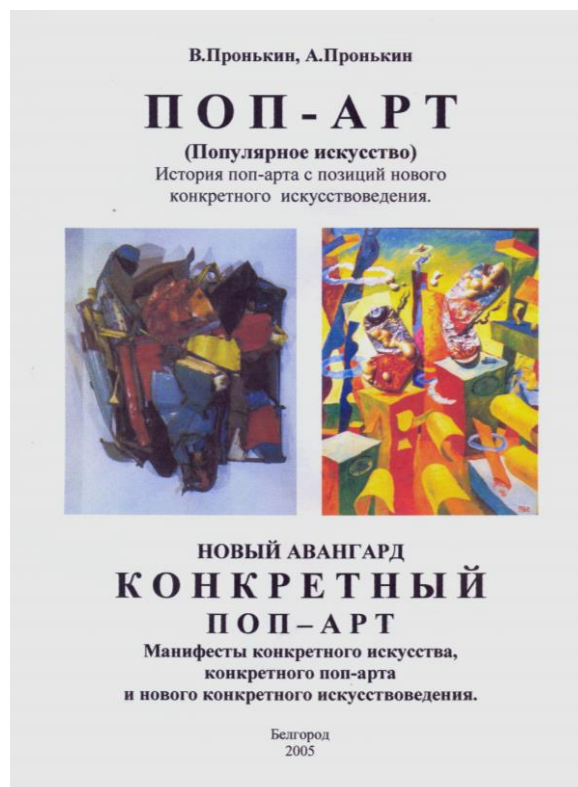
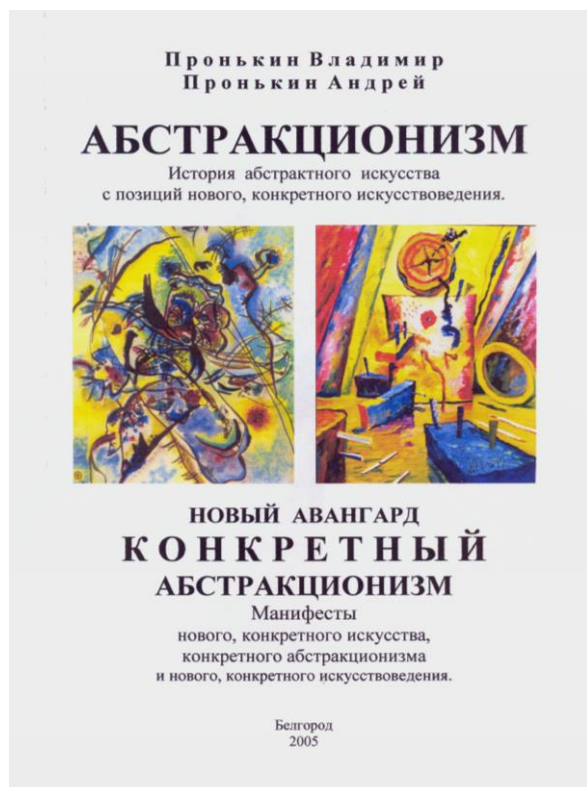
Пока студентка Гончаренко нам готовила «сюрприз» с подачи «мудрого» Максимчука и Половиной-глупышки, мы с сыном, вдохновленные «Рецензией» В. Пацюкова, читали книги и сканировали картины Мастеров из книг, альбомов и энциклопедий. Увы, такой обширной «Википедии», как современная, с картинками, статьями о художниках, тогда в помине не было! *Но был «энтузиазм»!*

За год мы написали две большие книги: исследования Абстракционизма и Поп-арта с выходом на Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство. За делом и работой протекали дни, Половина нам не звонила. О приключениях с «Рецензией» мы написали выше. Хотите, почитайте снова... Для удовольствия.

⁷ Шевченко Н.И. Предисловие. Новый Авангард и становление Школы научного Конкретного искусствоведения: от «эстетства» – к науке. Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М., Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. Кн. 2... – С. 14.

Ну, как не крикнуть: «Слава ГончарЭнкам!» И эхом отозваться: «Эстетам» – СЛАВА!» Предательство – в крови у всех искусствознаев! Но Гончаренко *опозорила* не только лишь свою ФАМИЛИЮ: «эстетка» опозорила свои ИНИЦИАЛЫ! *Наталья Михайловна!* Так же зовут *мою жену* Наташу. Пардон!

Ведь, если Н.М. Гончаренко – воплощение «эстетства», глупости, коварства, лицемерия и подлости, то *наша* Н.М. – Наташа Пронькина – наша союзница, Авангардистка и теоретик *бинокулярного* искусства. Недаром наши совместные статьи о Новом Авангарде, опубликованы в научных сборниках, двух монографиях. Инициалы – схожие, а *сущности* – противоположные!



И эти книги об Авангардизме, не изданы, с подачи Ю. Максимчука и по вине Н. М. Гончаренко

Дурацкую «Рецензию» «эстетки» Гончаренко я проанализировал и *написал ответ*, желая «просветить» студентку. Не делайте, такого господя! Не надо забывать народную поговорку: ту, самую – про *бисер!* Не надо метать бисер перед «эстетками!» «Эстетки» поучений не прощают: у них в мозгах – кефир!

А в результате этого, студентка так *обиделась*, что «О! О! О-о-о!» Ожесточилась и ОзлОбилась, и загОрелась *мстью* пламенной «эстетки!» В Художественном музее сколотилась группа моих верных «сопротивниц»: студентка Гончаренко с *учительницей* Половиной и со вчерашней *школьницей* Свиридовой Натусей. Директор Худ. музея, *учительница* Лукьянова Татьяна и ее «эстетки» решили проУЧИТЬ Авангардиста, и всюду *гадить, не пущать, и не прощать!*

Как, там, про ПАРАЗИТОВ?! «Эстет» – животное, грызущее Авангардистов, ВРЕДЯ им всюду и всегда, *пока их не признают» (В.И. Пронькин)*

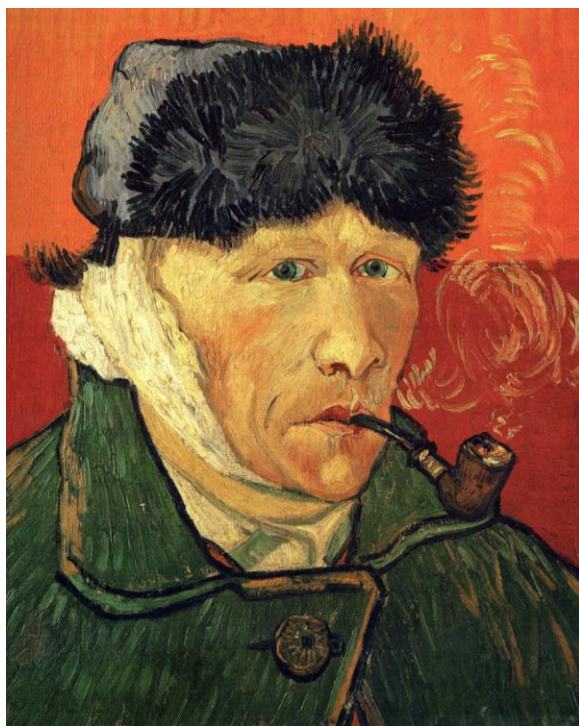
Ну, ладно, нам не привыкать! Но ВЫ, Читатели, Искатели Высоких Истин и Почитатели Великого Искусства, ВЫ-то – ПРИЧЕМ?! И в чем ВЫ виноваты?!

Из-за чиновников-«совков», из-за тупых «эстеток» и «училок» на *ответственных постах*, ВЫ, будущие «Ван Гоги», «Мондрианы» и «Сезанны» НЕ ПОЛУЧИЛИ этой *простой* и очень *нужной* КНИГИ... И еще двух *нужных* книг!

Увы-увы! Провинция, друзья! Хотя, причем провинция? А, что Москва?

В Москве гораздо ХУЖЕ! У нас есть, все же, Новый Авангард, есть Школа нового *научного* Конкретного искусствоведения... А в бедной Матушке-Москве?! В Москве разбойничает «ПОСТМОДЕРНИЗМ»! Ужасный, толстый ГЕЛЬМАН: «У-у-у! Модернистский период прошел, ОТКРЫТИЙ больше НЕ БУ-УДЕТ! Наступил ПОСТМОДЕРНИЗМ!»⁸ Бр-р-р-rrrrrrrr!

И... ХЛОП, перед Авангардистом дверью! Вали отсель, «откель» пришел!



Ван Гог В. Автопортрет с перевязанным ухом и трубкой. 1889 г. Фрагмент



Пронькин В. Охота. 2006. Конкретный Поп-сюрреализм

Об этом отвратительном явлении в Искусстве и Культуре, об эпигонском «Постмодернизме», мы рассказали вам в трех наших книгах. Уже при первых наших посещениях Москвы «Постмодернистской», при первых заявлениях о Новом Авангарде в «Постмодернистских» галереях, «эстетки»-аферистки запрещали нам даже входить в их заведения. Персон «НОН-ГРАТА» – не пущать!

Охранники любезно улыбались: «Пардоньте! Вас не велено пускать!» NO AVANT-GARDE! Наступил ПОСТМОДЕРНИЗМ! Спасибо, вам, «эстетки»!

Хотя, даже в музее им. Пушкина (в народе – «Пушкинка»), который, по заверениям его «эстеток», *не выставляет современное искусство*, наш Новый Авангард «отшили» вежливо, но твердо, в традициях казенных бюрократок.

Эта история достойна вашего внимания! Прошу, друзья!* Приехав с стольный град, я поспешил в музей, к друзьям-Авангардистам. «Моне мне под-

⁸ Гельман М. Искусство будущего. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/artists/mg/art-of-the-future/>.

* Отрывок из моей книги «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Книга 2. Новый Авангард XXI в.

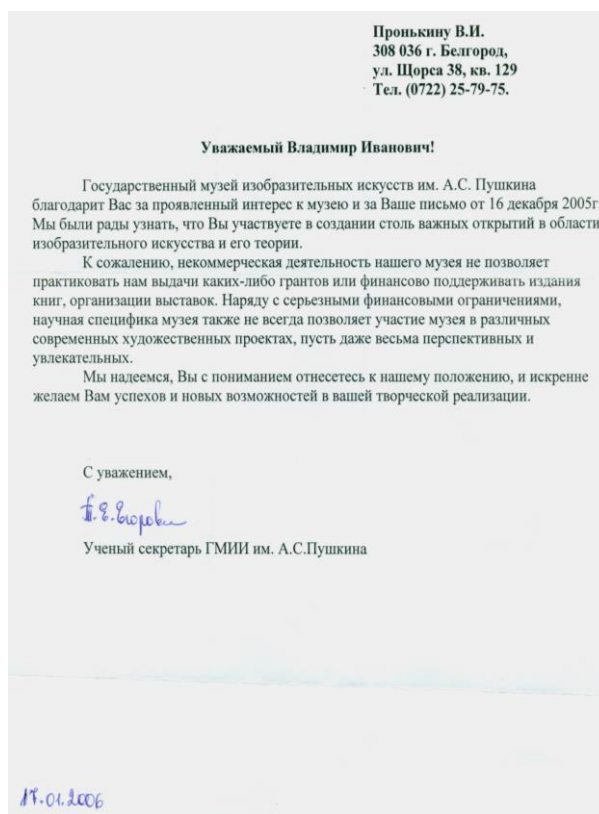
мигнул сверкающими бликами у скал Бель-Иль, а Поль Сезанн и Поль Гоген расплылись в комплементах. Лишь впечатлительный Ван Гог заплакал и обнял меня под солнцем «Красных виноградников». Экспрессионист!

Но я преследовал еще другую цель в российской Мекке Авангарда: я попытался «достучаться» до ее Директора, Ирины Александровны Антоновой.

И я «пробился», все-таки, в «Приемную» Антоновой, я *даже ее ВИДЕЛ*, сидящую за столом... Но у Антоновой в «Приемной» сидел ужасный «Цербер» – бетоннокаменная СЕКРЕТАРША! Я упросил «бетоннокаменную», и она сказала: «Ну, что ж, оставьте мне Ваше исследование, я передам его Антоновой!»



Обложка первой книги, предложенной директору музея И.А. Антоновой



Отписка «научницы»-«эстетки» из ГМИИ им А.С. Пушкина

Конечно, я не мог отдать единственную книгу! Я мог оставить только файл с ЭССЕ о Новом Авангарде, с течениями и направлениями, и с «Пирамидой» эволюции искусства с выходом на Новый Авангард... Мой телефон и адрес олицетворяли зыбкую надежду на внимание, поддержку доблестной «эстетки»...

Но слушая по телевидению Антонову, я отмечал ее «эстетские» нелепости: натуралистов она называла «реалистами», Авангардистов – «модернистами», Весь бред «эстетского» искусствознания! А этого могло не быть, прочти она мой «Новый Авангард»! Увы, увy! «Эстетки» неприступны! А я всего-то и хотел – поддержки!»⁹ Ага! Дождешься ее от «эстеток»!

А через пару месяцев я получил ОТПИСКУ! Антонова «спустила» эссе АВАНГАРДИСТА «Ученому секретарю» Т.Е. Егоровой. Ученая «эстетка» была

⁹ Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М. Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма, и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. 2... – С. 59.

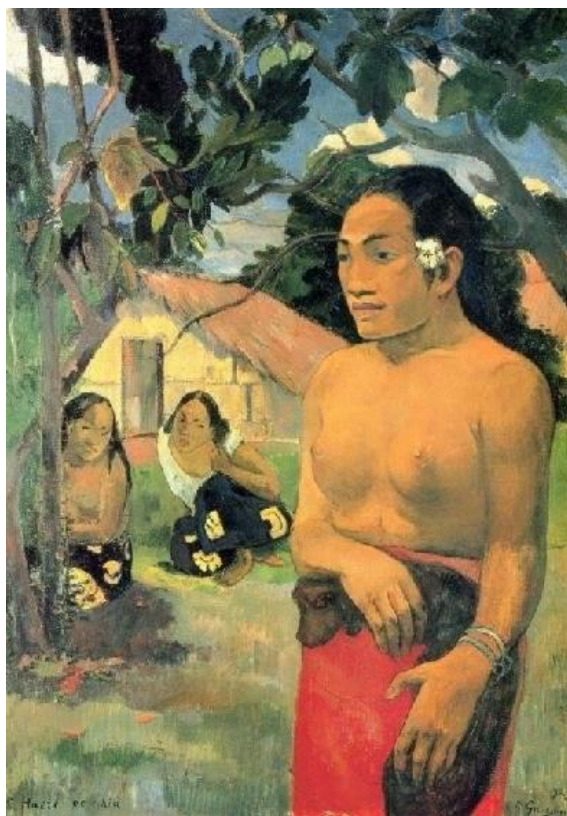
немногословна: «К сожалению... Наряду с финансовыми ограничениями, *научная специфика* («эстетство»? Автор) не всегда позволяет участие музея в различных *современных* художественных проектах, *пусть даже весьма перспективных и увлекательных*. С уважением, Т.Е. Егорова. 17.01.2006». Как, отфутболила!

Голубушка «эстетка»! У нас не *перспективный*, *пусть даже весьма*, проект! У нас не «увлекательность», а **НОВЫЙ АВАНГАРД!** Но, что Вы, вместе со своим начальством, в Авангарде **ПОНИМАЕТЕ?** Для вас он – лишь в XX веке!

И вдруг – Авангардист! Вашим мозгам «эстеток» это – *недоступно!* Вам нужен «**УВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ**» проект! И даже – «**РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ**»! Вам нужно превратить **МУЗЕЙ** Авангардистов – в **ЦИРК?!** И превратили!



Гусейнов В. Фото. Инсталляция Цай Гоцяна. 2017.
Вход в музей закрыт «Постмодернизмом»!



Гоген П. Куда ты идёшь?
Куда ты идёшь, ГМИИ им. А.С. Пушкина?

И разрешение И.А. Антоновой, вместе с теперешним директором ГМИИ им. А.С. Пушкина, Лошак Марии Девовны, на «инсталляцию» заезжего китайца, обычного «эпигониста» «Постмодерна», *станет понятным* после слов К. Гринберга: «Это, прежде всего, способ выдать себя *сторонником модного искусства*, *страшась прослыть реакционером или ортодоксом*, что является **самым большим проступком** перед новомодными обывателями современности»¹⁰.

Добавим к этому: это есть следствие **НЕКОМПЕТЕНТНОСТИ** «эстеток» в **АВАНГАРДИЗМЕ**, и в общей *эволюции, развитии* изобразительного искусства.

Уверен, я сейчас нажил **ВРАГОВ** в лице всей **МАФИИ** «эстетской» мысли города Москва! Хотя, они мои враги с открытия мной **Нового Авангарда!**

¹⁰ Greenberg С. Modern and Postmodern. – Режим доступа:
<http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>.

А кто такая есть – Лошак Мария Девовна? С какого дуба она шлепнулась в «намоленное» кресло Директора ГМИИ им. А.С. Пушкина? Или с березы?

Я заглянул в словарь: «ЛОШАК»¹¹. Нет! Этого не может быть! Это уж слишком! Музей им. Пушкина – любимый мой музей! Музей Авангардистов, Импрессионистов, Постимпрессионистов... И я – в припрыжку, в ВИКИПЕДИЮ! Ведь там – Великие все люди...

И точно! ЕСТЬ! Лошак Мария Девовна! Меня, Авангардиста, «туда НЕТ», а Девовна – пожалуйста! Ну, слава Богу, уважают госпожу Лошак!

Итак! «Марина Девовна Лошак (урождённая *Боскис*...)» Не верится – проверьте: ([https://ru.wikipedia.org/wiki/Лошак Мария Девовна](https://ru.wikipedia.org/wiki/Лошак_Мария_Девовна)). БОСКИС!

Ну, вот! Она же с детства – в БОССах! Над кисками, но ВСЕ ЖЕ! К тому же, одесситка... Может, КИТАЕЦ – *шутка*, а москвичи, увы, *не одесситы*?

«Окончила Одесский государственный университет имени И.И. Мечникова по специальности «Классическая филология» ([ru.wikipedia](https://ru.wikipedia.org/wiki/Лошак_Мария_Девовна)). Матрешкин КОТ!

Неужто все Художественные музеи у нас в России *возглавляют* неудачницы-УЧИЛКИ?! Отсюда вам – и «Постмодерн»! Приехали, «эстетсы»!



Ван Гог В. Ваза с подсолнухами. 1988.
Плоскостной Моно-Экспрессионизм



Пронькин В. Ягуар. 2006.
Конкретный, Бино-Поп-сюрреализм

Маратик Гельман, *хилый инженер*, рабочий сцены МХАТа, становится «Великим Галеристом», заваливает всю страну своим «постмодернистским» ХЛАМОМ! Нагадил, и сбежал за голубые горы, на «европейский Постмодерн»!

Лошак-Боскис, «невдалая» УЧИЛКА, стала «ведущим куратором Русского АВАНГАРДА (???)», галеристом, арт-менеджером, ИСКУССТВОВЕДОМ (с ка-

¹¹ Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка... – С. 326. (Смотрите сами!)

кого бодуна?), «музейщицей» и, наконец, Директором ГМИИ им. А.С. Пушкина с 2013 г.» (ru.wikipedia). Воистину, 13 – невезучее число. Отсюда – вся «чертовщина» с гастролерами-китайцами! Как говорится, БЕС ПОПУТАЛ!

Какой же РУССКИЙ АВАНГАРД «курировала» госпожа Лошак? Кандинского? Малевича? Шагала? Ну, о себе молчу: Авангардиста Пронькина еще Антонова турнула! «Кураторские проекты» госпожи Лошак не блещут РУССКИМ АВАНГАРДОМ: то примитив, то стулья, то ЭРОТИКА, то модные «постмодернисты»: своеобразный «ДОМ-13» в изобразительном искусстве.

За что же Вы, министр над культурой, В. Мединский, поставили Лошак-Боскис Директором Художественного Музея им. Пушкина? Чтобы она закрыла вход в МУЗЕЙ «постмодернистским» ХЛАМОМ заезжего китайца?

Поскольку Я – Авангардист, то не страшусь «прослыть *реакционером* или *ортодоксом*, что является самым большим проступком перед новомодными обывателями современности»¹². К тому же, я достаточно серьезно и *научно* (в отличие от Антоновой и от Лошак) исследовал явление «Постмодернизм».

Это они, «эстеты»-аферисты «Постмодерна» устроили ЗАСТОЙ в искусстве сроком в 40 лет! Зачем это России, господин Министр?

Это они, «эстеты»-аферисты «Постмодерна» в лице *кураторов* и *галеристов* города Москва и прочих городов России, ввели в *искус* и *заблуждение* сотни молодых художников, направив их в ГУПИК «Постмодернизма», *эпигонства* и отрицания Авангардизма, дальнейшей *эволюции*, развития искусства.

И почему «постмодернистский» ХЛАМ перед Музеем должен оплачивать Сбербанк РФ *из нашего кармана*? И почему его наивный Президент, любитель «Постмодерна» Герман Греф, не растопырил для *заезжего* китайца СВОЙ КАРМАН? Своих Авангардистов у нас нет? Слона-то он и не заметил?

Скорее всего, Москва *не хочет замечать* ни Новый Авангард, ни Школу нового, Конкретного искусствоведения. Хотя, я это знаю ТОЧНО! Вам требуются ФАКТЫ? Их есть у нас, как говорят в Одессе! Причем, *документальные*, на уровне Москвы. В 2014 г. я и наша Школа нового, *научного* Конкретного искусствоведения участвовали в конкурсе на ПРЕМИЮ Кандинского.

Из сведений о конкурсе мы узнали, что жюри оценивает вклад, «который внесли художники в РАЗВИТИЕ современного русского искусства последних двух лет» ([https://ru.wikipedia.org/wiki/Премия Кандинского](https://ru.wikipedia.org/wiki/Премия_Кандинского)).

Сначала я послал свою картину «КУЛЕК. Авангардистам всего мира посвящается» и кратко сообщил о Новом Авангарде, о Школе нового, Конкретного искусствоведения. И здесь я стал Авангардистом! С *моей подачи* открывают номинацию «Научная работа. История и теория современного искусства».

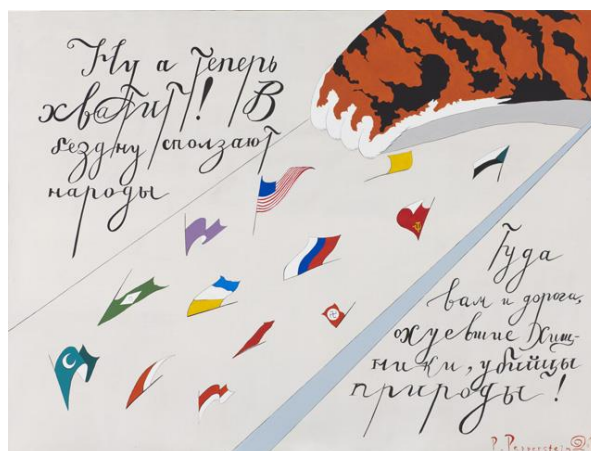
Уже в названии – «эстетский» бред! Какая может быть история у *современного* искусства?! У Авангардного – ИСТОРИЯ! Если в теории и в плане: «Стоящий на уровне своего века, не отсталый»¹³, то это – Новый Авангард, ни в коем случае не эпигоны «Постмодерна», работающие «под Авангард» XX века.

Теория «Постмодернизма»: а) ничего *нового открыть нельзя*; б) дозволено лишь «цитировать» и подражать Авангардистам прошлого! Эти девизы *эпи-*

¹² Greenberg C. Modern and Postmodern. – Режим доступа: <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>.

¹³ Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка... – С. 731.

гонства в своей статье озвучил Паша Пепперштейн, сторонник «Постмодерна»: «Думаю, лучше делать любые *отработанные штампы, любой дебилизм*»¹².



Пеперштейн П. Цивилизация небоскребов убивает. Эпигонский «Постмодерн» и дебилизм! «Эстеты» в трансе: «Главное – ИДЕЯ!» То, что Сезанн считал «литературщиной» в искусстве

Школа Конкретного искусствоведения на конкурс предложила монографию: Пронькин А.В. Пронькин В.И., Шевченко Н.И. «Авангардизм в искусстве, застой «постмодернизма» и искусство будущего – Конкретный бинокулярный Авангардизм». И эта наша монография в течении многих месяцев была опубликована на сайте «Приз Кандинского», две монографии находятся в библиотеках.

Я думаю, М.Д. Лошак, как член ЖЮРИ, должна бы обратить внимание на нашу монографию, мою картину. Тем более, что это *Новый Авангард!*

И знаете, кто ПОБЕДИЛ? Эпигонист «Постмодернизма» Паша Пепперштейн с *наивными поделками* под бедного Кандинского! Убожество и дебилизм!

В финал «Науки» вышли важные «эстеты» и «эстетки» «Постмодерна», а победил Ямпольский Миша, несостоявшийся УЧИТЕЛЬ (по профессии), филолог, «кинокритик», сбежавший в США, «эстет», блатной искусствоЗНАЙ...

Приз по «Науке» – издание работы на русском или *английском* языках! На русском мы потом ее издали сами, но было б здорово издать ее и на английском! Ага! Дождешься от «эстетов»! О, бедный, бедный «премиант» Кандинский!

Как колокол звучат слова Василия Кандинского об Авангардистах всех времен: «Тогда неминуемо приходит один из нас – людей: он... несет в себе таинственно заложенную в него силу «видения». Он *видит* и *указывает*... Сопровожаемый *издевательствами* и *ненавистью*, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества»¹³. Всегда вперед и ввысь...

Малевич и Кандинский, Шагал и Я, Владимир Пронькин, мы ВСЕ – Авангардисты: нас всех объединяет заложенная в нас сила «видения». Мы – достояние России, мы достояние Человечества, поскольку наши авангардные картины определяют целые пласты Культуры Человечества. Если не МЫ, то *кто-нибудь другой*, «один из нас – людей» увидел бы и указал Искусству эти новые пути.

¹² Пепперштейн П. Внутренняя Венеция // Искусство. 2009. № 3. С. 45.

¹³ Даниэль С. От вдохновения к рефлексии: Кандинский – теоретик искусства / В. Кандинский. Точка и линия на плоскости. – СПб., 2005. – С. 9.



Малевич К. Мужчина в супрематистском пейзаже. 1930. Серия безликого народа



Пронькин В. КУЛЕК. Авангардистам всего мира посвящается. Конкретный, бинокулярный Кубизм

И кто-нибудь другой писал доносы на Малевича, другая, а не «эстетка» Гончаренко, нашлепала хулительные «клеветоны» на «Новый Авангард, Конкретное искусство». Поскольку, дело все не в нас, а в неотвратимости РАЗВИТИЯ искусства. Его, как и *познание, не остановить, не запретить*, ни Сталину, ни матерщиннику Хрущеву, ни госпоже Лошак, и ни товарищу Антоновой.

А их попытки протащить «Постмодернизм» под своды дорогого для меня Музея – последние конвульсии «эпохи» ЭПИГОНСТВА, агония «Постмодерна».

Наш Новый Авангард уже открыл дорогу новому *бинокулярному* искусству! Здесь, в Белгороде открыто уже 9-ть направлений Нового Авангарда XXI века, с 25-ю течениями. Они являются СТАНДАРТАМИ для *бинокулярных технологий* будущего производства и всей Культуры Человечества на многие века.

Здесь, в Белгороде, *псевдонаучное, «эстетское»* ИскусствоЗНАНИЕ поставлено на новую, *научную* основу Конкретного ИскусствоВЕДЕНИЯ. Все это помогло создать *научную терминологию* искусства и искусствоведения, понять процессы *эволюции* искусства, найти практический и теоретический, *научный* выход из тупика, 40-летнего ЗАСТОЯ эпигонского «Постмодернизма».

Ну, вот и все, мой дорогой читатель, Искатель Истины, Романтик! Я обещал доступно, просто рассказать тебе об эволюции Искусства. Теперь ты знаешь ВСЕ о нем, о Новом Авангарде, а главное – о БЕСКОНЕЧНОСТИ его развития.

Каким будет *последующее* искусство? Неважно! Главное, ОНО БУДЕТ!

Пронькин Владимир. Авангардист.

г. Белгород. 14 ноября 2017 г.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Авдиев В.И. История Древнего Востока. – М.: Высшая школа, 1970. – 608 с.
2. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. – М.: Советский художник, 1987. – 232 с.
3. Арсланов В. В свете ленинских идей // Декоративное искусство. – 1980. – № 4. – С. 5-6.
4. Астахов И.Б. Эстетика – М.: Московский рабочий, 1971. – 440 с.
5. Бердяев Н.А. Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, Лига, 1994. – 510 с.
6. Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Собр. соч.: в 2 т. – Т.2. – Paris: YMCA PRESS, 1991. – 450 с.
7. Бирюкова Н.Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. – Л.: Искусство, 1972. – 240 с.
8. Бокщанин А.Г. История древнего мира: Греция и Рим. – М.: Просвещение, 1982. – Ч. 2 – 431 с.
9. Вальтер И.Ф. Пикассо. – М.: Taschen /Арт-родник, 2002. – 96 с.
10. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. – СПб.: Алетейя, 1999. – X + 326 с.
11. Вентури Л. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. – Л.: Искусство, 1969. – 400 с.
12. Вёрман К. История искусства всех времен и народов. – М.: АСТ, 2000. – Собр. соч.: В 3 т. – Т 2. – 994 с.
13. Виленкин В. Модильяни. – М.: Искусство, 1989. – 139 с.
14. Вилли К. Биология. – М.: Мир, 1968. – 808 с.
15. Волкова Е.В. Произведение искусства в мире художественной культуры. – М.: Искусство, 1988. – 239 с.
16. Волынский М. Культура и политика // Декоративное искусство. – 1980. – № 1. – С 31-33.
17. Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура. 1960 – 1980. – М.: Искусство, 1984. – 224 с.
18. Всемирная история / Под ред. Ю.П. Францева. – М.: Политическая литература, 1955. – Т.1. – 748 с.
19. Всеобщая история искусств / Под ред. Веймарна Б.В. и Копинского Ю.Д. – М.: Искусство, 1965. – т. 6 – кн. 1. – 480 с.
20. Всеобщая история искусств. Искусство 20 века / Под редакцией Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 1965. – т.6. – кн.1. – 480 с.
21. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998. – 480 с.
22. Гёте И.В. Введение в «пропилеи» // Статьи и мысли об искусстве. – М., 1975. – С. 109-129.
23. Гнедич П.П. История искусств. – М.: Эксмо, 2004. – 848 с.
24. Гольдштейн А.Ф. Зодчество. – М.: Просвещение, 1979. – 416 с.
25. Горячева Т. Малевич и Мондриан // Искусство. – №1. – 1992. – С 40-48.
26. Готье М. Ренуар. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
27. Грегг Д. Опыты со зрением. – М.: Мир, 1970. – 200 с.
28. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. – М.: Сварог, 1996. – 457 с.

29. Даниэль С. От вдохновения к рефлексии: Кандинский – теоретик искусства / В. Кандинский. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Издательство «Азбука-классика», 2005. – С. 5-16.
30. Демирчоглян Г.Г. Физиология и патология сетчатки зрения. – М.: Медицина, 1964. – 244 с.
31. Де Фуско Р. Ле Корбюзье – дизайнер. Мебель, 1929. – М.: Советский художник, 1986. – 112 с.
32. Диль Г. Модильяни. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
33. Дмитриева А.Д. Винсент Ван Гог. – М.: Детская литература, 1975. – 168 с.
34. Живопись 20 – 30-х годов / Сост. Муратов А.М., Манин В.С. – СПб.: Художник РСФСР, 1991. – 200 с.
35. Жюльен Э. Тулуз-Лотрек. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
36. Зернов Б. Дега. – Л.– М.: Советский художник, 1965. – 90 с.
37. Зрение. Сохранение, нормализация, восстановление / Сост. Кудрявцева Н.И. – М.: Изд. Фирмы «НТ-Центр», 1994. – 489 с.
38. Ильин И.А. Что такое искусство? / Одинокий художник. Статьи, речи, лекции. – М.: Искусство, 1993. – 348 с.
39. Импрессионизм (Иллюстрированная энциклопедия) / Сост. Мосин И.Г. – СПб. – М.: Кристалл / Оникс, 2004. – 320 с.
40. Инго Ф. Вальтер. Пабло Пикассо. 1881–1973. Гений столетия. – М.: TASCHEN / АРТ- РОДНИК, 2002. – 96 с.
41. Искусство: в 18 т. Т. 7. Ч. 2 / Под ред. М.Д. Аксенова. – М.: Аванта +, 1999. – 646 с.
42. История искусства зарубежных стран (первобытное общество, древний восток, античность) / под редакцией Доброклонского М.В. и Чубовой А.П. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – 497 с.
43. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: Античность, Средние века, Возрождение / Под ред. Шестакова В.П.– М.: Академия художеств СССР, 1962. – Собр. в 5 т.– т.1. – 684 с.
44. Кабаков И. Вещи культуры // Искусство. – 209. № 4-5. – С. 96-103.
45. Каган М.С. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
46. Калитина Н. Поль Синьяк. – Л.: Искусство, 1976. – 144 с.
47. Камлон А. Многоликий «Черный квадрат» // Искусство. – №1. – 1992. – С. 32-35.
48. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусств. – М.: Гилея, 2001.– т.1. 1901-1914. – 392 с., т.2. 1918-1938. – 392 с.
49. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. Ступени. – СПб.: Азбука-Классика, 2005. – 238 с.
50. Кеменов В.С. Против абстракционизма: В спорах о реализме. – Л.: Художник, 1963. – 156 с.
51. Кеменов В.С. Художественное наследие и современность (от Леонардо да Винчи до Рокуэла Кента). – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 270 с.
52. Кес. Стили мебели. – Будапешт: Издательство Академии наук Венгрии, 1979. – 272 с.
53. Ковтун Е. Малевич. Теория прибавочного элемента // Декоративное искусство СССР. – №7. – 1988. – С. 33-41.

54. Колпинский Ю.Д. Великое наследие античной Эллады. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 344 с.
55. Краткий очерк истории философии / Под ред. Иовчука М.Т., Ойзермана Т.И., Шипанова И.Я. – М.: Мысль, 1969. – 790 с.
56. Лебедев-Кумач В. Спой нам, ветер! – Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/1795/song/print/>.
57. Левина Т. Роберт Фальк. – М.: Слово, 1996. – 96 с.
58. Лермонтов М.Ю. Родина / Собрание сочинений. В 4 т. Т.1. – М.: Художественная литература, 1975. – 648 с.
59. Линдсей Д. Поль Сезанн. – М.: Искусство, 1989. – 463 с.
60. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – Т. 4. – 876 с.
61. Лот А. В поисках фресок Тассилин-Аджра. – Л.: Искусство, 1973. – 190 с.
62. Лот А. К другим Тассили. Новые открытия в Сахаре. – Л.: Искусство, 1984. – 116 с.
63. Малевич К.С. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929 / под редакцией Шатских А.С. и Сарьянова А.Д. – М.: Гилея, 1995. – т.1 – 394 с.
64. Малевич К.С. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924-1930 / Под редакцией Шатских А.С. и Демосфеновой Г.Л. – Собр. соч.: в 5 т. – М.: Гилея, 1998. – Т. 2. – 371 с.
65. Малевич К.С. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы 1913-1929 / Под ред. Шатских А.С. и Сарабьянова А.Д. – Собр. соч.: в 5 т. – М.: Гилея, 1995. – Т.1. – 394 с.
66. Манин В. Аристарх Лентулов. – М. Слово, 1996. – 96 с.
67. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
68. Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. – М.: 1973.– 115 с.
69. Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. – Л.: Лениздат, 1968. – 630 с.
70. Новая философская энциклопедия / Сост. В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин и пр. – М.: Мысль, 2000. – Собр. соч. в 4 т. – Т.1. – 606 с.
71. Новиков Ф. Формула архитектуры. – М.: Детская литература, 1984. – 143 с.
72. Общая биология / Под ред. Полянского Ю.И.– М.: Просвещение, 1968. – 304 с.
73. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азъ, 1995. – 907 с.
74. Павлов В.В. Образы прекрасного. Избранные труды. – М.: Советский художник, 1979. – 234 с.
75. Памятники искусства Древнего Египта в Эрмитаже / Под ред. Пиатровского Б.Б. – Л.: Аврора, 1974. – 144 с.
76. Пепперштейн П. Внутренняя Венеция [беседовала Д. Барышникова] // Искусство. – 2009. – № 3. – С. 36-45.
77. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога. – М.: Радуга, 2001. – 368 с.
78. Перрюшо А. Жизнь Гогена. – М.: Радуга, 1991. – 336 с.
79. Перрюшо А. Жизнь Мане. – София.: Български художник, 1981. – 278 с.
80. Перрюшо А. Жизнь Сёра. – М. Радуга, 1992. – 192 с.
81. Пунье-Миро Х. и Лоливьер-Раола Г. Хоан Миро, художник со звезды. –

- М.: Астрель, 2003. – 144 с.
82. Рожин А. Сальвадор Дали: миф и реальность. – М.: Республика, 1992. – 224 с.
 83. Рус А. Народ Майя. – М.: Мысль, 1986. – 256 с.
 84. Русский авангард начала XX века: В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов, М. Шагал / Сост. В. Лаптева. – М.: Олма-Пресс, 2002. – 95 с.
 85. Сальвадор Дали / Сост. Поярков А.Б. – М.: Изобразительное искусство, 1991. – 140 с.
 86. Смородинский Я.А., Сороко Л.М. Успехи голографии. – М., 1970. – 48 с.
 87. Сокровища искусства стран Азии и Африки / сборник под редакцией Рыбакова Н.И. – М.1975. – 184 с.
 88. Тайандье И. Клод Моне. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
 89. Тайандье И. Сезанн. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
 90. Филонов П.М. Дневник. Запись 4 ноября 1932 г. РО ГРМ, ф. 156, д. 30, л 51.
 91. Философский словарь / под ред. М.М. Розенталя. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1975. – 496 с.
 92. Хилл Я.Б. Импрессионизм. Новые пути в искусстве / Пер. и науч. ред. В.Н. Тяжлова. – М.: АРТ-Родник, 1998. – 200 с.
 93. Хоменко Е.А. Логика. – М.: Воениздат, 1971. – 191с.
 94. Художники XX века / Сост. Акимова И.Г. – М.: Советский художник, 1974. – 320 с.
 95. Чибисов К.В., Валюс Н.А. Стереоскопия. – Режим доступа: http://russkoestereo.ru/Files/Texts/3dbook_stereoscopy.pdf.
 96. Шевалье Д. Пикассо. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
 97. Шевченко Н.И. Вместо предисловия. Авангардизм и абстракционизм: новый поворот / В.И. Пронькин, А.В. Пронькин. Авангард и абстракционизм от древности до Нового Авангарда XXI в.: генезис, эволюция и будущее искусства: монография. – Белгород: ЭКАРТДИЗ, 2016. – С. 5-16.
 98. Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М. Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма, и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. Кн. 1. Теоретические очерки, опубликованные в разных изданиях– Белгород: Изд-во БГТУ, 2016. – 368 с.
 99. Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М. Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма, и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. Кн. 2. Неопубликованные, дополненные теоретические очерки, рецензии и предисловия. – Белгород: Изд-во БГТУ, 2016. – 319 с.
 100. Швингахурст Э. Сюрреалисты. – М.: Лабиринт – К, 1998. – 79 с.
 101. Шерстобитов В. У истоков искусства. – М.: Искусство, 1970. – 118 с.
 102. Энциклопедия искусства XX века / Сост. Краснова О.Б. – М.: Олма-Пресс, 2002. – 351 с.
 103. Юиг Р. Гоген. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
 104. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. – Режим доступа: <http://litext.narod.ru/psycr.html>.
 105. Яворская Н. Рассказ очевидца о том, как был закрыт Музей нового запад-

- ного искусства // Декоративное искусство. – 1980. – № 7. – С. 13.
106. Якимович А. Двадцатый век. Искусство, культура, картина мира (от импрессионизма до классического авангарда) – М.: Искусство. 2001. – 330 с.
 107. Янсон Х.В. и Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. – СПб., 1996. – 458 с.
 108. Feist P.H. Auguste Renoir. – Leipzig.: VEB E.A. Seemann, Buch und Kunstverlag, 1967. – 140 p.
 109. Gowing L. Matisse. – N.York–Toronto.: Oxford university press, 1979. – 216 p.
 110. Greenberg C. Art Criticism. – Режим доступа:
<http://www.sharecom.ca/greenberg/criticism.html>.
 111. Greenberg C. Modern and Postmodern. – Режим доступа:
<http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>.
 112. Greenberg C. Taste. – Режим доступа:
<http://www.sharecom.ca/greenberg/taste.htm>.
 113. Victor A. Graue. Mondrian and the Dialectic of Essence. – Режим доступа:
<http://doktorgee.worldzonepro.com/mondrian.htm>.
 114. Hartman P. Ota Janecek. – Praha: Preses-sfono, 1973. – 218 p.
 115. Langer A. Paul Gauguin. – Lipsk: Copyright dy VEB E.A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, 1963. – 186 p.
 116. New John F.H. The Renaissance and Reformation. A Short History. – New York: John and Sons, 1969. – 189 p.

Научно-популярное издание

Пронькин Владимир Иванович
Пронькин Андрей Владимирович

АБСТРАКЦИОНИЗМ

История абстрактного искусства
с позиций нового, Конкретного искусствоведения.



НОВЫЙ АВАНГАРД КОНКРЕТНЫЙ АБСТРАКЦИОНИЗМ

Манифесты
нового, Конкретного искусства,
Конкретного абстракционизма
и нового, Конкретного искусствоведения.

Компьютерная верстка В. И. Пронькина

Подписано в печать Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 21,4. Уч.- изд.л. 23,0.
Тираж 500 экз. Заказ Цена
Отпечатано в Белгородском государственном технологическом университете
им. В.Г. Шухова:
308012, г. Белгород, ул. Костюкова, 46

