

Михаилъ Ларионовъ.

Дн
1918

92 70
11588

ЛУЧИЗМЪ

МОСКВА
1 9 1 8



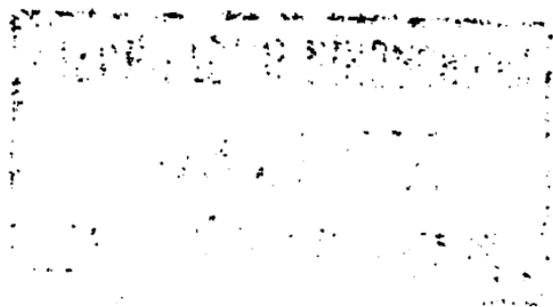
2010513171

5 $\frac{40}{361}$

фр $\frac{1-70}{11588}$

Живопись самодовлеющая, она имеет свои формы, цветъ и тембръ.

Лучизмъ имеетъ ввиду пространственныя формы, которыя могутъ возникать отъ пересѣченія отраженныхъ лучей различныхъ предметовъ, формы выдѣленные волею художника.



ЛУЧИЗМЪ

МОСКОВСКІЙ ПУБЛИЧНЫЙ
XIII-11865
И РУМЯНЦОВСКІЙ МУЗЕЙ



Лучизмъ.

Въ теченіе того что мы называемъ временемъ возникали различные стили. Перемѣщеніе во времени этихъ стилей нисколько не измѣнило бы Художественной цѣнности и значенія того что было сдѣлано въ періодъ ихъ господства. До насъ дошли стили Египетскій, Ассирійскій, Греческій, Критскій, Византійскій, Романскій, Готическій, Японскій, Китайскій, Индійскій и. т. д. Очень много этой классификаціи по исторіи искусства, на самомъ же дѣлѣ стилей безконечно больше, но это существеннаго значенія не имѣетъ.

Стиль это та манера, тотъ приѣмъ, которымъ художественное произведеніе воссоздано и если разсмотрѣть всѣ художественныя вещи на землѣ, то окажется, что они всѣ воссозданы какимъ нибудь художественнымъ приѣмомъ, безъ этого не существуетъ ни одного художественнаго произведенія.

Это распространяется не только на то, что мы называемъ вещами художественными, но на все что существуетъ въ из-

вѣстную эпоху. Все разсматривается и воспринимается людьми подѣ угломъ стиля ихъ эпохи.—Но то что называется искусствомъ, разсматривается подѣ угломъ зрѣнія *воспріятія художественныхъ истинъ*; хотя эти истины проходятъ въ жизни черезъ стиль эпохи, но они отъ нея совершенно не зависятъ. Что люди воспринимаютъ природу и окружающую ихъ жизнь черезъ стиль своей эпохи, лучше всего видно при сравненіи различныхъ стилей и различныхъ эпохъ. Возьмемъ китайскую картину, картину времени Ватто и картину импрессиониста — между ними лежитъ пропасть, они разсматриваютъ природу съ совершенно разныхъ точекъ, но однако ихъ эпоха ихъ понимала и черезъ нихъ, точно также какъ и они, воспринимала ихъ картины и несомнѣвалась, что это и есть та самая жизнь и природа, которая ихъ окружаютъ (я не имѣю ввиду пока цѣнителей искусства какъ такового). И часто художникъ Утамаро, эпоха котораго совпадетъ съ эпохой Ватто, отталкивается тѣми, кто отрицаетъ эпоху Ватто, но не можетъ преодолѣть разницы стиля Японскаго и нашего XVIII-го столѣтія. Есть эпохи, которые совсѣмъ отвергаются и имъ, даже интересующіеся искусствомъ, отказываютъ въ своемъ вниманіи. Это эпохи очень от-

даленная (каменный вѣкъ). Есть стили, которые находятся въ такомъ же положеніи благодаря большой разницѣ между культурой людей создавшихъ этотъ стиль и тѣми, кому его приходится воспринимать (стиль негритянской, австралійской, ацтекской, калашской, и др.) не смотря на то, что цѣлые народы въ продолженіи ряда эпохъ иначе жизнь не воспринимали и не воплощали.

Изъ этого очевидно, что *природы помимо стилиа эпохи не существуетъ.*

Всякій стиль въ моментъ своего возникновенія, въ особенности если онъ сразу ярко выражается, бываетъ такъ-же непонятенъ, какъ и стиль отдаленныхъ эпохъ.

Новый стиль всегда создается прежде въ искусствѣ, такъ какъ черезъ него преломляются все прошлые стили и жизнь.

Художественныя произведенія подъ угломъ времени не разсматриваются и различны по существу своему, благодаря формѣ въ которой воспринимаются и въ которой воссозданы. Копіи нѣтъ въ такомъ смыслѣ, какъ это пока понимается, есть художественное произведеніе такого отправления, которому послужило либо другое художественное произведеніе, либо натура.

При разсмотрѣніи современнаго намъ искусства мы видимъ, что лѣтъ 40—50 назадъ,

въ разцвѣтъ импрессионизма, начинается по-
является то движеніе въ искусствѣ, которое
выдвигаетъ въ живописи цвѣтную плос-
кость. — Постепенно это движеніе овладѣва-
етъ людьми работающими въ области искус-
ства и черезъ нѣсколько времени появ-
ляется теорія перемѣщенной цвѣтной плос-
кости и движенія плоскости. Возникаетъ
параллельное теченіе построенія по кривой
круга—рондизмъ. Перемѣщеніе плоскостей
и построеніе по кривой дѣлается для боль-
шей конструкціи въ предѣлахъ картинной
плоскости. Ученіе о плоскостной живописи
естественно вызываетъ—ученіе о фигураль-
номъ построеніи, такъ какъ фигура есть
движеніе плоскости. — Кубизмъ учитъ вы-
являть третье измѣреніе посредствомъ фор-
мы (а не воздушной и линейной перспек-
тивѣ вмѣстѣ съ формой) и нанесенію формъ
на холстъ въ моментъ ихъ созиданія—изъ
техническихъ пріемовъ, кубизмомъ глав-
нымъ образомъ примѣняется свѣто-тѣнь.—
По преимуществу это направленіе декора-
тивного характера, хотя всѣ художники ку-
бисты и занимаются станковой живописью,
но это, быть можетъ, благодаря современ-
нымъ условіямъ.

Параллельное кубизму движеніе сферизмъ.
Кубизмъ проявляется почти во всѣхъ суще-

ствующихъ формахъ въ классическихъ, академическихъ (Мецингеръ), романтическихъ (Ле-Фоконье Бракъ), реальныхъ (Глезъ Леже), кубизмъ въ формахъ отвлеченнаго характера (Пикассо).—При вліяніи на кубистовъ футуризма появился переходный кубизмъ футуристическаго характера (Дилоне Леви послѣднія работы Пикассо Ле-Фоконье).

Итальянцами былъ выдвинутъ впервые футуризмъ, это ученіе, которое стремится къ реформамъ не въ одной области живописнаго искусства, а имѣетъ ввиду всѣ роды искусства.

Въ живописи футуризмъ выдвигаетъ главнымъ образомъ ученіе о движеніи *динамизмъ*.

Живопись по своему существу статична—отсюда динамика какъ стиль движенія. Футуризмъ развертываетъ картину—ставитъ художника въ центръ картины, разсматриваетъ предметъ съ разныхъ точекъ зрѣнія; проповѣдуетъ просвѣчиваемость предметовъ; писаніе того что художникъ знаетъ, но не видитъ; нанесеніе всей суммы впечатлѣній на холстъ; нанесеніе ряда моментовъ одного и того же, вводитъ рассказы и литературу.

Футуризмъ вноситъ освѣжающую струю въ современное искусство до нѣкоторой степени связанное не нужными традиціями—

а для современной Италіи онъ является прямо благодатнымъ ученіемъ. — Имѣй футуристы настоящія живописныя традиціи, какія есть у французовъ, ихъ ученіе не сдѣлалось бы частью французской живописи какъ это случилось теперъ.

Изъ недавно народившихся теченіемъ и господствующихъ въ настоящее время, выдвигаются: Посткубизмъ имѣющій ввиду синтезъ формъ въ противовѣсъ аналитическому разложенію формъ, Неофутуризмъ рѣшившій отказаться совсѣмъ отъ картины какъ отъ плоскости покрытой красками и замѣнившей ее экраномъ — на которомъ статичная по существу цвѣтная плоскость замѣнена свѣто-цвѣтной движущейся, и Орфеизмъ учащій о музыкальности вещи.

Неофутуризмъ приводитъ живопись къ задачамъ положеннымъ въ витро, плюсъ естественная динамика — это лишаетъ живопись ея символическаго начала и является новымъ родомъ искусства.

Орфеизмъ имѣя ввиду живопись основанную на музыкальной звучности красокъ, на красочной оркестровкѣ — склоняясь къ буквальному соотвѣтствію волнъ музыкальныхъ волнамъ свѣтовымъ вызывающимъ цвѣтовое ощущеніе, строитъ живопись по музыкальнымъ законамъ буквально. На

самомъ же дѣлѣ живопись должна строиться только по своимъ собственнымъ законамъ— такъ же какъ музыка строится по своимъ собственнымъ музыкальнымъ законамъ, законы живописи принадлежащія только ей одной это:

Цветная линія и фактура.

Всякая картина состоитъ изъ цветной поверхности, фактуры (состояніе этой цветной поверхности ея тембръ), и изъ того ощущенія, какое отъ этихъ двухъ вещей возникаетъ.

Ни кто не станетъ утверждать, что цѣнитель искусства, главнымъ образомъ, обращаетъ вниманіе на тѣ предметы, которые изображены на картинѣ—его интересуется какъ эти предметы изображены, какія положены краски и какъ положены.—Поэтому онъ однимъ художникомъ интересуется и цѣнить его, а другимъ нѣтъ, не смотря на то, что оба они пишутъ одни и тѣ же предметы. Но большинству любителей показалось бы очень ~~скромнымъ~~ ^{странн}, если бы предметы, какъ таковые, вовсе исчезли съ картины. Хотя все что онъ цѣнить осталось бы—остался цвѣтъ, осталась красочная поверхность.

Показалось страннымъ это только потому, что мы привыкли вѣдѣтъ самое цѣнное въ живописи, въ обстановкѣ предметовъ.

На самомъ же дѣлѣ всѣ тѣ живописныя задачи, которыя мы проводимъ черезъ предметы—даже нами и не воспринимаются черезъ осязательные реальные предметы. Наши впечатлѣнія отъ предмета чисто зрительнаго характера—не смотря на то, что мы желаемъ воссоздать предметъ въ наивысшей реальности и по его существу. Стремленіе къ наивысшей реальности заставило одного изъ самыхъ удивительныхъ художниковъ нашего времени Пикассо, а вмѣстѣ съ нимъ и другихъ, работать надъ подражающими реальной жизни трактовками, создающими поверхности дерева, камня, песчаную и т. д., переносящими зрительное ощущеніе на осязательныя—Пикассо съ цѣлью реального постиженія предмета наклеивалъ обои, газетныя вырѣзки на картину, писалъ съ пескомъ, мелкимъ стекломъ, дѣлалъ гипсовый рельефъ—лѣпилъ предметы изъ папье-маше и потомъ ихъ писалъ.

Къ живописцу можетъ быть предъявлено требованіе въ совершенствѣ владѣть всѣми существующими трактовками (традиція здѣсь играетъ очень важную роль) и работать по законамъ живописи, имѣя внѣшнюю жизнь только побудителемъ.

Китайцы художники допускаются къ экзаммену послѣ того какъ научатся владѣть

кистью настолько хорошо, что мазки положенные тушью на двухъ прозрачныхъ одинаковой величины листкахъ бумаги, совпадаютъ при наложеніи одного листа на другой.

Есть японскіе художники, которые на черной дощечкѣ создаютъ изъ песка при помощи палочки безконечный рядъ пейзажей, фигуръ, построекъ и т. д. Любитель сидитъ и смотритъ какъ чередуются картина за картиной, наслаждался — платитъ деньги и уходить.

Первыми, приведшими фабулу къ живописной формѣ, были индусы и персы — ихъ миниатюры отразились на творествѣ художника Анри Руссо перваго въ современной Европѣ, введшаго фабулу въ живописную форму.

Есть данныя предполагать, что весь міръ, во всей своей полнотѣ какъ реальный, такъ и духовный, можетъ быть воссозданъ въ живописной формѣ.

Еще то, что мы цѣнимъ въ живописи, есть качества присущія только ей самой.

Теперь — нужно найти ту точку, при которой она, имѣя побудителемъ реальную жизнь, осталась бы сама собой, премѣняемыя формы ея были бы претворены и ея кругозоръ расширенъ, чтобы она, какъ музыка

имѣющая отъ реальной жизни звукъ, распоряжающаяся имъ сообразно музыкальнымъ законамъ, такъ же распоряжалась по законамъ живописнымъ, имѣя въ своемъ распоряженіи цвѣтъ.

Введеніе живописи въ кругъ задачъ существующей ей самой и жизнь ее по законамъ чисто живописнымъ, имѣетъ ввиду лучизмъ.

Нашъ глазъ аппаратъ настолько мало совершенный, что многое передаваемое нами, какъ мы думаемъ посредствомъ зрѣнія въ мозговые центры, попадаетъ туда правильно относительно реальной жизни, не благодаря зрѣнію, а благодаря другимъ чувствамъ.— Ребенокъ видитъ первое время предметы вверхъ ногами и впоследствии этотъ недостатокъ зрѣнія исправляется другими чувствами. При всемъ своемъ желаніи взрослый человѣкъ не можетъ увидѣть предметъ перевернутымъ.

Изъ этого видно, насколько важна степень нашей внутренней убѣжденности относительно существующихъ внѣ насъ вещей. Если мы относительно нѣкоторыхъ вещей будемъ знать, что они должны быть такими, ~~то~~ благодаря тому что это намъ открываетъ наука—то, не смотря на то что мы своими чувствами непосредственно этого воспринять не можемъ ~~и~~—все-таки у

насъ остается увѣренность что это такъ и не иначе.

Часто официально Лучизмъ исходитъ изъ слѣдующихъ положеній:

Излучаемость благодаря отраженному свѣту (въ между предметомъ) пространствѣ это образуетъ какъ бы цвѣтную пыль).

Ученіе о излучаемости.

Радіактивные лучи. Ультрафіолетовые лучи. Рефлективность.

Предметъ, такимъ какъ принято его изображать на картинахъ, руководствуясь тѣмъ или другимъ пріемомъ, предметъ существующій какъ таковой мы нашимъ глазомъ не ощущаемъ. Мы воспринимаемъ сумму лучей идущихъ отъ источника свѣта, отраженныхъ отъ предмета и попавшихъ въ поле нашего зрѣнія.

Слѣдовательно если мы желаемъ написать буквально то что видимъ, то и должны написать сумму отраженныхъ отъ предмета лучей.— Но чтобы получить цѣликомъ сумму лучей именно желаемого предмета, намъ надо волею выдѣлить только данный предметъ, такъ какъ къ намъ въ глазъ вмѣстѣ съ лучами воспринимаемого предмета попадаютъ отраженные рефлективные лучи части другихъ близъ лежащихъ предметовъ. Теперь если мы желаемъ изобразить пред-

метъ совершенно точно какъ видимъ, мы должны и эти рефлективные лучи частей другихъ предметовъ такъ же изобразить— и тогда мы изобразимъ буквально то что мы видимъ. Первые вещи чисто реалистическаго характера мной и были такъ написаны. Иначе говоря это наивысшая реальность предмета не такимъ какъ мы его знаемъ, а какимъ видимъ. Къ этому во всѣхъ своихъ работахъ склонялся и Поль Сезанъ, отчего различные предметы на его картинахъ какъ бы перемѣщены, немного косятъ. Отчасти это происходило отъ того, что онъ писалъ буквально то что видѣлъ, а ровнымъ предметъ можно увидеть только однимъ глазомъ, Сезанъ же писалъ какъ видитъ всякій человѣкъ двумя глазами т. е. предметъ и чуть чуть справа и чуть чуть слева.

Въ тоже время Сезанъ обладалъ такой остротой зрѣнія что не могъ не замѣтить того рефлективнаго стирания какъ бы — небольшой части одного предмета отраженными лучами другого. Отъ этого получалось не развертываніе самаго предмета, а какъ бы перемѣщеніе его на другую сторону и сдвиганіе части предмета съ какой нибудь изъ сторонъ—что и давало реалистическую конструкцію его картинамъ.

Имѣя въ виду не самые предметы, а суммы лучей отъ нихъ, мы можемъ строить картину такимъ образомъ:

Сумма лучей отъ предмета А пересѣкается суммою лучей отъ предмета Б. въ пространствѣ между ними образуется нѣкая форма выдѣленная волею художника. Это можетъ быть примѣнено по отношенію къ нѣсколькимъ предметамъ напр., форма построенная отъ ножницъ, носа и бутылки и т. д.

Картина написанная кубистически и картина футуристическая излагая въ пространствѣ даютъ форму другого порядка.

Воспріятіе не самаго предмета, а суммы лучей отъ нея по своему характеру гораздо ближе къ символической плоскости картины чѣмъ самъ предметъ. Это почти тоже самое что миражъ возникающій въ раскаленномъ воздухѣ пустыни, рисующій въ небѣ отдаленные города, озера, оазисы—Лучизмъ стираетъ тѣ границы которыя существуютъ между картинной плоскостью и натурой.

Лучъ условно изображается на плоскости цвѣтной линіей.

То что цѣнно для всякаго любителя живописи въ лучистой картинѣ выявляется наивысшимъ образомъ—тѣ предметы которые мы видимъ въ жизни не играютъ здѣсь ни-

какой роли (исключая реалистическаго лучизма гдѣ предметъ служить точкой отправленія) то же что является сущностью самой живописи здѣсь лучше всего можетъ быть выявлено — комбинація цвѣта, его насыщенность, отношеніе цвѣтовыхъ массъ, углубленность, фактура — на всемъ этомъ; тотъ, кто интересуется живописью можетъ сосредоточиться всецѣло.

Картина является скользящей, даетъ ощущение внѣвременнаго и пространственнаго — въ ней возникаетъ ощущение того что можно назвать четвертымъ измѣреніемъ, такъ какъ ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающаго насъ міра — всѣ же ощущенія возникающія въ картинѣ уже другого порядка; — этимъ путемъ живопись дѣлается равною музыкѣ оставаясь сама собой. Здѣсь уже начинается писаніе картины такимъ путемъ который можетъ быть пройденъ только слѣдуя точно законамъ цвѣта и его нанесенія на холсты. Отсюда начинается творчество новыхъ формъ значеніе которыхъ и выразительность, зависятъ исключительно отъ степени напряженности тона и положенія въ которомъ онъ находится по отношенію другихъ тоновъ. — Отсюда и естественное паденіе всѣхъ существующихъ стилей и формъ

во всемъ предшествовавшемъ искусствѣ— такъ какъ они, какъ и жизнь, являются только объектомъ для лучистаго воспріятія и построенія въ картинѣ.

Отсюда начинается истинное освобожденіе живописи и жизнь ее только по своимъ собственнымъ законамъ.

Михаилъ Ларионовъ.



Михаиль Ларіоновъ.

Лучистая колбаса и скумбрія.



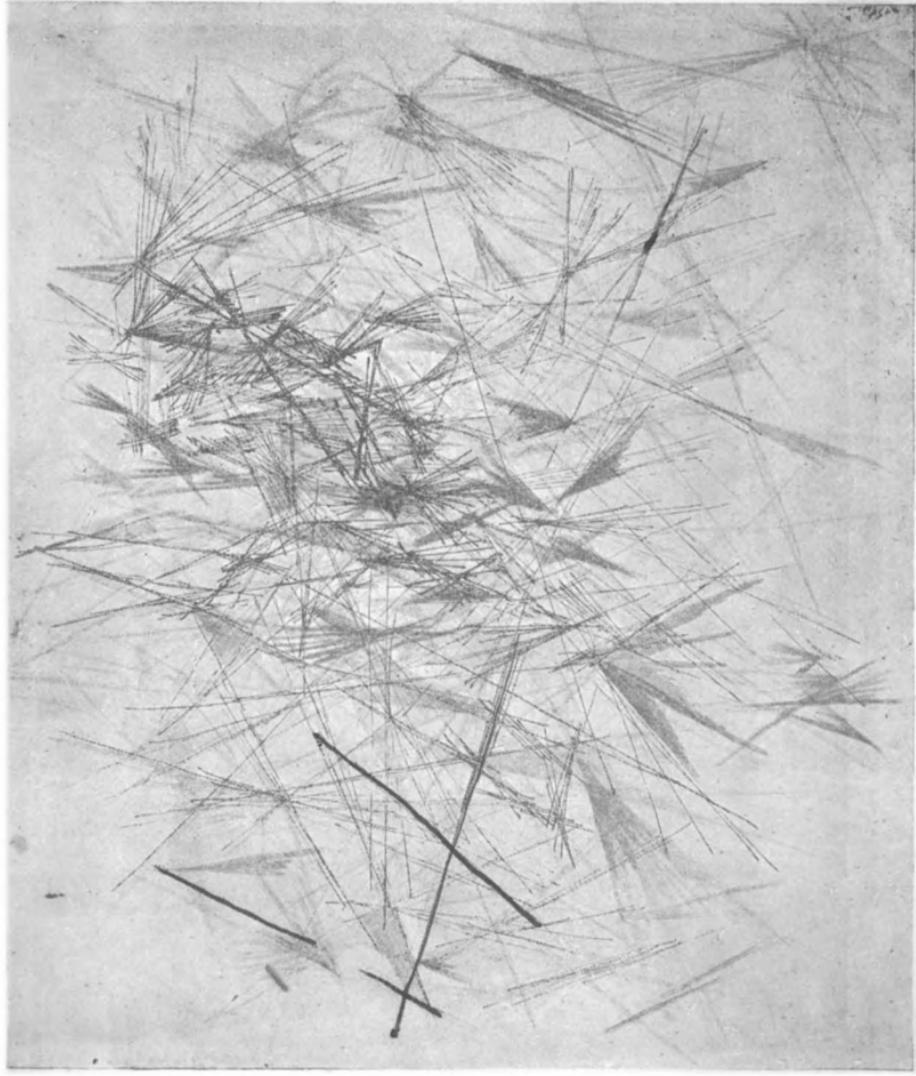
Наталія Гончарова.

Клоуны.



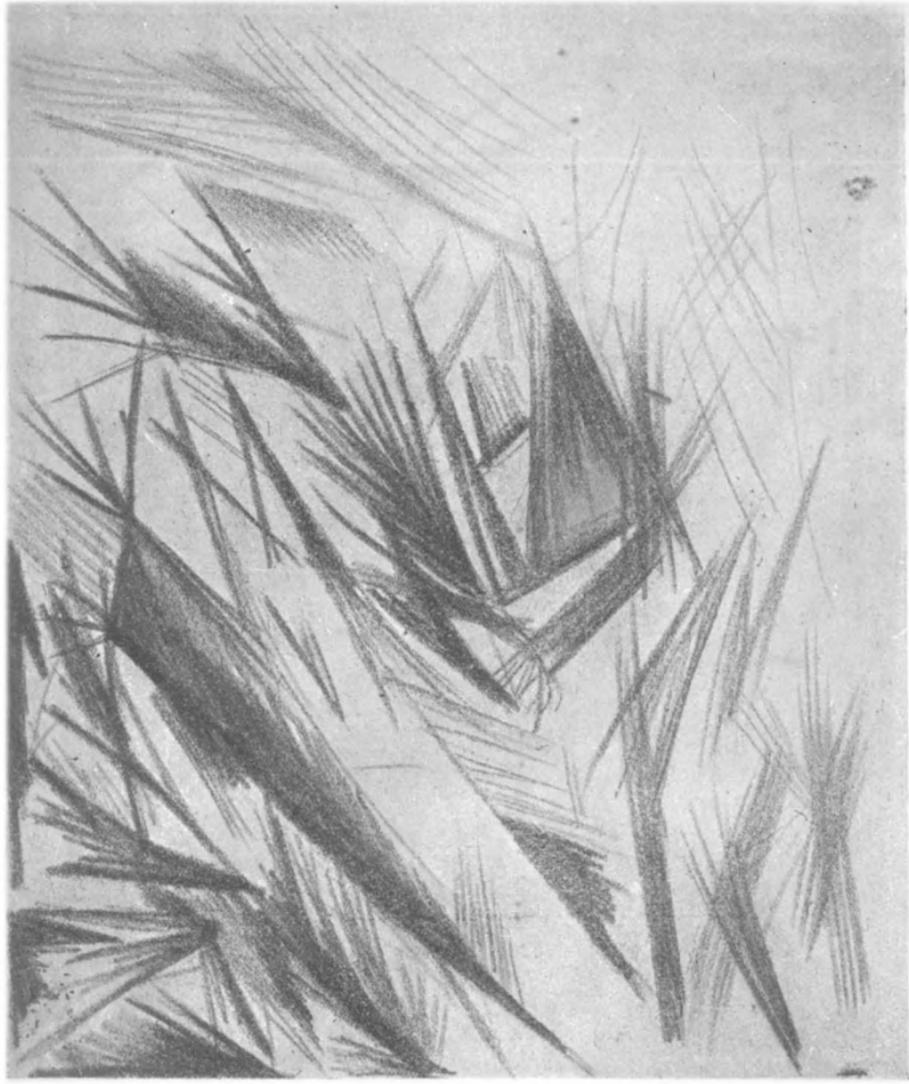
Наталія Гончарова.

Городъ ночью.



Михаилъ Ларіоновъ.

Лучистое построение улитки.



Наталія Гончарова.

Лучистое построение.



Михаиль Ларіоновъ.

Лучистый портретъ съ Н. С. Гончаровой.