**CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF**

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

**NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS**

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




42. Komposition med to kvindefigurer. 73 × 59. Tilh. samme.

43. Guldfiskene. 82 × 93. Signeret. Tilh. samme.

44. Portræt af en siddende dame. 146 × 93. Signeret.

45. Portræt af skuespillerinden Greta Prozor. 147 × 97.

46. Ung dame i en lænestol. 73 × 54. Signeret.

47. Portræt af maleren og hans model. 147 × 97.

48. Nature morte med tallerkener og en frugtskål. 61 × 50. Signeret. Tilh. hr. grosserer Tetzen Lund, København.

49. Studie af et kvindehoved, med røde kinder. 35 × 27. Træ. 1916.

50. Studie af et kvindehoved, med sort hår. 32 × 24. Træ. Signeret.

51. Studie af et kvindehoved. 35 × 27. Træ. Signeret.

52. Dame i en Lænestol. 33 × 24. Træ. Signeret.

53. Tre damer, hel figur. 193 × 98. Signeret. Tilh. hr. grosserer Tetzen Lund, København.

54. Liggende model paa en rød divan. 97 × 195. 1917.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




55. Model med løftede arme. 65×54.

56. Kunstnerens selvportræt. 65×54. Signeret. 1918.

57. Damen paa divanen; portræt af Mme Matisse. 33×41. Signeret. 1918. Tilh. hr. grosserer Tetzen Lund, København.

58. Den blå villa i Nizza. 33×41. Signeret. 1918. Tilh. samme.

59. Portræt af en ung pige, med stor fjerprydet hat. 73×60. Signeret. Tilh. Kunstmuseet i Göteborg.

60. Liggende model med et grønt klæde. 90×117.

61. Portræt af en ung pige, med stor fjerprydet hat. 73×60. 1919.

62. Landskab med oliventræer. Nizza. 33×41.

63. Landskab med oliventræer. Nizza. 33×41. Signeret.

64. Den sovende Pige. 46×66.

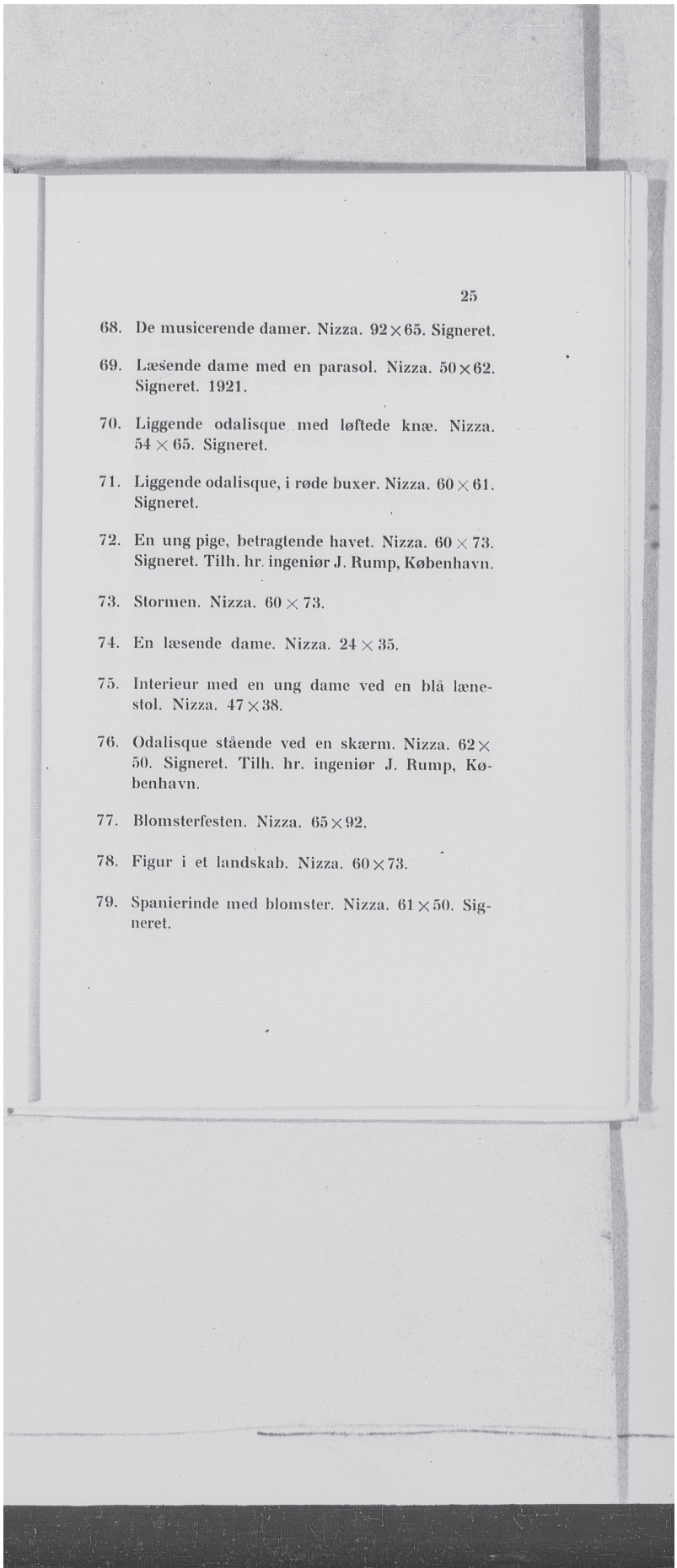
65. Strandbillede. Etretat. 46×38. Signeret.

66. Strandbillede. Etretat. 38×46.

67. Efter badet. Nizza. 62×49.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



68. De musicerende damer. Nizza. 92×65. Signeret.

69. Læsende dame med en parasol. Nizza. 50×62. Signeret. 1921.

70. Liggende odalisque med løftede knæ. Nizza. 54 × 65. Signeret.

71. Liggende odalisque, i røde buxer. Nizza. 60 × 61. Signeret.

72. En ung pige, betragtende havet. Nizza. 60 × 73. Signeret. Tilh. hr. ingeniør J. Rump, København.

73. Stormen. Nizza. 60 × 73.

74. En læsende dame. Nizza. 24 × 35.

75. Interieur med en ung dame ved en blå lænestol. Nizza. 47 × 38.

76. Odalisque stående ved en skærm. Nizza. 62 × 50. Signeret. Tilh. hr. ingeniør J. Rump, København.

77. Blomsterfesten. Nizza. 65 × 92.

78. Figur i et landskab. Nizza. 60 × 73.

79. Spanierinde med blomster. Nizza. 61 × 50. Signeret.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




80. Odalisque med et slør. Nizza. 66×50. Signeret.

81. Landskab med oliventræer. Nizza. 73×60. Signeret.

82. Ung pige liggende i klitterne. Nizza. 38×46.

83. Ung pige ved klaveret. Nizza. 65×81.

84. Den løftede portiere. Nizza. 61×50.

85. Stående model. Nizza. 93×60. Signeret. Tilh. hr. ingeniør J. Rump, København.

86. Nature morte med granatæbler. Nizza. 46×55. Signeret.

87. Anemoner og en gul kop. Nizza. 61×50. Signeret.

88. Stort interieur med en løftet portiere. Nizza. 117×73. Signeret.

89. Anemonebuket i en rød vase. Nizza. 73×92. Signeret.

---

90. Kvindehoved. Tegning. Tilh. hr. grosserer Tetzen Lund, København.

91. Kvindehoved. Tegning. Tilh. samme.



*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





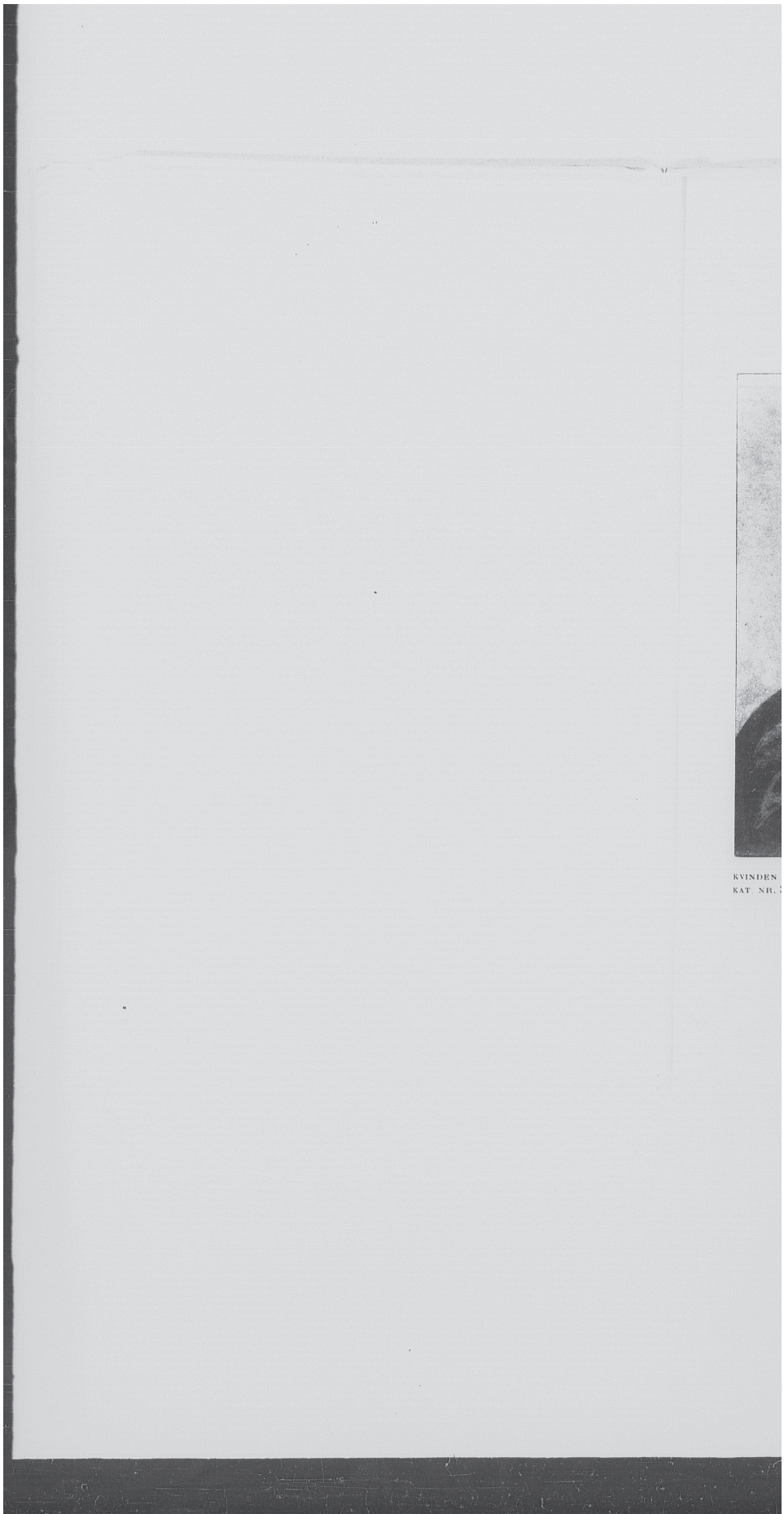
DET BLAA NATURE MORTE.
KAT. NR. 30.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





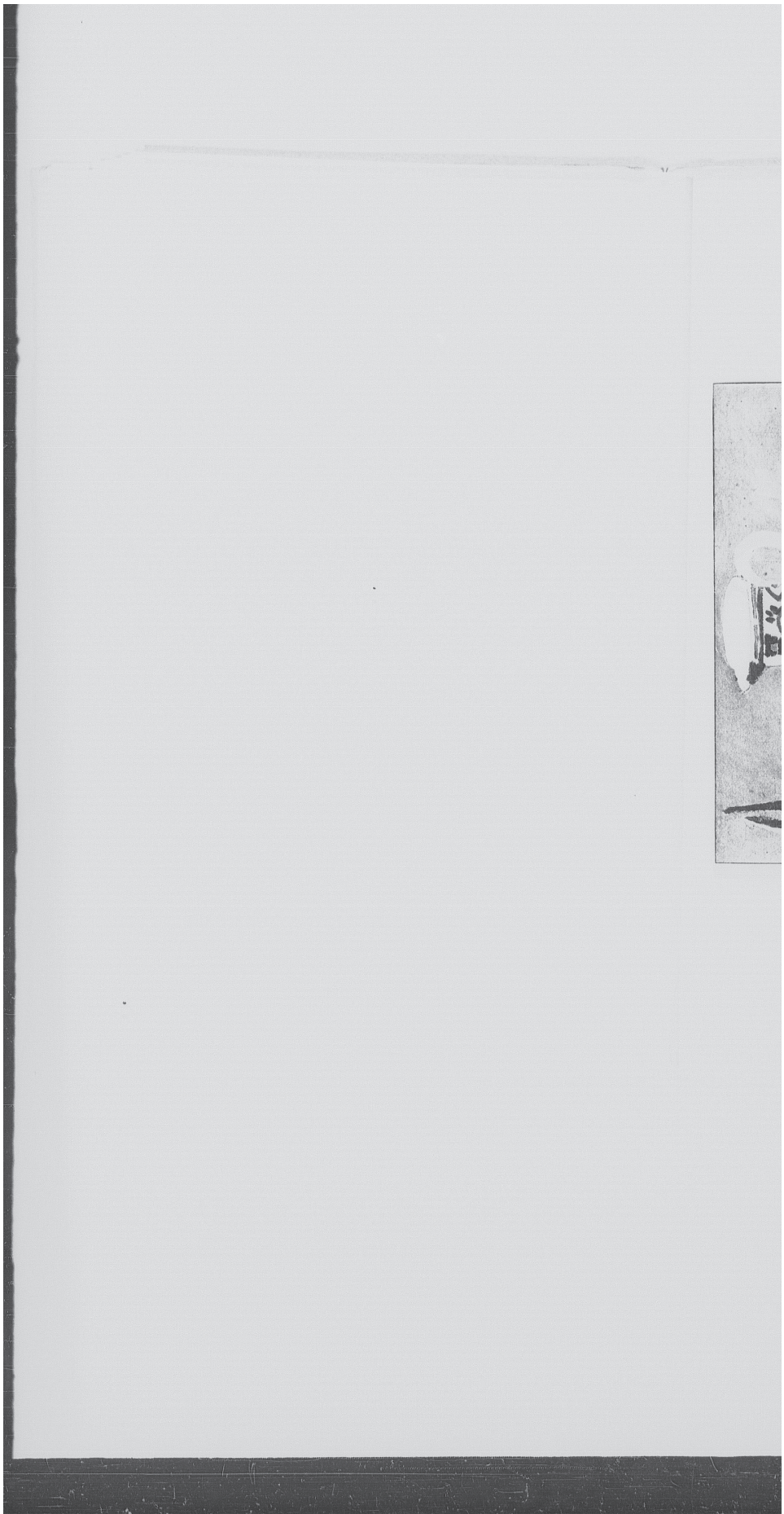
KVINDEN MED DEN RODE TURBAN, PORTRÆT AF Mme MATISSE.
KAT. NR. 36.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



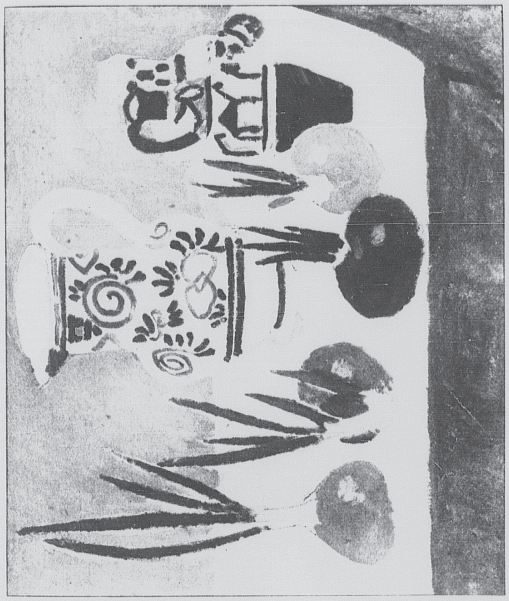


*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





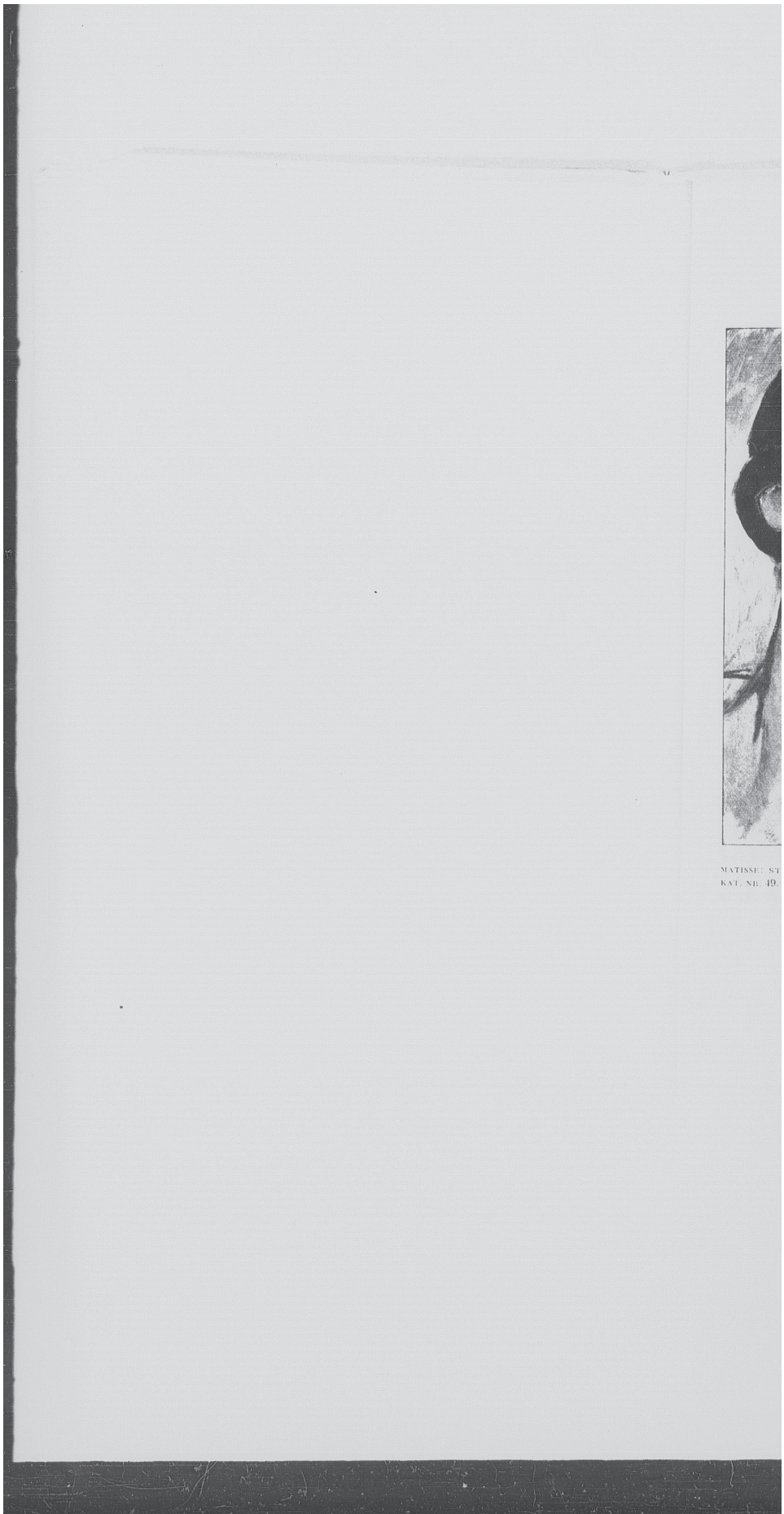
NATURE MORTE MED BLOMSTERLOG
KAT. NR 37.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





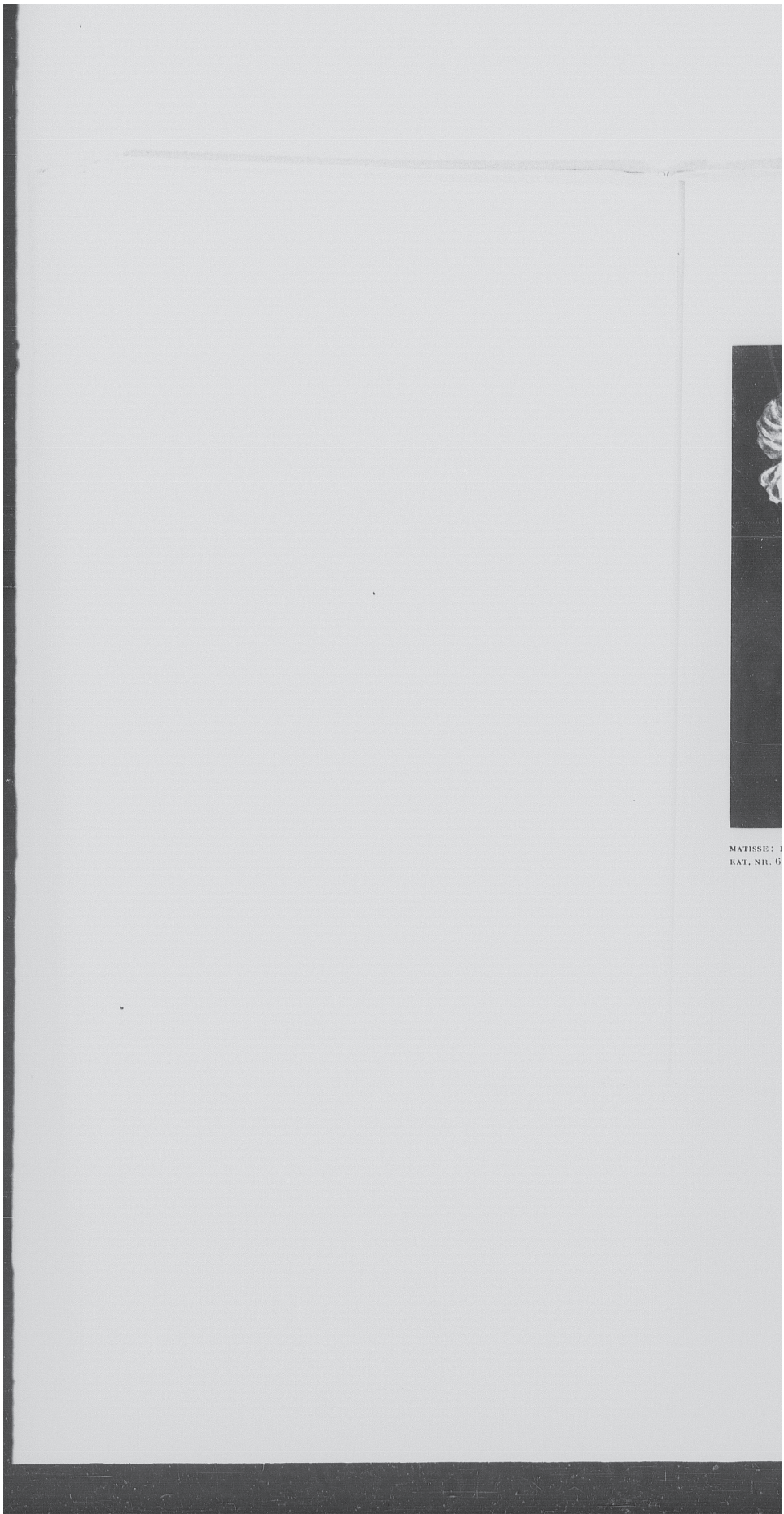
MATISSE: STUDIE AF ET KVINDEHOVED.
KAT. NR. 49.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



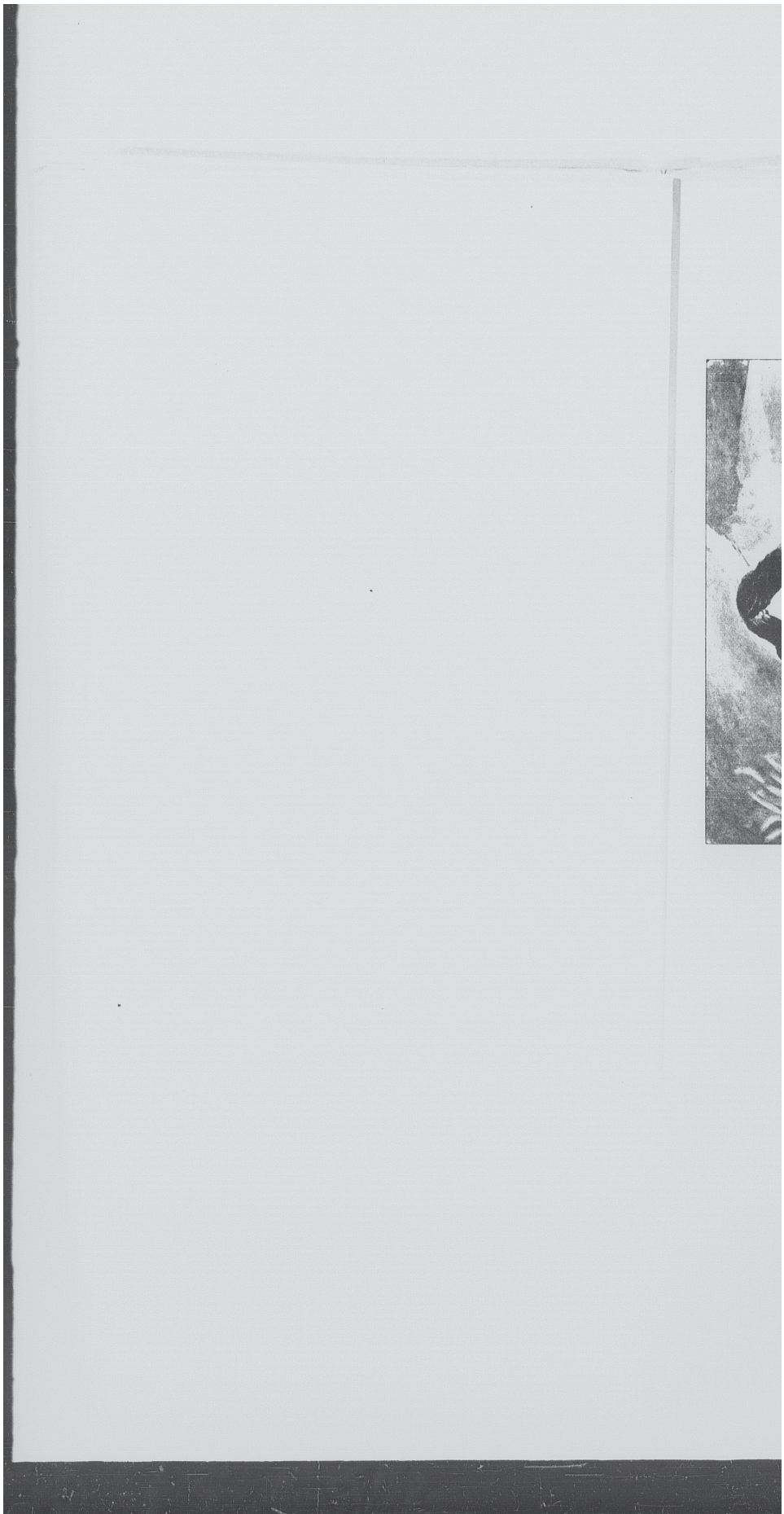

MATISSE: PORTRÆT AF EN UNG PIGE MED STOR HAT.
KAT. NR. 61.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





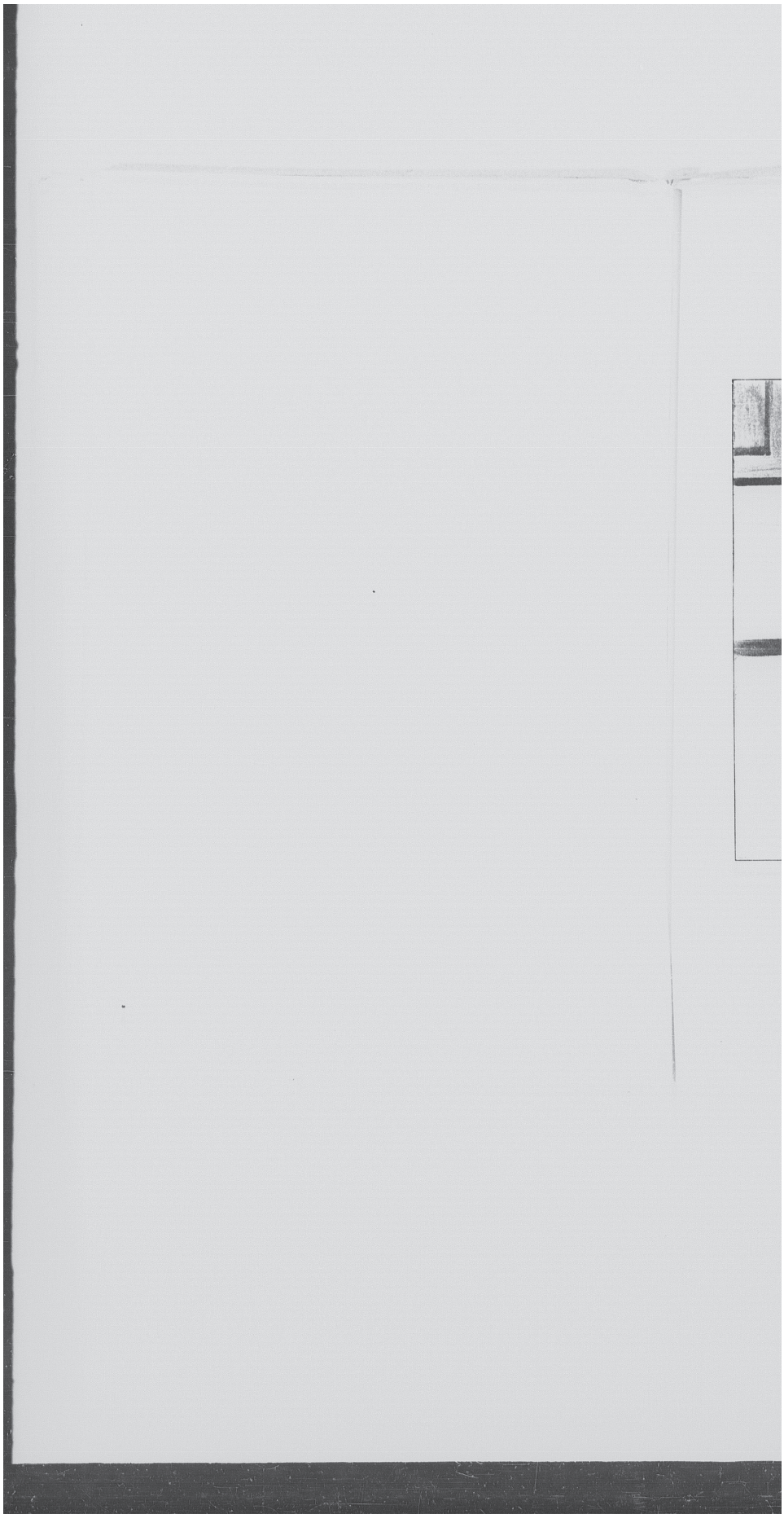
MATISSE: DEN LESENDE DAME MED PARASOLLEN.
KAT. NR. 62.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





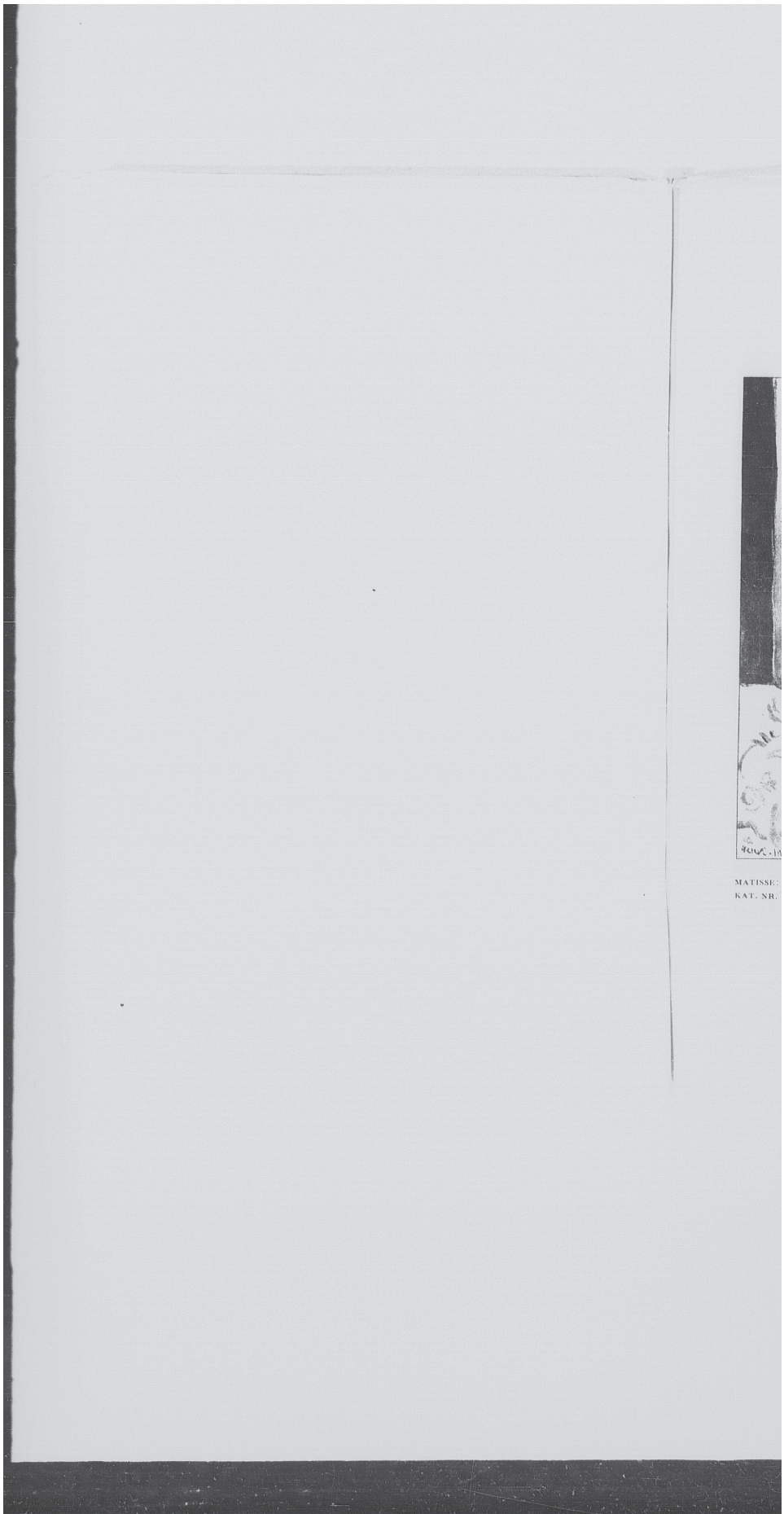
MATISSE: UNG PIGE BETRAGTENDE BAVET.
KAT. NR. 72

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





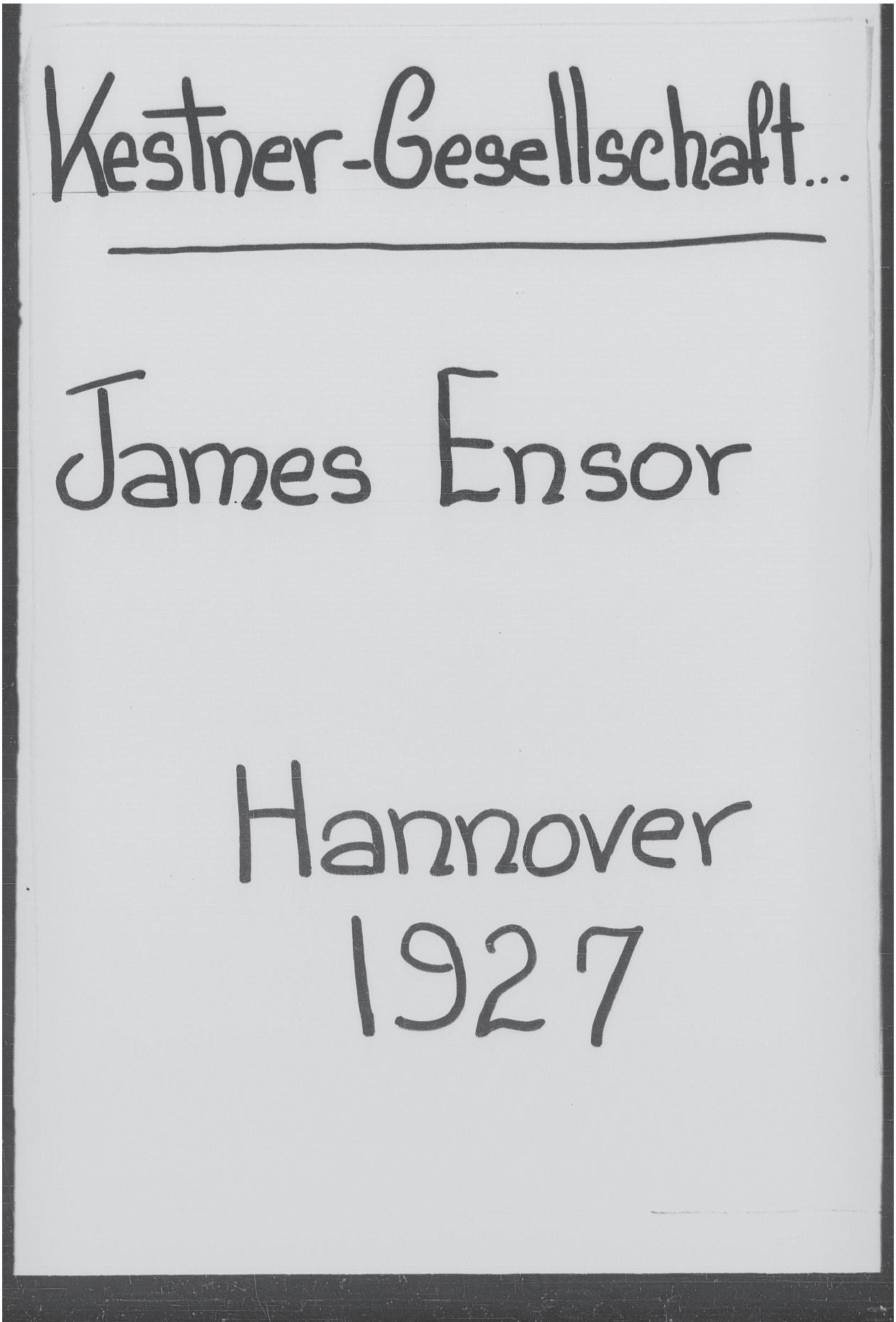
MATISSE: SPANIERINDEN MED BLOMSTERNE.
KAT. NR. 79.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


# FILM MADE BY THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

RATIO 12 1952

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



KESTNER-GESELLSCHAFT

(20a) HANNOVER
WARMBÜCHENSTRASSE 8
FERNSPRECHER 26142

2. August 1952

The Museum of Modern Art
11 West 53rd Street
New York 19
-.-.-.-.-.-.-.-.-

Sehr geehrte Frau Muller!

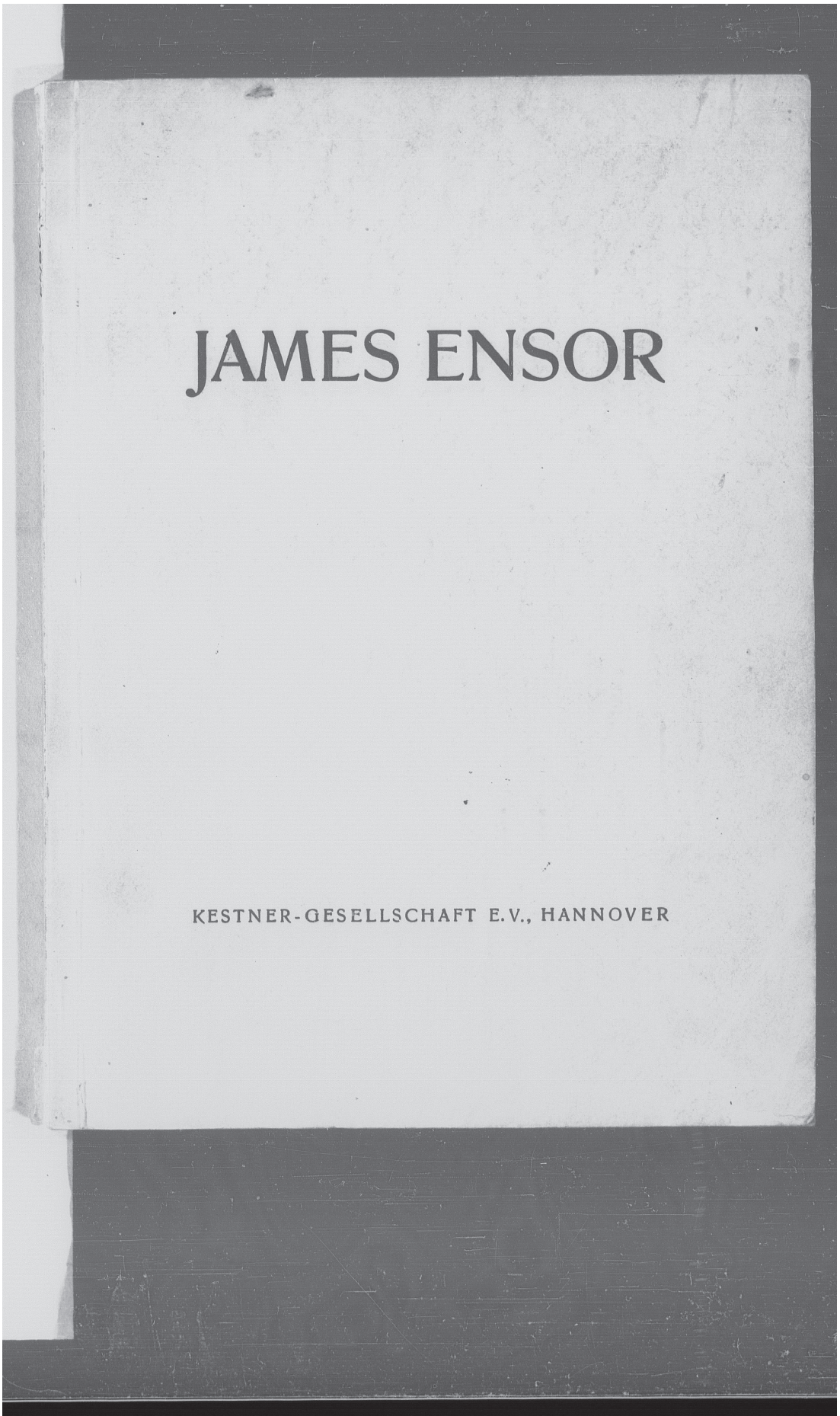
Es tut uns leid, dass wir Ihnen den Ensor-Katalog nicht schicken können, da wir selbst nur noch über ein Exemplar verfügen. Wir haben auch mit Herrn Krenz gesprochen, der seinerzeit den Katalog bearbeitet hat. Er hat keine Einwände gegen die Herstellung einer Mikrofilm-Copy.

Mit besten Empfehlungen

POSTSCHECKKONTO: HANNOVER 25242 · BANKKONTO: NORDWESTBANK HANNOVER

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

# JAMES ENSOR

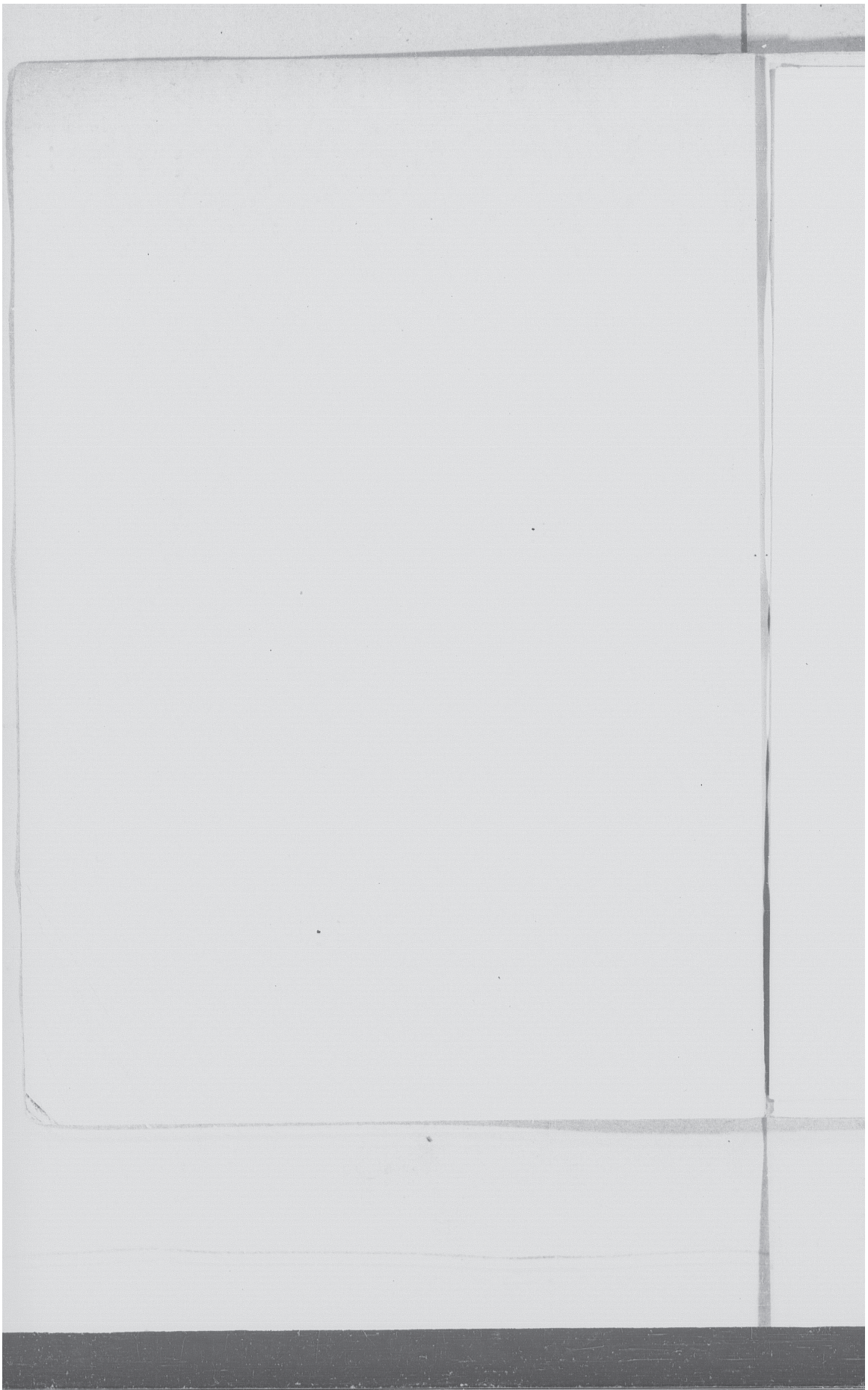
KESTNER-GESELLSCHAFT E.V., HANNOVER

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


# ERSTE DEUTSCHE AUSSTELLUNG
# JAMES ENSOR
## DER KESTNER-GESELLSCHAFT E. V. HANNOVER 1927.

### Verzeichnis der ausgestellten Bilder und Aquarelle.

Die mit * bezeichneten Bilder sind in der Festschrift abgebildet.

1880. *1. Der Maler Finch. Sammlung H. von Garvens-Garvensburg, Hannover.
2. Äpfel. Sammlung Fr. Franck, Antwerpen.
3. Bürgersalon. Sammlung Fr. Franck, Antwerpen.
*4. Rue de Flandre (Ostende) im Winter. Sammlung Fr. Franck, Antwerpen.
5. Vasen und Stoffe. Sammlung Fr. Franck, Antwerpen.
6. Der Rochen. Sammlung Ch. Franck, Antwerpen.
*7. Der Knabe. Aquarell. Sammlung Fr. Franck, Antwerpen.
8. Sitzender Mann. Aquarell.
9. Fischer mit gekreuzten Armen. Aquarell.
10. Silhouetten. Aquarell.
*11. Ostender Fischer. Kohlezeichnung. Sammlung Siegfried Wolfes, Hannover.

1881. 12. Dame in Blau. Sammlung Mistler, Antwerpen.
13. Die dunkle Dame. Sammlung E. Picard, Brüssel.
*14. Die Wilderer. Sammlung R. Sostberg, Berlin.

1882. *15. Die Austernesserin. Sammlung Jussiant, Antwerpen.
16. Der Hase. Sammlung Jussiant, Antwerpen.
17. Dame vor dem Spiegel. Aquarell. Sammlung Ch. Franck, Antwerpen.

1883. 18. Der Ruderer. Sammlung Fr. Franck, Antwerpen.

1884. 19. Landschaft. Sammlung Fr. Franck, Antwerpen.
*20. Mädchen mit Puppe. Sammlung Dr. Haubrich, Köln.
21. Illustration zu E. A. Poe. Bleistiftzeichnung. Sammlung H. von Garvens-Garvensburg, Hannover.

1885. *22. Skelett, Chinoiserien betrachtend. Samml. Dr. Haubrich, Köln.
23. Die Dächer von Ostende. Sammlung Fr. Franck, Antwerpen.
24. Der Turm von Lisseweghe. Sammlung Fr. Franck, Antwerpen.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

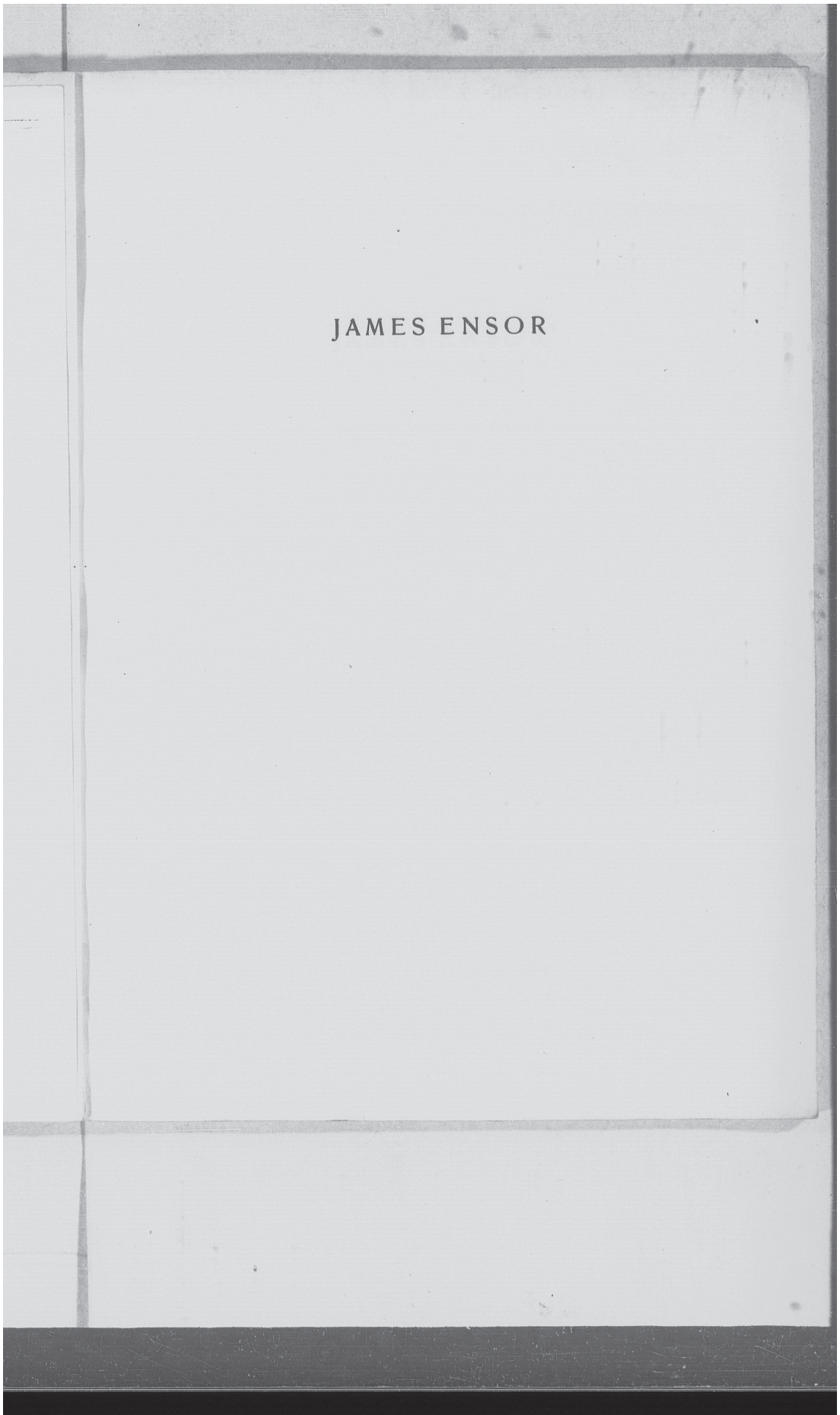
| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


1886. 25. Selbstbildnis. Bleistiftzeichnung. Sammlung G. Giroux, Brüssel.
1887. *26. Versuchung des Heiligen Antonius. Sammlung H. von Garvens-Garvensburg, Hannover.
27. Vertreibung aus dem Paradies. Pastell. Sammlung H. von Garvens-Garvensburg, Hannover.
1888. 28. Sturz der rebellischen Engel. Samml. Fr. Franck, Antwerpen.
1889. *29. Dekoratives Stilleben. Sammlung Ch. Franck, Antwerpen.
1890. 30. Chinoiserien. Sammlung Fr. Franck, Antwerpen.
1891. 31. Christus besänftigt den Sturm. Sammlung Henry van de Velde, Brüssel.
32. Der Liebesgarten. Sammlung Mad. G. Giroux, Brüssel.
33. Schlafende. Bleistiftzeichnung. Sammlung H. von Garvens-Garvensburg, Hannover.
1892. 34. Die melancholischen Fischfrauen. Sammlung Ch. Franck, Antwerpen.
35. Der Rochen. Sammlung Jussiant, Antwerpen.
1893. 36. Der Einzug. Pastell. Sammlung H. von Garvens-Garvensburg, Hannover.
1896. 37. Maskentheater in Brügge.
38. Vom Lachen zum Weinen. Sammlung von Lange, Antwerpen.
39. Harmonie in Blau. Sammlung von Lange, Antwerpen.
1902. 40. Kanallandschaft. Sammlung Jussiant, Antwerpen.
1903. 41. Tulpenstilleben. Sammlung Frau Fürstenberg-Cassirer, Berlin.
1905. 42. Asternstilleben. Sammlung Prof. Dr. Flesche, Braunschweig.
1911. *43. Die Marquise. Sammlung H. von Garvens-Garvensburg, Hannover.
1913. 44. Selbstbildnis, umgeben von Houris. Sammlung Prof. Dr. Flesche, Braunschweig.
1914. *45. Die heruntergerissene Maske.
1915. *46. Selbstbildnis. Pastell. Sammlung Hugo Perls, Berlin.
47. Erinnerungen. Pastell.
1917. 48. Stilleben mit Muschel. Sammlung A. Kerschbaumer, Berlin.
*49. Rosenstilleben. Sammlung A. Kerschbaumer, Berlin.
50. Stilleben mit Muschel. Pastell.

Ferner Pastelle, Zeichnungen und 120 Radierungen.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




James Ensor in seinem Arbeitszimmer (Photo).

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


# JAMES ENSOR

FESTSCHRIFT

ZUR ERSTEN DEUTSCHEN

ENSOR-AUSSTELLUNG

VERANSTALTET VON DER

KESTNER-GESELLSCHAFT E.V.

HANNOVER

1927

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


DIESE FESTSCHRIFT WURDE GEDRUCKT BEI
EDLER & KRISCHE, BUCH- UND STEINDRUCKEREI, HANNOVER

COPYRIGHT 1927 BY KESTNER-GESELLSCHAFT, HANNOVER
ALLE RECHTE, AUCH DAS DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


# ERSTE DEUTSCHE ENSOR-AUSSTELLUNG

## PROTEKTORAT

S. Exzellenz der Kgl. Belgische Gesandte in Berlin
Herr Robert Everts
Société de l'Art Contemporain, Anvers

## EHRENAUSSCHUSS

Komm.-Rat Senator Fritz Beindorff, Hannover
Dr. Paul Colin, Bruxelles
Dr. Cornette, conservateur en chef du Musée d'Anvers
François Franck, Anvers
Herbert von Garvens-Garvensburg, Hannover
Geheimrat Dr. Justi, Direktor der National-Galerie, Berlin
Oberbürgermeister Dr. Menge, Hannover
Georges Serigiers, président de la Société de l'Art Contemporain, Anvers
Robert Sostberg, Berlin

## VORSTAND DER KESTNER-GESELLSCHAFT E. V.

Dr. Alexander Dorner, Museumsdirektor, Hannover
Dr. Bode, Hannover
Dr. Grimm, Hannover

## LEITER DER AUSSTELLUNG

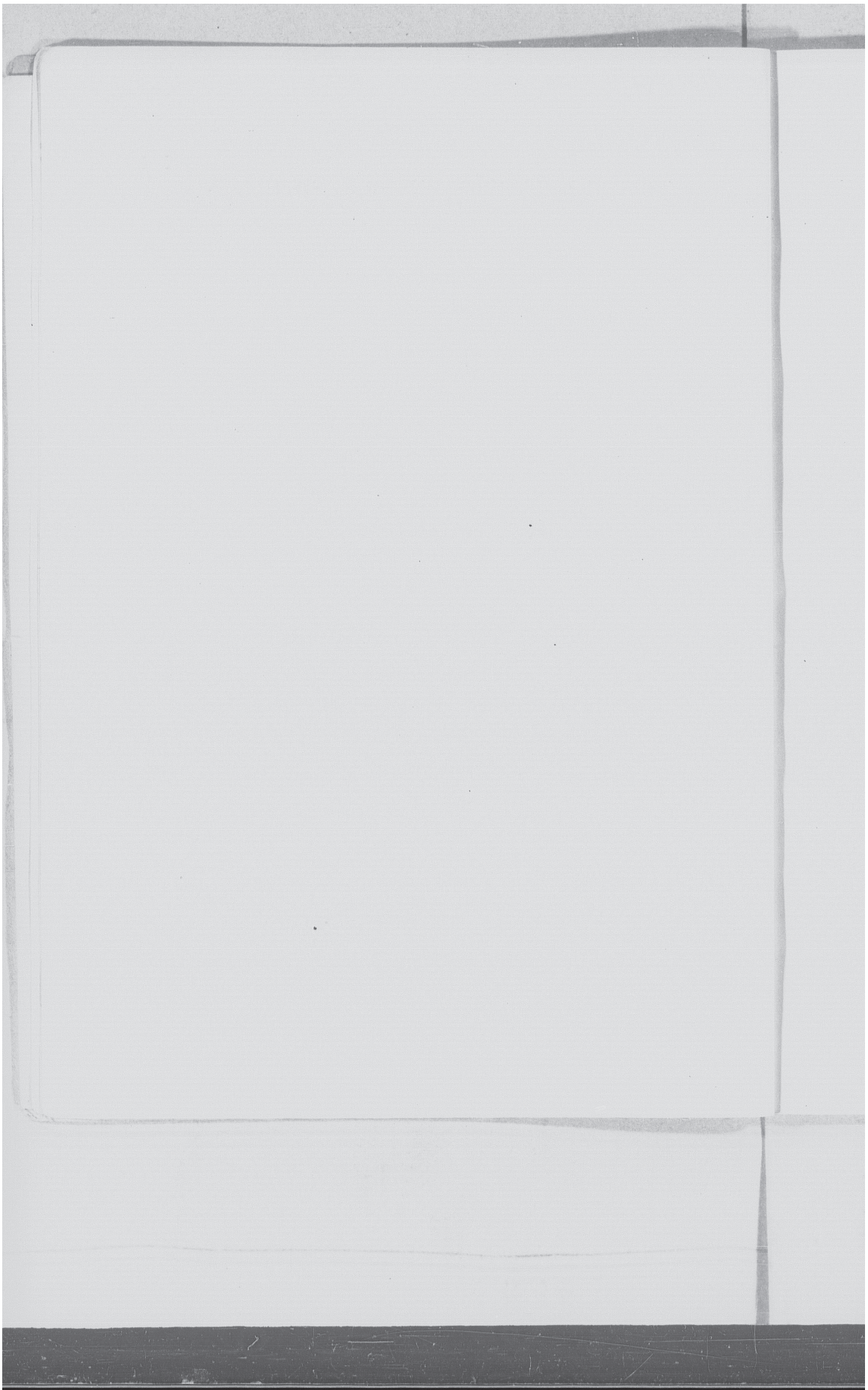
Hanns Krenz, Hannover

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

# JAMES ENSOR.

Von Alexander Dorner.

Wen soll man den Senior unter den lebenden Malern des sogenannten Expressionismus nennen? Dem Alter nach ist es Christian Rohlfs, in dem Stil seiner Kunst James Ensor. Denn er ist derjenige, dessen Malerei den Zusammenhang mit der Tradition am stärksten wahrt. So ähnlich der künstlerische Entwicklungsgang Rohlfs und Ensors beginnt, so verschieden endet er. Beide wachsen in einer Atmosphäre auf, die den Impressionismus noch nicht kennt oder kennen will. Beider Jugendwerke sind noch in dunklen Farben gehalten, denen ein gemeinsamer Ton zugrunde liegt. Beide brechen erst in Kämpfen zur Freilichtmalerei durch; aber während Christian Rohlfs später auch die hellen Farben des Impressionismus aufgibt und die Ausdruckskraft starker Farben anstrebt, bewahrt Ensor seine lichten, hauchzarten Töne. Auch seine Formen ändern sich nicht grundsätzlich. Der „Expressionismus" Ensors liegt eigentlich nur im seelischen Erlebnis an sich.

Er verrät das englische Blut seines Vaters auch künstlerisch nicht. Die Farben seiner Gemälde sind denen Turnerscher Bilder verwandt und sie bewahren, auch wenn sie tief rot oder kräftig blau sind, immer eine gewisse Kühle und eben jene Leichtigkeit, die von der Wärme und Schwere der Farben Christian Rohlfs und der deutschen Expressionisten überhaupt grundsätzlich verschieden ist.

Ensors Formengebung bleibt innerhalb seiner früheren und späteren Werke im wesentlichen dieselbe. Eine unglaubliche Leichtigkeit und Beweglichkeit ist ihre charakteristische Eigenschaft, ob sie nun atmosphärische Stimmungen im Moment sicher erfaßt oder schnell allen Windungen seiner skurrilen Phantasien

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


folgt. Um den Raum, in dem seine Visionen auftauchen, unwirklich zu erweitern, greift er gelegentlich zur Vogelperspektive der alten Vlamen. Hier melden sich seine niederländischen Ahnen, die er von Seiten seiner Mutter hat. Seine Verbindung mit Hieronymus Bosch ist auch sonst an Einzelheiten stark zu spüren. Das entscheidende Merkmal seiner Formengebung bleibt aber die Leichtigkeit, die Momentanes spielend erfaßt.

Ensors Farben und Formen bedeuten also im wesentlichen keinen Bruch mit der Überlieferung; sie bleiben in der Sphäre des Impressionismus, der langsam aus dem Gewordenen erwuchs. Den Bruch mit der Tradition macht er nur im geistigen und seelischen Inhalt seiner Darstellungen. Die Erinnerungen an Bosch und Brueghel sind nebensächlich im Vergleich zu der unerschöpflichen Fülle des wahrhaft Produktiven. Hier ist Ensor der erste Vorbote der neuen Zeit. In den 80er und 90er Jahren erlebt er das, was erst 30 Jahre später allgemein verstanden wurde. Damals fühlte er schon die Auflösung und den Mißton in der europäischen Kultur, die hohle Form, aus der der Inhalt entwichen war. Er fühlte die große Ratlosigkeit, die aus dem Fehlen des neuen Inhalts erwuchs. So wird ihm die Menschheit zur Herde leerer Masken und all ihre Taten zu widerlichem und sinnlosem Mummenschanz. Er sah nur noch Verwesung und Angst. Keine seiner Phantasien ist wirklich befreiend, keiner seiner komischen Einfälle heiter. Die ganze heillose Differenzierung unserer jüngsten Moderne quält ihn schon damals, als der Impressionismus noch eine Revolution war und Formen und Farben bestimmte. So erklärt sich in Ensors Kunst das Verhältnis der Gestaltungsmittel zum gegenständlichen Inhalt.

Dieses eben ist es, was ihn von den deutschen Expressionisten unterscheidet. Bei diesen geschieht der Abbruch der rückwärtigen Beziehungen in der ganzen Breite ihres Schaffens. Auch in Rohlfs und Noldes Phantasie tauchen Masken und

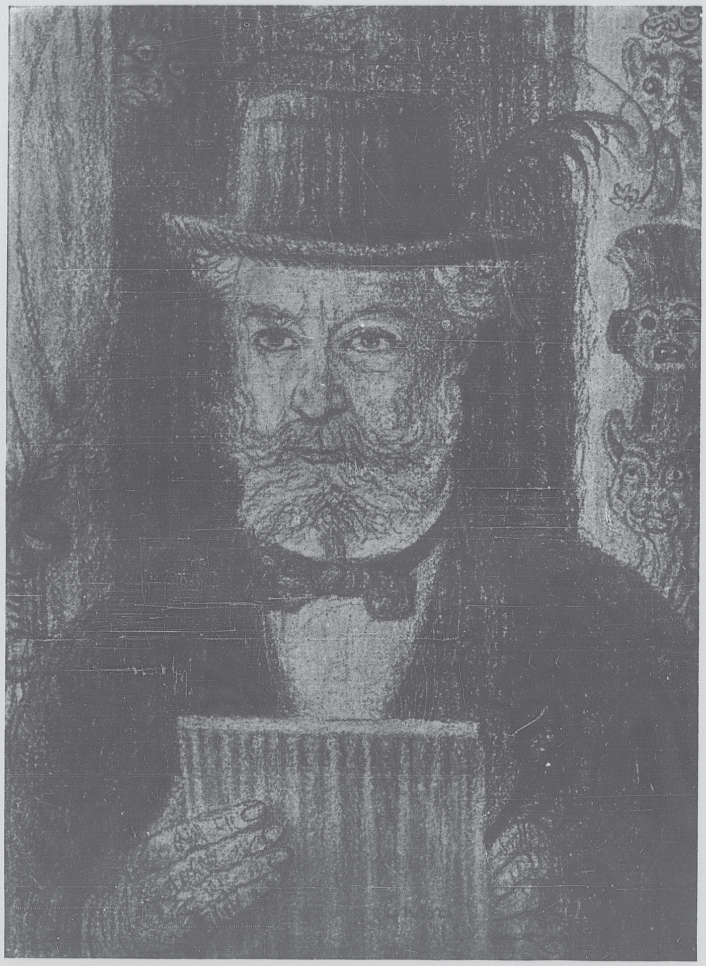
*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


groteske Gestalten auf, aber sie grinsen uns nicht an mit jenem beißenden Sarkasmus und der Bosheit Ensorscher Visionen, und ihre Hauptwirkung liegt eben wieder in der Glut der Farben, die wie Blut vergossen werden im Erlebnis des Grauenhaften, Tragischen und Grotesken des Menschenlebens, und auch die Formen wandeln und verzerren sich unter dem Druck dieses Erlebens, das nach Ausdruck ringt. Bei Ensor scheint die Farbe und Form an seinen Erlebnissen nicht teilzunehmen und erst hinter dem schönen Schein zarter und lichter Kühle und dem Spiel seiner unendlich beweglichen Zeichnung sitzt im Inhalt des Erlebten die Verneinung und die unversöhnliche Feindschaft gegen das Leben. Eben in diesem Gegensatz von zarter Hülle, die lieblich anzusehen ist, und giftigem Kern liegt die Eigenart des Genius Ensor und enthält das Geheimnis seiner Wirkung auf die Umwelt. In seiner ganzen Kunst steht nie ein einziges Ja, weil nie die Seelenqual sich in das Werk ergießt und sich damit erlöst, und darum ist seine Kunst bitter, trotz aller Süße ihres Scheins.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

Portrait de l'artiste

Selbstbildnis (Pastell) 1915

Sammlung Hugo Perls, Berlin

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


# WIE ICH MIT JAMES ENSOR UND SEINEN WERKEN BEKANNT WURDE?

Aus: Herbert von Garvens-Garvensburg, James Ensor 1913
(Verlag L. Ey, Hannover).

Auf der Suche nach Rops-Radierungen betrat ich eines Abends in Antwerpen einen Laden. Die Verkäuferin legte eine große Mappe vor, bei deren Durchsehen ich auf zwei Blätter von James Ensor stieß: „Die Schlittschuhläufer" und „Die Schlacht der goldenen Sporen". Diese beiden Radierungen, in denen sich Ensors Meisterschaft in der Zeichnung und in der Radiertechnik zu erkennen gibt, gleichzeitig seine Phantasie, sein Humor und seine Vorliebe für das Groteske, machten den größten Eindruck auf mich. Vor allem war es die wundervolle Behandlung des Landschaftlichen in den Schlittschuhläufern, die Weichheit der Luft, der dunkle, schneeflockenkündende Winterhimmel, in den ein großer Baum seine gewundenen Äste streckt, in der Schlacht der goldenen Sporen, die an chinesische Künstler anklingende Perspektive, die meine ganze Bewunderung fanden. Ich forschte nach dem Künstler, hörte von seinem Wohnsitz in Ostende und kündigte ihm meinen Besuch an.

Die Tage des Karneval verlebte ich in Brügge, jener Stadt der vergangenen Pracht, der Melancholie. Diese Melancholie, diese Trauer über das unabänderliche Vergehen der Schönheit, die sich dem Besucher Brügges unbedingt mitteilt, wurde noch verstärkt durch den Karneval, der lärmend und gemein die sonst so stillen, traumversunkenen Gassen durchtobte. Man denke sich einen Tanz betrunkener Masken auf dem berühmten Burgplatz

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


angesichts des Rathauses, der Kapelle des Heiligen Blutes und des Justizpalastes! Das Ganze hilflos und schwerfällig grotesk in der Geste. Als ich bald darauf in einer stillen Dachstube in Ostende, dem Atelier Ensors, mit dessen Bildern und Radierungen näher bekannt wurde, verstand ich den Künstler vom ersten Augenblick an; denn ich hatte ja eben erst seine Masken gesehen, die wilden Farben ihrer Kostüme, die ganze Bosheit und Gemeinheit ihrer Fratzen, die verhüllen wollen und doch gleichsam die wahre Natur in einer festgehaltenen Grimasse herausschälen und preisgeben. Neben den Maskenbildern, die mir zunächst ins Auge fielen, sah ich nun monumentale durchgeistigte Porträts, lichtdurchflutete Interieurs, Stilleben in opalisierenden, perlmutterleuchtenden Farben, Engelsstürze und die beruhigende Geste Christi, der von einem kleinen Boot aus, das auf einer ungeheuer großen Welle schaukelt, den Sturm beschwichtigt. Die Welle und das Meer mit seinem Glanz und Geschiller malte Ensor nach einer großen Conchmuschel, in die er tief hineinsah, und deren Farbe und Schmelz er nun auf der bewegten Wasserfläche wiedergab. Alle seine Bilder atmen das Licht und die Farben des Meeres. Viele seiner Zeichnungen geben Ostender Schifferburschen und Frauen wieder in ihrer ganzen selbstverständlichen Einfachheit und Roheit. Als ich berauscht von den Farben und dem Genuß dieser Kunst an das Meer eilte, fand ich die wunderbaren Töne wieder im Himmel, im Meere, im Sande und schließlich in jeder kleinsten Muschel, dann auch auf den prunkhaften Hotels und Villen von der Estakade aus gesehen, aus der Ferne, wo die Geschmacklosigkeiten der Bauten verschwinden und nur eine große, leuchtende, phantastische Stadt aus dem Meere aufzutauchen scheint. Diese Eindrücke haben sich bei meinen weiteren Besuchen in Ostende stets verstärkt. Es besteht eine wundervolle Harmonie zwischen dem Künstler

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


und der ihn umgebenden Natur, und von diesem Standpunkt aus muß man Ensors Werke betrachten. Ohne Meer, ohne Ostende ist Ensors Kunst undenkbar.

Ostende ist wandelbar. Für einige flüchtige, leuchtende Sommermonate vereinigt es den Luxus der elegantesten Welt, beherbergt alle Laster. In den heißen Sommernächten glüht und leuchtet es wie Mammon im Berge, mit tausend Juwelen geschmückt steigt es aus dem Meere empor, um im Spätherbst zu versinken in eine tödliche Stille, in feuchte Nebelschleier gehüllt und nur belebt von dem Fischervolk, das dann der Stadt und dem Hafen sein einfaches, kraftvolles Gepräge gibt. Die Pariser Kokotten, die Dandys, sind umgewandelt in alte, dicke Fischweiber, in Fischer mit haarigen, verwitterten Gesichtern. Die sinnlichen Parfums sind zum Teergeruch geworden. Es bleibt nur der Glanz des Meeres und die abenteuerlichen Formen der unter Gefahren in dunklen, stürmischen Nächten der See entrissenen Beute. Beide Gesichter der Stadt ließ Ensor auf sich einwirken. Der Glanz und die Üppigkeit der Toiletten der eleganten Welt bestärkten ihn wohl in seinen Farben und gaben ihm manche seiner satirischen Zeichnungen und Radierungen ein. In der Fischerstadt, in der winterlichen Ruhe, fand er andere Motive. Seine Modelle belebten alle den Hafen, die kleinen Wirtschaften in den engen, dunklen Gassen, den Strand, den Fischmarkt. Im Februar bemächtigt sich der Stadt ein kurzer Rausch. Karneval tritt auch hier seine kurze Herrschaft an; er treibt diese urwüchsigen, wilden, unverbrauchten Kräfte zu mancher tollen Ausgelassenheit, zu Exzessen, die oft blutig enden. Die Masken, die Ensor malte, lebten alle; sie alle verkörperten für kurze Zeit die Laster und die Gemeinheit, die sie ausdrücken; denn es steckt mehr Bosheit und Sünde hinter ihnen, als harmloses Spiel, als sinnloses Verkleiden. In ihnen erwacht noch einmal der Karneval

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
| --- | --- | --- |
| | Neumann | VII.E |

der alten Zeit, der Karneval Venedigs, Callots, Intrigue, Verrat und zügelloser Genuß.

In jenem nüchternen, grauen Hause in einer der zum Meer führenden Straßen, dessen Räume während der Sommermonate an Badegäste vermietet werden, vermutet man nicht hoch oben in einer Dachstube den Sitz höchster Kunst, jenen Freudenrausch der Farben und des Lichtes, jenen geheimnisvollen Schauer, der sich dem Betrachter der Bilder und Zeichnungen des Künstlers aufdrängt. Es ist ein merkwürdiges Haus, wie Ensor selbst sagt. Unten befindet sich ein Laden, in dem seine Mutter und seine Tante, alte interessante Damen, die noch von den Besuchen Kaiser Wilhelms I. und anderer Fürstlichkeiten in Ostende zu erzählen wissen, Reise-Andenken, Muscheln, Perlmutterarbeiten, Japan- und Chinawaren verkaufen. Da sitzt auch ein schöner Graupapagei, die Unterhaltung der alten Damen. Neben großen Geschmacklosigkeiten findet sich hin und wieder ein gutes Stück, eine alte chinesische Emaildose, Porzellanteller, alter Schmuck aus Korallen oder Granaten. In einem kleinen Zimmer des ersten Stocks steht ein Harmonium und hier spielt der Künstler seinen Besuchern, wenn er gerade in Stimmung ist, eine seiner Kompositionen vor. Eigenartig wie seine Malerei ist seine Musik, sie ist sehr ausdrucksvoll und sprechend, Marionettenspiele und Tänze sind die Hauptthemen. So komponierte er kürzlich ein Ballett, dessen Szene ein Puppengeschäft ist, das er mit seinen Marionetten und Masken zu bevölkern versteht. Über dem Harmonium hängt ein alter Meister, eine Märtyrerszene darstellend. Eigenartig ist der Kontrast; vor dem Instrument die ernste Silhouette des Künstlers zu sehen, darüber den alten Meister, und dabei aus seiner Musik die wirbelnden, zappelnden, klappernden Holzgelenke der Marionetten herauszuhören, sich

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


einem einschmeichelnden, wirbelnden Walzer hinzugeben, der wie ein Lufthauch verweht, um anderen Tänzen Platz zu machen, die plötzlich hervorgerufen, wieder durch irgendeine Dissonnanz, durch das erstaunte Grinsen einer unheimlichen Maske unterbrochen werden.

Der vierte Stock birgt das Atelier in einer Dachstube, wie schon vorher gesagt. In einer anderen sind die großen Zeichnungen und viele prachtvolle Bilder untergebracht. Eine Wand ist ganz von dem großen Bilde „Christi Einzug in Brüssel" beherrscht, grotesk, groß und farbig. Eine andere riesige Zeichnung, minutiös ausgeführt, ist die „Versuchung des Heiligen Antonius". Masken und Stoffe liegen auf dem Boden und auf Tischen, an den Wänden lehnen und hängen Bilder, Zeichnungen und Radierungen. Der Blick aus dem Erkerfenster zeigt einen Boulevard, den der Künstler in einer entzückenden, weichen Radierung festhielt in jener Stimmung, die entsteht, wenn feine Nebelschleier vom Meer aus in das Land ziehen.

Bei meinem ersten Besuche im Winter 1910 malte Ensor ein Gemälde „Erinnerungen", welches das Porträt einer Marquise im Rahmen wiedergab, und darunter auf einem Tische aufgebaut ein Stilleben der Gegenstände ihres persönlichen Gebrauchs. Der seidene Schuh, die Fächer, die Puderdose, die Halskette, die Handschuhe, das Gebetbuch in einer blauen Moirétasche, die Blumen und Federn für das Haar lagen nun auch in Wirklichkeit auf einem Tisch im Atelier, aber grau, farblos, verstaubt, öde und tot. Auf dem Bilde feierte jeder Gegenstand seine Auferstehung zum Licht und zur Farbe wie in den Lebenstagen der Marquise, die melancholisch und resigniert auf die geliebten Zeugen der Triumphe ihrer Jugend herniederlächelt.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Wie der Name des Künstlers schon besagt, stammt die Familie des Vaters aus England und hieraus erklärt sich seine künstlerische Verwandtschaft mit Hogarth, Rowlandson und Turner. Es ist eine natürliche Gemeinschaft des Blutes, der Kultur, keine nachempfundene, angelernte. Ostende, als Hafenplatz, als einer der wichtigsten Verbindungspunkte des Kontinents mit dem Insellande, ist außerdem stark englisch beeinflußt. Neben dem Erbteil des englischen Vaters findet sich dann das der vlämischen Mutter. So erklären sich die Verwandtschaften mit Bosch, Breughel und Teniers. Besonders typisch erweisen sich diesbezüglich Gemälde wie „Die Versuchung des Heiligen Antonius“ und „Sturz der rebellischen Engel“, Themen, die schon von den ebengenannten Künstlern variiert wurden. Eine Zeichnung „Projekt einer St. Peter und St. Paul zu weihenden Kapelle“ erinnert lebhaft an ein Werk Van Eycks im Antwerpener Museum, ohne daß von Nachahmung die Rede sein kann. So zeigt Ensors Kunst eine interessante Vermischung englischer und vlämischer Elemente.

Das Meer hat einen gewaltigen Einfluß auf das Schaffen Ensors gehabt, nicht nur in seiner unendlichen Größe, in seiner stillen oder erregten Schönheit, in seinem Ewigkeitsliede, in seinen wunderbaren Farbtönen, auch alle Lebewesen in dem Meere und am Strande, Fische, Schalen- und Weichtiere und Korallen, sie alle machten wohl schon einen großen Eindruck auf den Künstler in seiner Jugend.

Die weitere Anregung fand er dann zu Hause in dem Laden seiner Mutter und seiner Tante. Japan- und Chinawaren sind wohl das erste Spielzeug des Kindes gewesen, nach ihnen machte er seine ersten zeichnerischen Versuche; er kopierte japanische Holzschnitte mit kämpfenden Samurais, Dämonen, Schauspielern und Notänzern.

Als er dann aus einer ruhigen Umgebung in das Alltagsleben

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


einer Stadt, nach Brüssel kam, als er die ersten Enttäuschungen erlitt, entwickelte sich in dem schüchternen, stolzen Menschen der Sarkasmus. Der Unverstand und die Engherzigkeit des Publikums und der Kritik reizten ihn mächtig, und ein Übermut und ein Zorn gegen den Spießer erfaßten ihn derartig, daß seine Kunst von nun an häufig die deutliche Devise trug: „Pour épater le bourgeois". So sind alle Bilder und Radierungen entstanden, die sich gegen die damals herrschende Kunstrichtung in Belgien, gegen Pfaffentum, Justizwesen usw. richten, und die auf den Ausstellungen Skandal und Aufsehen erregten. Kühn tritt er als erster in Belgien, in dem konservativen Belgien der 70er und 80er Jahre, als Impressionist auf. Seine Kraft stärkt sich an der Entrüstung der Kritik. Er geht unentwegt, unbekümmert seinen eigenen Weg. In den Jahren 1877 bis 1880 besuchte er die Kunstakademie in Brüssel. Von allen Methoden, die man ihm einimpfen wollte, hat er sich wohl immer freigehalten, und keine Spur derartiger Systeme ist in seiner Kunst zu finden. In einem Monolog „Trois semaines à l'académie" hat er den damaligen Kunstunterricht treffend gegeißelt. Die moderne junge belgische Maler-Generation verehrt in Ensor ihren Vorkämpfer und folgt ihm auf dem seit den 80er Jahren vorgezeichneten Wege. Ensor selbst spricht in begeisterten und selbstbewußten Worten über seine Kunst; er sagt: „J'ai apporté une compréhension nouvelle de la lumière et une sensibilité plus grande de la vision puisque j'indiquais il y a trente ans bien avant les peintres actuellement si appréciés en France tels les Vuillard, les Bonnard et les luministes, toutes les recherches modernes, toute l'importance de la lumière et l'affranchissement de la vision. Vision sensible et clairvoyante non devinée par les impressionnistes français demeurés brosseurs superficiels voués aux recettes très traditionnelles. Certes Manet, Monet révèlent

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


quelques sensations combien obtuses, mais leur effort uniforme ne permets guère d'entrevoir les découvertes décisives. O triomphe! le champ de l' observation deviens infini et la vision libérée sensible au beau se modifiera toujours et discernera avec la même acuité les effets en lignes ou dominent la forme ou la lumière.

Oui, avant moi le peintre n'écoutait pas sa vision, et mes recherches très étendues préoccupent les peintres les plus modernes et certains cubistes citent les angles de mon „Lampiste" (1880), les lignes du „Liseur" (1881) en précédents importants; de même nos luministes citent les fines lumières de la „Mangeuse d'huitres" (1882), des „Enfants à la toilette" (1886) et nos jeunes peintres libérés reconnaissent l'importance de mes recherches dans les voies variées du beau."

Der Künstler hat lange und hartnäckig um öffentliche Anerkennung ringen müssen. Der Dichter Emile Verhaeren, einer der führenden modernen Belgier, findet in seinem Werk über James Ensor Ausdrücke des höchsten Lobes und der Bewunderung. Ensors Meisterwerke sind kaum aus Belgien und Frankreich herausgekommen und befinden sich fast alle in Privatsammlungen in Antwerpen, Brüssel, Lüttich und Paris.

Wer sich einmal in die Werke James Ensors vertieft hat, wer ihre überquellende Schönheit genossen hat, wird sie nie wieder vergessen und wird mehr und mehr ein Bewunderer des Künstlers werden. Ensors Kunst ist keine Mode, sie hat sich in der Stille entwickelt und durchgesetzt; sie hat Menschen gefunden, die ihren Wert erkannt haben und wird in kommender Zeit reiche Früchte ernten, auch ohne das Tamtam der Kunsthändler.

In der Stille seines Ostender Hauses schafft Ensor seine Werke. Nichts Kleinliches, Erbärmliches kann ihn aus seiner Ruhe bringen. Sein Blick ist auf das Meer gerichtet, auf den

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

großen, freien Himmel. Monumentale Größe, wunderbare Stimmungen umgeben ihn, und er versteht es, seine Eindrücke gesteigert wiederzugeben. Viele Phasen zeigt seine Entwicklung, bald variiert er das eine, bald das andere Thema, stets als großer Künstler. Der Aufstieg seiner Entwicklung ist zum Leuchtenden, zum Reinen der Farbe, so kann man seine letzten Bilder für die jugendlichst empfundenen erklären, Bilder, die für die Jugend gemalt sind, und die von jungdenkenden aufnahmefähigen Menschen verstanden und geschätzt werden. Die vollständigste Reinheit der Farbe ist das Endergebnis der Kunst Ensors, sein Streben geht wie das aller großen Menschen nach dem Licht.



James Ensor und der Maler Permake in Ensors Atelier

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


# KATALOG DER RADIERUNGEN UND KALTNADELBLÄTTER VON JAMES ENSOR.

Nach Loys Delteil, Le Peintre Graveur illustré, Paris 1925.

1886. 1. „Christus wird verhöhnt“ (Le Christ insulté).
2. „Obstgarten“ (Verger).
3. „Greis“ (Vieillard).
4. „Selbstbildnis“ (Portrait de l'artiste).
5. „Christus beschwichtigt den Sturm“ (Le Christ apaisant la tempête).
6. „Iston, Pouffamatus, Cracozie und Transmouff, berühmte persische Ärzte, untersuchen den Stuhlgang des Königs Darius nach der Schlacht bei Arbella“ (Iston, Pouffamatus, Cracozie et Transmouff, célèbres médecins persans examinant les selles du roi Darius après la bataille d'Arbelles).
7. „Die Kathedrale“ (La cathédrale).
8. „Die Geißelung“ (La flagellation).

1887. 9. „Die Madeleine“ (La Madeleine).
10. „Höllischer Umzug“ (Cortège infernal).
11. „Bildnis Ernest Rousseaus“ (Portrait d'Ernest Rousseau). [Kaltnadel.]
12. „Der Pisser“ (Le pisseur).
13. „Große Ansicht von Mariakerke“ (Grande vue de Mariakerke).
14. „Estakade“ (Estacade). [Kaltnadel.]
15. „Schlafende“ (La dormeuse). [Kaltnadel.]
16. „Kleine Ansicht von Mariakerke“ (Petite vue de Mariakerke).
17. „Straße in Brüssel“ (Rue à Bruxelles). [Kaltnadel.]
18. „Büste“ (Buste).

1888. 19. „Kampf der Bettler Désir und Rissolé“ (Combat des pouilleux Désir et Rissolé).
20. „Haus am Boulevard Anspach“ (Maison du boulevard d'Anspach). [Kaltnadel.]
21. „Straßenlaterne“ (Réverbère).
22. „Der Spukschrank“ (Le meuble hanté).
23. „Der Kampf der Dämone“ (La lutte des démons).

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


1888. 24. „Die Akazie“ (L'acacia). [Kaltnadel.]
25. „Die Chimäre“ (La chimère).
26. „Die Krypta“ (La crypte). [Kaltnadel.]
27. „Waldrand in Ostende“ (Lisière du petit bois d'Ostende).
28. „Das Rathaus in Audenarde“ (Hôtel de ville à Audenarde).
29. „Masken und Schädel (Crânes et masques).
30. „Ansicht von Nieuport“ (Vue de Nieuport).
31. „Vasen und Kandelaber“ (Candelabres et vases).
32. „Landschaft mit Karren“ (Paysage à la charette).
33. „Einnahme einer seltsamen Stadt“ (Prise d'une ville étrange).
34. „Selbstbildnis aus dem Jahre 1960“ oder „Skelett“ (Mon portrait en 1960).
35. „Mein Vater auf dem Totenbett“ (Mon père mort). [Kaltnadel.]
36. „Der erschreckliche Bogenschütze“ (L'archer terrible).
37. „Der Zusammensturz“ (Les cataclysmes).
38. „Der Mord“ (L'assassinat).
39. „Ansicht des Ostender Hafens“ (Vue du port d'Ostende).
40. „Ostansicht von Ostende“ (Vue d'Ostende à l'Est).
41. „Baumgruppe“ (Bouquet d'arbres).
42. „Vlämischer Bauernhof“ (Ferme flamande).
43. „Phantastische Musikanten“ (Musiciens fantastiques).
44. „Schaluppen“ (Chaloupes).
45. „Das große Bassin in Ostende“ (Le grand bassin à Ostende).
46. „Die eigenartigen Insekten“ (Les insectes singuliers). [Kaltnadel.]
47. „Windstoß am Waldrand“ (Le coup de vent à la lisière).
48. „Fußweg in Groenendael“ (Sentier à Groenendael).
49. „Gestrandete Barken“ (Barques échouées).
50. „Strohhütten“ (Chaumières).
51. „Rasende Elephanten“ (Les éléphants furieux).
52. „Hexenmeister im Wirbelsturm“ (Sorciers dans la bourrasque).
53. „Kleine bizarre Figuren“ (Petites figures bizarres).
54. „Häuschen in Mariakerke“ (Maisonnettes à Mariakerke).
55. „Die Gendarmen“ (Les gendarmes).
56. „Der Friedhof“ (Le cimetière).
57. „Der Geschundene“ (L'écorché).
58. „Die Anbetung der Hirten“ (Adoration des bergers). [Vernis mou.]

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


1888. 59. „Die Wollust“ (La luxure).
60. „Die Versuchung Christi“ (La tentation du Christ).
61. „Der Liebesgarten“ (Le jardin d'amour).
62. „Der Zinsgroschen“ (Le denier de César).
63. „Unterholz in Groenendael“ (Sous-bois à Groenendael). [Kaltnadel.]

1889. 64. „Dampfer“ (Bateaux à vapeur).
65. „Die Schlittschuhläufer“ (Les patineurs).
66. „Boulevard in Ostende“ (Boulevard à Ostende).
67. „Selbstbildnis skelettiert“ (Mon portrait, squelettisé).
68. „Bauernhof in Leffinghe“ (Ferme à Leffinghe).
69. „Die Brücke im Gehölz“ (Le pont du bois).
70. „Das Gewitter“ (L'orage).
71. „Die Mühle in Mariakerke“ (Le moulin de Mariakerke).
72. „Das Fest auf der Mühle“ (La fête au moulin).
73. „Das Phantom“ (Le fantôme).
74. „Sumpf mit Pappeln“ (La mare aux peupliers).
75. „Der phantastische Ball“ (Le bal fantastique).
76. „Ländliche Brücke“ (Pont rustique).
77. „Der Engel der Vernichtung“ (L'ange exterminateur).
78. „Römischer Triumphzug“ (triomphe romain).

1890. 79. „Doctrinäre Ernährung“ (Alimentation doctrinaire).
80. „Bildnis Hector Denis'“ (Portrait de Hector Denis).
81. „Musik in Ostende“ (La musique à Ostende).

1891. 82. „Mühle in Slykens“ (Moulin à Slykens).
83. „Speisung der Zehntausend“ (Multiplication des poissons).
84. „Zusammenkunft im Park“ (Assemblée dans un parc).

1892. 85. „Autodafé“ (Autodafé).

1894. 86. „Die guten Richter“ (Les bons juges).
87. „Kleine Barken“ (Les petites barques).

1895. 88. „Christus wird von den Teufeln Dzitts und Hihahox in der Hölle geführt“ (Les diables Dzitts et Hihahox conduisant le Christ aux enfers).
89. „Ein unpäßlicher Bettler am Ofen“ (Pouilleux indisposé se chauffant).
90. „Belgien im XIX. Jahrhundert“ (Belgique au XIX. siècle).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


1895. 91. „Ich werde von Dämonen vexiert“ (Démons me turlupinant).
92. „Die Spieler“ (Les joueurs).
93. „Christus wird von Dämonen gepeinigt“ (Le Christ tourmenté par les démons).
94. „Fridolin und Graga Pança d'Iperdam“ (Fridolin et Graga Pança d'Iperdam).
95. „Die Schlacht der goldenen Sporen“ (Bataille des Epérons d'or).
96. „Doctrinäre Ernährung“ (Alimentation doctrinaire).
97. „Die schlechten Ärzte“ (Les mauvais médecins).
98. „Skelette wollen sich wärmen“ (Squelettes voulant se chauffer).
99. „Skandalisierte Masken“ (Masques scandalisés).
100. „König Pest“ (Le roi peste).
101. „Die alten Schweine“ (Les vieux cochons).
102. „Christus und die Bettler“ (Le Christ aux mendiants).
103. „Christus fährt zur Hölle nieder“ (Le Christ descendant aux enfers).

1896. 104. „Der Tod verfolgt die Herde der Menschheit“ (La mort poursuivant le troupeau des humains).
105. „Kathedrale“ (Cathédrale).
106. „Der Grubenreiniger“ (Le vidangeur).
107. „Der Zweikampf“ (Le combat).
108. „Die Spitzbuben“ (Les sacripants). [Nicht im Katalog Verhaeren aufgeführt.]
109. „Menu Ernest Rousseau“ (Menu Ernest Rousseau).
110. „Menu Charles Vos“ (Menu Charles Vos).

1897. 111. „Napoleons Abschied“ (Les adieux de Napoléon).

1898. 112. „Hop Frogs' Rache“ (La vengeance de Hop Frog).
113. „Christus im Boot“ (Le Christ dans la barque).
114. „Christi Einzug in Brüssel“ (L'entrée du Christ à Bruxelles).

1899. 115. „Die Bäder in Ostende“ (Les bains d'Ostende).

1900. 116. „Fragment aus der Versuchung des Heiligen Antonius“ (Fragment de la tentation de Saint Antoine).
117. „Kleine Ansicht von Mariakerke“ (Petite vue de Mariakerke).
118. „Ostender Fischer“ (Pêcheur d'Ostende).

1902. 119. „Die Faulheit“ (Paresse).

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


1903. 120. „Die Dächer von Ostende“ (Les toits d'Ostende). 250.-
1904. 121. „Der Jähzorn“ (Colère).
122. „Der Hochmut“ (Orgueil).
123. „Der Geiz“ (Avarice).
124. „Die Völlerei“ (Gourmandise).
125. „Der Neid“ (Envie).
126. „Die Todsünden vom Tode beherrscht“ (Les péchés capitaux dominés par la mort).
127. „Unten Pest, oben Pest, überall Pest“ (Peste dessous, Peste dessus, Peste partout).
128. „Intrigierte Masken“ (Masques intrigués).
129. „Strand in la Panne“ (Plage de la Panne).

## Lithographien.

1898. 130. „Hop Frogs' Rache“ (La vengeance de Hop Frog).
131. Plakat der „Plume“ (Affiche de la Plume).
1922. 132. Masken (Masques).



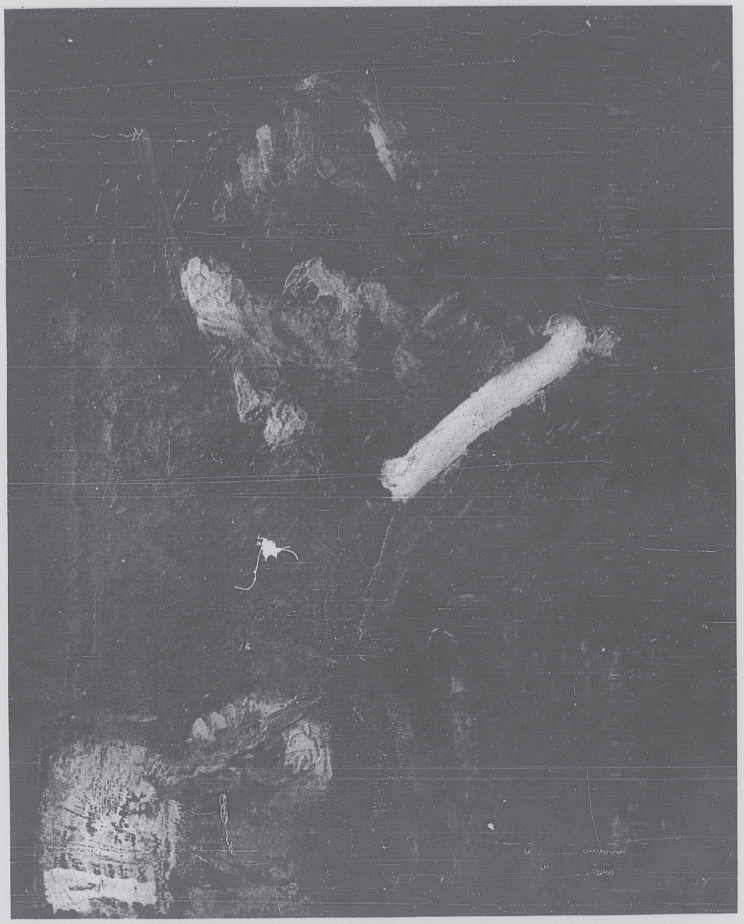
Skelett (D. 34)

Selbstbildnis aus dem Jahre 1960 (1888)

My Portrait in 1960

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

Le peintre Finch — Der Maler Finch (1880)

Sammlung Herbert von Garvens-Garvensburg, Hannover

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




La rue de Flandre en hiver — Rue de Flandre im Winter (1880)

Sammlung Fr. Franck, Antwerpen

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



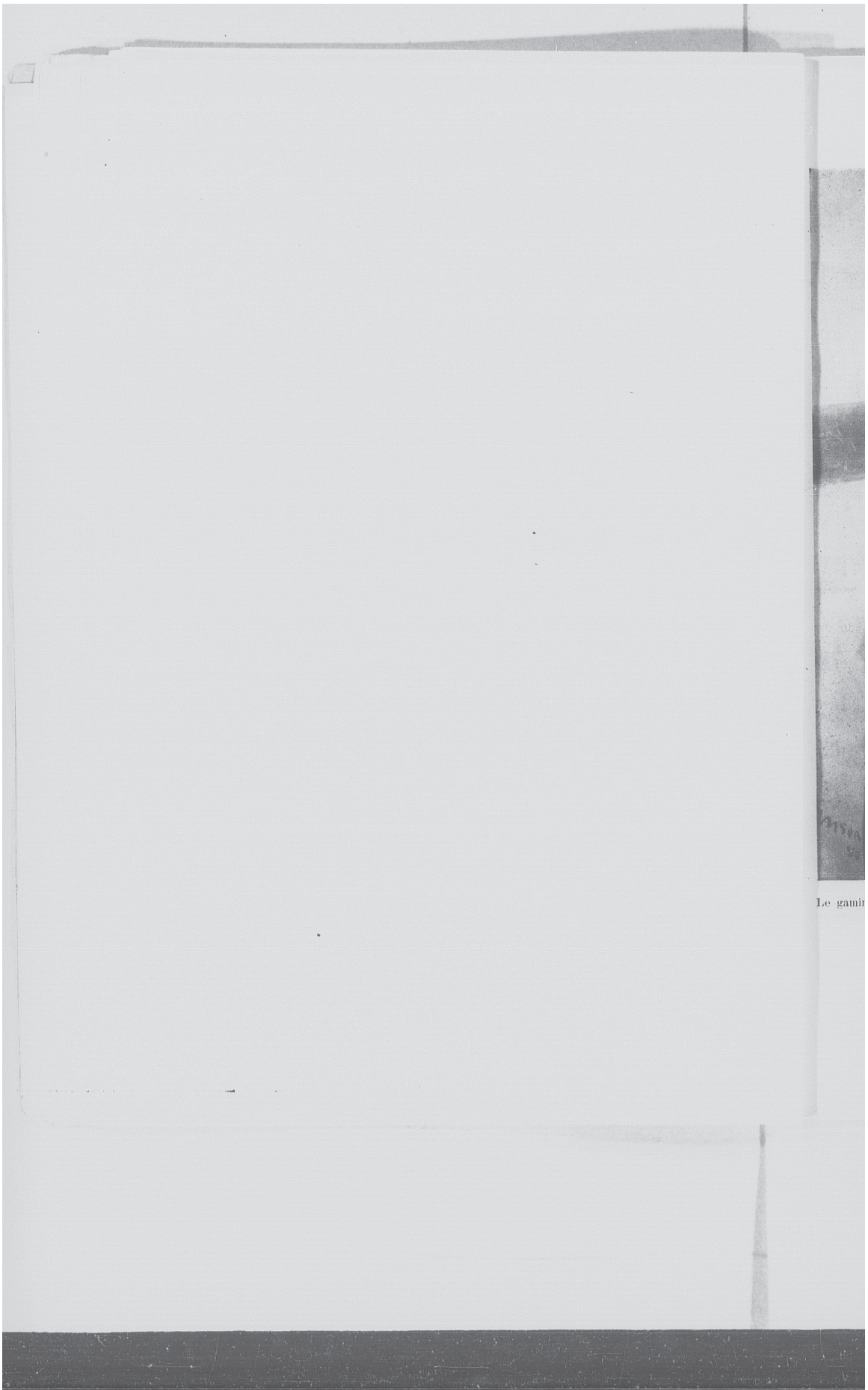


Pêcheur d'Ostende — Ostender Fischer (Kohle) (1880)

Sammlung Siegfried Wolfes, Hannover

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

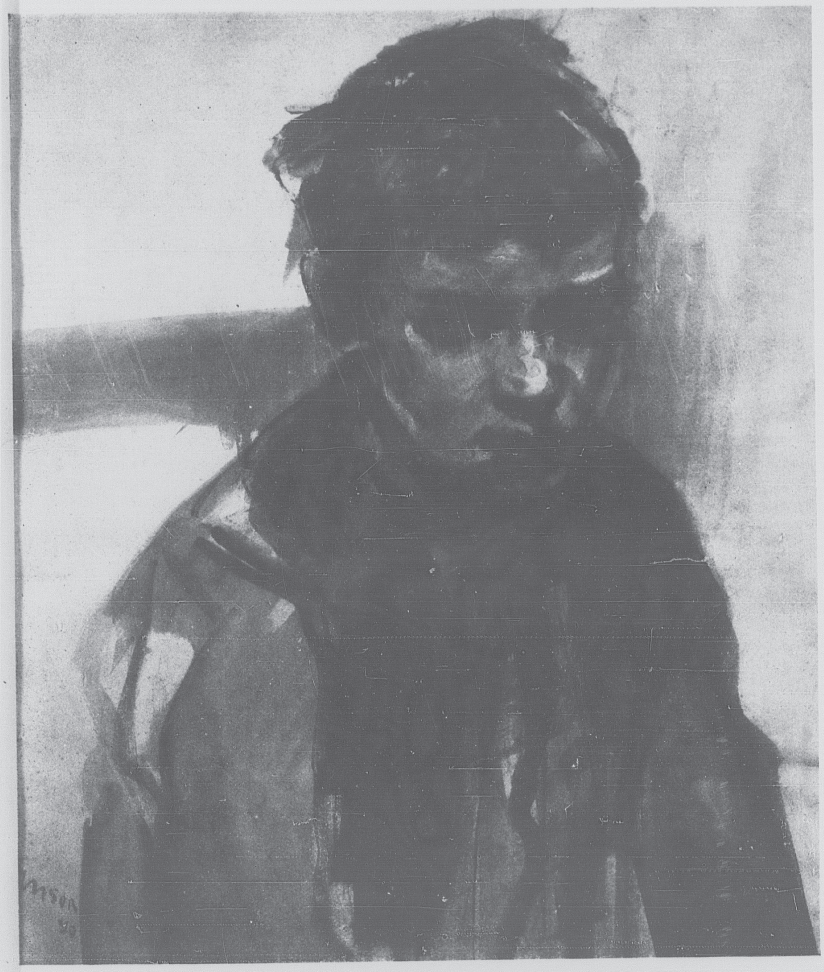



*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Le gamin

Knabe (Aquarell) (1880)

Sammlung Fr. Franck, Antwerpen

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Wilderer (1~1)

Sammlung R. Sostberg, Berlin

Les braconniers

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Le mangeuse d'huîtres — Austernessserin (1882)

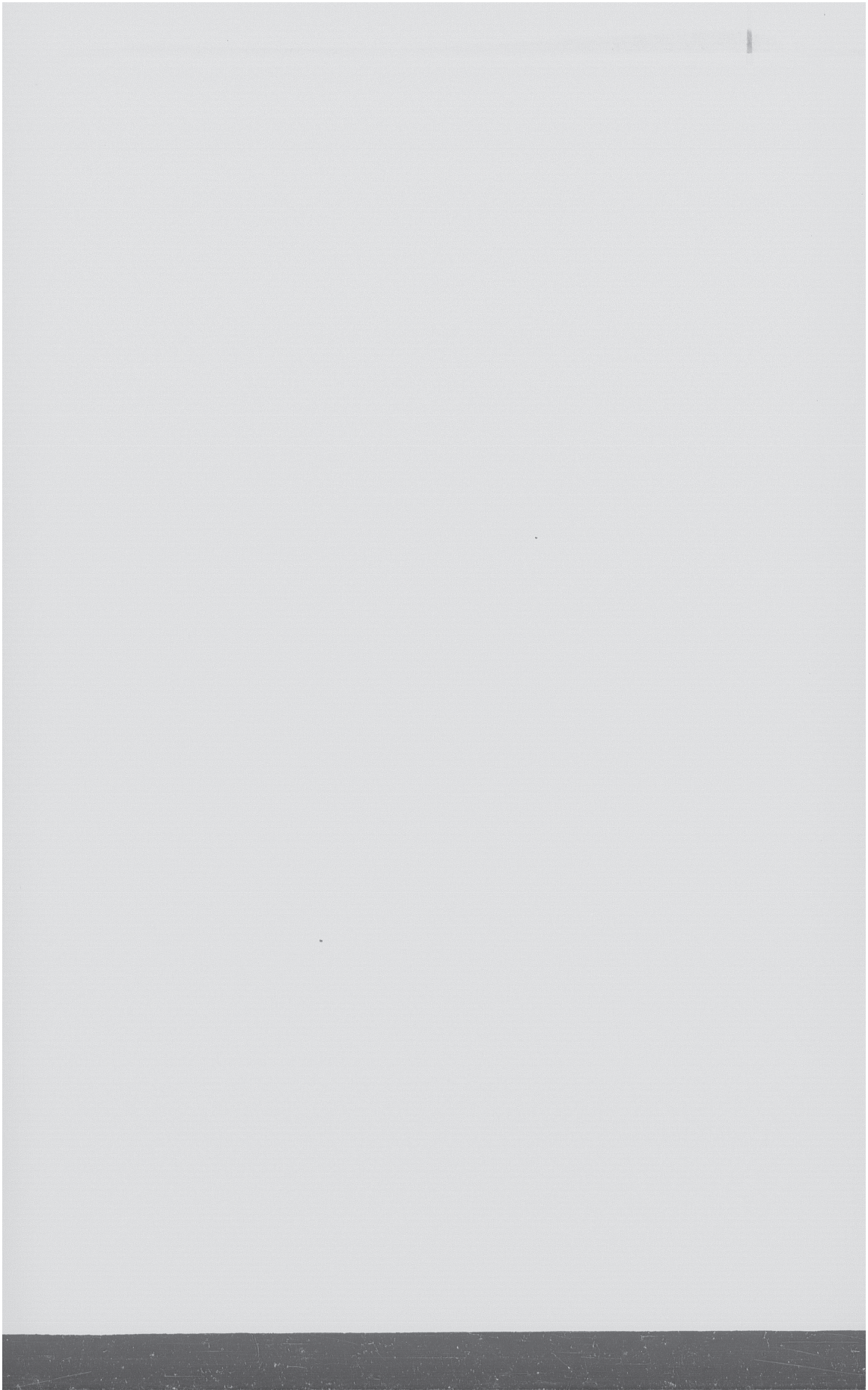
Sammlung M. dassiant, Antwerpen

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Enfant à la poupée — Das Kind mit der Puppe (1884)

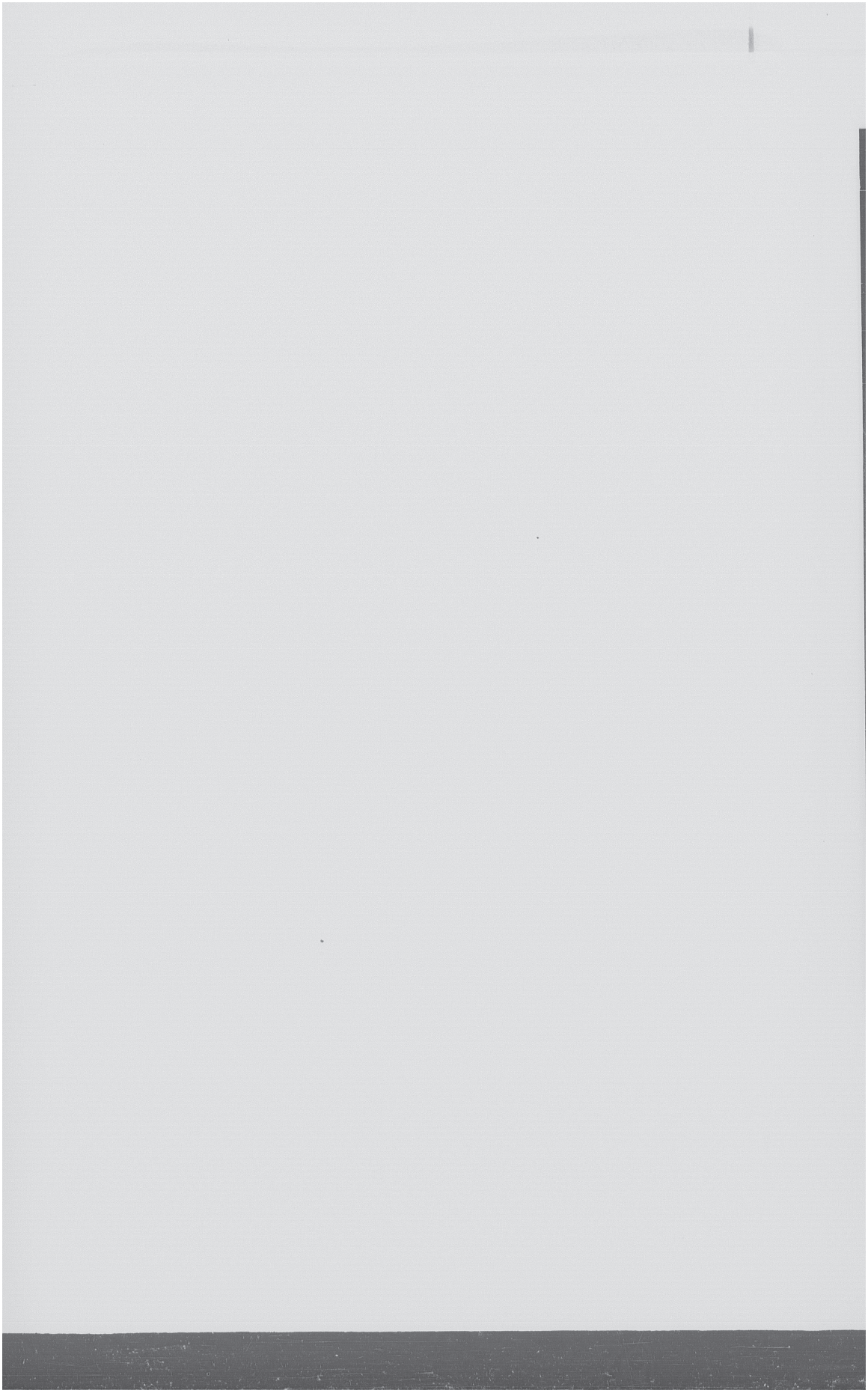
Sammlung Dr. Haubrich, Köln

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Squelette regardant chinoiseries — Skelett betrachtet Chinaarbeiten (1885)

Sammlung Dr. Haubrich, Köln

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Versuchung des Heiligen Antonius (1857)

Sammlung Herbert von Garvens-Garvensburg, Hannover

Tribulations de St. Antoine

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Stilleben (1889)

Sammlung Ch. Franck, Antwerpen

Attributs des Beaux Arts

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Portrait de la Marquise — Die Marquise (1911)

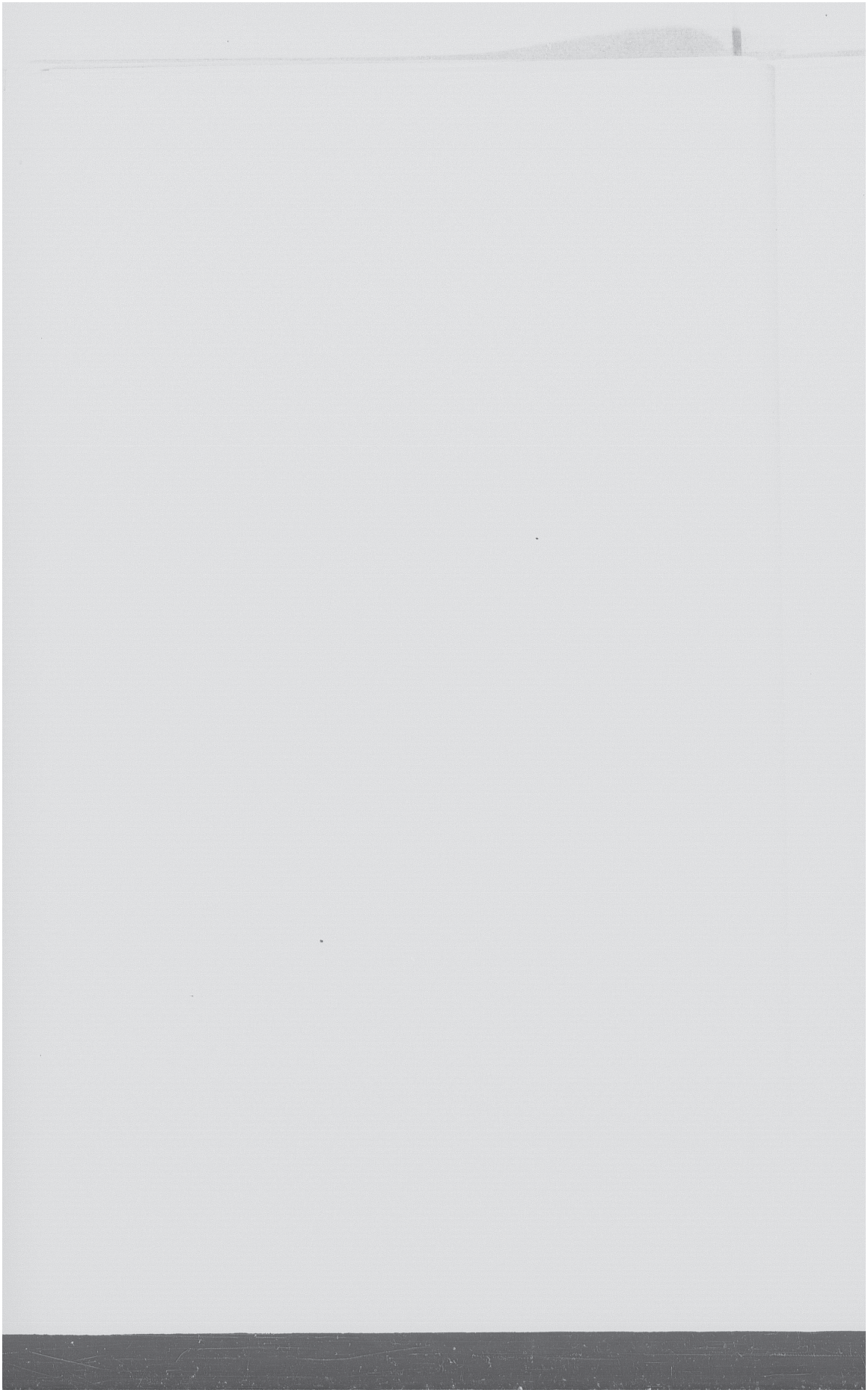
Sammlung Herbert von Garvens-Garvensburg, Hannover

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |






Die heruntergerissene Maske (1914)

Le masque arrache

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Rosenstilleben (1917)

Sammlung Anton Kerschbaumer, Berlin

Roses et tanagras

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



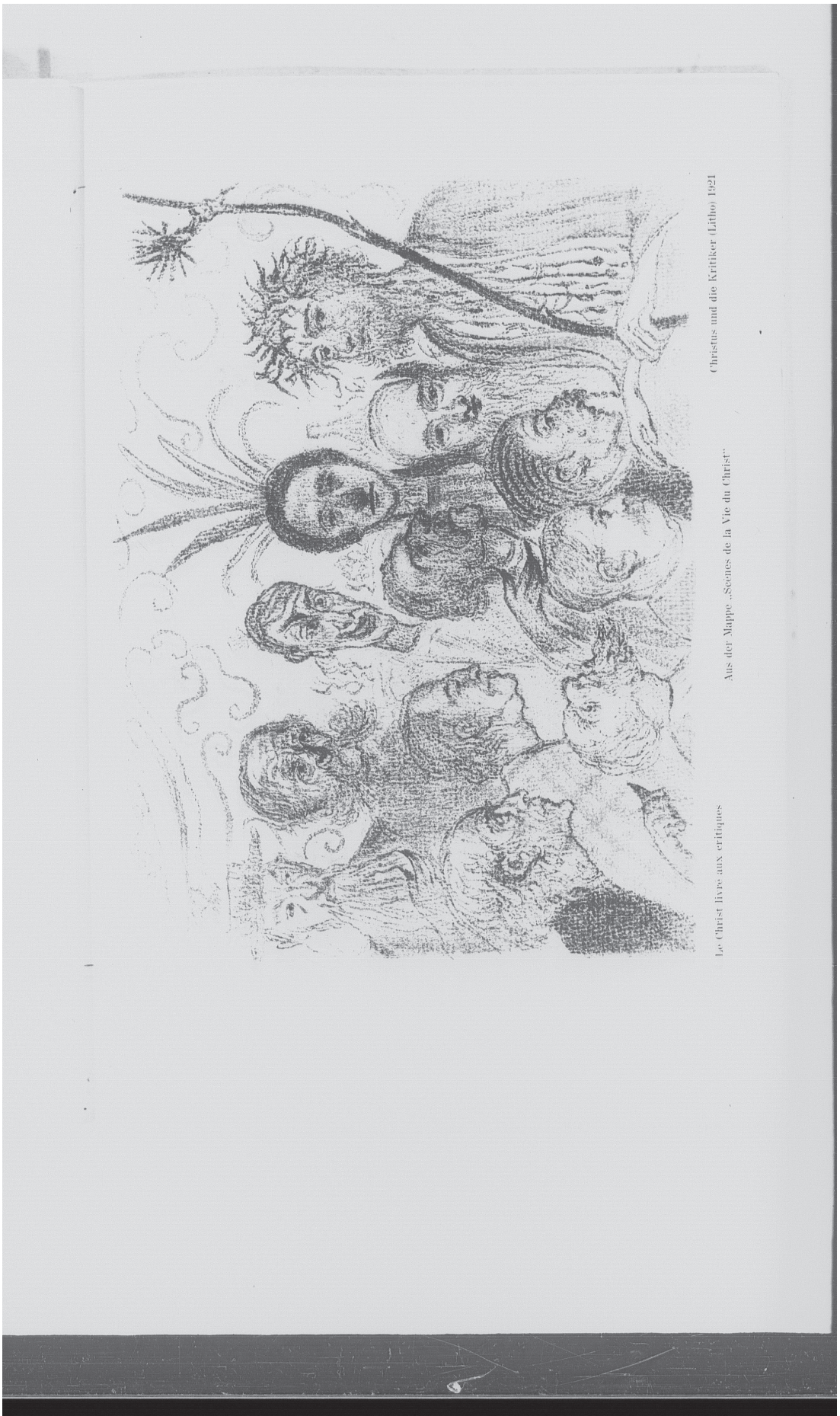


*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





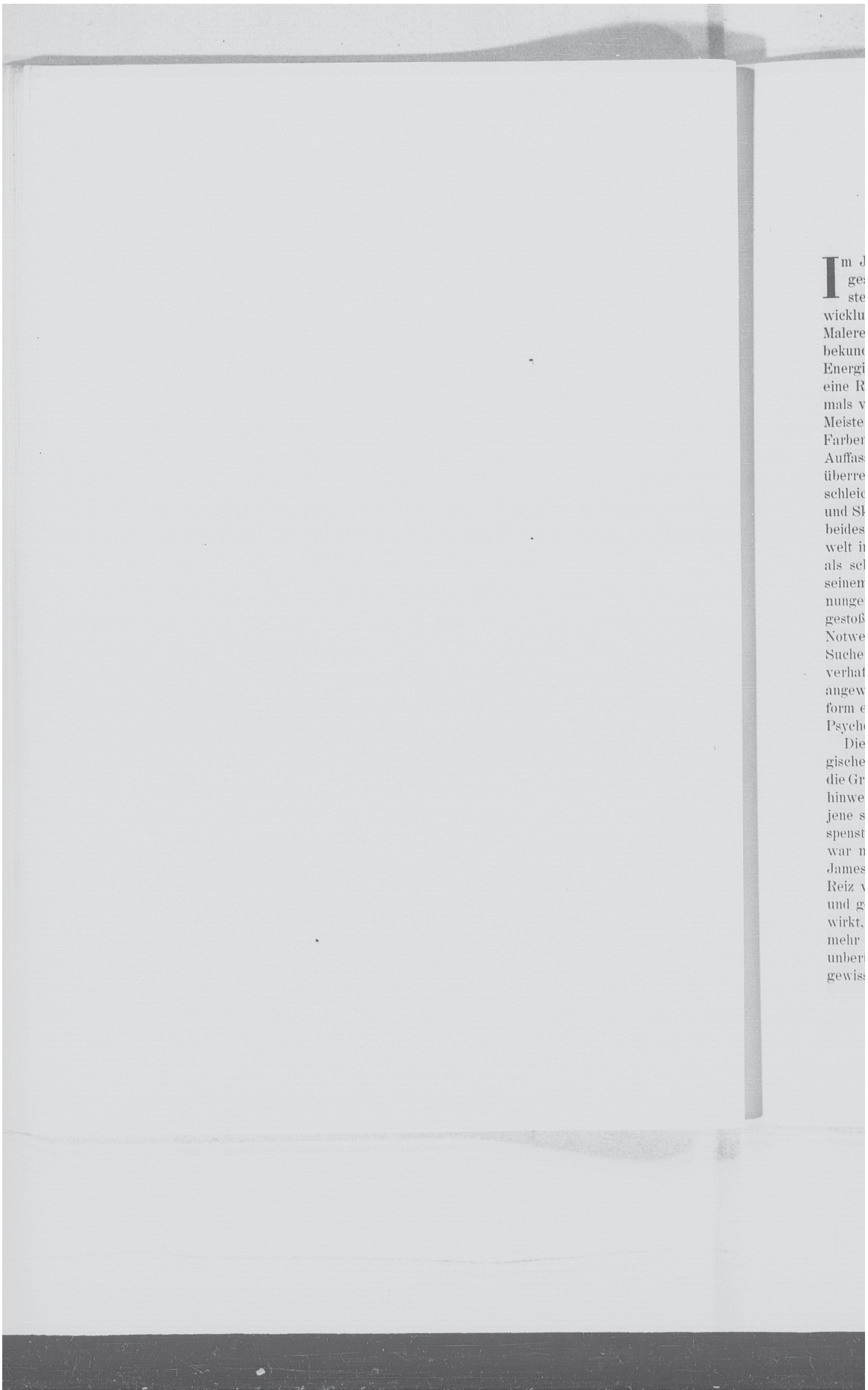
Christus und die Kritiker (Litho) 1921

Aus der Mappe „Scenes de la Vie du Christ"

Le Christ livre aux critiques

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

Im J
ge
ste
wicklu
Malere
bekun
Energi
eine R
mals v
Meiste
Farber
Auffas
überre
schleic
und Sk
beides
welt i
als sc
seinen
nunge
gestoß
Notwe
Suche
verhaf
angew
form e
Psych
Die
gische
die Gr
hinwe
jene s
spenst
war n
James
Reiz v
und g
wirkt.
mehr
unber
gewiss

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


# DIE KATHEDRALE.

Von Wilhelm Fraenger, Heidelberg.

## EINLEITUNG.

Im Jahre 1886 hat James Ensor als Sechsundzwanzigjähriger das Werk geschaffen, das als bedeutsamste Radierung inmitten seines reichen Oeuvres steht: die Kathedrale. Mit diesem Jahre 1886 beginnt für Ensors innere Entwicklung eine Wendezeit, die sich schon äußerlich in der Zurückdrängung der Malerei durch die seit 1886 in seinem Schaffen vorherrschende Griffelkunst bekundet. Seit Ensor die Akademie verlassen hatte, setzte er sich mit bravouröser Energie für die Emporführung des Impressionismus ein, in dessen Disziplin er eine Reihe von Bildnissen, Interieurs und Stilleben geschaffen hat, die — damals viel umstritten — heute als Museumsstücke dem dauernden Bestand der Meisterwerke jener Schule zugerechnet werden. Doch der wohltemperierte Farbenfriede dieser Malereien, die stoffliche Indifferenz ihrer stillebenhaften Auffassung der Gegenstände wird seit dem Jahre 1885 durch eine seltsam überreizte Spannung irritiert. Denn in das Lichtgewebe ihrer Binnenräume schleichen sich geisterhafte und abseitige Erscheinungen, Larven, Phantome und Skelette ein. („Das spukhafte Spind" — „Skelett betrachtet Chinaarbeiten", beides Gemälde aus dem Jahre 1885.) Durch diesen Einbruch der Phantomenwelt in die von dem verbrieften Impressionisten niemals hinterspürte und nur als schöner Oberflächenschein gewertete Materie, wurde James Ensor von seinem bisherigen Wege abgedrängt. Das Abenteuer jener spukhaften Erscheinungen hat ihn verlockt und in ein Labyrinth auswegeloser Trugwahrnehmungen gestoßen. In dieser Stunde wurde er zum Graphiker, und zwar mit innerer Notwendigkeit: Die phantomatischen Begegnisse, die ihm bei seinem abwegigen Suchen widerfahren sind, entzogen sich der Wiedergabe in seiner so materieverhafteten und umständlichen Technik, wie sie der von James Ensor bisher angewandten pastosen Malerei zu eigen war, wogegen ihm die geistigere Zeichenform ein viel unmittelbareres und flinkeres Werkzeug bot, um seine fremdartigen Psychogramme zu chiffrieren.

Die Malereien seiner Anfangsjahre haben für die Kunstgeschichte der belgischen Moderne ihren festen Wert. Die Werke aber, welche seinen Ruf über die Grenzen Belgiens hinausgetragen und seinem Namen — über eine Generation hinweg — wirkende Gegenwartsverbindlichkeit verliehen haben, sind eben jene sonderbaren Larvenspiele, die totentänzerischen Satu"nalien und die gespenstigen Phantasmata der Nacht- und Schattenseite seines Schaffens. — Es war nicht nur die Faszination der sonderbaren Stoffe, die diesen Bildnereien James Ensors eine so nachhaltige Wirkung sicherte, noch war es der skurrile Reiz von Ensors Formensprache, die ihren schemenhaften Gegenständen leicht und gefügig wie ein Schatten folgt und selbst so geisterhaft und phantomatisch wirkt, als habe sie ein Medium, ein Trancezeichner zu Papier gebracht. Vielmehr behielten diese Schöpfungen des Belgiers eine vom Ablauf der Jahrzehnte unberührte, noch ursprunghafte Gegenwärtigkeit, weil sie v o r l ä u f e r h a f t gewisse Ahnungen, Erlebnisse, Erleidnisse zum Ausdruck bringen, die bei der

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


folgenden Generation in Kunst und Dichtung zu einem vielfach variierten Thema werden sollten.

Zu diesen seelischen Voraussetzungen seiner Kunst möchte mein Aufsatz einen Zugang bieten, wobei ich alle wesentlichen Fragen, vor welche uns das Schaffen James Ensors stellt, zusammenfasse in der Interpretation der „Kathedrale", die nicht nur kunsthaft seine höchste Leistung ist, sondern zugleich in wahrem Inbegriff die Wesensartung James Ensors offenbart. Stoff, Form und innerer Gehalt des Werkes sollen als sinnbildlicher Wesensausdruck des Radierers angeschaut und in so weit horizontierter Analyse aufgeschlossen werden, daß ihr Resultat — über den vorliegenden Sonderfall hinaus — für eine psychologische Erkenntnis gewisser Ausdrucksstrebungen moderner Kunst ergiebig sei.

## ÜBER DEN GEGENSTAND DER DARSTELLUNG.

Die Kathedrale steht auf einem Platz, den eine unzählbare Menschenmenge füllt. In breiter Front marschiert ein Regiment Soldaten in den Vordergrund, wo eine Ansammlung absonderlichen Volkes wartet. Auf das formale Widerspiel der beiden Elemente: der Kathedrale und der Menschenmasse baut sich die Wirkung der Radierung auf, die auf den ersten Blick den Eindruck einer seltsamen Weiträumigkeit vermittelt. Diese erstaunliche Raumhaftigkeit hat Ensor durch die wirksamste Verspannung verschiedener Bewegungsrichtungen erzeugt:

Zunächst wird die gesamte Breite der Radierung durch die energische Diagonale der Kolonnenfront durchmessen. Gleichzeitig aber bildet diese Front in ihrer Staffelung eine markante Längsachse im Bildsystem, die sich mit breitstirnigem Druck nach vorne schiebt. — Im Gegensatz zu diesem Vorwärtsdrängen schrägt sich die Kathedrale in den Hintergrund. Sie ist vom Chor aus aufgenommen, so daß das Auge des Betrachters unwillkürlich die Richtung nach der Schaufassade und den Türmen nimmt. Die Wechselwirkung dieser drei Bewegungs-Achsen — der Schub nach vorn, die Tiefenflucht, die Quer-Erstreckung — dehnt dieses Stadtbild zu ganz ungeheuren Längen- und Breitendimensionen aus. Die vertikale Gliederung der Kathedrale — die beiden Türme und das steile Dach — lassen uns schließlich die immense Höhendimension des vorgetäuschten Bildraumes durchloten.

Soviel zur allgemeinen Einrichtung des Bildes, dessen besondere Raumdisposition ein wesentliches Fundament für seine Wirkung bildet. Doch deren eigenartige Faszination läßt sich mit solch formaler Analyse nicht erschöpfen. Deutlich empfinden wir, daß in den Formen der Radierung gewisse seltsame Gehalte eingeborgen sind, Spannungen düsterer und banger Art, die vielleicht eine solche Macht besaßen, daß sie sich nur in jenen überspannten Ausweitungen des Raumbilds Luft verschaffen und befreien konnten.

Diese Vermutung führt uns zu der Frage, was denn der Sinn und Inhalt unseres Bildes sei. Was hat die Gegenüberstellung des Truppenaufmarsches und der Pöbelmenge zu bedeuten, die im Schatten der alten Kathedrale zum Ereignis wird? Ist eine militärische Parade dargestellt? Handelt es sich um einen Volksauflauf, eine politische Revolte, um eine Säuberung des Platzes durch das Militär? Trubelt das närrisch aufgeputzte Volk im Überschwang von

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Faschingslustbarkeiten? Von diesen ganz verschiedenen Inhaltsmöglichkeiten scheint jeweilig ein Element in die Radierung eingewoben, doch nur so bruchstückhaft, daß keinesfalls sich ein einheitlicher Gesamtsinn aus der Darstellung ergäbe.

Für eine feierliche Zeremonie des Militärs zeugt uns das festliche Gepränge, in welchem die Parade aufmarschiert. Standartenträger schreiten in der Front und Wimpeln flattern von der Kathedrale und den Glockentürmen. Doch bliebe es ganz unerfindlich, warum das Volk in Maskenkleidern auf dem Platz erschien, um diesem Truppenaufmarsch beizuwohnen.

Für eine gewaltsame Räumung des Platzes, für einen durch das Militär zersprengten Volksauflauf spräche die eigentümliche Situation, in der sich Volk und Soldateska gegenüberstehn. Die Menschenmenge in dem Vordergrund nimmt keineswegs als zuschauendes Publikum an dem soldatischen Spektakel teil, ist doch kein einziges Gesicht dem Aufmarsch der Kolonnen zugewendet. Vielmehr drängt sich die Masse johlend an der Front vorbei, als würde sie von deren Vormarsch abgeschoben und von dem Platz in eine Seitenstraße weggezwängt. Derart entsteht ein atemraubendes Gemenge, in dem sich Schub und Stockung, Druck und Widerstand, Drang und Beklemmung durcheinandermischen. — Doch solch ein Akt des Terrors kann nicht Gegenstand des Bildes sein, da wiederum die Maskengarderobe und das Festgepränge dazu im Widerspruche ständen.

So bleibt nur noch die Möglichkeit, daß Ensor einen Karneval geschildert habe. Doch sieht man sich die Larven näher an, so schwindet selbst vor deren eigener Erscheinung jede Erinnerung an Fastnachtsmummenschanz. Was sind das doch für rätselhafte Wesen! Da sieht man grinsende und gröhlende Gesichter, Leute, die Turbane und Bärenmützen auf dem Kopfe tragen, andere krönten sich mit den hohen Papierkappen der Buchdrucker oder mit den weißen Leinenmützen der Konditoren und Köche. Melonenhaft gequollene Schädel sind spitznäsigen Häringsköpfen zugesellt: alles in allem ein Gewimmel, das aus der widerlichsten Brutstätte menschlichen Ungeziefers ausgekrochen scheint. Auf sämtlichen Gesichtern sitzt der Ausdruck einer ganz seltsam starren Heiterkeit, ein grimassierendes Gelächter, derartig zweideutig und abgefeimt, daß dieser Maskenschwarm — statt komisch zu erscheinen — auf den Betrachter schauerlich und grausig wirkt.

Nach alledem scheint jeglicher Versuch, den inhaltlichen Sinn des Bildes zu erfassen, an dessen eigener Vieldeutigkeit zu scheitern. Mit dieser negativen Feststellung sinken auch die bisherigen Erklärungen dahin, die sich entweder bei formalästhetischen Bemerkungen beschieden haben oder mit pseudo-dichterischen Paraphrasen wichtig machten.

Ich will versuchen, einen neuen Weg der Deutung einzuschlagen. Da der Versuch, vom Inhaltlichen her dem Wesen dieses Werkes beizukommen, zu eitler Aussichtslosigkeit verurteilt scheint, da ferner — wie schon oben angemerkt — durch eine rein formale Analyse die eigentümliche Faszination des Blattes nicht erfaßbar ist, bleibt unserer Bemühung nur der eine Weg: die allgemeinen Vorstellungsgehalte der Radierung in ihrer für James Ensor eigentümlichen Bedeutung aufzuspüren.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

Drei wesentliche Vorstellungsbezirke geben dem Werke sein Gepräge: Zunächst die Vorstellung des Massenhaften, die mit bizarrem Überschwang das Bild beherrscht. Ferner die Vorstellung des Larvenhaften, die sich im Vordergrund grotesk ertollt. Schließlich die oben schon formal skizzierte Vorstellung der in das Übermaß getriebenen Raumesfluchten.

Was bedeutet für Ensor die Masse und was für einen Sinn legt er der Larve bei, aus welchen seelischen Voraussetzungen stammt sein Raumerlebnis? Diese Fragen bilden die Ausgangspunkte meiner Untersuchung. Ihre Beantwortung wird dadurch angebahnt, daß ich die „Kathedrale" mit andern Schöpfungen James Ensors rings umbaue, Werken, in denen die hier aufgeworfenen Problemgehalte für sich gesondert in Erscheinung treten. So führen wir die undurchsichtige Kombination der auf dem Kathedralenbild verquickten Vorstellungen auf eindeutige Grundformen zurück. Sind erst einmal die Elemente analytisch klargestellt, so werden wir auch den Zusammenhang begreifen lernen, zu dem sie auf der Kathedrale sich vereinigen.

## I. DIE MASSEN-VORSTELLUNG.

Das Bild unübersehbar dicht gedrängter Menschenmassen gehört zu Ensors Lieblingsvorstellungen, die er in einer ganzen Serie von Bildern und Radierungen bekundet hat. Aus dieser Reihe greife ich ein in dem Jahre 1896 radiertes Blatt heraus, das uns in zugespitzter Formulierung den Sinn der Massenvorstellungen Ensors zu erkennen gibt. Sein Titel heißt: „Der Tod verfolgt die Herde der Menschen". Es handelt sich bei diesem Bild um eine Schilderung der Panik, eine Vergegenwärtigung von Menschenmassen, welche in lähmendem Entsetzen und in blinder Angst wie aufgescheuchte Tiere sich zusammendrängen. Sie wollen fliehen und können nicht. In ihrem unentwirrbaren Gemenge versperren sie sich selbst den Weg zur Flucht. Diese Verriegelung des Auswegs, die für die Panik so charakteristisch ist, wird in der Zeichnung suggestiv versinnlicht:

Mit Ausnahme der schräggeführten Straße (die wir indes nicht als Bewegungsbahn, sondern als Engpaß und als Klamm empfinden) ist auf dem Bild nicht eine einzige Bewegungsenergie zu finden, die uns den Eindruck „Vorwärts" zum Bewußtsein brächte. Nirgends die zeichnerische Suggestion tempobeschleunigender Linienrhythmen! In einem dumpfen, stockenden Gewoge senkt sich der Menschenknäuel in den Vordergrund. Erst dort gibt's Luft, die Drangsal lockert sich und in der großgezeichneten Gestalt der Mutter erleben wir zum ersten Male die Befreiung eines raschen Ganges. Jedoch auch hier ist das Bewegungselement gebeugter Kniee, ausschreitender Füße ganz zurückgedrängt. In klettenhaftem Aneinanderkleben wälzt sich die Masse aus dem Bild hinaus.

Die Panik ist auf diesem Blatt derart aus ihrer innersten Struktur begriffen, daß es geradezu als Psychogramm der paradoxen Soziologie der Panik gelten darf. Was aber ist die Wesenseigentümlichkeit der Panik?

Sie ist die seltsam widersprüchlichste Erscheinung, indem sie zwei konträre Phänomene gleichzeitig umfaßt: Der Mensch, den eine Panik überfiel, denkt nur an seine eigene Rettung. Die Selbsterhaltung und der eine Drang, sein

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Ich aus der Gefahr zu bergen, ist in der Panik seine erste Sorge. Die Umwelt und der Mitmensch sind aus seinem Denken völlig ausgelöscht. Er steht im Zeichen einer wahnhaft überschärften Selbstbehauptung. — Da aber in der Massenpanik jeder Einzelne das gleiche Ziel verfolgt, ballt sich aus all den hundert Einzel-Egoismen ein einheitliches Willensganze, ein unfreiwilliger Gesamtwille, welcher der panisch fortbewegten Masse ihre so unheimliche Wucht verleiht. — Jedoch ist diese Zieleinheitlichkeit nur Schein. Denn die einzelnen Elemente der Gesamtbewegung sind in lauter negativen, einander feindseligen Sonderstrebungen verkoppelt. So reiben sie sich gegenseitig auf. Die Panik ist demnach Antrieb und Lähmung, Flucht und Stockung in der gleichen Zeit. Die Zusammenrottung der Menschen in der Panik ist gleichbedeutend mit ihrer Zerrüttung.[1]

Wer diese in sich widersprüchliche Struktur der Panik erfaßt hat, findet in Ensors Darstellung der todbedrohten Menschenmenge geradezu die klassische Vergegenwärtigung des panischen Bewußtseins. Denn diese Masse ist ganz in ihre Einzelelemente aufgelöst, atomisiert zu tausend Einzel-Ichs, zersetzt in unzählbare Einzel-Willen, die fremd und feindselig einander gegenüberstehn. Kaum einer wendet sich dem Nachbar zu. Keine Gebärde, keine Handbewegung, welche die Einzelglieder unter sich verbinden könnte! In einer totenstarren Isolierung der Atome reiht der Radierer Kopf an Kopf und Mensch an Mensch. — Jedoch trotz dieser konsequenten Individuation entsteht bei solchem Massenaufgebot zwangsläufig eine Ähnlichkeit und Übereinstimmung der Elemente, wodurch selbst diese ganz zersetzte Masse sich zu einem Schein von Kameraderie zusammenschließt. Freilich zu einer sehr fatalen Bruderschaft des Untergangs. Wird man doch angesichts der massenhaft gehäuften Köpfe und Gesichter nur an die Aufschichtung der Totenschädel eines Beinhauses erinnert.

Die Tatsache, daß dieses Bild der Panik so tief unmittelbar aus deren eigener Struktur heraus gestaltet wurde, bekundet uns, daß Ensors Zeichnung keineswegs als eine objektive (mit einiger Allegoristik aufgeputzte) Illustration der Panik gelten dürfe, sondern daß sie als durchaus subjektive, unmittelbar aus einem panischen Bewußtseinszustand emporgezwungene Gestaltung anzusehen sei.

Diese Erkenntnis hat für alle Massenszenen Ensors volle Gültigkeit, da sämtliche dem gleichen paradoxen Kompositionsprinzip gehorchen: aus lauter Dissoziationsfaktoren ein schein-einheitliches Assoziationsgefüge herzustellen. Daß diese immer wieder auftauchende Vorstellung auf einen „Zwang" zurückzuführen sei, geht eindeutig aus folgendem hervor: Das Leitbild panisch dichtgedrängter Menschenmassen nistet sich meist in Stoffbezirke ein, in denen es motivisch völlig sinnlos wirkt: Ob Christus seinen Einzug in Brüssel feiert, ob er das Speisungswunder der 5000 Mann erwirkt, ob er zum Limbus niederfährt —: James Ensor mußte diese heiligen Begebenheiten stets mit dem Gewimmel grotesker Massenszenen hintergründen. Solch offensichtliche Absurditäten der Motivverquickung zeigen an, daß diesen Bildern eine Zwangs-

[1] Vergleiche Eberhard Gothein: Soziologie der Panik in „Schriften der Deutschen Gesellschaft für Soziologie". I. Serie: Verhandlungen der Deutschen Soziologentage. 1. Band, Seite 216 bis 248, Tübingen 1911.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


vorstellung obwaltet, die dem Künstler die Freiheit und Bewußtheit bildnerischer Konzeption derart entzogen hat, daß er zum Opfer seines Schreckgesichtes wurde.

Seine absonderliche Vision panisch erregter Menschenmassen, blieb zunächst Ensors ganz persönliches Erleidnis. Jahre vergingen, fast ein Menschenalter, in denen solche Manifestationen nur als skurrile Narreteien gelten mochten. Dann aber, eine kurze Spanne vor dem großen Krieg, erhielt der triste Monolog des Sonderlings aus Ostende eine ganz ungeahnte Resonanz. Was er als Erster wahrgenommen hat: die Spannung von latenten Massen-Katastrophen tauchte in der nächstfolgenden Generation bei Malern und bei Dichtern als ein gemeinschaftliches Thema auf, das zur modernen Apokalypsis gestaltet wurde, wofür ich nur den Maler Ludwig Meidner, den Lyriker Johannes Rudolf Becher als Vertreter nenne.

Dies Phänomen ist denkwürdig genug, um hier an einem Beispiel aufgezeigt zu werden, das ich der zeitgenössischen Literatur aus dem besonderen Bedacht entnehme, daß ein im Wort verlautbartes und so vom Dichter selbst gedeutetes Erlebnis dem Leser zu bekräftigen vermag, daß meine psychologische Erklärung der Massenszenen Ensors richtig sei.

Wenn man die Ausdrucksformen neuer Lyrik prüft, so stößt man oft genug auf die Tendenz, die individuellen Phänomene emporzusteigern in das Massenhafte. Diese kollektivistische Gestaltungsweise vermeidet konsequent den Singular, wogegen sie den Plural derart schrankenlos verwertet, daß unter seiner Herrschaft eine Wunderwelt unheimlicher Vermehrungen ersteht. Da die zu phantomatischen Legionen vervielfachten realen Individuen in ihrem Treiben b ö s e n W e s e n s sind, wecken sie in der Phantasie des Lesers die Vorstellung von massen-epidemischen Verhängnissen. — Als Probe biete ich zwei Verse G e o r g H e y m s, die den Gedichtband „Umbra vitae“ (1912) mit einer irrwischhaften Untergangsvision eröffnen:

Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen,
Und sehen auf die großen Himmelszeichen,
Wo die Kometen mit den Feuernasen
Um die gezackten Türme drohend schleichen.

Und alle Dächer sind voll Sternedeuter,
Die in den Himmel stecken große Röhren,
Und Zauberer, wachsend aus den Bodenlöchern,
Im Dunkel schräg, die ein Gestirn beschwören.

Die pluralistische Rodomontade dieser Strophen wird dadurch ins Bizarre pointiert, daß es gerade die seltensten Gestalten und die ausnahmehaftesten Begebenheiten sind, die hier vervielfacht wahrgenommen werden: Der Komet ist ein nur selten sichtbares Gestirn. Über dem untergangbedrohten Stadtbild Georg Heyms schweifen zahlreiche Haargestirne um die Türme. Die spärliche Gattung der Astrologen hat sich phantastisch vermehrt und die lichtscheuen Zauberer und Sternbeschwörer treten in überwältigender Kopfzahl an den

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Tag. — Doch diese Zauberer- und Astrologengilden erscheinen nur als Sondergruppen in dem Gesamtbild einer Massen-Panik, welche — als eigentliches Leitmotiv — schon in der ersten Zeile angedeutet ist:

„Die Menschen stehen vorwärts in den Straßen".

Die paradoxe Koppelung der Vorstellungen von Sprungbereitschaft und Gebundenheit, Spannung zur Flucht und Bannung an den Ort, die in dem knappen Wortbild „Vorwärts-Stehen" steckt, zeichnet in kühner Abbreviatur die typische Situation der Panik. — Die beiden nächsten Strophen lösen diese Stockung. Sie schildern den planlosen Irregang der in die Nacht verlorenen Todesopfer:

Selbstmörder gehen nachts in großen Horden,
Die suchen vor sich ihr verlorenes Wesen,
Gebückt in Süd und West, in Ost und Norden,
Den Staub zerfegend mit den Armen-Besen.

Sie sind wie Staub, der hält noch eine Weile.
Die Haare fallen schon auf ihren Wegen.
Sie springen, daß sie sterben, und in Eile
Und sind mit totem Haupt im Feld gelegen.

Hier ist mit letzter Folgerichtigkeit selbst noch der Einsamste, der sich in seiner Untergangsbereitschaft von aller Mitwelt abgesondert hat, zu einer Massenvorstellung geworden. Die panische Bedrängnis dieser Ausgesetzten spricht sich in der fatalen Desorientiertheit ihres Marsches aus: Die Himmelsrichtungen sind in vertauschter Reihenfolge aufgezählt — Sinnbild der äußersten Verzweiflung, sich in der Raumwelt noch zurechtzufinden, wie denn auch Schritt und Sprung und Stürzen dieser Menschen sich mehr und mehr in das Chimärische verliert.

Die Übereinstimmung der Vorstellungsgehalte Georg Heyms und James Ensors ist ganz offenbar. Die gleiche seelische Voraussetzung: der panische Bewußtseinszustand hat sich hier in der Zeichenform, dort in der Wortgestaltung ganz analoge Anschauungs- und Ausdrucksweisen eines aufs leidvollste herabgestimmten Weltgefühls erzwungen.[1]

## II. MASKEN UND LARVEN.

Masse und Maske sind für Ensors Phantasie ein Simultanerlebnis. Wo immer seine Menschenmengen in Erscheinung treten, schleichen sich aufdringliche Masken darin ein: Leute, die sich papierene Faschingslarven und falsche Nasen vorgebunden haben und abenteuerliche Kappen, Hahnenkämme, Dreimaster und ausschweifende Zylinder auf dem Kopfe tragen. Sie scheinen aus der Fastnacht hergeschwärmt und lassen sich in ihrer Narretei durch das sie rings

[1] Für die Koinzidenz der Vorstellungen der Massenpanik und des Maskentreibens verdient es als merkwürdiger Beleg notiert zu werden, daß James Ensor unter den Geschichten Edgar Allan Poe's just die Novelle „Hopp Frosch" illustrierte. Sie handelt von der Katastrophe eines Maskenfestes. Dabei hat der Instinkt des Illustrators genau die Textstelle herausgegriffen, welche die Panik auf die Spitze treibt. Sie lautet: „Als der Tumult aufs höchste gestiegen und jeder Gast nur auf seine eigene Rettung bedacht war — denn das Gedränge war inzwischen lebensgefährlich geworden —, hätte man sehen können, wie die Kette, die sonst den Kronleuchter getragen hatte und die nach dessen Entfernung hinaufgezogen worden war, sich ganz allmählich herabsenkte . . ." (Edgar Allan Poe: Das schwatzende Herz und andere Novellen. Seite 108, München bei Georg Müller, 1909.)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


umstellende Verhängnis nicht beirren. — Wo sich die paradoxen Vorstellungsgehalte: die Ausgelassenheit des Karnevals und die Beklommenheit der Panik so doppelbödig ineinanderschieben, ist mit dem schlichten Realismus der bisherigen Erklärungen nicht auszukommen. Man suchte diese Maskenwesen auf die Wirklichkeit belgischer Karnevalsbegehungen zurückzuführen: James Ensor habe diese schreckhaft wüsten und zum Exzeß entzügelten Erscheinungen zur Faschingszeit auf allen Gassen von Ostende sehen können, denn Fastnacht werde allerorts in Belgien vom niederen Volk mit saturnalischer Unbändigkeit gefeiert.

Nun gibt es wohl verschiedene Gemälde James Ensors, auf denen er die Mummerei des Karnevals ganz wirklichkeitsgemäß zu schildern scheint, so etwa die „Intrigue" 1890 (Sammlung E. Rousseau, Brüssel), die „Schenkenszene" 1890 (Museum Brüssel), die „Karneval-Begießung" 1891 (Sammlung L. Rothschild, Brüssel) und andere mehr. Doch schon auf diesen scheinbar wirklichkeitsgemäßen Darstellungen deutet ein seltsam überschärfter Realismus darauf hin, daß Ensor dieser wunderlichen Larvenwelt durch tiefere, verfänglichere Interessen als denen eines Sittenschilderers verbunden war: Er treibt die Bilderscheinung bis zur Greifbarkeit von Wachsfiguren und damit nicht genug, pflegt er die überplastischen Gestalten so hart bis an die Rampe, an die Rahmenschwelle vorzuschieben, daß sie dem Auge des Beschauers aus beinah abstandsloser Nähe aufgedrungen werden. So haften denn an diesen Malereien Ensors die zweideutigen Schauer des Panoptikums, in denen sich die Vorstellungen des Scheinlebendigen und Scheintods ineinandermischen. Eine unweigerliche Faszination, die sich bis zu dem Eindruck der Bedrohung steigert, geht von ihnen aus, sei es, daß man — eintretend in den Bildzusammenhang — okkulte Zeremonien zu ertappen glaubt, sei es, daß man sich der Zudringlichkeit der Larvenwesen, ihrem Gelächter, ihrer scheelen Tücke als wehrlos ausgesetzt empfindet. — Mit solchen untergründigen Sensationen hat jene platte und vulgäre Wirklichkeit des Fastnachtstreibens seiner Heimat nichts zu schaffen. Es waren überwirkliche und heimlichere Saturnalien, nach denen Ensors Sinne lüsterten und deren Dämonien seine Phantasie verfallen ist.

Doch jene realistische Erklärung seiner Maskenbilder sinkt noch aus einem anderen Grund dahin: Mit seinen „faschinghaften" Figuranten gehen auf den Radierungen und Zeichnungen James Ensors andere Gestalten Hand in Hand, die nicht als eigentlich maskiert zu gelten haben, jedoch von der Erscheinung jener Masken kaum zu unterscheiden sind. Sie tragen keine Larven vors Gesicht gebunden, vielmehr aus ihrem eigenen, nackten Antlitz wächst die Maske starr und grimassenhaft hervor. Wie in den Maskenbildnereien alter Kathedralen prägt sich auf diesen eingefleischten Larven der Inbegriff des Bösen und des Lasters aus. Besonders auf den biblischen Historien, dem „Einzug Christi in Brüssel", der „Speisung der 5000 Mann", der „Höllenfahrt" tritt dieser Larventypus stark hervor. Dies aber sind zu gleicher Zeit die großen Massenphantasien des Radierers, so daß wir wiederum zu unserem Ausgangspunkt: der Simultanität der Massen- und der Maskenvorstellung zurückgekommen sind.

Wenn Ensors Massenvorstellung von Angsterlebnissen getragen wurde,



so muß —
vorstellung
also den Ve
Breitengra
Vorstellung
führe ich e
lebnis Jam
Im letzt
eine Anwa
Erscheinun
und von vo
(er weiß, d
einem Mi
gleiche St
zu sein (
Blick" des
wie die Me
Sein quäle
wahr, die
Dabei ist e
Ensor ne
vorgegauk
Fingerzeig
Illustration
Phantomen
Ich heb
Sätze im Z
„Die Abe
ausgehen
aufs Land re
geräumt hab
ein. Das g
ich mich se
ich . . . ein
hinunter und
floß, eine
musterte, fa
krummen Be
Untergestell
Klumpen en
hatte und nu
menschenä
gesehen u
wie ihr ber
Als wir in d
aber die
vorbei, oh
denn sie wu

[1] Strindbe
5. Band: Entzw

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


so muß — wenn anders meine Deutung richtig ist — auch seine Maskenvorstellung auf dieser psychologischen Voraussetzung beruhen. Nun gilt es also den Verknüpfungspunkt der beiden Zwangsideen aufzuspüren und jene Breitengrade seelischer Erfahrung zu vergegenwärtigen, in denen diese beiden Vorstellungen als nahbenachbarte Symbole ihre Stätte haben. Zu diesem Zwecke führe ich ein Zeugnis an, das in vollkommener Ebenbildlichkeit uns das Erlebnis James Ensors widerspiegelt:

Im letzten Bande seiner Lebensbeichte schilderte August Strindberg eine Anwandlung angstvoller Einsamkeitsgefühle, unter deren Druck sich die Erscheinungswelt vor seinen Augen sonderbar entstellte: Er fährt spazieren und von vornherein schon überbürdet durch die Widerstände des Verzagens (er weiß, daß es ja eigentlich ein Unding sei, jetzt auszugehen), gehemmt von einem Minderwertigkeitsgefühl (das ihn mit den Enterbten auf die gleiche Stufe stellt), gefoltert von der argwöhnischen Furcht, bedroht zu sein (die Straße sieht nach Aufruhr aus, er selbst fühlt sich vom „bösen Blick" des mißgesonnenen Volkes heimgesucht), erlebte August Strindberg, wie die Menschenmenge sich ihm zu larvenhafter Widerwärtigkeit entstellte. Sein quälerisch geschärfter Blick nimmt nur verformte und verzerrte Züge wahr, die sein ergrimmender Affekt ins unheimlich Groteske übersteigert. Dabei ist es von symptomatischer Bedeutung, daß er geradewegs den Namen Ensor nennt, um die spezifischen Verformungen, die ihm sein Angsterlebnis vorgegaukelt hatte, zu bezeichnen. Jedoch auch ohne solchen ausdrücklichen Fingerzeig auf Ensors Maskenbilder wäre seine Schilderung für uns die beste Illustration jener herabgestimmten seelischen Verfassung, aus welcher die Phantomenwelt des Belgiers erwachsen ist.[1]

Ich hebe aus dem weitläufigen Text nur die besonders aufschlußreichen Sätze im Zitat hervor, die derart lauten:

„Die Abende werden immer länger, aber ich weiß aus Erfahrung, daß man nicht ausgehen kann, denn Straßen und Parks sind von traurigen Menschen bevölkert, die nicht aufs Land reisen konnten. Wenn nun die Bessergestellten die feinsten Plätze der Stadt geräumt haben, kriecht die arme Bevölkerung der Vorstädte hervor und nimmt die Vakanzen ein. Das gibt der Stadt ein Aussehen von Aufruhr . . . Eines Sonntagabends, als ich mich selbst auf einer Höhe mit den Schlechtergestellten fühlte, beschloß ich . . . eine Spazierfahrt zu machen, um Menschen zu sehen . . . Ich fuhr die Uferstraße hinunter und bemerkte, daß ein Strom von Menschen auf der linken Seite dahinfloß, eine Prozession von menschenähnlichen Wesen . . . Als ich diese Geschöpfe musterte, fand ich eine überwiegende Anzahl Krüppel: Krücken und Stöcke wechselten mit krummen Beinen und gebrochenen Rücken ab, Zwerge mit Riesenrücken und Riesen mit Untergestellen von Zwergen; Gesichter, denen die Nasen fehlten, und Füße ohne Zehen, in Klumpen endend. Es war eine Sammlung von allem Elend, das sich im Winter verborgen hatte und nun an die Sonne gekrochen war, um aufs Land hinauszuziehen. Ich habe solche menschenähnliche Wesen in Ensors okkulten Maskenszenen wiedergegeben gesehen und glaubte damals, es seien Phantasien und Übertreibungen . . . Ich fühlte auch, wie ihr berechtigter Haß Gift über mich, der in einer Droschke fuhr, spritzte . . . Als wir in den Tiergarten hineinfuhren, stößt dieser Strom auf einen Gegenstrom; aber die beiden Ströme flossen durcheinander hindurch und aneinander vorbei, ohne nacheinander zu sehen, ohne die Toiletten und Gesichter zu mustern, denn sie wußten wohl, daß sie alle gleich waren, mich aber sahen sie an . . . Mir wurde

[1] Strindbergs Werke. Deutsche Gesamtausgabe. Verdeutscht von Emil Schering. IV. Abteilung Lebensgeschichte. 5. Band: Entzweit. Einsam. Seite 279 bis 283, München bei Georg Müller, 1919.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


beklommen, ich fühlte mich verlassen und wurde von der Sehnsucht ergriffen, ein bekanntes Gesicht zu sehen . . . fand aber keines . . . Auf der Ebene zeigten sich neue Formen des Elends. Da kamen Kinder auf Zweirädern, Kinder von acht, zehn Jahren, mit boshaften Gesichtern; altkluge kleine Mädchen mit Spuren geplanter Schönheit, die von Bosheit entstellt war. Auch wo sich ein schönes Gesicht fand, war eine Verzeichnung zu sehen, ein falscher Abstand, eine zu große Nase, ein entblößtes Zahnfleisch, herausgequollene Augen, die die Stirn beeinträchtigten . . . Auf diese Weise dauerte das Spießrutenlaufen bis in die Stadt hinein, bis ich schließlich an meiner Tür hielt, wo ich wie von einem schweren Traum befreit war."

In dieser Schilderung einer grotesk entstellten Menschenmasse, die kennzeichnenderweise mit dem Ausbruch einer individuellen Panik schließt (Spießrutenlaufen — Flucht nach Hause — Erwachen, wie aus einem schweren Traum), waltet genau die gleiche Anschauung, die Ensors larvenhaften Massenszenen ihr Gepräge gibt:

Die Masse wird zunächst in einem weiträumigen Bild, dem Gleichnis eines Stromes aufgefaßt. Wer darin eine Steigerung ins Imposante sehen möchte, der mißverstünde die Metapher auf das gründlichste, da August Strindberg mit dem Bild des Massenstromes nur eine negative Vorstellung verbindet: die Ausschaltung selbständiger Bewegungskraft, wonach die Menschenmassen nur gezogen und geschoben werden durch einen Zwang, der außerhalb der Grenzen ihres eigenen Willens liegt. Durch diese Aufhebung des aktiven Prinzips erscheint die Menschenmenge zu einem Automatenmechanismus marionettiert. Solche Depersonalisation verleiht ihr erst die Wirkung spukhafter Unheimlichkeit. So sieht auch Ensor seine Menschenmassen zunächst als strömende Totalität, in deren Fortbewegung er jede individuelle Sonderregung unterdrückt, indem er die unzähligen Figuren wie eigenlose Puppen aneinanderreiht.

„Ohne sich gegenseitig anzusehen", schieben sich — wie es in dem Texte Strindbergs heißt und wie es vor den Massenbildern Ensors festzustellen war — die unzählbaren Menschen durcheinander. Jedoch so gleichgültig und teilnahmslos sie ihresgleichen übersehen, so aufmerksam ist ihrer aller Blick dem einen fremden Manne zugewendet: „Mich aber sahen sie an". Auf diesen einen August Strindberg heftet sich ihre mißgünstige Musterung, so scharf und unausweichbar, daß ihm bange wird und er in hilfloser Vereinzelung sich diesen vielen, starren Augen ausgesetzt empfindet. Hineinvergarnt in diese Faszination der fremden Blicke, von deren Absicht dem Betroffenen nur Böses schwant, entstellt sich ihm — je mehr er sich herausgefordert, verfolgt und ausgeliefert fühlt — das Bild der Widersacher zu wüst und wüsterer Bedrohlichkeit, wobei vielleicht ein aufflackernder Grimm der Abwehr mit am Werke ist, um das ihm widerstehende Gesindel zu desto galligeren Fratzen zu verzerren. — Wenn wir von hier aus die formale Eigenart der Ensorschen Radierungen betrachten, auf denen ganze Larvengalerien geradewegs auf unser Auge ausgerichtet sind und uns dabei in die Bewußtseinslage Ensors zu versetzen suchen: wie ihm zu Mute war, als seine Phantasie ihm das fatale Bild hunderter ihm entgegenspiegelnder Gesichter aufgenötigt hat, so kommen wir notwendig zu dem Schluß, daß seine Konzeption genau den gleichen leidvollen Voraussetzungen unterworfen war, denen das Wahnbild August Strindbergs untersteht.



Es ist di
lösung der
larvenartig
Ensor im
ein durcha
dann wisse
Darstellun
Die Mask
vertauscht
zu leihen v
der Heutig
sind, bewe
same Alleg

Das Sch
Voraussetz
im Zeiche
Wege, auf
Kreuzw
ging in die
Weg durc
die sich hi
zu nirwani
losgebund

Nach d
wußtseinsl
in kurzer
Illusionen
wahrnehm
als Realitä
schrieb er
starrte. D
Einzigen
Antlitz ab
heiligen A
Gesicht de
aus dieser
Willensläh
Sinnzusam
er sich vo
Existenz e
nossen au

[1] Vergleich
versuchungen
die Kupferplatt
gisiertes Selbst

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Es ist die äußerste Entfremdung zwischen Ich und Umwelt, die letzte Auflösung der inneren Vertraulichkeitsbeziehung zu der Existenz, welche in dieser larvenartigen Entstellung der Gesichter ihren Ausdruck findet. Wenn aber Ensor im Gesicht des Menschen nur noch ein rätselhaftes, ein verfängliches, ein durchaus zweideutiges Ungewiß — mit einem Worte eine Maske sah, dann wissen wir genug, um die Monomanie, die Ensor immer wieder zu der Darstellung des Karnevals und seiner Masken inspirierte, zu begreifen: Die Maske, dieser tiefste Wesenstrug, der die Gestalt verhüllt und den Gehalt vertauscht und selbst dem baren Nichts noch einen Schein leibhafter Existenz zu leihen weiß: sie war sein Gleichnis und sein Bild des Menschen. Freilich der Heutige, dem die Erleidnisse der Generation James Ensors fremd geworden sind, bewertet die skurrilen Larvenspiele James Ensors nur noch als eine seltsame Allegorie des „Einzigen und seines Eigentumes“: der Chimäre.

## DAS RAUM-ERLEBNIS.

Das Schaffen Ensors ist ein bildgewordenes Paradoxon. In seinen seelischen Voraussetzungen, seinen Vorstellungsgehalten, seiner Formensprache steht es im Zeichen seltsam überkreuzter Widersprüche. So sind denn auch die beiden Wege, auf denen er dem Massenandrang der Phantome zu entrinnen suchte, Kreuzwege, die nach grundverschiedenen Zielen führen: Der eine Weg ging in die Wirklichkeit und in die Gegenwart. Ensor versuchte sich auf diesem Weg durch die Umstrickungen des Wahns hindurchzuschlagen, um endlich die sich hinter all den Larven bergende Realität zu fassen. Der andere führte zu nirwanischen Entwirklichungen der Wahrnehmungswelt und hat ihn in die losgebundenen Räume einer sich selber überlassenen Phantasie enthoben.

Nach dem bisherigen Ergebnis unserer Untersuchung können wir die Bewußtseinslage James Ensors in dem für seine Graphik so ergiebigen Jahrzehnt in kurzer Formulierung als völlige Passivität einer dem Wirbel affektiver Illusionen preisgegebenen Persönlichkeit bezeichnen. Jedoch aus diesen Trugwahrnehmungen versuchte sich James Ensor dadurch loszuwinden, daß er sie als Realitäten festzustellen strebte. Nicht seinem eigenen entstellten Blick schrieb er die furchtbare Verzerrung zu, in der die Umwelt ihm entgegenstarrte. Die Umwelt selber hatte dies Gesicht und ihm als Künstler, ihm als Einzigen war die fatale Sendung aufgetragen, ihr eigentliches, ihr enthülltes Antlitz abzubilden. So wähnte James Ensor, der sich selbst für einen zweiten heiligen Antonius und die Phantome seiner Einbildung für das leibhaftige Gesicht der „argen Welt“ und seiner Zeitgenossenschaft gehalten hat.[1] Indes aus dieser Selbsttäuschung hat Ensor eine Energie bezogen, die ihn aus seiner Willenslähmung zur Aggressivität getrieben hat: Je mehr ihm selbst der Sinnzusammenhang der Dinge unverständlich wurde, desto peinlicher fühlte er sich von seiner Mitwelt mißverstanden und verkannt. Je tiefer er sich aller Existenz entfremdete, desto böswilliger empfand er sich von seinen Zeitgenossen ausgestoßen und geächtet. Und dieser Argwohn stachelte zur Rache:

[1] Vergleiche die beiden Selbstbildnisse James Ensors, auf denen er sich mit dem Höllenspuk gotischer Heiligenversuchungen umgibt: „Demons me turlupinant“ – Zeichnung 1885, welche in freier Variante zehn Jahre später auf die Kupferplatte übertragen wurde. Im Jahre 1894 hat Ensor die „Versuchung des heiligen Antonius“ als mythologisiertes Selbstporträt gemalt, die er im Jahre 1900 ebenfalls radierte.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Verlarvten sich vor seinem Blicke die Gesichter, so tritt er als Entlarver vor die Menschen hin. Der Furchtbefallene versucht nun seinerseits in seiner Umwelt Schrecken zu verbreiten. Aus seiner Panik stürzte er als Amokläufer durch die Gesellschaft seiner Gegenwart:

Derart entstanden seine grimmigen Karikaturen auf das Belgien Leopolds II. Zerrbilder einer kahlen Bosheit, deren hagere Striche mit einem schartigen Rasiermesser geritzt erscheinen: „Belgique au XIX$^{e}$ siècle" (1895) — „Les bons juges" (1894) — „Les mauvais médecins" (1895) — „Les joueurs" (1895), dazu der ganze Zyklus aus dem Luxusleben „Les pêches capitaux" (1902 bis 1904), der sich mit zwangsläufiger Konsequenz in dem Radierungstitel: „Pest oben, Pest unten, Pest überall" (1904) zusammenfaßt. Diese Attacke auf die Wirklichkeit endete wie ein Abenteuer Don Quichotes: Sein Ausfall prallte auf ihn selbst zurück, war er doch nur ein Spiegelfechter, dessen Waffe gegen ein Bild des eigenen Ich gerichtet war.

Demgegenüber leitete der zweite Weg aus solcher knirschenden und mißhelligen Reibung mit einer wahn-entstellten Wirklichkeit hinaus, und führte ihn in traumhaft leichtem Schweben in eine wahn-verklärte Wunderwelt, die ihm ganz ungeahnte Horizonte zeigte: Landschaften, die ins Unermeßbare verströmen, hochaufgetürmte Städtebilder aus dem Orient und pomphafte Historien längst abgelebter Heldenzeiten. Diese rhapsodische Beschwingung seiner Phantasie, die grenzenlose Räume überfliegt, sich an dem Schauspiel römischer Triumphe, am Kriegsgetümmel asiatischer Satrapen, am Prunk der Elefantentempel und Paläste von Heliopolis berauscht, erinnert an die Phantasien Thomas de Quinceys, von denen uns Charles Baudelaire in seinen „Paradis artificiels" berichtet: „Staunenerregende, monströse Architekturen entstanden in seinem Gehirne, jenen beweglichen Gebilden ähnlich, welche das Auge des Dichters in den Wolken gewahrt: Träume von Terrassen, Türmen, Wällen, die bis zu nie gekannten Höhen stiegen und sich in unermeßlich tiefe Abgründe niedersenkten . . . Der Raum blähte sich sozusagen auf bis ins Uferlose".[1]

Das hier im Wort vergegenwärtigte Erlebnis ist auf der Ensorschen Radierung „Einnahme einer fremdartigen Stadt" (1888) zu einem Bild gestaltet, das mit vollendeter Suggestion den Eindruck reiner Phantasmagorie zu spiegeln weiß: Die Tempel, die Paläste und die Terrassen dieser Märchenstadt sind ins Utopische erhöht und ausgeweitet und stehen wie ein schemenhafter Abglanz irdischer Gebäude in dem tiefen Raum, dessen ganz unabsehbare Erstreckungen durch den Lichtzauber einer aufschimmernden Sonnenbahn und einer ausstrahlenden Aureole in das Unfaßbare und Grenzenlose übersteigert werden. Doch wie Charles Baudelaire von jenen Visionen Quinceys sagt: „die ganze Phantasmagorie, so schön und poetisch sie im Scheinleben war, ward von einer herztiefen Angst und schwarzen Melancholie begleitet", so haften auch an dem nirwanischen Gebilde James Ensors noch die Malzeichen einer schreckhaften Erinnerung. Denn selbst durch diese gläsern helle Stadt strömen die Marschkolonnen von Soldatenmassen und an der Rampe staut sich ein grotesker Maskenschwarm. Wohl ist der Heerbann und die Larvenschar nur

[1] Charles Baudelaires Werke in deutscher Ausgabe von Max Bruns. II. Band: Die künstlichen Paradiese. Seite 174 und Seite 170, Minden o. J.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


in ganz lockerem Gestrichel hingekritzelt und so als Schreckgesicht beschwichtigt worden, doch sind sie da und halten den ins Uferlose ausfahrenden Segler an der Ankerkette der alten Zwangsideen fest.

Wenn aber die verhängnisvolle Kameraderie der Menschenmassen und des Maskenvolkes die visionären Landschaften James Ensors okkupierte und sich in deren ausgedehnten Räumen heimisch fühlte, so ersteht die Frage, ob nicht ein innerer Zusammenhang zwischen dem Raum-Erlebnis James Ensors und seiner larvenhaften Massenvorstellung obwalten müsse.

Wie uns das Selbstzeugnis von August Strindberg den Verknüpfungspunkt der beiden ersten Zwangsideen faßbar machte, so steht uns zur Beantwortung der dritten Frage ein Selbstzeugnis von Alfred Kubin zur Verfügung, das den aus jenem Strindberg-Text gewonnenen Befunden die für uns ausschlaggebende Beziehung zu Ensors Raum-Erlebnis zugesellt. Es ist in seinem autobiographischen Geleitwort zu dem Mappenwerk „Sansara" aufgezeichnet und schildert das grundstürzende Erleidnis einer Entfremdung der Wahrnehmungswelt, in der sich ihm das Bild des Menschen und das Bild des Raumes sonderbar entstellte: Ihm war, als bräche eine Hellsichtigkeit über ihn herein, als sähe er die Dinge der Umgebung mit einem Male klarer, schärfer, wie in einem andern Licht. Alles erschien ihm doppeldeutig und beziehungsvoll und — dem Kausalzusammenhang enthoben — zu einer unenträtselbaren Anderheit des Sinnes umgestellt. Aus dem gewohnten Alltagsangesicht der Menschen traten auf einmal tiermenschliche Züge fratzenhaft hervor, ihre Bewegung und Gebärde schien ihm ins Automatische depersonalisiert, ihr ganzes Treiben ungewöhnlich und verdächtig. Insoweit deckt sich Kubins Schilderung mit den von August Strindberg schon beschriebenen Wahrnehmungen. Dann aber greift bei Alfred Kubin die Entfremdung auf das Raumbild über und täuscht ihm ungeheuerliche Landschaftsformen vor, welche in ungewissen Dimensionen durcheinanderschwanken. Er schreibt: „Was ich von diesen Vorstellungen, die verblüffend leicht wechselten, während ich selbst mich ganz passiv verhielt, festhalten konnte, zeichnete ich mit wenigen markierenden Strichen in ein Notizheft. Noch auf dem Heimwege dauerte dieser innere Aufruhr an, die Augustenstraße schien von selbst zusammenzuschrumpfen und ein Gebirge in ungeheurem Ring um unsere Stadt zu wachsen".[1]

Es handelt sich bei dieser Schilderung um das elementare Entfremdungserlebnis der Raumflucht, um einen seelischen Prozeß, in dem die festgefügte Statik des übereinkömmlichen Raumbildes zerrüttet wird und dessen starre Dreidimensionalität ins Schwanken kommt: Die Raumproportionen schrumpfen ein und rollen sich zusammen, verschrägen sich zu einer schiefen Sicht und einseitigen Überlastung oder sie schweifen ins phantastisch Grenzenlose, so daß die menschliche Gestalt in ihrer Mitte jedwede Sicherheit der Überschau verliert.

Noch deutlicher als dieses Zeugnis Alfred Kubins veranschaulichen manche Dichtungen der Gegenwart dieses verworrene Raumbewußtsein, dessen Land-

[1] Alfred Kubin: Aus meinem Leben. Seite 18 bis 19. (Geleitwort zu dem Mappenwerk „Sansara — Ein Zyklus ohne Ende". München bei Georg Müller o. J.)

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


schaftsbilder durch eine eigentümlich zuckende Bewegung, ein unrastiges Hin und Her, ein irr verscheuchtes Auf und Ab, durch eine sprunghafte Verkoppelung der Nähe und der Ferne charakterisiert erscheinen. Als Beispiel biete ich zwei Strophen Georg Heyms, des gleichen Dichters, der uns schon vorhin als der beste Deuter der panischen Bewußtseinswirrungen James Ensors diente. Ich greife sie aus seiner Hymne „Hora mortis", die in dem nachgelassenen Gedichtband „Umbra vitae" steht, heraus. Sie lauten:

Gebannt in die Trauer endloser Horizonte,
Wo nur ein Baum sich wand unter Schmerz,
Sanken wir, Bergleuten gleich, in das Schweigen der Grube
Unserer Qual. Und von Leere schwoll uns das Herz.

Nachtwandlern gleich, gejagt vom Entsetzen der Träume,
Die seufzend sich stoßen mit blinder Hand,
Also schwankten wir in des Herbstes verschwindende Räume,
Der wie ein Riese sich hob in die Nacht und versank.

Betrachten wir von hier aus Ensors Raumgestaltung, so finden wir — etwa auf seiner „Speisung der 5000 Mann" —, daß die Figuren in einem auseinanderschwankenden Gefilde stehen, das die bestimmten Prädikate der Dreidimensionalität verloren hat. Die Menschen schichten sich als schiefe Wand und rutschen wie auf einer Gleitbahn aus dem Raum hinaus, zu dem sie keinerlei Proportionalität und feste Perspektive in Beziehung setzte. — Noch instruktiver ist sein Blatt „Die Güldensporenschlacht" (1895). Hier scheint der Raum nach allen Seiten zu entweichen. Der Horizont mit seinen Mühlenflügeln ist in die tiefste Ferne abgerückt. Das Blachfeld, dessen öde Fläche die Bataillone sich in insektenhafter Winzigkeit verlieren läßt, scheint das auf seinem Boden spielende Geschehen nirgendwie zu bergen, da nach den beiden Seiten und dem Vordergrund das Kampfgetümmel über die Rahmenschwellen weitertollt.

Die Winzigkeit der menschlichen Gestalt, die von dem Ozean des Raumes verschlungen wird, ist das Charakteristikum des Bildes und will daher ausführlicher begründet sein: Im Augenblick der Schreckempfindung, daß der Raum aus seiner greifbaren Umfestigung mit einem Mal ins Grenzenlose schnelle, verliert das Individuum seine beherrschende Bedeutsamkeit. Es schrumpft zusammen, fühlt sich in seiner Angstbenommenheit zu unscheinbarer Winzigkeit herabgedrückt. Gleichzeitig fühlt es sich in dem Erlebnis der Raumverwandlung und -erweiterung beständig aus der Mitte abgedrängt. In diesen schwankenden Veränderungen des Raumes wird ihm der Boden unter seinen Füßen weggezogen, wodurch ihm jede Möglichkeit der ordnenden und überlegenen Überschau genommen wird.

Gerade diese panische Empfindung des Abgeschobenwerdens aus der Mitte, der unsteten Dehnungen und Streckungen des Raumes veranschaulicht die „Güldensporenschlacht" auf allersinnfälligste Weise: Man sehe nur die ausgebeulten Fronten der Kolonnen, die in ungleich gespannten, weiten Kurvaturen, wie schwingende Sehnen, hingezeichnet sind! Diese geschmeidig federnden

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Umgürtungen des Schlachtfelds, welche sich ruhelos in sich verschieben und zerdehnen, rufen die eindruckvollste Suggestion schwankender Raumverhältnisse hervor.

Wer dieser Deutung gegenüber sich kritisch auf die scheinbare Possierlichkeit der skatologisch stark gewürzten „Güldensporenschlacht" berufen und da meinen möchte, das alles sei doch sehr viel lustiger und übermütiger gemeint, als ich es gelten lasse, dem entgegne ich: daß Ensor sich auf diesem, wie auf andern Bildern zweifellos als kurioser Humorist gebärde, doch nur um jenes Wahrwort Friedrich Nietzsches zu bestätigen, daß der Humor nur die Entladung vom Ekel des Absurden sei.

## ZUSAMMENFASSUNG.

So haben wir die auf der „Kathedrale" James Ensors vereinigten drei Vorstellungsgehalte einzeln ausgedeutet, in ihren inneren Zusammenhängen klargestellt und bis auf ihre einheitliche Wurzel ausgeschachtet. Darnach bleibt uns nur noch die Frage nach dem Sinn, zu dem sie mit dem hohen Kirchenbau, dem offenbaren „Helden" dieses Bildes, sich zusammenschließen, zu beantworten. Soviel ergab sich aus der bisherigen Darstellung, daß weder eine militärische Parade, noch etwa ein zersprengter Volksauflauf oder die Lustbarkeit des Karnevals das eigentliche Thema der Radierung bilde, wie es nach unseren Befunden denn überhaupt als abwegig erscheinen müßte, diesem Bild einen mit literarischer Bewußtheit ausgespielten Stoffgedanken zuzuschreiben. Denn da die Elemente dieser Konzeption als Zwangsideen sich erwiesen haben, so wird auch ihre Amalgation sich nicht kraft einer zwecksetzenden Ratio gebildet, sondern in loser Assoziation versponnen haben, worauf das Insgesamt der Bilderscheinung gleich einem Traumgesicht emporgewachsen ist.

Was hat die hohe Kathedrale auf der Radierung Ensors zu bedeuten? Wie reiht sie sich in das Assoziationsgefüge: Massenpanik — Larventreiben — imaginäres Raumgebilde ein? — Wenn die drei inhaltlichen Vorstellungen der Radierung keinen thematisch zugespitzten Sinn besitzen, der irgendeine genrehafte, historische und landschaftliche Situation bedeuten könnte, sondern als die unmittelbaren Spiegelungen der Bewußtseinslage, aus der heraus das Werk gestaltet wurde, anzusprechen sind, so wird auch die Erscheinung jenes Domes keinen bestimmten Kathedralenbau bezeichnen wollen, sondern — wie ihre Nachbarvorstellungen — im Grunde ich-symbolischen Charakters sein.

James Ensor hat den alten Münsterbau vor allem auf die Greisenhaftigkeit seiner verwitternden Erscheinung hin gesichtet. Mit ganz gebrechlichen und bröckeligen Strichen, die den Korallenstock des steinernen Gerüstes gleichsam mit Streifen faserigen Seetangs überziehen, wurde das Altersleben des Gebäudes dargestellt. Kaum irgendeine kraftvolle, gesund gewachsene Gerade, kaum irgendeine Kurvatur, in stark gespannter Schwingung ausgewölbt! Vielmehr der ganze Bau ist eine Anhäufung von mürben, abwelkenden Formen. — Die Schauseite des Münsters sieht man nicht, den großzügigen Aufbau der Portalfassade, sondern den überzwerchen, winkelreichen Chor. Von hier aus gesehen wirken die gotischen Dome in dem Gestänge ihrer Stützen wie

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


urweltliche Krustentiere, wie Seekrebse, die unbeholfen im Spreizwerk ihrer dürren Beine hängen. Mit einem Wort: die Kathedrale ist als Ruine wahrgenommen, wenn wir nicht, etwas weitergehend, im Sinne Ensors noch präziser sagen wollen: Sein Münsterbau ist als Skelett visiert.

Derart absterbend steht die Kathedrale über dem volkerfüllten Markt, der seine Schrecknisse und Narreteien gleich einem trüben Schlamm an ihren Sockel spült. Doch über diesen Andrang rüder Gegenwart und wüster Spukgestalten erhebt sie sich weit über alle Rahmenschranken in Dämmerungen der Unendlichkeit. Um ihrer Höhendimension den Schein des Grenzenlosen zu verleihen, brachte der Radierer nur den nicht ausgebauten Turm der Kathedrale im Bildfeld zu geschlossener Erscheinung, während der zweite von dem Rahmen überschnitten wird. So mag denn dieser andere Turm (die Phantasie ergänzt: der ausgebaute) hoch über alle Rahmengrenzen in die Lüfte steigen. Um diesen Raumgedanken der Unendlichkeit auch auf die Tiefendimension zu übertragen, hat Ensor in dem fernen Hintergrund das Bild der Stadt zu der ganz lockeren Erscheinung der feingliedrigsten Glockentürme aufgelöst, die nicht mehr steingemauerte Gebäude scheinen, sondern viel eher wie das Filigran verschnürter Masten in ganz fernen Häfen wirken.

Wie sich in dem formalen Widerspiel der Darstellung hier letzte Lockerung, dort äußerste Verdichtung, hier grenzenlösendes Verschweben, dort grenzensprengendes Gedräng die Wage halten, so gleichen sich in der Idee des Bildes die beiden gegensätzlichen Empfindungen: das Dumpfe panischer Beklommenheiten und die Helligkeit nirwanischer Enthobenheiten aus. – Inmitten dieser beiden Seelenzonen, das bange Unten und das lichte Oben bindend, steht die Kathedrale, der altersmüde, absterbende Münsterbau. Nur als Ruine hat sie einen Sinn als Mittler zwischen diesen zwei Bezirken, da diese einzig in dem Todverlangen, im Wunsch, sich aufzulösen, ihren Ausgleich finden. So daß wir in sehr zugespitzter Formulierung diese Schöpfung James Ensors als das vorwegnehmende Wunschbild einer letzten Stunde, wo all das schreckhafte Geräusch des Irdischen sich in dem Einklang des Entwerdens löst, bezeichnen dürfen.

Das Münster als Ruine und Skelett gesehen, ist eine gotisierende Metapher, welche das gleiche Selbsterlebnis James Ensors birgt, das ihn im Jahre 1888 und ein Jahr später noch ein anderes Mal dazu gezwungen hat, zwei Selbstbildnisse zu radieren, auf denen er als ein Skelett erscheint. „Mon portrait squelettisé“ — in diesem Titel ist die makabre Quintessenz der Kathedrale einbeschlossen.

Dieser Aufsatz erschien in der Zeitschrift „Die Graphischen Künste“
Wien 1926, Jahrgang XLIX, Heft 4.





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

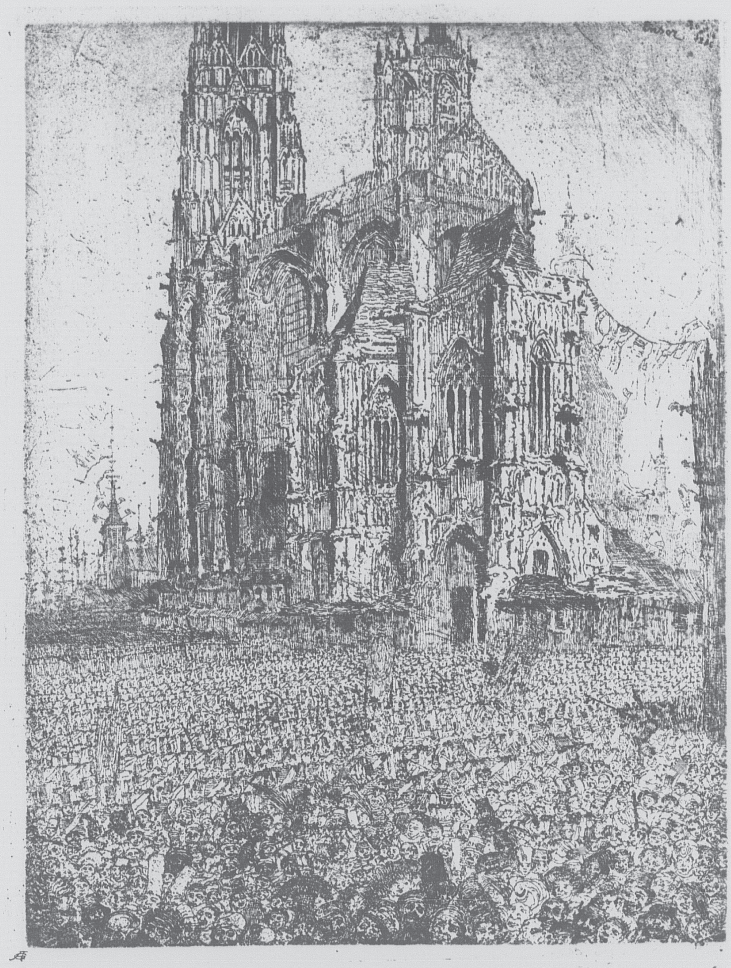
| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




La cathedrale (D

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

La cathédrale (D. 7)

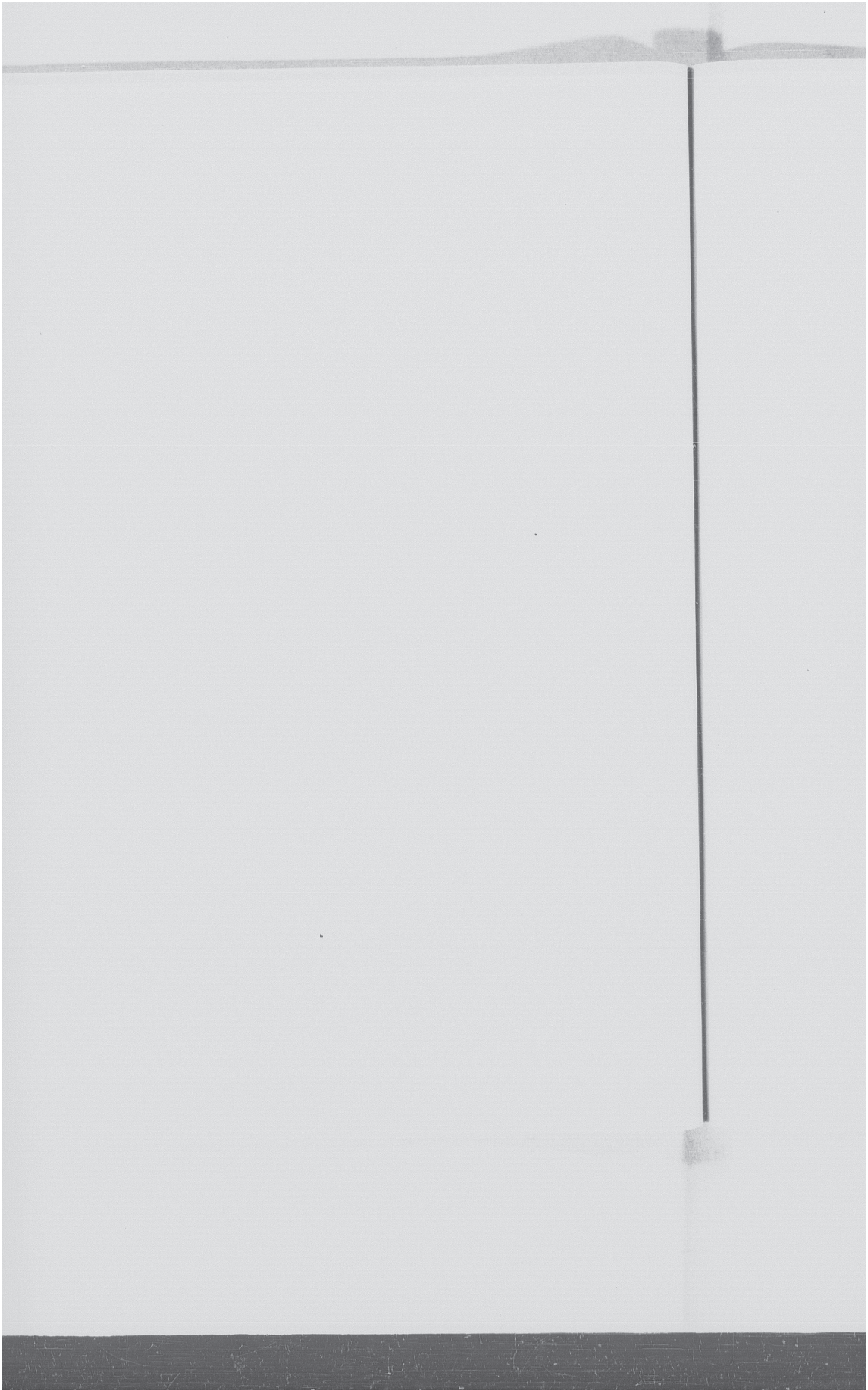
Die Kathedrale (1886)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



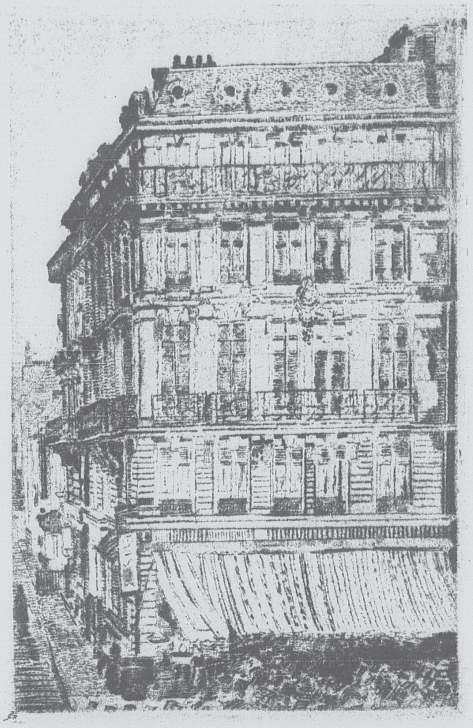
| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

Boulevard d'Anspach (D. 20) Boulevard Anspach (1888)

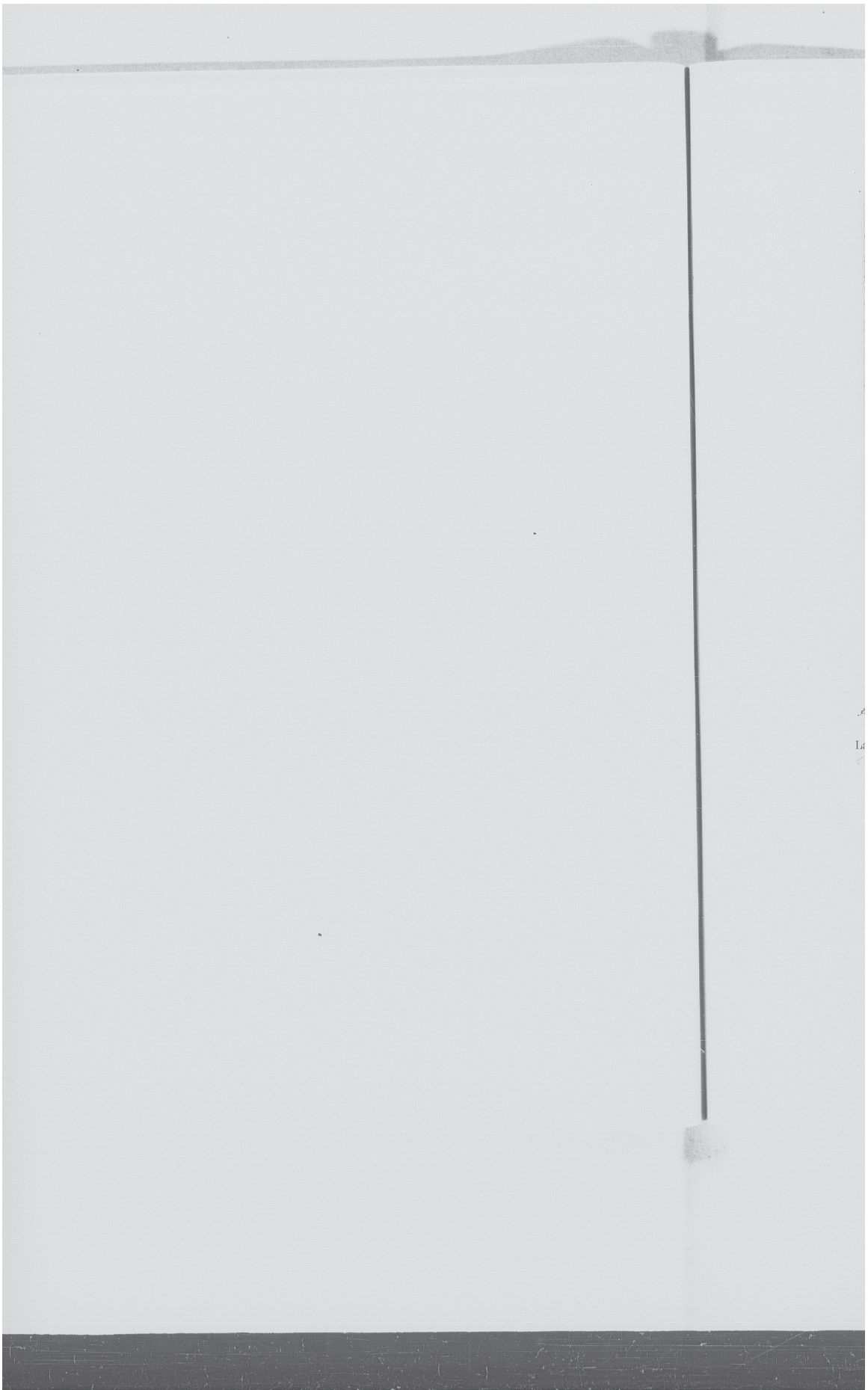
Kaltnadel

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




La crypte (D. 26)

Die Krypta (1888)

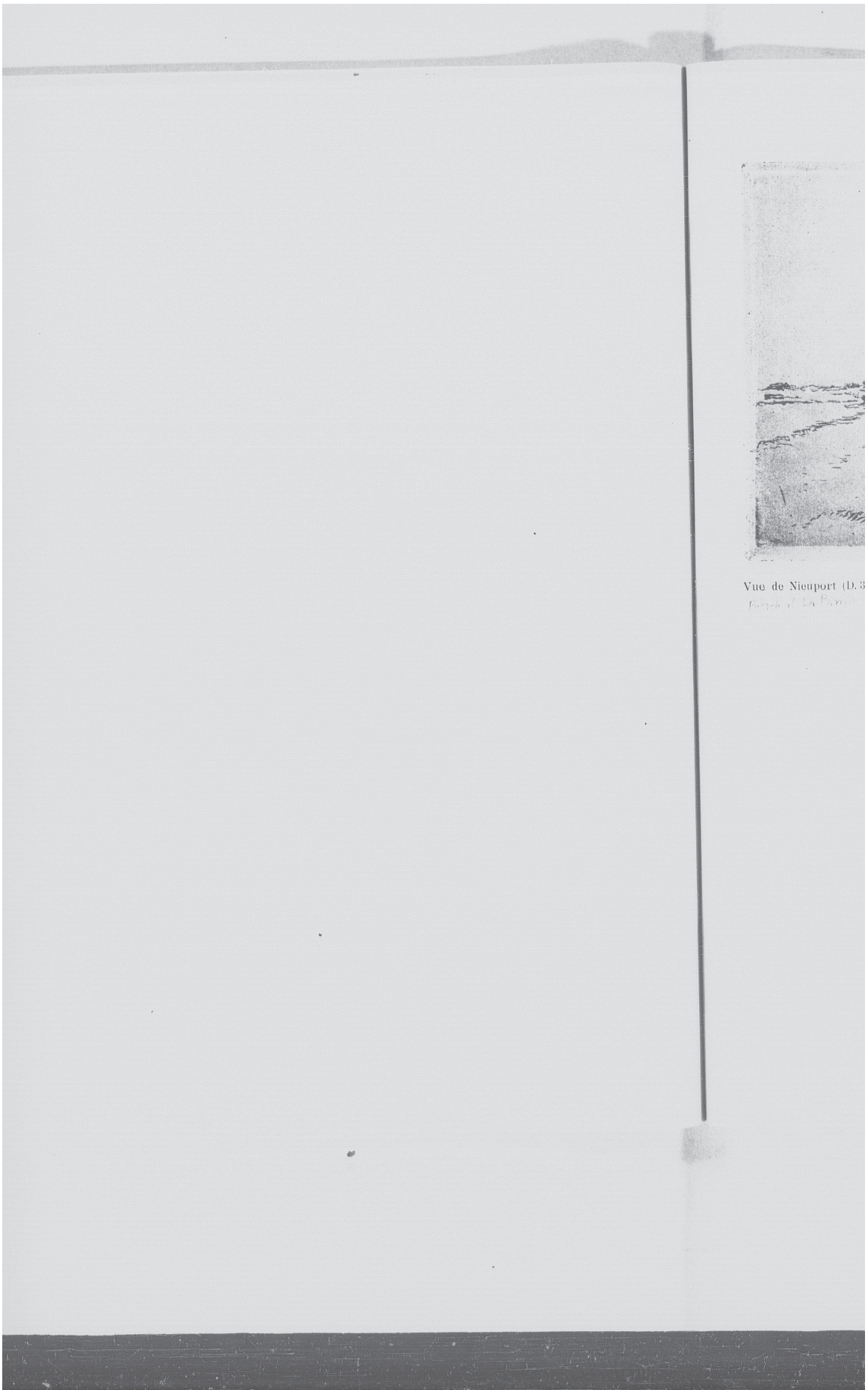
Kaltnadel

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Vue de Nieuport (D. 3

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Vue de Nieuport (D. 30)

Ansicht von Nieuport (1888)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



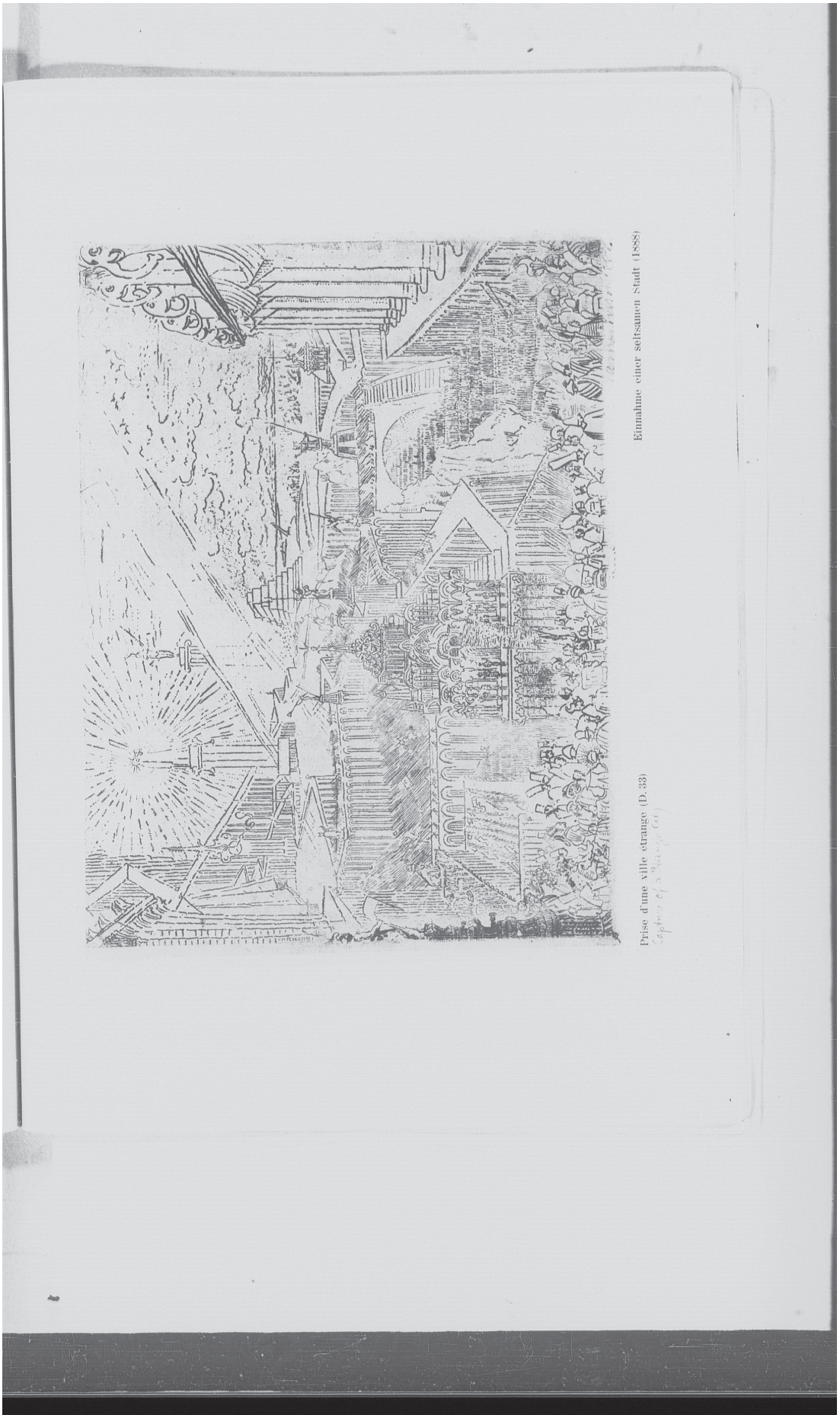


*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Einnahme einer seltsamen Stadt (1888)

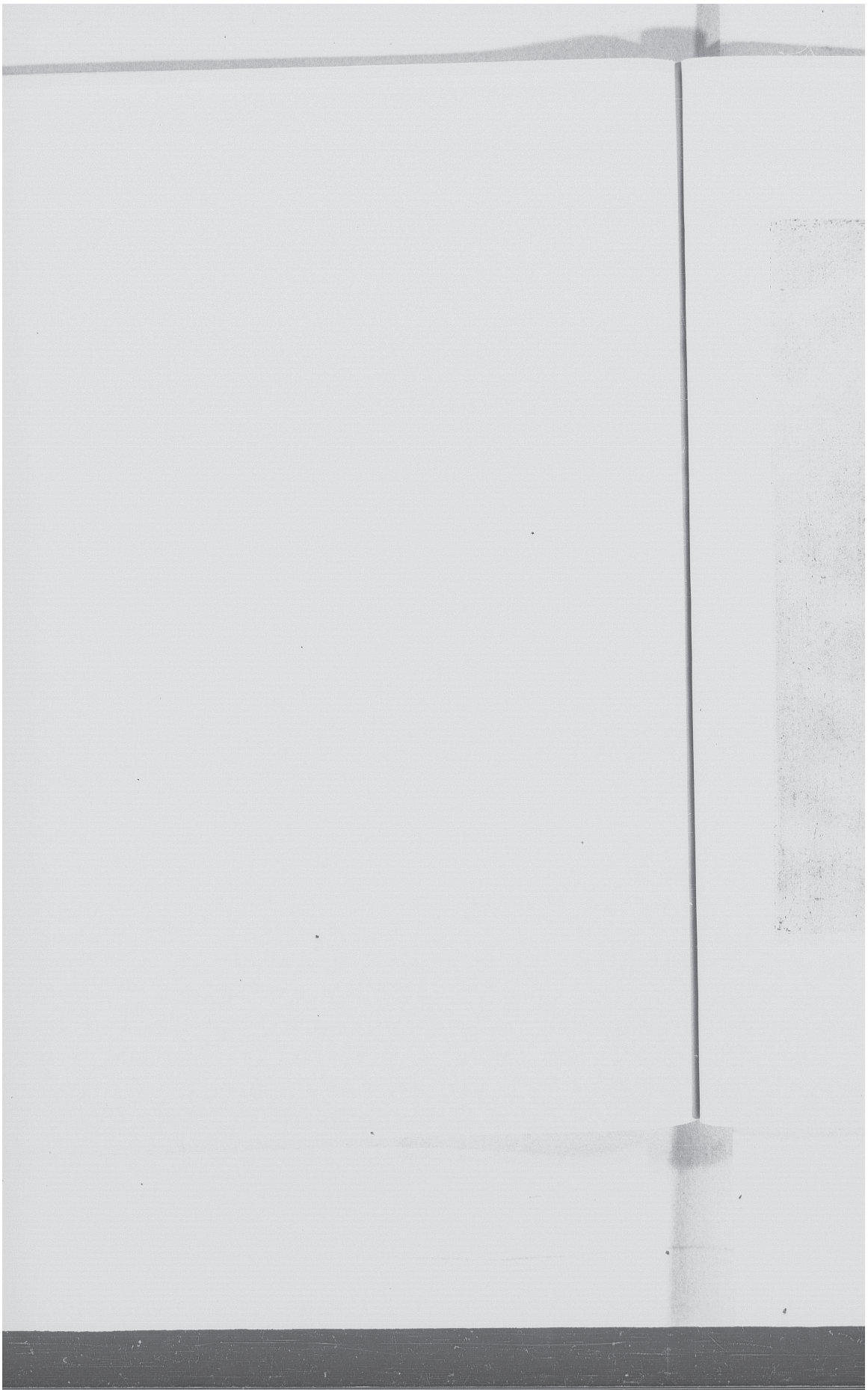
Prise d'une ville étrange (D. 33)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



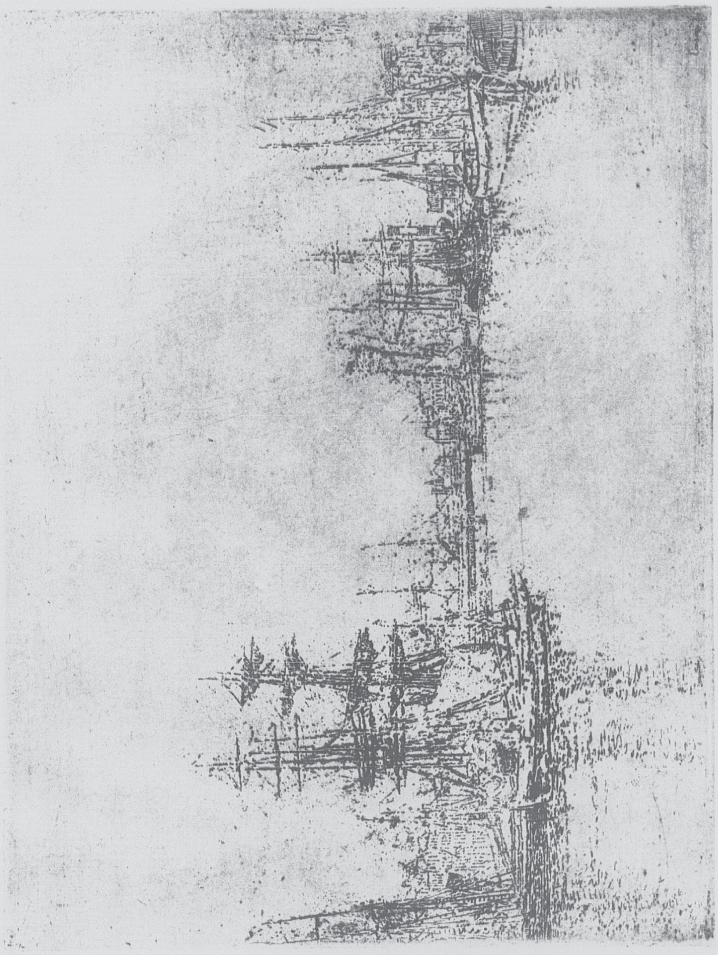


*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Das große Bassin in Ostende (1888)

Le grand bassin à Ostende (D. 45) 1888.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Gestrandete Barken (1888)

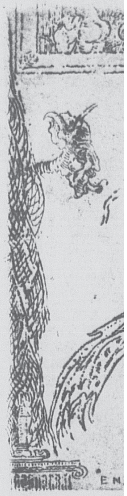
Barques échouées (D. 49)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





La luxure (D. 59)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |






La luxure (D. 59)

Die Wollust (1888)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



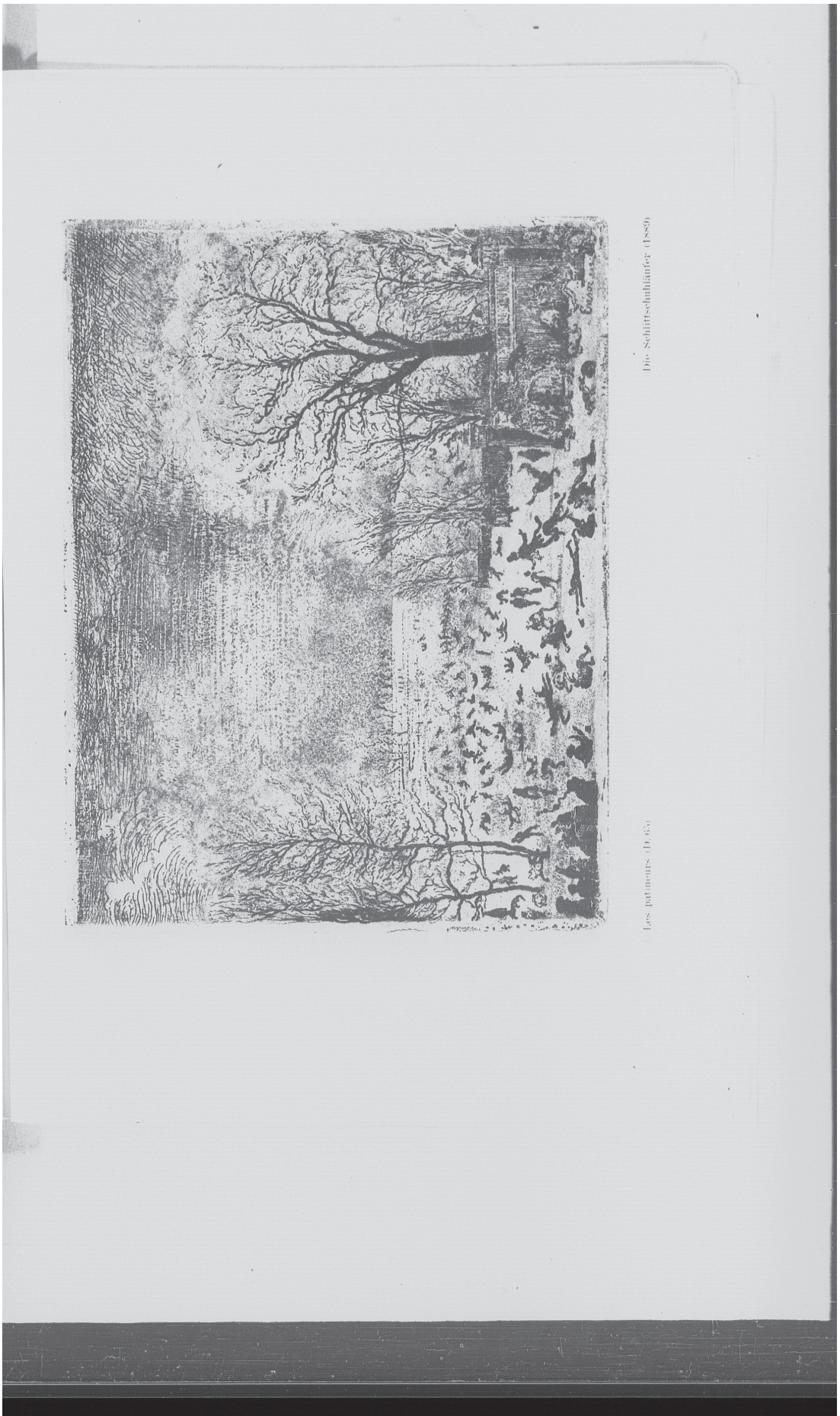


*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Speisung der Zehntausend (1891)

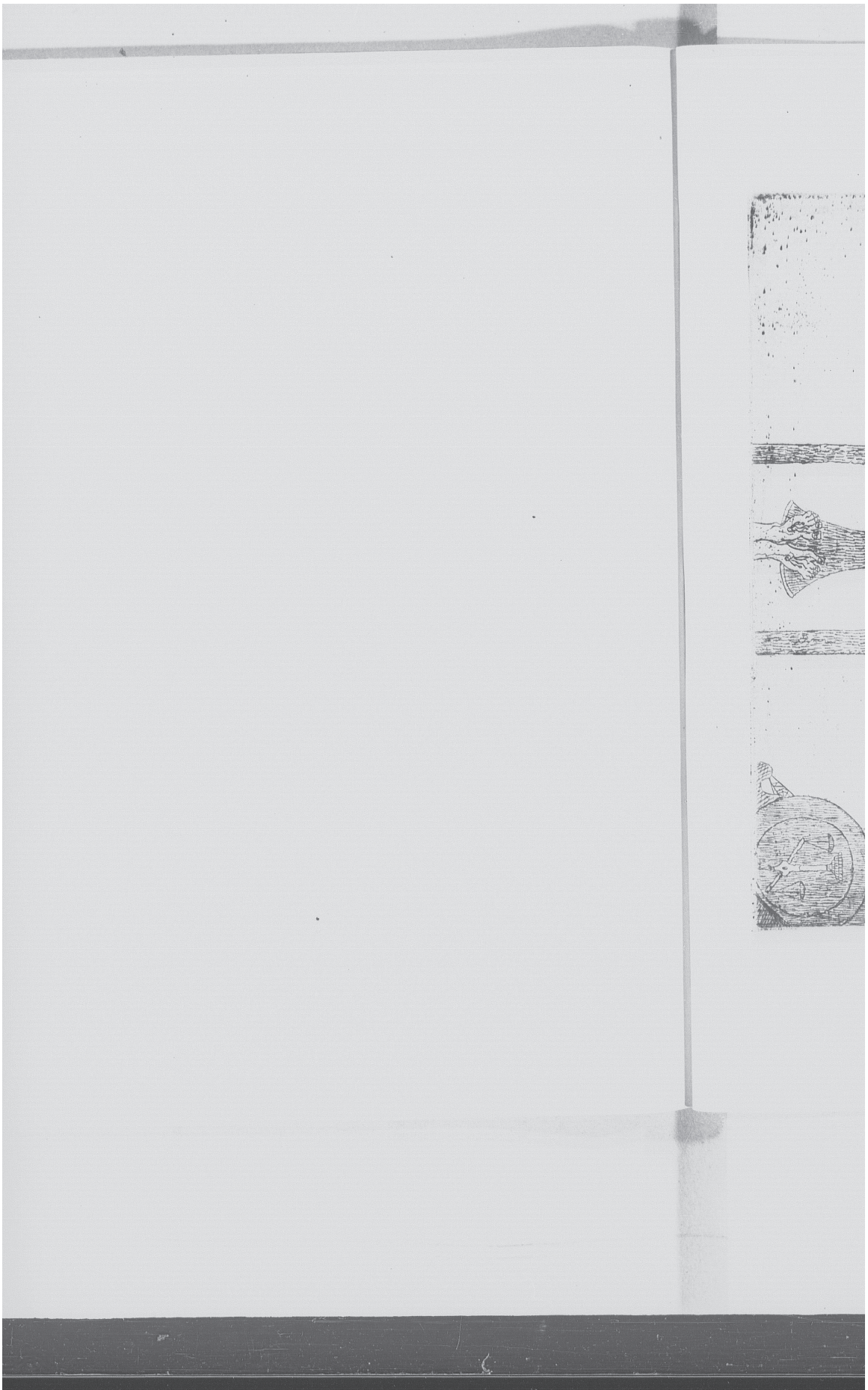
Multiplication des poissons (D. 83)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



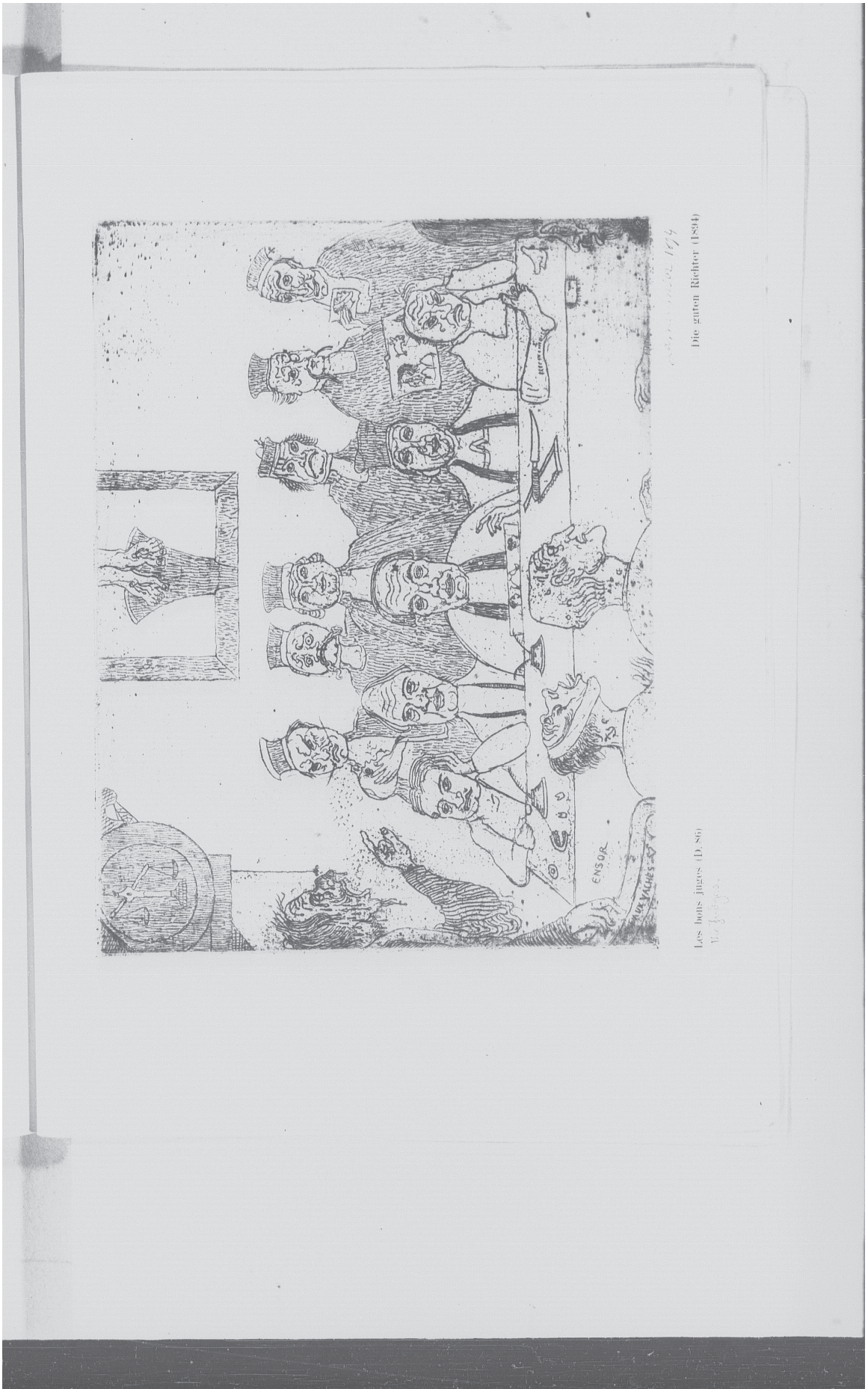


*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



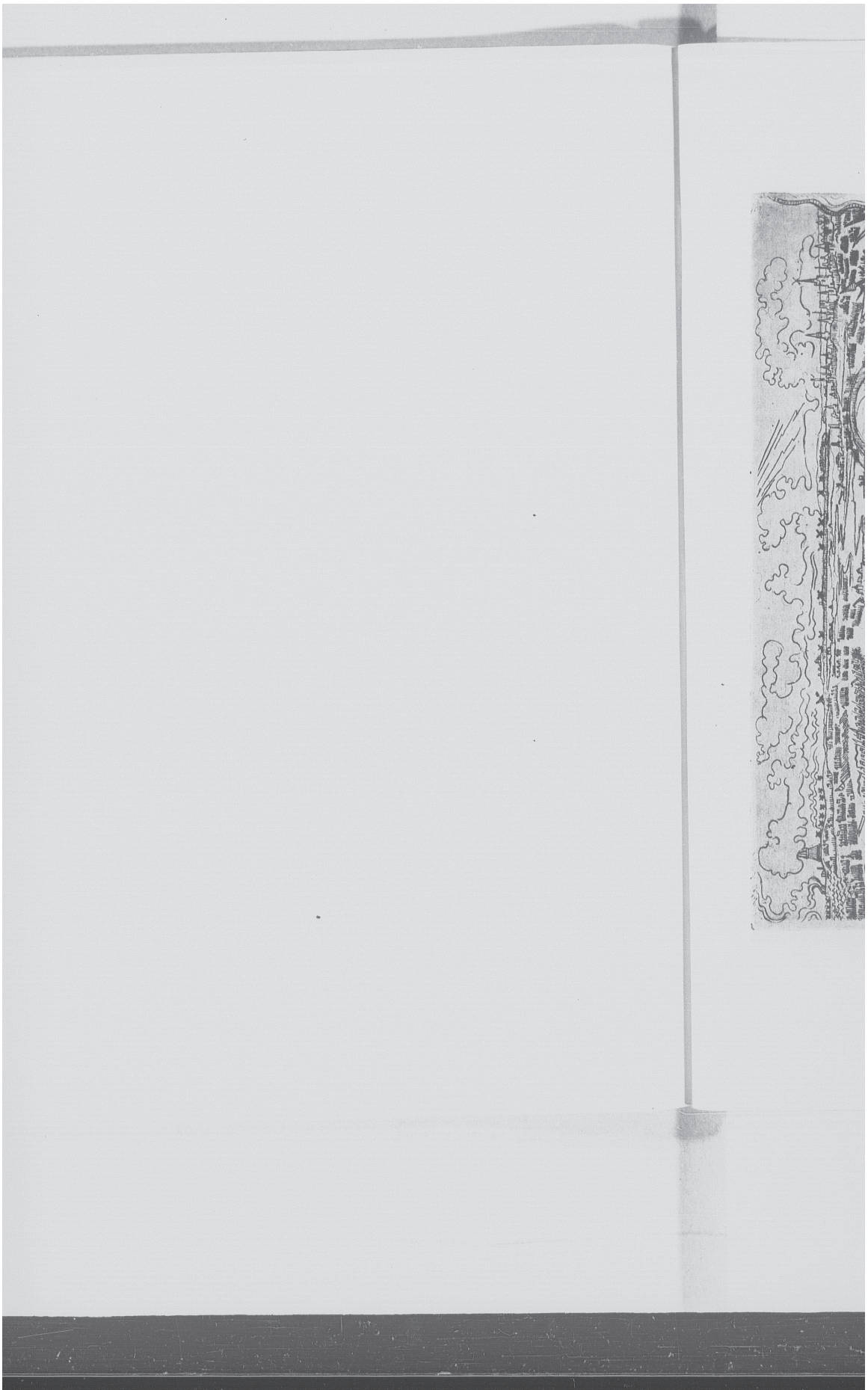


*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



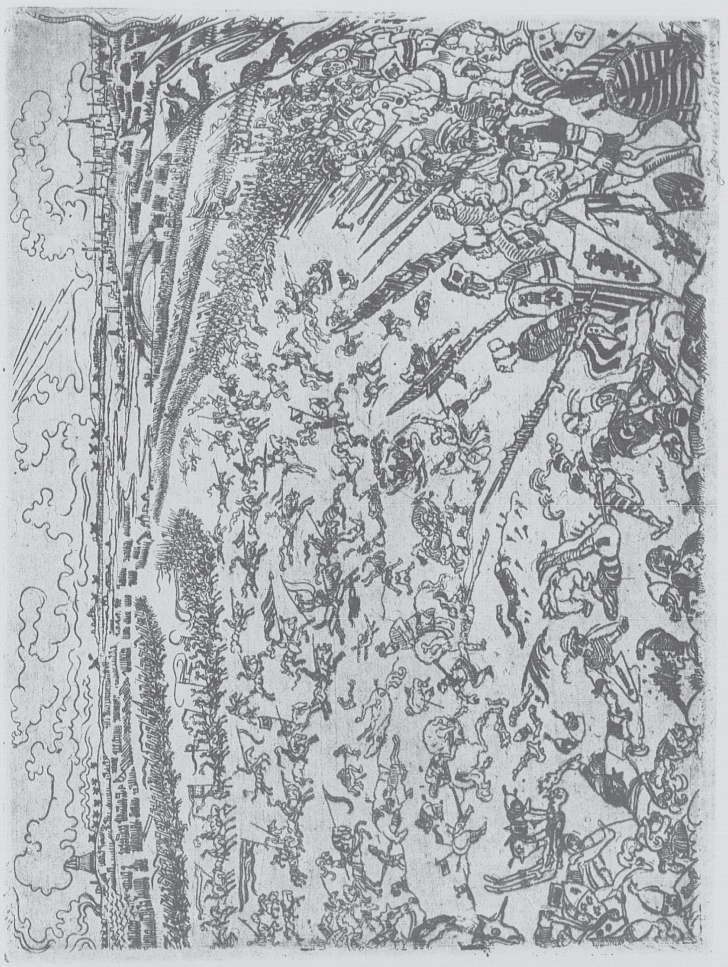


*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





Die Schlacht der goldenen Sporen (1895)

Bataille des Éperons d'or (1.95)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





La mort poursuiva

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




La mort poursuivant le troupeau des humains (D. 104)

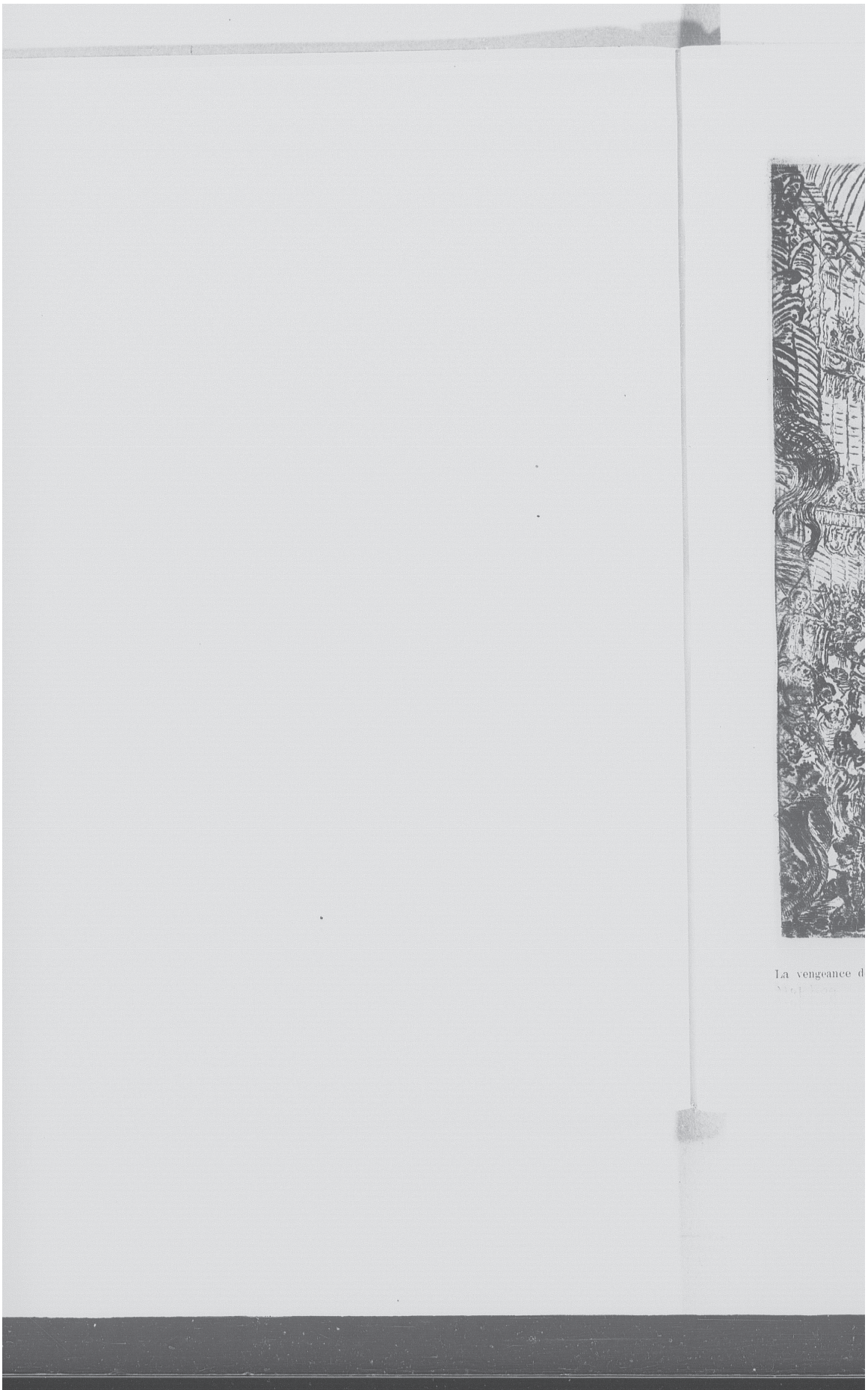
Der Tod verfolgt die Menschheit (1896)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





La vengeance d

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





La vengeance de Hop Frog (D. 112)

Hop Frogs Rache (1898)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



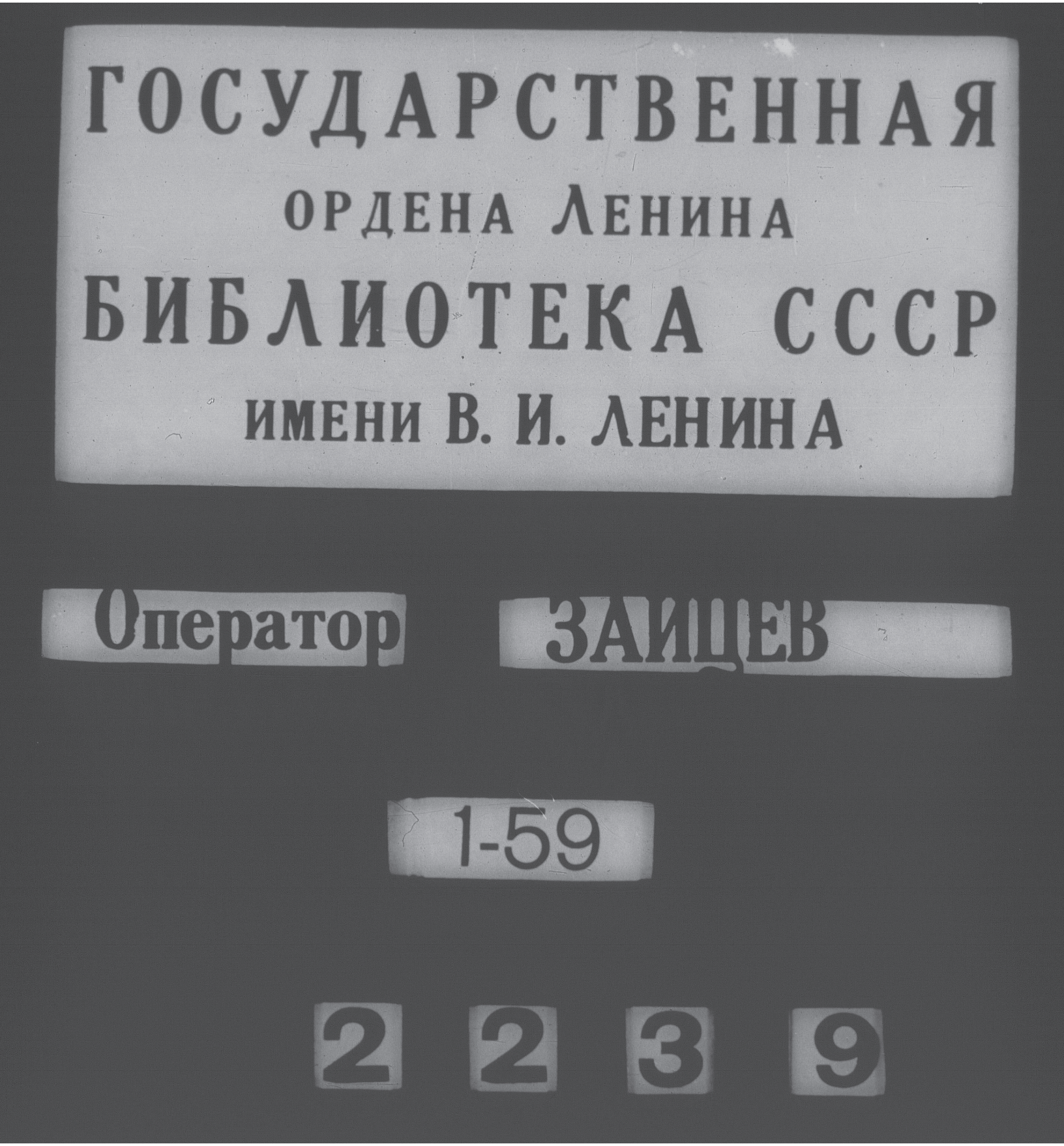



Christi Einzug in Brüssel (1898)

L'entrée du Christ à Bruxelles (I, 114)

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

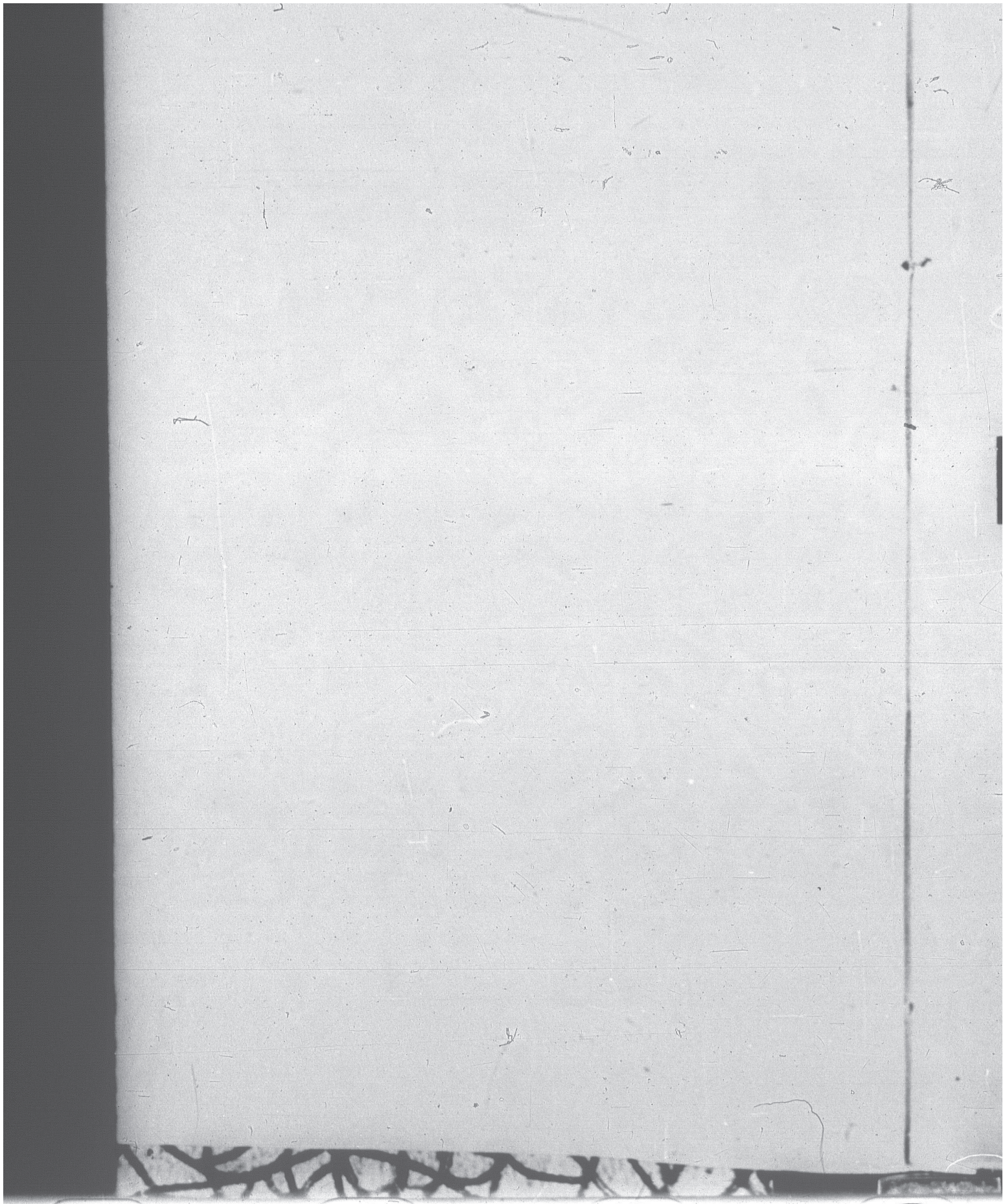



*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


130
1924

УНОВИС.

# БОГ НЕ СКИНУТ

ИСКУССТВО,
ЦЕРКОВЬ,
ФАБРИКА.

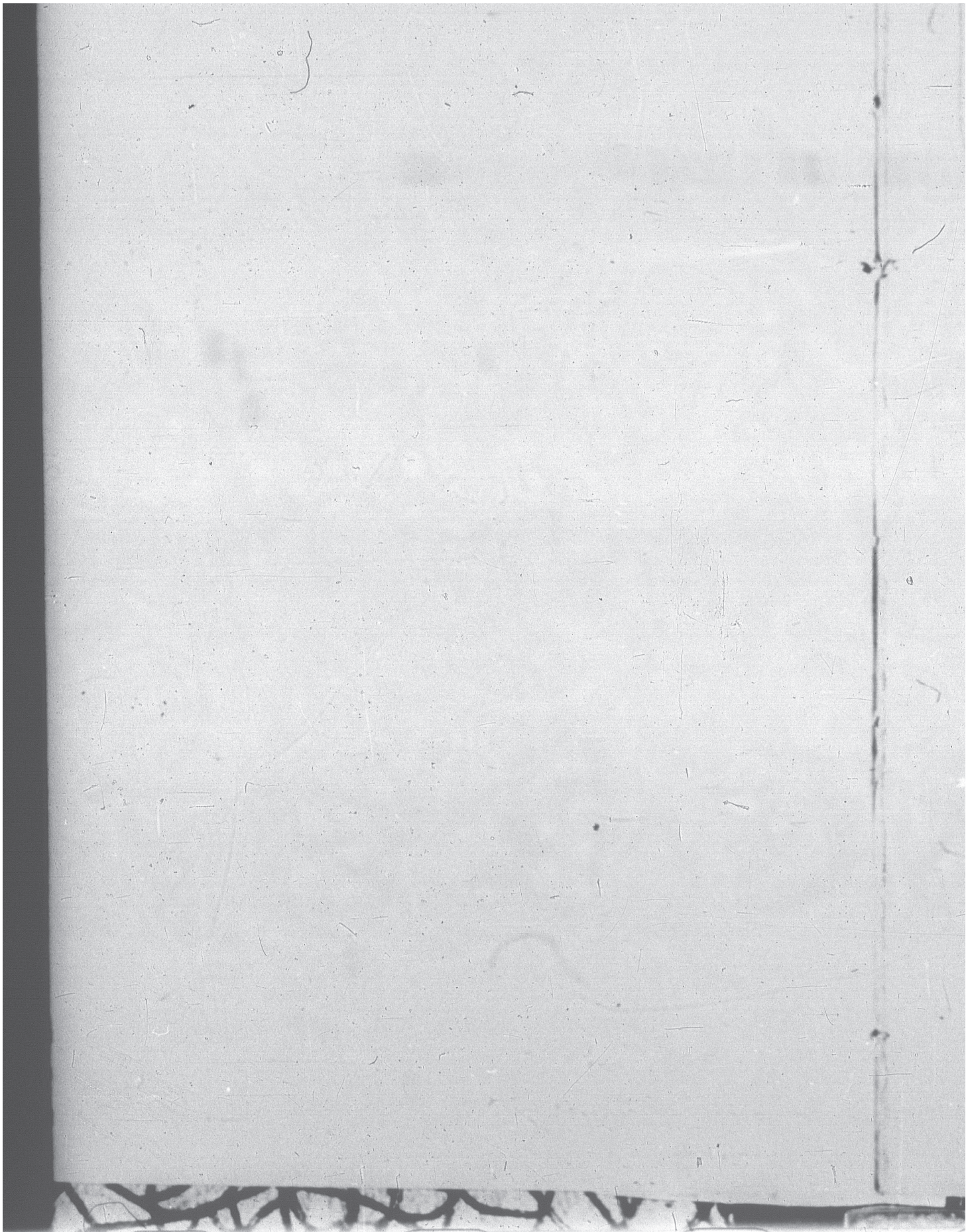
К. МАЛЕВИЧ.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


1130/294

К. Малевич.

# Бог не скинут.

## Искусство, церковь, фабрика.

31-52987



Издание УНОВИС.

ВИТЕБСК.
Показательная Типография Проф.-Тех. школы.
1922.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Витебск Р. В. Ц. № 313—2000 экз.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


1.

Началом и причною того что, называем в общежити жизнью считаю возбуждение, проявляющееся во всевозможных формах—как чистое, неосознанное, необяснимое, никогда ничем не доказанное, что действительно оно существует, без числа, точности, времени пространства, абсолютного и относительного состояния.

Второй ступенью жизни считаю мысль, в которой возбуждение принимает видимое состояние реального в себе, не выходя за пределы внутренняго. Мысль—это процесс или состояние возбуждения, представляющееся в виде реального и натурального действия. Мысль потому не есть нечто такое, через что возможно размыслить проявление, т. е. понять, познать, осознать, знать, доказать, обосновать, нет, мысль только один из процессов действия не познаваемого возбуждения. Ничто поэтому на меня не влияет и „ничто", как бытие, не определяет моего сознания, ибо все—возбуждение как единое состояние без всяких атрибутов называемых общежитейским языком. Все то, что через мысль, как средство раз—мыслия, раз—крывающее действительное, умеющее раз—делить действительное от недействительнаго и таким образом показать человеку тот или иной предмет в его точности и действительности—абсурд есть, на самом деле видим всегда то, что не можем никогда познать и видеть действительно. И то, что проявляется человеком или в мире вообще, не смотря на все его „наглядные," „научные" и „другие" обоснования, остается недоказанным, ибо все проявления—результат непознаваемаго возбуждения.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


## 2

Беспричинное возбуждение вселенной, как и всякого другого проявления во всех распылениях, не имеет закона, и только когда возбуждение распыляется на состояния реального и натурального, появляется первый закон, т. е. ритм —первый и наиглавнейший закон всего проявляющагося в жизнь, без этого ритма ничто не может двигаться и создаваться, но ритм не считаю за музыку, ибо музыка как и все основывается на этом законе. Музыка,как и все ограничено, но ритм неограничен. Музыке ритм машины может быть чужд, музыка--действие, пытающееся связать в единство ритмы. Инженер связывает ритмы в машину. Мы же однако не считаем инженера за композитора. В своих сравнениях нужно уловить то, что музыка не есть закон ритма, но нечто строющееся на ритме проявления.

## 3

Возбуждение и мысль считаюгла внейшими основами жизни общежития человека и во всем что возбуждено и мыслит в себе. Но разделяю всю жизнь на три состояния возбуждения: первым—возбуждение, вторым—мысль в реальном, и реальность в натуральном, другими словами сказать—действительный факт как натуральное. Последние три раздела создают множество между собою отношений, и создается жизнь общежития. Все же факты жизни общежития разделяются на два состояния внутренняго и внешняго; ко внутреннему нужно отнести те факты, которые пребывают в духовном или в возбуждении, такие факты называются одухотворенным, те же факты, в которых возбуждение находится в самом малом отношении, называются внешними. Но это точка общежития, на самом деле чистое проявление возбуждения, в созерцании натуральнаго никогда не достижимо и то что называем внутренним никогда реализовать нельзя,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Оно всегда находится внутри и не поддается ни реальному ни натуральному; ни первого ни второго познать-нельзя как возбуждение, и чтобы закрепить бесконечное, очертить его границы,—общежитие прибегло к одному закону условности, и потому жизнь принимает вид исключительно условный и напоминает собою великую детскую, в которой дети играют во всевозможные игры с представляемыми условностями, переживая действительность,—строят башни, замки, крепости, города, потом раззоряют, после опять строят; родители считают этот факт безсмыслием, но забывают только то, что детское безсмыслие результат взрослого безсмыслия.

4

Человек в своих проявлениях стремится в мысли своей достигнуть совершенства, т-е. передать действительность своего возбуждения, но в тот момент, когда проявляет форму, забывает про то, что форма—условность, в действительности формы—не существует, как же тогда возможно проявить ему возбуждение когда возбуждение не есть форма—не имеет границ; второе—допустим что условность будет условною реальностью или натуральностью, но и в тот момент само возбуждения условно выйдет во внутрь формы, но как только форма проявлена, делается мертвою, ибо завершила в себе определенное совершенство, вернее шаг совершенства—мысль же ушла в возбуждение другой формы более совершенной по выявлению возбужения, и таким образом жизнь мы видим в формах как степень возбуждения, но обшежитие видит в жизни предметные, практические, законные формообразования—следовательно сущность возбужения, как безпредметное в практическом сознании считается предметным.

5.

Возбуждение—космическое пламя живет беспредметным и только в черепе мысли охлаждает свое со-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


стояние в реальных представлениях своей неизмеримости, и мысль, как известная степень действия возбуждения раскаленная его пламенем, движется все дальше и дальше внедряясь в бесконечное, творя по за собою миры вселенной. Возбуждением, как духовным внутреннем, дорожит человек и превыше всего ставит его в жизни. Дорожит внутренним и о внутреннем хлопочет в этом истинный план человека, стремящийся внутренние передать в жизнь и борется со внешним, все внешнее хочет превратить во внутреннее. Возбуждение, как космическое пламя, колышется во внутреннем человека без цели, смысла, логики, оно беспредметно в действии. Стремление человека сделать свои проявления внутренне — одаренными — стремление доказать их возбуждение, но, т. к. всякое его проявление проходит в предметный план практического, то возбужденность не может выразиться во всей ее чистой силе. Человек как мысль и возбужление заботится о совершенстве своей жизни. Мыслит - ли и заботится природа о своих совершенствах или же она некогда помыслила о них и больше не мыслит, все стало в вечности движения и не требует никаких совершенств ни ремонта, человеку же осталось забота о совершенствах своей жизни и ремонте. В этом пожалуй его разделение с природой, он мыслит о совершенствах, природа же больше не мыслит; или же может быть мысли их различны. Различие их в том, что природная мысль простое действие беспредметных явлений, его же мысль практическая предметная и потому его жизнь зарождается в вечном ремонте и совершенстве и вооружившись, напильником он хочет распилить природу и дать ей новый смысль, хочет превратить ее в предметное осмысленное состояние, хочет сделать ее умной размышляющей о сложных вопросах, а у ней нет ничего этого и распилить ее нельзя, ибо нет в ней материальной единицы и формы. В ней нет и границ. Все это он стремится в ней построить и совершенствовать ее. Думая о совершенстве природы, мысль его уходит все

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


дальше и все больше и больше разделяет их пропасть— пропасть эта его безумная культура о совершенствах предметного мира. Природа стала для него тайной--- тайна стала перед мыслящим его челом, зорко всматреваются глаза и напряжен слух, разум напрягает все усилия разсудка, чтобы разсудить ее, следит за каждым ее движением, чтобы понять ее; но увы, бесконечность не имеет ни потолка, ни пола, ни фундамента, ни горизонта, и потому слух его не может услышать шелеста движения, глаз не может достигнуть края, ум не может постигнуть. Разум ничего не может раз—умить, разсудок ничего не может раз—судить, ибо нет в ней ничего такого, чтобы возможно было раз—судить, разумить раз-глядеть, нет в ней единицы, которую возможно взять как целое. Все же то, что видим как будто отдельно, единично, ложь есть, все связано—и развязано, но ничего отдельнаго не существует и потому нет и не может быть предметов и вещей, и потому безумна попытка достигать их. Что же возможно обнять, когда не существует ни линии, ни плоскости, ни об'ема; нет того что возможно обмерить, и потому геометрия—условная видимость не существующих фигур. Нет той точки, от которой возможно было бы провести линию, нельзя установить точку даже в воображении, ибо само воображение знает, что нет пустого места, нельзя также и провести линию и другой фигуры, ибо все занято и заполнено, и сама точка или линия уже множество, уже бесконечна и вширь, и вглубь, и ввысоту, и во время, и в пространство, и все в бесконечности будет ничем, т. е. необ'ятным для сознания думающего овладеть выявлениями линии или об'ема и плоскости. Мир как скважность и скважность не пустотелая. Так что - же вырежу из этой бесконечной скважности сит, линию или точку и могу ли из этого скважного сита из'ять линию или точку и в этом может быть действительность, а мы видя линию или об'ем уверены в их реальности и существовании.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


6.

Человек собирается постигнуть и узнать „все", но есть ли это „все" перед ним, может ли это „все" положить перед собою на стол и его исследовать и описать в книгах и сказать: вот книга, где „все" описано, изучите ее и будете все знать. Мне представляется, что исследовать, изучить, узнать возможно только тогда, когда я смогу вынуть единицу, не имеющую никакой связи со всем окружающим, свободная от всех влияний и зависимости, если я сумею это сделать, познаю, ее если же нет—не познаю ничего, не смотря на массу данных выдержек и заключений. Закончит ли следователь дело по исследованию убийства тот, что найдет убийцу и причину заставившую убить с целью ограбления ценности, или же ему нужно до исследовать его психологию, нервную и т. д. стороны. Потом обвинить Государство в его системе не предвидевший преступности, не сумевшего распределить ценности и пр.

7.

Природа скрыта в безконечности и многогранности и не раскрывает себя в вещах, в своих проявлениях она не имеет ни языка ни формы, она безконечна и необ'ятна. Чудо природы в том, что в маленьком зерне она вся, и между тем это все не об' ять Человек, держащий зерно, держит вселенную и в то же время не может ее разглядеть не смотря на всю наглядность происхождения последнего и „научныя обоснонования". Нужно это маленькое зерно раз-умить чтобы раскрыть и всю вселенную.

8.

Все вещи—признаки возбуждения вводящие человека в возбуждение, т. е. вещи как признаки того, что в них существует возбуждение как безпредметное состояние. Вещь из вещи, возбуждение из возбуждения, из начала в начало, из безпредметного в беспредметное

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


полное безсмыслие вечного круговорота заполняет свой пробег вихрями колец пространства. Все человеческие смыслы тоже движутся в вихре предметов. гонят их практическое и экономическое сознание, опора всего смысла и логики, но несмотря на последнее равны безсилию первому, ибо по обоим концам для всех предметных смыслов стоят полюса безсмыслия, как зияющия бездны, поглощающие своей недосягаемостью несут в вихре эпоху за эпохой совершенств в ничто.

## 9.

Череп человека представляет собою туже безконечность для движения представлений. он равен вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней; в нем проходят так же солнце, все звездное небо комет и солнца, и также они блестят и движутся, как и в природе, также кометы в нем появляются и по мере своего исчезновения в природе, исчезают и в нем, все проэкты совершенств существуют в нем. Эпоха за эпохой, культура за культурой появляются и исчезают в его безконечном пространстве.

Не будет ли и вся вселенная тем же странным черепом, в котором без конца несутся метеоры солнц, комет и планет. и что они тоже одни представления космической мысли и что все их движение и пространство и они сами безпредметны, ибо если бы были предметны—никакой череп их не вместил. Мысль движется, ибо движется возбуждение и в движениях своих творят реальные представления или в творчестве сочиняют реальное как действительность, и все сочиненное изменяется и уходит в вечность небытия как и пришло из вечнаго бытия. И это вечное служит вечным исследованием человека, само же исследование простое сочинение представлений, а вернее того, что не может себе представить, ибо если бы человек смог что либо представить, была бы конечность для него. Жизнь и безконечность для него в том, что он ничего не может себе представить — все представляемое

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


также неуловимо в своей безконечности, как все. Таким образом существует для него трудность сочинения, трудность постижения действительности, установить действительность ему не удается, ибо нет момента, который не изменился бы бесчисленно раз. Сумма его неустойчива, колебания ее безконечно трепетны в волнах ритма, и потому ничего нельзя установить в этом ритме возбуждений, само представление мерцает как звезда и нет возможности за мерцанием установить ее действительность, установить предметы.

10.

Исследовать действительность, значит исследовать то, что не существует, то что не понятно, а непонятное для человека не существующее, следовательно исследованию подлежит несуществующее. Человек определил существование вещей заранее для него непонятных, несуществующих и хочет исследовать их, взять любую из вещей определенных человеком и попробовать ее исследовать и мы увидим, что она сразу под напором исследующего орудия распадется на множество составных вещей вполне самостоятельных, и исследование докажет, что вещи не существовало, существовала только сумма вещей. Но какая же эта сумма вещей, в каких цифрах она выразится для этого необходимо выяснить сумму каждой вещи распавшейся суммы; приступается к исследованию распавшихся вещей и при напоре исследования вещи распадаются опять на множество вещей, исследование вещей докажет то, что и распавшиеся вещи в свою очередь распались на самостоятельные вещи и породили массу новых связей и отношений с новыми вещами, и так без конца. Исследование докажет, что вещей не существует и в тоже время существует их бесконечность, „ничто" и в тоже время „что". Итак исследование ничего не принесло в понятие, оно не начертило суммы вещей, ибо если бы пыталось дать сумму, то принесло целый ряд цифр, бесконечность которых не была бы прочтена. Общежитие поступает просто с этой суммой, разсекает

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


ее, устраивает себе понятную сумму, размножая ее без конца по своему понятному плану. Также предполагаю, что и вся наука, как научные обоснования чего-либо поступает также. Разбивая бесконечную вереницу бессмыслнного строя цифр на отдельные суммы, общая сумма которой не может быть известна, общежитие радуется что прочло сумму, и следовательно она ясна понятна, но это только радость общежития и обман, в действительности же оно ничего не поняло, ибо не прочло всех страниц. Не существует ни первой, ни последней страницы, также неизвестны ни первые и последние цифры. Какие цифры стоят в вещи и какую составляет вещь цифру общей суммы. И так нельзя построить суммы как нельзя построить предмет.

## II.

Перед человеком стоит мир как неизменный факт действительности, как незыблемая реальность (говор общежития), однако в эту незыблемою реальность, как действительность, не могут войти двое, чтобы вынести одну сумму, одинаково измерить. Сколько бы ни вошло в эту действительность людей, каждый принесет иную действительность, а иной ничею не принесет ибо не увидит ничего действительного—каждый принесет свое суждение о той вещи, которую пошло видеть, их суждение и будет действительностью доказывающей, что нет того об'екта, о котором идет речь, ибо даже сами суждения при взаимном обмене создают множество оттенков противоречий. Поэтому то, что называем действительностью--бесконечность не имеющая ни веса, ни меры, ни времени, ни пространства, ни абсолютного, ни относительного, никогда неочерченного в форму. Она не может быть ни представляемою ни познаваемою. Нет познаваемого, и в тоже время существует это вечное „ничто". Человек же вечно озабочен тем, чтобы все у него было обосновано, обдумано и тогда только приступает к постройке вещи, строя ее на крепком научно-обоснованном фундаменте, позабы-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


ная о том, что крепкий фундамет для вещи строит на том, что не имеет фундамента. Такова его нерушимая предметная логика.

## 12.

Человек тоже Космос или Геркулес, возле которого вертятся солнца и их системы, так возле него в вихре вертятся все созданные им предметы, он, как солнце, руководит ими и влечет за собою в неведомый ему путь бесконечного, как вселенная со всеми своими возбуждениями, может быть стремится к единству, так и все его распыленные «предметы» составляют единство его центра, который в свою очередь движется по путям вселенного увлечения. Так единство за единством, включаясь друг в друга стремится в бесконечный путь безпредметного.

## 13.

Человек находясь в ядре вселенного возбуждения чувствует себя перед тайной совершенств, пугаясь мрака тайны, он спешит их узнать, узнать-же он может через совершенствование (суждение общежития), ибо только творя совершеннейшее орудие, познает или разрушает тайну, так говорит логика общежития. Так все явное в природе мощью своего совершенства говорит ему, что вселенная как совершенство—Бог. Постижение Бога или постижение вселенной, как совершенного стало его первенствующей задачей. Постижение—познание всех проявлений природы, просто природы, не придавая ей первенства или титула совершенства, или нет, все-таки без этого познания ее мудрости человек не может сделать никакого совершенства, следовательно путь его жизни—путь постройки совершенств, жизнь—путь последних. Такова точка всего общежития. Человек стал раз-мышлять, о всех явлениях в природе и на основнании, их сил разумных познаний предлагает строить свой мир представлений. Признав вселенной совершенство — при-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


знал Бога и тем самым признал то в природе, что она не мыслит, мыслит только он, ибо Бог, как абсолют совершенства природы, не может больше мыслить. Таким признанием он выделил себя в мыслящее существо и вывел себя из совершенства Божеского творения. Какие причины побудили его к этому выходу? мне не представляется, как он вышел выключил себя из общаго абсолютного совершенства, и почему ему стала необходимость мыслить, раз все уже было в абсолюте? Он, единый, стал устремляться к познанию природы, как Бога совершенств;—вышедши из немыслия как абсолютного совершенства, опять стремится через путь своих совершенных предметов воплотиться в совершенство абсолютного не мыслящаго действия, как будто какая то неосторожность случилось, как будто скользнул и выскочил за борт абсолюта. И таким образом он, как частица абсолютной мысли, вышедшая из общей орбиты движущагося абсолюта, стремится теперь включить себя в орбиту. Может быть поэтому в земле собирает свое тело, чтобы бросить его в бесконечность. Сначала сам освободил ноги свои, потом поднял их и это было первым отрывом от земли, и так постепенно через быстроту колес к крылья аэропланов все дальше и дальше к границе атмосферы, и потом дальше к своим новым орбитам соединяясь с кольцами движений к абсолюту. Стремясь преодолеть совершенства он вынужден строить свою природу—отсюда видно, что человек еще не воплощен всемирной или абсолютной мыслью как совершенство; он только движется к ней, путь его идет к человечеству, а оттуда к Богу, как совершенству. Мысль его напряжена и первым словом на устах его есть слово совершенство или практичность вещи в преодолениях вопросов его жизни, а т. к. совершенство—Бог, то первое слово его всегда будет Бог. Через все свои производства он в надежде достигнуть Бога или совершенства, собирается достигнуть трона мысли, как абсолютнаго конца, на котором

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


он уже не как человек будет действовать, но как Бог, ибо он воплотится в него, станет совершенством. Но что же для этого нужно сделать—немного, управлять звездным пространством солнц, вселенными системами. А пока что земля наша будет его уносить в безумном своем падении в бесконечное ничто, в звоне беспредметного движения ритмического вихря вселенный.

14.

Человечество через свое усилие выделяет из своей среды мысль, которую возводит на трон правления, или же новая истина возбуждает человеков и поселившись в нем возводит себя на трон новаго пути. Все истины заложены в человечестве и загораются в нем, и потому истина стремится пробудить себя во всем чтобы передвинуть все в новый путь. Такая мысль истины уже не человеческая, ибо творит через свой приказ „Да будет". Она высшее начало над людьми, она мыслит за них, сами они ничего не мыслят, как не мыслят о том, куда и зачем движется земля и куда она их уносит. Такая мысль только искра того, что достигнуть должно человечество в будущем как целостное единство, поэтому каждый стремится воплотиться во вселенскую мысль как чистую мысль, чтобы стать в троне единой мысли как абсолютном совершенстве. (Общежитие) Итак к абсолютной мысли движется человечество через свои производства (хотя видит в нем простые предметы потребления). Какая же смысль всего производства в его конечости?—одна, освобождение от офизической действительности в новый акт действия, Совершение актов в чистой мысли достигнет того, что мысль будет средстом перевоплощений (неизбежный результат из условия достижения совершенства общежития). Вся же ныне физическая действительность возложится на новые организацие самопроизводящих в вечном, как это достигнуто в природе. Освобождение человека от физического

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


труда есть условие техники, в этом ее сущность. И потому нельзя ли оправдать легенду или действительность о Боге, как конечной цели всех суждений и совершенств общежития. Также оправдать легенду о сотворении рая и изгнании человека из него, в котором ему была дана возможность одного созерцания вечного самотворящего непогрешимого движения Божеского техникума, построенного без помощи науки, университетов, грамоты, инженеров интеллигенции, рабочих и крестьян.

15.

Величайшее самопроизводство в торжестве освовобожденнаго Бога оттворенния было брошено в бесконечность. Бог этот, совершеннейший мыслитель (общежтие), через мысль свою творил мир не употребив ни одной минуты труда (за исключ. лепки человека из глины). Через шесть раз «Да будет» построил мир. Шесть дней творения и стала вселенная—образец Божеского совершенства (общежитие), в котором человеку, как тоже завершенному земли творению, была предоставлена первенствующая роль над всем в рае. Но оказалось впоследствии, что человек не был совершенным, он согрешил. Грех отсюда ничто иное как результат несовершенства системы—преступность ея последствия. Если бы Бог построил в совершенстве систему, не согрешил бы Адам, а если бы человек построил свой райгосударство не было бы в нем ни суда ни преступления. В чем же заключается ошибка? вся ошибка в том, что в системе был установлен предел. Система не имеющая предела не имеет дефектов. Бог очевидно как будто для испытания установил предел и испытание его дорого после обошлось. Рай рухнул и вместо того, чтобы в его системе было совершенство через предел, оно стало разрушаться. Итак в запрете лежат греховности и несовершенства. Вжизнеустройстве человека, все его области развиваются через запреты, т. е. установленная истина устанавливает запреты для новой же.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

Область даже техническая находится в положении запретной истины, кажется ее область очень наглядна в практическом смысле, однако многим изобретателям пришлось погибнуть (Моллер—изобретател чулочно-вязочной машины утоплен жителями Данцига), и действительно постройка системы проходит не иначе как через преступность, разрушение предыдущей системы и постройку новой; каждая система есть построение единиц так, чтобы двигаясь каждая в своем назначенном месте не могла выйти по за пределы системы. Крушение системы неизбежно, когда одна единица выходит по за пределы ее, и нет системы когда единицы не введены в ее пределы. Совершенство системы означается тем, что всякая единица получая свободное движение, не испытывая давления, все таки не может выйти за пределы системы. Таковую систему назову родовой. Родовые сцепления и творят родовые системы. Почему то грехопадение системы постигло только земной рай, но невсю вселенную, и даже сама земля не стала в этом грехе и потому вижу, что вселенная безгрешна в системе. Она, родовая система, не знает ни запретов, ни пределов, ни границ, ни законов. Нет в ней разрушения и не может быть, ибо исчезновение планет, разрушение их то, что общежитие называет катастрофой, в ней не существует. Родовые сцепления останутся в своей силе и жизни движения, а т. к. нет в них совершенства общежития, то формы их те или другие вечно равны в своих сцеплениях, их сознание никогда не изчезает. Адам преступил границу запрета, и было достаточно чтобы род его весь наказать изгнанием. Началась история его человеческого страдания, пота, мозолей, кровопролития, история труда. Так ужасно был наказан Богом человек. Рай рухнул, все разбежалось и одичало. Благо рая изчезло, а ведь Адам должен был только созерцать вечное прекрасное движение, даже ничего не мыслить, ибо уже обо всем помыслил Бог.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Итак Бог задумал построить мир, чтобы освободиться навсегда от него, стать свободным, принять на себя полное ничто или вечный покой как не мыслящее большое существо, ибо не о чем больше мыслить--все совершенно. Тем же хотел одарить и человека на земле. Человек же не выдержал системы и преступил ее, вышел из ее плана, и вся система обрушилась, и вес ее пал на него. Другими словами сказать, Бог чувствуя в себе вес, распылил его в системе, и вес стал легким и обезвесил его и поставил человека в безвесной системе, и человек не чувствуя его жил подобно машинисту нечувствующему вес своего паровоза в движении, но стоит ему вынуть часть из системы, вес ее ляжет и задушит его. Так и Адам преступил за пределы системы, и вес ее обрушился на него. И потому все человечество трудится в поте и страданиях, что освобождается из под веса разрушенной системы, стремится вес распределить в системах, вновь собирается исправить ошибку, и потому культура его и состоит в том, чтобы вес распределить в системы безбесия. И так каждая система новая попытка, новая кровь освобождения.

Все скорее и скорее хочет человек пробежать системы, терпя невзгоды, все быстрее хочет пробежать площади наказаний и преступлений, и неужели в образе наказаний все преследует его мстящий Бог, неужели через строй ангелов и дьявола человеку суждено проходить под их бичем и не потому-ли бежить, чтобы пробежать эту мысль Божеского строя, полосу преступелний и наказаний? пробежать законы и очутиться в беззаконном пути? выйти наконец в страну человечества, где бы перестал самобичивать себя (общежитие). Это вторая точка разсуждения. Третья точка или причина его бега в борьбе, борьба за существование", которую искать нужно в весе или первом предположении в борьбе с весом, чтобы тяжестью своею не задушилего. И четвертая точка--стрем-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


ление к-Богу—совершенству, в котором наступит благо. На этих четырех предположениях можно базировать причины возникновения всех родов производства человека. Следовательно в первом случае причиною к творчеству в Боге мира вселенной предполагаю весораспределение, освобождение в безвесии. Бог снял с себя вес, или Бог как вес распылил себя в безвесие, но распылив мысль в безвесие сам же остался на свободе. Тоже и человек во всех трех пунктах стремится к тому же, к распределению веса и самому стать в невесии, т. е. войти в Бога. Но так ли, верно ли, чтобы человек стремился к Богу, с которым произошел разрыв? человек стал преступником сосланным им на вечную каторгу труда, разошлись ли они совсем или же нет? нет, Бог его не оставил, с каждым шагом человека продвигается сам, или человек не может сделать ни шагу без Бога (общежитие). Бог его сопровождает сегодня, вчера и завтра, и так они вдвоем идут изо дня в день в труде распыляя вес греховный. И в том, что они идут вместе творится жизнь. Куда же они идут? Идут к себе, к совершенству, к вечному покою, и человек идет через все свои усилия. Все усилия его—производство совершенств и потому только, что они представляют собою шаги к совершенству, имеют цель и смысл. Но в тоже время. идя к Богу, он собирается его свергнуть, но как это сделать, и что нужно сделать, чтобы Бога свергнуть, раз Бог в каждой его вещи творений. Ведь каждая вещь построена на совершенстве, т. е. построена в Боге. Конечно каждая вещь еще не есть Бог, ибо она идет к Богу, она есть мысль, а мысль еще не Бог, как вечный свободный покой. Свергнуть Бога, свергнуть совершенство вещей, а человек стоит на этом совершенстве в нем пока находится существо. Итак общежитие построило себе Бога, ибо безпредметная вселенная не сказала о его присутсвии ни слова, она не указала человеку место его пребывания Он сам заключил, что природа—признак говорящий с

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


великом творце непостижимых бесконечных явлений. И постройка Бога как абсолютного совершенства построена крепко. По разному народы рисуют Бога, но как бы ни рисовали, все представления сходятся в одном, что Бог—совершенство. Определение Бога как совершенство—абсолютное совершенство, а что же перед человеком вечно стоит, как не один вопрос о совершенстве, это и будет его Богом, другими словами выраженными.

## 17.

Каждый человек спешит к совершенству своему, стремится быть ближе к Богу, ибо в Боге его совершенство, следовательно каждый шаг человека должен быть направляем к Богу, для чего он изыскивает пути или средства—просто ищет Божеских признаков. Думая о достижениях, он построил себе два пути. Религиозный техникум и гражданский или фабричный, церковь и фабрику. Религиозный техникум стремится сделать человека современным в духе и через духовное совершенство стремится достигнуть Бога. Религиозный техникум меняет свои системы, совершенствует их. Отсюда появление множества религиозных систем, представляющих собою ближайшую дорогу достижения Бога. Два техникума идут к одинаковой цели, перед обоими совершенствование технических вопросов, через которые возможно достигнуть или разрешить цель. Как в глубоком и внешнем смысле тоже одинаково, обрядность, святое отношение, поклонение, вера, надежда в будущее. Как церковь имеет своих вождей, изображателей совершенных религиозных систем, так и фабричный техникум своих, первый чтит и почитает своих, второй своих. Также стены обоих увешаны ликами или портретами, также по достоинству и ранту как в пером и втором существуют мученики или герои, так же имена их заносятся в святцы. Таким образом разницы нет, со всех сторон все одинаково, ибо и вопрос одинаков, цель одинакова и смысл—иска-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

ние Бога. Если Христос сказал «не ищите нигде Бога как только в себе», то и любой техник может сказать, ищите совершенства вещи только в себе, но как в первом так и втором этого места невозможно найти и в себе, ибо где я начинаюсь и где кончаюсь (какие безумные искания придумало общежитие), но несмотря на все, человек ищет Бога через два пути. Спор между ними идет, или может идти только в плоскости, какая из систем скорее достигнет того места, где в первом случае будет Бог, во втором совершенство практическое, а не в обвинениях в предрассудках, ибо как первые, так и второе можно обвинить в предрассудке, первого в достижении Бога, второго в достижении совершенства. Если же обвинитель не сможет обвинить, то докажет только, что оба движутся к Богу, как человеческому пределу совершенства. Углубляясь же в вопрос совершенства, мы найдем, что достижение Бога или совершенств как абсолюта,--предрасудок.

## 18.

Бога человек сделал абсолютным совершенством умышленно или случайно, но во всяком случае в определение Бога в абсолютном, им был установлен предел, ибо в противном случае никогда бы не достиг Бога. В абсолюте предел совершенств, и если бы Бог не имел границ, то человеку не представилось бы возможным достигнуть его. Но другая сторона говорит другое; например вселенная не имеет границ совершенства как Бог, безгранична, поэтому установить абсолют трудно. Но с точки зрения церкви Бог безгрешен, следовательно абсолют устанавливается совершенством непогрешимости, но сама непогрешимость как и совершенство Бога должна заключаться в самом ужасном, это в смысле, вот об этот камень разбиваются два пути фабрики и церкви. Бог должен быть смыслом, а потому его совершенство должно иметь смысл. Какого же смысла он достигает и может ли Бог достигать смысла, нет, если Бог будет достигать

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


смысла, то он достигает нечто большего чем сам, следовательно он не может быть сам смыслом, он только смысл человека, с другой стороны если он в себе не смысл, то какой же смысл видит человек и чего хочет достигнуть, какие же должны быть смыслы, приведшие его к совершенству и к какому. Бог не может быть смыслом, ибо смысл всегда имеет вопрос „чего", следовательно Бог не может быть и человеческим смыслом, ибо достигая его как конечного смысла, не достигнет Бога, ибо в Боге—предел, или вернее перед Богом стоит предел всех смыслов, но за пределом стоит Бог, в котором нет уже смысла. И так в конечном итоге все человеческие смыслы ведущие к смыслу Богу увенчаются несмыслием, отсюда Бог—не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте конечном пределе как безпредметное. Достижение конечного—достижение безпредметного. Достигать же Бога, где то в пространствах неба действительно не нужно—ибо он находится в каждом нашем смысле, ибо каждый наш смысл в тоже время и несмысл.

## 19.

Проведение новых религиозных систем имеет те же средства, что и все экономические, политические или гражданский техникум. Язычество уничтожало христианскую систему, потом христиане уничтожали еретиков, так и в гражданских системах одна уничтожает другую. Каждая система религиозная доказывает народу свое преимущество и благо достижения Бога, также и гражданская система доказывает свое благо и скорейшее его достижение в совершенствах. Речь обоих сводится к благу, но к какому благу? Первая видит благо в духовном бытии с духовным Богом, какое благо второй? —тоже сводится к этому, если принять во внимание развитие техники, которое должно освободить тело от физического труда, приняв весь труд на себя; что же будет делать тело? Оно освобождено, не думаю, что оно возьмет себе

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


роль исключительно пожирания, у него должны быть другие потребности: новая физическая жизнь в духовном. Если же нет, то освободив тело от физического— он докажет то, что построил или восстановил рай, в котором человек будет на положении Адама. Это будет означать то же небо, к которому собирается привести церковь, религия своих прихожан, с тою только разницей, что первая приведет своих прихожан без тела, приведет одну душу, а вторая оставит свой приход в теле. Но если принять во внимание второе пришествие Христа судить грешников, то увидим, что все умершие оденутся в тело и уже такими войдут в небо, так что в обоих системах религии и фабрики лежат одни и те же совершенства. Один Бог и одно благо, и если существуют упреки друг другу в предрассудках, то они являются непонятными для меня. Религия читает своему приходу священные писания о совершенствах своих святых, фабрика читает свои научные книги о совершенствах. Первая учит в священных писаниях, как достигнуть религиозного совершенства, чтобы стать святым, техникум фабрики учит тому же, как достигнуть ученого. Из всех учащихся в религии единицы встречаются на протяжении веков или века встречаются святыми, тоже из сотен тысяч встречаются единицы ученых совершенных людей, остальные остаются грешниками как там, так и тут. Религия или церковь зачисляет к лику святых тех, кто совершил чудеса над техническим недугом человека. Фабрика зачисляет к лику ученых тех, кто совершил тоже чудо над техническим недостатком человеческой жизни У обоих существуют язычники, убивающие проповедников религии и технических совершенств фабрики. Как тех, так и других сжигали, топили, преследовали. Как те, так и другие борятся за совершенства, борятся за Бога.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Стремление человека к единству—смутное стремление к тому, что предполагается видеть в единстве все управление в Боге, это единство в Троице, как управляющее вселенной, в человеке, как управление своей всечеловеческой жизнью. Но человеческая жизнь разделилась на два понятия или познания жизни. Одно познание видит жизнь в духе, как познание и служение Богу; и построило себе храм или церковь, в котором и проходит жизнь в служении для чего творит свое производство средств необходимое для служения. Второе познание видит жизнь в служении совершенству самому себе, построило фабрику, в которой проходит служение в творении средств технических исключительно. Первое создает совершенство духовное, второе—тела. Рознь их, борьба материи и духа заставляют думать, что тело и дух два каких-то враждебных начала существующие самостоятельно и независимо, но почему же между ними существует борьба? потому ли, что в предвечном произошли их сцепления и сейчас хотят отторгнуться друг от друга и жить самостоятельно в своих планах. Но с другой стороны дух не может жить без материи, как и материя без духа, с третьей стороны возникает вопрос, существует ли материя? и то, что мы называем материей просто духовные движения, а может быть и так, что все то, что называем духом—движение материи. Но так или иначе будет ли утверждено то или другое неважно на сей раз, важно определение жизни,—появляется третье начало определяющее что есть жизнь, и от того определения и зависит во что обратятся материя как дух или дух как материя, в одном случае принято, что жизнь истинная только в духе, в другом истина в материи, таким образом возникли два движения жизни духовной и материальной, следовательно предполагаемого сцепления двух начал не было, ибо было одно начало, рассматриваемое че-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

рез два плана. Какое же это одно начало? Я обхожу два последние и ставлю началом возбуждение, Существует ли в нем дух или материя? По моим предположениям материи не существует, ибо под материей разумею частицу неделимую, что по моему выводу во вселенной не существует, следовательно под материей общежитие разумеет известные плотности, но плотность есть делимое, следовательно не может быть материей, тоже и в духовном общежитие разумеет особое состояние, ведающее религиозным движением. Духовность действует в Боге, но с другой стороны духовное и дух составляют разницу; дух может быть всюду в Божеском и в небожеском, говорим нужно поднять дух армии, поднятие духа дает результаты взятие крепости, уничтожение корпуса людей, если же поднимут духовное состояние, то армия пойдет с полей в храмы. Итак дух и материя—начала которые общежитие применяет к своим суждениям реализуя их —чистое предметное техническое потребление, начала ложно разделяемые и неверно понимаемые. Принявши плотность за материю, начинаем строительство мировоззрения, как чего то реального действительного, так что оттого как поймем основу, таков и будет реализм или действительность, оттого каков фундамент, таково и здание. Человек можно сказать, что не выстроил ни одного здания, ибо мировоззрения, которые существуют споры между собою, это только суждения о неизвестном, может быть не сущестующем. Здания еще нет, и я не уверен будет ли оно когда либо; не будет его потому, что человек стремится построить все на фундаменте, на законе, смысле, логике, практичности, т. е. на том, чего не существует в основах им выведенных. Так например принимая за основу существования материю, он будет строить материальный мир, как действительность, установив духовное будет строить духовное. Но ведь все два доказательства находятся в спорном, следовательно реальность бытия находится у спорящих у одного чело-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


века—духовная, у другого материальная—отсюда у человека в его общей жизни существует две реальности мира, или жизни, но может быть и больше. Итак один человек строит жизнь или здание на материальном законе или реальности, другой на духовном и оба видят, но видит материалист, то что человек с духовным реализмом строит здание без крепкого фундамента, даже вовсе не верит, что существует фундамент; другой тоже видит у материалиста, в результате об'ективной реальности для них не существует, у каждого своя суб'ективная. Спор человеков идет, а здания нет как нет, оба хотят доказать предметную основу как единственную прочность, а в действительности оба остаются в беспредметном.

[redacted].

Одинаково высоко Бог совершенства Религиозного и Гражданского техникумов. Также бесконечно совершенство духовной души человека как и производство фабрик и заводов. Одинаково отдалена линия горизонта материального совершенства как благо, так далеко и духовное благо двигаясь к этому горизонту, двигаются через разный задор. Духовное движение ведет людей через путь уничтожения в себе своего «я» как разума и воли «воля моя в Боге, на его волю полагаю себя и все дела свои». Следовательно, человек без воли и разума, ибо все это в Боге, вынув из себя волю и разум, тем уничтожает себя. Смысл последнего в том, что уничтожая себя как отдельно существующую единицу сам Бог, как единство, будет распыленным. Если же он себя уничтожит, то находящееся Божеское воплотится в Бога, собирется в нем; поэтому разум и воля находящиеся в нем—Божеское и он несет его к Богу. Что же в этом разсуждение существует. Человек полагающийся на волю Бога и поручая ему все дела, остается без воли и разума, признает себя не существующим, и всякое дело--дело Бога, но что же такое тогда человек? я

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


вижу один вывод, что человек в таком положении не существует, а существует Бог, как воля, разум и совершенство. Религиозный духовный путь человека собирается только достигнуть неба быть с Богом, но совсем не собирается воплотиться в него. Помирился человек с мыслью, что высоты, в которой существует Бог не достигнуть, мало того, он даже не смеет думать об этом. И на самом деле, где та высота, где вершина, достигши которой, мы бы сказали, вот мы на вершине всех вершин, мы совершенны, я человек теперь достиг той границы, в которой перестаю быть человеком, я Бог. Никто не достигает этой границы, ни Религиозный путь духовный, ни материальный, какие-бы системы не изобретали и как бы ин верили,

Итак перед человеком стоит начертанный Бог, которого нельзя достигнуть, хотя воображение человека и органичило его абсолютом.

## 22.

Предметный путь просто свергает Бога, видя в нем один предрассудок, а людей строющих жизнь на духовном Религиозном считает просто недомыслием, не смогших домыслить того, что здание их строится на предрассудке опирающимся на Боге. Подводя Бога в фундамент жизни, подводят пустоте. Материалист же уверен, что он строит свою жизнь на фундаменте из материи но мне думается, что не будет-ли и фундамент материалиста тоже построен на предразсудке, ибо что есть материя? Под материей я разумею плотность, а что такое плотность, из каких она состоит частиц неделимых?—неизвестно. Также как нельзя сказать, что Бог состоит из трех частей.

Суждение человеческое построило Бога на трех началах Бога, Духа, и Сына. Это такая же точность как и определение материальной единицы, и потому не будут-ли оба фундамента предрассудком. Общежитие строит фундамент будучи уверено в том, что берет камень, ничто другое; но уже для научного

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


исследования не будет это камень а плотность, состоящая из безчисленного количества плотностей вовсе не каменного происхождения, и что общежитию доказано примером, что камень превращаем в пар подобно воде, в жидкое состояние как известная плотность, определить же в последней материальныя единицы вряд ли представляется возможным. Итак, реализм общежития, и во многих случаях науки, может потерпеть неудачу в смысле определения точности состава частиц. И таким образом человек строя дом на каменном фундаменте, как на чем то неопровержимом крепком неделимом, межет ошибиться в своем реализме.

## 23.

Я фабрика в воле Бога вижу один предрассудок, только моя воля во всем и во мне смысл всех совершенств „я устрою царство небесное на земле, и не на небе и потому я есть Бог" (опять Бог „небесное царство" на земле). Я в руках держу мир моторов земных и воздушных, я бросаю их в пространство и даю материи новую форму. „Но вернее было бы, даю форму своему суждению (но материи дать форму увы никакой Бог не в силах), „в моих руках провода электричества (о которых так недавно узнал), земля станет новым началом, я только один всесилен и могущественен, я есть действительность, я ясная наглядная сила явлений материи". „Я владыка мира, ибо в руках моих труд" и „я вселенная, ибо я владею ею". Не будет ли в этих словах скрыта причина—„овладения всеми Божескими силами". „Быть владыкой мира" только может быть Бог, либо тот кто взял все его особенности, но если человек возьмет все особенности у Бога, не возьмет ли и все его предрассудки и не построит ли царство небесное на земле на тех же предрассудках. Очевидно человеку свергающему Бога нужно строить мир свой, небо свое на совершенно новых началах „действительных наглядных причинах", а не на Божеских бесспричинных предрассудках. Но ока-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


зывается все человеческое производство строится на тех же основаниях, что и мир Божий. Если всякое творение Бога в мире питается, то и всякая новая машина тоже требует питания; материалист и берет последнее за причину всех причин, и оттого, что все хочет питаться и загорается сыр бор, это самая наглядная причина всего материального учения. Но только несмотря на всю наглядность, я сомневаюсь в ней, ибо не могу представить того, чтобы мир как вселенная потому только построен, что некогда что то захотело есть. Если бы в этом ничто не возник аппетит, то вселенной не существовало бы.

Итак два человека представили себе по разному вселенную, один видит в ней духовное начало, другой материальное, один строит на духовном начале, видит нечто большое над тем, что видит материалист, материалист же видит мир как материю самопожирающуюся. Большее духовного заключается в том, что духовное творит не ради себя пожрания, а ради своей беспредметности; материалист, же видит творение той же материи, как цель самопожрания—творит предметы для своего аппетита. Но с другой стороны научно доказанная наглядность говорит, что материя не исчезает, ее нельзя ни сжечь, ни спечь, ни поесть; так как же понять материалистическое осознание материи, которое есть то, что не может поесть сам себя, ни сваришь в котле и не с'есть без остатка. Если это так, то действие предметного сознания—пустое действие. Видеть же в этом действии какую-то высшую причину и давать преимущество ей не вижу больших заслуг чем духовному даже Религиозному миропониманию. Вообще перед обоими миропониманиями стоит все та же безпредметность.

Если же предметное сознание в предметных сооружениях видит только вышку, с которой—возможно разглядеть мир, достигнуть того, чтобы материя увидела все свои видоизменения, то это, тоже простое дамское любопытство осматривать себя в зер-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

кале. Предметное мышление занято постройкой зеркала, видеть мир- причина самой материи. Но и в этом „если" тоже совершенства нет, ибо зеркало все-таки не покажет всех сторон материи. Движение предметного сознания идет к тому совершенству, которое всетаки достигло бы своего смысла, именно построить таковой аппарат, чтобы насытил апетит предметное сознания; другими словами сказать, собирается построить так материю, чтобы она все-таки удовлетворила свой аппетит. Последнее-же все возможно достигнуть тогда, когда будет с'едена без остатка материя. Церковь стремится через свою религию привести сознание человека к Богу как совершенству, материалистическое стремится достигнуть совершенства в машине как самопитание, одни думают питаться Богом, другие—машиной.

Стремясь себя сделать владыкой мира, фабрика в тоже время говорит „что", чтобы достигнуть последняго, нужно „все" знать, познать, осознать, исследовать „научно обосновать", ибо только тогда возможно быть владыкою и управлять миром, когда все знаешь. И опять это „все" как бы это „все" собрать и удержать его, чтобы, исследовать и распознать, как бы это „все" собрать и сделать его предметом нашего окончательного изучения. А как много на вид кажущихся предметов окружает нас, а как только коснется их умными приборами, то они разбегаются, и чем заостреннее ум, тем дальше вглубь, вшир, вниз. Высоту, разбегаются предметы нашего изучения, как бы борясь за свою беспредметную истину, не хотят быть предметами, и наша воля разум, практика, „наглядное постижение" разбивается о их беспредметную истину или просто беспредметность без всякой истины.

Определив Бога, как абсолютное—определили совершенство, и не смотря на это все-таки это „все" ускользает, его границы не уловимы в абсолютном и не можем управлять границами. И на самом деле как бесконечны миры вселенной, неисчислимы туманы не-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


сущихся солнц со своими системами, какой такеометр измерит их скорость и пройденное ими пространство? Вся безчисленность солнечных туманов несется в мраке, и мы с своей землею, как пылинка в общей пыли миров, несемся в безумном вихре и до сих пор не можем установить откуда и куда летим, за чем и какой смысл в этом бесконечном вихревращении. И человек всю эту неисчислимость хочет исчислить и сделать предметом своего изучения и „научного обоснования" наглядностью примера через опыт, а над чем, над каким предметом производить опыт. Пусть же скажет человек когда будет тот день, когда последний раз прогудит свисток на фабрике труда, когда скажет научный техникум, что все кончено, последния смена, „все" узнано и человек на фабрике крикнет—довольно, труд окончен, исследовано все. Я на вершине миров или миры поглащены мною, я овладел всеми совершенствами, „я Бог".

## 24.

Усилие человека в труде—существует потому, что он через труд собирается разрешить практический вопрос. Но, будучи, не в силах завершить вопрос, в единой вещи достигнуть предел, вынужден трудиться, достигать его дальше, так проходят века и вопрос остается неудовлетворительным. Может ли наступить момент, когда человек удовлетворится светом? В начале изобретение лучины было кончено большим достижением, но человек не удовлетворился и нашел керосин, потом электричество, кажется что с введением электричества должен закончится вопрос—свет достаточен, но ведь работа по свету идет дальше и м. б. современем наши электрическия лампы просто будут коптилками. И так конца нет, нет того предела, где человек скажет—вот исчерпано все. И оттого, что невозможно предвидет, предусмотрет всего, случается катастрофа построенного, непредусмотрительность являет грех. Как странно построен мир, что человеку

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


нужно постигать изучать, строить, специальные приборы, чтобы раскрыть действительность мира, раскрыть туманности в бездне небытия. Еще он не владыка, когда производство его вещей служит для преодоления неизвестного, фабрики и заводы существуют только тем, что существует неизвестное совершенство скрытое в природе, и они стремятся собрать его в едино своей технической машины. Таковое дело я бы считал высшей основой материалистического сознания, но не причину достижения материалистических благ, построенных на причине питания. И потому строит мир как производство питательных совершенств, чистый предразсудок. Материалистическое сознание, если оно строит просто леса, чтобы подняться к туманностям и стать самим туманом в вихре всего космического вращения, не вдавалась ни в какия научныя и „наглядныя причины", считал бы положительною стороною, но как только материальное сознание просто как „борьба за существование" и борьба с природой преодолеванием считаю безумным. Все производство как бытие, как необходимость вынуждено противупоставить производство как борьбу. Через производство он бытие. Но может быть что и не только бытие в том, что творю предметы, но и в том духе возбуждения, который существует в человеке, что может быть одно стремление к постижению того, что нельзя постигнуть тоже будет бытием. Человек может существовать не только потому что мыслит, но и потому что возбужден, что и есть его первоначало жизни. Мысль же это только известное состояние возбуждения. Бытие есть действие, но действовать можно и не быть, быть значит делать предметы целеполезные, действовать без цели можно посчитать за небытие. К какому же бытию стремится человек? Стремится к покою, т. е. к недействию, и каждое его машинное совершенство говорит о том покое. Так по крайней мере человек думает, что машина облегчит его труд, а в будущем может быть и совсем даст ему

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


отдых. Что же будет освобождаться в отдых, мышцы и напряжение в умственных изобретениях, что же остается в действии у человка—мысль о непрерывных постижениях несуществующего, ибо постигнуть действительность нельзя, постигается свое собственное сочинение как представляемость не существующего, но в этом бытии не указаны средства, какими возможно познать действительность, ибо средства возникают тогда, когда существует препятствие, но раз нет препятствия, то не может быть и средств. Постижение мира как материалистическое бытие или постижение как духовное, это только сочинение бытие, в котором и нужно совершать постижение.

## 25.

Человек достигший совершенства одновременно уходит в покой т. е. абсолют, освобождается от познаний, знаний и разных доказательств, и не может скрыться от Бога, ибо Бога сделан абсолютом, свободным от всякого действия.

Бог—покой, покой—совершенство, достигнуто все, окончена постройка миров. установлено в вечности движение. Двинется его творческая мысль, сам же он освободился от безумия, ибо больше не творит, и вселенная как мозг безумный движется в вихре вращения не отвечая себе, куда, зачем. Итак, вселенная безумие освобожденного Бога скрывавшегося в покое. То-же человек достигший совершенства освободится от своего безумия, станет Богом. Но человек не выносит покоя, вечный покой его страшит, ибо он означает небытие, и когда приближается вечный покой, приближается к Богу, он подымается со всеми своими силами своего безумия и кричит „нет я хочу быть" иначе говоря «Я не хочу быть Богом»!

## 26.

Мысль моя пришла к Богу, как покою или небытию—к месту, где уже нет совершенств. Но что есть цель всех совершенств? В совершенстве заключается предел

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


наступающего ничто, как бездейственный покой. Таков должен быть Бог. Если так, то религиозный путь—путь наименьшего сопротивления, признающий в себе „ничто" человека, оставляя „что" Бога. Таким образом религия видит в человеке „ничто", „небытие", а в Боге „бытие". Фабрика же видит в человеке „что", а в Боге „ничто" но так как Бог—покой в совершенстве, и фабрика видит тоже в совершенстве покой, то тем самым приходит к Богу, как покою!

Религия, стремясь к Богу, стремится человека превратить в „небытие", а Бога в „бытие". Но превратить человека в бытие не удается, ибо в нем признает душу, которая и будет „бытием" в Боге, так что достижением Бога в религиозном совершенстве еще не достигается полного покоя уничтожения человека, ибо человек освобождается только от тела и остается в душе, а душа еще должна как то действовать в Боге и в небе.

Чтобы достигнуть полного покоя или уничтожения себя, необходимо освободиться и от души, но душа в религиозном техникуме пока неделимый атом. Если религия видит Бога как бытие, то и всякая вещь в мире тоже бытие, ибо каждая вещь имеет в себе Бога, частицу совершенства (общежитие), а если глубже рассмотреть каждую вещь, то в ней весь Бог со всею безконечностью или абсолютом совершенного. Что вещь не обратима в предмет постижения как и сам Бог (общежитие), отсюда появление вещей или человека на алтарях в религиозных торжествах логически оправдываемо, ибо в вещи и человеке существует Бог как совершенство. Не иначе обстоит дело и на фабрике, алтарь ее увешан портретами людей, в которых живет совершенство, т. е. Бог и тоже существуют инженеры изучившие их совершенство, как священники святое писание, и как первые учат совершенству тому, которые постигли у учителей своих, так и вторые учат тому, что постигли в совершенной жизни святого учителя.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


## 27.

Человек разделил жизнь свою на три пути, на духовный, религиозный, научный, фабрику и искусств. Что означают эти пути? означают совершенство, по ним движется человек, движет себя как совершенное начало к своей конечной представляемости, т. е. к абсолюту, три пути по которым движется человек к Богу. В искусстве Бог мыслится как красота и потому только, что в красоте Бог. Религия и фабрика призывают искусство, чтобы оно их облачило в ризу красоты, как бы недоверяя своей завершенности. Так торжественно движется религия в искусстве, так же и фабрика. Но несмотря на взаимность все-таки каждый путь считает себя первостепенным, и истинным путем к Богу, самостоятельным учением и познанием Бога. Каждый проповедует Бога, в своем пути соединяющимся в одном слове (общежитие) совершенство.

## 28.

Религиозный человек в церкви своей говорит: „я стою на истинном пути, церковь моя ведет к истинному Богу, все то, что говорит человек вне церкви есть тлен, только через меня душа перенесется в те вселенныя высоты, куда никакое человеческое изобретение не достигнет, ничто так высоко не поднимает душу как молитва, никакая катастрофа или смерть человека не страшна, ибо душа не подлежит никакой катастрофе. Смерть существует только для тела, как технического вместилища, душа же вечно существует, ибо она ничто иное как частица Бога. Так все Божеское собирается к нему. Душа не смертна, Бог не смертен, все не смертное есть Бог. „И потому душа в человеке ничто иное, как частица не смертного Бога". Такие условия церкви. Правда, как всякие условия могут быть опровергаемы или иначе формулированы. Например очень важно знать, существует ли душа в человеке. Если говорят „душа человеческая"—неверно,

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


души человеческой не может быть, ибо душа несмертна, а все не смертное Божеское, отсюда существующая душа в человеке—душа Бога, отсюда вытекает и другое соображение вполне логически оправдываемое, что душа никогда не может быть погрешима. Как бы тело не было греховно, ибо Бог безгрешен, он может только уйти из греховного тела, и человек как мясо может быть без души. Но если, паче чаяния, существует материя, или другая сила составляющая тело, которое не исчезает ни при каких условиях, то следовательно оно тоже не смертно, то все тело как материя есть Божеское тело. Следовательно мир безгрешен, ибо тело и душа Бог. Итак мною оправдан мир от греха. Что же является жизнью для церкви? духовное состояние человека. Но в чем помещается духовность? в душе, ибо тело грешно, и когда душа убьет грех в теле, оно становится святым, превращается в Бога, тело исчезает, становится душою, но греха больше нет, есть Бог. Душу Бог не можит наказать, ибо она его часть, тело как несмертное тоже. Отсюда наказаний нет в Боге.

29.

Искусство признает себя как главное и говорит: „я указываю человеку красоту, а что может быть выше и совершенее красоты,—видящий меня, не видит греха.

Кто владеет мною, тот владеет и живет красотою, во мне нет греха, как в остальныхистинах, ибо если бы во мне не было красоты, не прикрывали-бы мною истины свои другия учения, а при прикосновении моем все становится переполненным в красоте как совершенстве. Во мне гармония Бога, и потому мир мой совершенен, придите ко мне, и кто войдет, тот войдет в гармонию, тот услышит себя в общей гармонии. Я кладу венец на все и венчаю красатою гармонии. Я могу возгордиться тем, что во мне Бог, ибо только во мне гармония, а в гармонии нет греха.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Во мне истинный мир человеков, во мне нет ни тюрем ни наказаний, ничто не может сравниться со мною, ибо я уже достигла Бога. Все остальное еще разделено на чины, больших и малых, святых и грешных, еще находятся в войне и пребывают в крови и цепях, кто же хочет слушать гармонию ритмов пусть идет в мой путь.

## 30.

Фабрика опровергает два последних и в свою очередь говорит: „Я перестраиваю мир и его тело, я изменяю сознание человека, я его сделаю вездесущим через познание во мне совершенств, через мою систему мир воплотится в меня, и я буду совершенно знающим, я буду Богом, ибо Бог только знает дела вселенной. Вся стихия соберется во мне, и я буду вечностью. Я сделаю человека зорким, слышащим и говорящим на многие пространства, я выстрою технику его тела в совершенном образце. Я согласую всю его волю в себе, поглощу волю ветров, воды, огня, атмосферы и сделаю все это единым принадлежащим человеку. Да в конце концов весь мир просто неудавшаяся техническая попытка Бога, которую построю в совершенстве". Кто же так смело говорит устами фабрики? а вдруг устами ее кричит сам Бог.

## 31.

И так человек разделившись на три и пошел тремя путями к совершенству, как будто не доверяя одному какому-либо пути, не будучи уверен, что найдет в нем Бога или истину ведущую его к совершенству, как благу или Богу. Но разделившись каждый в пути своем нашел истину и построил церковь и вместо единого построили три единства спорящих между собою истин. В истине думают найти благо для этого производят ее и потому каждое производство есть благо и не благо, ибо его нужно делать. Делать благо, делать истину, ибо истина в производстве фабрич-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


ном еще не достигла того блага, которое достигли Религия и искусство, ибо здесь каждый делает себе сам благо и развивает духовное свое начало. Фабричные люди делают блага, которыми пользуются не делающие их, поэтому новые учения социализма стремятся, чтобы все делали блага для себя в целом, и тот кто не делает их, не пользуется ими. Поэтому церковь говорит: „тот кто не молится и не делает блага, не попадает в царство небесное", фабрика тоже об'явила такой же лозунг: „тот кто не трудится, да не ест". Тот и другой человек не делающий блага не получит их, не будет пользоваться царством благ. Для обоих делание благ имеет значение решающее проблему достижения небесного Божеского царства, как блага окончательного. Логически должна быть так, ибо поставлено совершенство в цель. Если кто либо из них скажет,—хочу вечно совершенствоваться, быть бесконечным, равно сказать, хочу быть в бесконечном Боге, ибо человек определил цель свою бесконечностью Бога. Благо Религии заключается в достижении небесного царства, в которое человек войдет освобожденный от всех физических недугов во всех смыслах тела и чистый в душе сядет по одной, из сторон Божеского трона; в вечной молитве освободится от всякой заботы телесный, ибо в небесном царстве достигнуто совершенство, где не нужно кормить тело—не нужно ничего преодолевать, все сделано и преодолено, остается одно духовное действие.

Что же думает достигнуть фабрика завод—через труд достигнуть освобождения от труда. На это указывает забота и стремление освободить себя в машине, пока же она только облегчает труд человека. Если через труд человек освободит себя от труда, то и церковь через молитву должна в царстве небесном освободить человека или душу от молитвы, ибо какие молитвы можно творить, когда уже все достигнуто и приобщено к Богу, тем более если принять, что душа есть частица Бога. И так в будущем у человека не

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

будет ни фабрик, ни заводов, от этого он избавится при достижении блага; фабрики и заводы больше не будут вырабатывать благо, ибо оно единое благо достигнуто в совершенстве или Боге. Таким образом в будущем не будет ни церкви, ни фабрики ибо они были только проводниками народа. Таким образом фабрика стремится в будущем освободить человека из всего материального, физического, больше ему не придется преодолевать материи. Не будет ли в этом тожества с духовною церковью стремящейся освободить душу от тела как грешной материи. Но в небе очевидно душе нужно будет действовать в молитвах, что же это будет за действие—будет новое сложение молитвы через мысль о Боге. Не будет ли и в этом тождества в фабрике, через которую человек придет к совершенству действия одною мыслию и весь технический аппарат будет двигаться, мысль моя движет мое техническое тело, все же функции выполняются помимо моей мысли управляющей, все функции вышли из власти моей мысли, и ими не нужно управлять. И так полагаю, что фабрично-научное совершенство стремится к тому же чтобы его построенное производство совершало все функции, помимо его физического, а дальше вышло и из власти мысли. Во всех сравнениях как видно, что церковь и фабрика идут к одному (Богу не указываю места). Но между ними есть большая разница, разница в том, что церковь освобождает душу из тела, признавая ее несмертной, одни пока души несутся к небу. Фабрика поступает противоположно: душа как бы она не знает, видит перед собою „наглядно" без всяких „научных оснований" человека, этого человека она стремится превратить в душу, сделать его не материальным, а духовным, или духом нового тела. Готовит новое тело для человека как духовной силы и получится подобие того человека, которого церковь разделяет на тело и душу. Бронированное орудие, автомобиль представляет собою небольшой образец сказанного. Если человек сидящий в нем

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


еще разделен с ним то просто, потому что данное тело одетое человеком, не может совершать всех функций сам же человек, как организм технический может выполнить все функции нужные душе и потому душа живет в нем и выходит из него тогда, когда функции его не выполнются, если бы автомобиль был в совершенстве выполнения всего необходимого для человека, человек никогда не вышел бы из него. Признаки последнего существуют в большем разрешении; напр. гидроплан, воздух и вода вмещены в нем, и когда будет обеспечено все, то человек больше не выйдет из своего новаго тела.

И так фабрика и завод собираются человека привести в новое механическое царство, оковав его тело как душу в новую одежду или орудия, и в царстве том человек будет представляем, как ныне представляется форма души в человеке. Церковь же приведет душу в небесное царство; в обоих состояниях будет еще действовать мысль, но мысль уже не во всем будет иметь власть, некоторые возбуждения останутся вне ее. И это будет признаком того, что близость Бога не далека. Ибо мысль оканчивает свою физическую работу и начинается царство немыслящее, наступает покой, т. е. Бог освобожденный от всего творения, находящийся в абсолютном покое. Ничто больше не нуждается в Боге, как и Бог в нем. Он больше не управляет техническим своим царством. И так все стремится к покою или Богу как немыслящему состоянию.

## 32.

Бог не трудился, он только творил, таким творцом сделала его человеческая мысль в представлении своем. В шесть дней или через шесть раз „Да будет" совершил творение мира. Неосторожность человека обрушила гнев Божий на него, за что творец проклял его трудом, рождением, потом и кровью, (общежитие). Но действительно ли человек согрешил и мог ли Бог

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

его наказать? Этого не могло совершиться, ибо Бог сотворив мир удалился в вечный покой, вошел в седьмой день в царство свое немыслящее, следовательно, он уже не мог знать, что случилось с его творчеством, не смотря на то, что он всезнающим должен быть, но может быть он и знал, что случится с Адамом, но может быть это так нужно. Во всяком случае войдя в седьмой день, вошел в полный покой, ибо построил в совершенстве мир. Необходимость войти в отдых Бога, обязательное условие, ибо если Бог не ушел бы в покой то вынужден был-бы бесконечно строить, а раз творить дальше, значит не быть совершенным. Бог не мог дольше творить, ибо построил совершенство, выше котораго нет. Сотворив мир он ушел в состояние „немыслия", или в ничто покоя. Выгнал-ли человека Господь из рая или нет, но я больше склоняюсь к тому, что он увидя совершенства, в представлении своем, нашел их несовершенными и начал вновь творить по образу и подобию Бога. Может быть эта причина как непосильна работа и стала его проклятием в труде, тоже мозолей и крови. Также по наивности установил себе шесть дней труда, в которые и думает построить новый мир, как рай благ, а в седьмом быть в вечном отдыхе как Бог, но наделе оказалось иначе, неделя за неделями идут, а каждый день мнимого отдыха только больше обнаруживаает несовершенств, и с понедельника опять начинается работа по совершенствам. Седьмой день для Бога был отдыхом, а для человека только вышкою, с которой видны всегда его ошибки и в этом разница между ними.

## 33.

Бог построил совершенство (общежитие), но из чего построил, зачем и какие причины побудили его строить, какие цели и смысл был в его совершенстве, все это пытается разобрать человеческое представление; разбирает то, что представило себе, но так как всякое представление не действительность, то и все

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


разбираемое представление не может, быть действительностью, следовательно, все разбираемое—ничто, т. е. Бог вошедший в покой, и получилось что ничто было Богом, пройдя через совершенства стало тем же ничто, ибо и было им. „Ничто" нельзя исследовать, ни изучить, ибо оно „ничто", но в этом „ничто" явилось „что" человек, но так как „что" ничего не может познать, то тем самым „что" становится „ничто", существует ли отсюда человек или существует Бог как „ничто", как беспредместность. И не будет-ли одна действительность того, что все то „что" появляется в пространстве нашего представления есть только „ничто". Всякий же опыт или движение поезда или ядра разрушающего стены, убивающего людей не есть доказательство будучи очень наглядным и убедительным, что последнее существует, я не могу себе представить себя где я начинаюсь и где кончаюсь и какую часть тела моего прошло ядро, ведь для того чтобы пролететь ядру необходимо не только преодолеть пространство, но уничтожить и сонмы жизней не видимых нам, но уничтожило ли оно их, или изменило ли их движения нет ничего не изменилось, ибо ничего нет. Если-бы было в мире, что либо, то небыло бы „что". И так нетни чего удивительного, что Бог построил из ничего вселенную, также как и человек строит все из ничего своего представления и то что представилось ему не знает, что есть сам творец всего и сотворил Бога, тоже как представление свое, но если человек всю представляемость посчитал за Бога и нашел, что душа и тело не смертны, то очевидно, что нет ничего во вселенной как только „он" ибо „он" не смертный. Человек же смертный но так как нет ничего смертного, то нет человека. Представление о смертномн не верно, ибо разрушило бы Бога. Отсюда чтобы разрушить Бога, нужно доказать смерть души или тела как материи, но так как науки и всякие другие попытки доказать последнее не могут, то и скинуть Бога нельзя. И так Бог не скинут.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Возможны доказательства того, что не существу ет материи как и я доказываю всею рукописью, н науки доказывают существование энергии, состав ляющей то, что называем телом.

Совершенством вселенного миродвижения ил Бога, можно с итать то, что самим человеком обна ружено доказательство того, что ничего не исчезает ней, только принимает новый вид. Таким образо исчезновение видимости не указывает, что все исчезло И так разрушаются видимости, но не существо, существо по определению самим же человеком Бог не уничтожимо ничем раз не уничтожимо существо не уничтожим Бог. И так Бог не скинут.

---

Как я раньше говорил о том, что ничего упр нельзя доказать, определить, изучить, постигнуть, то и все определения остаются недоказанными, ибо если бы было что-либо доказано, было бы, конечно, для вселенной и самих себя. Отсюда всякое доказательство простая видимость недоказуемого. Всякую видимость человек называет предметом, таким образом, предмета упр не существует в доказуемом и в недоказуемом.

1920 г.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


## Вышли в 1921 г.

**К. Малэвич.**

новых системах в искусстве.

**К. Малэвич.**

упрематизм —34 рисунка.

## Выйдет:

**К. Малэвич.**

упрематизм как безпредметность. Часть I и II.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



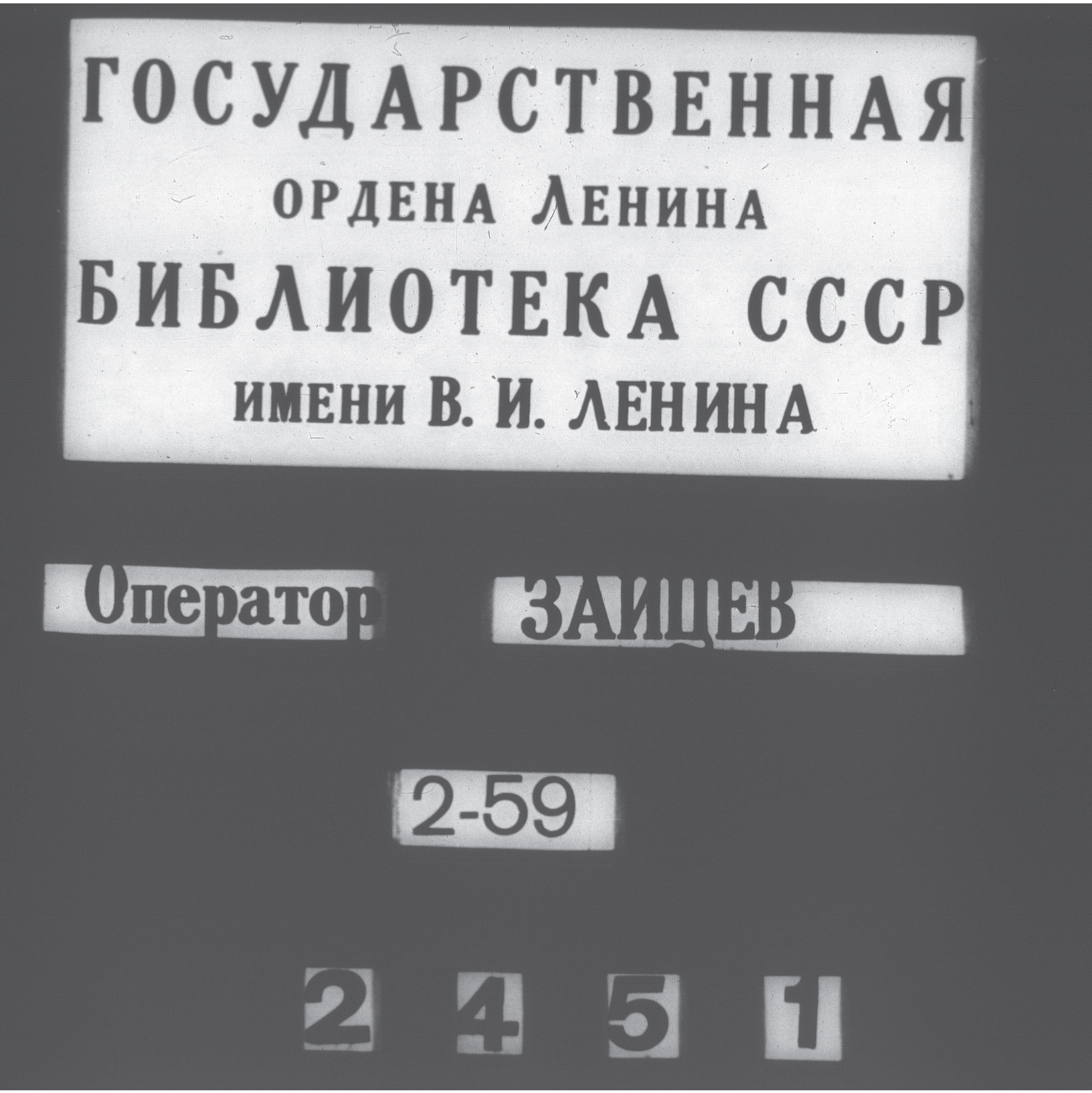
| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

IV 19/1289

# ИСКУССТВО

ЖУРНАЛ ПОТДЕЛА ИСКУССТВ И СОРАБИСА —

№ I. | ВИТЕБСК. | Март 1921 г.

27 199

СОДЕРЖАНИЕ: От редакции — А. Луначарский — „Искусство и революция". П. Медведев „Октябрь в Москве и в Скотопригонъевске" — М. Пустынин „Театр — зверинец". — Р. Унгерн — „Мысли о театре". — И. Малкина — „Уровень" — И. Ясов — „О детской драматургии" — Пролетарская эстрада: Стих. В. Брюсова, М. Пустынина и И. Садофьева. — Хроника. — Профессиональная жизнь. — Из деятельности Губпод'отд. Искусств. — Новости искусства. — Библиография. — Новости литературы.

## От редакции.

Уже давно и Губ. Подотдел Искусств и Губ. Отд. Сорабиса были озабочены вопросом об издании специального журнала, посвященного искусству.

Жизнь и интересы родного дела властно этого требовали и требуют.

Необходимо подвергнуть широкому всестороннему обсуждению новые и многообразные задачи, выдвинутые нашим красным временем в области строительства художественной культуры.

Нельзя отказаться от широкой популяризации эстетических идей и знаний в массах трудящихся, впервые приобщающихся к родникам искусства и его бодрым и светлым радостям.

Желательно по мере сил помочь провинциальным деятелям в области искусства, которым из за отсутствия необходимого опыта и пособий приходится часто вести свою работу по кустарнически, голыми руками, что вредит как делу, так и им самим.

Все это важное, насущное, необходимое, властно диктовало Губ. органу художественного строительства обязанность напречь все силы и постараться преодолеть те сложные технические затруднения, которые в течение уже нескольких месяцев тормозили дело издания журнала.

И вот, наконец, мы получили радостную возможность предстать на суд читателя с первым номером «Искусства».

Давние мечты и долгие заботы осуществились.

Но, к сожалению, мы вынуждены [illegible] возможности, нам открывшиеся, очень и очень относительны.

Сделать то и так, как об этом мечталось, создать большой журнал, полно и широко охватывающий художественную современность, в настоящий момент и в никакой возможности.

Те же самые технические затруднения и, главным образом, бумажный и типографский кризис, заставляют усиленно экономить и до педантизма трезво расходовать ту же бумагу и те же технические силы.

Размах первоначальных намерений поневоле приходится значительно сузить и сократить, по крайней мере на первое время.

Но мы смеем думать, что лучше хоть что-нибудь, чем ничего, и верить, что завтрашний день будет более щедрым и богатым чем сегодняшний. А потому без долгих колебаний и сомнений мы радостно и дружно беремся за работу, воодушевленные желанием создать живой и трезвый критический отклик на пеструю явь художественного сегодня, обслужить хоть в малой степени художественные запросы, можно вырвавшиеся из освобожденной народной души и по мере сил своих послужить той новой жизни и тому новому социалистическому искусству, которыми увенчивается победа революции над глухими столетиями прошлого.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



# Искусство и Революция.

## Доклад А. В. Луначарского.

### I.

**Пролетариат и старое искусство.**

В Центральной арене Пролеткульта состоялся доклад Народного Комиссара по просвещению А. В. Луначарского на тему: «Революция и искусство».

Резко, и в выражениях, допускающих никаких толкований, тов. Луначарский высказывается против тех, кто требует «культурного разрыва» с прежними эпохами: мысль, будто возможно катастрофическое, апокалипсическое обновление мира,—не марксистская мысль,—это возрение анархоидов. Это годно для науки,—но относительно искусства это заблуждение еще не изжито.

Предубеждение против «буржуазного искусства» поддерживается, между прочим, тем обстоятельством, что искусство буржуазия строит всецело «по своему образцу и подобию», здесь именно она вольна направлять «идеологию» искусства,—тогда как в области науки эта возможность для буржуазии ограничена рамками практических, столь важных для нее результатов, буржуазия вынуждена бывает вносить в науку разрушительные доктрины «времени» или «места».

Но нельзя брать за одну скобку буржуазию всех времен и народов; есть буржуазия империалистическая эпохи и революционная буржуазия XVIII-го века. Буржуазия эпохи, когда человечество выходило из феодализма, была прогрессивна,—ее искусство, как и вся ее культура, обвеяно было духом свободы, коллектива (вольные каменьщики).

Человечество, так сказать, неоднократно начинало **человеческую** культуру, но она доселе каждый раз потом «засорялась».

Как Маркс высоко ценит, например, античное искусство,—так и пролетарий должно быть чуждо отульное отрицание старого, в частности, буржуазного искусства. В старых искусствах—наши предшественники, «предчувствовавшие» нас.

Не отворачиваться от старого искусства, как буржуазного, должен пролетариат,—а учиться на нем, овладев прежде всего его величайшим мастерством.

Но одновременно необходим и тончайший переанализ всего наследия старого искусства. Пролетарий должен учиться, и одновременно критиковать, как власть имущий. Пролетарий нанят как очиститель, а не разрушитель буржуазного искусства!

Марксистский анализ истории искусства показывает, что буржуазное искусство является в разных формах. И в общечеловеческом «музее искусства», конечно, есть и очень много—специфически «буржуазного»; эта грязь и галость нередко бывает спаяна с величайшими ценностями.

Тем труднее задача генерального пересмотра всего унаследованного от ушедших веков культурного наследства. Но этот пересмотр насущно необходим.

Но несомненно, что так называемое современное искусство—то, которое мы застали в момент нашей революции, ничего ценного для нас не представляет: у него богатое прошлое, оно, пожалуй, не лишено зачатков сомнительного будущего, но оно—искусство «без настоящего».

### II.

**Современное искусство.**

Последний этап буржуазной культуры—империалистическая современность—осталась невыраженной в искусстве: произведения искусства, изображающие экономическую или общественную действительность эпохи империализма (ср., напр., «Туннель» Кеттельмана),—этот крик ужаса, вырывающийся из уст растерявшегося мелкого буржуа, потрясенного размахом империализма и «не понимающего» его.

Собственных идеологов в искусстве империализм не создал. И это естественно: потому что искусство—«вечно», а империализм знаменует закат буржуазной культуры, уже ничего **обездушенной**. Отчасти—тем, ритм, но не «духом» империализма отражает футуризм.

Мелкобуржуазное искусство определяет свое отношение к империализму, исходя или 1) от чисто мелкобуржуазного протеста против крупного капитала, или 2) от радикально-интеллигентских групп, устремляющихся к пролетариату и постепенно проникающихся его идеологией (А. Франс, А. Барбюсс...).

Но мелкобуржуазное направление,—нередко принимающее сатирическую форму—«выдохлось» и выродилось: романы Г. Мана, «Ткачи» Гауптмана («драма сострадания»,—отнюдь не социальная!)—это жалкое эпигонство по сравнению с такими «китами» старого мелкобуржуазного искусства, как напр., Золя... Таким же эпигонством являются и дряблое декадентство, и символизм: вся их «солнечность» («Будем, как солнце!»)—радужный оттенок плесени на болоте.

Футуризм— не «вырождение» старого,—это несомненно. Но ведь если и Маяковский находится в какой то ближайшей комбинации с нами, то Маринетти—с империалистами!

Характерная черта мелкобуржуазного искусства,—его беспомощность, надая то боязнь мастерства, «передразнивание действительности»—и в связи с этим уклон художественной техники и платоническое «благоговение» перед художественными «предками».

Футуристы сами хотят быть «предками»!. Они высоко поднимают знамя «мастерства»—«техники», «формы» (сюда же следует отнести и «нео-реализм»). Но этот чистый техницизм есть тоже признак смерти. Через стиль «модерн» с его уже растительными, но еще все же органическими формами, искусство «чистой формы» (без «содержания») ведет к торжеству неорганических форм (кубизм, супрематизм и т. п.). Искусство здесь подпадает под власть самого мертвого в природе...

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




В футуризме, несущемся **куда то** в барабанно-автомобильном темпе, отразила себя бешеная погоня за наживой современного рыцаря финансового капитала...

Мы не хотим этой скачки, где ничего нельзя разобрать. И мы готовы крикнуть: «Нет,—скорее—назад!» Мы—за **гармонический** строй—с еще большей динамикой, но без внешнего шабаша!

Это верно, что футуризм выбежал из буржуазной культуры,—но он «зубаст», футуризм не имеет дряблого болота... Возможно, что в его исканиях, в его несомненной подъемности, в его «мажоре», в его технике кое-что пригодится и нам...

III.

**Что даст искусство революции?**

Наше искусство будет искать себе формы везде,—не при свете своего **нового содержания!**

А мы несем искусству гигантское содержание:

1) Художественная утопия—в момент перехода, 2) динамизм в столкновении начал,—бьющий ключем и совершенно еще не использованном искусством богатейшем бытовом материале, 3) сатира,—которая сейчас еще только в зачатке, 4) воссоздание памятника прошлого, таящих **наши** корни...

Вот почему истинный художник не может быть «аполитичным»; он должен быть **настоящим коммунистом**,—потому что он должен владеть всем культурным достоянием **своей эпохи**, как это было с великими художниками всех эпох величайшего расцвета искусства.

Если сейчас его еще нет—**нашего** искусства, то это оттого, что 1) мы еще мало культ[illegible] за существование (фронт) поглощает [illegible] извлекает без остатка всю энергию из «гения пролетариата»...

Но оно придет... И тогда огненное вино революционного содержания само одновременно создаст и новую форму. «От избытка сердца глаголют уста»...

«Уста» не могут не заговорить, если мы с нашей «новой душой»—стоим в фокусе мировой истории.

В будущем искусство должно дать безмерно много революционному быту: оно создаст города-сады, преобразует завод и т. д.,—пересоздаст «одежду земли»... Тогда только и родится новый богатый стиль.

IV.

**Художник - агитатор.**

Но это придет не скоро... До этого—искусство даст формы нашей борьбы. И поскольку для будущего «торжествующего» социализма будут свойственны монументально-классические формы, **социализм** «воинствующий»—созвучен **романтизму**; ибо он весь в движении—этот колоссально-мощный, напрягающийся хотя еще и несовершенный титан.

В этот период искусство принесет свой дар на службу **агитации**. Ибо агитация (воздействие на чувство и волю) есть художество; **всякий художник есть агитатор**. Во всяком произведении искусства сгустилось целое миросозерцание, оно—грандиозно-символично,— оттого оно и «заражает», выражаясь толстовским термином.

На смену «митингам», нажитым как средство агитации, приходит на ряду с деловой пропагандой **художественная агитация**— через кино, театр, плакат и т. д.

Художественная агитация вовсе не есть «падение» искусства, а его истинное назначение. И это понимало великое афинское искусство,—художественной агитацией католицизма были, как известно, величайшие художественные образцы. Пропитываясь миросозерцанием своей эпохи, художник невольно становится **проповедником-агитатором, «пророком»**. Древность не различала «пророка» от «поэта».

Но если искусство есть агитация, значит оно должно быть без всяких штукарств и туманностей—**ярко, убедительно, общедоступно**,—как всякая **хорошая**, целесообразная агитация.

И во все времена, в лучшие эпохи это и требовалось от искусства. Здесь загорались маяки, предвозвещающие нас, здесь вспыхивали **зори** перед солнцем. Отворачиваясь от обездушенной буржуазной современности, мы обращаемся к великим эпохам, своим искусством **о нас** перекликающимся...

---

«Он придет—Мессия **человечества!..**»—пророчат искусства старых великих эпох...

И чудовищной ошибкой было бы утверждать, что великое искусство этих великих эпох следует выбросить за борт социалистического корабля, как «буржуйское»!.. Это богатое наследство надо взять и испытать на два критерия—**наших** критериев: 1) стремления к всенародности и 2) глубины содержания.

Все, что выдержит это испытание—нашу пролетарскую, социалистическую критику—станет «нашим». И этого будет не мало...

А. В. Луначарский.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# Октябрь в Москве и в Скотопригоньевске.

В Москве, на Неглинном, над ТЕО развевается красный стяг театрального октября.

Знамя выброшено. Лозунги опубликованы. На митингах и дискуссиях идет великая словесная пра.

Не рано ли? Своевременно ли?—Наоборот, слишком поздно!

Ведь, строго говоря, революционный шквал искусства и не задел, пронесся поверху, сторонкой. Ну да, кой что получилось, кой где почудилось, «сухаркины дети» получили права гражданства, появились, так сказать, пролетарские стулья, декларирован рабоче-крестьянский театр. Но всем нам, переживших катастрофический паралич русского искусства в годы предреволюционные, еще может быть не совсем оправившимся от того угрюмого тьма, которым мы вынуждены были дышать в эти «испепеляющие годы», разве всем нам не ясно, что эти лоскутки и тряпочки на храмине российского искусства—только «разыгранный Фрейшиц перетаки рожих стульев», только «степная живопись».

— «Расщится стена, замшел грязь и роковые трещины»... что же выиграет? Гроза—она наступит, она уничтожит милые картинки... и снова перед нами гниль и великое разрушение...»

А значит?.. А значит, нет и не может быть энергии, которая будучи направлена в эту область общего строительства, оказалась бы чрезмерной, излишней, напрасной. И чем эта энергия будет напряженнее, сложнее, окрыленнее, тем более возможным делается оказаться ее воздействие, тем более ярким и глубоким должен быть эффект. Глубокие краски должны соответствовать чувствам и мыслям.

Но... но великое строительство и великие декорации, если они хотят быть здоровыми и крупными, должны иметь под собою определенный реальный базис. На песке не строят зданий. Туманы рождают только жуткие призраки.

Есть ли такой базис, есть ли эти необходимые предпосылки у обновленного В. Э. Мейерхольдом театрального октября и обусловливаемой этим принципиальным шагом программы живого, конкретного, практического строительства?

Если говорить о Москве, о столицах и крупнейших провинциальных центрах,—бесспорно да.

Если пасть в яму Скотопригоньевска,—нашу дремучую провинцию, нашу деревенскую Россию—безусловно—нет. Прочтите лозунги «Октября Искусств», опубликованные в последнем номере «Вестника Театра»:

«Октябрь Искусств—провозвестник главной линии традиций: прокладывающих собою внедрение новых форм, ведущую историю в качестве прообраз к принципам коммунистического строительства».

«Октябрь Искусств устанавливает подлинно марксистский подход к искусству в области его производственных отношений».

«Октябрь Искусств—это искание форм для вулканизирующего содержания современности».

Замечательные лозунги! Подлинно — боевые лозунги!

«Иду на вы»—и ни на вершок в сторону.

И в то же время: какие теоретические, отвлеченные, кабинетные и какие сугубо-столичные лозунги.

При свете, при блеске их вековая пропасть между столицей и провинцией, между центром и местами, между губернским и уездным начинает зиять еще более глубокой и черной пустотой.

В столицах и крупных культурных центрах, где есть театры с вековыми омертвевшими традициями, где шестидесятилетние художники «времен Очаковских и покорения Крыма» обрабатывают молодые, свежие дарования, где давит и мертвит построенные на старых принципах музеи, где давлеет пресыщенный, усталый, вялый вкус безочарованного столичного эстета, «блестящего» тряпка, пропахшего разложением»—там лозунги Мейерхольда имеют смысл, реальную почву, подлинно-революционное значение.

А на местах, в безкрайнем уездном, местечковом и деревенском их значение диаметрально-противоположно.

Я ничуть не удивлюсь, если многие из работников на местах,—и именно из тех, кто работает серьезно, с сознанием ответственности, не за страх, а за совесть,—познакомившись с лозунгами Мейерхольда, просто разведут руками.

«Преодоление гипноза мнимых традиций»... Да в провинции их совсем нет, разве только кроме одной—танцклассной. Жарь что хочешь и как хочешь, только уж после «приставленья», пожалуйста танцульку. Да и откуда взяться этим традициям? Лъдей нет. Руководитель, в лучшем случае,—полуинтеллигентный учитель или кооператор, или же солдат, вернувшийся с фронта. Играть нечего. Играть не в чем. Гримируются сажей. Бороды и усы из войлока, подклеивают гуммиарабиком. Какие уж тут «мнимые традиции» и «неприятие новых форм»—«на до жиру, быть бы живу».

«Борьба с шаблонной узкопросветительной тенденцией...» О, если бы хоть она была! А то ведь, как... отмахнешься, жутко становится. Тяга к искусству и вера в него—огромные, невероятные. Удовлетворяется ли она в подавляющем большинстве, отвечает ли, что

Courtesy of the Museum of Modern Art Archives, NY

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




а видит кусок двухвершкового сала, спектакль «местными средствами», т. е. проще говоря, без всяких средств, кровавая драма в 12 частях, милостиво присланная Кино-комитетом—способно ли все это, вся эта халтура и рвань, хотя бы только просветить, не претендуя уже на более сложный эффект, на более мощное и специфическое очарование, присущее искусству, как таковому. «Какие нежности при нашей бедности...»

Да и кроме того, разве искусство не просвещает, не вносит свет в мглу обыденного, мещански практического сознания? Кто—кто, а Мейерхольд не только как автор книги «О театре», но даже и как постановщик «Зорь», должен знать это лучше других.

«Марксистский подход к искусству». Но он возможен только там, где есть производство. А разве у нас в глуши, в деревне есть театральное производство? —Нет. В лучшем случае—кустарничество, в худшем—случайная, налетная халтура.

Вот пути, к которым приводит беспристрастное, но не кабинетное, трезвое, но не отвлеченное изучение нашего провинциального театрального сегодня.

Столичные лозунги не выдерживают этого испытания. Действительность взрывает их пафос, раскрывает их «детскую болезнь левизны».

Это должен понять ТЕО и его идеологи. И не только понять, но и сделать соответствующие практические выводы.

Пока на провинцию будет отпускаться всего только 10 процентов Художеств. Сектора, пока центр не подготовит сотр серьезных и новых инструкторов, пока провинция не будет отпускаться ни одного аршина холста и ни одной коробки грима, как это было до сих пор хотя бы с Витебской губ., пока Москва не изживет бюрократизм и равнодушие своих художественных Главков, пока ТЕО не организует систематические поездки по провинции с подлинно-показательными спектаклями и не распределит по России имеющиеся в столицах запасы живых творческих сил, до тех пор лозунги Мейерхольда и все его самоуверенные и принципиально-необходимые попытки останутся только «мифом об апельсинах», теоретическим, кабинетным измышлением, о котором придется сказать словами известной песенки:

Гладко писано в бумаге,
Да забыли про овраги—
А по ним ходить...

Павел Медведев.



КНИГА ИМЕЕТ

| Счетн. листов | Выпуск | В переплете единственная [illegible] | Таблиц | Карт | Иллюстр. | Служебн. №№ | Отпечатано в [illegible] 19[illegible] |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 0 | 1-3 | | | | | |

39 · 300

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# Театр—зверинец.

## ПАРАДОКСЫ О СЦЕНЕ.

(Отрывок)

...В кабинет антрепренера безшумно вошел, неуклюже наклонив голову, хромой и горбатый человек.

— Присядьте, будьте добры,—сказал антрепренер, пристально разглядывая вошедшего.

Горбук сел в глубокое кресло у письменного стола.

Он был такого маленького роста, что совершенно пропадал в обширном кресле и, когда говорил, размахивая цепкими, жилистыми, неимоверно длинными руками, то производил впечатление в последнем отчаянии барахтавшегося в роде утопающего,—и если-б не массивные ручки кресла, за которые как за обломки разбитой бурею лодки, не раз, он хватался во время разговора,—ему, казалось, ни за что не удалось бы «спастись».

— Нет у меня целой горы «программ», из которых вы могли бы убедиться, в каких ролях и в каких театрах я выступал, но зато у меня есть другое «доказательство» того, что я божьей милостью актер,—это: мой горб и мои кривые ноги.

Мне жизнь—не удалась; я хотел, как птица, подняться к солнцу, но, когда я был уже в облаках, в мою спину яростно вонзилась кем то метко пущенная стрела,—и я упал на землю, и, как птица при падении ломает крылья, я—разбил ноги.

Вы когда-нибудь видели, как ловят уже подстреленного зверя, но все-же—еще упрямого, еще не дающегося в руки преследователям и бросающегося от них в стороны? Зверь достается им тогда лишь, когда преследователи загоняют его в тупик. Актер—не затравленный ли зверь?

О, недаром в комнате на сцене всего **три стены**, как в **тупике**, глухом и страшном, откуда нельзя уже выбраться, но куда неизбежно попадает тот, за кем гонятся, грозя, тени недовершенных замыслов и не оправдавшихся надежд!

**Железный занавес** в самом ли деле только «на случай пожара»? Не символ ли он скорее той мысли, что, как орел—в клетку зверинца, актер, оторванный от жизни, как царственная птица—от гор и ущелий, **посажен за железный занавес**?

В уборных за кулисами, как в душных и затхлых клетках зверинца, томятся, с вечно несытыми душами, актеры и час, когда последним раздают роли—эти клочки пьесы,—точно клочки мяса—заточенным хищникам, попавшим из пустыни за решетку,—не напоминает ли час **кормления зверей?**

В основе всякого творчества лежит **радость**; в основе же актерства лежит—**отчаяние**.

Творчество художника—это прежде всего стремление из клетки жизни—на волю; удел актерства, наоборот, есть неотвратимый путь с воли—в клетку.

Случалось ли вам, обозревая зверинец, натолкнуться на пустую клетку? Вы обращаетесь к служителю зверинца, и он, просовывая через стальные решетки прут, старается колотить прутом о стенки той конуры, куда забился зверь, чтобы встревожить последнего,—и зверь, насильно выведенный, показывается обозревателям еще грустный, еще с неостывшими следами грез о просторном и солнечном прошлом...—Чересчур большие паузы на сцене бывают не оттого ли, что актер «забился в конуру» своей уборной?..

В то время, как художник уходит, чтобы творить—(он спустил шторы, его «нет дома», он сегодня **не выйдет!**),—актер обязан творить на виду у всех—(он оставил конуру уборной, вспугнутый напоминающим стуком сценариуса, чтоб очутиться в клетке театра; он—показался другим: сегодня—его **выход!**).

Театр не **храм**, театр—**тюрьма**!

Довольно нам, каменьщикам Сцены, **строить** тюрьмы театров;—не пора ли уже—их **разрушать**, ибо, может быть, в этих же тюрьмах будут томиться наши сыновья по духу и тревогам!

Отношение к театру, как храму, позорно, ибо не значит ли это **украшать** низкие своды заточения своего, **прославлять** свою **темницу?**

Нет, в театре не место молитвам и благословениям, в театр мы пойдем «не молиться, а проклинать!» Мы разбредемся по всему миру, и каждая новая труппа, при переезде из одного места в другое, не будет возить с собой, как прежде, лишь бутафорские топоры и ломы, а—звонкие, стальные, закаленные в живом огне и выкованные руками молотобойцев.

Мы пойдем освобождать актеров и актрис, заточенных в театрах.

Нам хочется задохнуться в дыму разрушаемых нами стен, хочется кликов и торжества тех, кому мы возвратим свободу...

Пусть нам жизнь—не удалась, пусть она заставила нас остановиться на пол-дороге и не дойти до желанного Города Золотых Ворот, но лучше попытаться—даже с разбитыми крыльями—«в небо хоть раз подняться», чем навсегда **примириться с неволей**.—Может быть, может быть, одеревеневшие и обтрепавшиеся крылья наших душ все-таки нас поднимут,—«и поживем мы еще немного в своей стихии?..»

**Михаил Пустынин.**

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# МЫСЛИ О ТЕАТРЕ.

## „Тоже актеры" и студии, их порождающие.

Когда-то, много лет назад, Вс. Мейерхольд подарил мне свою фотографию с надписью: «Искусство театра—искусство факира: скачешь на деревянной палочке и веришь, что летишь на бешеном скакуне...»

Какую фантазию надо иметь, каким обладать энтузиазмом, чтоб убедить себя, поверить в то, что простая «палочка» есть «бешеный скакун»... мало того, —убедить в этом других, смотрящих на тебя, заставить их поверить, что ты сидишь верхом не на «палочке», а на «бешеном скакуне» и что ты летишь на этом скакуне в сказочные миры и все они, зрители, летят и скачут туда-же, вместе с тобой.

По истине, для этого надо быть факиром, обладать его искусством.

А что же—искусство факира так легко, так доступно каждому? Попробуйте. Увидите, как оно трудно, как оно недоступно непосвященным.

И вспоминается мне другое определение искусства: «какое же искусство не состоит в том, чтобы непривычное, трудное превратить в привычное, легкое?.. Всякое искусство идет от связанности к свободе, всякое искусство есть освобождение путем подчинения»... (С. Волконский).

Видали ли вы когда нибудь представления факира? Вот он взмахнул рукой, взмахнул так легко, так свободно—глядь: висит с неба веревка, а по ней ползет обезьянка. Вот он покрыл пустое место горшком, взмахнул своей палочкой, снял горшок—глядь: растет на наших глазах зеленый куст, растет и расцветает дивными цветами...

Скорее фотографию!—на пластинке небо, на пластинке земля, но ни веревки, ни обезьянки, ни куста с цветами... обман! Но ведь все видели—и видели не разное, а одно и тоже!?

Нет, не обман, а—«искусство факира». И достиг он своего искусства—искусства внушения массе людей одновременного представления об одном и том же—тем, что «непривычное, трудное» превратил для себя в «привычное, легкое», что от «связанности» воли и духа перешел к неограниченной «свободе», что путем неимоверного «подчинения» себя себе же, пришел к полному «освобождению». Вот взвился занавес.

Смотрите и слушайте—перед вами Актер! Он радуется—и радостью и ликованием преисполняются души зрителей. Сколько света, какие дивные небеса, какие сказочные цветы расцветают! как чарующе прекрасны его движения, какой волшебной музыкой звучит его голос!..

Он страдает—и страдание, и ужас, и мрак разливается вокруг. Все меркнет, все замирает. Где лазур-

Как сжались в ужасе души наши, какое страдание и вместе наслаждение, восторг—смотреть в его скорбное лицо, слушать его горестный голос!.., и дальше и дальше идет очарование... очарование?

Да, конечно,—мы зачарованы, и только. Не нужно фотографии, чтоб убедиться, что все, что мы видели, что пережили—создание нашей фантазии; нашей грезы, разбуженной, вызванной к жизни властителем душ наших—Актером.

Неужели только обман чувств, гипноз? Нет, не обман чувств—а подлинные чувства, не гипноз—а подлинная жизнь. Чувства и жизнь души человеческой, ставшей видимой, слышимой, ощущаемой через величайшее из искусств,—искусство театра, искусство игры актера!..

И не стоит ли это искусство актера по своей сущности неизмеримо выше искусства факира, не несравненно ли труднее достижения совершенства его?

В теории с таким положением все согласятся, но только «в теории»,—а на «практике»: искусство факира мы считаем действительно волшебным, недоступным, непреоборимо трудным, искусство же актера—чрезвычайно доступным, таким простым, таким легким.

В самом деле, кому влетит в голову, насмотревшись фокусов факиров, с кондачка переняв его приемы и ухватки, объявить себя «тоже факиром» и приняться публично проделывать все его штучки?

Конечно, никому.

Каждый понимает, ясно сознает, что ничего путного из этого получиться не может, никого в обман, не только в гипноз, ввести не удастся и такого «тоже факира» просто, прогонят с эстрады со всей его факирской требухой.

Так обстоит дело с искусством факира. А с искусством актера?—значительно проще: подглядел, подсмотрел, что то перенял и готов «тоже актер».

Театры полны такими «тоже актерами» и с каждым днем, да, именно—с каждым днем, их рать растет все больше — «сколько их, куда их гонят...?»

«Актера»—все меньше, «тоже актера»—все больше. Он играет и его смотрят, его терпят, его не гонят, его даже ласкают и как на дрожжах пухнет и поднимается его самомнение, он—персона, его рукой не достать!

И глядя на него лезут на сцену новые полчища подрастающих «тоже актеров»:—чем, мол, я хуже его, дай-ка-ся попробую, не велика штука—намазал рожу, сплюнул на сторону для форсу и валяй штуки отка-

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



Публика все слопает, а мне занятно, я—тоже актер!

Берегись, настоящий актер! Твое дело скоро будет и вовсе упразднено, ты станешь не нужен, скоро окончательно затрет тебя «тоже актер».

Не важно, что его игра, если только это условное кривлянье можно назвать игрой, никого никуда не увлекает, ничего не порождает в душе зрителя кроме какой то привычной вечной изжоги,—важно то, что он «научает» массы современного зрителя, завтрашнего театра, но еще не умеющего разобраться в своей жажде, в своих эстетических запросах, смотреть на него, «тоже актера», как на нечто подлинное, настоящее, нужное.

Все знают, что актеров мало, слишком мало, чтобы удовлетворить нынешний все возрастающий спрос на театральные зрелища. Но ничего это не останавливает.

Нужны театры, какие—не важно, нужно иметь возможно больше мест, где вечерами могли бы собираться все алчущие и жаждущие зрелищ, а какое зрелище им преподнесут — не важно. Подлинного, настоящего они никогда, в большинстве своем, не видали, что такое «Театр»—они хотя инстинктивно и чувствуют, почему и тянутся к нему (это влечение в природу человека), но разобраться в нем, осознать его—не могут, а потому легко примут за хлеб души самый неприглядный суррогат.

Только продолжать храбро лечествовать в этом направлении, размножать театры, набивать их «тоже актерами» и играть, играть, играть... и тогда скоро театр будет изведен до конца, никчемного балагана, настоящее дело разбухших «тоже актеров» и вопрошать надолго «истинное искусство театра». Но все же «тоже актеры» для проявления себя и своей деятельности нужны какие то примеры, нужно у кого то перенять кое-какие приемы, штучки, их походцы, немного и чего внешне, а все же—надо.

Как тут быть? Актеров все меньше, скоро и совсем не будет, у кого же перенимать? Есть выход—в студии драматического искусства!

Правда, находятся скептические, находятся отважные, прямо вопиющие, что настоящих-де театру актеры, как таковые, в корне не нужны: набрать с улицы желающих и пусть кривляются.

Ближе к природе, ближе к правде: нужен на сцене не извозчик—возьми извозчика, нужно изобразить пьяную бабу—пригласи пьяную бабу. Как не жалки в своем невежестве эти предтечи «болтуны», а правы, глядя на то, что творится; невольно является мысль: не лучше ли было бы послушаться их и полностью принять их программу? При таком «остром» заболевании скорее пришли бы к концу—к смерти театра, к полному упразднению идеи его и тогда быть может скорей прозрел бы обманутый зритель и смахнул бы разом с доски своей жизни всех «сильных баб», да и пришлось бы на свой собственный страх и риск за искания подлинного народного театрального творчества.

Теперь же болезнь принимает «затяжной» характер, грозя перейти в хронический прогрессивный недуг, когда и на выздоровление и на смерть определенно—надежды никакой не останется.

Спору нет, студия—вещь полезная, по идее—учреждение необходимое. Но ведь студия студии рознь. Что преследуют все эти бесчисленные, как грибы после дождя, народившиеся студии?

Имеют ли они право называться студиями «драматического искусства», когда искусство в них разве только профанируется?

Со студиями повторяется та же история, что и с театрами: не важно качество, важно число; важнее же всего—как можно скорее показать себя, проявить деятельность—дать спектакль.

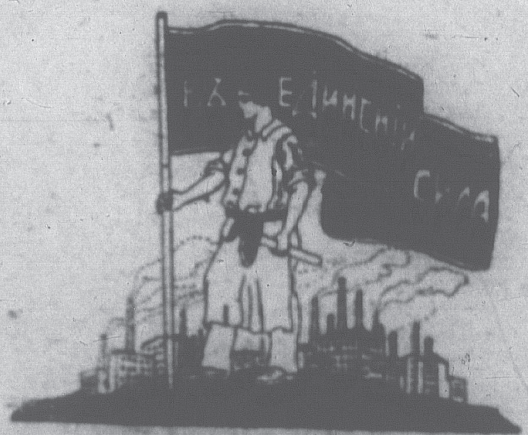
Как и актеров, так и знающих свое дело преподавателей мало, слишком мало, не хватает—не беда! «Тоже актеры» народ-затейный, выручат.

«Вам что угодно—студию? пожалуйте, это мы можем, раз плюнуть. Чтоб через неделю играли? Извольте, и через три дня можно. Нам это все плюнем!» И обучают, чему сами где то, от кого то нахватались, насвистывают с голоса, как дроздов, на роли тех пьес, в которых сами участвовали, постановку которых видели и «вчерне» запомнили.

Чего еще? тяп-ляп—готов корабль! Смотришь, через неделю и впрямь играют: свищут свои роли так же безграмотно, так же пошло, как их насвистали им их досужие учителя. И не краснеют, не стыдятся—какое! Мы—тоже актеры!

Бедная заблудшая молодежь, бедное, многострадальное искусство актера, бедный, бедный зритель!

**Р. Унгерн.**



*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# УНОВИС*).

Всякий экономическо-политический шаг есть революционное движение, предшествующее нашему существу, как подобный кухонный авангард приготовляющий возможность для выражения новых форм образа жизни, в чем и наступает действо нового смысла, т. к. всякий смысл идет через сознание человека во все века его движения из совершенства во совершенство, ибо он человек, как существо, был во всех образах мира и шел только экономическим путем, то отсюда экономия является одной магистралью всего творческого движения. Всякое действие человека идет по пути этого расчета, и всякая творческая форма строится на экономическом разрешении, и всякая вещь есть ответ разрешенного экономического вопроса. Искусство, сознательно строящее свои вещи на красоте и художественности в бессознательном, упирается на экономическое разрешение задачи изображения, достигая сущности в кратчайшем пути ясности выражения.

Но все живописные движения шли к вещам, как формам живописным, где в некоторых случаях они были протоколированы, в других служили местом развития живописного действа, осознанного в себе, где творческое начало выражалось только в созданиях живописной материи, достигаемой через смешание в творческом внутреннем центре живописца. Развившееся творческое начало захотело волю свою употребить на создание чистого живописного образа избегая скелета уже существующих вещей, вытекающих не из живописных движений человеческого существа, а утилитарных и религиозно-духовных необходимостей.

Таким образом из бессознательного выросла степень нового сознания и смысла живописного побуждения. Ясно стало, что живописное существо не родилось для того только, чтобы быть средством для причин, но стало само причиною действа человека живописца.

Если через искусство свое человек проникал в бытие вещей выводя из него образ через ощущения в себе представляемых и существующих сложений, то в живописной самопричине выявленный образ есть то во что нужно проникнуть, как в новый организм вещи — это есть действо чистого явления творческого опыта природоестественного движения к новому организму мира.

Бесконечное движение живописного творческого существа через вещи мира вышло на путь кубизма, как разрушение его вещей, освобождение воли и разума от их смысла для создания нового смысла творческо-живописных самопричин.

Кубизм — самый яркий путь движения, обоснование его хотя и было на чисто формальных основах живописных соотношений, но в глубоком его смысле лежала мысль о чистом творчестве. Человек-живописец вернулся к чистому действу великого опыта, достигая через свои внутренние природоестественные побуждения новых конструкций мировыявления. Такой смысл кубистического существа, кот. цеплялось еще за торчавшие кости скелета старого, пробиваясь к беспредметности а оттуда к супрематизму, как новому реализму. Все выражения творческих сил идут для того, чтобы выразить самое сокровенное своего внутреннего познания, чтобы каждый возникший вопрос был чистым по форме ответом, поэтому всякая вещь ничто иное, как ответ, а само совершенство — исправление ответа.

Всякий такой ответ строится на экономических началах движения, чтобы его форма была очищена от лишнего и представлена в исчерпывающем образе. Все усилие человека техника направлено по экономической магистрали и движет свой вопрос к самому экономическому ответу. Никогда он не будет останавливаться на красоте и художестве своей предыдущей формы, а будет совершенствовать экономический ответ дальше, и потому соотношения формообразующих тело организма будут в соотношении экономическом, но не красоты оснований. Последствия созданного тела создают к себе известное отношение, привычку и воспитывают красоты.

Экономия — пятая мера современности. Только через экономическое измерение мы можем определить родственную ей форму. Экономия, как измерение, всегда революционно и никогда реакционно. Экономия — ключ к единству. Наше творческое существо базирует на ней свои установления и согласованность всех радиусов движения форм жизни. Через нее существо личности входится в смысл общности единства, становясь рукоятью системы общего действа. Вот почему коллективы являются собирательной силой личности, чтобы перекинуть распыленное существо в мир единства общего действа. Об этом хлопочет существо человека и в этом будет его экономический ответ, как образ нового мира, где станут ясны все предшествующие смыслы.

И так, смысл каждой личности в этом, но благодаря сокрытию этого вопроса в глубине бессознательного, личность стремится загородить себя от соседа и на загороженном месте строит свой мирок, ей лично принадлежащий, потому смысл существа, как единого образа, стремится разбить и воплотить в себя находящуюся в личности свою частицу.

Экономическо-политические права человека становятся к единоуровню, как соответствие главного средства, для всесоздания творческого образа задуманного в существе плана.

Следовательно искусство должно тоже выйти из бессознательного к сознанию того, на чем базируется все. Разрозненность и отчужденность должны быть по-

*) Печатается в дискуссионном порядке.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




бождены новым смыслом. Кабинетные экономические права должны также аннулироваться, как частная огороженная система должна аннулирована экономическим ответом харчевой кухни. Современная жизнь базируется на экономической общности единства и противопоставляет силу свою против личного кабинетного начала отчужденности и неприкосновенности.

Каждая отдельная неприкосновенная личность живет своей экономией и вкусом. Отсюда современный город сегодняшнего представляет собою площадь, на которой расставлены в сумбурном, хаотическом порядке все дома и вся жизнь вещей. Этот хаос, который нам даже кажется красотою, произошел от того, что личности живущие в нем не находятся в экономических соответствиях к общему. Таким образом, каждая личность выстроила свой отдельный мирок. Это еще следствие рассыпанных самостоятельных единиц существ, которое через экономическую магистраль стремится собрать свою волю и разум к единому центру. Новый город единой личностью будет строиться на общеэкономических началах. Его формы возникнут от диктатуры экономии, но не художественного начала.

Если мы говорим о прекрасном, как о вечном, то прекрасное может быть воплощено в экономическое существо, как важный вопрос и ответ. Следовательно само прекрасное, как отдельное понятие, будет включено в единство общего, но не отдельно существующей неприкосновенной личности. Таким образом заборы красоты миров личности будут разломаны личностью экономической—единой. Войдя на экономический путь личность неприкосновенная узнает свою бедность и познает великое свое богатство в образе единства. Она узнает, что она—крупица того существа, которое некогда распылилось будучи целым и распылилось в силу катастрофы или стремится сейчас к своей целости. Такая же параллель должна быть в искусстве, ибо тогда только пути жизни сойдутся к единому центру.

Новые искусства—кубизм, футуризм дают уже возможность познать это новое начало и смысл живописного действа, но к ним вожди экономическо - политических прав человека относятся с пренебрежением и непониманием, но не буду обвинять их.

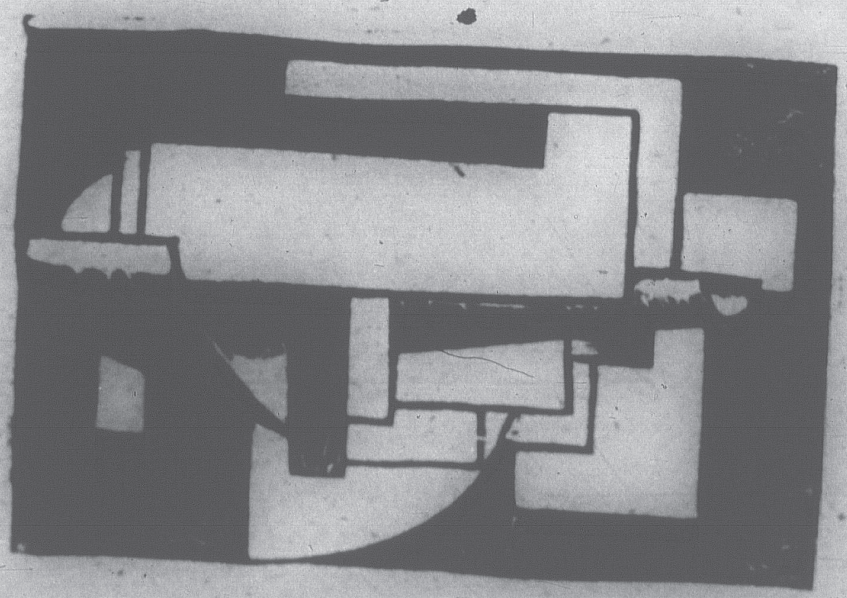
Мы не можем новый смысл запирать в катакомбы прошлых вещей. Мы не можем строить ничто на обломках Пропилей и Помпейских раскопках, будь они сто раз классичны, прекрасны и священны. Это принадлежит прошлой личности Старого смысла. Мы не можем также поступать и во всех искусствах. Образы прошлого, давно угасшие скорлупы существа, идущего к своей целостности. Мы не можем даже их популяризировать, ибо все их сокровенное находится уже в ответах современного смысла и вопроса.

Только новая мысль современности может быть популяризирована.

И так, сегодня свет излучил авангард новой экономической харчевой кухни с распределением трудовых сил.

Новая война материалом объявлена. Они будут побеждены системой производства и их ждет в нем преобразование. И в новой войне должны стать вожди новых искусств, ибо новая форма архитектуры, в широком смысле слова нашей современности, в них они несут новые артерии систем, образуя ее как форму нового смысла и сознания. Армии трудовых сил кроют материалы не для старых форм, а новых. Основываясь на этом действительном соответствии придти к творящему и утверждающему Уполису, поставившему себе цели бороться за образ утилитарного нового мироустроения.

**К. Малевич.**



*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


# О детской драматургии.

**(Несколько мыслей).**

Почти все драматургическое население, с которым приходится считаться современным педагогам и деятелям в области детского театра, вся эта специфическая драматическая литература, несмотря на некоторую ее идейность, отмечена технической неопытностью и технической же беспомощностью, как писателей-профессионалов, так и случайных драматургов из педагогов и устроителей домашних и школьных детских спектаклей. И лишь очень незначительное количество пьес, предназначенных для детского театра и театра для детей, удовлетворяют минимальным требованиям сценичности и обличают в авторах понимание и знание психологии детей-зрителей.

Если принять во внимание такую же техническую беспомощность отечественной драматургии 2—3 последних десятилетий, нечего, конечно, удивляться такому же положению и специальной детской драматургии, и, установив причины этого явления, надо найти способы к выходу из этого тупика.

Можно с уверенностью сказать, что упадок драматургической техники и в России и в других культурных странах совпадает с расцветом реализма и натурализма в литературе и даже просто с периодом повышения литературного уровня драматургии в любой стране, причем более счастливым исключением является, пожалуй, французская литература, базирующаяся на принципе театральности, имеющей свои собственные законы, не всегда примиримые с законами самодовлеющей литературы. Реалистическая и натуралистическая правда не уживаются нигде с условной правдой театра, убивает ее, и, постепенно лишая театр его заманчивой магией всех к нему театральной сущности, посягают этим на самую природу театра и ведут его к революции, к требованию вернуть ему его права,— быть «вторящим обманом».

Русские беллетристы, как и русские художники, пробившие себе дорогу в театр,—в большинстве случаев являлись там случайными гостями, если не успевали во время изучить законы театра, психологию зрительного зала, и технику режиссуры. И—наоборот, те писатели и художники, которые постигали двойной природы театра, только тогда и становились настоящими сценическими творцами.

Из этого, конечно, не следует, что их непосредственное художественное творчество неизменно оставалось на одной и той же высоте.

Но так как техническая подготовленность их позволяла им быть мастерами в избранной ими специальности, эта специальность и делала их желанными сценическими деятелями.

Драматург, пишущий свою пьесу не для чтения, а для представления, всегда учитывает впечатление, которое произведет любое положение и любая фраза его пьесы на публику, и знает, что беллетристическим приемам не место в пьесе, и наоборот.

Лучшим показателем, насколько это справедливо, могут служить многочисленные инсценировки повестей, романов и рассказов, заполнившие репертуары всех театров. Некоторый успех такие инсценировки имеют лишь тогда, когда инсценируется очень популярная вещь, и лишь тогда, когда сценическое воплощение мало удачных инсценировок ярко воспроизводит дух беллетристического произведения.

Одна из удачнейших инсценировок, напр., комедия «Братья Ранцау», переделанная соавторами Эрманом,—Шатрианом, из их же повести «Два брата». Причина этого та, что авторам счастливо удалось найти сценическую форму для повести, сохранив и основную идею своей повести, и все взаимоотношения действующих лиц, не прибегая к обычной для инсценировок простой спайке отдельных эпизодов.

Эта инсценировка мало известный повести являлась самостоятельным сценическим произведением, почти идеальным в техническом отношении, к которому, благодаря этому, как хорошая пьеса.

Примером совершенно обратным может служить инсценировка «Мелкого беса», сделанная самим автором, лишившим в пьесе свой роман его призрачности и превратившим свою «творимую легенду» в простую бытовую эпопею: художественная исключительность лучших страниц романа, при реальном воплощении на сцене образов действующих лиц, совершенно пропадает, и хорошо известный читающей публике роман почти не узнает тех же читателем, превратившимся в театрального зрителя.

Такая же участь постигает любую из любимых детьми сказок, если она инсценируется рукой не опытного драматурга. Театральная детская аудитория, очень чуткая во всем—действию развертывающемуся на сцене, аудитория эта почти не слушает, аудитория эта в главной своей массе—только смотрит. Затянувшийся диалог или монолог уже расхолаживает внимание; увлечение автора бытовыми, подробностями, такое же увлечение бытовыми подробностями самих действующих лиц, утомляет внимание и вредит сказке—пьесе.

Нужно необыкновенно тонкое понимание психологии театрального детского зала, чтобы сделать сказку на сцене такой же интересной, какой она является в чтении и в устном пересказе.

Идейность сказочного сюжета, часто увлекающая педагогов и родителей, совершенно игнорируется детьми, и желание выпятить на первый план идею сказки

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




никогда не приводит к желанным результатам. Как в театре для взрослых, так еще более в детском театре—сила театра в образах и действии, а не в идее.

«Кот в сапогах» этот «Фигаро» детского театра, вошедших из поколения в поколение, силен не своей революционностью: он является не борцом против бурчливого насилия отрицательных бытовых фигур сказки, как пытаются растолковать эту фигуру с современной точки зрения, а молодым, добрым гением для младшего брата, страдающего, благодаря своему прекрасодушию.

Он, этот герой, он не заморален, он героичен, т. е. театрален; в нем элементы борьбы, действий; он весь—динамика, необходимая для театральной пьесы. Инсценируя эту сказку, нельзя автору морализировать, надо развивать действие, увлекая им аудиторию, с любовью следящую за появлением интересных, давно знакомых персонажей сказки.

И уже безразлично,—напишет ли автор пьесы пьесу разговорную, оперу или пантомимное либретто: важно, что он даст ребятам, зрителям сказки. И даже, может быть, самая идеальная форма для детского театра—смесь пантомимы с кой-где неизбежными диалогами и монологами. Насколько вообще нежелательны в театре для взрослых всякие инсценировки, появление которых в репертуаре знаменует всегда упадок творчества театральных работников, настолько инсценировки желательны в детском театре.

Ибо детский театр,—с моей точки зрения, давнишнего деятеля в области детского театра,—как ни-как—зло, быть может, и неизбежное в культурной городской жизни. И если нельзя уже избежать этого уродливого придатка детской жизни, надо его обезвредить.

Заставлять детей—не подростков, а именно детей—волноваться театральными впечатлениями—вряд ли ценно в педагогическом отношении. Если этот вопрос не является уже почему то спорным для плана жизни современной школы, то надо все же дать ему разрешение наименее опасное. С этой точки зрения—инсценировки сказок или очень популярных среди детей повестей и рассказов—самый ценный материал для репертуара детского театра.

Знакомый сюжет не требует при его сценической разработке особенно тонких ухищрений со стороны детского драматурга.

Не требуется виртуозно сделанным диалогом оправдать, напр., внезапное появление на сцене Кота в сапогах и в шляпе, Бабы Яги или Белоснежки и девочки Красной-шапочки: появился такой герой на сцене, и появление это вполне законно, как законно появление на сцене Евгения Онегина и пр. общих добрых знакомых для всего зрительного зала, в театре для взрослых.

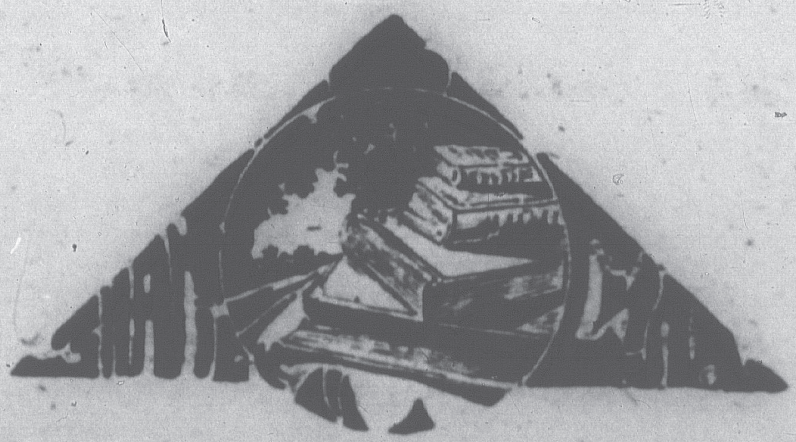
Остается дать возможность этим героям действовать, т. е. бороться и страдать или торжествовать по формальному театральному закону, т. е. так, чтобы зритель увлекался их борьбой, страданием и торжеством.

Миновать же опасности быть не сценичным необходимо каждому драматургу детского театра. И единственный путь для этого, прежде всего—пристальное изучение психологии детей—зрителей, а затем изучение лучших образцов драматической литературы, преимущественно французской, не порвавшей во имя литературы с театром.

Никакие руководства по технике драмы не могут дать того, что дает само-изучение образцовых театральных пьес.

И непременным условием при изучении этих образцов должно быть твердое убеждение, что театр и литература не одно и тоже, и что театр может обходиться без слова, но не может быть лишен действия.

**Николай Попов.**



*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# ПРОЛЕТАРСКАЯ ЭСТРАДА

## ИНВЕКТИВА

Еще недавно, всего охотней
Вы к новым сказкам клонили лица.
Уэлс, Джек Лондон, Леру и сотни
Других плели вам небылицы. —

И вы дрожали, и вы внимали
С испугом радостным, как дети,
Когда пред вами вскрывались дали
Земле назначенных столетий.

Вам были любы—трагизм и гибель,
Иль ужас нового потопа,
И вы гадали: в огне ль, на дыбе ль
Погибнет старая Европа!

И вот свершилось. Рок принял грезы,
Вновь показал свою превратность:
Из круга жизни, из мира прозы
Мы вброшены в невероятность.

Нам слышны громы: то—вековые
Устои рушатся в провалы:
Над снежной ширью былой России
Рассвет сияет небывалый.

В обломках троны; над жалкой грудой
Народы видят надпись: «бренность!»
И в новых ликах живой причудой
Пред нами реет современность.

То, что мелькало во сне далеком,
Воплощено в дыму и гуле.
Что ж вы коситесь неверным оком
В лесу испуганной косули?

Что ж не спешите вы в вихрь события,—
Упиться бурей грозно-странной?
И что ж в былое с тоской глядите
Как в некий край обетованный?

Иль вам, фантастам, иль вам, эстетам,
Мечта была мила как дальность,
И только в книгах да в лад с поэтом
Любили вы оригинальность?

**Валерий Брюсов.**

## Да здравствует „Долой!“

Что стряслось до нас ленивыми отцами,—
Разрушим до конца, быль обращая в пыль,
И сами красных дней мы будем кузнецами:
Нам, юным, не указ—привычек затхлых быль!

Мы—непокорные! В нас жив огонь протеста!
Наш лозунг: «Старый мир—вверх дном перевернуть!»
И кто глядит назад—тем среди нас не место!
Дорога в Прошлое—не наш, дерзнувших, путь!..

Мы к вольным дням Весны спешим неугомонно!
Все разрушаем мы, что гнило до сих пор!..
Нам никогда держать в руках своих знамена,—
В руках у нас—таран и молот, и топор!..

Рубите, топоры. Вишневый Сад Былого!
Развейся, мирный дым сентиментальных дней!
Что было,—не должно быть в мире нашем снова;
Нам дома дедого—развалины родней!

Мы от отцов не ждем сочувственных приветствий;
Восставших, нас они не радует ничуть!
Нет, не хотим клад мы «по тропинке бедствий»;
Дорога Дерзости—единственный наш путь!..

И старым звонарям мы не пришли на смену,
Не взяли ничего от жизни мы былой!
Нет, мы кричим, спеша на Творчества арену:
— Долой «Да здравствует!» Да здравствует «Долой!»

**Михаил Пустынин.**

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# Мы идем.

Путь тернист, обрывы, скалы,—
Разрушая все преграды,
Все препоны, мы идем...
Откровенья и наряды
Миру новые несем.

Мощь призыва,
Битвы сладость,
Вихрь порыва,
Веру, радость—

Мы взлелеяли в груди...
В юной пламенной груди.

Мы—стремленье
Достиженья
Светлой Воли,
Красной Доли...
Впереди:

Путь тернист, обрывы, скалы,—
Мы зажгли призывный свет...

Рдеют зори ярко-алы,
Тает смерти силуэт.

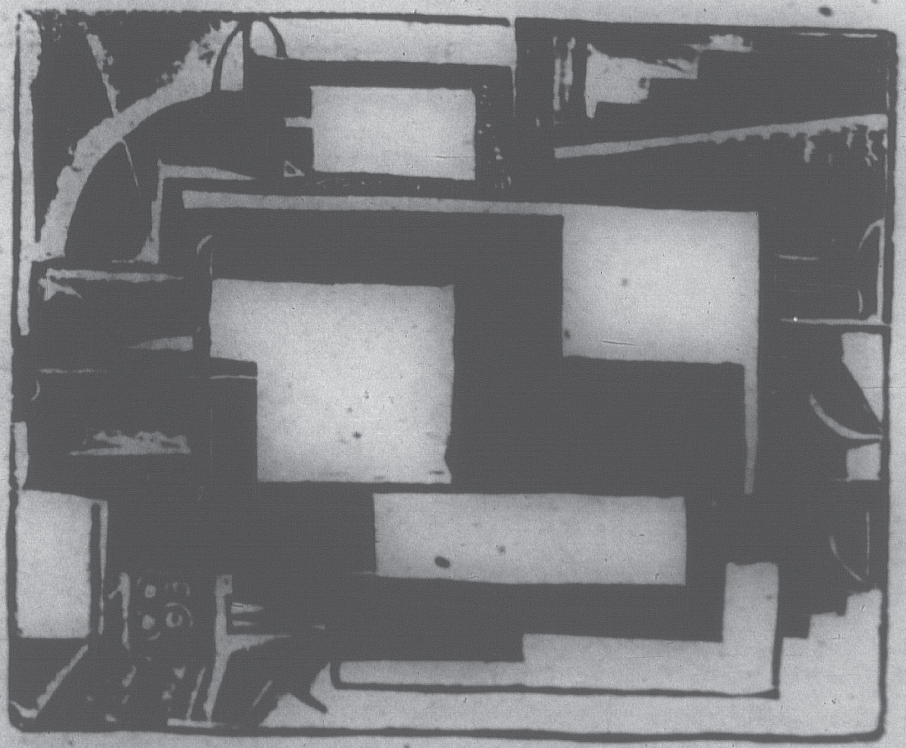
Полог ночи
Разрываем
И рабочих
Призываем—

Встретить Утро, Солнце, День...
Властный, ясный, красный день!

Будут встречи,
Клятвы, речи...
Радость бедных,
Сонных, бледных
Деревень...

Только веру сохраните,
Души творчеством горят:
На железе и граните—
Разобьем цветистый сад.

И. Садофьев.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# ХРОНИКА



## Профессиональная жизнь.

### ДЕКЛАРАЦИЯ ЭКОНОМОТДЕЛА СОРАБИСА.

Учитывая, с одной стороны, сложность и важность работ, возложенных на Сорабис нашим временем и ненормальность условий, в которых проходит эта работа — с другой, Эконом-Отдел Вит. Губ. Отдела Сорабиса счел необходимым выступить со следующей декларацией:

1) Экономотдел Витгуботдела Всерабиса имеет свои задачи—целесообразную организацию производства в области художественно-эстетической культуры.

2) Оценивая положение своего производства в данный период, Экономотдел находит, что наличные формы организации художественного производства неудовлетворительны, что все дело художественного производства находится в настоящее время в состоянии полной разрухи.

3) Эта разруха выражается во-первых в отсутствии проведения в жизнь художественно - просветительных мероприятий правительственных органов художественного просвещения, во-вторых в эксплоатации производительных сил Сорабиса организациями, чуждыми делу искусства, не сознающими существа производственных задач Сорабиса.

4) До настоящего времени художественные силы Сорабиса трактуются как подсобные средства для достижения заданий, по существу чуждых художественно-эстетическому строительству, являющемуся основной задачей Сорабиса.

5) Учитывая громадную важность политического просвещения масс, полагая, что в данный исторический момент политическое просвещение должно быть поставлено во главу угла всякой деятельности, Экономотдел указывает, что использование производительных сил Сорабиса для целей политической агитации должно иметь предел, заключающийся в обеспечении Сорабису достаточной возможности для осуществления основной задачи его производства—строительства художественно-эстетической культуры.

6) Экономотдел Витгуботдела Всерабиса констатирует, что в последние месяцы использование сил Сорабиса для целей неходящих в его производственные

жаясь во-первых в эксплоатации свыше всякой меры художественных сил Сорабиса, во-вторых в организационном понижении качества художественного труда Сорабиса, питающим низкопробное ремесленничество (халтуру), развращающем как самих членов Сорабиса, так и зрителя—трудовые массы населения, поскольку им преподносятся суррогаты искусства.

7) Это явление роняет работу правительственных органов художественного просвещения и угрожающе понижает уровень художественного производства Витгубсорабиса.

8) Наряду с этим Экономотдел указывает, что отсутствие в деятельности организации пользующихся силами Сорабиса (Губполитпросвет, Губкомпарт) достаточно выработанных планов их деятельности, требующей содействия сил Сорабиса, влечет за собой разруху и деморализацию членов Сорабиса с точки зрения трудовой и профессиональной их дисциплины (изменение места и времени выступлений, бесплодные ожидания, неналаженность транспорта, неналаженность финансового аппарата).

9) Экономотдел указывает далее на частые срывы художественных мероприятий правительственных органов просвещения, опирающихся в деле их плановой работы на силы Сорабиса, полагая, что безудержный рост этих явлений ведет, как к разрушению всего дела художественной культуры, так и дезорганизации в среде работников искусств.

Экономотдел полагает, что нарушение плана художественных мероприятий может иметь место лишь в целях ударно-политического характера, ни в каком случае не приобретая характера системы.

10) Художественная производительность работы Сорабиса, базируясь на основах творческой психологии имеет определенный предел, при нарушении коего продукт художественного производства становится или неудовлетворительным, или абсолютно негодным.

Производственные задачи Сорабиса в этом смысле вступают в конфликт с наличным положением вещей, при котором художественное производство эксплоати-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




11) Принимая во внимание все изложенное, Экономотдел Сорабиса в нижеследующих положениях определяет принципы производственной деятельности Сорабиса и пределы производительности труда наличных художественных его сил.

А) Производственные задачи Сорабиса определяются:

1) Планом художественной деятельности Подотдела Искусств Витгубнаробраза.

2) Отдельными заданиями правительственных органов общего просвещения внешкольного и школьного.

3) Экстренными, ударного характера заданиями Агитотдела, Компарта и др. организаций.

Б) Учитывая имеющийся в распоряжении Сорабиса художественные силы, Экономотдел устанавливает следующие предельные нормы производительного труда членов Витгуботдела Всерабиса:

1) В области музыкальной, устанавливается следующее количество выступлений, как предельное: а) для симфонических концертов, под которыми надо разуметь выступления Государственного Симфонического оркестра всех типов—3 концерта в неделю, б) для камерных концертов (выступление камерных коллективов академического характера)—2 выступления в неделю, в) количество концертов различного типа, организуемых по заданиям Губполитпросвета и др. органов по клубам, коммунам и т. п., устанавливается из расчета, в основу которого кладется положение, что количество выступлений каждого члена Сорабиса не может превышать 3 выступлений в неделю.

2) В области театральной—количество выступлений драматических сил Сорабиса определяется контрактами заключенными с Губнаробразом.

Все выступления сверх обусловленных контрактами не могут превышать 3 раза в неделю на общих основаниях с музыкантами.

В) Использование художественных сил Сорабиса для целей не входящих в план деятельности правительственных органов художественного просвещения должно быть обставлено условиями, обеспечивающими доброкачественность художественного производства (налаженность транспорта, точное указание о времени и месте выступлений, заблаговременное, не менее чем за 3 дня, сообщение о предстоящих выступлениях, своевременная оплата участников).

Г) Распределение художественных сил Сорабиса сосредоточивается в Секрабисе и производится по указаниям Сорабиса и Губкомтруда.

Д) Никакие единоличные распоряжения учреждений и организаций не призванных по конституции РСФСР к руководительству делом художественного просвещения, направляемые в Секрабис или отдельным группам членов Сорабиса, или отдельным работникам искусств помимо правительственных органов художественного просвещения, или Правления Сорабиса, исполнению не подлежат.

12) Изложенные в настоящей декларации положения, преследующие цели упорядочения художественного производства Сорабиса подлежат немедленному проведению в жизнь.

Настоящая декларация одобрена Правлением Сорабиса и утверждена Экономотделом Губсовета Профсоюзов.

# КУЛЬТУРНАЯ РАБОТА.

После долгого ожидания был в конце декабря мес. торжественно открыт клуб Сорабиса.

Культотделом Союза был разработан подробный план работы клуба, который однако до сего времени по техническим условиям не мог быть проведен в жизнь.

В ближайшие же дни клуб начнет правильно функционировать: ежедневно будет открыта библиотека-читальня и по понедельникам для членов Союза будут устраиваться лекции, диспуты и показательные концерты.

В первую голову намечены лекции: М. М. Бахтина на тему «Искусство и действительность» и К. С. Малевича о новом искусстве и производстве.

## ЛИКВИДАЦИЯ БЕЗГРАМОТНОСТИ.

Работа по ликвидации безграмотности среди членов Союза, начатая около года тому назад, до сих пор не закончена.

По постановлению Правления Союза всеми местными комитетами выделены специальные поверочные комиссии для точного учета неграмотных и малограмотных работников путем испытаний.

По данным этой работы, которая уже закончена, среди членов Сорабиса по г. Витебску насчитывается 23 неграмотных и 32 малограмотных, которые размещены по школам.

Обращено также особое внимание уездных отделений Союза на дело ликвидации безграмотности.

## БОРЬБА С ХАЛТУРОЙ.

В виду того, что за последнее время устройство халтурных концертов как прежними гастролерами, так и местными силами в свою пользу приняло совершенно недопустимый характер эксплоатации зрителей, Правление Союза с 1 февраля категорически запретило устройство на всей территории Витебской губ. каких-бы то ни было концертов и спектаклей, сбор с которых поступает в пользу участников.

Это постановление имеет громадное значение для дела оздоровления художественного производства в губернском масштабе.

В настоящее время концерты и спектакли силами приезжих артистов могут происходить лишь в случае приглашения их Подотделом Искусств с оплатой по особым тарифным ставкам.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




## НЕДЕЛЯ ПРОФДВИЖЕНИЯ И СОРАБИС.

Согласно выработанному плану Сорабису надлежит принять активное участие в проведении всей профнедели. На Союз возложена работа по обслуживанию недели спектаклями и концертами силами всех членов Сорабиса.

Для проведения профнедели по Сорабису, избрана тройка в составе Сахновского, Сумарокова и Цшохера, которая предполагает устроить посвященное вопросам профдвижения общее собрание членов Союза, после которого дать показательные концерт и спектакль.

## РАБОТА ЭКОНОМОТДЕЛА.

Новым союзным органом знаменующим собой значительное приближение Сорабиса к производству является Экономотдел Союза.

В заседании правления 29 января принята обширная декларация по вопросам организации производства, заслушанная и утвержденная Экономотделом Губпрофсовета. (Декларация помещена в этом номере), которым разработана Сорабису особая инструкция.

Экономотделом установлены пределы использования художественной мощи членов Сорабиса, все производство в его окончательном виде сосредоточено в Экономотделе.

Принят также ряд мер к улучшению положения Гос. спец. муз. школы 3-х ступеней.

Экономотделом при участии представителей заинтересованных учреждений ведутся работы по выработке единого производственного плана в области искусства и также по регулированию экстренных, внеплановых заданий.

Для проведения в жизнь всех положений Экономотдела по вопросам организации производства, при нем создан подотдел технического осуществления мероприятий Экономотдела, функционирующий в составе представителей Экономотдела, Культотдела Губпрофсовета, Подотдела Искусств и Губполитпросвета, регулирующий всю внеплановую работу (устройство концертов в клубах, госпиталях и т. д.).

Секция Рабиск при Губкомтруде работает по непосредственным заданиям Экономотдела.

Обращено также особое внимание на вопросы производственной пропаганды, до сих пор бывшие несколько в тени.

Избрано бюро производственной пропаганды, которое по получении из Экономотдела инструкций, приступило к работе.

## ТАРИФНАЯ РАБОТА.

За последнее время сильно оживилась тарифная работа Союза, проведенная через Отдел нормирования труда (ОНТ).

Закончена большая работа по проведению в жизнь нового тарифа художественных и части технических работников.

Введены в тариф также и преподаватели всех музыкальных школ.

Установлены особые факторы премирования как за особую интенсивность труда, так и художественные достижения.

В соответствии с тарифом установлены и разовые ставки работникам искусств, причем в целях поднятия художественного производства, вводится особое индивидуальное премирование отдельных исполнителей, за известные художественные достижения в каждом отдельном случае, благодаря чему несомненно повысится художественная ценность концертных выступлений.

В ближайшее время для укрепления аппарата ОНТ предполагается реорганизация его в организационном отношении, согласно нового выработанного ВЦСПС положения.

## РАБОТА МЕСТНЫХ КОМИТЕТОВ.

Существующие по городу 14 местных комитетов в общем вдвинуты организационно - инструкторским Отделом в русло работы. Проведен принцип ответственности секретарей комитетов в вопросах связи с Союзом, благодаря чему она в настоящее время вполне налажена.

В ближайшее время в соответствии с работой по производственной пропаганде будет проведена работа по укреплению местных комитетов и их профессиональной и производственной линии.

## СВЯЗЬ С УЕЗДНЫМИ ОТДЕЛЕНИЯМИ.

Уездные отделения Сорабиса правильно работают в Орше (120 чел.), Полоцке (80 ч.), Невеле (70 ч.), Велиже (60) и Сенно (40), из них самым молодым является лишь недавно перешедшее в Виттубрабис Оршанское отделение.

Связь с Губотделом налажена в полной мере, в особенности Оршанским Урабисом.

Вся работа уездных отделений координируется и корректируется Организационно-Инструкторским Отделом.

## 4-й ГУБС'ЕЗД СОРАБИСА.

Организационно-инструкторским Отделом начаты подготовительные работы к созыву в начале мая мес. 4-го Губернского съезда работников искусств.



*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# Из деятельности губ. подотдела искусств.

## Театральная секция.

В марте состоится губ. конференция зав. уезд. Подотд. искусств.

***

Согласно постановления правления Сорабиса от 17 января запрещены в пределах Витебской губ. все культурные спектакли и концерты.

С этого момента могут быть устраиваемы только те концерты и спектакли, которые входят в плановую работу подотделов искусств.

***

Режиссерским Советом, пополненным представителями Губсовета Профсоюзов и Политпросвета, просмотрен репертуар местных театров и намечены новые постановки на оставшуюся часть зимнего сезона. В результате этой работы в репертуаре Губ. Показат. театра остались пьесы: «Бедность не порок» Островского, «Царь Федор» А. Толстого, «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Вощик Геншель» Гауптмана, «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина, «Тартюф» Мольера и «Этаны» Белоцерковского; намечены к постановке: «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Дантон» Ромен-Роллана, «Горе от ума» Грибоедова, «На дне» Горького и для детей—«Бум и Юла» Шкляра.

В репертуаре 2-го театра Губнаробраза остались «Гроза» и «Не в свои сани не садись» Островского, «Разбойники» Шиллера, «Власть тьма» Л. Толстого, «Гибель Надежды» Гейермана, «Сожженная шляпка» Лэйтон, «Нахлебник» Тургенева, «Измена» Сумбатова и условно «Бифштекс с кровью» Белоцерковского; намечены к постановке «Сплошной этаж» Юрьина, «Ревизор» Гоголя, «Савва» Андреева, «Жорж Дандэн» Мольера, «Дурные пастыри» Мирбо, «Апостол Сатаны» Б. Шоу и для детей—«Аллигур» Бонди и Мейерхольда.

***

Вслед за изданием 1-го выпуска революционных пьес для Народного театра губ. подотдел искусств подготовил материал для второго выпуска, в который вошли следующие агитационные пьесы, полученные в рукописях из Москвы: Кагал «За свободу», Шишков «Единение», Арго и др. «Крестьянин-Петрушка» и Гейден «Два Петра».

На днях сборник начинает печататься.

***

Под руководством инструктора Олениной губ. подот. искусств закончены организационные работы по созданию детского театра. В ближайшие дни театр приступит к работе.

***

Произведен выпуск старшей группы студии драматического искусства при губ. Показ. театре.

***

Заготавливается для уездов очередная посылка пьес, грима, материалов и т. д.

## Секция ИЗО.

Секцией ИЗО выработана производственная программа Госуд. Худож. Декор. мастерской. Намечены и исполнены в ближайшие 3 месяца 45 портретов революционных деятелей, 3000 агитационных плакатов, роспись и украшение 3 рабочих клубов.

***

За январь и февраль 1921 г. секцией ИЗО выпущено 12 печатных плакатов (гравюрой на линолеуме) по заказу Губполитпросвета для «Недели проф. движения», посевной кампании и 3-й годовщины Красной Армии.

***

Ближайшей задачей секции ИЗО явится создание районной художественной школы, открытие которой доселе тормозится отсутствием подходящего помещения.

## Музыкальная секция.

Произведена полная реорганизация Секции в административном отношении.

***

В связи с упразднением МУЗО и переходом всей музыкальной работы в ведение Губ. Подотдела Искусств был поднят вопрос об урегулировании деятельности главных музыкальных коллективов—Симфон-оркестра, камерного ансамбля и госхора и об сообщении ей большей планомерности и систематичности.

В настоящее время разработаны и утверждены планы деятельности этих коллективов и начато проведение их в жизнь.

В общих и основных чертах вся реорганизация музыкальной работы сводится к следующему:

Деятельность госуд. симфонического оркестра будет протекать по двум направлениям: в плоскости развития и углубления высокого музыкального мастерства путем устройства академических концертов и в плоскости популяризации музыкального искусства в широких народных массах путем организации общедоступных концертов по популярным программам. Совершенно очевидно, что концерты второго рода также должны отвечать требованиям максимальной художественности и совершенности.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




В основу академических концертов, в качестве ударных заданий положена: исполнение девятой симфонии Бетховена, полностью с хором и солистами и специальный концерт из произведений Скрябина со второй симфонией его в качестве центрального номера. Кроме того, в этот цикл концертов вошли многочисленные произведения Вагнера, Чайковского («Манфред»), Римского-Корсакова («Шехерезада») и др. До конца зимнего сезона таких концертов намечено 6—по одному каждые две недели.

В программы популярных концертов, которые будут устраиваться еженедельно, включена часть материала академических концертов и кроме того, многообразный материал из произведений преимущественно русских композиторов. Каждый концерт будет посвящен какой либо определенной теме—«Народные мотивы», «Волшебное и Фантастическое», «Народная сатира», «Природа в музыке», «Героизм в музыке» и т. д.

Кроме того, для детей разработаны две программы симфонических концертов—одна общего характера из произведений Чайковского, Глинки, Аренского, Серова и др. и вторая— специально посвященная сказке в русской музыке. Сюда вошли «Ночь на Лысой горе» —Мусоргского, «Щелкунчик» Чайковского, «Волшебное озеро» и «Кикимора» Лядова, «Салтан» Римского-Корсакова и др. Все концерты будут сопровождаться лекциями.

Камерным ансамблем также намечен ряд как академических, так и популярных вечеров, охватывающих в общем всю новую европейскую и русскую музыку. В центре программ—Бетховен, Моцарт, Шуберт и Чайковский.

Для Госхора намечен ряд популярных народных концертов из произведений Глинки, Мусоргского, Аренского, Гречанинова, Кюи и т. д. В принципе лежит стремление культивировать русскую народную песню и ее мелодику. Кроме того, госхором будут даны специальные концерты для детей, состоящие преимущественно из народных песен различных национальностей.

Разрабатывается план организации концертов по уездам.

***

В виду того, что более 3 лет Витебск не слышал оперы и эта большая область искусства у нас как бы замерла, в губ. музыкальной секции подняг вопрос о возрождении оперы.

Принимая во внимание наличность у нас хорошего оркестра, хора, балета и театрального помещения принято пожелание начать работы по организации показательных оперных спектаклей в губ. показательном театре.

В репертуар намечены оперы: «Севильский цирюльник», «Кармен», «Борис Годунов» и «Евгений Онегин».

Устройство этих спектаклей предполагается в один из летних месяцев. Солисты будут приглашены из Петрограда.

Если опыт окажется удачным, предполагается поднять вопрос об организации в Витебске постоянной оперы.

---

## КИНО-ФОТО-СЕКЦИЯ.

По предписанию Губнаробраза Губкинофотосекцией изъяты из репертуара местных кинематографов все, так называемые драмы, в дальнейшем разрешено ставить в местных кинематографах только картины агитационного и научного характера или инсценировки классических произведений русской и мировой литературы.

***

Губкинофотосекцией закончены технические приготовления по оборудованию передвижных кинематографов, которые предназначены для обслуживания деревни. В данный момент кинофотосекцией ведутся переговоры с помещающими учреждениями о передаче ей нескольких автомобилей для установки передвижных кинематографов.



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# НА ПУТЯХ СТРОИТЕЛЬСТВА

## Тезисы об основах политики в области искусства.

Художественный Сектор Наркомпроса и Центральный Комитет Всерабиса, признавая, что не пришло еще время устанавливать бесспорные начала пролетарской эстетики, считают тем не менее необходимым выяснить с достаточной точностью основные начала, которыми они руководствуются в своей деятельности.

1) Признавая за пролетариатом полное право внимательно пересмотреть все элементы мирового искусства, достающегося ему в наследство, и утверждая ту истину, что новое пролетарское и социалистическое искусство может быть построено лишь на фундаменте всех приобретений прошлого, мы признаем сохранение и использование подлинных ценностей, оставшихся нам от старой культуры, несомненной задачей Советской власти. При этом наследство прошлого должно быть беспощадно очищено от всех примесей отвратительного распада и разврата: бульварная порнография, мещанская пошлость, интеллигентская скука, черносотенные и религиозные предрассудки, поскольку типные примеси имеются в наследии прошлого, — должны быть изъяты. В тех же случаях, когда сомнительные элементы неразрывно связаны с подлинно художественными достижениями, необходимо принимать меры к критической оценке новой, свежей, массовой пролетарской публикой предоставляемой ей духовной пищи. Вообще усвоение наследия старой культуры должно быть со стороны пролетариата не ученическим, а властным, сознательным, остро-критическим.

2) Рядом с этим советская и профессиональная культурно-художественная работа должна быть направлена к созданию чисто пролетарских художественных форм и учреждений, всячески содействуя существующим и возникающим рабочим и крестьянским студиям, ищущим новых путей в области изобразительных искусств, музыки, театра и литературы.

3) Равным образом все области искусства должны быть использованы для подлинно и ярого иллюстрирования политической и революционной агитационно-пропагандистской работы, как ударной, выражающейся в отдельных неделях, днях, кампаниях, так и постоянной. Искусство есть могучее средство заражать окружающих идеями, чувствами и настроениями. Агитация и пропаганда приобретают особую остроту и действенность, когда они одеваются в привлекательные и могучие формы художественности.

Однако, это политическое искусство, это художественное служение идеальным устремлениям революции может являться соответствующим лишь в том случае, когда сам художник, отдающий этому делу свои силы, искренен, когда он действительно проникнут революционной сознательностью и полон революционного чувства. Поэтому коммунистическая пропаганда в средах служителей искусства является также насущной задачей как Художественного Сектора, так и Всерабиса.

4) Искусство разделено на целый ряд направлений. Пролетариат только вырабатывает свой собственный художественный критерий, и поэтому ни государственная власть, ни профессиональный союз не должны считать ни одного из них государственным, оказывая, в то же время всяческое содействие новым исканиям в области искусства.

5) Художественно-учебные заведения должны быть пролетаризированы. Одним из средств пролетаризации должно явиться открытие рабочих факультетов при высших учебных заведениях пластических искусств, музыкальных и театральных.

В то же время должно быть обращено сугубое внимание на развитие вкуса и художественного творчества в массах путем введения искусства в народный быт и в широкое производство, т. е. содействуя развитию художественной промышленности, а также широкому расцвету хорового пения и массовых действ.

Опираясь на эти начала, Художественный Сектор Наркомпроса и Всероссийский Проф. Союз Работников Искусств, под общим контролем Главполитпросвета, а через него Коммунистической партии, с одной стороны, и при неразрывной связи с профессионально-организованным пролетариатом и Всероссийским Советом Проф. Союзов — с другой, будут дружно и совместно вести художественно-просветительную и художественно-производственную работу в стране.

Председатель Художественного Сектора Нарком по просвещению **А. Луначарский.**

Председатель Ц. К. Всерабиса **Ю. Славинский.**

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# БИБЛИОГРАФИЯ

**«Культура театра. Журнал Моск. ассоциированных театров». № 1. Гос. Изд. 1921 г.**

Итак, заговорила ассоциация академических театров. Ни для кого не секрет, что ее голос должен сыграть роль, если не противодействия, то регулятора и начала уравновешивающего по отношению к боевым программам и лозунгам ТЕО и Вс. Э. Мейерхольда. Дело идет, конечно, не об обычной журнальной полемике, не о словесном препирательстве. А. Южин в своей полу-программной статье «Культура театра», счел необходимым особенно подчеркнуть отсутствие у редакции нового журнала подобных намерений, выдвинув, как основную цель его, вполне понятное и совершенно естественное стремление «иметь возможность громко исповедывать то, во что мы верим» и дать право голоса тем, кто до сих пор напоминал «выставленного на показ человека со связанными руками и замкнутым ртом, прикованного к столбу».

Но ведь «из песни слова не выкинешь». И как бы ни была корректна редакция нового журнала и как бы ни чужда была ей роль моськи-забияки, в силу железной логики событий, в создавшейся конкретной обстановке самый выход «Культуры театра» знаменует организацию нового художественного центра, вопреки ТЕО, против Мейерхольда и усугубляет водораздел сегодняшних идейно-художественных группировок. «Одесную»—ТЕО и Мейерхольд, «ошую»—ассоциация от Таирова до Южина; в центре, как почти всегда, А. В. Луначарский.

Там, на Неглинном, у Мейерхольда, в «Вестнике театра»—«Октябрь. Искусство», производственная программа, борьба с традициями, прерыв культурной преемственности; здесь, в ассоциации, в «Культуре театра» прежде и раньше всего—охрана ценностей и утверждение преемственности культурного развития.

Эту принципиальную позицию нового журнала достаточно красноречиво и определенно намечает передовая статья А. В. Луначарского: «Огульная характеристика этих ценностей прошлого, как буржуазных,—читаем мы тут,— есть смешная и невольная уступка буржуазии, которой, таким образом, отдается слишком много чести. В веках создавшиеся сокровища художественной культуры отнюдь не были произведены буржуазией и далеко не всегда производились для буржуазии. Все классы и все эпохи в разной мере, правда, участвовали в создании этой сокровищницы, и в ней имеется множество революционных ценностей, ибо художники, в особенности, великие, выходя почти всегда из промежуточных классов, очень часто проникнуты были жгучим протестом по отношению к классам господствующим. Пролетариат сможет сказать свои собственные яркие слова, быть может, более яркие, чем все прежние в области искусства, лишь усвоив себе это прошлое и двигаясь дальше с уже достигнутых этапов совершенно так же, как это происходит в области науки и техники».

Таким образом, основная задача журнала—по существу охранительная, консервативная в благородном смысле этого слова.

Поскольку удачно она выполнена в первом номере? Если не считать уже отмеченных статей Луначарского и Южина да еще заметки А. Таирова о «Благовещении» в Камерном театре, остальной литературный материал особенной яркостью не блещет и какими либо «ценностями» не прельщает. Статьи и А. Эфроса и Л. Сабанеева, и Ю. Сахновского—типично журнальны, хотя и не лишены общего интереса. Но хороши программы, богата хроника, есть библиографические заметки.

При нашей бедности и этого достаточно, чтобы пожелать новому журналу дальнейшего процветания и не отрицать его положительного значения.

**П. Медведев.**

---

**Н. Н. Коломов.** Введение в историю русской литературы. Изд. «Задруга». Москва, 1920 г. Ц. 15 р.

В 1875 году появилась обширная рецензия Н. С. Тихонравова на «Историю российской словесности» Галахова. Этот момент в истории русской литературной критики очень важен и знаменателен: им начинается период серьезного интереса и живого внимания научной мысли к вопросам методологии и теории литературы. Но, хотя, таким образом, этот период подходит к своему полувековому рубежу, практические результаты, им достигнутые, не могут быть названы особенно значительными. За историю русской литературы сходило все, что угодно—и история философских идей, и история общественных настроений, и двусмысленные психологические параллели, и откровенная публицистика, и претенциозные разглагольствования «о том, о сем, а в общем ни о чем»—а истории литературы в подлинном смысле этого слова не было и нет.

Когда же, наконец, история русской литературы станет тем, чем она должна быть—**историей русского словесного творчества!**

Не подлежит сомнению, что зыбкость теоретических определений и неразработанность методологических вопросов сыграли во всем этом крупную отрицательную роль.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




В этом отношении рецензируемая нами небольшая работа недавно скончавшегося молодого ученого Н. Н. Коновалова представляет значительный интерес и заслуживает самого серьезного внимания.

Отчетливость и ясность определений, общая серьезная продуманность вопроса, правильный подход в теме отрадно отличают этот небольшой и скромный труд.

План работы Н. Н. Коновалова в общем таков: начиная с определения литературы, сущность которой автор видит в «социальном творческом взаимодействии единичном образе и выражении в слове чувства», он переходит к уяснению границ и взаимоотношений между историей литературы и историей культуры, публицистикой и другими смежными дисциплинами. Затем, давши целый ряд ценных указаний о методе построения истории литературы и сравнительную оценку существующих методов, автор переходит к классификации образов и обзору литературы предмета.

Основным недостатком книжки является некоторая бегловатость и конспективность изложения. Сам вопрос настолько сложен и обширен, что требует более детальной разработки. Есть и более мелкие, но все же досадные погрешности: неустойчивое определение лирики, ошибочное истолкование символизма пьес Л. Андреева и т. д.

Но, несмотря на эти недостатки, работа Н. Н. Коновалова не может не быть признана очень ценной, особенно принимая во внимание крайнюю ограниченность материала по тем вопросам, которым безвременно скончавшийся ученый посвятил всю свою недолгую жизнь.

П. Медведев.

# Новости искусства и литературы.

В Петербурге при семье работников искусства образована комиссия для разработки плана организации постоянного комитета по устройству в Петрограде пролетарских торжеств, в дни 1-го мая, годовщины октябрьской революции, парижской коммуны и т. д.

Комитет явится постоянной организацией, которая будет детально подготовлять проекты пролетарских празднеств.

В комитет войдут представители всех ведомств, в главном образом, Тео, Музо и Изо.

Комитет тесно свяжется со всеми профессиональными союзами и крупными заводами и фабриками.

***

Ближайшей новой постановкой в Моск. Большом театре будет «Гибель Фауста» Берлиоза, которая пойдет в концертном исполнении под управлением Фительберга.

***

Моск. Художеств. театром намечены на ближайшие месяцы след. работы: возобновление «Ревизора», постановка интермедий Сервантеса, комич. опер Оффенбах «Перикола» и «Орфей в аду».

***

Первая студия Моск. Худож. театра работает над пьесой Стриндберга «Эрик XIV».

Вторая студия Моск. Худож. театра ставит «Сказку об Иване Дураке» по Л. Толстому.

***

Московский Камерный Театр работает над постановкой «Ромео и Джульетты» Шекспира. Заглавные роли в руках Переяслав и Коонен. Декорации А. Бенуа.

Следующей новой постановкой явится городская драматургия, первый опыт совместной работы театра и поэта Шершеневича над текстом.

***

Вчера на том самом спорах лучшей на это роскошной театр нашей Лукоморья, как на днях последняя премьера дня другого театра. В Саратове погибло в огне не одно выдающееся лучшей в городе оперный театр им. Рахманинова-Зарубина и Крестовоздвиженский цирк Лемана. И спасибо, пожар случился не поздно до начала спектакля. В Тамбове сгорел зимний театр единственного в городе театра. Нам сообщили, что сгорел Фигнеровский театр в Нижнем-Новгороде. Последняя корреспонденция говорит, что сгорел театр им. Луначарского в Симбирске и т. д.

Необходимо, чтобы на местах приняли исключительные меры к сохранению народного достояния и к ограждению жизней зрителей.

***

Полагая, что в настоящий момент самой важной задачей является сохранение лучших традиций русского искусства и использование в целях его дальнейшего развития творческого опыта предыдущих художественных поколений, Петрогр. Отд. Изобр. Искусств организовал худож. Совет, в состав которого кроме футуристов—единственных до сих пор сотрудников Отдела, вошли также авторитетные представители более умеренных течений—А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, А. Т. Матвеев и др.

По словам зав. Отдела Н. Пунина—такое объединение необходимо, т. к. в стремлении удовлетворить разнообразные потребности масс лежит опасность понижения культурного уровня искусства. Только объединенными силами разных художественных течений может быть достигнуто, что потребности масс и стремление сохранить искусство на высоком уровне культуры вступят в тесный контакт, который должен способствовать выявлению самых разнообразных художественных возможностей.

Таким образом, новый художественный совет не есть административный орган, каковым по-прежнему остается отдел изобразительных искусств, и имеет своей целью руководить идейной стороной многочисленных учреждений, подчиненных отделу изобразительных искусств.

***

В Париже состоялась постановка трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» в новом переводе Андре Жид, в которой заглавную роль исполняла Ида Рубинштейн.

***

В Александрийском театре в этом сезоне будут осуществлены следующие постановки: в конце марта пойдет пьеса Лопе де-Вега «Звезда Севильи», в поста-

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




конце Н. В. Смолича, а затем «Собачий вальс» Андреева. Кроме того, возобновляется «Маскарад» и «Нора» с Ведринской в заглавной роли.

***

1-го марта в Петербурге открывается сценическая академия, организуемая союзом работников искусства. Академия будет состоять из двух подготовительных курсов и художественной мастерской с двухлетним курсом. При академии будут также функционировать два специальные отделения с полуторагодичными курсами: техническое—для подготовки техников сцены и художественно-декоративное.

***

Умер известный немецкий скульптор А. Гильдебрандт. Книга его «Проблемы формы в пластическом искусстве»—классического направления, имела решающее влияние на многих современных художников и скульпторов.

***

Книгоиздательство петербургского пролеткульта в ближайшее время выпускает в свет ряд произведений пролетарских писателей. Выйдут книги стихов Машиностроя-Самобытника «На перевале», Обрадовича «Вопль» Михаила Герасимова «Четыре поэмы» и «Шуазота «Стихотворения»; книги рассказов—Садофьева, Грошикова-Рыбацкого, Крайского и две книги рассказов для детей Весниной. Кроме того, готовятся к печати следующие книги: «Музыка баррикад», стихи Павла Арского, «Лик Мстителя»—мистерия, книга рассказов его же, поэма Бердникова «Расцветал Любонь» и книги стихов и рассказов того же автора.

В печати также первый «Пролетарский чтец—декламатор» заключающий в себе избранные произведения для эстрадного и сценического исполнения.

***

М. А. Гершензоном издана книжка «Видение поэта», посвященная вопросам методологии литературы, закончен философский труд «Трёхчленный образ совершенства» и написана большая статья по религиозному вопросу.

***

В ближайшее время в Петерб. издательстве «Альционост» выходит 2-й номер журнала «Записки мечтателей» и книга «Новое и старое искусство» под ред. К. Эрберга.

***

Центральное бюро всероссийского союза писателей коммунистов «Литературный фронт», выпускает в Москве первый номер журнала «Литературный фронт» и подготовляет первый литературно - художественный сборник.

***

А. Блок работает в настоящее время над большой поэмой «Возмездие», являющейся одним из крупнейших событий в истории современной литературы. 1-я часть поэмы была помещена в январской книжке «Русской Мысли» за 1917 г., 2-я и 3-я части будут напечатаны во втором номере журнала «Записки Мечтателей».

Кроме того, А. Блоком подготовляется книга его итальянских впечатлений «Молнии искусства».

***

П. Н. Медведевым закончена вчерне 1-я часть его большого историко-эстетического исследования «Русская литература XX века». Этой частью охватывается изложение зарождения «новых веяний» в русской литературе конца XIX и их предтеч в России и на Западе, нео-романтизм и символизм. В настоящее время автор работает над второю и последней частью своего труда, куда войдет оценка после-символического периода и его главнейших течений—акмеизма, нео-реализма, футуризма и имажинизма.

Кроме того, П. Н. Медведевым подготовляется работа по теории художественного творчества.

***

В издании комитета имени В. М. Бонч-Бруевич (Величкиной) вышла вторым изданием книга С. Д. Дрожжина—«Песни рабочих».

***

Московский Сытинский литературный кружок наших выпускает третью книгу своего альманаха «Чернозем» и сборник стихов своих членов—«Красный бор».

***

В ближайшее время выходит новая книга А. Таирова «Записки режиссера». Кроме того, готовится сборник, посвященный деятельности Камерного Театра за все время его существования.

***

Госиздатом выпущена книжка режиссера С. Радлова—«Указания к постановке «Короля Лира».

***

М. М. Бахтин продолжает работать над книгой, посвященной проблемам нравственной философии.

***

Поэт В. И. Волошинов заканчивает новую поэму «Астрида» и продолжает свои изыскания в области философии музыки.

***

В. А. Редлихмейстером закончена работа «Средневековая культура и ее отношение к католицизму» и продолжаются изыскания в области психологии первобытного человека.

***

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# ПО ПРОВИНЦИИ



## От наших корреспондентов.

### Невель

Работа Сорабиса протекала при исключительно неблагоприятных условиях. Прежде всего в продолжении указанного времени в гор. Невеле и его окрестностях квартировала Н. армия, которая занимала все культурные очаги и тем самым лишила возможности Правление Сорабиса вести работу по намеченному плану. Но несмотря на указанные причины, работа Правлением велась.

Правление Сорабиса сконструировано следующим образом: президиум, в составе председателя, секретаря (платный, он же казначей) и члены правления. При Правлении существуют следующие комиссии: **Культурно-просветительная, контрольно-художественная, тарифно-расценочная,** образован **Экономический Отдел** и выделен представитель для работы при Пленуме У. Б. С. Профсоюзов.

Работая в таком составе Правление Сорабиса проделало следующую работу: организационная сторона, членами Сорабиса, ответственными работниками назначена работа в кино-театре «Рекорд», который заново отремонтирован. Далее работниками Сорабиса по плану ими-же составленному, увеличен Народный Дом и заново отремонтирован.

Вмещавший ранее 250 чел. Народный Дом в настоящее время вмещает 400 чел. Кроме того, организована при Отнаробразе из членов Сорабиса драматическая труппа. За указанный период времени было устроено отчетных и чрезвычайных общих собраний 4, заседаний Правления 7, заседаний тарифно-расценочной комиссии 6, заседаний культурно-просветительной комиссии 3, контрольно-художественной комиссии 2. Симфонических оркестров за период указанного времени было устроено на театре 10 концертов и десять различных вылазок в три районных беспартийных конференций.

Переезжая из волости в волость, работники искусства сделали около 300 верст на перекладных, пробыли на театре, таким образом, две недели. Вообще за отчетный период времени работниками искусства было устроено 42 концерта, 27 спектаклей; кроме того, оркестр устроил 14 бесплатных концертов для раненых красноармейцев в госпитале № 961, а также ежемесячно по 8-ми концертов в Агит-пункте ст. Невель.

Имеются в гор. Невеле следующие культурные очаги, обслуживаемые работниками искусства: кинотеатр, студия живописи и рисования, два театральных драматических кружка. Народный Дом—Театр, кино-театр «Рекорд», летний кино и театр - сад имени Володарского, а также большой летний театр-сад имени Ф. Энгельса.

### Велиж

1) Союз работников искусств насчитывает 56 членов, при союзе имеются следующие секции: музыкальная, театральная и секция изобразительных искусств. Заседаний Правления состоялось 8, общих собраний 7. Правлением организованы месткомы в двух учреждениях приняты решительные меры к организации месткомов и в остальных предприятиях.

2) Правлением были командированы два члена Правления в комиссию при Упарткоме по проведению «Недели Красного подарка». Правлением в пользу недели «Красных подарков» было организовано: 2 киносеанса, один концерт и спектакль, чистый сбор с коих поступило: 223.731 р., деньги сданы в Упартком.

3) Членами союза были расписаны плакаты. Правлением обращено серьезное внимание на состояние Совнартеатра и предложено художнику принять решительные меры к устранению многих недостатков.

4) Выработана инструкция для служащих Совнартеатра и объявление для граждан посещающих театры, кои на-днях будут опубликованы.

5) Правлением было обращено серьезное внимание на организацию контрольной комиссии с представителем Сорабиса для проверки пьес, ставящихся в Совнартеатре.

6) Предложено Упаробразу в срочном порядке приступить к реорганизации советского оркестра.

7) Обращено серьезное внимание на интенсивность производительности труда членов союза, который в первую очередь проводится в Совнартеатре.

8) Правлением предложено зав. секцией поочередно делать доклад Правлению о деятельности секции за истекший промежуток времени.

9) Организована центральная Тарифно-Расценочная Комиссия работа которой за последнее время протекла весьма удовлетворительно.

10) Правлением обращено серьезное внимание на деятельность Культурно - Просветительной комиссии союза. Срочно принимаются меры к налаживанию работы в последней.

11) Выборные члены союза принимают активное участие в налаживании работы советского аппарата как то, Раб. Кр. Инспекции, топливный фронт, Наробраз и т. д.

М. Б.

Редактор—Редакционная Коллегия.

Р. В. Е. Отпеч. 300 экз. 1-я Государственная типография.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



# ИСКУССТВО

ЖУРНАЛ ПОТДЕЛА ИСКУССТВ И СОРАБИСА

№ 2—3. | Апрель—Май. | 1921 г.


СОДЕРЖАНИЕ: В. Фричев — „Об использовании искусства для производственной пропаганды". Проф. С. Грузенберг — „Художественное творчество перед судом науки". А. Ромм — „О музейном строительстве и [illegible] искусства". Я. Шапиршейн-Лерс — „Агиттеатр". В. Волошинов — „Мусоргский". Р. Унгерн — „Беседа о театре". Е. Наркевич-Оленева — „Детский школьный театр". М. Кукин — „Об Уксенсе". Мих. Пустынин — „Соединяйтесь и разбрей прозаиков". Пролетарская эстрада — На путях строительства — Дневник рецензента — Хроника — Библиография — Новости литературы и искусства — По провинции

## Об использовании искусства для производственной пропаганды.

[illegible]

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Но в среде творений старого искусства, как словесных, так и изобразительных найдутся такие, которые могут произвести желательный для нас эффект. Что же касается в частности литературы, то эта бурлящая тенденция почти в любых отсутствует в так называемых социальных утопиях, которые и могут быть всячески использованы. А наряду со старым искусством имеются и хорошие творения, автор которых где мыслит и чувствует по-новому, чисто по-пролетарски.

Программа какого-нибудь художественного вечера, посвященного производственной кампании, рисуется как приблизительно в следующем виде (при чем вместо указанных произведений могут быть поставлены, конечно, другие аналогичные).

Программе необходимо предпослать вступительное слово, произносимое агитатором, разъясняющим смысл предпринятой кампании, при чем впоследствии перед каждым литературным и художественным произведением также должны стоять соответствующие короткие объяснения.

Самая программа иллюстрирует сначала мотив „о стройках труда. Может быть прочитана великолепная речь Жордана из романа-утопии Золя «Труд»— эта песнь песней во славу труда-жизнедавца, а как поэтическое дополнение «Гимн труду» Филипсаки из его поэмы «Эра стали», а также стихотворения Герасимова «Фронт труда» (где вся природа изображена как участница «фронта труда»), хотя по своей внешности эти стихотворения несколько манерны. Тут, где имеется экран, можно показать скульптуры. Мейерхольда, Шахту, Газань», ибо хотя беспартийный, являлся и не был социалистом, все же с него прекрасно подчеркнуты «героические» нотки труда.

Вторая группа литературно-художественных произведений программы должна вызвать и закрепить любовь к заводу, интерес к технике. Здесь можно было бы прочесть, например, страницу из романа Уэльса «Когда спящий проснется», где пробуждающемуся в Англии будущего (не коммунистического) демократу Грею показывают чудеса высокоразвитой техники, или отрывок из «Туннеля» Келлермана, где описывается сказочная машина, при помощи которой инженер Аллен прорыл туннель между Америкой и Европой, а в дополнение к этим прозаическим отрывкам можно было бы прослушать два стихотворения Гастева в ранней его манере («Я полюбил твой рокот железный» и «Ты украсишь машины») или стихотворение Николаева «Творцам вселенной» и т. п. На экране этот цикл поэтических произведений завершится картинами Бронницы, воспевающими индустрию и пролетариат.

Наконец, третья часть программы должна привить рабочей аудитории вкус к технической изобретательности. Правда, не много подходящего найдется и в этом отношении в старом искусстве, трактовавшем и эту тему обычно без учета эпохи капиталистической прибыли. Например, в романе Лазека «Расхищенный гигант», где открытие вождя элемента упраздняет вместе с углем сотни тысяч рабочих, восстание которых усиливается).

Но можно было бы еще раз показать образ Жордана, на этот раз в качестве изобретателя в социалистическом обществе, переходящего промышленность пара на электричество (электричество—эмблема коммунизма, как пар—символ буржуазного строя), или можно было бы прочесть отрывок из утопии Клиффорда «Страна чудес» (Land of wonder), где попавшие в коммунистическую Англию будущего представители цивилизации изумлены тем, что там вместо рабов—рабочие—ученые и часто изобретатели—дикари, приходу которого им предсказывает волшебник владелец Страны чудес, вспоминая при этом прежних изобретателей из народной среды.

Между указанными литературно-художественными номерами там и здесь можно даже вставить сольные или хоровые трудовые песни, указав на то, что и сама поэзия когда-то зародилась из ритма работы, а также ритмическую пластику, воспроизводящую ритм того или иного трудового процесса.

В заключение следовало бы прочесть стихотворение в прозе Гастева «Край», где, во-первых, подчеркнута спаянность рабочих с созданными ими машинами и, во-вторых, гигантская сила трудового класса, ставящего себе сверхчеловеческую задачу, перерождающего жизнь природы, придать нашей планете более гордое и более стройное выражение.

Если таким образом будут привлечены к выполнению интересующей нас идеи все виды искусства—поэзия, музыка, живопись, скульптура, ритмика, искусство декламаторское, то трудно предположить, чтобы такой вечер не произвел надлежащего эстетического и воспитательного воздействия на рабочую аудиторию.

Конечно, это не есть «соловецкое просвещение» рабочего класса, но это несомненно воспитание его роли «класса-организатора», класса-хозяина жизни.

А искусство всегда было очень полезным и умелым воспитателем.

Повторяем, предложенная здесь конкретная программа только один из многих возможных вариантов. Она, вне всякого сомнения, нуждается в усовершенствовании, и потому следовало бы еще раз вернуться к вопросу об использовании искусства для предстоящей производственной кампании и не только для нее, но в вообще в деле строительства пролетариатом коммунистического строя хозяйства и жизни.

**В. Фриче.**

«В. Л. и Пр.», № 4.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# Художественное творчество перед судом науки.

(Введение в книгу „Психология творчества как наука“ *)

Сложный и многогранный вопрос о природе художественного и литературно-философского творчества и поныне еще не освещен в достаточной мере в богатой философской и психологической литературе: авторитетные гносеологи и психологи и поныне обходят упорным молчанием этот сложный вопрос, ограничиваясь беглыми рудиментарными замечаниями о природе творческого воображения и эстетических эмоций. По справедливому указанию П. К. Энгельмейера «теория творчества до сих пор находится в младенчестве, и до такой степени, что является спорным само существование такой теории как системы». Между тем судьбы «психологии творчества», как молодой, едва нарождающейся дисциплины, с давних пор привлекают к себе неослабное внимание не только психологов, но и социологов, историков литературы и искусства, критиков, филологов и невропатологов.

Интерес представителей гуманитарных наук к судьбам «теории творчества»—явление, далеко не случайное для вдумчивого историка философии: так называемая «психология творчества» по самым заданиям своим раскрывает широкие перспективы для ценных новых наблюдений, обобщений и выводов в области гуманитарных наук и сулит заманчивые обещания—пролить, быть может, новый свет на целый ряд сложных и спорных вопросов в области литературы, сравнительного языкознания, эстетики, критики и теории искусств—анализ процессов возникновения и объективации художественных образов, вопросы строения литературных и художественных произведений, истолкования «литературных типов», происхождения эстетических и религиозных концепций, проблемы происхождения языка, культа, обычаев, психологической природы «интуитивного мышления», психологии актера и зрителя и целый ряд других спорных вопросов, равно интересующих психологов, историков культуры и литературы, критиков, филологов-эстетов и деятелей театра и сцены. Не удивительно, поэтому, что за последнее время у нас в России замечается повышенный интерес к судьбам «психологии творчества».

О подъеме интереса к этой новой, еще не оперившейся дисциплине, свидетельствует появление серии «Вопросов теории и психологии творчества» в семи томах (под редакцией Б. А. Лезина), объединившей целый ряд филологов, историков литературы и критиков в попытке осветить проблему поэтического и художественного творчества. В области языкознания и анализа поэтического мышления вопросы психологии творчества издавна привлекают к себе внимание историков русской литературы и критиков (А. А. Потебня, А. Н. Веселовский, Д. Н. Овсянико-Куликовский, П. Д. Боборыкин, Ц. И. Балталон, П. Д. Лавров, Л. Е. Оболенский, К. Эберт, А. А. Измайлов и мн. др.).

Ценный вклад в литературу вопроса внесли обстоятельные исследования историков русской литературы (главным образом в области народной поэзии и анализа поэтического мышления), заложивших прочный фундамент «русской школы в науке о творчестве, основанной Потебней и Веселовским».

Вопросы психопатологии творчества получили всесторонне освещение в целом ряде ценных исследований авторитетных невропатологов и физиологов (Ломброзо, Гирш, Гальтон, Грассе, Штеринг, Тулуз, Мебиус, Пера, Зейдлиц, Мечников, Бехтерев, Ковалевский, Чиж и др.), проследивших влияние душевных и нервных болезней, наследственности, алкоголизма, гипнотизма и половой психики на характер литературного и художественного творчества. Наконец в последние годы в русской литературе замечаются робкие попытки осветить почти неизследованные доныне вопросы психологии актера, зрителя и деятелей театра и сцены (Фаусек, Станиславский, Керженцев, Евреинов и др.).

Как ни ценны достижения целого ряда авторитетных психологов (Вундт, Анри Бергсон, Жоли, Рибо, Левенфельд, Гюйо), в области анализа художественной интуиции и поэтического мышления, как ни поучительны наблюдения и выводы, добытые анализом психологических мотивов народной поэзии и сравнительного языкознания (Дильтей, Потебня, Веселовский, Овсянико-Куликовский)—«вопросы о том, какого рода отношения господствуют между художественным творчеством и другими факторами душевной жизни, а также их внешними проявлениями, остаются»—по справедливому указанию Вундта—неразрешенными даже теми объяснениями, которые дает психологическое изследование мотивов художественного творчества и их изменений».

Вряд ли, поэтому, мы рискуем впасть в преувеличение, если скажем, что так называемая «психология творчества», по крайней мере, при современном состоянии этой юной, едва нарождающейся дисциплины, и поныне все еще представляет для исследователей загадочную terram incognitam (неведомую страну). Говорить о «психологии творчества» как о строго научной дисциплине, по крайней мере в настоящее время, было бы, по меньшей мере, преждевременно и рискованно: в лучшем случае так называемая «психология творчества» представляет собою тенденциозную группировку отрывочных фактов и случайных эмпирических данных, выхваченных без всякого метода, без всякой системы и связи из области физиологии нервной системы, невропатологии, истории литературы и искусств, плюс ряд рискованных сопоставлений и скороспелых обобщений данных эстетики и теории словесности и более или менее тонких наблюдений и субъективных «самонаблюдений», подкрепленных ссылками на автобиографические самопризнания поэтов, художников и мыслителей. В этом отношении «психология творчества» разделяет печальную судьбу «психологии как науки»—как ее характеризует Джемс: «Довольно странно слушать, когда начинают толковать о «новейшей психологии», забывая, что даже основные элементы и факторы в области душевных явлений не установлены с надлежащей точностью. Что представляет собою психология в данную минуту? Кучу сырого фактического материала, порядочную разноголосицу во мнениях, ряд слабых попыток классификаций и эмпирических обобщений чисто описательного характера, глубоко укоренившийся предрас-

*) Предоставляя место настоящей работе проф. С. О. Грузенберга, редакция надеется, что он и в дальнейшем не откажется поделиться с читателями „Искусства“ своими изысканиями в области столь новой, и мало разработанной, какой является научная теория психологии творчества. *Ред.*

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




судов. Будто мы обладаем состояниями сознания, а мозг наш обусловливает их существование, но мы ещё не знаем в том смысле в каком мы употребляем это слово в области физических явлений, ни одного положения, из которого могли бы быть выведены следствия дедуктивным путем. Нам неизвестны даже те факторы, между которыми могли бы быть установлены отношения в виде элементарных психических законов. Короче: психология—еще не наука; это—нечто, обещающее в будущем стать наукой. Ее материал находится в нашем распоряжении. Можно сказать, что в настоящее время психология находится приблизительно в том фазисе развития, в каком была физика и учение о законах движения до Галилея или химия и мысль о постоянстве масс при превращении веществ до Лавуазье». («Психология», стр. 407).

Этот суровый, но нелицеприятный приговор авторитетного ученого над «психологией как естественной наукой» в полной мере применим и к «психологии творчества», поскольку она притязает на авторитет строго научной дисциплины: и здесь исследователю приходится оперировать над сырым материалом в виде скороспелых обобщений, лишенных всякой эмпирической почвы, и здесь «разногласица во мнениях» свидетельствует об отсутствии строго научного метода и тенденциозном подборе сомнительных фактов, и здесь не установлено доныне ни одного «закона» в строго научном смысле этого слова, ни одного более или менее прочного положения, объясняющего механизм причинной связи душевных явлений, ни одного маломальски проверенного вывода, ни одной сколько-нибудь обоснованной предпосылки; и здесь отсутствие объективного метода исследования раскрывает широкий простор для крайнего субъективизма обобщений чисто описательного характера и подмены научных понятий и терминов произвольными образами; и здесь рискованные обобщения данных физиологии и филологической экзегезы выдаются за точно установленные «законы» душевной жизни, а физиология нервной системы — за «психологию без души».

Смешение понятий и терминов и подмена их субъективными образами и произвольными сопоставлениями фактов—явление, впрочем, далеко не случайное в главах вдумчивого историка философии: углубленный анализ приводит нас к выводу, что явление это—логически неизбежный результат скрытой фальсификации методов исследования природы творчества—фальсификации, прикрывающей подмену объективного научного метода тенденциозным субъективным подходом к вопросу и рискованными обобщениями сомнительных данных филологической экзегезы.

Для устранения указанной фальсификации понятий и построения объективного метода «психологии творчества» как научной дисциплины, оперирующей над строго проверенными материалом и эмпирическими данными, необходимо, в первую голову, выследовать вопрос о методе, пригодном для научного изучения природы творчества и выяснить—при каких условиях и в каких пределах возможно вообще применение научного метода для изучения психологии творчества.

Для решения этой важной методологической задачи необходимым отместить весь балласт псевдо-научных предубеждений и субъективных обобщений чисто описательного характера и подвергнуть всестороннему анализу природу тех психических явлений, совокупность коих представляет своеобразную душевную деятельность, сводимую к целостному многогранному синтезу творчества. Только такая постановка вопроса в плоскость гносеологического изучения проблемы может дать ответ на интересующий нас вопрос: возможна-ли вообще «психология творчества» как наука? Если возможна,—то при каких условиях и в каких пределах, т.-е. каковы гносеологические условия возможности построения психологии творчества как науки?

Отправляясь от этого положения, попытаемся установить точное понятие «психологии творчества» как науки, ее предмет, задачи и метод, отношение ее к сопредельным с нею дисциплинам и перспективы ее возможных достижений. Если «психология творчества» хочет разделить судьбу «психологии без души», она должна почерпать обоснование для своих построений и гносеологических предпосылках и строить свои выводы на гносеологическом фундаменте; в противном случае она, как и «психология без души», рискует превратиться в «кучу сырого фактического материала» и ряд слабых попыток классификаций и эмпирических обобщений чисто описательного характера»—как характеризует Джемс современную психологию.

Короче: если «психология творчества» хочет стать наукой, она должна выработать метод для своих исследований; в противном случае она безсильна оправдать raison d'être своего существования: без такого методологического фундамента психология творчества рискует превратиться в «психологию без творчества».

Обращаясь к анализу и классификации основных типов построения проблемы психологии творчества, мы можем мыслить многогранное по структуре своей понятие «творчества»:

1) как совокупность гносеологических процессов, т.-е. как своеобразную душевную деятельность, сводимую к целостному синтезу тех или иных процессов мышления и логических построений (построение «эстетических суждений», идей «красоты», «гармонии» и т. д.), поскольку мы изучаем их природу оценочных образом, т.-е. с точки зрения пригодности их для расширения границ научного анализа;

2) как совокупность религиозных переживаний и метафизических представлений, т.-е. как своеобразную душевную деятельность, сводимую к целостному синтезу религиозно-метафизического мироощущения в смысле переживаний в душевном опыте эмоций, раскрывающих метафизическую сущность прообраза или первоосновы мира (монизм) или совокупности таких начал (дуализм, плюрализм);

3) как совокупность явлений «внутреннего мира» человека, раскрывающихся во всем многообразии душевного опыта, т.-е. как своеобразную душевную деятельность, сводимую, по своему составу и происхождению, к целостному синтезу тех или иных процессов или фактов внутренней природы человека (или класса, общества), поскольку мы изучаем их безоценочным образом—т.-е. безотносительно к вопросу о пригодности их для расширения границ научного анализа;

4) как совокупность психопатологических процессов и болезненных душевных явлений, т.-е. как уклонение от нормального течения душевной жизни, сводимое к целостному синтезу тех или иных психопатологи-

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




ческих явлений, поскольку мы изучаем их как нарушение психической сферы человека (психоз, навязчивые идеи, мания величия, раздвоение личности, гипноз и т. п.);

5) как совокупность эстетических эмоций и процессов художественного мышления, т.-е. как своеобразную душевную деятельность, сводимую к целостному синтезу эстетического мироощущения в смысле переживаний в душевном опыте художественных образов и представлений как объективации (выявления) прообраза мира в идее гармонии красоты (платоновы идеи);

6) как совокупность представлений и образов в ритме и речи, т.-е. как своеобразную душевную деятельность, сводимую, по своему составу и происхождению, к целостному синтезу всего многообразия индивидуального или коллективного опыта, воспроизводимого в образах фантазии—в народных сказаниях, былинах, религиозных обычаях, и в других чертах народного быта и мировоззрения, поскольку мы изучаем их как произведения слова и поэтического вымысла.

Указанные аспекты понятия «творчества» соответствуют шести основным типам построения проблемы психологии творчества как научной дисциплины:

1) гносеологический тип построения проблемы творчества как эстетического мироощущения sui deneris.

Характерная черта этого типа построения проблемы—тенденция к сближению психологии творчества с гносеологией;

2) религиозно-метафизический тип построения проблемы творчества как религиозного мироощущения.

Характерная черта этого типа построения проблемы—тенденция к сближению психологии творчества с метафизикой и религией;

3) психологический (натуралистический) тип построения проблемы творчества как натуралистического (естественно-научного) истолкования всего многообразия душевного опыта (индивидуального и коллективного). Характерная черта этого типа построения проблемы—тенденция к сближению психологии творчества с естествознанием или его разветвлениями;

4) психопатологический тип построения проблемы творчества как нарушения психической сферы человека (группы, толпы, общины). Характерная черта этого типа построения проблемы—тенденция к сближению психологии творчества с психопатологией;

5) эстетический тип построения проблемы творчества как эстетического мироощущения. Характерная черта этого типа построения проблемы—тенденция к сближению психологии творчества с теорией искусств и эстетикой;

6) историко-литературный тип построения проблемы творчества как исторического истолкования синтеза эстетического мироощущения в слове и ритме. Характерная черта этого типа построения проблемы—тенденция к сближению психологии творчества с теорией поэтического мышления и историей литературы.

Группируя перечисленные типы построения проблемы психологии творчества по родовым признакам, мы можем свести их к трем следующим основным категориям:

I) Философский тип построения проблемы. Психология творчества как философская проблема подразделяется на два типа:

А) Гносеологический тип построения проблемы. Тенденция к сближению психологии творчества с гносеологией: психология творчества как ответвление гносеологии.

Проблема адекватного познания мира в процессе художественной интуиции (Платон, Шопенгауэр, Менде-Биран, Фрошамер, Анри Бергсон, Лосский и интуитивная школа).

В) Метафизический тип построения проблемы. Тенденция к сближению психологии творчества с метафизикой: психология творчества как ответвление метафизики.

Проблема раскрытия метафизической сущности мира в религиозно-этической интуиции богопознания (Ксенофан, Сократ, Плотин, Фома Аквинский, Августин, Шеллинг, Паскаль, Владимир Соловьев).

Species (ответвления) этого типа проблемы:

а) проблема правового творчества (школа «естественного права», Петражицкий);

б) проблема религиозного творчества (Плотин, Августин, Бруно, Спиноза, Паскаль, Владимир Соловьев);

в) проблема морального творчества (Сократ);

II. Психологический (натуралистический) тип построения проблемы.

Психология творчества как естественно-научная проблема подразделяется на два типа:

А) Натуралистический тип построения проблемы. Тенденция к сближению психологии творчества с естествознанием: психология творчества как ответвление естествоведения («естественной истории душевных явлений»).

Проблема изучения механизма душевных явлений («психология без души»).

Species этого типа проблемы:

а) проблема фантазии и творчества воображения;

б) проблема интуитивного мышления (интуиции);

в) проблема творческого экстаза и вдохновения;

г) проблема объективации образов;

д) проблема творчества первобытных народов;

е) психология толпы;

ж) проблема творчества детей (психология игр, детского рисунка и т. д.);

з) проблема творчества изобретателей (эврилогия);

и) проблема безсознательного творчества (во сне);

В) Психопатологический тип построения проблемы. Тенденция к сближению психологии творчества с психопатологией: психология творчества как ответвление психологии (Ламброзо, Гирш, Макс Нордау, Барин, Тулуз, Перо, Мебиус, Зейдлиц, Бехтерев, Ковалевский, Чиж).

Species этого типа проблемы:

а) проблема гениальности и помешательства;

б) проблема влияния наследственности на характер творчества;

в) проблема влияния алкоголизма на характер творчества;

г) проблема влияния половой психики на характер творчества;

д) проблема психологии суеверий и религиозных движений;

е) проблема творчества помешанных и медиумов.

III) Интуитивный тип построения проблемы.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Психология творчества как эстетическая и историко-литературная проблема подразделяется на два типа:

А) Эстетический тип построения проблемы:

Тенденция к сближению психологии творчества с эстетикой: психология творчества как ответвление теории искусств и эстетики.

Проблема раскрытия метафизической сущности мира в процессе художественной интуиции (Платон, Шиллер, Шопенгауэр, Шеллинг, Фрошамер, Бергсон, Ницше).

Species этого типа проблемы:

а) проблема художественной интуиции;

а) в музыке;

б) в живописи;

в) в архитектуре и в ваянии;

г) в танцах;

д) в театральных «действах»;

е) в импровизации;

б) проблема зарождения художественных образов;

в) проблема происхождения и строения художественных произведений;

г) проблема художественных восприятий слушателя и зрителя.

В) Историко-литературный тип построения проблемы: психология творчества как ответвление теории словесности и истории литературы и культуры (Дильтей, Потебня, Веселовский, Овсянико-Куликовский).

Проблема истолкования синтеза мироощущения в образах слова и ритма.

Species этого типа проблемы:

а) проблема народной поэзии;

б) проблема коллективного (массового) творчества (хор в греческой трагедии);

в) проблема мифа и народных сказаний;

г) проблема возникновения и объективации «литературных типов»;

д) проблема ритма в поэзии (поэтика);

е) проблема литературной импровизации;

ж) психология читателя.

Предлагаемая классификация основных типов построения проблемы психологии творчества отнюдь, конечно, не притязает на исчерпывающую полноту. Некоторые указанные в ней ответвления Species проблемы (например—проблема фантазии и творческого воображения, интуиции, гениальности, бессознательного творчества, объективация художественных образов и т. д.) могут быть отнесены одновременно ко всем трем основным типам построения проблемы (к «интуитивному», «психологическому» и «философскому»). Намечая предлагаемую схему классификации, автор ставит своей ближайшей задачей—облегчить читателю методологическую группировку основных типов возможного построения проблемы, поскольку она суммирует методологические предпосылки возможного подхода к сложному и многогранному по структуре своей вопросу о природе творчества как целостного синтеза.

Отправляясь от установленной нами классификации, как от методологической предпосылки анализа основных типов построения проблемы, предстоит ближайшим образом осветить вопрос о методе, задачах и предмете психологии творчества как научной дисциплины и в первую голову исследовать вопрос о пригодности интроспективного и «объективного метода» для исследования природы творчества как целостного синтеза.

Профессор С. О. ГРУЗЕНБЕРГ.

---

# О музейном строительстве и витебском музее современного искусства.

Одной из существенных сторон трехлетней деятельности Отдела ИЗО Н. К. П. явилось создание музейных хранилищ (музеи и музейный фонд), фиксирующих состояние и рост современного русского искусства.

Если прежние музеи строились главным образом по принципу исторической последовательности эпох и стилей, национальных школ и выявления творчества отдельных художественных индивидуальностей, то прогрессивное развитие искусства XX века, закрепившее как основную художественную ценность мастерство—самоцель, внесло определенные коррективы как в теорию и историю изобразительного искусства, так и в музейное строительство. Повышенный интерес к самой конструкции художественного произведения, к техническим приемам и методам, вызывающим его к жизни как явление эстетического порядка, и возникшие на этой почве новые аналитические подходы к живописным и скульптурным произведениям, заставили уже 10 лет тому назад наиболее пытливых музейных деятелей Запада (главным образом Германии) жертвовать историко-археологической точкой зрения и применять новые приемы классификации показательной для отдельных методов и «направлений», объединяя в развеске художников столь различных эпох, как Дюрер и Гэдлер, Греко и Сезанн, и т. д. (опыты в Мюнхене и др.).

Отдел ИЗО задался целью применить новый музейный метод в еще более наглядных и показательных формах путем создания музеев живописной культуры, долженствующих выявлять прежде всего все разнородные методы и приемы живописного творчества, как уже установившиеся, так и только намечающиеся, фиксировать изобретения и усовершенствования живописной техники, поскольку они выявлялись не только в картинах художников, но и во всяком живописном произведении, поучительном по своим цветовым или фактурным достижениям, как то разнородные худ. промышленные росписи, иконы и пр.

Музеи живописной культуры основаны в Москве и Петрограде. Как тот, так и другой музеи находятся еще в периоде организации; составлены они из собрания картин современных русских художников от бубнового валета до беспредметной живописи и супрематизма.

Московский музей, который нам довелось видеть, пока производит впечатление обычной выставки картин, осмотр его убеждает, однако, что богатый материал, собранный в нем, явится бесспорно прочной основой для осуществления заложенной в его основу мысли.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Музейное строительство вообще задача весьма сложная и требующая долгого и кропотливого труда — новизна же методов в данном случае еще увеличивает трудности и требует значительного периода исканий для счастливого решения задачи.

За последние годы Отдел ИЗО произвел многочисленные закупки картин современных художников для музейного фонда, что дало возможность не только пополнить образцами современного искусства уже существовавшие в провинции музеи, но и образовать новые музеи современного искусства во многих губернских городах (Н.-Новгород, Смоленск и др.). Задачи провинциальных музеев уже, чем музеев живописной культуры, количество экспонатов не велико, но при умелом подборе их, эти музеи бесспорно могут сыграть видную роль в пробуждении внимания к живописи, вообще и ознакомлении с основными течениями современного искусства.

Мысль о создании в Витебске музея современной живописи возникла еще в начале 1919 г., в ходе работы коллегии по делам искусств, а реальное осуществление получила в августе 1919 г., когда Подъотделу Изобраз. Искусств удалось получить из музейного фонда ряд картин Кончаловского, Фалька, Малевича, Ле-Дантю, Розановой и др. В течение 1919 и 1920 г. были также приобретены для музея картины и рисунки у витебских художников: М. Шагала, Пэна, Юдовина, Ромма, Бразера, кроме того из музейного фонда в 1920 г. получены картины Гончаровой, Рождественского, Ларионова, Кандинского и др. Несколько картин московских художников куплено на бывшей в конце 1919 года в Витебске выставке.

В настоящее время в музее имеется 120 произведений. В музее представлены все основные течения современной живописи от академического реализма и импрессионизм до супрематизма.

Почти все современные мастера представлены в музее и притом вещами достаточно серьезными и характерными для их творчества.

Казалось бы чего же лучше: в Витебске имеется хороший музей, отвечающий художественным запросам и любознательности восприимчивых к искусству народных масс, музей, который является орудием художественного просвещения и стимулом для худ. творчества — остается лишь открыть музей, организовать экскурсии и лекции для рабочих, кр-цев и учащихся. Однако фактически музей был открыт для публичного обозрения лишь в июле и августе 1920 г. в здании Худ. училища.

Дело в том, что до сих пор не удается подыскать для музея подходящего помещения.

Первоначально предполагалось открыть его в предоставленном Худ. училищем помещении, но пребывание его там оказалось временным, ибо училищу, в связи с расширением работы, помещение оказалось нужным для новой мастерской. Заметим, впрочем, что при несколько более сочувственном отношении администрации училища к музею, помещение могло бы быть отведено хотя бы в ущерб клубу учащихся, или путем сокращения жилых помещений. В виду категорического заявления, что существование музея вредно отзовется на учебной работе училища, было решено подыскивать иное помещение. Поиски зимой были безрезультатны из-за переполнения города войсками, сейчас же обращения к органам, ведающим отводом помещений, ни к каким конкретным результатам не привели.

Столь необходимый Витебску музей не может и не должен более оставаться под спудом, и мы убеждены, что в недалеком будущем удастся разрешить вопрос о размещении музея.

А. РОММ.

---

# АГИТТЕАТР.

Считаясь с отсутствием должного количества газет, с некоторой усталостью массы от митингов, агитаторы и пропагандисты безусловно должны обратить свое внимание на театр и цирк. Это та же живая газета, живые плакаты, митинги с действием, с богатейшими средствами и формами изображения. Их приходят с большой охотой смотреть и слушать все.

Агитаторы и пропагандисты должны вплотную подойти к театру и цирку, образовать по типу газетных редакций особые художественно-политические советы, которые помогли бы нынешним театральным «спецам» создать агит-театр.

Соединяя работу агитатора, литератора и художника, мы добьемся более или менее необходимых агитационных пьес в агит-театре, как этого добились, например, в плакатном деле.

Прорыв агитаторами театрального фронта даст возможность массам принять участие в создании театрального репертуара, а вопрос о репертуаре является самым больным.

Каков же должен быть репертуар агит-театра, какова должна быть агит-пьеса?

Всякая агитация имеет свою определенную цель. Эта цель в агит-пьесе должна быть ярко выражена.

Агит-пьеса должна быть написана так, чтобы просмотрев ее, зритель точно знал, что и как ему надо делать (например, увеличивать производительность труда) или не надо делать (например, следовать меньшевистской политике).

Отсюда вывод: автор пьесы и дающий задание должны точно помнить о зрителе, не забывать, что пьеса пригодная для крестьянина, может совершенно миновать цели, если ее показать рабочему.

Укажем несколько примеров, при чем разберем эти примеры по типам ошибок и удавшихся заданий.

Хотя агитация уже уходит от общих фраз и переходит к конкретизации, тем не менее агит-пьесы продолжают составляться на самые общие темы, как, например, «Октябрь» Мориса Делинова (Госиздат 1920). Смысл пьесы таков: Октябрь победил, все будет хорошо. Ясно, что сейчас, когда текущая задача — хозяйственно-производственная пропаганда, такая пьеса опоздала на три года. Другой пример, пьеса «Центропроект», поставившая своей задачей производственную про-

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




наглядно, проводит тезис: разруха результат того, что квалифицированные рабочие сидят в органах управления, а не находятся у своих станков.

Ясно, что эта схема могла лечь в основу пьесы лишь потому, что в предварительной разработке не участвовал мало-мальски грамотный политический работник.

По той же последней указанной причине часто агит-пьеса обещает невозможные, золотые горы. Так, например, одна петрушка, написанная для продагитации, говорила, что стоит лишь крестьянину дать свой хлеб и он сейчас же получит мануфактуру.

А вот пример более правильного подхода к той же цели:

Вбегает за гвоздями Тит.
Но в мастерской холодной
Рабочий зря без дел сидит
«Я,—говорит,—голодный.
Дай, Тит, рабочим хлеб взаймы
Мы здесь сидим, не жравши,
А долг вернем, вводя́ки мы
Крестьянам хлеба давшим».

(В. Маяковский. Всем Титам и Власам).

Тут показана постепенность: сначала дай хлеб, тогда заработает фабрика, потом получишь гвозди.

Особенно ошибка возможна при производственной пропаганде. Легко, например, написать что: «рабочий, ты хозяин предприятия, так работай же и завтра же получишь в изобилии одежду и обувь». Между тем, конечно, главная трудность заключается в том, чтобы наглядно показать, например, единый хозяйственный план (тезисы тов. Троцкого на 3-ем съезде Р. К. П.), указать на постепенность перехода от улучшения транспорта к машиностроению, для производства продуктов.

Теперь перейдем к форме агит-пьесы.

Первое положение, которое мы устанавливаем, это то, что агит-пьеса, с политической точки зрения безупречная, может все же оказаться совершенно ненужной, если она не будет театральна. Это значит, что в нее должны быть введены такие театральные положения (в самом широком понимании этого слова, сюда входит и анекдот и интрига), которые бы дали красочность и наглядность.

Несколько примеров. Пьеса, направленная против волокиты: мальчик-рабочий, имея ордер на ботинки, получает ботинки детского размера глубокий стариком. Это преувеличение даст красочную убедительность пьесе.

В пьесе «Школа человеколюбия» Е. Зозуля короли, банкиры, кадеты, меньшевики, желающие «приспособиться» к социализму, учатся в школе, сидя за партами. Воздействие на зрителя усиливается комизмом положения.

В одном задании на производственную пьесу указывается на возможность демонстрирования двух цехов: [illegible] рабочий у себя дома—заботливый хозяин, и на заводе, где это заметно, чувствует себя рабом, винтиком.

Если в театре не следует идти по пути иллюстрирования, читки, т. е. полного отсутствия театральности, равносильно просто читаемые фразы в устах загримированных людей, то тем более неправильно брать за основу интригу, прикрывая в ней несколько читаемых фраз.

Интрига—театральное положение—должна только усиливать впечатление, быть вспомогательным средством, но никак не занимать первого места в агит-пьесе, быть средством, а не целью.

К какому типу по своей форме должны принадлежать агит-пьесы? Они должны быть наиболее доступных, в наиболее легко воспринимаемых формах. Это прежде всего народные формы: петрушки, губки и частушки (как, например, «Петрушка-крестьянин», «Три сына», «Все для фронта» Дего и «Сто-хороша» Л. (субботина).

Затем это обычная пьеса, небольшая, 1—2 акта, музыкальная миниатюра, балет и пантомима.

Особенно в пьесах народной формы возможно легкое приспособление старого, целых фраз, оборотов речи, изменений эпитетов к новому заданию.

Например:

Слушайте ребятки,
Начинается сказка в обычном порядке.
В некотором государстве,
Да не в нашем царстве—
Говорят это где-то.
Потому, что нетути теперь никакого царя.

(«Три сына» Дего).

Другой пример:

Это дело не фасон,
Горе горевальщик,
Коль пошла вешать барон,
Что же нам осталося.

(«Предчастушки»).

Но, разумеется, главная задача—это создать новый репертуар. Репертуар для агит-театра и цирка в первую очередь могли бы давать партийные журналисты, уже знакомые с формой сатиры, карикатуры, фельетона. От живой газеты до агит-театра один шаг.

Партия должна овладеть этими новейшими средствами агитации. И чем скорее, тем лучше. А для этого в первую очередь необходимо партийных агитаторов, особенно журналистов, поставить вплотную с рабочей театра и цирка.

Я. ШАПИРШТЕЙН-ЛЕРС.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



# М. П. Мусоргский (1835—1881).

(К 40-летию со дня его смерти).

«Мусоргский ни по характеру своих произведений, ни по своим музыкальным воззрениям не принадлежит ни к одному из существующих музыкальных кружков. Формула его художественных воззрений может быть выяснена из взгляда его, как композитора, на задачу искусства: искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель. Этим руководящим принципом определяется вся его творческая деятельность. Исходя из убеждения, что речь человека регулируется строго музыкальными законами, он смотрит на задачу музыкального искусства, как на воспроизведение в музыкальных звуках не одного только настроения чувства, но и главным образом настроения речи человеческой. Признавая, что в области искусства только художники-реформаторы, как Палестрина, Бах, Глюк, Бетховен, Берлиоз, Лист, создавали законы искусства, он не считает эти законы за непреложные, а прогрессирующими и видоизменяющимися, как и весь духовный мир человека».

Такими словами Мусоргский заканчивает свою краткую автобиографию, написанную им незадолго до смерти. Это характерное признание, как нельзя лучше, определяет весь творческий путь Мусоргского. С раннего детства он впитал в себя музыку русской сказочной речи. Звук и слово в его представлении были неразрывно связаны в каком-то целостном, неделимом художественном единстве и все творчество Мусоргского почти не выходит из области вокальной музыки—опер и романсов в сугубо народном стиле. Для фортепьяно и для оркестра им написано крайне незначительное число вещей, и центр тяжести его композиций, конечно, не в них. Это с одной стороны. С другой—отношение к законам творчества, как к чему то релятивному, условно-относительному, привело его к какой-то ожесточенной ненависти ко всему формально-законченному, ко всему, на чем лежит хотя бы маленький отпечаток технически-совершенного. Эти два направления усиленно культивировались в нем той средой, в которой он вращался. Сближение Мусоргского с представителями этой среды было важнейшим фактом его жизни, жизни однообразной, не изобилующей биографическими эффектами. Что же представляла собою эта среда?

В 60-х годах XIX столетия образовался кружок молодых русских композиторов, состоявший из Балакирева, Бородина, Кюи, Мусоргского и Римского-Корсакова. Кружок этот энергично восстал против академической рутины и слепого поклонения классикам. На нем властно отразились общие веяния эпохи: народничество и реализм, как доминирующие идеи русской книги того времени, а также—влияние новых романтиков Запада.

Понятно поэтому преклонение этого кружка, как перед Глинкою, великим основателем самобытной русской музыки, так и перед Даргомыжским, провозгласившим в своем «Каменном Госте» требования музыкального реализма.

Влияние кружка на Мусоргского было огромно. Стоявший во главе Балакирев, обладавший широким музыкальным образованием и практически изучивший до тонкости технику музыкальной композиции, являлся как бы руководителем кружка. Кружок этот, прозванный Серовым «Могучей Кучкой», вскоре занял господствующее положение в процессе развития русской музыки. Балакирев и Кюи относились к Мусоргскому, как к меньшему и мало подающему надежды, несмотря на то, что отлично понимали его выдающуюся талантливость. В их глазах, со своим отсутствием композиторской техники и полным нежеланием систематически разрабатывать этот богатый музыкальный материал, которым дарило его вдохновение с какой-то беспомощностью в обращении с музыкальными формами, он особенно нуждался в советах и критике. Во всех его произведениях недоставало выдержанности стиля, точности, отделки, изящества формы и все это являлось результатом печального небрежения гармонией и контрапунктом, каковые науки самоуверенно отвергались «кучкой», как излишние и даже вредные. Основным недостатком Мусоргского является иногда доведенная до крайности небрежность письма и слабость тематической разработки,—все-то, что Римский-Корсаков, принявший на себя труд оркестровки его главных произведений, формулировал, как «непрактические трудности, жесткость гармоний и модуляций, погрешности голосоведения, обрывочность мелодических фраз и т. д.».

Но все эти недостатки искупались могучим, оригинальным талантом, поставившим его одним из первых в ряду композиторов, реализовавших заветы Глинки, творивших подлинную народную русскую музыку, далекую от слащавых мелодий и бессодержательной изысканной гармонии итальянцев, заполнивших всю Европу недоброкачественными фабрикатами своей музыкальной культуры. Основной чертой таланта Мусоргского является объективность. Центр тяжести его творчества лежит в изображении всего многообразия чужой душевной жизни. Благодаря исключительной живости артистического воображения, он обладал способностью проникать колорит эпохи. Его историческая интуиция была настолько велика, что в звуках он воплощал с изумительным мастерством характер и настроение времени и исторического бытового фона, на котором возникало изображаемое событие. Об опере «Борис Годунов» известный историк Костомаров очень метко сказался, как о «страницах из русской истории».

Но даже строго объективное творческое изложение в искусстве преломляется сквозь темперамент художника.

Страстный и необузданный темперамент Мусоргского, который в терминологии Геффдинга может быть определен как темперамент «сырой, сильный и медленный» (4-й вид), нашел себе выход в преобладании минора, в стремлении к резкой контрастности драматических ситуаций и к соответственной музыкальной экспрессивности почти во всех произведениях. В своих взглядах на красоту Мусоргский тесно связывал понятие красоты с экспрессивностью, выразительностью, но вместе с тем не признавал полезной значения существенного фактора красоты. Этот взгляд на непременность был выдвинут Шеллингом, а в музыке проявлялся еще у Глюка и Гретри.

Материальное изображение красоты, изображение звуков без выражения какой-либо мысли или чувства, Мусоргский отрицал и не понимал. «Художественное про-

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




бражение одной красоты,—пишет он,—«в материальном значении—грубое ребячество, детский возраст искусства. Тончайшие черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих мало изведанных странах и завоевание их—вот настоящее призвание художника». Из этих слов видно, что Мусоргский был не просто психологический реалист, а реалист-художник, отыскивающий красоту и ее выдвигающий на первый план своего творчества.

То, что пишет о себе в своей записной книжке Достоевский, вполне применимо и к Мусоргскому: «Меня зовут психологом—неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т.-е. изображаю все глубины души человеческой».

На искусство Мусоргский смотрел, как на средство для беседы с людьми, но не как на цель. И в этом взгляде на искусство, как на объединяющую соборную силу, Мусоргский сходился с Толстым. Морализация искусства Мусоргскому была глубоко противна, он смеялся над поэтами гражданской скорби и в свою музыку никогда не вкладывал элементов проповеди. Он не желает убеждать, не навязывает своей музыкальной идеологии, а тем более конкретных словесных идей, чем особенно грешат представители так называемой «программной» музыки. Наоборот, его музыка скорее исповедь, беспретенциозный рассказ души о самой себе—и вот почему звуки его музыки так откровенно рисуют эту типично русскую натуру с ее непочатым краем гениальных возможностей, парализованных чисто-русской ленью, пугливо прячущейся от всяких усилий, связанных с усвоением «немецкой» премудрости и в то же время с обломовскими взлетами мысли, чающей великих совершений и никогда ничего не свершающей.

Не обладая столь многим доступной тайной владения технической умелостью, Мусоргский не сумел создать не только новых музыкальных форм, но даже просто технически совершенных произведений. И вот почему он пошел по линии наименьшего сопротивления. Не будучи в силах, за отсутствием элементарной техники и знаний, достичь высшей выразительности, говоря на языке одного искусства, он фатально был обречен на выход из границ чистой музыки и на включение в нее элементов других искусств. Его единственно капитальными трудами являются оперы. Опера есть уклон от пути чисто-музыкального искусства, т.-к. заключает в себе не одну только музыку, а является эклектической смесью различных видов искусства. Наибольшей же ценностью обладает искусство, пользующееся лишь своими собственными средствами.

Тенденция к живописанию звуками, к изображению чуть ли не явлений и предметов внешнего мира, является кардинальным заблуждением ложной эстетики. Там, где искусство выходит из своих границ, где композитор пытается усилить впечатление звука посредством слова и жеста, там всегда кроется или непонимание сущности музыкального искусства или творческая несостоятельность. Опера—что бы ни говорили ее «вагнерические» защитники, есть декаданс (упадок) музыкального искусства. Правда и в декадансе любого искусства есть моменты, завораживающие и чарующие наше эстетическое восприятие.

Яркий пример тому—оперы Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина». В них сильней всего запечатлел себя его заблудившийся гений. Выбор сюжетов капитальнейших произведений Мусоргского обусловился его демократическими тенденциями. Народник, в самом лучшем и благородном смысле этого слова, Мусоргский никогда не скрывал своих симпатий к народу. В одном из писем он пишет:

«Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью—мерещится мне он, он один, цельный, большой неподкрашенный и без сусального».

У Мусоргского было даже искреннее стремление «уйти в народ»: «А что если Мусорянин да грянет по Руси-Матушке! Ковырять чернозем не впервые стать, да ковырять не по удобренному, а в сырье хочется; не познакомиться с народом, а побрататься жаждется».

И эту любовь к народу Мусоргский запечатлел в «Борисе Годунове» и «Хованщине». Он замышлял еще написать оперу «Пугачевщина», чтобы дать, таким образом, как бы революционную триаду из русской жизни XVI, XVII и XVIII веков. Его политические взгляды вполне гармонировали с его художественным «кредо», и не пустым звуком были его революционные девизы—«дерзай» и к «новым берегам». Не боясь ничего, он ломал ветхие устои музыкальных традиций и всем пылом революционного борца в искусстве стремился «к новым берегам» небывалой красоты, отстоявшей безконечно далеко от ненужных, изжитых, по его мнению, форм старого искусства.

Чуткое проникновение в детскую душу, в связи с поразительной наблюдательностью, каковая была ему могучей пособницей в деле создания музыкальных характеристик, породили его замечательную «Детскую»—сборник песен из детской жизни. Но безусловно главное место в его вокальном творчестве занимают «Песни и пляски Смерти»—цикл романсов—по священных проблеме смерти. И если некоторый романтизм «Серенады» излишне эстетизирует смерть, то в «Трепаке» реальность образа замерзающего мужичка, убаюканного песней вьюги, оставляет неизгладимое впечатление. Мир душевно-больных также неотразимо тянул Мусоргского к себе своею жуткой загадочностью. Поразительно четкими штрихами очерчены его образы юродивых (в «Борисе Годунове»; в романсе «Светик Савишна»). К сожалению, в краткой статье нет возможности дать исчерпывающий анализ всех произведений Мусоргского. Местами гениальные страницы его партитур требуют отнюдь не беглого критического обзора, а серьезного и основательного труда.

В общем, основные черты творчества Мусоргского могут быть выражены как: стремление к звукописанию человеческой души в связи со способностью к перевоплощению в душу творимого героя и возникающий, благодаря этому, психологический реализм, верная драматическая интуиция, дававшая ему возможность безошибочно уловить максимальное напряжение драматической ситуации и фиксировать ее наибольшей густотою звуковой ткани, или особым колоритом мелодико-гармонических сочетаний; могучая экспрессивность при сжатости и энергии музыкального языка; понимание народного духа и стремление к воплощению этого духа во всех своих творческих заданиях, что обусловливалось силой его социальных инстинктов; и, наконец, неподражаемый юмор. И почти через все творчество Мусоргского проходит отчетливо видимой нитью мучительная попытка разрешения проблемы смерти. Этот ужас не перед собственной кончиной, а перед гибелью, перед

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




невозвратимой потерей каждой человеческой личности, захлестывал страданием душу Мусоргского. И даже самый взгляд на искусство, как на средство для беседы с людьми, органически рождается из желания, успеть как можно ближе соединиться с каждой душой, обреченной на уход в темное, неизведанное, из стремления выйти из абстрактной звуковой красоты музыкального искусства и сказать вполне конкретное, каждому понятное «слово любви во всю ширь русских полей», и этим словом бросить в вечность самый ценный момент человеческой культуры: осуществление завета близости души к душе.

Вторую половину жизни Мусоргский жил в нужде. Пристрастие к алкоголю постепенно усиливалось и усиливался разлад внутри его души. Двуликая натура Мусоргского с амплитудой колебания от мистического экстаза до богохульства, судорожно металась, не находя выхода на присущей ей драматической раздвоенности. Ряд жизненных неудач изранил эту душу и она медленно истекала кровью. Горячо любимая им девушка умерла в юности. Он не видел при жизни успеха своих любимых произведений. Одиночество и чуждость всему захлестнула их. Он пил «горькую» все сильнее и сильнее и, наконец, скончался в больнице 29 марта 1881 года.

Пусть на протяжении долгих лет поражается интерес к величественной, нравственной гармонизации «Бориса Годунова», к благородной мелодике «Хованщины», —пусть на пути исторического музыкального процесса будут найдены более совершенные приемы музицирования, пусть красота чеканных форм новых произведений затмит примитивную музыкальную архитектонику Мусоргского—остается навсегда самое ценное, самое дорогое в его творчестве,—неразменный остаток единственной, неповторимой индивидуальности,—свет напряженной души, жадно рвущейся к правде, глубинной, таинственной правде, скрытой в недрах искусства.

**В. Волошинов.**

# МЫСЛИ О ТЕАТРЕ.

## 2. СТУДИИ ДРАМАТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА.

Сколько бы ни спорили о том, каким должен быть «новый» театр, каково должно быть его внутреннее содержание и в какие внешние формы сценического воспроизведения должно воплощаться это содержание; какое положение ни принималось бы за исходное при начинаниях строительства этого «нового» театра—«преемственность» или «полное отсечение» и т. д.—одно остается всегда бесспорным, незыблемым: **театр вне актера немыслим.** Актер—это тот человек, который делает театр. Таким образом, прежде чем приступать к строительству «нового» театра, следует приготовить «нового» актера. И еще—прежде чем определять, каким именно должен быть этот «новый» актер по духу—исключительно «революционным» и «агитационным» или в духе «преемственности традиций прошлого» и пр. и пр.—следует задаться целью воспитать «актера вообще», «по существу» актера, другими словами—воспитать того человека, который должен показывать себя в театральной игре массам с соблюдением единственно необходимого условия, чтобы это «показывание» являлось не пошлым, жалким кривлянием, а подлинным театральным искусством—ярким, убедительным и потому увлекательным для смотрящих его масс. Стремление «играть», стремление переводить свои душевные переживания в движения, звуки и образы, вложено в природу каждого человека, но способности и средства осуществлять это естественное стремление даны далеко не каждому: у многих они находятся в зачаточном состоянии, у большинства и вовсе отсутствуют. Надо сперва констатировать наличие таковых способностей и средств, затем, еще в достаточной степени развить и укрепить их и только после того человек вправе показывать свою «игру» массам, т.-е. быть «актером». Вот этой «установлением наличия природных способностей и средств», их развитием и укреплением, но и только этим, и должны заниматься **студии драматического искусства.** Следует ли из этого, что политическое воспитание должно быть изгнано из студий?—ответь нет. Не следует только смешивать «политическое» воспитание актера, как гражданина, с «учебным» воспитанием его, в смысле развития и укрепления его природных данных, необходимых ему как актеру «по существу». В дальнейшем изложении моих мыслей я буду иметь в виду только это «учебное» воспитание.

Из естественного стремления «играть», лицедействовать вытекает столь же естественное увлечение театральными представлениями, спектаклями. Все хотят «играть», выступать на сцене, участвовать в спектакле—с каждым днем нарождаются все новые и новые «театры». Не напоминает ли это эпидемическое увлечение «театром» два года назад наблюдавшееся увлечение «танцами»—когда все и вся затанцовали?—«танцульки», казалось, отменили и заслонили собой все вопросы; все как будто стало неважным, второстепенным—важным и первостепенным являлась одна внезапная «танцулька». Есть и увлечение танцульками в свое время было вполне естественно—не правда ли? И все же как хорошо, что оно прошло! Конечно, театр и танцулька—величины несоизмеримые, но именно потому, что они несоизмеримы, именно потому, что по существу театр является величайшим фактором в деле воспитания народных масс, танцулька же—только легкомысленной и легковесной особой, именно потому и вопрос о «театре» надо относиться неизмеримо серьезнее и строже, чем к вопросу о «танцульке», именно потому театр нельзя низводить на уровень пошлой танцульки—а не к этому ли мы идем, не это ли мы видим? И если и только «театр» будет так размениваться и принижаться, как он разменивается и принижается сейчас, его неминуемо постигнет участь «танцульки»: он надоест и управляться сам собой, как управлялась некогда танцулька—вопрос лишь во времени. Но если управление «танцульки» должно только привести

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




то упразднение «театра» приветствовать во всяком случае не приходится. «Танцулька» не важна и не нужна—«театр» важен и нужен. Следовательно, не низводить на уровень танцульки нужно театр, а всеми мерами, всеми силами стараться оторвать его от нее и поставить вновь на ту высоту, на которой стоять ему надлежит. А для этого одним из важнейших условий является правильное разрешение вопроса о «воспитании актера», иначе о «студиях драматического искусства», ибо театр творится только актером и без актера нет театра.

Говоря об актере, я в данном случае совсем не имею в виду актера-профессионала; можно быть прекрасным актером, оставаясь по «профессии» учителем, металлистом, сапожником, портнихой и пр. и пр. Как человека, хорошо играющего на скрипке, я всегда назову музыкантом, не взирая на то, что по профессии он совсем не музыкант, а предположим бухгалтер, так и каждого выступающего на сцене в какой-либо драматической роли я на время этого его выступления должен называть актером, хотя в остальное время, по профессии, он является отнюдь не актером, а слесарем или столяром или статистиком. Итак, актером я называю каждого человека в момент его «показывания себя массам в театральной игре». Но для того, чтобы иметь право показывать себя публично в театральной игре, другими словами—чтобы иметь право быть «актером», необходимо наличие двух качеств: талантливость и технические знания. Талантливостью наделяет человека природа, технические знания и правильное развитие природной талантливости должна дать студия драматического искусства. Актер (каждый человек, выступающий на сцене в драматической роли) должен: 1) уметь «заражаться» чувствами, вытекающими из драматических положений, в которые его ставит автор, и «заражать» этими чувствами зрителей; 2) обладать гибким, совершенным в смысле технической обработки телом и голосом, и 3) уметь управлять и распоряжаться своим телом и голосом, являющимися его единственными художественно изобразительными средствами. Эти три качества одинаково совершенно необходимы как актеру театра «прошлого», так и театра «настоящего» и «будущего». А из совершенной необходимости их наличия у каждого актера (человека выступающего на сцене в драматической роли) вытекает само собой и вся учебно-воспитательная программа студий драматического искусства и главным основным ее положением

По существу студия драматического искусства никак не может рассматриваться, как нечто дополняющее общеобразовательную школу. Поскольку занятия некоторыми отраслями драматического искусства должны бы иметь обязательное место в деле общего школьного образования и развития (искусство чтения, декламации, школьные закрытые спектакли), они и должны войти обязательным предметом в общую школьную программу наряду с занятиями прочими искусствами—музыкой, танцами, рисованием и т. д. Студия драматического искусства имеет своей целью не общее, а специальное образование и развитие, почему и должно рассматриваться как совершенно отдельно от общей школы стоящее специальное художественное учреждение. Для полного осуществления своей учебно-воспитательной программы студия должна разделяться на три курса: курс общеподготовительный, курс специально-подготовительный и курс практический.

Курс общеподготовительный необходим потому, что занятия искусствами вообще, а искусством речи (начало искусства драматического) в особенности, в программы наших общеобразовательных школ к сожалению или совсем не входят или если входят, то проводятся так поверхностно и неумело, что результат получается одинаково грустный: и занимавшийся в школе искусством речи и незанимавшийся говорить не умеют. Но так как не научившись предварительно ясно, правильно и четко говорить и свободно владеть своей речью, немыслимо приступать к занятиям собственно драматическим искусством, то первый курс студии должен быть посвящен исключительно этому предмету (искусство речи) и вспомогательным занятиям, тесно с ним связанным (голос, дыхание, слух, чувство ритма, гимнастика общая и специальная). Доступ на этот курс должен быть наивозможно более широким: чем большее число граждан научатся говорить (без всякого отношения к актерству) тем лучше.

Переход на второй курс (специально-подготовительный) должен быть связан с некоторым отбором: здесь начинается специальность, специалистами же могут быть далеко не все. Не достаточно—«я хочу», на лицо должно быть право—«я могу». Специально-подготовительный курс является самым важным и продолжительным. Здесь лабораторно разрабатывается, развивается и совершенствуется тот художественный материал, через посредство которого выявляется искусство актера—его тело и голос. Этим материалом актер-художник должен владеть в совершенстве, это краски его палитры, других у него нет и не будет и заменить их никогда и ничем нельзя.

В программу занятий на втором курсе студии войдет: развитие чувства эмоциональности (способность «заражаться» драматическим положением) и сценического темперамента; перевод чувства (эмоции) во время (голос) и пространство (движение); усовершенствование и сценическое развитие голоса (речи) и владение им; пластика общая и сценическая; гимнастика и спорт; ритмика речи движений; мимика, жест и поза; подчинение воле темперамента, голоса, движения и мимики; развитие фантазии и упражнения в сценической импровизации; изучение теории, практики и истории актерского ремесла во всех его видах и отраслях.

Никакие публичные выступления (открытые спектакли) на этом курсе не могут быть допущены. Отбор при переходе на третий (практический) курс должен производиться еще строже и осторожнее, чем при переходе на второй. Только действительно обладающие необходимыми для актера качествами и способностями, что должно определяться в продолжение учебного срока второго курса, могут быть переведены на третий курс или собственно в «студию драматического искусства»

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Программа третьего (практического) курса: ряд отчетных, студийно разрабатываемых спектаклей по строго выработанному учебно-воспитательному плану; закрытые и публичные дискуссии по различным вопросам театрального искусства и мастерства, на которых докладчиками выступают практикумы студии; театр импровизации; классы режиссуры, инструкторства и сценической техники.

Если бы подобная намеченная программа была действительно проведена в жизнь, а не значилась бы только на бумаге и в речах досужих искренних и неискренних поборников строительства Народного театра, если бы в губернии была основана всего одна такая студия, но надлежаще обставленная материально и обеспеченная как руководящим и преподавательским персоналом, так и всеми необходимыми учебными пособиями, то первый же выпуск десяти—двадцати специалистов актерского мастерства дал бы Народному театру без всякого сомнения несравненно больше, чем тысячи народившихся и изрождающихся никому ненужных, никчемных любителей.

Никакое производство без специалистов существовать не может, не может существовать без них и подлинное театральное производство. Не «профессионалы», актеры и режиссеры, тем более не скороспелые «любители», нужны Народному театру «будущего», а вышедшие из народа, по профессии и в то же время остающиеся каждый у своего дела, серьезно подготовленные актеры и режиссеры специалисты.

Насаждать «любительство»—воду в ступе толочь: вопрос «театра» от того с места не сдвинется. Все внимание нужно обратить на создание «специалистов», а здесь первее всего помнить надлежит: «дело не в количестве, а в качестве».

**Р. Унгерн.**

---

# Детский школьный театр.

„Ты будешь Ваней, я — Машей, а Оля будет волыцей".
*Из детских игр.*

„Вы играете Гамлета, г-жа З. — Офелию, а Павел Иванович играет Лаэрта".
*Из театральной практики.*

«Вы играете Гамлета».

Речь уже идет о представлении. Актер не перерождается, не находит отклика трагедии несчастного датского принца в своей душе, а надевает личину, играет его образ—«представляет».

Если он много думает над ролью, мудрствует над ней, то во время спектакля не может жить и чувствовать на сцене, а играет лишь запомнившиеся ему «результаты чувств». И не даром теория К. С. Станиславского говорит, что истинный актер должен обладать душою ребенка—открытой, наивно-верующей, увлекающейся и воспринимающей все живо и непосредственно.

Значит—учитесь у детей, которые в момент игры забывают себя и совершенно перевоплощаются. Когда ребенок играет в какую-нибудь игру, он по своему актер переживания, и детская игра это и есть театральное искусство в его чистом виде.

Драматический инстинкт заложен в каждой детской душе, но на его развитие обращалось или слишком мало внимания или же наоборот, коверкали и совершенно портили его неправильной постановкой дела школьного театра, т.-е. такого, в котором и актером и публикою являлись учащиеся дети.

В области педагогики часто возникает вопрос о вреде школьного театра.

Приведу доводы за и против.

Безусловно во всех отношениях вредным считаю существование такого театра, где стремятся дать возможно большее количество постановок, не заботясь об их подготовке и художественности; где спектакли бывают открытыми, платными, хотя бы и с благотворительной целью; где, наконец, участвуют постоянно одни и те же дети, на которых приучаются смотреть как на актеров, чем раздувают в них огонь тщеславия и вредный дух актерского самолюбия.

Во избежание всего этого, выход мне рисуется таковым: Во-первых—не надо, нельзя и недопустимо—готовить из детей актеров. Во-вторых—не должно быть детского «театра», в тесном смысле слова, а должны вестись занятия по драматизации игры, со временем выливающиеся в закрытое зрелище, игрище, детскую мистерию-сказку, творимую всеми учащимися. Такие занятия принесут пользу в воспитательном и общеобразовательном значении.

Если дело будет поставлено правильно, то в детях разовьются качества, необходимые в жизни: внимание, фантазия, память, контроль над собою, дисциплина, а главное—творческая самодеятельность и инициатива—ведь детям над всем придется работать самим. Такой школьный театр будет служить вспомогательным средством к изучению наук. Ясно, что всякому ребенку ближе станет произведение литературы, если он займется его инсценировкой; а характер стран света нагляднее представит перед его глазами, после участия в этюде—«Затмение солнца на Малайском архипелаге» или «Чаепитие в Японии», для которых он сам займется географией. То же с историей. Лекции об эпохе и стиле, этюды на исторические темы конкретно смогут воссоздать минувшую жизнь в детских умах.

Но как организовать такой театр? Участвовать в нем должны дети в возрасте от 10—14 лет. Опыт показал, что среди них больше неискушенных в сценическом искусстве, что очень ценно. Замечательно то, что кто из детей участвовал раньше в каком-нибудь спектакле, те всегда просят почаще занимать их и в главных ролях, а неучаствовавшим доставляет одинаковое наслаждение быть одним из большого количества гномиков или же королем и т. п.

Вопрос о количестве оставляю открытым, это зависит от времени и числа преподавателей. Безусловно легче и продуктивнее можно работать с 40—50 лицами. Но однажды было у меня 108 человек, среди которых я отобрала сначала группу более способных, затем способных и нескольких совсем неспособных, однако, оказ-

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




чавшихся большой любовью к делу. Через три месяца оказалось, что у некоторых из них открылись блестящие способности. Например, одной девочке (11 лет), которая не умела связно говорить и ходить (она спотыкалась, когда на нее смотрели) и через 6 месяцев в состоянии была поручить быть Гаммеле, в пьесе Гауптмана.

При приеме рекомендую легкий, не носящий характера официального, запугивающего экзамен, уясняющий—имеет ли поступающий трудно исправимые недостатки в языке и движении, например, косноязычность, шепелявость и т. п. Рекомендую проверить фантазию, чувство ритма, голос, слух.

О том, как вести занятия см. программу.

Занятия применяются к индивидуальности каждого ребенка. Дикция и пластика должны нести роль вспомогательную, главное же внимание должно быть обращено на развитие душевных качеств, накопление душевных богатств. Делаются упражнения на внимание, фантазию, память, этюды задаются преподавателями, а также сюжеты приносятся самими детьми. Темы все усложняются. Понятно ведутся беседы общеобразовательного характера. При знакомстве с настроениями эпох, со стилем усложняются и требования. Так, например, насколько просты были первые детские импровизации, настолько они сложны впоследствии. «Мать послала дочь на рынок купить молока, а дочь разбила кувшин» (этюд принесен девочкой на 2-й неделе занятий). «Во дворце фараона танцы. Один невольник грустит. Появляется мать, разыскивающая пропавшего сына, проданного в рабство. Сначала не узнает, потом—встреча. Фараон не соглашается отдать его, это его любимый раб, но тронутый горем матери возвращает ему свободу». (4-й месяц занятий).

Обсуждаются этюды и их выполнение сообща. Не допускается никаких обид и пререканий. Вырабатывается дисциплина, а главное—вкус и критическое отношение к виденному. Творческая самодеятельность растет: все больше и больше приносят этюдов, разных инсценировок, сочиняются пьески, выдумываются танцы, просто под музыку, а также и с содержанием, например: «У бабочки оторвали крылья. Мыльные пузыри и девочка» и т. д.

При знакомстве с техникой сцены приносят свои рисунки по декорации, макеты, эскизы костюмов, представляющие интересные примитивы.

Такие подготовительные занятия ведутся долго-долго, и постепенно из них уже обрисовывается душа будущего спектакля.

Для последнего можно взять или наиболее удачный опыт коллективного творчества, или же сказку, предварительно путем импровизации, ознакомив детей с ее содержанием.

Что касается репертуара, то считаю для возраста до 14 лет, наиболее удачным сказки, в начале с общесказочными сюжетами, например: «Красная Шапочка», «Спящая царевна», «Белоснежка», «Золушка», «Кот в сапогах» и др., а затем уже сказки с национальной окраской, требующие знания эпохи, быта, стиля, например: «Египетские сказки», «Северные сказания», «Средневековые легенды», «Синяя Борода», «Сказки Оскар-Уайльда», Виктора Блютнера, некоторые из сказок Андерсена, «Снегурочка», «Иван-Царевич», японские сказки и т. д.

Можно применять все сказки, но надо избегать изобилующих мрачными сюжетами и ужасами, например: «Василиса Прекрасная», «Дикие лебеди», сказки Гауфа, «Балладина» и др. Ничего отталкивающего и страшного!

Что касается постановки, то она должна быть выработана самими детьми,—музыка, стихи, танцы. Роль инструктора и режиссера только направляющая. Он должен отнюдь не навязывать детям своих монтировок, а во время импровизации подметить наиболее удачные и напоминать о них детям, если они путаются в мизансценах. Сама постановка не должна быть чересчур блестящей и носить характер чего-то грандиозного, что поражает и утомляет. Надо сохранить интимность и тот сказочный уют, которым обвеяны сказки Андерсона, где король дома ходит в шлафроке, а ложась спать замыкает калитку своего королевства. Не надо деталей, мелочей и многих ухищрений. Подчеркивайте самое характерное. Например, в «Белоснежке» иллюзия дворца создавалась сукнами, освещенными нежно-розовым светом и одним сказочным креслом, возле которого стоял с алебардою дворцовый страж. Чем проще, тем лучше. «Но упрощенность (слова П. Гайдебурова) не должна представлять характер обыденности и тем представлять отсутствие новизны». Поэтому надо стараться сохранить сказочность, таинственность и дымку туманности ее в примитиве. Позднее можно приступить и к стилизации, вроде поленовской «Снегурочки», в виде лубка, средневековой легенды в стиле миниатюр, египетской сказки, в виде орнамента и т. п. Но всегда надо помнить одно: ознакомив детей с техникой спектакля, дать им возможность все, начиная с декораций и костюмов и кончая малейшей подробностью реквизита и бутафории, сделать самим. Не давать им ничего готового и поощрять их самостоятельные попытки к творчеству.

Такой спектакль потребует, кроме длительности подготовки, крайнего напряжения творческих сил, и явится для детей лучшим наглядным примером того, что творчество настоящего актера и его труд не является чем-то легким, общедоступным и приносящим себе только удовольствие. Спектакль так же приучит смотреть на театр более серьезно, глубоко и может во многих изгнать мысль, которою заражено большинство нашей молодежи: «Я буду актером».

Вот все, что можно в кратких словах сказать о постановке дела в школьном театре. Главное же: берегите детские души и не давайте их коверкать вредным стремлением к актерству!

Из этих общих положений явно вытекает следующая программа занятий в школьном театре:

1. Накопление материала в душе актера—развитие душевных свойств, способствующих приобретению душ. богатств:

1) Внимание.
Упражнения по системе Станиславского и свои.
2) Фантазия.
Упражнения по системе и индивидуальные.
3) Память.
4) Чувство правды.
5) Вкус.

2. Выявление материала, накопленного в душе—развитие средств, способствующих передаче душевного богатства наружу:

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




1. Голос: а) постановка дыхания; б) дикция; в) выразительное слово. Ознакомление с литературными произведениями.

2. Движение: а) ритмическая гимнастика; б) гимнастика шведская или сокольская; в) пластика; г) балет; д) танцы на заданные и свои темы.

3. История искусств. История литературы и театра в частности.

4. Практические занятия:

1) Подготовительные работы: а) мимодрама; б) импровизация своя и на заданные темы; в) упражнения с мнимыми объектами; г) оправдание случайностей; д) инсценировки; е) работа над ролью.

1) Ознакомление со всей пьесой, эпохой, стилем, настроением.

2) Мечтание в отдельности.

3) Мечтание совместное.

4) Подготовительные этюды.

5) Репетиции.

Спектакль.

1) Работа режиссера.

2) Что такое монтировка и художественность.

3. История искусств. История литературы и театра в частности.

4) Костюм и грим.

Е. В. Наркевич-Оленева.

---

# ОБ УНОВИСЕ *).

Беру на себя смелость расшифровать столь неясное многим явление в области искусства, именуемое «Уновисом».

Часто, даже не часто, а постоянно, после выступлений членов «Уновиса»—публично ли, или в прессе, выносились пожелания о том, чтобы их лекции и статьи были изложены в более популярной и общедоступной форме. Но, увы! Чем больше мне приходилось присутствовать на их выступлениях, тем становилось яснее, что они все больше и больше запутываются. Причина этого—в отсутствии определенной программы.

«Уновис» возник по идее худ. Малевича, открывшего супрематизм и преподнесшего группе художников и подмастерьев в штампованном виде системы кубизма и футуризма, утвердив это (от чего и происходит слово «Уновис»—утвердители нового искусства), как логическое завершение изобразительного искусства и как выход к новым формам супрематизма.

Изучение же живописной системы Сезанна появилось впоследствии, в виду определенного спроса со стороны подмастерьев, еще не отравленных идеями супрематизма.

«На кубизме, заявляют члены «Уновиса», заканчивается живописная культура, дальше ей итти и развиваться некуда, да и незачем (во имя экономии!)». Многие, даже, осмеливаются заявлять, что до кубизма не было никакой живописной культуры.

Малевич, в своих записках о супрематизме, говорит, что в кубизме живописная культура достигла наивысшего своего выявления и что супрематизм должен создать новое живописное тело, а дальше говорит, что супрематизм нельзя отнести к живописному искусству, а к утилитарной технике. Какое противоречие и какой нелогический переход от живописи к технике!

Итак, художники, складывайте ваше оружие, вам больше делать нечего, разве заняться техникой. Но чудные слова А. В. Луначарского говорят нам совсем другое: «Уста» не могут не заговорить, если мы с нашей «новой душой» стоим в фокусе мировой истории». И действительно, каждая эпоха имела свое выражение в живописной культуре. И наша эпоха, которая стоит «в фокусе мировой истории», подавно, должна найти свое выражение в живописи.

И так как «Уновис» отрицает живописную культуру в полном смысле этого слова, и ставит во главу угла супрематизм, т.-е. не то завоевание пространства, не то завоевание техники, то необходимо проанализировать всю историю супрематизма.

Впервые супрематизм появился, как станковое, беспредметное изобразительное искусство, но как живопись он не оправдал себя, ибо в нем ничего живописного не было. Были лишь бесконечные видоизменения геометрических фигур на плоскости. Малевичем было сделано до 40 работ и весь супрематизм был исчерпан. Дальше итти было некуда,—разве видоизменять эти плоскости на холсте. Это учел Малевич и, как безусловно талантливый человек, не желая дать захирать своему изобретению, начал искать новое применение супрематизма.

«Все вещи, весь наш мир должны одеться в супрематические формы, т.-е. ткани, обои, горшки, тарелки, мебель, вывески, словом все, должно быть с супрематическими рисунками, как новой формой гармонии» (Малевич).

Что же оказалось? Супрематизм начал играть мелкую роль прикладничества (вывески, трибуны, плакаты). Но когда весь город оделся в квадраты, круги и треугольники, стало страшно дико, нелепо и смешно. И ясно, супрематизм в этой области привиться не мог.

В дальнейшем, супрематизм нашел свое применение в театре: супрематические декорации, супрематический балет. Но и тут попытки применения супрематизма не увенчались успехом. Так опыт вечера «Победы над Солнцем» достаточно показал, что в театре супрематизму места нет.

Малевич видит, что на земле ему делать нечего и пускается в поднебесье; декретируется им завоевание пространства. Ваша мысль, тов. Малевич была бы весьма ценна, если бы вы дали ее несколько столетий тому назад. Ну а теперь (перелет через Атлантический океан в 15 часов 30 минут)—немножко поздно.

«Движение супретов в пространстве электромагнитами, сопоставляя супрематические формы в известном порядке»—заявляют дальше «Уновисцы».

Но пусть знает Малевич и все члены «Уновиса», что изыскания в этой области уже делаются давно и силы электромагнитов уже использовываются и применяются без сопоставления супрематических форм и что эти изыскания делаются инженерами, техниками и

---

*) Печатается, как дискуссионная.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



фиками, а не художниками, назначение которых совсем иное.

До этого Малевичу нет никакого дела, ему необходимо в какую-нибудь сферу пустить свой «супрематизм».

Теория замещения пространства путем сопоставления супрематических множеств потерпела полное крушение и «Уновис» спустился снова на землю, ухватившись за архитектуру.

«Мы даем миру новые проекты архитектуры сооружений, построенных на принципе экономии, без колонн, без каких бы то ни было украшений», говорят они. Скажите, так чем же наша комната не супрематична и не экономна? В чем же выражается ваша новая экономическая архитектура, отрицающая эстетику? Где проекты ваши? Нет их, да их и не будет! И в архитектуре супрематизм сделать что-либо не удастся.

Что ж—в технику! «Нужно устранить тот хаос, который царит в аэропланах и английских аэропланах», говорят члены «Уновиса». А известно ли им что, как в пароходе, так и в аэроплане нет ни одного лишнего болтика? И уж если и стремиться к их усовершенствованию, то только через горнило знаний и опыта, а не через дилетантскую «цитуницию».

Так мечтал Малевич от одного к другому, увлекая за собой десятки молодых неопытных душ.

«Уновис» отвергает и отрицает всю живописную культуру; «Уновис» отрицает эстетику, театр, поэзию, музыку, словом, все виды искусства; «Уновис» растаптывает и убивает в подмастерьях всякое чувство красоты и эстетического восприятия в корне путем измышленных теорий «расщепления пространства» и «движения супремов в нем».

Кроме того, принять какое-либо участие в работе, которая занимает теперь весь художественный мир, —в организации художественного производства—«Уновис» отказывается. «Наша работа,—сказал Малевич,—это делать планы и проекты».

Из всего вышеизложенного следует, что «Уновис» не должно быть места там, где изучается культура живописи, а не культура техники или метафизики.

И мы, чьи глаза еще не ослепли и не отвыкли смотреть на Рембрандта, Делакруа, Ван-Гога, Поля-Гогена, Матисса, Родена, Сезанна и Пикассо; мы, для кого живописная культура есть целый ряд эмоций и переживаний; мы, которые хотим развивать всю эту живописную культуру,—мы будем бороться с теми, которые стремятся ослепить нас и отнять то, что является действительной ценностью, действительной красотой.

Мы хотим подлинной живописной культуры, нам опротивели круги, квадраты, треугольники и бессмысленные слова о сооружениях, движущихся вокзалов в пространстве и т. д.; «Мы хотим дать миру реальные ценности,—экономию»—говорят «Уновисты».

Наибольшую расточительность богатств и красот мира и наимаксимальную выразительность на наших холстах—скажу я.

**М. Кунин.**

---

## Союз поэтов и разброд прозаиков.

Знаменательное явление: в то время, когда в Советской России никак не может организоваться союз прозаиков, когда этот союз распадается чуть ли не каждый месяц, не имея возможности окрепнуть и разрушается, не успевши отстроиться,—в это самое время растет и укрепляется союз поэтов!

Этот последний союз разбросал свои отделения почти по всей Советской России; во многих ее местах поэты или издают сборники своих стихов, или, за неимением бумаги, систематически устраивают чтение своих произведений.

Вышло уже много сборников, где помещены стихотворения молодых поэтов, разбросанных по лицу всей Советской России; бережно и любовно собирается каждое удачное произведение, написанное стихами; все эти сборники чуть-ли не нумеруются, кто-то следит за числом выпущенных экземпляров и регистрирует их—одним словом, производится строгий подсчет всего нашего молодого поэтического имущества.

Поэты таким образом перещеголяли прозаиков, и по сие время живущих без своего союза, все еще не дающегося им в руки.

Ничуть не претендуя и не ударяясь в юмор, можно сказать, что если в экономических и творческих делах поэтов наблюдается такой прозаический порядок, то в делах прозаиков мы наблюдаем поэтический беспорядок!

В самом деле: несмотря на то, что в настоящее время идет усиленным темпом организация самых разнообразных союзов,—союз писателей, пишущих прозой, до наших дней не успел сконструироваться.

Это явление было бы объяснимо в том случае, если бы современные писатели, уйдя от общей линии, характеризующей современную литературу, удалились в раковину индивидуальной какой-нибудь манеры письма, каких-нибудь интимных художественных приемов.

Тогда можно было бы сказать, что союз прозаиков, которые тянут воз русской литературы в разные стороны, на подобие лебедя, щуки и рака из крыловской басни,—действительно немыслим.

Но в том то и дело, что у писателей, пишущих в настоящее время прозой, есть в способах письма и мировосприятия определенная общая линия—единый литературный фронт—и положительно странным поэтому кажется то обстоятельство, что прозаики своего союза не имеют.

Между тем, как вошедшие и не успевшие еще войти в союз поэты именно и отличаются тем, что каждый из них тянет воз русской поэзии в разные стороны: одни рвутся, как лебедь, в облака имажинизма, другие, как рак, пятятся назад—к нечленораздельным звукам—«дыр-бул-щур»—футуристических заклинаний, а третьи—тянут в воду,—может быть, и в свежую воду,—академического, «чистого» искусства.

Таким образом, «рассудку вопреки, наперекор стихиям», в союз объединились именно «лебедь, рак и щука», а тех писателей, в чьих рядах замечается «согласие» и общность литературных симпатий, нечего

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




вот уже три года, как напрасных поисках за своих сов... ...ей.

У прозаиков почему не выкристаллизовался их союз, что в наше время они находятся в стороне от красной дороги, по которой, грозя и сверкая, катится советская жизнь.

Почти все, что писали и пишут наши прозаики, отдает «вчерашними» настроениями, отзвучавшими песнями; прочитайте те несколько повестей и рассказов, которые были помещены на страницах наших газет и журналов, и вы убедитесь в том, что все это написано под знаком «прошлогоднего снега»...

Буржуазные писатели еще в старое доброе время культивировали известный прием, благодаря которому обыкновенный рассказ переламывался в пасхальный путем привязки к нему одной-единственной строчки: «Колокола гудели».

Внимательный читатель натолкнется на этот жульнический прием и в наше время: и в «Пламени», и в «Творчестве», и в «Кузнице» встречаются такие рассказы, которые залежались в писательских портфелях еще с 1913 года и в которых так и чувствуется приписанная, ни к селу, ни к городу, строчка, «спасающая положение».

Не будем закрывать глаз, будем искренни и скажем: от многих и многих рассказов, помещенных в перечисленных изданиях, веет «проворством рук» и «ухищрением литературных фокусников» и может быть в этом смысле и глубоко симптоматичен тот факт, что до настоящего времени не образовался союз прозаиков: разве мыслим, на фоне искренних, вызванных жизнью, объединений,—союз престидижитаторов слова?

Мне кажется, что не все благополучно в смысле искренности и в стане поэтов.

Это—верно, но также верно и то, что эти неискренние строки в нашей молодой поэзии можно встретить гораздо реже, чем в произведениях наших современных прозаиков.

В стихах наших молодых поэтов чувствуется темп сегодняшних тревог; наша молодая поэзия вышла из душных, прокуренных, затхлых кабинетов на площадь, под открытое небо,—и весело и бодро звучат поэтические «отклики», увенчанные звонкой рифмой, как оркестр—барабаном. И к звукам этого красного барабана тревожно и опасливо прислушиваются прозаики, чахнущие за двумя рамами своих запыленных и зашторенных окон.

Слава—вышедшим на улицу!

Горе—оставшимся дома!..

**Мих. Пустынин.**



*ИНТЕЛЛИГЕНТ НЕ У ДЕЛ*

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# ПРОЛЕТАРСКАЯ ЭСТРАДА

## ПЕТРУШКА-КРЕСТЬЯНИН.

**Лица:**

1. Петрушка.
2. Акулина.
3. Дед.
4. Буржуй.
5. Кулак.
6. Дезертир.
7. Рабочий.

(Слова Деда можно поделить между двумя исполнителями: Дедом 1-м и Дедом 2-м).

**Дед.**

За ребята, подходи да слушай
Отведи любезные свою душу,
Посмотреть не хотите-ли
Всей деревни этой жители,
Парни удалые,
Старцы седые,
Старосты строгие,
Парнишки босоногие,
Свекровй и сноxи,
Аксиньи и Тимохи,
Николая да Ванюхи,
Сеньки и Петрухи,
От околицы до околицы,
Кто попам еще молится
И кто с ними уже не церемонится,
У кого последние в дырьях штаны,
На чью землю зарятся паны,
Кто своею спайкою братскою
Стряхнул немощь кулацкую,
Кто ругает советские порядки,
За то, что отняли фунт крупчатки,
Кто жить желает безработней
И кто ворчит на нас из подворотни,
Кто удрал тайком из красных полков,
Кто без толку лает на большевиков,
Кто сидит расчувствия слизни,
И ни уха ни рыла не понял в коммуне,
Кто работает и кто бежит от труда—
Все вали сюда.
Сейчас начинается представленье,
А в представленьи объясненье:
Почему мы берем муку да сол
И сыпем ее в общий котел,
Отчего крестьянин должен трудиться,
Почему у баб недохватка в ситце,
И когда, наконец, так сказать,
Перестанет народ голодать.
В этой самой вот местности,
В голодной окрестности,
С семейством своим в большой тесноте,
И в полной для всех неизвестности,
В одной избушке
Жил Петрушка,
Жена подружка,
Дочь вострушка,
Свекровь хлопотушка.
Тут же телушка,
На всех одна подушка
И одно одеяло
Ни много, ни мало...
Всему семейству пара лаптей—
Одно слово—богатей.
Выходи скорей, не томи людей...

**Петрушка.**

Ты чего-тут про меня набрехал—
Я ведь все слыхал.

**Дед.**

А коли ты про себя неправду слышал,
Что же ты раньше не вышел.

**Петрушка.**

Да, ежели правду признаться,
Я боялся сюда показаться,
Я хоть парень-то и бедняк,
А сберег мучицы как ни как—
Хватит для моей семьишки,
А по правде найдутся и излишки.
Стоит кому про это проведать
И не придется мне больше обедать.
Вот почему я и притаился,
А то-б я сразу объявился.

**Дед.**

Понятно, всякий своим дорожит,
Ганька—твоя Акулька бежит.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




(Акулина входит). **Акулина.**

Ах ты немытое рыло,
Я уже стол давно накрыла.
Ты чего лясы точишь,
В гроб меня вогнать хочешь.
Иди скорей, садись за стол,
К вам гость дорогой пришел.

**Петрушка.**

Ну, что же принимать его надо как водится,
Дорогие-то гости дорого обходятся,
Ох—ты свет мне не мил
(к деду) Видишь, что я тебе говорил.

(Появляется стол с краюхой хлеба и ножом).

(Появляется буржуй). **Буржуй.**

Здравствуйте, дорогой мужичок,
Вас, кажется, обидел большевичок:
Подарили землицу
И отняли мучицу.
Ну, что-ж с каждым может случиться,
Слышал—вам живется не сладко,
Во многом у вас недостатка,
Ну и порядочки у нас на Руси.
Одно слово—бонжур и мерси.

**Петрушка.**

Ничего, барин, я привык.

**Буржуй.**

Вот что я вам скажу, господин мужик,
Понимаю ваши обстоятельства,
Хочу вам помочь, из приятельства,
Дайте муки—
Я вам дам денег.

**Дед.**

Ишь куда гнет, мошенник.

**Петрушка.**

Я твоих бумажек не желаю.

**Буржуй.**

Поглядите, ведь это же Николая,
Вечный покой ему, царство небесное,
А вот еще бумажка чудесная,
Тысячерублевая сумма—
Спереди орел, а сзади дума,
А вот керенки,—
За них меня чуть не поставили к стенке,
Еле от вечеки спас,
Приберег специально для вас.

**Петрушка.**

Не пройдет этот номер,
Николаша давно помер,
Думские столбы рухнули,
А керенки ухнули.
Смысл у них одинаков,
Не желаю твоих знаков.

**Буржуй.**

Господи, до чего дожили,
А не нуждаетесь в одеже-ли.

**Акулина.**

Еще бы, кормилец, нужда велика,
Дадим хлеба взамен пиджака.

**Буржуй.**

Тогда начинается другая политика,
Вы меня сперва накормите-ка,
А я вам отдам кое-что из вещей.

**Петрушка.**

Ну садись, похлебай с нами щей,
За щи с говядиной,
Своей, да не краденой,
Дашь этот пиджак,
Так.
За солонину
Гони штанину,
За краюху ржаную—
Снимай другую,
За молоко и яйца—
Жилет полагается,
За белые пироги—
Сапоги,
За пол крынки сметанки—
Сымай портянки,
За пшенную кашку—
Снимай рубашку,
А за мятные пряники—
Подштаники.

**Буржуй.**

Однако,
Как же я буду без фрака.

**Петрушка.**

А вот—что хошь, то и выбирай—
Или снимай
Или голодай.

**Буржуй.**

Ну, и условьице—не поздоровится,
Просто страсти,
А все из-за Советской власти.
Ну—режь хлеб на три части.

(Входит кулак и говорит).

**Кулак.**

Здрасте.
Ого.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Дед.

Эта птица почище—
Деревенский кулачище.

Кулак.

Брат, Петрушка,
Да у тебя, я вижу, пирушка,
На столе натрушка,
Молока кружка,
Рыбка-кончушка,
Сладко ешь и пьешь,
А своим друзьям не даешь.
Как же вы меня встретили,
Вашего благодетеля,
А ведь недавно это было,
Одолжил я тебе кобылу,
Картошки для посева.
Эва.
Желаю быть на твоем баду,
А не то возьму тебя в кабалу.

Дед.

Поглядите на этого борова.

Петрушка.

Напугал ты меня здорово,
Пришел по мою душу,
Садись да с нами откушай,
Хоть не бог весть какие сласти,
Что-ж делать, режь на четыре части.

Дезертир (появляясь).

Здрасте.
Как изволите поживать
Нет ли у вас чего пожевать,
Чувствую аппетит необыкновенный,
Потому как я военный.

Бурмуй.

А вы кто же будете? Генерал?

Дезертир.

Нет, я просто с фронта удрал.
Я за тебя, мужик, сражался и бился
А теперь я домой воротился.
Я за тебя кровь проливал,
Чорт бы тебя побрал.
Надоело мне слушать канонаду,
Теперь к тебе на стол сяду—
Корми меня на убой,
Больше не пойду в бой.

Бурмуй.

Умные речи—приятно и слушать
Извольте кушать.

Кулак.

Правильное рассужденье
(жмет руку). Наше вам почтенье.

Петрушка.

Эх, понаехало гостей
Со всех волостей,
Режь Акулька хлеб на пять частей.

Кулак.

Видишь ребята—наше дело свято.
Пока будем держаться за крестьянина—
Будут у нас и хлеб и баранина.
Давайте есть. Я скушаю столечко,
Да отнесу домой жене Олечке,
Да сынку Колечке,
Дочке Поличке—
Всем по равной долечке.

Бурмуй.

Да и я бы рад
Накормить себя, жену и своих буржуят.

Дезертир.

А я человек одинокий,
Возьму-ка мешок глубокий,
Три пуда муки суну,
На комиссию
Плюну.
Пойду на Сухаревку торговать,—
Благодать.

Дед.

Всякий к Петрушкину добру тянется,
Что же Петрушке останется.

Петрушка (к Акулине).

Ну, что, старуха,
Набила брюхо,
Вот как пообедали—
Даже не отведали.

Рабочий (входя).

Здорово честная братья!
Что у вас здесь за занятье.

Бурмуй.

Да я знаете—так-с.
Вот хочу предложить Петрушке фрак-с
И другую одежку
За корешки,
Муку, картошку,
Всего пшеничку.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




**Кулак.**

А я, того, шапки по соседству,
Знаю Петрушку с малолетству,
Предлагаю ему средству
Облегчить ему положение
Безо всякого вознаграждения.
Да погладить его по головке.

**Дезертир.**

А я в командировке,
Оставил дома тюфяк от винтовки.
А без него сражаться неловко,
Ну, по дороге, завернул в гости.

**Рабочий.**

Бросьте. Не для меня сказки эти.
Сукины дети.
Как ты, Петрушка, не разгадал—
В какую компанию попал.
Ведь эти лихбеи
Сидят у тебя на шее.
Знают их повсюду.
Это враги рабочего люда—
Вот этот—глядя и разжуй.
Первый заклятый враг—буржуй.
Рядом с ним вторая гадина,
Все чем он богат—у тебя украдено.
Так и знай, он твой первый вор.
(к дезертиру) А с тобой, любезный, особый разговор.

**Дезертир.**

Извините братцы,
Мне некогда оставаться,
Надо к коменданту явиться,
И вообще пойти по текущим делам.
До свиданья вам.

**Рабочий.**

Врешь, никуда не уйдешь,
Глядя на него Петрушка и обо,
Этот мошенник совсем особый,
Деланого шестой пробы,
Дана ему кличка дезертира,
Покуда он есть—не будет прочного мира.
Вот с кем ты сидишь за одним столом,
Вот кому ты бьешь челом,
Вот кого кормишь своим добром,
Они до дарового хлеба охочи.
А в городах голодает рабочий.
Рабочий хочет твою жизнь наладить,
А они смотрят, как бы нам нагадить.
Они тебя, для своей прибыли,
Сгонят в три погибели.

**Петрушка.**

Так-то так, вошалуй,
Ты как видно, человек бывалый.

**Буржуй.**

Вы его не слушайте—он врет,
Он у вас задаром муку отберет.

**Рабочий.**

Вот что, спорить я с вами не стану.
Положу конец вашему обману:
С кулаком, да с буржуем
Мы в концентрационном лагере потолкуем.
А тебя в дисциплинарный батальон.
Вон.
(Буржуй, кулак и дезертир исчезают).

**Акулина.**

Спасибо, избавил от адмоедов,
На них не напасешься обедов.
Что-тебе за это дать в награду?

**Рабочий.**

Мне самому ничего не надо.
А вот теперь, когда исчезли твои враги,
Ты и нам и себе помоги.
Дай руку рабочему—брат
И дело пойдет на лад.
Город и деревня—два брата родных.
И враги и друзья одни у них.
Если что у тебя и возьмем,
Все назад сторицей вернем.
Поверь не для своего удовольствия
Берем в виде налога продовольствия.
Мы им не торгуем,
С его помощью за общее дело возьмем.
За каждую твою крошку муки
Запорют на заводах опять станки.
Дай нам щепку твоей березы,
Повезут тебя куда хошь паровозы.
Дай нам каждый из вас хоть картошку—
Мы вам выкуем плуг и сошку...
Только открыть амбары наволь—
Мы тебе насыпем соль.
Крепко будем держаться друг друга
Под знаменем молота и плуга.

**Петрушка.**

Понял, товарищ, не трать слов,
Я за тобой теперь всюду готов,
А для начала, между прочим,
Отнеси-ка от меня товарищам рабочим
(отдает ему весь хлеб).
(к публике) Эй вы! Мотай себе на ус.
Отрезай каждый лишний кус,
Не рощи на тяжелое время,
Помоги рабочему нести бремя,
Он за нас во как старается.

**Дед.**

Представление кончается.

Адго, Адуев и Д. Ге.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# НА ПУТЯХ СТРОИТЕЛЬСТВА

## ОТ ВИТЕБСКОЙ ГУБЕРНСКОЙ КОМИССИИ ПО ОХРАНЕ ПАМЯТНИКОВ СТАРИНЫ И ИСКУССТВА ПРИ ВИТГУБНАРОБРАЗЕ.

Переживаемый в России момент не только глубоко интересен, но по широте и глубине революционного движения, по величине событий беспримерен в истории человечества. Мы, как современники событий, не в силах оценить вполне всего, что происходит в нашей стране перед нашими глазами. Мы можем быть только летописцами, повествователями о последовательной смене событий и своих, переживаемых в связи с ними, впечатлениях.

Наши записи и сообщения нашей печати представляют неоценимый материал для будущих историков, которые поставят целью своих трудов уяснение нашей эпохи. На нас лежит обязанность сохранить как можно больше фактов, документов и предметов, характеризующих и иллюстрирующих события Великой Русской Революции. Наш долг дать будущему историку наивозможно больше материала для всестороннего и детального изучения нашей эпохи.

Между тем много предметов и документов расходится по частным рукам, распыляется в общей массе населения, а больше всего гибнет совершенно для будущего, уничтожаясь по побуждениям применить их в обиходе.

Витебская губернская комиссия по охране памятников старины и искусства поставила одной из своих задач, между прочим, сохранение всего характеризующего настоящую эпоху и собирание всего, что вышло из-под печатного станка в этот период жизни страны, особенно же, в пределах Витебской губернии. Собирание печатанного материала местного происхождения Комиссия считает первой своей и прямой задачей и тем более, что участие отдельных местностей в деятельности страны обычно ускользает от внимания истории.

Из собранного материала Комиссия предполагает сорганизовать при Губернском музее особый отдел, посвященный Великой Русской Революции.

Комиссия обращается с просьбой как к учреждениям, так и к частным лицам оказать ей содействие в деле собирания материалов. Степенью сохранности памятников, а особенно печатных и письменных стесняться не следует. При недостатке оберточной бумаги ныне обращаются на обертку ценные архивные документы, печатные произведения, одним словом весь бумажный материал, независимо от его ценности. В виду того, что для историка важен каждый штрих, указывающий так или иначе современные события, важно сохранить отрывки, вырезки, измятые и запачканные печатные листки.

Комиссия желала бы получить следующие материалы:

1) газеты, журналы всех направлений и юмористические издания, как русские, так и иностранные за все время революции, начиная с февраля 1917 г.;

2) лубочные и иные печатные и рисованные картины и изображения;

3) открытые письма с картинками и карикатурами, касающиеся событий и лиц революционного периода;

4) записки и дневники этого же времени;

5) материалы для биографий участников революции, в особенности работавших в Витебской губернии;

6) изображение различных моментов, событий революционного характера—всевозможных манифестаций и переворотов;

7) записи стихов, басен, сатир, поговорок, связанных с событиями революционного времени и обращающихся в устной или письменной передаче;

8) частушки, возникающие по поводу революции;

9) сведения о том, как революция отразилась на ходе хозяйственной жизни той или другой местности, отрасли промышленности и торговли;

10) воззвания, обращения деятелей революции и революционного правительства;

11) официальные акты и переписки царя и его сановников перед переворотом;

12) плакаты и прокламации правительства и партий в революционную эпоху;

13) материалы, касающиеся губернских и городских организаций;

14) материалы, касающиеся деятельности учреждений революционного периода;

15) речи и конспекты лекций революционных ораторов и деятелей;

16) сведения об увековечении событий и памяти лиц революционного периода;

17) фотографии и портреты деятелей революции;

18) сведения о революционном строительстве и отношении всех сторон государственной жизни и в особенности местного края;

19) отчеты о заседаниях и съездах партий, представителей местного населения и местных учреждений и организаций;

20) все распоряжения и декреты революционного правительства;

21) материалы по профессиональному движению, как-то сведения об организации профессиональных союзов и их уставов;

22) сведения об ценах труда и цены на предметы необходимости как твердых, так и спекулятивных в революционный период;

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




23) точные подсчеты прожиточного минимума в Витебской губернии;

24) автографы деятелей революции;

25) диаграммы и графики, представляющие жизнь страны и местного края во всех отношениях в революционный период.

Вышеизложенное перечисление материалов является только схемой. Комиссия будет благодарна, если учреждения и частные лица пришлют что-либо и не перечисленное выше по своему усмотрению, лишь бы это давало характеристику времени. Все пожертвования принимаются Витебской Губернской Комиссией по охране памятников старины и искусства в следующих местах:

1) Витебск, Советский Дом Губотдела Народного Образования, Комиссия по охране памятников старины и искусства.

2) Витебск, здание бывшей витебской духовной семинарии, Витебский Губернский Музей.

---

## ВЗАИМООТНОШЕНИЯ П. О. ИСКУССТВ И СОРАБИСА.

На местах нередко наблюдаются совершенно недопустимые взаимоотношения между органами государственной власти— подотделами Искусств и профессиональными объединениями работников искусств— Сорабисом. Вместо самого тесного и живого контакта, вместо взаимной поддержки и помощи, на деле часто наблюдаются какое-то соперничество, какая-то конкуренция, чуть ли не взаимное недоброжелательство и враждебность.

Стремясь покончить с этим ненормальным явлением, губительно отражающимся на работе и часто ее парализующим, Вит. Губ. Подотделом Искусств и Губ. Правлением Сорабиса приняты следующие основные положения о взаимоотношении этих органов строительства художественной культуры, утвержденные Губнаробразом:

1) Все производственные планы подотдела Искусств во всем их объеме обсуждаются экономотделом Сорабиса.

2) Экономотдел Сорабиса принимает активное участие в формировании личного состава как подотдела Искусств, так и хозяйственных органов, им объединяемых, —путем выставления кандидатов для занятия ответственных должностей.

3) Кандидаты на все ответственные должности по подотделу Искусств и его секциям утверждаются Правлением Сорабиса.

4) Всякого рода изменения в производственном плане подотдела Искусств обсуждаются совместно с экономотделом Сорабиса.

5) Экономотдел Сорабиса делегирует в хозяйственные органы подотдела Искусств своих постоянных представителей для определения тех вопросов, которые должны быть обсуждаемы совместно с экономотделом.

Означенные положения обязательны для всех Урабисов и Уездн. подотделов Искусств.

---

## ОСНОВЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ В ЛЕТНЕМ СЕЗОНЕ.

Состоявшееся 12 апреля под председательством Зав. Губнаробразом Л. И. Храповского совещание представителей подотдела Искусств, Правления и экономотдела Сорабиса, Госуд. Симфонич. оркестра, Госхора, режиссеров и управляющих местных театров, заслушав доклады о плане работ в летнем сезоне, с одной стороны, и о финансовом положении Губнаробраза —с другой, пришло к следующим выводам:

1) На одно из основных художественно-просветительных учреждений Витебска, каковы: Губ. Показательный Театр, Госуд. Симфонич. Оркестр, Госхор и театры национальных меньшинств, как ценные и окрепшие очаги художеств. культуры, ликвидированы или хотя бы временно закрыты быть не могут.

2) Считаясь с недостатком помещений, для ежедневных театральных представлений на летний сезон составить только одну русскую труппу, в которую предложить вступить актерам и актрисам обоих имеющихся в настоящее время театров.

3) Предложить актерам следующие основные условия работы в летнем сезоне: а) оплата труда по ставкам Сорабиса с гарантией 24 рабочих дней; б) актеры обязаны в течение 24 дней работать ансамблем во всех театральных помещениях города, в частности—на железной дороге, по плану подотдела искусств и указаниям режиссерского совета; в) при отдаленности театрального помещения от местожительства актера ему гарантируется провоз багажа и личная доставка по мере возможности; г) актеры обязаны принимать участие в поездках по губернии за специальное вознаграждение по ставкам Сорабиса.

4) Для наиболее систематического проведения всей плановой работы театральной секции создать единый режиссерский совет и единое управление делами Витебских театров.

5) Считаясь с финансовым кризисом Губнаробраза, повысить вечеровой сбор до 500.000 руб. путем пропорционального увеличения существующих цен на билеты с обязательным оставлением достаточного количества дешевых мест. В кинематографах цены на места удвоить (300—200 руб.). Все спектакли сделать платными.

6) В целях наилучшего использования имеющихся театральных помещений: а) взять их все на учет и б) не предоставлять их безплатно никаким союзам и общественным организациям, кроме Губкома Р. К. П. (по понедельникам) и Совета Р. и Кр. Деп. (два раза в месяц).

7) Что касается оплаты труда не частых профессионалов, то их ставки должны быть соответствующим образом понижены отделом Сорабиса.

Настоящее решение утверждено Губисполкомом и Губсоветом Профсоюзов впредь до вынесения тарифного вопроса в общегубернском масштабе.

---

## ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ ТЕАТРАЛЬНЫХ КРУЖКОВ И ДРАМАТИЧЕСКИХ СТУДИЙ ПРИ РАБОЧИХ И КРАСНОАРМЕЙСКИХ КЛУБАХ.

Несмотря на то, что в свое время в Губ. Подотделом Искусств и Политпросветом Губвоенкомата был разослан целый ряд инструкций и общих указаний по поводу направления и характера работ клубных театральных кружков и студий, практика и обследования на местах показывают, что и этой области еще до сих пор царит крайний неразбериха и что, в частности, руководители таковых студий и кружков недостаточно

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




увязали себе цели и задачи своей работы. В силу этого Губ. Подотдел Искусств считает необходимым еще раз точно и определенно напомнить основные принципы театральной работы в клубах.

Эти принципы сводятся к следующему:

1) Целью театральной работы кружков и студий при рабочих и красноармейских клубах является вовлечение возможно более широких народных масс в художественную работу на началах строго и последовательно проводимой самодеятельности и через это—повышение эстетического сознания народных масс и общего уровня художественной культуры Республики.

2) Вышеуказанные студии и кружки никоим образом не должны превращаться в театры профессионального типа.

3) Поскольку целью вышеуказанной работы является развитие самодеятельности и повышение художественного сознания студийцев, а не развлечение наполняющей в дни спектаклей зрительный зал случайной публики, постольку сами эти спектакли должны быть не самоцелью, а только результатом, увенчанием итогом и только частью общей культурно-просветительной работы студии или кружка.

4) Спектакль не может быть показан ранее того, как руководителями кружка или студии не будет признано, что все исполнители достаточно подготовлены как в смысле сознательного понимания и изучения пьесы и ролей, так и в отношении общей сценической техники и что таким образом спектакль представит собою некоторую подлинную художественную ценность и цельность. Таким образом от начала количества спектаклей необходимо перейти к принципу качества их.

5) Участие актеров-профессионалов может быть допущено лишь в самых исключительных случаях.

6) Подутно с работами по постановке спектакля, в самом процессе этой работы руководитель кружка или студии ведет со своими слушателями занятия двоякого характера: а) практические—по выразительному чтению, сценическому движению и гриму и б) теоретические—по разбору пьесы, разработке ролей и сценическому мастерству. Вся теоретическая работа должна вестись в форме свободных собеседований, а не сухих академических лекций.

7) Пьесы для постановок должны выбираться в известной последовательности—от простых и несложных в смысле характеров и драматических коллизий к более трудным и сложным. Основным критерием при выборе пьесы должна быть возможность сыграть ее силами данного кружка или студии. Примерный репертуар см. в № 75 «Вестника Театра» и № 1 «Вестника Народного Образования». В высшей степени желательно использование революционного репертуара, но за таковой нельзя принимать пьесы Сабурова, С. Белой и пр. квази-революционных «драматургов».

---

## Витебская государственная художественная мастерская.

В жизни В. Г. Х. М. повидимому назревают существенные перемены.

Как известно, до сих пор там господствовала группа Уновис—диктатура ее наложила особый отпечаток на всю педагогическую работу мастерских: всеми преимуществами пользовались лишь те мастерские, где проводились системы кубизма, футуризма и еще не выкристаллизовавшегося в сознании самих ее творцов «супрематического» мирового строительства». Кроме мастерских Уновиса, где надлежащее педагогическое руководство было обеспечено работой теоретика новейшего искусства К. Малевича, существовала мастерская Ю. М. Пэна, стесненная небольшим помещением, где работало до 40 чел. (в то время как мастерские нового искусства делились на группы даже по 2 человека с дифференцированными заданиями), и скульптурная, для которой доселе не озаботились пригласить руководителя. Фактически создалось положение, при котором учащиеся, желающие совершенствоваться в живописных системах и направлениях импрессионизма, сезаннизма и разновидностей нео-классицизма, абсолютно лишены были возможности получать знания, необходимые им, ни как бы направлялась работа или в духе натуралистического академизма, или народившегося в В.Г.Х.М. сальвинизма супрематического.

Лекционная часть в В. Г. Х. М. сводится в сущности к пропаганде идей новейшего искусства: объективное ознакомление с разнородными школами и стилями искусства отсутствовало.

Брожение, наблюдавшееся в последнее время в среде учащихся, привело, наконец, к постановлению Педагогического Совета В. Г. Х. М. о приглашении ряда новых руководителей: худож. Фалька (сезаннист), Куприна (импрессионист) и руководителя для скульптурной мастерской. Организацией новых мастерских будем надеяться, восстановится нормальная педагогическая работа мастерских, и они современем дадут то, что они дать сейчас не в состоянии: кадры всесторонне подготовленных для производственной работы художников.

Отметим еще, что программа В. Г. Х. М. составленная в духе Уновиса, согласно которой вся педагогическая деятельность водится к изучению новейших систем, начиная с кубизма, отвергнута центром. На очереди стоит вопрос о применении в В. Г. Х. М. иной программы, построенной объективно и широко и соответствующей общим началам о худ. образовании, выработанным центром.

Р.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# ДНЕВНИК РЕЦЕНЗЕНТА

## Губерниский показательный театр.

### К ПОСТАНОВКЕ «ДАНТОНА» РОМЕН РОЛАНА

(Вместо рецензии).

Пьеса очень крупного автора, но не блещущая никакими чрезвычайными достоинствами. Исполнение в общем среднее, во всяком случае, отнюдь не выдающееся. Все то, что сильно действует на поверхностного зрителя—декорации, бутафория, костюмы—весь этот «соус» театральной кухни не слишком сладок и не больно вкусен.

И несмотря на все это пьеса имеет определенный и прочный успех, берет за живое, волнует зрителя и составила если и не событие, то значительное происшествие в нашей театральной жизни.

Почему? В чем причина?—В постановке. Режиссер А. А. Сумароков сумел сблизить актера и зрителя, представление первого и переживания второго, сумел создать живой и действенный спектакль.

Очевидно, что мы имеем в виду только третий акт; два первые в этом отношении далеко не примечательны.

Каким же путем идет наш режиссер для осуществления своего задания?

Кризис театра, шумными разговорами о котором полнятся последние годы, не в безрепертуарьи, не в отсутствии драматургов и не в падении актерского мастерства. Не иссякли богатства мировой драматургии и не умерло высокое мастерство профессионала-лицедея. Кризис театра—в разрыве между исполнителем и зрителем, между сценой и зрительным залом, в пропасти, между ними создавшейся и обрекающей каждую из этих частей единого и цельного по существу театрального организма жить самостоятельной и друг друга не провоцирующей жизнью. «Писатель пописывает, читатель почитывает, говорили прежде по поводу кризиса литературы. Актер повторяет, зритель поглядывает—можно сказать о болезни театра наших дней.

Отсюда, из такого диагноза болезни родились попытки преодолеть ее—через уничтожение рампы и создание действенной связи между сценой и залом, благодаря чему театр снова мог бы обрести свое утраченное величие «коллективного действа». Наиболее решительные и удачные шаги в этом отношении принадлежат В. Э. Мейерхольду. По его стопам идет и А. А. Сумароков в своей постановке «Дантона».

Как он осуществляет это? И все ли приемы его удачны и верны?

Построив эстраду из зала на сцену, режиссер не ограничился только такими внешними преодолением рампы. Он попытался преодолеть внутреннюю, психологическую рампу и для этого воспользовался тремя приемами, далеко не равноценными.

Первый прием—набор присяжных заседателей и судей из публики. Ценность этого приема незначительна. Уйдя на сцену, судьи и присяжные отмежевались от зрительного зала и перешли в разряд лицедеев, где играют небольшую роль толпы и бессловесных статистов. Этот прием даже неудачен, поскольку красочная картина заседания суда пропадает. Психологическая рампа остается непреодоленной.

Много более удачен второй прием—обращение обвиняемых с речами непосредственно к публике и перенос части действия в зрительный зал.

Рассадленные в публике группы артистов—«толпа» по ремарке автора,—живо реагирующие на ход заседания трибунала, волнуют и действие и остальных зрителей. Внутри «толпы» и оправясь по сторонам, они постепенно начинают и сами «играть»—за поощрительными криками, за острыми замечаниями негодующих свистов. Необходимо отметить, что актерам в публике предоставлена режиссером большая свобода и самостоятельность, чем этого, например, хотел бы автор, строго ограничивший в тексте пьесы роль «толпы».

Этим приемом удачно начинается преодоление внутренней рампы.

Ему содействует и его углубляет третий прием—введение в пьесу двух новых и самостоятельных исполнителей из публики—общественного защитника и общественного прокурора. Через них автор-режиссер прекрасная возможность углубить содержание пьесы и приблизить ее к современности. Если выступающие в большинстве прокуроры и защитники не умеют ярко и талантливо использовать эту исключительно благоприятную возможность в агитационных целях, если они не умеют «работать на добрей истории для мирных пьесы и ее героев с трибуны трибуны современной идеологии, дет тут, конечно, вины режиссера.

Вот в общих чертах схема постановки и ее основные приемы.

Если в них и нет чего-либо особенно нового и оригинального, то использованы они чрезвычайно удачно и умело.

Цель достигнута. Вместо рядового спектакля с обычной скукой и печатью чтения неудовлетворенности получилось действо живое и живое, сильное и волнующее. А ведь в этом—и только в этом—и мера успеха и оправдание оригинальности.

Павел Марков.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




## II ТЕАТР ГУБНАРОБРАЗА.

### ПОКАЗАТЕЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ СТУДИИ ПРИ КЛУБЕ ИМ. ЛУНАЧАРСКОГО

Среди многочисленных детских и юношеских спектаклей и вечеров, устраиваемых за последнее время, отчетный спектакль выгодно выделяется своей серьезностью и хорошей проработанностью. Видно что и руководители студии-артисты О. Н. Игорева, А. Ф. Муратова и В. М. Васильев и сами студийцы отнеслись к делу без того легкомыслия и поспешности, которыми обычно отличаются подобные спектакли. И в театральном, и в общехудожественном смысле спектакль был прочно сложен и хорошо в общем сделан. Все исполнители, среди которых немало способной молодежи, были на местах. Дружно и стройно проходили ансамблевые и массовые сцены. Приятно поражала пластичность исполнения, которой, к сожалению, у нас слишком часто пренебрегают. Не богат, но вполне приличен был декоративный фон. Таким образом большой успех спектакля у пылкой холодной аудитории не случаен и вполне заслужен.

Это вовсе не значит, что не было никаких сучков и задоринок. Наоборот, некоторые из них были очень [illegible] и не следует их замалчивать. Крикливая аляповатая читка, особенно в «романтиках», нестерпимая манерность движений и поз, которыми пытались очаровать нас некоторые исполнители, вещи «Места хватай—все это нужно оставить в дальнейшей работе изжить. Хотелось бы, чтобы и репертуар был очищен от той мишурной и ходульной романтики, —отнюдь не от романтики вообще,—которой беспредметно больны и крикливый Ростан и сентиментальная Щепкина-Куперник. Хотелось бы еще, чтобы в антрактах не гремели духовой оркестр, к тому же очень скверный.

Но все это недостатки вполне устранимые и во всяком случае неспособные поколебать нашей глубокой уверенности в том, что студия им. Луначарского и ее руководители делают хорошее, серьезное и настоящее дело.

Н. М.

## КЛУБ СОРАБИСА.

### ПЕРВЫЙ ВЕЧЕР МЕСТНЫХ ПОЭТОВ.

Если бы какой-нибудь город можно было назвать насыпью поэзии, то к Витебску это название подошло бы, как нельзя лучше.

Большой губернский город совершенно не знаком с современной литературой и поэзией, считает Маяковского каким-то сверхчеловеческим явлением, а о новых поэтах—Шершеневиче, Есенине, Ивневе—знает лишь то, что их читать «нельзя»—«срыдно».

Культотделу Сорабиса захотелось, наконец, всколыхнуть массы, поговорить о поэзии хотя бы с теми, кто соскучился о ней, которым приелись уже частушки, частушки и еще раз частушки.

На первом вечере поэтов, устроенном Сорабисом были представлены почти все новейшие течения в поэзии и литературе.

Пав. Ник. Медведев в кратком слове обрисовал перед собравшимися все новейшие течения в поэзии. Указав на творчество символистов в лице Андрея Белого и В. Иванова, он дальше перешел к творчеству футуристов (Маяковский) и нео-реалистов и, наконец, остановился на новейшем течении имажинистов, на их «образности», отрицании основных форм теории поэзии, отрицании музыкальности.

Закончил свое слово П. Медведев указанием,—к какой группировке принадлежит выступающие на вечере поэты.

На выступавших поэтов резко выявились три группы: «пролеткультовцы» (Мих. Пустынин, Исбах), имажинисты (Ал. Гольцман) и летописцы (Дмитриев). Выступавший последним футурист Черных как несколько красивых стихов, ничего общего с футуризмом не имеющих.

Характерные для имажиниста стихи дал А. Гольцман. «Голубиные» образа медальон» из его стихотворения, посвященном Исбаху, а в отрывке «Клочки вечерние» был ряд замечательно верных образов улицы и города, но изложенные по имажинистически без малейшей красоты, они были мало поняты публикой.

Бодрое и ударное стихотворение прочел Мих. Пустынин:

Со ступеньки на ступеньку
Не катитесь вы к бедному.
К дням невзгод и тоски.
Не живите «по-маленьки»,
А живите «по-большому»,
Как живут большевики.

Бодрые, заключительные слова стихотворения звучали как-то в унисон с разлетом льющихся в окно светом солнца, создавали особое бодрое настроение, так свойственное вере пролетарских писателей.

Исбах в своем стихотворении «Москва» дал образ великого города революции:

«Я огромную старую книгу раскрыл
С золоченым названием «Москва»,
И семь дней, увлекаясь, я разгадывал
Старой книги созвучья слова».

Ивнев и Черных дали несколько красивых стихотворений—«Шик», «Красавицы» и пр.

И. Лентовой.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# ХРОНИКА

## Из деятельности под'отдела искусств.

### ТЕАТРАЛЬНАЯ СЕКЦИЯ.

Разработан и начат осуществлением производственный план летнего театрального сезона.

***

Ведутся усиленные работы в Детском театре. Им подготовляется первая отчетная постановка—инсценировка «Снежинки».

***

Открыта мастерская париков. Изготовлен первый комплект в количестве 15 штук. В ближайшее время начнет функционировать Губ. прокатный склад париков для обслуживания уездов.

***

По просьбе центра изготовлены и отправлены в Москву макеты передвижных театров. Продолжается оборудование подобных театров для уездов.

***

В июне месяце предполагаются в Витебске гастроли Госуд. Еврейского Камерного театра.

***

Получены из центра различные театральные материалы, часть которых распределена по уездам.

***

Начинается организация губернской костюмерной мастерской.

***

Подготовлена к открытию Губернская Театральная библиотека, имеющая в настоящее время до 1000 номеров.

### СЕКЦИЯ ИЗО.

Предположено поставить памятник Л. Перецу. Скульптор Л. М. Бразер работает над проектом.

***

Исполняющееся в 1921 г. 25-летие художественной и педагогической деятельности Ю. М. Пена в Витебске секция ИЗО постановила ознаменовать устройством выставки работ художника и торжественным чествованием.

***

Проведен конкурс на худ. вывески для клубов, трудовых школ, библиотек и преч., необходимые как образцы при выполнении части производственной программы в общегубернском масштабе.

***

В виду переезда ГХДМ в новое помещение, старое будет использовано для районной худ. школы, открытие которой не могло осуществиться за недостатком помещения.

***

В настоящее время в губернии функционируют студии и художественные школы в Велиже (руководители т.т. Волков, Хрусталев и скульптор Керзин), Городке (руководитель т. Энде), Невеле (руководители т.т. Жданко и Жгун), Полоцке (руков. Виноградов и Брейдо) и в Орше. В этих городах по большей части проводится производственная художественная работа коллективами художников и учащихся.

***

Государственной Художественной Декорат. мастерской исполнены декорации для сцен ряда клубов: Губисполкома, нескольких госпиталей и пр. Подготовляется роспись клубов Либкнехта, Парижской Коммуны, Троцкого и др.

***

Комиссией по охране памятников старины и искусства и секцией ИЗО объявлен конкурс на проекты памятника в память исполняющегося в 1921 году 900-летия летописного упоминания о гор. Витебске. Памятник будет поставлен в саду б. Александровской гимназии. Условия конкурса опубликованы в «Известиях». За справками обращаться в подъотдел Искусств.

### ГУБКОМИССИЯ ПО ОХРАНЕ ПАМЯТНИКОВ СТАРИНЫ И ИСКУССТВА.

В настоящее время в Витебской губ. функционируют следующие уездные комиссии по охране памятников старины и искусства: Полоцкая (председатель тов. Дейнис), Оршанская (председатель т. Стратанович), Велижская (председатель т. Шлярский), Городокская (председатель т. Рябчик), Невельская (председатель тов. Паскин), Витебская (председатель тов. Сухарев), Лепельская (председатель т. Николенко), Суражская (председатель т. Загорский).

По Сенненскому уезду работу по охране памятников старины ведет уполномоченный губкомиссии—тов. Аршин. Уездными комиссиями ведется работа по регистрации и охране памятников старины, образованию музейного фонда и организации музеев.

***

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




В пределах губернии функционируют музеи: Витебский Губмузей, Полоцкий (с отделами: художественным, историческим и революции) и Оршанский, представляющий значительный художественный и исторический интерес.

***

900-летие со дня летописного упоминания о гор. Витебске будет ознаменовано изданием трудов проф. Сапунова по истории г. Витебска, популярной брошюрой и альбомом гравюр по дереву с архитектурных памятников Витебска.

***

Предпринят ряд мер к организации музея Революции: собираются и классифицируются материалы, характеризующие революционную эпоху.

***

Выработаны планы работ для уездных комиссий и анкеты для регистрации и описания земляных памятников.

***

Производится описание, фотографирование и зарисовка наиболее ценных в художественно-историческом отношении архитектурных памятников Витебска.

***

Полоцкой комиссией закончены работы по описанию Николаевского и Софийского собора, храма Преображения, Богоявленского монастыря, Струйской, Крестовоздвиженской и Оболь-Онуфриевской церквей.

## ГУБЕРНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ СЕКЦИЯ.

Расширяется дело общего музыкального образования. Открыта центральная студия духовых инструментов при народных музыкальных школах. Во всех этих школах значительно пополнен штат преподавателей; открыты классы: истории музыки, слушания музыки и т. д.

***

Организованы концертные поездки по уездам; до 15 апреля состоялись уже две поездки—в Городок и Полоцк. В ближайшую очередь намечены посещения Пионерей, Невеля и т. д.

***

В Губ. Показательном театре был дан первый академический симфонический концерт по весьма обширной и тщательно подготовленной программе, посвященный П. И. Чайковскому (симфония «Манфред»; фортеп. концерт с участием В. Д. Мерлин; симф. поэма «Франческа да Римини»)—под управлением Н. А. Малько.

***

6 апреля состоялось торжественное чествование красных курсантов—героев Кронштадта. Был дан симфонический концерт и поставлены четыре сцены из оперы «Евгений Онегин»—Чайковского.

***

Предполагающиеся оперные спектакли с участием Петроград. Госуд. Оперы откладываются за отсутствием в распоряжении муз. секции денежных средств.

## КИНОФОТОСЕКЦИЯ.

Оборудован первый передвижной кинематограф. С 1 мая он приступил к работе.

***

Ведутся организационные работы по устройству фотошколы.

***

Приступлено к набору кино-лекторов.

***

Урегулирован с Пузаном вопрос об обслуживании агитпунктов.

***

Наладилось устройство по субботам и воскресеньям специальных детских спектаклей.

***

Готовится материал для Музея Революции.

# Из деятельности губ. Сорабиса.

## ОНТ.

Просмотрены и установлены спецставки по всем МТРК Сорабиса.

Рассмотрены и утверждены протоколы МТРК.

Рассмотрены заявления целого ряда отдельных членов союза.

## ЭКОНОМОТДЕЛ.

Проведена большая работа по чистке концертных программ.

Велось плановое распределение концертов по рабочим и красноармейским клубам.

Урегулированы взаимоотношения с Губ. Подъотделом Искусств и Губполитпросветом.

Разработана инструкция о принципах работы Экономотдела, утвержденная Губсоветом Профсоюзов.

## КУЛЬТОТДЕЛ.

Специальными комиссиями при месткомах произведена поверка грамотности всех членов союза. Неграмотные и малограмотные распределены по соответствующим школам. К лету неграмотность будет совершенно ликвидирована.

Начаты роспись и оборудование клуба.

Подготовляется открытие библиотеки и читальни.

## РАБИС.

За март устроено 55 концертов, из них 5 вне города.

## ФИНОТДЕЛ.

Урегулировано поступление %% отчислений в пользу союза.

Налажен финансовый аппарат союза.

Кассовый оборот за январь и февраль: приход—2.052.682 руб. 92 к., расход—1.694,484 р. 80 к., сальдо на 1 марта—358.248 р. 12 к.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# БИБЛИОГРАФИЯ

## «ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ», СБ. ПЕРВЫЙ. ИЗД. ХУДОЖ. ПРОИЗВОДСТВ. СОВЕТА ИЗО НАРКОМПРОСА. МОСКВА, 1921 г.

Эти сборники, по заявлению редакции их, «имеют своей задачей освещение и разработку вопроса о роли художественного начала в производственном процессе в проблемах, связанных с взаимоотношениями искусства и производственной культуры, индустрии и художественного творчества».

Не [illegible] показывать всю важность и актуальное значение всех этих вопросов в наши дни.

Революция, с одной стороны, не может не взорвать многие заскорузлые эстетические представления и предрассудки, а с другой—она должна преобразовать—и уже преобразовывает—наш повседневный быт—условия и формы нашей каждодневной жизни и труда.

Создание нового искусства и нового быта—цель. Сближение искусства и жизни, творчества и производства—путь.

Тут, как на стыке, революция материальная [illegible] чается с революцией [illegible] углубляет первую.

Конечно, в данное время [illegible] только в начале этого [illegible] и длительного [illegible] Поэтому и [illegible] сейчас [illegible] общие вопросы и задачи [illegible] процессом.

Таковыми являются [illegible] о производственном искусстве, о взаимоотношениях [illegible] и «прикладного» искусства, о творчестве и материальной культуре и т. д.

Этим вопросам и посвящены в рецензируемом нами сборнике небольшие статьи Д. Штеренберга, О. Брика, А. Филиппова, А. Топоркова и других современных деятелей изобразительного искусства.

Общим недостатком их является слишком отвлеченный, общий и декларативный характер. Повидимому авторы разделяют мнение редакции о совершенной новизне трактуемых ими вопросов и потому разрешают себе говорить о них самыми общими формулами и словами.

Но ведь это неверно! История знает опыты не только теоретической постановки всех этих проблем, но и попытки практического разрешения их. Вспомним хотя бы в целом мастерстве средневековья, об эстетике гениальных художников возрождения, красочно запечатленной в их статьях и дневниках, о попытках английских прерафаэлитов, нашедших свое выражение в пропаганде, фабриках и экспонатах В. Морисса на всемирной выставке 1862 года, наконец, о мероприятиях в России за последние годы—мастерские села Абрамцево, проекты Строгоновского училища и т. д.

Все это обязывает не открывать давно открытые Америки и если уж говорить, то практически, конкретно и по существу.

Кроме, все прежние попытки носили местный характер, в них было много дилетантизма и благодушного любительства. Сейчас вопрос ставится и шире и глубже. Не случайно А. Филиппов видит в «производственном и производящем искусстве—единственный широкий путь большого искусства» и не обмолвкой является утверждение О. Брика, что «для нас фабрика и завод—орудия коллективного творчества, и мы ждем от них чудес несоизмеримых с фокусами кустарничающих индивидуумов».

Но ведь к тем большей строгости и деловитости обязывают такие слова.

Будем надеяться, что в дальнейших сборниках редакция и авторы соблюдут и то и другое.

**Павел Медведев.**

## КОНСТАНТИН ЭЙГЕС. ОЧЕРКИ ПО ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ. КНИГА 1. 2-е ИЗДАНИЕ. МОСКВА 1916 г.

При полном отсутствии русских трудов по эстетике и философии музыки, с какой-то радостной надеждой [illegible] за каждую изредка выходящую книгу,—и [illegible] раз наступает горькое разочарование. Встает [illegible] когда же, наконец, мы, русские, проявим себя [illegible] вполне оригинальными трудами по [illegible] того искусства, к которому искони был склонен русский народ и которое на протяжении каких-нибудь 150—200 лет (от Глинки до Скрябина) небывало расцвело.

Предлежащая разбору книжка Эйгеса не представляет исключения из общего ряда эстетико-философских трудов по музыке. Прежде всего, книжка эта дает не научную философию музыки, а по очень распространенному в России недоразумению,—метафизику музыки. На Западе такая точка зрения была возможна во времена Шопенгауэра; но после работ Фолькельта, Христиансена и Когена (марбургская школа) она совершенно оставлена.

За действительным явлением музыки Эйгес старается прозреть нумеральную идею, лежащую по ту сторону реального мира.

Повидимому, задание более трудное и высокое, но на самом деле представляющее только облегчение задачи и отказ от кропотливого научного исследования действительного посюстороннего музыкального явления.

Метафизика всегда знаменовала отнюдь не смелость мысли, а ее бояливую робость, так как освобождала своих адептов от трудных, неблагодарных предварительных изысканий в различных областях действительности—естественно-научной, психологической, исторической и пр. При таком подходе задачей Эйгеса является во что бы то ни стало вынести смысл музыкального явления за пределы его действительной данности.

Для этого он доказывает несущественность для музыки воплощаемых в ней психических переживаний.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




как художника-творца; так и воспринимающего слушателя—с одной стороны, и физического явления музыкальных звуков—с другой стороны. Таким образом, все богатство внутреннего мира, с его скорбными или радостными переживаниями, мучительными тревогами или окрыленными надеждами, равно как и вся звуковая сторона музыки, могущая быть обследованной на основании физической и физиологической акустики—остается за бортом такой «философии».

Задача сводится к бездоказательному утверждению нуменальной сущности музыки, с предоставлением всего остального индивидуальному вкусу и пониманию вне какого бы то ни было научного понимания и контроля. Вот пример, иллюстрирующий высказываемое автором положение.

«Философия музыки кончается там, где она устанавливает для всякой музыки вообще ее сверхфеноменальную сущность. Как выраженное в звуках стремление к сверхчувственной красоте, исходящее, правда, от одного чувствующего и хотящего «я» (автора), но имеющее и обнаруживающее свое сверхиндивидуальное бытие. Суждения же о всякой данной определенной музыке могут быть только суждениями вкуса, основывающегося исключительно на специально-музыкальном даровании и воспитании и вовсе не зависящего от какого бы то ни было (хотя бы философского) знания» (стр. 46).

При подобном подходе музыка оказывается вне всякой связи с действительностью в самом широком смысле этого слова. Она выключена из среды всех живых интересов жизни, общественных, личных, философских, особых интересов современности и пр. От всего того, чем мы напряженно живем во все моменты нашего эмпирически-реального бытия, мы должны совершенно отрешиться, чтобы вступить в святилище музыки. Этим обусловливается полное устранение одной из основных задач философии музыки: включить музыку в единство целостной и недробимой культуры. Музыка превращается в безнадежно изолированную область—неизбежное следствие всякого одностороннего эстетизма (дурно понятого служения «искусству для искусства»).

Между тем, автономия той или иной культурной области дорога нам лишь постольку, поскольку лучше дает возможность данной области выполнять ее общекультурную задачу, которая всегда святее ее особых внутренних задач.

Эти свои особые задачи при правильном подходе становятся лишь специальным методом данной культурной области, ведущим к одной и той же общей для всей культуры цели, а отнюдь не каким-то особым изолированным сверхдействительным бытием. В полном согласии со своим основным подходом Эйгес и признает чувство, в котором постигается сверхдействительная музыкальная сущность мистическим.

Но—всему свое место. Что хорошо при реализации этико-религиозных заданий, то совершенно неоправданно и неуместно при восприятии эстетических продуктов культуры. Впрочем, и сам Эйгес высказывается об этом мистическом чувстве весьма глухо.

В общем, вся книжка производит впечатление какого-то странного анахронизма—запоздавшей реакции на «михайловщину» и вообще на всякое посягательство к узурпированию автономии искусства со стороны общественных идей, экономических интересов и пр.

Подобная реакция даже при своей односторонности имела смысл в конце прошлого века и, действительно, сыграла благородную роль в деле осознания особых задач искусства в деятельности наших первых модернистов. Теперь время для этого прошло и уж скорее современной задачей эстетики (поскольку вообще можно говорить о каких-то специфически-временных задачах науки) является борьба со всяким «эстетизмом», неверно и односторонне понимающим автономию искусства.

Странно появление подобной книжки в стране, где музыка, как раз наоборот, грешит излишней психологической правдивостью, почти психологическим реализмом. Ведь базируясь на своей точке зрения, Эйгес должен отрицать почти всякую ценность за русской музыкой в ее наиболее характерных явлениях (Мусоргский, Чайковский и Скрябин с его реализмом паталогических душевных переживаний).

**В. Волошинов.**

---

# Новости литературы и искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

Петроградским отделением Госиздата выпущена большая книга Лихтенштадта о Гете.

***

По просьбе А. В. Луначарского секцией пролетарских писателей при Авто Наркомпроса составлен обширный «Пролетарский Декламатор», более 30 печатных листов, вместивший произведения 76 пролетариев-авторов.

***

В Мюнхене издана книга представителя международного Бюро Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса К. Т. Уманского «Новое искусство в России».

***

Студиями Московского Пролеткульта выпущен № 1 литературного журнала «Твори».

***

В Петербурге скончался известный критик, беллетрист и публицист Александр Алексеевич Измайлов.

***

В издательстве Гржебина печатается № 1 «Северного Альманаха» с произведениями Горького, Блока, Сологуба, Кузмина, Ремизова и др.

***

А. Блоком написана одноактная пьеса «Рамаес».

***

Проф. С. О. Грузенберг, проживающий в настоящее время в г. Сенно, где он заведует педагогическими курсами, работает над следующими новыми своими трудами: «Психология творчества, как наука», «Спиноза. Личность, мышление и миропонимание» (критика рационализма) и «Кризис солипсизма»—обзор течений солипсизма и критика его, как разновидности русского нео-кантианства (теория А. И. Введенского и др.).

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Кроме того проф. С. О. Грузенбергом подготавливается к печати его лекция по истории новой философии и изложен книгу об Шопенгауэре и его творчестве.

***

Петроградское отделение Госиздата выпустило пятнадцатую книжку стихов Сергея Городецкого «Ярь».

***

В «Колосе», под общей редакцией К. Эрберга подготавливается большой коллективный труд «Искусство и народ».

***

Там же издательством выпущена книга статей Вольного-Разумника о Герцене.

***

В Парижских «Последних Новостях» помещен фельетон И. Василевского (Не-Буки),—«Безалодие», посвященный зарубежным литературным настроениям. Характерно, что даже И. Василевского тошнит от того злопыхательства и лжи по адресу Советской России, коим занимается Мережковский, Гиппиус и др. Между прочим он пишет: «Гр. А. Н. Толстой написал книгу «День Петра» и очень значительный и яркий роман «Хождение по мукам». А. Дроздов написал книгу рассказов. Это все, что дала нового перебравшаяся за рубеж русская беллетристика. Больше нечего, ни одного живого слова».

***

В. Г. Короленко усиленно работает над продолжением «Истории моего современника».

***

В Петрограде в ближайшие дни начинает выходить «раз в неделю» литературная газета, посвященная вопросам [illegible].

***

Петроградское издательство «Странствующий энтузиаст» выпустило новую книгу стихов Ф. Сологуба—«Ручьи».

## ТЕАТР

В Московском Художественном театре возобновлена «Синяя птица» Метерлинка.

***

В ближайшее время ожидается возвращение в Москву из Лондона известного режиссера Ф. Ф. Комиссаржевского.

***

Мастерская коммунистической драматургии закончила сценическую разработку ряда пьес агитационно-пропагандистского характера первой очереди. В портфеле есть пьесы, связанные с военной кампанией.

***

Репертуар Московского Малого театра закончен. В ближайшие дни возобновляются спектакли. В репертуаре—классическая драма.

***

В первом театре Р. С. Ф. С. Р. Мейерхольд приступил к разработке с актерами сценических планов «Норы» Ибсена и новой композиции текста с заглавием «Трагедия о Норе Гельмер или о том, как женщина дух буржуазной семьи предпочла независимость и труд».

Новый сценический музыкальный частью театра А. В. Орлов ставит реализованной партией В. Вебурова и «Ревизор» Гоголя. Пьеса эта будет представлена перед зрителем как трагедия на музыке—новая форма сценического действа, где вся музыкально-вокальная и инструментальная часть переброшена в зрительный зал являясь опорой для артистов драмы, действующих на сценической площадке в сочетании форм пантомимы мелодрамы и трагедии. Художник—Г. Якулов.

***

Новыми постановками Московского Малого театра в этом сезоне будут «Лес» Островского и «Кромвель» Луначарского.

***

В Московском Художественном театре заканчиваются работы над постановкой «Ревизора». Режиссер—Станиславский, декоратор—Юон. Музыкальная студия театра продолжает работы над «Орфеем».

***

Московским Камерным театром поставлена драма Шекспира «Ромео и Джульетта».

***

П. К. Пролеткульта учреждает в Москве при Центральной Арене первый рабочий театр Пролеткульта.

Состав рабочего театра формируется из рабочих—студийцев Театральной студии Всероссийского Пролеткульта и из специально делегируемых студийцев Театральных студий местных Пролеткультов.

## МУЗЫКА

В Петроградском Государственном Большом Оперном театре поставлена опера А. Г. Рубинштейна «Маккавеи» на сюжет из библейской эпохи борьбы евреев за освобождение. Оперу ставит В. Р. Рапопорт. Главные роли исполняют: Анна Мейчик, А. Можухин, Е. Негина, М. Булгаков и др. Дирижирует А. К. Павлов-Арбенин.

***

По сообщению немецких газет, Рихард Штраус с шумным успехом продирижировал недавно в Берлине в городской опере свою последнюю новинку, одноактную пантомиму «Легенда Иосифа».

***

В Петроградском Михайловском театре приступлено к репетициям оперы Рахманинова «Скупой рыцарь».

***

В Бетховенском зале Московского Большого театра кроме сонат, трио и квартетов Бетховена будут исполнены также и все духовные камерные его произведения.

***

Из Нью-Йорка сообщают в Париж о том, что знаменитый тенор Карузо опасно болен. Врачи утверждают, что даже в случае выздоровления Карузо не в состоянии будет вернуться к сцене и концертной деятельности.

***

В Петрограде получено сообщение о смерти знаменитого русского композитора С. В. Рахманинова, в последнее время находившегося в Америке.

## БАЛЕТ

В Петроградском, б. Мариинском, театре состоялось первое представление балета Стравинского «Жар-Птица». В заглавной роли выступает К. В. Люнтова.

***

В. А. Рябцев работает над хореографической композицией знаменитой картины Репина «Бурлаки». Музыка написана Гнесиным.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




# ПО ПРОВИНЦИИ



## ИСКУССТВО В АЛЕКСЕЕВСКОМ УЕЗДЕ.

(Из официальных сведений, характеризующих искусство).

До 1917 г. ровно как и в 1917 г. после первой революции не предпринималось никаких мер к серьезному изучению искусства в уезде и к пропаганде его необходимости в массах. Если не считать единичных начальных учителей, где в этом отношении велась какая-то, конечно, слабая и часто неудовлетворительная работа.

Только было положение в 1918 г.

К 1919 году по постановлению «Дома Искусства при Всероссийской выставке Упробраза, комиссия искусствоведов основать музей прикладных искусств.

С апреля 1919 г. в г. Алексеевке открылась 1-я художественная выставка картин, откуда экспонаты набирались в количестве 3 или начались собирание предметов для музея. Было собрано 280 рисунков учеников студии и 65 разных художественных предметов. С 9 июня в «Доме Искусства» для учителей курсантов (36) читались лекции по искусству при практическом разборе в лекции. Для курсантов школы-рабочих 8 художественных искусств было организовано самоуправление учащихся (Ученик). 12 июня 1919 г. комиссия совместно с Учебным комитетом разработала следующие курсы: 1) Общий курс; 2) культурно-просветительный; 3) организационный; 4) [illegible] 5) практический детский курсы, а также организовано детское-детский [illegible] Для этого была составлена [illegible] лекционная программа русских писателей.

При сборнике Алексеевского Библиотечного в Чаплинском уезде были расписаны портала [illegible] лекций по жизни худ. М. Нищенко.

1 августа было открыто 1-я ученическая выставка рисунков. Работы на выставку прислали школ из уезда.

16 апреля 1920 года было открыто 2-я ученическая выставка рисунков. Работы на выставку прислали школ из уезда.

В августе открылась 2-я ученическая музыкальная выставка рисунков. Работы на выставку прислали школ из уезда.

С 1 января 1921 г. выделяет организованный отдел искусств уезда. С 20 февраля, время на открытие и проведение этого, приглашался обзор всех материалов в распоряжение его.

В Алексеевке также организовалась студия в Доме Искусства. Студия [illegible] 29 марта 1919 г. была [illegible] 60 чел.

В с. Чаплинках студия ИЗО открылась с 15 июня 1919 года; среднее число учеников 30 чел.

В с. Большекирсановках музыкальная школа с несколькими классами учеников. Там же имеется и художественная студия ИЗО.

Необследованных театров в уезде 23, которые посещали нет, любителей 68 чел., художников—3 музыкантов-профессионалов—6, музыкантов-любителей—40, певцов-любителей хорового пения—40. Х.

## ОРШАНСКИЙ УОТРАБИС.

Будучи еще молодой проф. организацией, Орш. Уотрабис в то время своего существования (от 1 октября 1920 г.) посетил объединение разбросанных всюду работников искусств, благодаря чему их другим отраслям профессиональной жизни так мало еще преуспел, тем более что работу Уотделения начинать было чрезвычайно трудно, не получая из прежнего Гомельского Губцентра никаких инструкций. Тем не менее к февралю м-цу с. г. объединено 123 работника искусств, обслуживающих 2 предприятия и 1 учреждение.

При них организованы:

4 месткома: 1) при кино-театре «Орша», с количеством членов, муж. 34 и женщ. 8; 2) при Городском театре, с количеством членов муж. 17 и женщ. 8; 3) при цирке-театре ст. Орша, с количеством членов муж. 3 и женщ. 10 4) при пролетарском с количеством членов—муж. 5 и женщ. 7.

2 коллектива: 1) тарелкинского оркестра, с количеством членов муж. 18; 2) художников, состоящих при Подотделе Искусств Уотпробраза, 7 челов, членов мужчин 1.

На правах состоящих непосредственно при Уотделении числятся муж. 1 и женщ. 2.

Всего членов: муж. 94 и женщ. 29.

Тем не менее еще много есть работников искусств в г. Орше, не вошедших в союз и чуждых сознанию в своих рядах. Присоединение.

За три месяца работы, по защитному Правления было проведено 7 собраний для установления взносов и по распределению И. М. произведен день «Работника» сбор с него в сумме 154[illegible]55 р. местным [illegible] И. К. Встреча с [illegible] по поводу бесплатных культурных работников, предоставляющих помощь Польше [illegible] Отделом органа и цветного сопровождения.

За это же время проведено 2 общих собрания раб. искусств. 1 конференция М. Т. Р. К. 1 конференция М. К. и 16 заседаний Правления.

Дальнейшая деятельность союза Работников искусств в г. Орше [illegible] работы интересует устройство и организация [illegible] при Отделении народный общественный театр, устройство художественной [illegible] книги города и организация музеев в этом же городе. В. Н.

Тип. 1-я Всеобщая Государственная типография. Редактор-Редакционная Коллегия.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

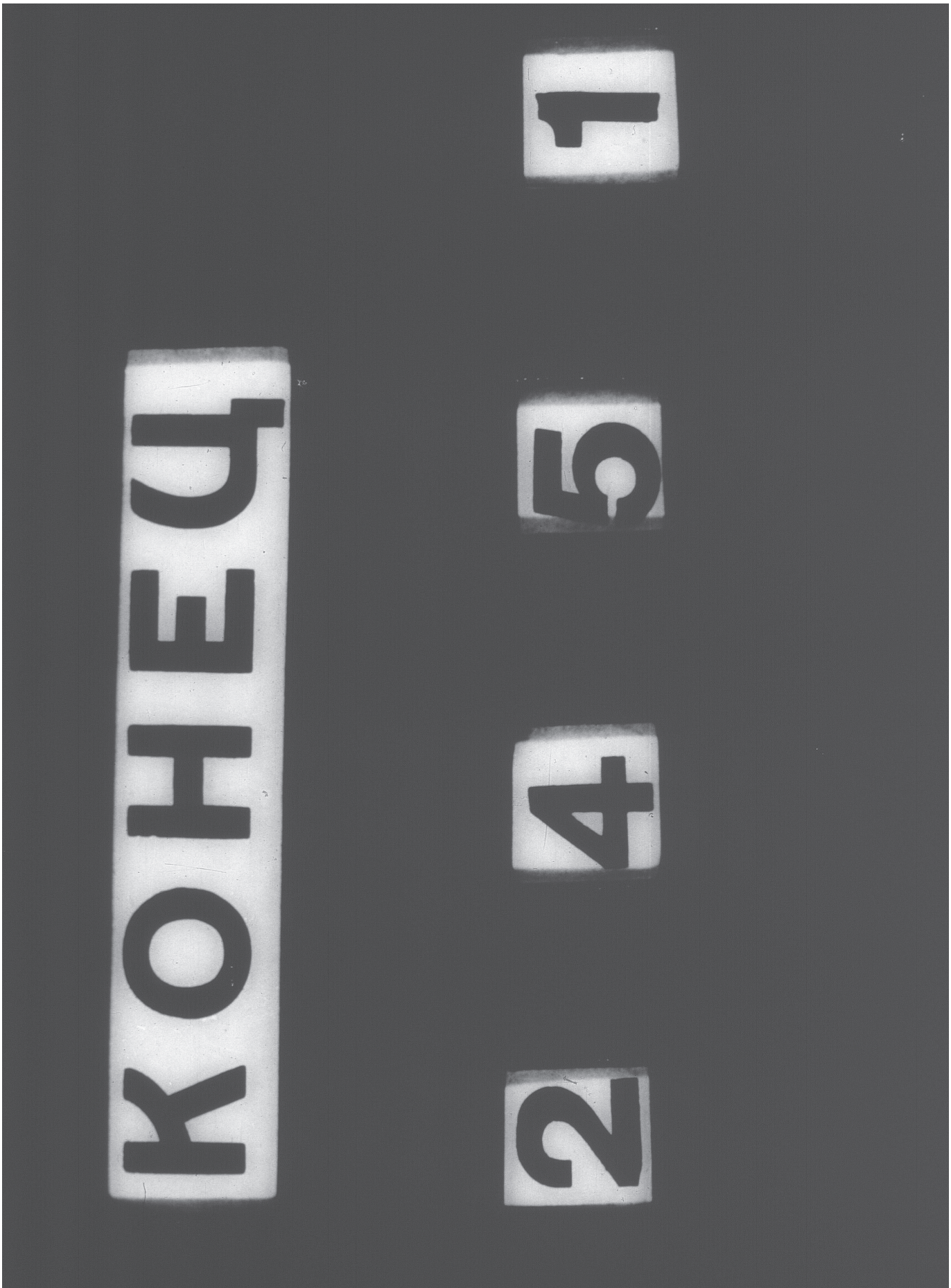
| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |





*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


A

UNIVERSITY OF LONDON LIBRARY

PHOTOGRAPHIC DEPARTMENT

O/N 9267 Date 26/5/59.

Method Micro.

Details 1 Russian Vol.

No. of Copies Neg. & Pos.

Size 35 mm.

Remarks

Name Miss C. Geary C/o SSEES.

18130

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

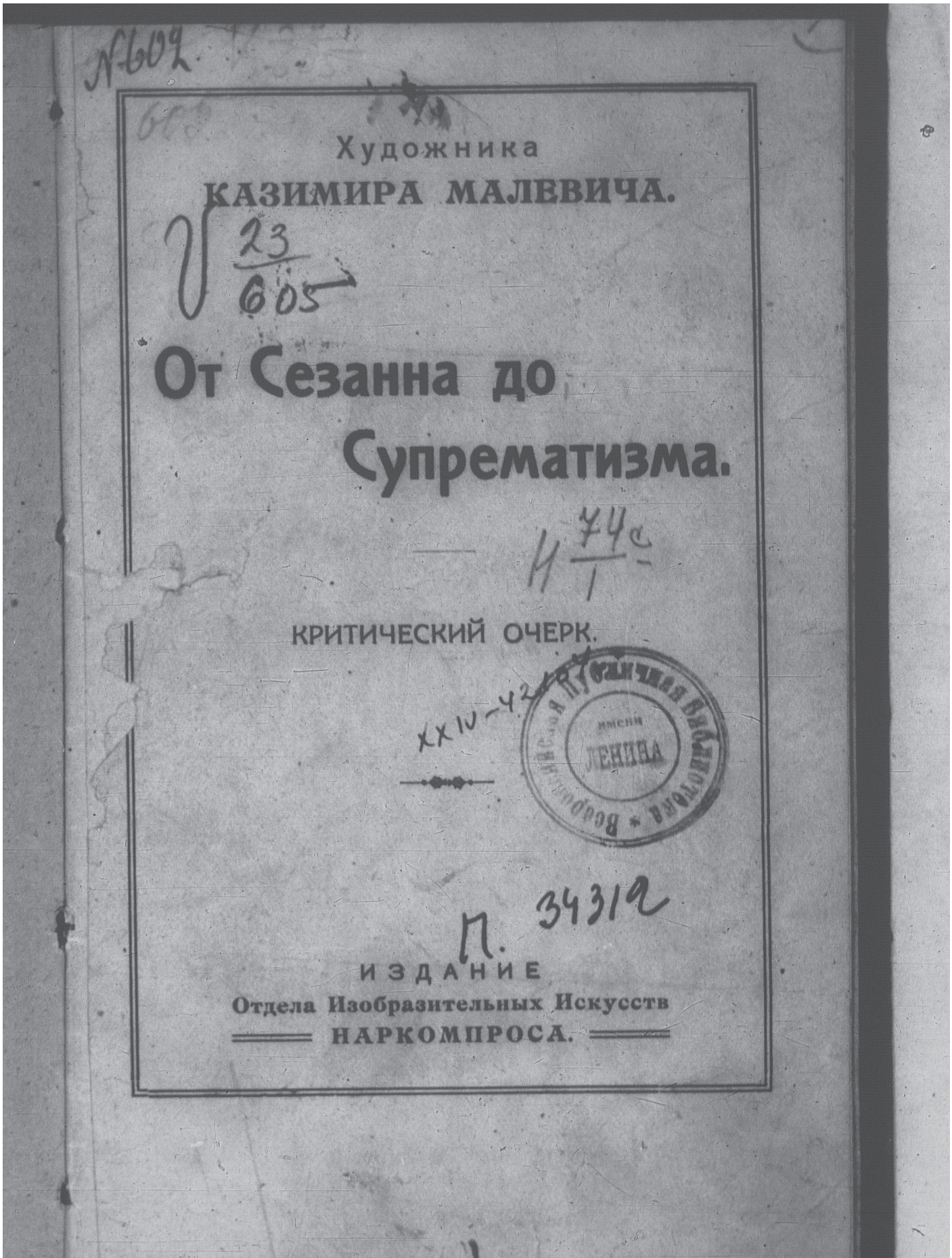




*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


№ 602



Художника

**КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА.**

V 23/605

# От Сезанна до Супрематизма.

Н 74с/1

КРИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК.

XXIV-42104

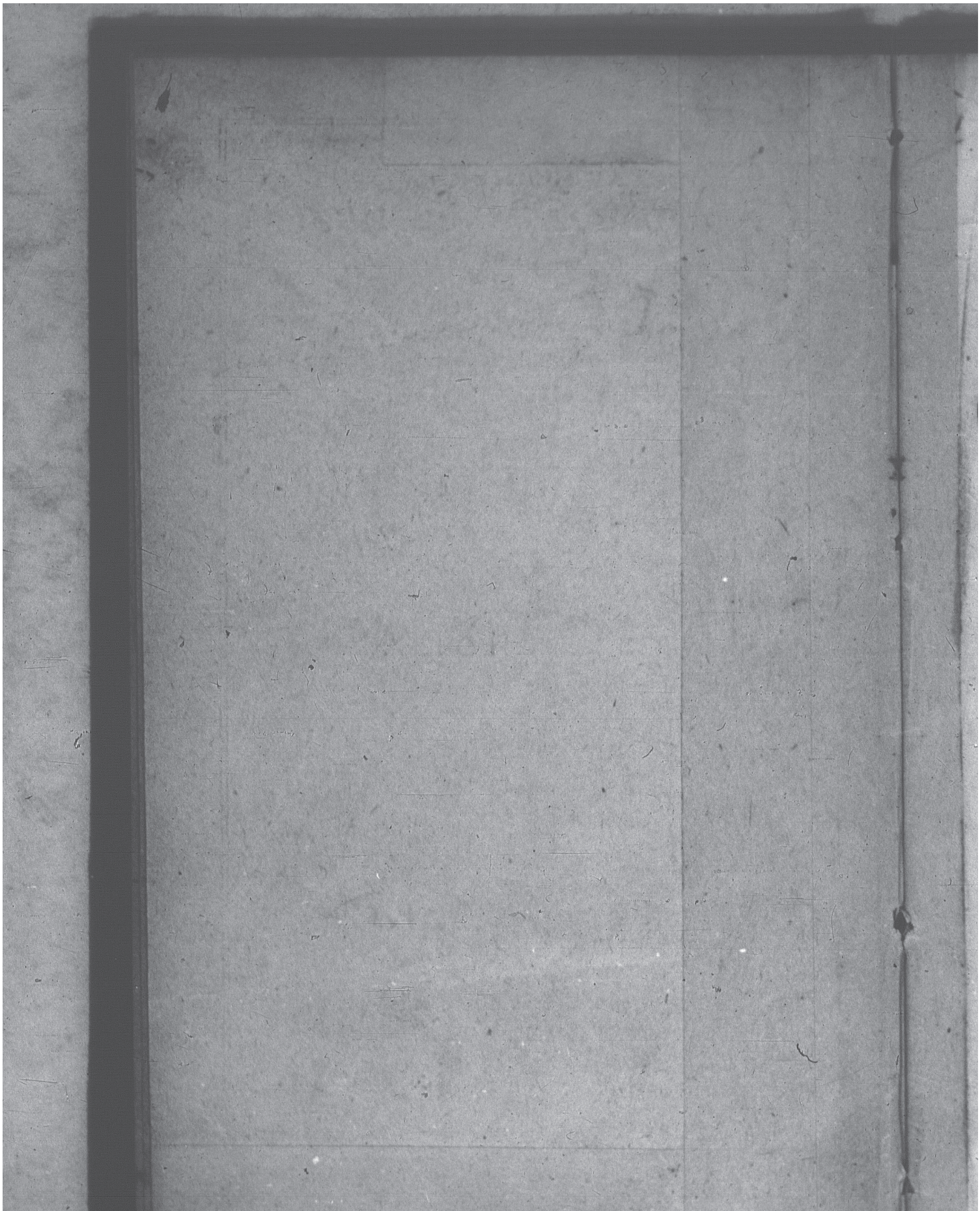
Всероссийская Публичная Библиотека имени ЛЕНИНА

П. 34312

ИЗДАНИЕ
Отдела Изобразительных Искусств
НАРКОМПРОСА.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


V 23
605

Художника
**КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА.**

# От Сезанна до Супрематизма.

КРИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК.

ИЗДАНИЕ
Отдела Изобразительных Искусств
НАРКОМПРОСА.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


17-я Государственная типография, 7-я рота, 26.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |


Новую меру пятую оценки и определения Современности, Искусств и Творчеств об'являю экономию, под ее контроль вступают все творческие изобретения систем, техники, машин сооружений, так и искусств: живописи музыки, поэзии, ибо последние суть системы выражения внутреннего движения, иллюзированного в мире осязания*).

Сезанн — выпуклый и сознательный индивидуум осознал причину геометризаций и не подсознательно указал нам на конус, куб и шар, как на характерные разновидности, на принципах коих нужно было строить природу, т. е. приводить предмет к геометрическим простым выражениям.

Сезанн, — можно сказать, законченная трактовка мира по образу и подобию мира классических отношений и заданий; им заканчивается искусство, державшее на привязи предметного изобразительного искусства нашу волю, заставляя итти в хвосте творческих форм жизни. Сезанн был один и долго и много ему пришлось работать и быть в опале французской и русской критики; клеймо шарлатана и рекламиста было вычеканено ими и пропечатано на простынях газет.

С выставок его гнали. В настоящее время критика относится к нему с почтением и выносит его на пьедестал, и приходится краснеть за своих товарищей, критиковавших Сезанна, Миле, Курбе и др. Но это не указ, критику окружает новое движение искусства — кубизм, футуризм, супрематизм и она ему тоже привешивает те же ордена шарлатанства (См. „Рус. Ведом." критика Осоргина, „Речь" Бенуа — „Известия Моск. Цент. Исп. Ком." Р. С. Ф. С. Р. № 84 за 1919 г.). Но искусство новаторов привыкло и идет своей дорогой и не сегодня завтра осилит мещанский критический мозг и станет крепко, как жизнь.

Всегда требуют, чтобы искусство было понятно, но никогда не требуют от себя приспособить свою голову к пониманию.

---

*) Эпиграф из книги К. Малевича „О новых системах в искусстве"

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Итак Сезанн положил значительные выпуклые основы кубистического направления, расцветшего в лице Брака, Пикассо, Леже, Метценже и Глеза во Франции и было выдвинуто в России с новым уклоном аллогизма.

Сезанн дал толчок к новой фактурной живописной поверхности, как таковой, выводя живописную фактуру из импрессионистического состояния; формою дал ощущение движения форм к контрасту, что можно наблюдать в произведениях Сезанна, где все прямые горизонтальные идут почти к центру вертикальной линии или живописной плоскости, что все мятые кривые группируются в контрасте с плоскостью или об'емом, и что сам об'ем контрастен плоскости.

Эти чрезвычайно важные для будущего развития кубизма намеки, не были сразу взяты кубистами как суть подлежащую развитию. Кубисты интуитивно в глубине своего сознания восприняли эту схему контрастов, но осуществить ее не могли, иначе как через академическую, на вид логическую, задачу, заключающуюся в исчерпывающей полноте представленной вещи.

Оставив как будто в стороне Сезанна, они приступили к трактовке предмета со всех сторон. Они рассуждали, что до сих пор художники передавали предмет только с трех сторон, пользуясь трехмерным измерением, тогда как мы знаем, что предмет имеет шесть, пять, десять сторон, и чтобы полнее его передать, как в действительности он есть, необходимо изобразить все его стороны. Академизм давал нам только три стороны, если можно сказать, красот предмета, но остальные стороны были от нас в картине скрыты; мы видим собор о одной стороны, но он красив с другой, третьей, снаружи так же красив как и внутри, следовательно перед кубистами возникла огромная академическая задача достигнуть полной передачи вещи. Упрекая старый академизм, они сказали, что мало изобразить вещи только с тех сторон, которыо видим, мы должны еще изображать их со стороны знания. Мы знаем, что в самоваре есть труба и решетка, мы знаем, что в соборе — алтарь, арки, и если все стороны знания и видения соединим, то получим действительную полноту вещи. Такая мысль была моментом наивысшего развития академического протокола в кубизме; это было стремление разума, как логического охранителя, который только и стоит на пороге, как страж, и боится, как бы чего не случилось в искусстве неестественного. Так он верит в то, что все, что с натуры рисуется, то все естественно и на-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




учил нас верить этому, заявив, что череп его давно оставил природную естественность, ибо дано ему ходить, но он построил себе паровоз и даже захотел летать по небу, это же противоречие природе. К естественности он привел и кубистов, и они стали строить предметы так, чтобы все их стороны были видны; до некоторой степени можно было их построения приравнять к интересному чертежу с планами, об'емами, разрезами и проекциями. Каждый такой план, самой понятной для машины — автомобиля, становился непонятным в чертежах инженера, получалось и у кубистов, что изображенный предмет на холсте для многих стал непонятен, ибо зритель не мог уловить единства всех форм в целом. Но эта точка зрения не могла долго держаться, чисто живописное движение скоро вышло на свой творческий путь, отказавшись от всяких вещей, как таковых. Оказалось, что вся сила была не в том, чтобы передать полноту вещи, а наоборот распыление и разложение на ее составные элементы были необходимы как живописные контрасты. Вещь рассматривалась интуитивной стороной, как собрание противоречий живописи и начертательных линий, которые нужны были, как материал для постройки новой живописной уже конструкции, но не узко утилитарной технической. И поэтому в начале развития первой стадии кубизма натура приводилась к абстракции, геометрической простоте об'емов. Лицо натурщика писалось анфас и профилем, как контрастные сопоставления разновидностей начертательной формы.

Когда кубистическому сознанию удалось победить первую логическую трактовку предмета, как сдвигов, новыми выводами, освободившимися от предмета, кубисты (вторая стадия) сказали, что если художник находит мало необходимых живописных, фактурных, начертательных, об'емных, линейных и др. форм в данном предмете, для его конструкционного построения, то он волен взять таковые в другом и собирать необходимые элементы до тех пор, пока его построение достигнет нужного напряжения гармонийных и динамическнх состояний. Ввиду таковых выводов первое предположение кубизма о полной трактовке предмета было анулировано новым логическим выводом, — что выявление в пространстве разного времени предмета было лишь для того, чтобы на плоскости сконструировать разновидность единиц в новую кубистическую ассиметрию единства.

Такой сдвиг натуры был выявлением на плоскости разнообразных форм времени того момента, когда была усво-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




ена новая гармонийность и система построения, новая связь прямых, кривых, об'ема, рельефа, контррельефа, цвета, плоскостей, фактуры и материалов, как таковых и из перечисленных возможностей возникло новое материальное тело (третья стадия) гармонийных кубистических выражений в пространстве. В строении возникло два момента видимой статики и движения, как динамического нарастания форм.

До кубизма находили интересным предмет, как таковой и как живописное содержание определенного, фактурного и цветового насыщения, не могли иначе передать живописное содержание, не перенося всю форму предмета, который мешал чистому, непосредственному выражению живописи. Предмет был таким же подспорием и у импрессионистов в разрешении чисто световых операций.

Необходимость перенесения предметности на живописный холст происходит потому, что живописец не имеет основы, не обладает инициативой постройки чисто живописного организма.

Сезанн несмотря на огромное чувствование живописного в предмете, дает только небольшие сдвиги форм, но чисто живописной конструкции не мог дать, хотя стремясь к конусу, кубу, шару, указал на них, как на фигуры организационных живописных построений.

Его автопортрет в собрании С. И. Щукина в Москве лучшая живописная работа; он не столько видел лицо портрета, сколько вложил в его формы живописное, которое не столько видел, сколько чувствовал. Кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живописное.

Главною осью кубистического построения была прямая и кривая. К первой шли прямые, образуя угол и кривые, к кривой обратно, на этих осях группировались разновидности живописных фактур: лакированной, занос истой, матовой, располагались наклейки, как фактурная и начертательная, разновидность, вводился гипс, корпусная фактура; конструировалось все так, чтобы достигнуть кубистического фактурного и формового ритма и конструктивного единства между элементами живописных начертательных форм.

Кубисты впервые начали сознательно видеть, знать и строить свои конструкции на основаниях общего единства природы. Ничего нет в природе, что было бы единично, все состоит из многих элементов и возможностей сравнений. Возьмем лампу — она состоит из самых разнообразных единиц как форм так и живописных.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Техническое сложение создало организм лампы из массы отдельных разнообразных единиц, получился живой организм, ниоткуда не скопированный, тоже и кубистическое построение слагается из самых разнообразных единиц в определенную организацию.

Если цель сложения организма лампы было горение, освещение, то кубистическое сложение — выражение динамики, статики и новой симметрии, ведущей к организации новых знаков в культуре мирового перевоплощения.

Кубистам незачем было трактовать предмет и перетаскивать его на холст со случайно находящимися в нем живописными содержаниями; тот кто делал вещи, не думал о выражении в них живописного, а думал о техническом их назначении и преодолении формою пространства, фиксируя изображением вещи культуру современного. Также должен художник думать о живописном, но не техническом, должен выстроить живописную систему, как живое тело.

Кубистическая конструкция стремится к экономии, отвергая повторение однообразных форм — повторяемость формы и фактуры ослабляет напряжение конструкции,—простым выражением, геометричностью об'емов, плоскостей, прямых, кривых являет собою экономию, не вдаваясь в поверхностные комбинации академической натуры ее трактовки.

Если раньше строили натюр-морт, то составление его из разных предметов и было несознательным подходом к разновидности форм. Натюр-морты компановались и собирались по цветовому, живописному, эстетическому чувству, два, три предмета гармонировали по цветовому, живописному и количественному живописному весу, но гармония формовая исключалась, также все предметы зависели от линии, на которои они стояли, тогда как кубизм рассматривает все предметы, как сумму их.

Художник, абсолютный живописец, должен выявлять и живописное тело. Кубисты, благодаря распылению предмета вышли за предметное поле, и с этого момента началась чисто живописная культура. Живописная фактура начинает расцветать, как таковая, выходит на сцену не предмет, а цвет и живопись.

Кубизм выводит из зависимости от окружающих творческих форм природы и техники и, ставит художника на абсолютную, изобретательскую, непосредственную творческую дорогу. Ему не нужно ни историческое, ни биографическое—бытовое, ни портретная отрасль, а эпизодами

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




и трофеями жизни пусть займутся фотографы, художникам же необходимо создавать новые и новые формы и бежать вместе с мировыми изобретениями.

Кубизм, кроме конструктивных, архитектонических и философских содержаний, имеет разнообразную живописную фактуру. Живописная фактура рассматривается не только масляная, но также гипсовая, штукатурная (как живописные и цветовые соотношения), в строении конструкции вводится и материал, но только не как таковой, а как живописное, разнохарактерное, индивидуальное сложение живописного цвета. Мы встречаем или до иллюзии написанную доску с выраженными слоевыми особенностями или натуральные введения, которые рассматриваются как слоистое живописное, фактурное и начертательный рисунок, стекло, жесть, медь и др. материалы вводятся также не как таковые, а живописные.

Не все бывает живописное, что написано маслом, мы можем написать чищенный медный таз, послуживший поводом для живописного выявления формы таза, местом развития живописного действа; и может быть написан таз, как таковой, будет передана медь, материал, но живописного в нем ничего не будет.

Развитие живописной культуры в кубизме достигло правильной системы; в нем выяснилась живопись и через него стало ясно отношение к предмету и природе и через кубистическую систему мы должны культивировать выводы, образуя новые и новые конструкционные живописные построения.

Живописец на мир смотрит не как на предметы — леса, реки, как таковые, а смотрит, как на живописные растения, что живопись растет лесом, горою, камнем и т. д. Для него все разновидности, свойства и качества ничто иначе, как живописные разницы. Оттого при построении живописных форм необходима система их построений, закон конструкционного взаимоотношения форм. Как только выстроится таковая конструкция, она будет выражать собою новый физический вывод и станет предметностью на ряду со всеми мировыми живописными растениями.

Если рассмотрим кубизм со стороны живописной, то найдем в нем наибогатейшую систему развития растущей живописи; его конструкция состоит из распределения наиразнообразнейших форм живописных разниц. Живописное действо расцветает разными фактурами — и смешанными цветовыми и единым цветом, матовой, блестящей, шероховатой, слоистой, узорчатой, прозрачной, стеклянной и т.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Разности строятся так, чтобы не ослабить друг друга, а наоборот ярче выразить каждую форму и фактуру, для чего и выискиваются их нетождественность, но контрасты.

Кубизм не есть буржуазное разложение, как понимают его социалисты, кубизм — орудие распыляющее существующие суммы предыдущих выводов и закрепощений творческой стороны живописных движений; раскрепощение художника из подражательного подчинения вещи к непосредственному изобретению творчества.

Кубизм раскрепостил живописные ветви, в воле художника живопись стала расти. Как природа разлагает труп на элементы, так старые живописные выводы кубизм распыляет и строит новые по своей системе. Природа поступает так, выключая и разлагая предыдущую свою культуру, выводя заключения и образуя сумму нового вывода культуры. Ничто не является разрывным, отдельным, пришедшим с другой стороны, но все идет по одной магистрали и из одного пути вытекает — из выводов движения. Пересыпающиеся песчинки через свое движение образовали камень, и обрушившийся камень с горы своим вращением дал мысль о создании колеса. Колесо дало идею повозки, следовательно произошло распыление камня на несколько выводов. Выводы, распыляя друг друга, образовали новые распыления, из которых составлялись последующие, и, может-быть, движение камня через долгий путь своего разложения и дало распыление единиц, выразившихся в сложном выводе паровоза, — в свою очередь вошедшего в соприкосновение с другими соображениями на экономических и других движениях.

Выстроенное кубистическое тело не есть противное жизни, оно новый вывод из предыдущих сложений живописного движения, не имеет ничего национального, географического, отечественного, не узко народного.

Итак, если наши представления и воля были до сих пор связаны природой в смысле подражания прямого и подражания под разными видами стилизаций претворений, то в кубизме мы приходим к непосредственному с ней единству. Она требует этого, ибо через наши уста растет ее преобразование.

Если для Клода Моне были живописные растения на стенах собора необходимы, то тело собора было рассмотрено им как грядки плоскости, на которых росла необходимая ему живопись, как поле и гряды, на которых растут травы и посевы ржи. Мы говорим, как прекрасна рожь, как хороши травы



*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




лугов, но не говорим о земле. Так должны рассматривать живописное, но не самовар, собор, тыкву, Джиоконду.

И когда художник пишет, насаждает живопись, а грядой ему служит предмет, то он должен так посеять живопись, чтобы предмет затерялся, ибо из него вырастает видимая живописцем живопись. Но если вместо живописи заблестит чищенный таз, тыква, горшок, груша, кувшин, то будет гряда, на которой ничего не взошло.

Для последних движений живописного искусства огромное указание дали Сезанн — кубизму и Ван-Гог — динамическому футуризму.

К Ван-Гогу подходили с такой же точки анекдотичности, так же рассматривали со стороны естественного, неестественного и психологического. Но Ван-Гог подходил к натуре, как к грядам. Кроме увода из видимых форм живого мира, чисто живописных фактур, он увидел в них живые движущиеся элементы; он увидел движение и устремленность каждой формы. Форма была для него ничем иным, как орудием, через которое проходила динамическая сила. Он увидел, что все трепещет от единого вселенского движения, перед ним было действо — преодолеение пространства и все устремлялось в его глубины. В мозгу его происходило неимоверное напряжение динамического действа, которое виделось ему сильнее нежели в травах, цветах, людях и в буре. Движения ростков его мозга, в стихийном порыве, сомкнулись в черепе, и, может-быть, не найдя выхода, должны были задохнуться в рытвинах его мозга.

Его пейзажи, жанры, портреты служили ему формами выражения динамической силы, и он спешил в растрепанных иглообразных живописных фактурах выразить движение динамизма; в каждом ростке проходил ток, и его форма соприкасалась с мировым единством. Все приписываемые Ван-Гогу чисто импрессионистические задачи были так же ошибочны, как и родоначальнику импрессионистов — Моне, который искал в тени и свету живописной фактуры, а второй — в динамике фактурного цвета.

Но благодаря тому, что у Ван-Гога, Сезанна, Моне все перечисленные действа были в подсознательном зародыше, они подпали под всевозможный хлам предметности, усугубившиеся критикой, покрывшей их общей скатертью импрессионизма.

Несмотря на все скатерти, подсознательное-интуитивное росло и в конце концов сезанновский „импрессионизм" развился в кубистическое тело, а Ван-Гог — в футуристический динамизм. Последний с большой силой начал выра-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




жать динамику через разлом и пробег вещей, бросаемых энергичной силой на путь вселенского единства движения к преодолению бесконечнаго.

Футуризм отказался от всех знаков зеленого мира, мяса и кости и обнаружил формы динамического выражения в новом железном мире, обнаружил новый знак — символ скорости машины, которая в миллионах видов готовится бежать в новые пляжи будущего и лишь по какому-то неясному представлению разума бегает по шару земли и пожирает все попадающееся, как бы насыщая свою утробу для долгого путешествия; и благодаря тому, что разум не может расстаться с багажем кухмистерских, мечется из стороны в сторону в полях „экономическо-харчевых гряд".

Как Сезанн, так и Ван-Гог живописное строили на эстетическом действе и образование фактур во многом зависело от пропорционального эстэтического смешения количества цветовых лучей, из которых образовали слоистую или щетиновидную шероховатую фактуру. Сезанн развивал в фактурных слоистых поверхностях тяжесть, Ван-Гог — устремленность фактурных волн к выходу из предметов; самые предметы были для него формой наибольшего насыщения динамической силы.

Но все построение живописных масс особой фактурной системы не имеет. Сезанн только шел к абстрагированию природных тел, так как видел в них только живописные поверхности и об'емы, потому предмет был связан с ним как весом и живописными содержаниями, а Ван-Гог еще и динамическим движением.

Кубизм приходит к определенной системе построения живописных формовых разновидностей, строя всю конструкцию исключительно на развитии живописных фактур, сопоставляя их противоречивость поверхностей для общего напряжения и остроты живописной концепции. В построение кубистической конструкции кубизм не ограничивается статикою — он вводит и динамическое ощущение; насыщая форму живописью,—а замыкает и сжимает форму до чрезвычайно большого давления силы, так что сама форма начинена взрывчатостью; с другой стороны—весом, тяжестью, монументальностью, последнее почти является основанием кубизма в первых его стадиях. Будучи монументальным — конструкция зависит от основания фундамента, с которого будет расти живописное монументальное построение, композиция изображения зависит от основания, и от обоих— завершается верх построения произведения. Так как кубизм основывается на элементах предметного, черпает раз-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




новидности видимого мира вещей, то приступая к построению живописной поверхности он устанавливает свою зависимость от натуры. Если, допустим, перед нами стоит натурщик, — устанавливаем прежде всего оси, по которым распределены живописные формы; натурщик послужит фундаментом или планом, который разовьется в живописную постройку. Распыляя натурщика, его об'емы, прямые, кривые линии и включая материализованное пространство формообразований, мы развиваем постройку живописного организма, вырастающего из натурщика, завершаясь совершенно отвлеченными формами, возникшими от развития конструкционных контрастов. При сооружении кубистической постройки нами руководят или монументальность или легкость от этих задач строится весь живописный фактурный росток.

В сезанновских работах сущностью была тяжесть, весомость вещи, которую Пикассо удалось развить в своей женщине, в упоре, который достиг такой силы, что шар земной от его упора смог бы повернуться в обратную сторону (смотр. собрание С. И. Щукина в Москве). Но по мере приближения Пикассо к кубизму его работы становятся легкими, эстетическими и только в „человеке с кларнетом" достигает развития монументальности и динамического содержания; последнее настолько сильно, что самое живописное угасает. В этой вещи динамичность форм достигает последнего момента кубизма, после чего дальнейшее динамическое развитие уже находит себе место в футуризме и супрематизме.

В искусстве живописи существуют два момента—тяжесть и легкость. Сезанна можно отнести к тяжеловесному живописному нарастанию, Ван-Гога—легкому. Тяжесть Сезанна медлительное движение; Ван-Гог тоже тяжесть, но лишенная медлительности, а следовательно больше обеспечена в длительности нарастания в пространстве. Чем сильнее и крепче хочет художник построить тело, тем фактура и формы будут насыщены весом и монументальностью постройки.

Тяжесть, статика, момент длительности — распыляется кубизмом. Кубизм время развития движения статической медлительности, но так как сам по себе основан на статике, то система его определена известной границей, после которой кубизм не может развивать своего движения, так как границы его определяются основанием фундамента конструкций и согласием противоречий.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




Если кубизм скован фактурною живописною зависимостью в строении своего тела, то футуризм выходит из живописной фактурной зависимости, и его фактура уже не живописная, а фактура динамичности, и эстетическое действо в связи взаимоотношений живописных пропорциональностей пятен, выходит за борт, ибо связующей силой служит динамическая зависимость. Если во вращении города пробегают черные, белые, красные, синие, желтые пятна людей и вещей, то они находятся в зависимости от движения, но не во взаимном цветовом соотношении. Само же движение города, сконцентрирование миллионов форм человеческого творчества, стремится, бежит распутать запутанный клубок человеческого движения, прямой и ясной магистралью футуризм в своих выражениях находится в центре движения и передает бег в сконцентрированной форме, переходя в высшую динамическую станцию.

Отношение футуризма к предметам, машинам, исключительно к миру городского творчества, было такое же как у Моне к Руанскому собору—в живописным смысле. Для футуризма предметы и машины не были, как таковые, но были средствами, символами, выражающими скорость динамики. Если кубисты и академисты, весь до футуристический мир искусства, рассматривал предмет, как содержание живописи, то футуризм рассматривал машинальность, как динамическое содержание Выходя за пределы целого предметного выражения нового железного мира, футуризм находится в последней стадии предметного выражения движения, сделав новые системы построения таковых.

Когда установили законы перспективы, для изобразительного искусства была установлена привязь. Для художника было установлено стойло, в котором он должен был оперировать.

Горизонт, образовавший кольцо, синее небо, крыши и были зданием академических упражнений, конторой всяких дубликадов. В ящике под голубым небом вращалось наше сознание, ударяясь лбом в торчащие звезды, луну, солнце; не было никакого выхода из академической конторы фабрикации „понятных“ дубликатов, классических древних бухгалтеров. Привыкли к конторе, и до сих пор большинство молодежи стремится к конторке, к каллиграфическому, ясному и „понятному“ почерку предков. Не многие сейчас уже примкнули к „непонятным“ движениям искусства, сбросили классических Венер Милосских со своих плеч, как ненужный багаж для современности. И так был создан перспективный клинообразный путь, замыкающийся точкой схода своих лучей в клинообразном пути, это был путь

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




искусства, так видели весь мир. Живописное искусство не могло спорить с философией, свободной от всяких путей. Оно замкнулось и ходило только до точки схода, не смея перекинуться за нее.

И перспективный клин имеет уже большое влияние на сознание человека. В познавании и видении мира наше тело всегда двигалось по перспективным линиям, но благодаря тому, что точка схода все удалялась, тело наше не чувствовало над собой и под собой сходящихся линий, если бы они оставались такими не зыблимыми, как для искусства, то и тело наше росло по форме клина, как и искусство.

Искусство в перспективном клине двигалось к трактованию того, что было перед ним, и мир рассматривало только с этой точки; для нас не существовало мира ни снизу, сверху, с боков, сзади, мы только догадывались о нем. И когда искусству понадобилось развернуть рост своего тела, пришлось разбить клиноперспективную катакомбу. Мир стал рассматриваться по иному, мы обнаружили многогранное его движение и стали перед задачей полноты его передачи; отсюда и возникли системы и законы, современные нашему познанию.

Наступило чистое познание в искусстве фактурных ценностей как таковых, не требующих линейного архитектурного построения домов. На плоскости холста они содержали в себе живописное фактурное содержание. Фактурные построения строились на своих взаимоотношениях или контротношениях, и не тождественность в живописном изображении построение дома анулировалось потребностью живописной.

Была обнаружена динамика энергичных сил вещей, которая также передавалась, как фактурная живопись.

Футуризм выяснил положение места изобразителя движущегося мира, человек образует собою центр, кругом которого происходит движение; выяснил, что такое вовсе не происходит только в одном радиусе клинообразного схода, а происходит и спереди и сзади, с боков, сверху, снизу, человек стоит осью, кругом которой движется миллион механизмов; и так как видеть мир еще не значит видеть его глазами, но видеть мир можно и знанием и всем существом, а так как футуризм заинтересован только во вседвижении передать силу мечущихся организмов города, переходя к мировому динамизму, передавая общее состояние вращения, то в нашем психическом фиксируется новое реальное представление о современном состоянии нашего

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




миропонимания, или же в психическом мире мозг наш отражает, как в зеркале, свои реальные состояния.

Ясно станет каждому протестующему против футуризма, что движение мира и в деталях, его города, зритель является центром всего театра действий и чтобы представить весь театр действий необходимы новые выводы и законы для их выражения. Если мы привыкли рассматривать только часть движения какой либо улицы, то, конечно, мы привыкли видеть несколько человек, повозок, домов и то только в самом незначительном крошечном движении, выражающимся в поднятии ноги, небольшом уклоне фигуры; движение паровозов показывалось только тем, что пар и дым шли противоположно бегу, и если бы паровозы были бездымные, то художнику никогда не удалось бы показать их движение.

Став на точку зрителя, находящегося в центре движения театра, футурист начал строить свое изображение сразу со всех сторон; так как от него пошли все линии радиуса и в каждом делении линий совершалось движение, вдали, вблизи от центра, по прямому и пересекающим его линиям, то, конечно, обывателю, привыкшему видеть несколько карет и именно карету трудно разобраться в новом массовом движении города, в котором вдобавок все изображения служат по стольку поскольку их форма необходима как контрастное взаимодействие усилия выражения динамичности.

И если рассмотреть с точки зрения академизма, как передачи действа, то ясно, что футуризм пошел к более сложному и полному выражению сумм движущейся городской энергии. Энергия динамика города Москвы, Берлина, Нью-Йорка футуристически может быть представлена, как мера реального напряжения.

Все направление в искусстве, выражающееся в движении, также стремилось по своей современной линии развития движения и когда по его линии достигло нового более сильного напряжения, то сами формы, как движущиеся знаки стали иными, то ясно, что футуризм, как больший выразитель дал иную картину движения, дал собранную силу напряжения. И если в дальнейшем движении энергичные знаки будут итти к своему развитию, то силомеры искусства будут расти.

Футуризм еще не развил вполне своей системы, в нем еще многое можно развить в дальнейшем, но наше сознание неимоверно идет дальше и развивает новые знаки в пути бесконечного преодоления и может быть, что новый супре-

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*

| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |




матический вывод уведет к новым системам за пределы предметной путаницы к чисто энергийной силе движения.

Мировая энергия идет к экономии и каждый ее шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков и революция ничто иное, как вывод новой экономической энергии, которую колышет мировая интуиция. Без особых предлогов революция не происходит и потому разум выводит всевозможные предложения. Революция всегда стоит на распылении всех экономических выводов предыдущего. Искусство идет неразрывно, ибо в нем живет та же энергия, с тою же единою бесконечною целью.

Кубизм—искусство распыляющее, превращающее сумму или суммы старых заключений, равносильных единиц, чтобы из них вывести новый экономический материальный вывод. Сейчас время особое, может быть, никогда не было такого времени, время анализов и результатов всех систем, некогда существовавших, и к нашей демаркационной линии века принесут новые знаки. В них мы увидим несовершенства, которые сводили к делению и розни и, может быть, от них возьмем только рознь для того, чтобы выстроить систему единства.

*FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.*



| The Museum of Modern Art Archives, NY | Collection: | Series.Folder: |
|---|---|---|
| | Neumann | VII.E |



