

Пронькин Владимир

НОВЫЙ АВАНГАРД КОНКРЕТНОЕ ИСКУССТВО

Анализ

авангардного искусства XIX –XX веков
с позиций нового Конкретного искусства и нового,
научного, Конкретного искусствоведения.

МАНИФЕСТЫ

нового Конкретного искусства и нового,
Конкретного, научного искусствоведения

Белгород

2004-2017

УДК 7.01

ББК 85

A18

Рецензенты:

д-р. филос. наук, проф. Н.И. Шевченко (Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова)

д-р. филос. наук, проф. Ю.Ю. Вейнгольд (Белгородский государственный технологический университет им. В.Г. Шухова)

искусствовед В.В. Пацюков, заведующий отделом экспериментальных программ (Государственный центр современного искусства, г. Москва)

Пронькин В.И.

A18 Новый Авангард, Конкретное искусство. Анализ авангардного искусства XIX–XX веков. с позиций нового, Конкретного искусства и нового, научного, Конкретного искусствоведения. Манифесты нового, Конкретного искусства и нового, Конкретного, научного искусствоведения / В.И. Пронькин; предисл. Н. И. Шевченко; введ. В.И. Пронькина. – Белгород, 2004 - 2017. – 244 с.

В своей книге автор, художник-Авангардист Пронькин Владимир Иванович предлагают читателю *уникальную возможность*: проследить путь Авангардного искусства от его *генезиса* (зарождения в Первобытном Абстракционизме) до современности, открытого им Нового Авангарда XXI века.

При этом, автор абсолютно *по-новому* трактуют всю историю возникновения и эволюции изобразительной культуры и искусства. Так, генезисом изобразительной культуры он считает Первобытный Абстракционизм: период синантропа (500 тыс. лет до н.э.), а генезисом изобразительного искусства – Первобытное Абстрактное искусство: период неандертальца (300 тыс. лет до н.э.). Более ранние явления изобразительных абстракций им выделены в Доразумной природе и классифицированы.

Если учесть, что все науки мира об искусстве генезис изобразительного искусства начинают с *реализма* (40–30 тыс. лет до н.э.), то у автора – *новаторский* подход к исследованиям эволюции искусства. Это позволяет ему впервые критически пересмотреть, с позиций новой, *научной* Школы Конкретного искусствоведения, открытой автором, как эволюцию искусства, так и эволюцию *Аналитического монокулярного* Авангардизма XIX–XX веков, начиная с Импрессионизма и заканчивая Концептуализмом.

И именно научная, а не *эстетская* (основанная на вкусе, интуиции и мнениях) методология позволила ему впервые выявить *физические* и *оптико-физиологические* основы визуальных образов: *монокулярные* (плоскостные) и *бинокулярные* (пространственные визуально). Это дало возможность автору найти новаторские *пути выхода* из 40-летнего застоя, *тупика «Постмодернизма»* – Новый Авангард XXI века, Конкретное *бинокулярное* искусство – 4-е направления и 5 течений.

Все положения и утверждения авторов уместно подтверждаются *иллюстрациями, картинами* Авангардистов и *авторскими* произведениями.

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

На обложке:

Пронькин В. Белый квадрат. 2002. Оргалит, масло. 82x65,5.

Новый Авангард, Конкретный бинокулярный супрематизм

УДК 7.01
ББК 85

© Пронькин В.И., 2017

Оглавление

<i>От автора</i>	4
<i>Шевченко Н.И. Вместо предисловия. Бинокулярный ключ</i>	6
<i>Пронькин В.И. Введение. Откровение Авангардиста</i>	8
Глава 1. Все тлен – искусство вечно.....	18
Глава 2. Первейшие изображения в искусстве.....	20
Глава 3. Великие загадки зрения.....	24
Глава 4. Великие иллюзии зрения.....	30
Глава 5. История развития монокулярного искусства.....	35
Глава 6. Искусствознаи, критики, «эстеты».....	41
Глава 7. Импрессионизм.....	46
Глава 8. Постимпрессионизм.....	51
Глава 9. Пуантилизм.....	58
Глава 10. Фовизм.....	62
Глава 11. Кубизм.....	67
Глава 12. Модерни Модернизм.....	72
Глава 13. Футуризм.....	81
Глава 14. Экспрессионизм.....	85
Глава 15. Примитивизм.....	89
Глава 16. Дадаизм.....	95
Глава 17. Абстракционизм (простое объяснение простому человеку).....	101
Глава 18. Неоабстракционизм как направление в искусстве.....	105
Глава 19. Сюрреализм.....	109
Глава 20. Гиперреализм.....	117
Глава 21. Поп-арт.....	123
Глава 22. Оп-арт.....	128
Глава 23. Кинетическое искусство.....	132
Глава 24. Минимальное искусство.....	137
Глава 25. Концептуальное искусство.....	141
Глава 26. От Абстрактного искусства – к Конкретному.....	147
Манифест Конкретного искусства.....	153
Глава 27. Авангардизм и Модернизм.....	155
Глава 28. Трагедия российского Авангардизма.....	162
Глава 29. Вам слово, господа искусствоведы!.....	170
Пирамида развития изобразительного искусства.....	176
Манифест Конкретного искусствоведения.....	177
Манифест Конкретного Абстракционизма.....	178
Манифест Конкретного Изо-поп-арта.....	179
Манифест Конкретного Поп-сюра.....	180
Манифест Конкретного Кубизма.....	181
Глава 30. «Постмодернизм» – АФЕРА ВЕКА!.....	182
Глава 31. Конкретное искусство – искусство будущего.....	187
Глава 32. Почему искусство, господа «эстеты»?.....	192
Глава 33. Комментарии к нашей оценке мировых шедевров.....	201
Глава 34. Значение Конкретного научно го искусствоведения.....	209
Глава 35. Значение Конкретного бинокулярного искусства.....	215
<i>Пронькин В. Послесловие</i>	225
<i>Библиографический список</i>	239

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

От авторов

Уважаемые читатели!

Данная книга «Новый Авангард, Конкретное искусство»
была написана в 2004 г.

Книга получила положительную рецензию
из Государственного Центра современного искусства (Москва).

Но, при попытке издать ее в Белгороде,
мы натолкнулись на глухую стену
гонителей Авангардизма:
чиновники из Управления культуры, «эстетки»
из Художественного музея отвергли нашу Книгу!

И ВЫ, Художники, поклонники Авангардизма
не получили этой важной, передовой и авангардной книги.
Зато НАУЧНАЯ общественность, философы, искусствоведы
Белгорода, Москвы нас поддержали!

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

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

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



Уважаемые господа!

Мы предлагаем вам не просто книгу об изобразительном искусстве, это «Книга–Авангард», несущая революционные, новаторские открытия в теории и практике искусства. Она необходима всем, от школьников, студентов, до художников, ученых, бизнесменов, чиновников и президентов. Она необходима всей Культуре Человечества, поскольку открывает самую древнейшую страницу визуальных технологий в изобразительном искусстве и перелистывает новую страницу в Новый Авангард – искусство века XXI. И в этой книге сделаны открытия Международного значения, о многом сказано впервые.

Книга написана в 2004 г. В 2017 г. она была дополнена и отредактирована.

1. *Впервые* в книге ясно и понятно для простого человека рассказывается об Абстракционизме, Неоабстракционизме В. Кандинского и обо в с е х течениях и направлениях А в а н г а р д а, от Импрессионизма и до наших дней.

2. *Впервые* объясняется огромное з н а ч е н и е Авангардного искусства для р а з в и т и я промышленности, экономики и всей Культуры Человечества.

3. *Впервые* заявляется об открытии искусства, с которого когда-то начинался весь процесс развития изобразительного искусства – о Первобытном Абстракционизме.

4. *Впервые* говорится о наличии плоскостного монокулярного искусства и об искусстве будущего – пространственного бинокулярного искусства.

5. *Впервые*, после 30-ти лет з а с т о я в изобразительном искусстве, мы открываем новые пути в развитии искусства – Конкретное бинокулярное искусство, искусство будущего века.

6. Мы открываем Новый авангард XXI века – Конкретное искусство, бинокулярное искусство!

7. Мы открываем (пока) 4 новых направления и 5 течений Конкретного бинокулярного искусства, написаны их Манифесты, написаны 3 книги, созданы картины. *Впервые* создается Ш к о л а нового, научного Конкретного искусствоведения.

8. *Впервые* после 70-летнего истребления Авангардизма в СССР, после открытий В. Кандинского, К. Малевича, и М. Шагала Ц е н т р мирового А в а н г а р д а вновь переносится в Россию!

9. И это подтверждают 3-и наши книги и заключение Государственного Центра современного искусства Министерства культуры РФ: «В.И. Пронькин в своих теоретических работах и в своей художественной практике разрабатывает абсолютно новые принципы оптики и визуальных технологий, способные внести качественные изменения не только в современное искусство, но и во все виды художественной деятельности человека, связанные с его зрительным аппаратом и образами» (В.В. Пацюков).

Век Двадцать первый! Мы идем!

В. Пронькин. г. Белгород. 2004 г.

Вместо предисловия: Б и н о к у л я р н ы й к л ю ч

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

Не люди управляют традициями, а наоборот – традиции людьми.

Однако это можно было отнести к кому угодно, только не к автору этого исследования – Владимиру Ивановичу Пронькину, художнику и теоретику искусства, Авангардисту в лучшем смысле этого слова, идущему в Авангарде художественно-творческих процессов, направляющий визуальное искусство в русло бинокулярных технологий.

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

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

По его смелым, обоснованным утверждениям, визуальное искусство генетически восходит к абстрактным формам геологического, биологического и биосоциального (человек) характера. Последняя форма, в виде визуального абстрактного искусства, возникла не 30–40 тысяч лет назад, как принято считать, а порядка – 300 тыс. и более лет, и по причине сохранения вида и продления рода.

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

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

Примечательны слова автора, в которых он излагает свое отношение, свою позицию к тем, кто волей судьбы должен быть *критически проанализиро-*

ван: «Я с уважением, поверьте, – пишет автор, – отношусь к великим Мастерам, их произведениям, я признаю их историческую значимость, художественную ценность, мастерство, но в данной книге мы исследуем искусство, поэтому авторитеты отвергаются. Платон мне друг, но истина дороже!». Так, вспоминая слова Аристотеля, заканчивает свое откровение В.И. Пронькин.

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

Бинокулярный подход и метод художественного творчества явился для автора истинно возможным ключом в постижении сложных процессов эволюции визуального искусства.

г. Белгород, 2008 г.

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



Первобытные рисунки. Силуэтное изображение.
Казахстан. Ущелье Тамгалы



Пронькин В.И. Привет, Мiro! Новый авангард,
Конкретный дадаизм. 2007 г.

Пронькин В.И. Введение. Откровение Авангардиста*

Должен сказать, друзья, у этой книги удивительная история! И произойти она могла только в России, «*удивительной*» стране, всегда *не признающей*, даже *преследовавшей* своих Авангардистов, и даже *убивавшей* своих Великих Гениев. Вы думаете, я «сгущаю краски», господа «демократические» «эстеты»?

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

Люблю отчизну я, но странною любовью!

Не победит ее рассудок мой¹.

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

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

Сначала был «АВТОРИТАРИЗМ – Государственный строй, основанный
на неограниченной *личной* власти; САМОВЛАСТИЕ»². А проще, что же ЭТО?!

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

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

У нас в России *столько* «демократов», сегодня *ностальгирующих* по Мо-
нархизму! Забыли, господа, как ваших прадедов *секли в конюшнях?*

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

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

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

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

Россия, в эти двести-триста лет, жевала пряник Царственного ФЕОДА-
ЛИЗМА, покрикивая на рабов, лениво молотивших барские хлеба. Народ стонал:

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

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

² Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1995. – С. 15.

«Где ж ты, наш благодетель, Царь-Освободитель?! Батюшка! Ау-у!» Увы-увы! Не помогли народу ни молитвы, ни обреченные восстания крестьян...

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

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

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

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

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

Царь ОЗВЕРЕЛ и повелел *освободить* народ от крепостного права, чему не радовались ни дворяне, ни крестьяне, ни оброчники-миллионеры.

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



Кресло в стиле барокко.



Комод в стиле рококо. Середина XVIII в.

Упрощение ЭСТЕТИКИ в производстве мебели в связи с механизацией производства

В России, между тем, крестьяне-миллионщики не растерялись! СВОБОДА, так свобода! НАЛОГИ, так налоги! Россия шла вперед, попыхивая трубами заводов, пароходов, паровозов. Европа, правда, задавала тон (сказались сонные века российского феодализма!) и удивляла россиян духами и канканами.

Париж – столица *моды* выставок и *нового* искусства! В искусстве – Авангард! Импрессионисты! Неомодернизм! Модерн! А Стиль «Модерн» – ЭСТЕТИКА для *машинизированных* производств. МАШИНА – вот «религия» Эпохи! Машина – символ Футуризма и прогресса, и... «гильотина» пламенной Дункан*!

Я, воспевающий машину и Англию,
может быть, просто,
в самом обыкновенном евангелии
тринадцатый апостол³.

Неплохо для двадцатилетнего Маяковского! Такая быстрая карьера в Непесах! Хотя, в искусстве у России тоже фарт! И вновь, благодаря российским фабрикантам из «оброчников», купцов да староверов!

Не верите? Шаляпина подтвердит: «А то еще российский мужичок, вырвавшись из деревни смолоду, начинает сколачивать своё благополучие будущего купца или промышленника в самой Москве... Подождите – его старший сынок первый *покупает Гогенов*, первый *покупает Пикассо*, первый *везет в Москву Матисса*» (Ф. Шаляпин «*Маска и душа*»). Ну, каково?

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



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



Шехтель Ф. Ярославский вокзал. 1902-04. Москва. Модерн.
Эстетика Модерна в архитектуре России

* Дункан – знаменитая танцовщица нач. XX в. была задушена шарфом, запутавшемся в колесе машины.

³ Маяковский В.В. Облако в штанах // Стихотворения. Поэмы. – Л., 1968. – С. 316.

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

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

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

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

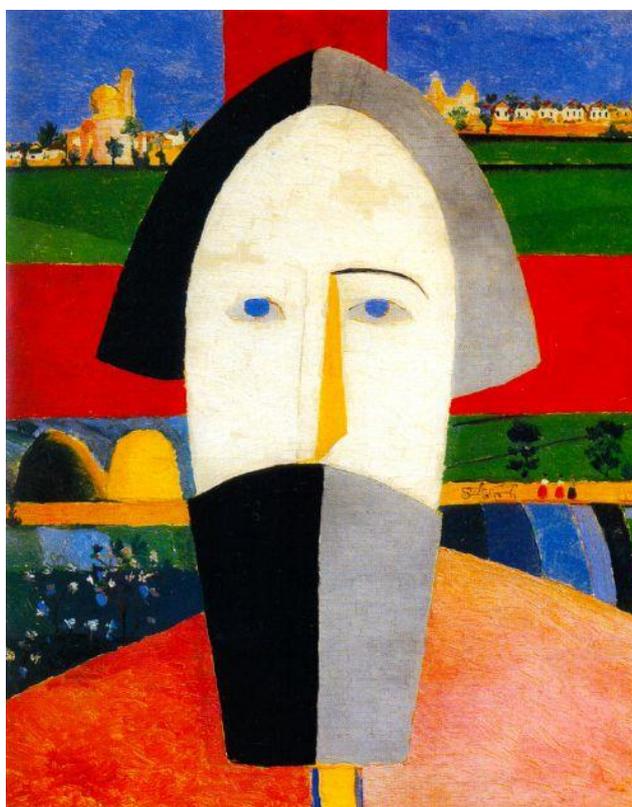
Потом, УРА-а-а! Социалистическая Революция! Ну, вроде НАША, «для-народная»! «Трудяжная»! Авангардисты петухами заходили: Власти их любят, на Высокие Посты суют! Ой! Глянь-ка! Вон – Кандинский в Наркомпросе заседает! А вон – Малевич «комиссарит» по стране! Ура! Свобода для искусства! Твори, что хошь,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

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

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



Малевич К. Супрематизм. 1915 г.



Малевич К. Голова крестьянина 1928-32. Супререализм

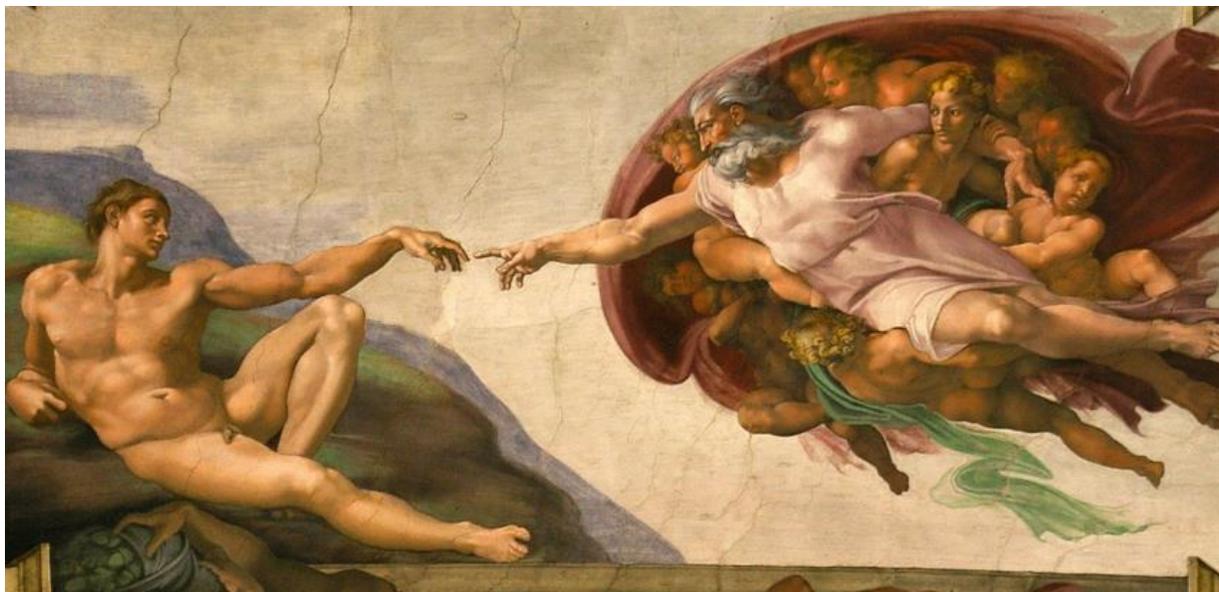
«ТОТАЛИТАРИЗМ – Строй, основанный на полном *господстве* ГОСУДАРСТВА *над всеми сторонами* жизни общества, насилии, уничтожении демократических свобод и прав личности»⁴. Хотя и право, и «демократия» – БЫЛИ, товарищи «марксистские» «эстеты»! Для вас, для тех, кто «В РАМКАХ»: кто «не высовывается», для тех, кто «в хоре»... А как быть нам, АВАНГАРДИСТАМ?

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

Но у советских – собственная гордость: сам Луначарский поставил цель «развития искусства как *идеологии*»⁵. ИСКУССТВО – ИДЕОЛОГИЯ? Средневековье! Бред! Идеализм! Но, что же мы хотим от Тоталитаризма?!

Комедь! Марксисты – и ИДЕАЛИЗМ! Я не желаю отрицать *идеологическую* составляющую искусства: она возникла вместе с воплем Первого Шамана, навязывалась Жрецами, Инквизицией и государством. Всегда они поддерживали искусство *материально* и *направляли* «КУДА НАДО». Однако же, с умом *использовали* чудеса Натурализма! Вспомним Сикстинскую капеллу! Авангардизм!

Святые без штанишек! И в Божием Храме – святотатство: и мужики, и тетки нагишом! Причем, с запретными для Церкви причинами! Да, в наше *просвещенное* и «демократическое» время *за такое* – срок! Тюрьма! Статья – *распространение порнографии!* Уж лучше рисовать Святых в штанишках!



Микеланджело Буонарроти. Сотворение Адама. Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы

Имели право пролетарии, и Луначарский на СОБСТВЕННУЮ идеологию? Имели! Но вы ж, товарищи – МАТЕРИАЛИСТЫ и Марксисты! *Вроде как*. Понятно, все «буржуйские эстеты» (субъективные *идеалисты*) не увидели *матери-*

⁴ Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1995. – С. 794.

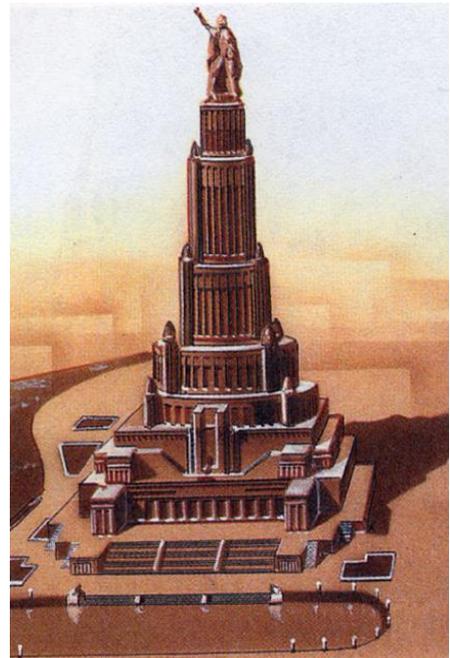
⁵ Луначарский А.В. Искусство как идеология / Статьи об искусстве. М. Л., 1941. С. 499.

альной составляющей искусства: создание ЭСТЕТИЧЕСКИХ СТАНДАРТОВ для ПРОИЗВОДСТВА. Но вы, «марксистские эстеты» и товарищ Луначарский, где ваше *материалистическое* чутье? Или забило ноздри сталинской соплей?

А *следствие* всего – запрет на авангардное искусство! И сразу – *следствие* и приговор: БУРЖУЙСКИЙ ФОРМАЛИЗМ! И сразу – вон от славного корыта Соцнатурализма, а то – и в каталажку, на лесоповал. Мне еще в детстве *пофартило* встретить, в леспромхозе на Оби, такого *ссылного* художника. Не это ли определило в детстве и мой «крестный путь» Авангардиста?



Мельников К. Дом культуры им.И.В. Русакова. 1927-29 гг.
Эстетика Конструктивизма, Функционализма в архитектуре



Иофан Б., Гельфрейх В., Шуко В..
Дворец Советов. 1933-39. Соцэклектика

Желание профессионалов «ГОДИТЬ» непрофессиональным вкусам Идеологов, сующим свой партийный нос во все вопросы, политическое «проституирование» Творцов приводит «Социскусство» к Соцэклектикам в разделах: архитектура – эклектика Натурализма и «соцмодерна». Дизайн – вообще, фуфлю!

Вы назовите хоть один *советский* АВТОМОБИЛЬ! Все «сдули» у «буржуев»! А славная «полуторка»? Так, тоже сдули! У Форда, по лицензии! Своих дизайнеров-то не было! Готовили «соцреалистов». Чтоб, «славили» КПСС!

«Абстракционист» в СССР – ругательное слово: Хрущев его ассоциировал со словом «педераст»! Но не могли большевики вообще изгнать абстрактное искусство: Узор, Орнамент, Письменность – Абстракционизм! Кто ж, это объяснит Карающей руке?! А Неоабстракционизм, Кандинский и Малевич – вообще, «ТАБУ»! Это «буржуйское» искусство! И все его приверженцы – *враги народа!*

Товарищи! Одумайтесь! Вы на кого оскалили клыки?! Вы посмотрите на портреты Ленина! Интеллигент, при галстукке! А, что на галстукке, товарищи «эстеты»? АБСТРАКЦИИ, шут их возьми! Квадратики и ромбики: просто МАЛЕВИЧ!!! А вон полоски (узкие, широкие) – орнамент (на кости) времен Неандертальца! На этом уровне мы и остались! Хотя Кандинский открывает Неоабстракционизм, Малевич – Динамический Супрематизм, новаторские *эстетики!*

А у Хрущева – круче! Ругатель Абстракционистов обожал рубахи-вышиванки с *орнаментом*: «пид ридну Украину». А Неоабстракционизм на его галстуках покруче, чем у Ленина! Куда смотрели КГБ, товарищ Суслов и другие?!!

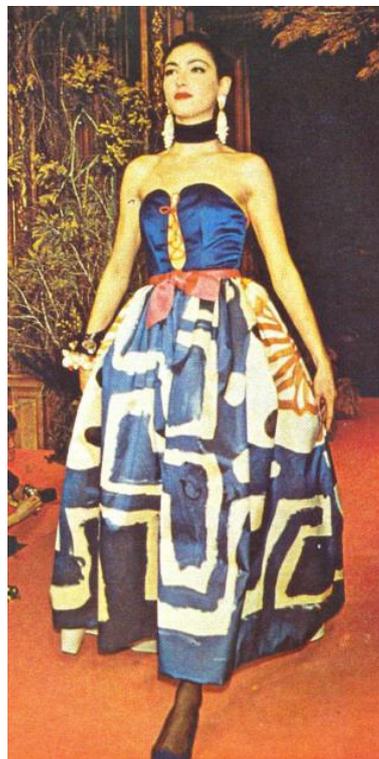
Конечно, можно было снять с Политбюро все галстуки, рубахи и штаны (в полоску, клетку и т.д.) и *всыпать* их владельцам по «бесштановщине», прилюдно и на Красной площади, а их «буржуйское» тряпье – бульдозером, в овраг*!

Увы! Тогда бы надо *сечь весь наш народ*: на протяжении всего существования Человечества Абстрактное искусство – любимое искусство у народа! Мы все живем и будем жить среди Абстрактного искусства: веселых занавесок, галстуков, рубашек, платьев, «абстрактного» линолеума, обоев и т. д.

Непонимание этого «партейцами», угодливыми «соцэстетам» и художниками стало *одной из основных причин РАЗВАЛА СССР*. Вы думаете, я «сгущаю краски», товарищи «демократические эстеты»? Еще бы! Вы же всегда «сотрудничали» с государством: *вы родом из «совка»!* Бояси думати? Бо-бо?!



Дитерихс В. Народный абстракционизм
Применение Абстракционизма и Неоабстракционизма в производстве товаров



Лакруа К. Неоабстракционизм.

На этих фотографиях моделей – пример ЛЮБВИ народа к Абстракционизму (слева) и Неоабстракционизму (справа). Уверен: все «эстетки» потекли от зависти, а лысые «эстеты» зачесали плечи: «Ух, ты! Красавицы-красотки!». Но это все из 70–80-х! И это – Абстракционизм, который вы, «марксистские эстеты» и идеологи-«партейцы», ретиво ИЗГОНЯЛИ из советского искусства.

«Доизгонялись»! Советские товары «для народа», автомобили и архитектура, по красоте, эстетике *не выдержали сравнения, конкуренции* с товарами «за-

* Бульдозерная выставка – 15 сентября 1974 г. в Москве состоялась выставка нонконформистов (подражателей Авангардистам 19 – 29 веков, разогнанная милицией и КГБ с использованием бульдозеров.

гнившего» капитализма. Народ в стране Советов *стоял в очередях*, гонялся за «буржуйскими» товарами. Испортился народ! Все захотели быть красивыми, носить красивые, удобные пальто, ботинки, туфли... Как детки членов... Тс-с-с!

На Западе капиталисты *поняли и приняли на вооружение* Неоабстрактное искусство, его открытия *внедряли* в производство. ЭСТЕТИКА Авангардизма XIX–XX веков *была востребована* в дизайне и архитектуре, во всей Культуре Запада. Страна Кандинского, Малевича, Шагала, увы: упрямо *изгоняла* Авангардизм из жизни, производства: *нерасторопного, неконкурентного* и «*планового*».

Один дизайнер (Строгановский институт) рассказывал, как он работал по распределению. Месяц сидел без дела, зарплату получил, потом пошел к Начальнику: «Иван Петрович! Что мне делать?». Начальник почесал чуприну: «А, вот, придумай ЛОЖКУ!» Дизайнер сделал свой проект: удобное и современное оружие для супа. Начальник похвалил: «Пойдет!», и наградил Героя премией.

Герой воспрянул, воспылал: «Что сделать мне еще для нашей Родины?!» После *ведра, кастрюли, сковородки, вилки*, Герой поднял вопрос о ПРОИЗВОДСТВЕ «поп-шедевров». Ведь на заводе все, как прежде: штампуют старые, убогие «товары для народа». Директор озверел: «Не лезь ты со своим «дизайном»! Мне ПЛАН надо давать! Я под твои «дизайны» «*линию*» менять не стану!»

Это – вторая составляющая провала «социализма». Упрямые, некомпетентные «псевдомарксисты» (от политики) и их угодливые «соцэстеты» загнали экономику в такой тупик, что до сих пор не можем расхлебать эту «похлебку».

А с кем хлебать? В десятках институтов архитектуры и дизайна все те же, бывшие «соцреалисты» преподают *дизайн*, а бывшие «соцэстетикки» – АРХИТЕКТУРУ. Я пробовал давать *дизайнерам* Кубизм, Поп-кубоабстракционизм... Меня изгнали! За новшества, за Новый Авангард... И так по всей «Державе».



Пронькин В. Зебра. 2006 г. Конкретный поп-сюрреализм

Но эту книгу я писал до преподавания в «Кульке». Писал ее свободно, просто, как *научно-популярную* – для НАРОДА. В ней не было ни сносок, ни

списка литературы. Зачем они! Это потом, окончив две «болонь-аспирантуры», мы с сыном «обнаучились»: в «Введении» и в «Послесловии» уже есть сноски.

Хотя, наука у нас – ФУКА! Как, впрочем, и образование! Все это – кумовские шланги для накачки денег в непомерные карманы Академиков, Профессоров, Начальников. Зато Учитель и Ученый – на копейках! Не потому ли многие Ученые сбежали за кордон, на щедрый Запад?! К тому ж, *запахло Инквизицией!*

Все коммунисты – вмиг «уверовали», но суть «совковая» у них – в крови: все любят Шишкина, и ненавидят бедного Малевича! За что? Да по инерции! Можно сменить свой партбилет, но уровень культуры... Это сложнее.

Культура – не билет! Культура создается с детства: воспитанием, образованием, годами постижения, особыми наставниками. *Кто наставлял чиновников?* Сначала школа, комсомол, потом КПСС. Отсюда ненависть к Малевичу, отсюда страх перед любыми проявлениями Авангардизма: *как бы чего не вышло!*

В такой дурацкой, «полусовковой» атмосфере я открываю Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство. Сначала – ликование, восторг! Но только у меня! Мой друг, единомышленник меня *возненавидел*. Когда я написал и *сделал* эту книгу, меня *возненавидели* московские «эстеты» и «галеристы».



Уорхолл Э. Портрет-коллаж Мэрилин Монро. Плоскостной монокулярный брэнд-поп-арт



Пронькин В. Охота. Привет Уорхолу! Новый авангард, Конкретный брэнд-поп-сюрреализм. 2006 г.

«Вы, что же, *из провинции* приехали нас УЧИТЬ? – сказал мне в Третьяковке Александр Ильич Морозов, профессор и искусствоЗНАЙ. – С Вами никто *не будет иметь дела!*» Ан, нет! Нашлись в Москве ИскусствоВЕДЫ! Аника Агамурова (Российская Академия Художеств), Порто Иван Борисович (ТСХР) *поняли* мой Новый Авангард, а искусствовед Виталий Владимирович Пацюков (Центр современного искусства) дал *положительную РЕЦЕНЗИЮ* на книгу. В ней – подтверждение моих открытий и предложение книги к *публикации*.

Ведущие ученые города Белгород: философ и искусствовед Шевченко Николай Ильич, философы Юрий Юлианович Вейнгольд и Галкин Леонид Григорьевич, и многие другие, не только поняли и приняли мой Новый Авангард, но и способствовали изданию наших статей, 6-ти *научных* книг и монографий.

Но это будет позже, после 2007 года. А в том, 2004-м, я возвратился в Белгород с Рецензией от В.В. Пацюкова, и собирался здесь *опубликовать* книгу. Увы! Отказ! Начальник Максимчук потребовал Рецензию из «Худмузея»! Заочница-студентка Н.М. Гончаренко «похоронила» все мои надежды на издание *убийственной по глупости* «Рецензией»! А «чуки-енки» объявили мне войну!

За год их «разбирательства» и «отфутболивания» моей «КРАМОЛЬНОЙ КНИГИ», мы с сыном, Пронькиным Андреем, создали *новые две книги* об Абстракционизме и Поп-арте. Увы! Но Вы, читатели, *не получили* этих книг. Их «чуки-енки» *запретили к публикации* по глупости своей и рвения «совковского».

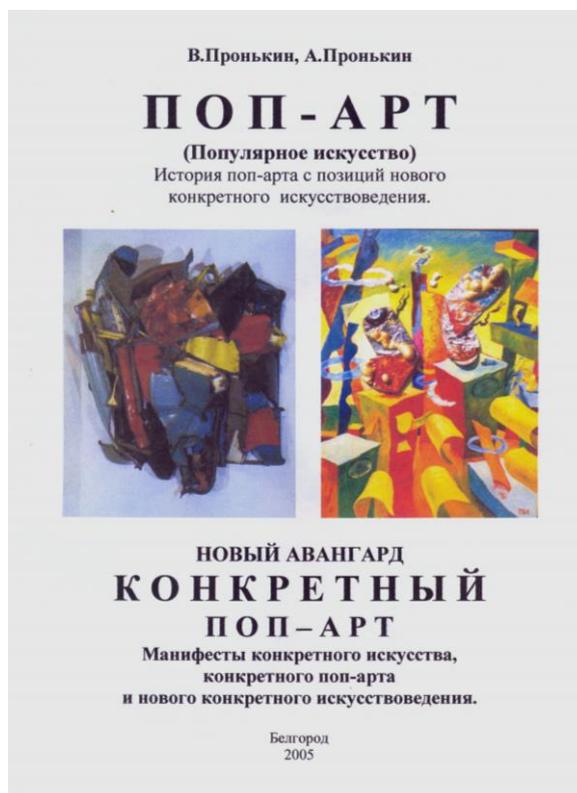
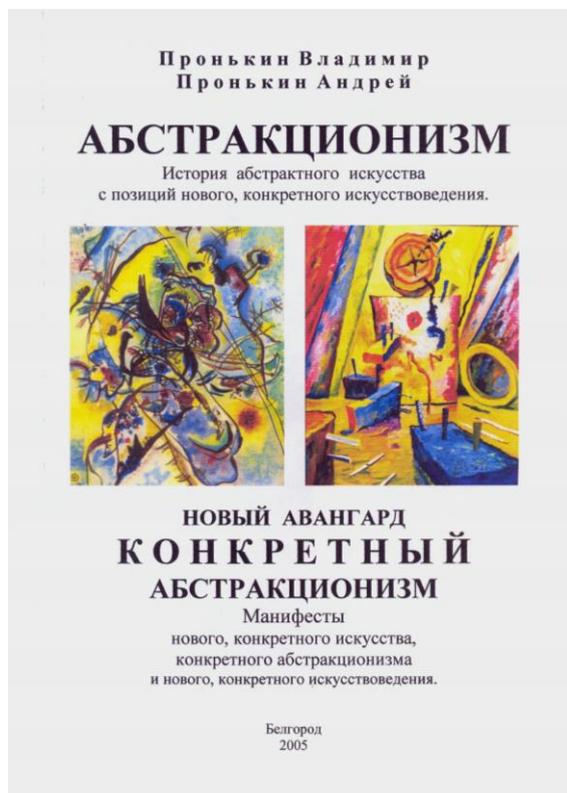
Прочтите эту книгу! И Вы узнаете ВСЕ об искусстве, и Авангарде в нем, об истинной истории искусства. Впервые мы раскрыли ТАЙНЫ зарождения (*генезиса*) искусства, его *монокулярной* и *бинокулярной* эволюции.

Впервые вскрыли СУТЬ «эстетства», СУТЬ и преступную АФЕРУ «Постмодернизма», его тупик и 40 лет ЗАСТОЯ всех изобразительных искусств.

Впервые указали ВЫХОД из застоя «Постмодерна»: наш Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство XXI века. Вперед, друзья!

Желаю Вам удачных путешествий по Искусству!

*Владимир Пронькин. Авангардист.
г. Белгород, ноябрь 2017 г.*



Обложки книг, не изданных из-за противодействия белгородских «эстетов» и чиновников от «культуры»

Глава 1. Все тлен – искусство вечно!

Не правда ль, господа, шикарный заголовок! Хотя, вопрос о Вечности довольно спорный. Закончился и канул в Лету век Двадцатый, век потрясений и прогресса. На маленькой, стареющей планете, страдающей одышкой и глобальным потеплением, гремела музыка, и веселился люд. А век Двадцатый, помахав России на прощание *перестроечным* хвостом, закономерно перетек в век Двадцать первый, ничуть не удивляясь ни прогрессу, ни чудачеству никчемных человечков, спящих, богатеющих, рыдающих и веселящихся.

У Времени свои проблемы, свои вселенские масштабы, а человечки, прыгающие по лысеющей башке Планеты, словно блошки, распутывают разноцветные клубки познания, чтобы соткать потом свой маленький узорчик или огромный гобелен Великой Истины. При этом, многие за это поплатились жизнью.

Сменяются вожди, правительства, герои, чем дальше, тем невзрачнее становятся Великие Кумиры. Все суета сует и всяческая суета... Но существует область человеческого знания, деяния, в котором Время делает Творцов и их творения только значительнее и ценней. Это – ИСКУССТВО!

Разве не странно, что за картины Рафаэля, Леонардо, Ренуара, или «странного» Ван-Гога, нестранные миллионеры выплачивают бешеные деньги?

Десятки, сотни миллионов долларов! И это делают скупые и расчетливые люди, которые обычно помещают свои деньги лишь в *выгодные* и просчитанные много раз проекты. Так что же привлекает их в проекте под названием «Подсолнухи» Ван-Гога, или в проекте «Черный квадрат» Малевича?

Для обывателя это «мазня», для утонченного эстета – фетиш, доставляющий большое наслаждение, а для коллекционера-миллионщика – способ вложения денег в постоянно дорожающий, беспроигрышный проект. В отличие от рудников и нефтяных скважин, источник сей со временем не иссякает, а наполняется все большим содержанием и стоимостью.

Навряд ли это понимают российские миллионеры. Пришедшие к большим деньгам из магазинов и райкомовских уютных кабинетов, они давно напуганы ужасным словом «АБСТРАКЦИОНИЗМ», они ушиблены по голове раскатами Хрущевских выкриков, *клеящихся* страшными словами «формалистов-модернистов», позорящих страну и «изменивших партии и своему народу»!

Вот потому их кабинеты, спальни, наполнены *слащавыми подделками* под Айвазовского и Шишкина, а всякое новаторство и отклонение от «реализма» они воспринимают с осторожностью новозеландских дикарей – а нет ли тут ловушки для профанов?! Им непонятны все эти Ван-Гоги и Сезанны, они не знают, что искусство *не остановилось* на поддельных «Шишкиных», цена которым – грош, а *развивалось* в новых формах, направлениях, произведениях, цена которым – десятки, сотни миллионов долларов.

Вины их в этом нет, их воспитал Советский строй, им «подавали» только передвижников, а на «десерт» – мироискусственников, поскольку сами «повара», «эстеты» социкуствознания, были невежественны и примитивны.

В то время, когда западное искусство развивалось, внедрялось в жизнь и производство в виде новых форм, архитектуры и дизайна, Россия отставала, отставала, отставала... Можно сказать, что нас, как папуасов-дикарей «купили»

этикетками, рекламными фигурками на шмотках и прочей мишурой, сработанной «негодными» художниками–абстракционистами и прочими «врагами реализма и народа». Мы же взамен, как упомянутые выше «папуасы-дикари», даем за это нефть, сырье для фабрик и прочие необходимые для Запада «предметы».

Ну, чем не папуасы-дикари?!

Тем более обидно, господа гонители «злодеев-модернистов», что основоположником и теоретиком Неоабстрактного искусства был наш, *русский художник* Василий Кандинский, а развивали это *направление* в искусстве Казимир Малевич в своем *течении* «Супрематизм» и прочие художники России.

Россия проиграла не на поле брани, не на прокатных станах и не в космических лабораториях, Россия проиграла, когда один усатый Самодур решил, что место «формалистам» в лагерях! Когда другой, дав «послабление» художникам в шестидесятых, затем приклеил ярлыки «абстракционисты», «модернисты» ко всем, чье творчество являлось недоступным его убогому воображению.

Вот и сидим теперь в «компашке» африканских стран и утираемся! В нарядных шмотках из Америки, в ботинках итальянских, на мебели из Франции и на немецком дорогом паласе. А почему? Или российские товары, квас и лен, сыры-колбасы или свинина да цыплята хуже иноземных? Гораздо лучше, здоровей, экологичней! Да просто упаковка хуже и хуже этикетка, и прочий «папуасский» элемент слабее! У них, на Западе, рекламой и дизайном занимаются серьезно и со знанием, а наши живописцы славили почти, что век народ и партию, старательно выписывая то усы, то брови дорогих Генсеков, да и теперь все более норовят лизнуть штаны богатых «папиков» в укромном месте! То дочку «папика» на фоне вазы написать, то «папика» на боевом коне!

Морозовы и Строгановы, когда-то открывавшие художественные школы и училища с производственным уклоном, теперь не в моде, желающих оплачивать развитие культуры и искусства собственной страны по пальцам перечесть.

Гораздо проще сколотить солидный капитал, перепродав продукцию культур американских, восточноазиатских, европейских, от шмоток до машин, от «ножечек Буша» до телепрограмм и Голливудского кино. И смыться «за бугор»!

Но господа российские буржуи-спекулянты из-за «культурного» образования на «Репиных» и «Шишкиных», никак не могут осознать *значение авангардного искусства*. Его огромный рынок и *умопомрачительные цены* в десятки, сотни миллионов долларов за непонятную «мазню», не в силах *осознать* и охватить из задурманенное «гончарЭнками» сознание. «Эстетки» постарались!

Цель нашей книги – популярно и *научно* объяснить любителям искусства и коллекционерам ПРАВДУ об искусстве. Как и когда, и почему *возникли* первые рисунки? Как развивалось, *эволюционировало* изобразительное искусство? И почему, картины русских Авангардистов *стоят гораздо меньше* «западных»? И почему тупик «постмодернизма» (40 лет застоя) *прорывает* именно Россия?!!

Так не пора ли, господа капиталисты, несостоявшиеся пока «Морозовы» и «Третьяковы», *помочь отечественному искусству*? Через него помочь родному производству, *всей культуре*, помочь России, то есть – себе!

А для начала – разобраться, а что же есть культура, а что – искусство. Что это за «фовисты», «дадаисты» и «абстракционисты», и для чего они нужны России, и почему они запачкали свои холсты?

Глава 2. Древнейшие изображения в искусстве

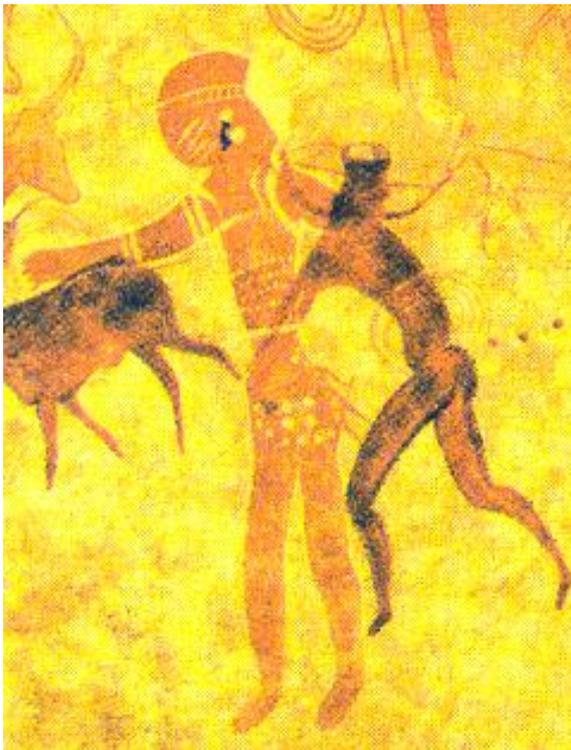
Моему другу, Валере Салтыкову,
художнику и альпинисту, погибшему
в горах, посвящается

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

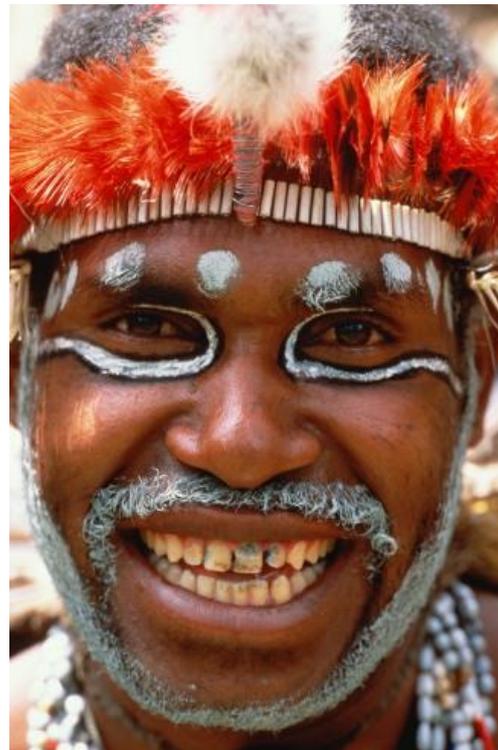
Я сделал, господа, сенсационное открытие! Самым древнейшим направлением в искусстве является Абстракционизм! Наш древний предок, еще не научившийся толково говорить, уже чертил на камне и песке сначала линии, простую черкатню, и удивлялся: он изменяет мир, он *сотворяет нечто!* Потом он научился рисовать кружочки и квадратики, и стал уже «крутым» абстракционистом! В те времена еще не делали культурных революций, и не было ни партий, ни Генсеков. Поэтому Абстракционизм не запретили, а стали повсеместно применять ПО НАЗНАЧЕНИЮ – для украшения одежды, тела и жилища.

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

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



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



Роспись лица современных аборигенов

А во-вторых – детишки! А ну-ка, вспомните, любезные папаши и мамыши, что рисовало ваше чудо-чадо, пуская пузыри из носа? Сначала – Черкатня, потом – кружочки и квадратики, типичнейший набор художника-абстракциониста, а после – «точка, точка, огуречик – получился человечек!» Реализм!

Никто художника при этом не обзывает страшным словом «формалист» и не срывает со стены его шедевры. Наоборот, все умиляются, гордятся молодым талантом и демонстрируют его картины всем заглянувшим в их обитель зрителям. И зрители сюсюкают: «Сю-сю, пу-сю! Какой талантливый малыш!»

Ребенок, развиваясь, проходит путь развития всей человеческой Цивилизации. Сначала – «обезьянка» или «Маугли», если попал к волкам! А коль остался в обществе разумных «гомо», то – первые слова и черкатня, и черкатня, когда попался в руки карандаш! На чем попало и где попало! Счастливое, забываемое время! Пора познания, пора Абстракционизма!

Но школа Старого искусствознания ведет весь путь развития изобразительных искусств с *реалистических* изображений человека и животных в пещерах Франции, Испании, которому не более 40–35 тыс. лет. Об этом пишут все учебники истории, истории искусств, *вещают* все искусствознаи всего мира, Академики, Профессора... Но я, «коллеги», в корне *не согласен* с вами!

Я заявляю, что процесс развития искусства начинался с Первобытного *Абстрактного искусства*, которому *300 тыс. лет*, и этот пласт искусства, на деле, *выброшен* искусствознанием Старой школы из истории развития искусства.

И МЫ впервые устанавливаем *интеллектуальные связи* между понятием *«Первобытное абстрактное искусство»* и изображениями свободного и геометрического *Абстракционизма*, символического Абстракционизма и орнаментного Абстракционизма: на теле, на предметах быта и орудиях труда, охоты, на оружии неандертальцев, кроманьонцев. И это, по определению Российской Академии Наук, является *о т к р ы т и е м*. МЫ – это группа теоретиков искусства, художников-Авангардистов в лице Владимира Ивановича Пронькина, моей жены, Натальи Пронькиной и сына, Пронькина Андрея.

Мы открываем Школу нового, Конкретного искусствознания, которая научно пересматривает *начало* и *процесс развития* изобразительных искусств. И мы исследуем с позиций *физики, физиологии* различные изображения и делаем открытие: все изображения, за редким исключением, от древнего абстракционизма, до неоабстракционизма XX в., являлись *плоскостными* и *монокулярными*.

Таким же *плоскостным, монокулярным* является и творчество ребенка, сначала «черкатня», а позже – геометрический *абстракционизм*, позднее – *реализм*. Но все это искусство несет в себе, для малыша, *развитие и радость*.

Вот так же радовался первобытный человек, рисуя точки и кружочки вокруг пупка своей возлюбленной, потом на скалах и в пещерах стали рисовать животных, человека, что стало *зарождением Реализма*.

В пещерах Франции, Испании, России, на скалах Тассили в Сахаре нашли великолепные рисунки наших древних предков. На них изображались целые картины жизни, быта и охоты. Как мастерски изображаются олени, лошади, козлы! Рисунки и животных, и людей просты, и образны, и динамичны.

Одна беда – рисунки силуэтны, плосковаты! А как хотелось древнему художнику создать объем, пространственность! Ведь в жизни все объемно, выпукло рельефно. Вон, как объемно пузо старого Вождя, а как торчат соски и груди молодой Бам-Бучи! Пардон, но просто, загляденье, господи!

И в жизни, почему-то, все фигуры при отдалении *уменьшаются*, чем дальше, тем *короче кажутся деревья*, а самый сильный и большой охотник Бум-



Фрески Тассилин-Аджера. Неолит. Реализм

ба, когда уходит на охоту, становится *все меньше, меньше*, пока не превратится в точку, похожую на те, что рисовал художник на животе своей возлюбленной.

А возвращаясь, Бумба снова вырастает и снова делается выше всех на голову, и даже вдвое выше баобаба, который возвышается вдали. Да что там говорить! Малютка Бу-Бу, и та почти, что вровень с баобабом, когда проходит рядом с вами. Эти нелепости способны вывихнуть мозги, но после привыкаешь.

Все эти чудеса назвали после *перспективой*, пока же древние художники для увеличения объемности используют естественные выступы на скалах, напоминающие силуэтами животных, или их фрагменты – такие выпуклые «расписушки», подобные рельефным котикам на выпуклых открытках. Как видите, и этот вид искусства из далекой древности! Смекалистые были наши предки!

И вдруг, в рисунке из Сахары, Тассили-Сефара (неолит!), я с изумлением увидел *изображение жилища в перспективе!* Мужчина *на переднем плане*, лежащий на спине, изображен *по всем законам перспективы*, а женщина, с отвисшей грудью, стоит на четвереньках и собирается вползти в дверь хижины.

Причем, часть таза «срезана», закрыта косяком двери. И женщина – за дверью хижины, вдали, поэтому и *меньше*, чем мужчина, *уменьшена художником в рисунке*. О том, что это женщина, а не ребенок, как утверждает автор книги, заметно при внимательном исследовании ее рисунка. Рука ее «обрезана», закрыта рукой мужчины, а слева от руки свисает грудь. А на *переднем плане* изображена посуда! Все признаки линейной перспективы!



Древнейшие перспективные изображения. IV тыс. лет до н.э.

Еще один рисунок из Сахары (Таджеламина) изображают двух верблюдов и мужчину в заметном *перспективном сокращении*. Самый «большой» – мужчина справа, причем, мужчина *белый*, в отличие от верблюдов, нарисованных какой-то темной краской. Как и положено по перспективе, передний нарисованный верблюд, лежащий на песке, чуть меньше человека, второй – поменьше первого. Типичное изображение в линейной перспективе. В неолите!

И это, господа, сенсация! Рисунку в перспективе *пять тысяч лет!* Затем появятся жрецы и фараоны, религии царей и узурпаторов, на смену творческой свободе, живости рисунка, придут изобразительные и церковные каноны, появится помпезный монументальный стиль. И вот закономерность: где *демократия, свобода* творчества, там появляются попытки сделать перспективное, естественное изображение, в котором человек чем дальше – тем и меньше.

Как только устанавливается *диктатура с религией*, поддерживающей узурпатора, в искусстве появляются каноны и условные изображения, угодные этой религии и правящему узурпатору. Религии – враги *свободы* творчества!

Крупнейшими рисуют узурпаторов-царей и их вельмож, великих полководцев и жрецов. Всех прочих: бедный люд, рабов и побежденных рисуют «мелкими букашками» по чину и сословию. Всякий сверчок обязан знать шесток, на коем его может раздавить нога крупнейшего! Такая вот придумана «диктаторская перспектива»! Но в Древней Греции, с приходом демократии, в искусстве появилась *перспектива*, которую у греков перенял республиканский Рим.

Средневековье, со своим невежеством, застоем догм, навязанных церковниками, разгулом Инквизиции, уничтожавшей все крамольное и прогрессивное в науке и искусстве, *уничтожает* перспективное искусство. Само название эпохи, *сменившей* этот тягостный для мыслящих людей период мракобесия и феодализма, звучит как гимн надежды и пробуждения Разума – *Эпоха Возрождения*.

И вместе с новыми науками, которые понадобились развивающемуся обществу и буржуазии, рождается искусство Возрождения, основанное уже не на церковных догмах и канонах, а на *исследовании естественных наук*, на изучении законов восприятия и глаза, на *перспективе*, и на изучении Природы.

Перед искусством открываются огромные возможности, освобожденный Разум ищет новые пути, а чтобы разобраться в поисках художников, понять процесс развития искусства, нам надо познакомиться с *процессом зрения* и разгадать загадки и секреты этого чудесного и *жизненно необходимого* явления.

Достаточно сказать, что *основную информацию* о мире, причем, *процентов девяносто*, мы получаем через наше зрение. А если говорить об изобразительном искусстве, то зрение для живописца – рабочий инструмент и плод развития, предмет исследования и рабочая модель, по принципу которой он и создает свои картины в Натурализме – в перспективном сокращении. Линейной перспективе дал *научное обоснование* Великий Леонардо по фамилии да Винчи.

И только изучив законы восприятия, поняв устройство глаз, раскрыв секреты зрения, можно понять *процесс развития* искусства от Первобытного Абстракционизма до перспективного искусства Возрождения, от первых опытов, попыток *непосредственного* восприятия импрессионистов, до нового Конкретного *бинокулярного* искусства, которое бродило, словно призрак по Европе и, наконец, шагнуло в Двадцать первый век.

Глава 3. Великие загадки зрения

Посвящается
Осетровой Людмиле

Может быть тайны, окутывающие процесс
зрения, станут менее непроницаемыми.

Джеймс Грегг

«Ну, что за чепуха! – воскликнут некоторые из читателей, когда прочтут эпиграф, приведенный выше. – Какие тайны в Двадцать первом веке! Наука в гены влезла, хирурги операции на сердце делают и, между прочим, на глазах. А если плохо видишь – купи себе очки! Надел на нос – и все в порядке!».

Все далеко не просто, наш всезнающий читатель, особенно по части тайн и полноты всезнания, невольно в памяти всплывают мудрые слова Козьмы Пруткова: «Плюнь в глаза тому, кто скажет, что можно обнять необъятное!» А несколько загадок, парадоксов зрения, я приведу сейчас же, не откладывая дела в ящик, поскольку – *«лучше один раз увидеть»*.

Вот на рисунке слева – параллельные отрезки линий, а на рисунке справа, перечеркнутые наискось штрихами, они уже не кажутся нам параллельными.

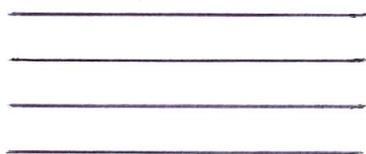


Рис. 1



Рис. 1 а

А на рисунке 2 – иллюзия с размерами: две равных линии нам кажутся неравными, хотя они, на самом деле, одинаковой длины. Не верите – проверьте!

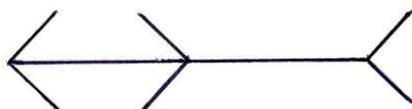


Рис. 2

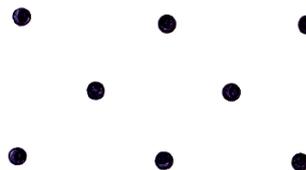


Рис. 3

Это пример того, как наше зрение обманывает нас, дает неправильную информацию – *иллюзию*. Как не воскликнуть после этого – глазам своим не верю! Но знание, неправильная информация, способно тоже оказать влияние на ваше восприятие. Вот на рисунке 3-м – ДЕСЯТЬ ТОЧЕК!

Сначала веришь, что их *десять*, потом рождается сомнение, желание пересчитать и удивление – так их *не десять*! Причем, все эти «фокусы» – простые и забавные иллюзии, но есть и *сложные иллюзии*, которые на протяжении веков вводили в *заблуждение* художников и зрителей, искусствоведов и известных физиологов. И основной вопрос, который я хочу исследовать совместно с Вами, любознательный читатель, как мы воспринимаем *непосредственно*, *визуально*, *пространственный* реальный мир?

Вопрос этот неспроста, и отмахнуться от него, уйти от разрешения вопроса *нельзя*, иначе мы не разберемся, а что же за искусство *импрессионизм* и *постимпрессионизм*, и все последующие направления искусства, и что это за

Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство, которое откроет *новую* эпоху Возрождения в изобразительном искусстве.

Я думаю, никто не сомневается, что мир *пространственен*, никто не возразит, что мы имеем пару глаз, которыми воспринимаем мир *объемно* и *пространственно*. Такое зрение – БИНОКУЛЯРНОЕ а если мы зажмурим один глаз, то зрение становится МОНОКУЛЯРНЫМ. Отсюда и название «монокль» – очки для моноглаза. А очень сильные «очки» для пары глаз – бинокль. Как видите, все сходится, а все названия не взяты кем-то с дуба!

Физиологически устройство глаза очень сложное, оставим это для ученых, а нам нужна простая схема, чтоб разобраться, что это за чудо – обыкновенный глаз. Такая «схема» – камера-обскура. Эффект обскуры был открыт монахом в темной келье. Сквозь маленькую дырочку в закрытой черной шторе пробился лучик света, и изумленный инок увидел на стене людей, идущих по двору, деревья, небо, но только перевернутыми и уменьшенными. Сначала инок испугался и перекрестил изображение, *но Дьявол не присутствовал в законах физики*.

Зато потом создали камеру-обскуру, уменьшив келью до размеров ящика с булавочным отверстием в одной из стенок. В отверстие проходит свет, а информация, которая несется светом, переворачивается и проецируется на стенку камеры. Если снаружи дерево, на стенке будет маленькое его изображение, но только перевернутое. Не верите? Так сделайте такую камеру, проверьте!

Наш глаз и фотоаппарат, модель живого глаза, такие же монокулярные «обскуры», но только с линзами, которые настраиваются на четкое изображение. В глазу – это *хрусталик*, он «регулируется» цилиарной мышцей, *аккомодирует*, а в фотоаппарате – линза объектива. Отверстие для входа света может увеличиваться и уменьшаться при помощи *зрачка* в глазу, и *диафрагмы* в фотоаппарате.

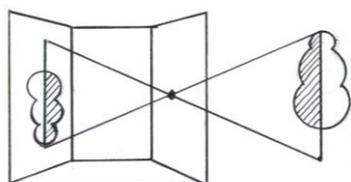


Рис. 4.
Камера-обскура

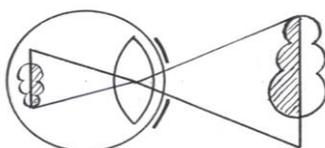


Рис. 4 а.
Схема глаза

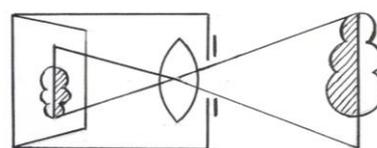


Рис. 4 б.
Схема фотокамеры

Изображение в «обскуре» проецируется на стенку, в глазу ей соответствует *сетчатка*, а в фотоаппарате – *фотопленка*. Но мы же видим мир не перевернутым! Все верно, видим мы не образ на сетчатке, а перевернутое еще раз изображение в мозгу. И если в старых фотоаппаратах видели снимаемое перевернутым, то позже стали делать в камерах особый «перевертыш», он и позволял увидеть все в нормальном виде. Не становиться же фотографу на голову!

К компании «обскуры», глаза, фотоаппарата добавилась затем «быстро-снималка» кинокамера, дающая возможность создавать движение изображений, а позже – телевизионная и видеоаппаратура. Все это – аналогичные по принципу и восприятию *монокулярные* приборы. Но вот изображения, полученные посредством всех этих приборов, ОБЪЕМНЫ ли они, или являются лишь ПЛОСКИМИ проекциями реального живого мира? Что говорят об этом господа ученые, великие Профессора и Академики? И можно ли им верить?

Из книжки об успехах голографии: «Фотоаппарат... напоминает камеру – обскуру. Изображение, получаемое с помощью камеры-обскуры, лишь несколько уступает по резкости. Но в том и другом случае налицо один и тот же дефект: ОБЪЕМНОСТЬ сцены полностью *пропадает*. Только *перспектива* на ПЛОСКОМ изображении и *тени*, создаваемые боковым освещением предмета, да еще, вероятно, *жизненный опыт* зрителя оживляют это ПЛОСКИЙ рисунок, неся с собой *ощущение* объемности. Стоит перейти к фотографированию системы *пылинок*, в которых тени и перспектива отсутствуют, как ощущение *пространства* полностью *пропадает*». А что я говорил?! *Плоские образы!*

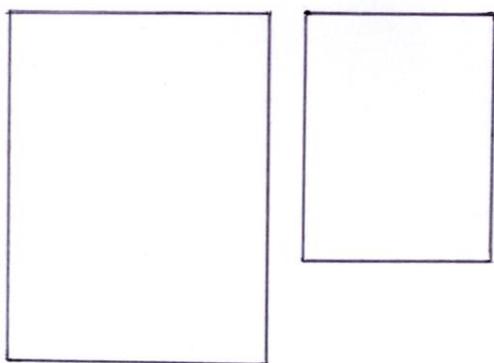
Я бы поверил этим докторам-профессорам, но на другой странице они пишут: «Видно, что при отображении трехмерных предметов с помощью объектива фотоаппарата образуется образ-изображение, такое же ОБЪЕМНОЕ, как и сам предмет». Какой шикарный ляпсус, господа профессора!

Но академики не унывают: «К несчастью, получаемый образ несколько *искажен* и *не похож* на сам предмет, однако *известен* ЗАКОН этого искажения. Поэтому, всегда можно «расшифровать» изображение и точно узнать, как выглядит фотографируемый предмет». Ну, господа! Вы без работы не останитесь!

Значит, для каждой фотографии необходим приборчик, который устранил «несчастье» искажения и сделает изображение похожим на предмет. Все это мне напоминает оригинальный способ уничтожения крыс, описанный известным юмористом: крысу поймать и в рот насыпать яду!

А может, все-таки, вернуться к первой версии, где у «обскуры» и у фотоаппарата нашли «дефект – *объемность... пропадает*», что есть ЗАКОН *монокюлярного* изображения: все «одноглазые», *монокюлярные* образы – ПЛОСКИЕ.

Такие же противоречия и казусы во всех трудах известных физиологов и теоретиков искусства. Никто не говорит *конкретно*, четко – *монокюлярные* изображения есть *плоские* изображения, все попросту не понимают этого. Давайте вместе разрешим этот вопрос, в котором путаются профессора, светила визуальной мысли, и *разрешим* его простым *экспериментом!*



Для этого нам надо вырезать два прямоугольника из чистого листа бумаги: А – 5 х 7 и В – 3,6 х 5 (рис. 5). Прямоугольники *подобны*, но не равны. Возьмите их за нижние углы в разные руки и подойдите к плоскости стены, чтоб устранить влияние теней и перспективы, как в опыте с пылинками. Останется лишь *непосредственное* восприятие наших глаз, которое мы исследуем на восприятие *зримого пространства*. Попробуем, друзья!

Вытянув руки, расположите *рядом* эти прямоугольники. И мы увидим: А – больше, В – меньше. И смотрим мы *бинокулярно*, и непосредственно воспринимаем *зримое* пространство до прямоугольников, и верно видим их *размеры*.

Теперь закройте один глаз – прямоугольники «приклеиваются» к фону, пространство перед ними и за ними исчезает. Закройте и откройте глаз, закройте его снова и, как говорят в одной рекламе – *почувствуйте разницу!* Для большего

прочувствования, зажмурив глаз, *приблизьте* руку с маленьким прямоугольником и сделайте их визуально одинаковыми по величине.

Эту возможность дает ИЛЛЮЗИЯ, присущая всем *моноприборам и моноглазу* – воспринимать, отображать лишь ПЛОСКОЕ изображение *объемного*, живого мира, сводить пространство в плоскость. Вот в этой плоскости и получают два «одинаковых» прямоугольника, пространства между ними вы не ощущаете. Откройте глаз, при зрении *бинокулярном* пространство возникает вновь, большой прямоугольник «улетает» в глубину, а маленький – «выпрыгивает» вперед. И между ними возникает *зримое* пространство.

Такое восприятие есть *непосредственное* восприятие пространства при помощи двух глаз – *бинокулярное*, ПРОСТРАНСТВЕННОЕ, а восприятие *одного* глаза – *монокулярное, двумерное* и ПЛОСКОЕ. Ну, просто чудеса!

И все приборы, работающие на основе *моноглаза*: фотоаппарат и кинотекамера, монокулярная подзорная труба и все приборы, сделанные на ее основе, дают изображение, конечно, *плоское*, не создающее придуманный профессорами «образ-изображение, такое же объемное, как и сам предмет». Изображение *объемного*, пространственного мира передают *модели* зрения *бинокулярного*: бинокли и стереоскопы непосредственно, а с помощью стереофотоаппарата и стереокинокамеры мы можем получить два плоских парных фотокадра. При помощи особенных очков, в мозгу они сливаются в одно, *объемное* изображение.

И физиологи толкуют нам о том, что два *монокулярных* образа, полученные на сетчатке, соединяются в мозгу в *объемный* образ. Но физиологи, при этом, *путаются* и все никак не могут разобраться, *объемны* эти монообразы, или являются *двумерными* и *плоскими*. То они *верно* пишут, исходя из логики и научных фактов, что монокулярные изображения одного глаза *плоскостные* и визуально *не создают пространства*, и вдруг, на следующей странице начинают говорить, что в *монофотографии* и в *монокино* – пространственные образы!

Или считают монообраз глаза все-таки *пространственным*. И непонятно, зачем соединять в *мозгу* уже *объемные*, пространственные образы, полученные на сетчатке, чтоб получить еще разок, уже в мозгу, *стереообраз*, пространственный и *объемный*. Ну, просто «масло масляное» выходит, господа профессора!

Нам наши опыты с *монокулярным* и *бинокулярным* зрением реально говорят, что моноглаз дает изображение *плоское*, и все моноприборы тоже создают изображения *плоские*. И только зрение *двух* глаз, *бинокулярное*, и бинокулярные модели зрения дают возможность создавать из пары плоских отпечатков мира *стереоскопический, о б ъ е м н ы й* визуальный образ.

Сторонники мистических учений, маги, йоги, считают этот образ «третьим глазом», считают – он находится над переносицей, между глазами, загадочный, чудесный «Третий глаз». А физиологи определили место «чудо-глаза» точнее. Чуть выше шеи, на затылке, вы можете нащупать небольшую шишку.

Здесь расположены две зрительные зоны мозга, и в правую, и в левую приходит информация из двух сетчаток. Так, в зону правую идут сигналы с *правых половин* сетчатки каждого из глаз, а в зону левую – из левых половин. Лишь в этом случае возможно наложение двух плоских монопар и их слияние в *объемный* образ, при этом образы двух зон сливаются в один стереообраз. Все это видно на рисунках б–бб.

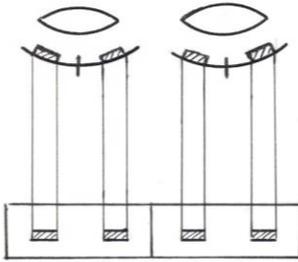


Рис. 6.
Нет наложения

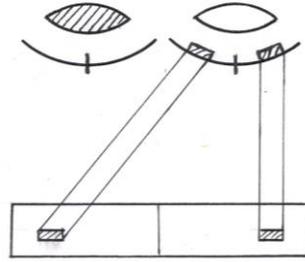


Рис. 6а.
Монообраз

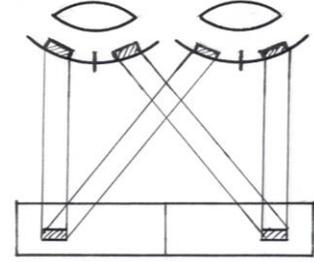
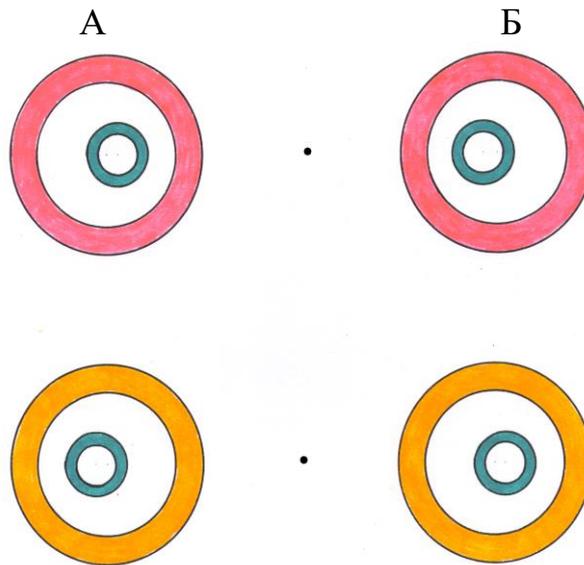


Рис. 6б.
Слияние двух монопар в стереобраз

Природа следует законам физики и отвергает схему левого рис.6, здесь просто повторение монокулярных образов сетчатки. И только схема правого рисунка дает возможность получить в двух зонах зрения в *мозгу*, где происходит совмещение, слияние двух плоских монообразов, единый и объемный, пространственный *с т е р е о о б р а з*. И если уж назвать такое чудо «третьим глазом», то он находится на месте этих зон в мозгу, напротив шишки на затылке. Увидеть этот «третий глаз» мы можем хоть сейчас, на этой вот странице! Вы видите две пары плоских, находящихся на плоскости изображений А и Б.



Теперь смотрите между верхними кругами на точку, смотрите как бы за нее, при этом точка раздвоится, а верхние круги буквально поползут друг к другу. Попробуйте свести их вместе, совместить и вы увидите *т р и* круга верхней группы, а ниже, соответственно, три круга нижней группы. И вдруг в центральном круге верхней группы появится *стереоскопическое* изображение!

Причем, кольцо, которое поменьше, выступит вперед, а в нижней группе меньшее кольцо напротив, удалится в глубину. Мы видим сразу три изображения в каждом ряду, наш левый глаз воспринимает левое изображение, а правый – правое, и это плоские, монокулярные изображения. А в центре, на двумерной плоскости, вдруг прорывается *пространство* и возникает чудо – бинокулярный *стереоскопический* объемный образ.

Этот чудесный «*третий глаз*» возник не на двумерной плоскости, как кажется нам с вами, он возникает в зонах зрения у нас в мозгу, и это зрительно реальный, пространственно-конкретный образ. Такие образы мы видим в повседневной жизни, так мы воспринимаем мир – *пространственно*.

А человек, лишенный *одного глаза*, мир воспринимает *плоскостным*, но видит *зафиксированное* бинокулярное пространство в картинах некоторых художников. Это картины Авангарда XIX–XX вв. и Нового Авангарда XXI в. Причем, в картинах Клода Моне, Дега, Марке и прочих бинокулярное пространство появлялось *неосознанно, интуитивно*. Его физиологические основы, его оптические принципы не знали ни художники, ни критики. Впервые в этом разобрались мы, Авангардисты XXI века и наша Школа *научного* искусствоведения

Поэтому в работах импрессионистов, постимпрессионистов *бинокулярное пространство* появляется довольно редко, лишь в некоторых картинах. Тем более, что сделать его было очень сложно даже великим Мастерам.



Дега Э. Экзамен по танцам. 1880



Рембрандт. Автопортрет с Саскией 1635-36

Но на картине у Дега присутствие пространства довольно убедительно, особенно в фигурах балерин. А у великого Рембрандта комическая ситуация!

Таз Саскии сидит у гордого Маэстро на коленях, а ее «верхний образ» улетел на пару метров к стенке. И, главное, никто не замечает этого!

Все эти чудеса, загадки и иллюзии – лишь только часть великих тайн, окутывающих наше зрение, которым все мы пользуемся просто и обыденно, которое не бережем, не сохраняем, и о котором не задумываемся. Как не задумываемся и о том, что наши знания о мире и о себе еще отнюдь не полны, что самое чудесное и интересное у человечества, конечно, впереди.

«О, сколько нам открытий чудных готовит просвещенья дух...»

Нам остается только согласиться с Пушкиным.

Глава 4. Великие иллюзии зрения

Иллюзия – обман чувств, нечто кажущееся, ошибочное восприятие предметов, явлений.

Толковый словарь русского языка

Итак, мы выяснили, что есть *моноклярное*, двумерное и плоское, и *биноклярное*, объемное, пространственное зрение. Но почему же путаются физиологи, художники и просто люди, и говорят про *плоские моноклярные* изображения: «Они *не плоские!* Я вижу здесь пространство, расстояние между предметами, я вижу перспективу, а тени создают объемность. Поэтому кино и фотография пространственны, особенно цветные, все на них – *как в жизни!*»

Вот вам пример великих заблуждений человечества, попавшего на удочку *иллюзии!* Века, тысячелетия великого обмана чувств. Ну, знаем мы – *моноклярен* фотообъектив, но... как свежи, прекрасны эти розы на фотографии! И нежность лепестков, и капельки росы... Просто живое все!

Да кто же это отрицает, господа «эстететы»! Но вы закройте глаз – в реальности *все это не исчезнет*, моноклярное изображение не убивает красоту, эффекты света, яркость красок, капельки росы. Но биноклярное пространство исчезает, а остаются лишь *иллюзия трехмерности*, цветная, плоская *проекция* реальности, а не иллюзия пространства.

Такая же иллюзия в *аксонометрии*, основанной на линиях углов, которые не сходятся, как в перспективе, а параллельны. Чтобы не путаться во всех этих иллюзиях, и не попасться «на крючок», нам надо вместе разобраться с этими обманщицами наших лучших чувств. Узнав врага, ты на пути к победе!

Рассмотрим первую иллюзию Реализма – *Силуэт*. Его открыли древние художники, сейчас рисуют дети, «авангардные» художники, о нем толкуют критики, «эстететы», *Мэтры!* Толкует и словарь родного языка: «*Силуэт* – одноцветное *плоскостное* изображение предмета». Заметьте – одноцветное и *плоское!*

А если появились *тени, разноцветность*, то это уже: «**КОНТУР** – внешнее *очертание* чего-нибудь». Попробуйте-ка ручкой «очертить» по воздуху какой-то *контур* при биноклярном зрении, цветка алое или кактуса... Не получается? Все верно! Мешает конвергенция, двоение предметов, *пространственность* природы. Закройте один глаз – и вы легко изобразите контур! Ведь *Контур* тоже *плоское* моноклярное изображение каждого (одного) из наших глаз.

Но можно ли такое *плоское* изображение, как контур, заставить стать *объемным* с помощью *теней и цвета?* Нет, контур остается плоским и на рисунке с нанесенными тенями, и на шедевре Леонардо, и на фотографии цветной и черно-белой, в кино, где добавляется еще одна иллюзия – движение. Все это – *плоские моноклярные* изображения, раскрашенные Контурны. Как у Маяковского: «На слепую кишку хоть надень очки, кишка все равно ничего б не видела».

А два таких изображения, полученные стереоаппаратурой, дают объемное кино, объемный фотообраз. И цвет, и тени расположены теперь в *пространстве*, а роза и розинки в *стереоизображении* становятся еще прекрасней и свежей. Вместо *иллюзии трехмерности*, расцветченных и плоских *контуров*, мы получили стереоизображение живого и пространственного мира. А на картинах, приведенных ниже, автор показывает «жизнь» плоских контуров и силуэтов в пространственном, но только *визуально*, конкретном мире.



Пронькин В. Силуэты, идущие к контуру. 2004 г.



Пронькин В. Апофеоз контура. 2004 г.

Еще одна великая *иллюзия* пространства, при помощи которой созданы картины древних греков и корифеев Возрождения, шедевры классицизма и видения Дали – это иллюзия *линейной перспективы*. Но создается ли *пространство* перспективой? Нет, создается лишь *иллюзия трехмерности*. Закройте глаз – все стало плоским, а перспектива не исчезла. Откройте глаз – пространство распахнулось, но зрение двух глаз не устраняет перспективу. Каждый глаз подвластен перспективе, она *монокулярна* и вытекает из *устройства* каждого из глаз.



Хрусталик – собирательная *линза*, его задача – уменьшить так изображение, чтобы в такой малюсенькой «обскуре», как наш глаз, мог разместиться на сетчатке *плоский* «снимок» нашего огромного пространственного мира. И линза глаза, и линзы фото-кино-камер, моделей глаза, обманывают нас и создают *иллюзию* линейной перспективы. Поэтому мы видим равные по высоте, длине и ширине предметы *уменьшенными* по мере удаления от глаза наблюдателя.

Иллюзия линейной перспективы есть следствие устройства *каждого* из глаз, явление *монокулярное* и *плоское*. В изображениях монокулярных, основан-

ных на перспективе, в картинах живописцев, в фотографии, кино и телевидении, она является одним из факторов иллюзии трехмерности, но не пространства.

А если из угла двумерного квадрата провести прямую линию под любым углом, появится условная и плоская иллюзия трехмерности – аксонометрия. Но в перспективе, где линии еще и сходятся, получится естественная, физиологическая, плоская иллюзия трехмерности. Все эти трехмерности дают изображения плоскостные и не имеют отношения к визуальному стерео-пространству.

Лишь бинокулярные изображения передают иллюзию пространства визуального. Пространственные изображения вполне обходятся без перспективы, и в доказательство я создал ряд произведений, в которых отрицаю перспективу. Но визуальное пространство, лишённое линейной и воздушной перспективы, ничуть не пострадало, как и положено Конкретному пространству.



Пронькин В. Конкретное отрицание перспективы. 2002 г.

Еще один «протез» монокулярности – ж и з н е н н ы й о п ы т. Он, как и иллюзии, описанные ранее, частично «оживляет» плоскостной рисунок, «неся с собой ощущение объемности». Но главной и важнейшей целью жизненного опыта, его заслугой является возможность ориентации в пространстве.

Без жизненного опыта н е п о с р е д с т в е н н о е зрение, и монокулярно-плоское, и бинокулярное пространственное, не создает возможности пространственной ориентации. А чтоб меня не обвинили в «ереси», не спрятали в психушку, я тут же задаю вопрос: «А что есть – ориентация в пространстве?».

На что психологи и физиологи, и физики, и лирики ответят: «Установление своего местоположения, направления движения». Ну, двинулись вы, милые, и... хлоп башкой об столб! В чем дело?! Дело в р а с с т о я н и и. Ведь местоположение определяется лишь относительно других предметов и определяется расстоянием. И если нарушаются с о о т н о ш е н и я, сложившиеся между зрением и жизненным опытом, то человек теряет ориентацию в пространстве.

Примеров выше крыши! Литературный Гулливер, попав в пространство лилипутов, не мог сначала ориентироваться по всем параметрам, вернувшись к людям, снова долго адаптировался к людским размерам.

А разве не теряем мы ориентацию, реальность расстояния, когда в кино мы видим «бездну» космоса, космические корабли, огромных динозавров. На деле, это мелкие макеты и модели, а мы попались на еще одну иллюзию – иллюзию пространственной ориентации, ловушку жизненного опыта.

Как видите, ловушки эти и в монокулярном, и в бинокулярном зрении, любая фотография, картинка – обман пространственной ориентации: масштабно мы воспринимаем все предметы как в реальности, и нас не удивляют человечки в десять сантиметров или корабли со спичечные коробки на небольшой картине Айвазовского. Не будь этой иллюзии, картины бы пришлось писать лишь в натуральную величину! Такого «Айвазовского» на стену не повесишь!

Все это только подтверждает мысль, что зрение без *жизненного опыта* не может определить *ни местонахождения* в пространстве, *ни расстояния* до окружающих предметов. А расстояние определяется лишь *о п о с р е д о в а н н ы м зрением*, г и б р и д о м зрения непосредственного и жизненного опыта.

Ребенок в раннем возрасте воспринимает мир *стереоскопично*, его глаза, словно «глаза» бинокля, дают изображение объемное, суперпространственное. Ребенок словно «плавает» в пространстве *в н е времени и расстояния*. Осваивать эти параметры он может только с помощью *д в и ж е н и я*, только оно дает понятие и времени, и расстояния. Движения конечностей, посредством мышечной работы, дает возможность дотянуться до игрушки и взять ее.

Но вместе с этим начинают действовать и *м ы ш ц ы з р е н и я*! Работа цилиарных мышц настраивает резкость на предмет при помощи *хрусталика*. Это процесс *монокулярный*, присущий глазу правому и левому. Но есть еще бинокулярный механизм настройки на предмет, на его верное изображение. Если посмотрите на палец, расположенный перед глазами, а после – вдаль, то палец визуально раздвоится, становится нечетким. Здесь действуют два фактора: аккомодация (нечеткость-четкость) и раздвоение-сведение зрительного образа, что называется бинокулярной *к о н в е р г е н ц и е й*.

Все эти двигательные процессы и делают из непосредственного зрения ребенка привычное для нас и *опосредованное* зрение, они же вырабатывают понятие длины и ширины, и механического *р а с с т о я н и я* до предметов. Сначала у ребенка единицей измерения становится *р у к а* и габариты тела, затем добавятся *ш а г и*, потом уже метрические единицы измерения.

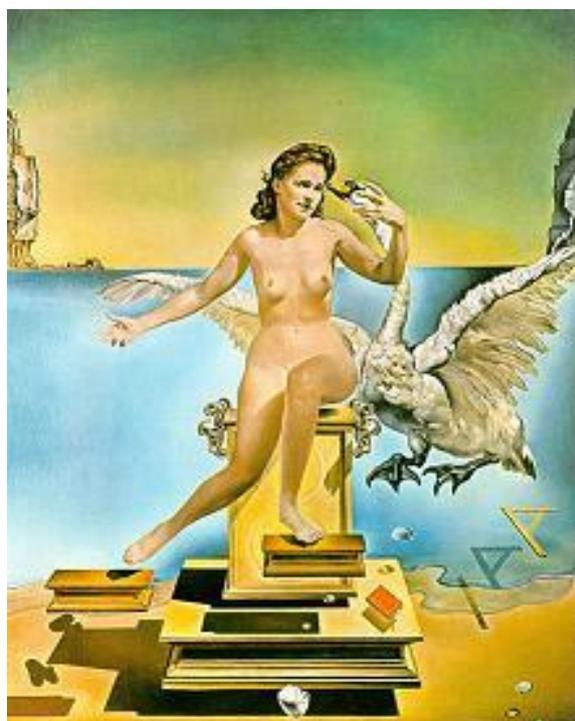
Жизненный опыт, полученный путем работы мышц, движения, дает возможность ориентации в пространстве, и он дает великую *иллюзию* «пространства» всех искусств, основанных на монокулярном принципе.

Иллюзии, рассмотренные выше, являются *физиологическими* и связаны с работой мышц, но жизненному опыту присущи факторы *психологические*, которые рождают уже новые, *психические и л л ю з и и*, основанные на *условных* принципах изображения, на абстрагировании и выделении законов – на науке.

Во-первых, это все *геометрические* изображения, где к плоскому квадрату пристраивается произвольный угол, а линия его обозначает «глубину», условную «трехмерность». При утверждении *определенного* угла, в черчении рож-

даются определенные *аксонометрии*, а все аксонометрические фигуры вычерчиваются по правилам, определенным этими углами. Во всех этих условных геометрических кубах и пирамидах есть только видимость, *иллюзия трехмерности*, они не подчиняются даже *законам перспективы*, являются лишь проекциями реальности, геометрическими, плоскими изображениями.

К психологическим иллюзиям относится *иллюзия авторитетности*, которая мешает верному, физиологическому взгляду на искусство, на произведения великих мастеров. *Авторитет*, по словарю, есть общепризнанное значение, влияние и уважение. И стоит заикнуться о физиологических недостатках живописи «перспективщиков», о *плоскостности* картин великих Рафаэля, Леонардо, о фотографичности работ Дали, в ответ летят слова укора: «Ну, ты, старик, даешь! На самого Д а л и замахиваешься!». Хотя, Дали сам это признавал.



Дали С. Атомная Леда. 1949



Пикассо П. Поэт. 1912

Срабатывает *А в т о р и т е т* общепризнанных шаблонов. Или, другой пример: в мультфильме зритель издевается-хохочет над произведением Авангардиста. Другой проходит мимо и произносит важно: «П и к а с с о!». У хохотавшего отвисла челюсть, затем – улыбка восхищения и страстный шепот: «О-о! Пикассо-о!» Вот вам пример *влияния* на восприятие! Авторитет!

Я с уважением, поверьте, отношусь к великим Мастерам и их произведениям, я признаю их историческую значимость, художественную ценность, мастерство, но в данной книге мы *исследуем* искусство, поэтому *авторитеты* отвергаются. Платон мне друг, но истина дороже!

И только *выделив* иллюзии и разобравшись в них, мы сможем верно и научно проследить процесс развития искусства, и подойти к оценке, пониманию новейшего *Конкретного бинокулярного* искусства, которое шагнуло в Двадцать первый век и открывает *новую* эпоху Возрождения в искусстве.

Глава 5. История развития монокулярного искусства

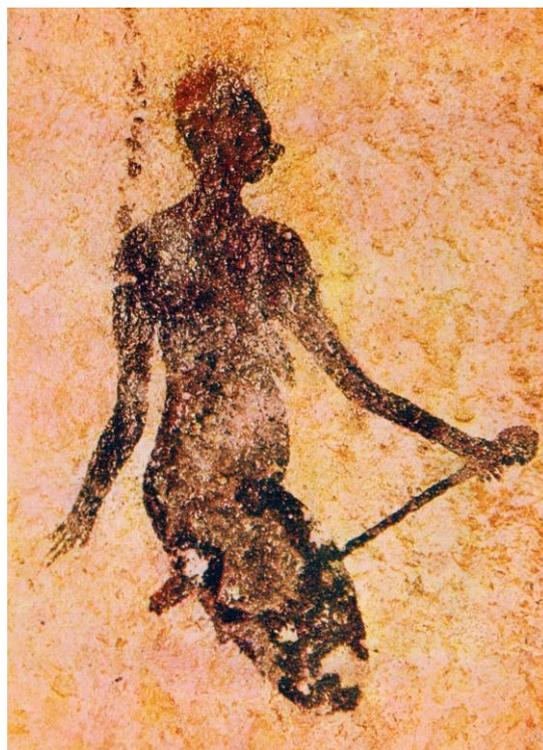
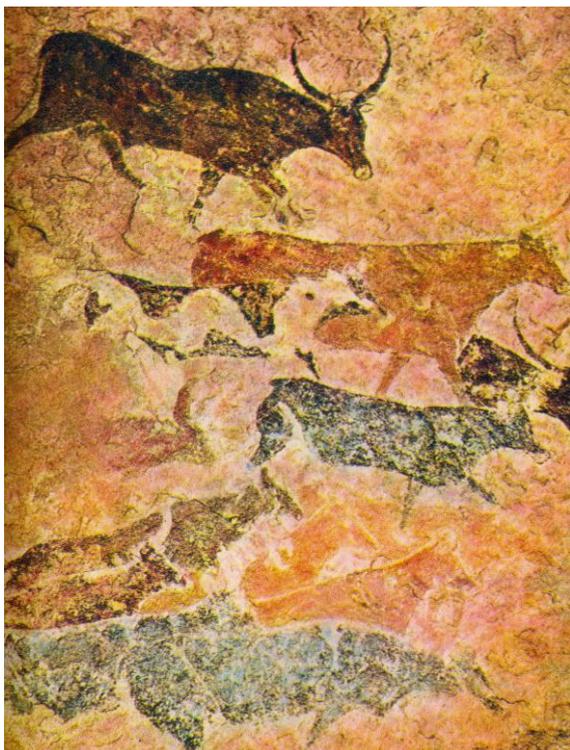
Мой Наташеньке, жене, соратнице
и другу посвящается

В произведениях искусства «что» интересует
людей гораздо больше, чем «как».

И.В. Гете

Развитие искусства, начиная с первобытного, в изобразительном искусстве, музыке, литературе осуществлялось по одним законам, а принцип постижения законов был *синтетическим*: от примитивного, простого – к сложному. Сначала – Первобытное *абстрактное* искусство, затем – попытки отразить реальный, «натуральный» мир приводят к плоскому и *силуэтному рисунку* человека и животных. А третьим опытом изображения становится тональный или раскрашенный всеми цветами *Контур*, такой же плоский, как и Силуэт.

Все эти способы изображения исследованы нами в предыдущих главах, поэтому нам ясно – это простейшие *монокулярные* изображения. Они распластаны на плоскости, и о пространстве здесь не может быть и речи. Но тем не менее, эти рисунки являются *искусством*, как с эстетической, так и с социальной точки зрения, поскольку отражают жизнь в художественных образах, имеют разноплановую потребность общества.



Древние фрески Сахары. 4 тыс. лет до н.э.

Эти рисунки – образец *реалистического* направления в искусстве, изображения в *типических чертах*. Художники старались отразить природный мир, людей, зверей, животных, и свой привычный быт, обычаи, наряды.

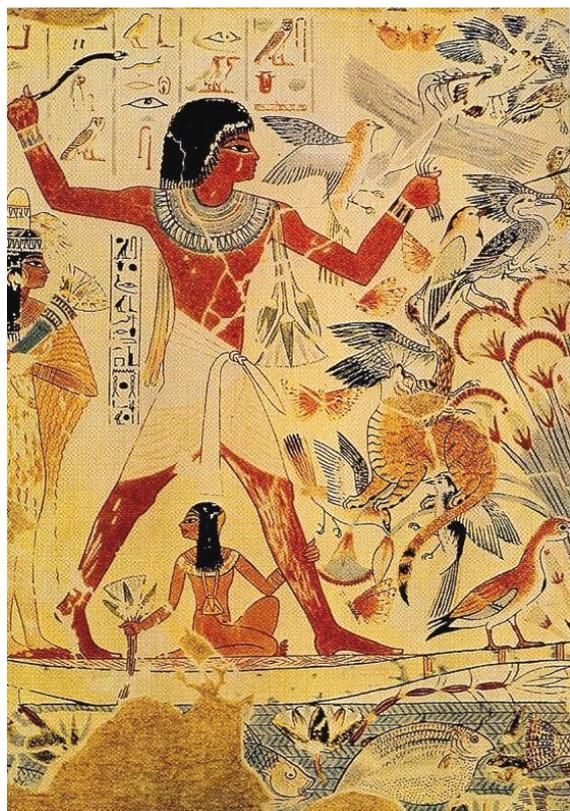
Но с появлением государства и цивилизации, это *свободное* искусство сменяется отточенными образами, канонами монументальных форм, декоративно-плоского искусства. Идеализация и возвеличивание фараонов и царей – вот цель художников диктаторских режимов, ведь узурпаторы не терпят правды.

Рисунки Первобытного художника естественны и непосредственны, их композиции свободны, а позы и движения животных и людей непринужденны. Свободность композиций обусловлена свободной и естественной «архитектурой» – рисунки делались на «стенах» скал, пещер, расписывалась природная среда существования и обитания людей.

Но с появлением цивилизованной архитектуры, древнейших городов, богатых храмов и дворцов царей, и знатных горожан, рисунок, композиция и колорит настенных росписей – все подчиняется железной логике архитектуры.

Естественные сценки первобытных росписей сменяются помпезными, величественными композициями, в которых царь и фараон, жрецы и знатные придворные изображаются огромными по отношению к народу. Их позы, жесты, ритм движений утратили непринужденность и природную естественность, они *подчинены архитектуре*, поверхности предметов, стен, геометрическим законам композиции. И это уже была новая, «цивилизованная» живопись.

Но есть у первобытного искусства и «искусства фараонов и царей» Египта и Двуречья, ранней Греции и Крита объединяющие закономерности изображения. Во-первых, это *плоскостность* изображений, основанных на монокулярном К о н т у р е. А во-вторых, *лицо* изображалось в *профиль*, поскольку это



Монументальное искусство Древнего Египта.

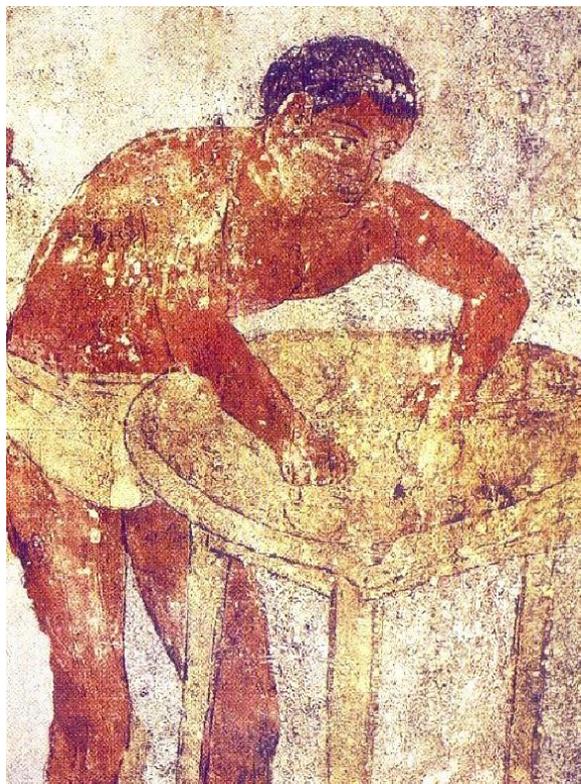
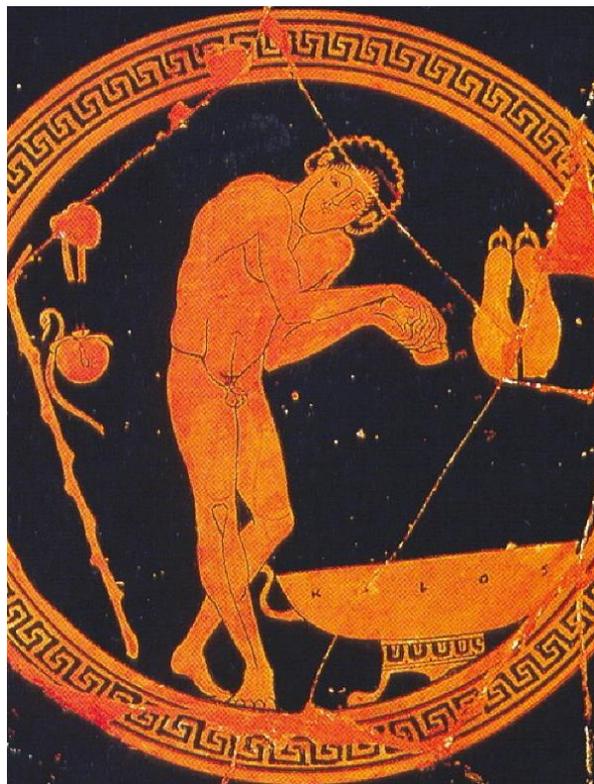
было проще, выразительней, а контур профиля легко переводился с тени. *Торс*, туловище выше бедер, уже изображался в *ф а с*, что позволяло мастеру-художнику использовать жестикуляцию *д в у х* рук. Сведение бедра и ног *обратно в профиль* давало выразительность движениям ног и позволяло передать различные движения: ходьбу и бег, прыжки и танцевальные движения.

Как видите, каноны эти, несмотря на плоскостность, условность их изображений, были *разумны* и *рациональны*. Развитие декоративности, монументальности в изобразительном искусстве являлось положительным моментом для культуры человечества, хотя эти каноны открыты были до Египта, в искусстве жителей Сахары, Тассилин-Аджера, Эннели, Тибести. Они были забыты на тысячелетия и открыты. Что ж, каждому времени – свои песни!

И лишь на рубеже IV–V вв. до н.э., в мятежной Греции, где зарождалась новая, *демократическая* государственность, вновь возрождается искусство, *свободное* от догм, канонов и условных способов изображения животных, человека. Способствовали этому и новые демократические веяния, и вольное развитие наук, ремесел, а главное – религия, где Боги-олимпийцы имели *о б л и к ч е л о в е к а*. Художники, изображая сценки жизни Олимпийцев, заимствованные из преданий, мифов, все чаще брали эти сценки из обычной жизни.

Поэтому в конце IV – начале V вв. до н.э., на стенках ваз и гидрий, краснофигурных киликов, пузатых амфор все чаще стали появляться точные анатомически изображения мужчин и женщин. Причем, их позы и движения естественны и разнообразны, лицо нередко рисовалось в полуоборот и даже в *ф а с*. На смену каноническим рисункам идет тенденция рисования «как в жизни».

Так в V веке до н.э. у греков и этрусков сначала зарождается *геометрическое* понятие *трехмерности*, а позже – *перспективное* изображение на плоскости, *монокулярная иллюзия трехмерности, но не пространства*.



Живопись с натуралистическими изображениями VI–V вв. до н.э.

Пока еще не обоснованные научно, но визуально верно понятые, *приемы перспективы* позволяли создавать *иллюзию трехмерности*, и многие художники достигли в этом совершенства. Один из древних авторов поведал нам о

состоянии художников, поспоривших о мастерстве. И когда первый показал свою картину, слетелись птицы и начали клевать написанные ягоды и фрукты. Но победил второй – его картина прикрывалась занавеской, когда же первый мастер захотел ее убрать, то понял, что она написана, она и есть картина.

Что ж, птицу обмануть нетрудно, но человека... Хотя, возможно, я не прав. «Ах, обмануть меня не трудно!.. Я сам обманываться рад!». Я вспоминаю первые свои рисунки, тогда они казались верхом совершенства, я наслаждался ими и не видел недостатков. Теперь я вижу недостатки и свои, и недостатки у других художников, и недостатки древнегреческих художников – как на ладони. Но их картины создавались *на заре* монокулярного искусства и всем казались верхом совершенства, и греки наслаждались, восхищались ими.

Во II–I вв. до н.э. у римлян тоже появляются мозаики и фрески, исполненные с применением законов перспективы. Рим незадолго до того завоевал этрусков, греков и вывез много статуй и картин из этих стран, вместе с художниками и мастерами. Но необычная культура Греции, ее шедевры поразили воображение гордых римлян и случилось чудо: «плененная Эллада» «пленила» своих врагов.

Сначала римляне копировали и изучали работы греков, но затем освоили искусство визуальной перспективы, а дошедшие до нас шедевры римской живописи из города Помпеи, погибшего при извержении Везувия в 79 г. н.э., прямое доказательство высокого искусства перспективной живописи и в Древней Греции, и в Древнем Риме.



Перспективное изображение римской виллы. Помпеи. I в. до н. э.

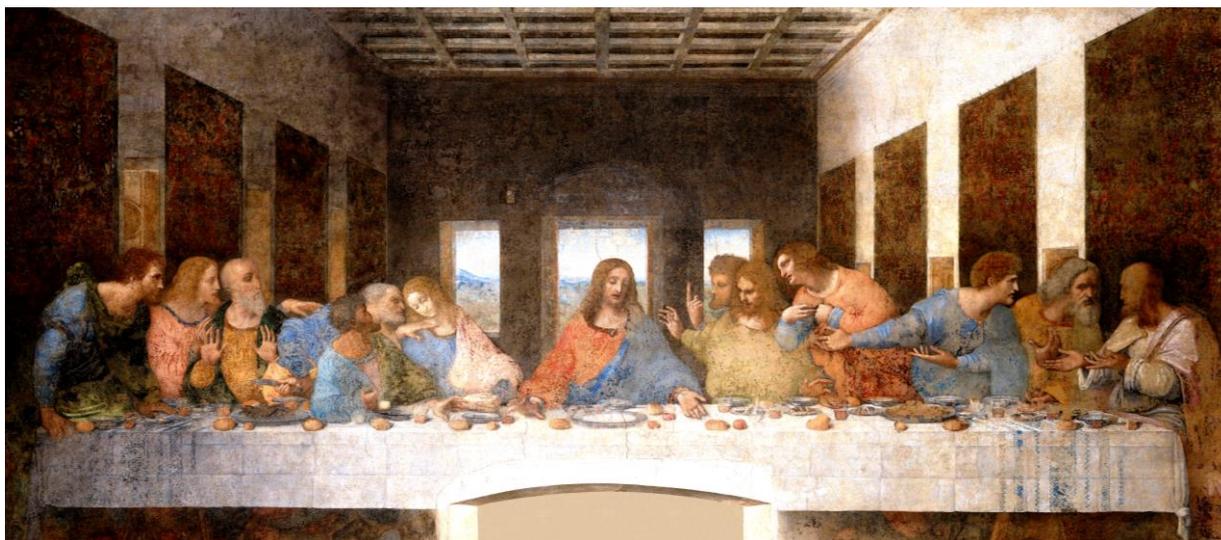
Но Римская империя, раскинувшаяся от берегов Испании до гордых гор Кавказа, в IV веке н.э. осваивает новую религию – завоевателей народов «завоевало» *Христианство*. А в V веке н.э. Рим пал под натиском несметных полчищ гуннов. На долгие тысячелетия под пеплом скрылись удивительные фрески и

мозаики, а перспективное натурное искусство было утрачено и предано забвению под натиском новых религий *тоталитаризма*, Ислама и Христианства.

И Рим, и Греция вновь возрождаются уже как *Центры Христианства*, а вместе с христианством, идеологией Средневековья, канонизирующей *власть монархов и отрицающей свободу, демократию*, рождается искусство, основанное на условностях и штампах. И вновь, как в Древнем Вавилоне и Египте, это искусство, связано с архитектурой храмов и дворцов, а перспективное искусство римлян, греков сменили снова *плоские* условные мозаики и контурные, писанные по канонам, фрески. Но даже в этом, скованном канонами искусстве, великие художники создали чудные, великие шедевры.

Вновь перспективное натурное искусство рождается с закатом мрачного Средневековья, когда пред изумленной Европой предстали статуи и фрески, мозаики и книги Древней Греции и Рима. Открытие античности совпало с зарождением буржуазии в европейских странах, с борьбой за независимость, свободу городов, с попытками свержения диктаторов, с необходимостью развития науки и искусства. Отсюда и название эпохи – **В о з р о ж д е н и е**.

В 14–15 веках над разработкой перспективы в своих картинах, фресках работают Мозаччо, Джотто, Боттичелли и прочие художники, пока великий Леонардо да Винчи, владевший одинаково блестяще и знаниями в области наук, и кистью, не дал *научное обоснование линейной перспективе*.



Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495-1498 гг. Монастырь Санта-Мария-делле-Грация, Милан

Отныне все художники могли *ч е р т и т ь* свои картины по правилам *линейной* перспективы, *раскрашивать* по правилам *воздушной* перспективы – чем дальше, тем темней и холодней. Теперь художники придумывали всякие приспособления, чтобы точнее передать размеры и сокращение предметов по мере удаления и, *з а к р ы в а я* **ОДИН ГЛАЗ**, при помощи карандаша старались поточнее замерять пропорции предметов. Увы! Прием монокулярщиков!

Я не случайно подчеркнул эти слова: «чертить» и «закрывая один глаз». Ведь перспективное изображение есть «одноглазое», *монокулярное* изображение на плоскости, как и другие «одноглазые» изображения на фотографии, в кино, на телевидении, в компьютере. И все изображения, полученные посредством этих

технологий *моноглаза*, не создают *пространства* визуального. Его передает лишь зрение *бинокулярное*, что означает – зрение *двух глаз*.

Но и при помощи линейной и воздушной перспективы художники творили чудеса! А церковь мимо *Чуда* не могла пройти! Все Возрождение поэтому – Гимн Перспективе и Христианству, а Леонардо, Рафаэль и Микеланджело – великие творцы *монокулярного искусства*.

И все искусство всех последующих Мастеров, основанное на перспективе, все так же «одноглазо», плоско, в крайнем случае – «рельефно», как, впрочем, и картины Гения сюрреализма, загадочного Дали. Картины и Дали, и гениев эпохи Возрождения объединяет тщательная *выписанность* всех предметов и фигур, но все эти усилия не достигают одного – *визуального пространства*, картины их фоографичны, фигуры и предметы словно бы распластаны, приклеены к холсту.

Поскольку невозможно передать пространство с помощью или посредством моноглаза! *Создать* пространство можно лишь при помощи *пространства*, последнее же есть продукт *бинокулярного* изображения, которое и получается при совмещении двух моноизображений в нашем мозгу.

И не случайно импрессионисты, постимпрессионисты в своих работах не *выписывают* предметы, части картин *до иллюзорности* монокулярной фотографии. У них были другие цели и задачи, а в случае удачи – создание *бинокулярного пространства*. И здесь, тем более, эффекты *выписанности* были не нужны: бинокулярное пространство *создавало жизнь*, которая была эффектней и дороже выписанных плоскостных деталей. И Мэтры понимали это!

Моделями пространственного зрения являются стереокино и стереофото, но здесь необходимы специальные очки, приспособления, а главное – наличие *двух* фотографий или кинокадров, которые снимали с разных точек. Существенных успехов в создании пространственных изображений добилась голография, но достигаются эти эффекты при помощи сложнейшего голографического оборудования, пока несовершенны и не находят применения в кино и телевидении.

В природе есть великолепный «аппарат», который создает бинокулярные картины. Это *глаза и мозг*, не глаз, а *пара глаз!* Но физиологи считают, что у человека в жизни преобладает *монозрение*, и даже есть «ведущий» глаз, который больше трудится. Поэтому монокулярность перспективщиков и фотографии воспринимается как должное, никто не замечает плоскостности этих всех изображений. Искусство есть и *следствие развития* людского зрения, и *его продукт*, который изменяет, развивает зрение у миллионов зрителей.

Художники-новаторы, впервые увидав и осознав явление, законы восприятия, *фиксируют свое открытие* на полотне картины, и у людей вдруг открываются глаза. Эти художники являются *первопроходцами*, *Авангардистами* в искусстве, поэтому-то их картины становятся не просто украшениями кабинетов-спаленок, а достоянием музеев, галерей и коллекционеров всего мира.

Картины всех Авангардистов – этапы *эволюции* искусства, развития его в *новаторских* художественных формах. Но почему против него ведется неприкрытая война? И почему любители, ценители искусства: художественные критики, «*искусствоведы*», журналисты *в штыки* встречают авангардное искусство? Выходит, парадокс: те, кто обязан (по профессии) *понять* и *объяснить* новаторство в искусстве, на деле *тормозит его развитие*. Абсурд и ахинея, господа!

Глава 6. Искусствознаи, критики, «эстеты»

Моему сыну Андрею, другу и соратнику в искусстве посвящается

Как много мы знаем, и как мало мы понимаем.

А. Эйнштейн

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

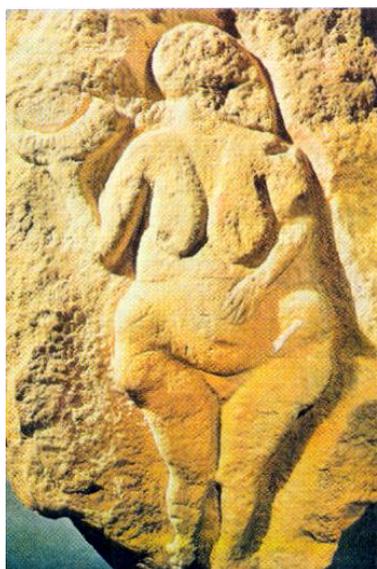
И первый Авангардист-синантроп Проня, остановив Великий Хаос, Черкатню, открыв свой Первоэлемент Абстракционизма «Великую Точку», сейчас же получил дубиной по башке от Критика-Вождя: «Чего остановился, дурень»?

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

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

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

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



Женщина с рогом бизона. Франция. Палеолит



Женщина в позе роженицы. Сирия. Ранний Палеолит

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

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

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

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



Пронькин Владимир – Флагман мирового Авангарда. 2018. Перфоменс.
В левой руке – сечка, дабы отсечь все глупости «эстетского» искусствознания.
В правой руке – веретено, дабы соткать правдивую историю развития искусства

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Авангардист Пронькин В. на выставке «На грани» (Новый Авангард – вверх). 2018

Глава 7. Импрессионизм

Вообще, как значение всего импрессионизма, так и отдельных его мастеров для современников оставалось не вполне ясным.

Б. Зернов. Вступление к книге «Дега»

Должен заметить, что сущность и значение Импрессионизма (см. эпиграф), Постимпрессионизма, всего последующего *аналитического* искусства, остались «не вполне ясным», и для *наших* современников, и, в том числе, для *искусствозная* Б. Зернова. При всем моем сочувствии и уважении к «соцэстетам», поклонникам Дега, других Авангардистов, им не хватило *ведения*, чтобы осилить общую инерцию «эстетства», и выскочить из стада блеющих «Барановых».

Импрессионизм, как новое явление и в *восприятии* действительности, и в *отражении* ее, возник во Франции примерно в середине девятнадцатого века, и до сих пор *не понят* до конца «эстетам» и не оценен по достоинству. Они признали, наконец, уже в XX веке его поверхностные, очевидные открытия: *дивизионизм* (раздельный мазок), осветление, *яркость* палитры, работу *на пленере* (на природе), под открытым небом. Но *физиологические* аспекты: работа *периферийных*, цветовоспринимающих участков сетчатки, *монокулярность* и *бинокулярность* восприятия и изображений, не поняли ни сами импрессионисты, ни (тем более!) «эстеты» Запада, ни (еще тем более!) «социалистические эстеты».

Импрессионизм являлся продолжением и обобщением экспериментов в живописи «барбизонцев»: в искусстве, как в любой из областей познания, все следует путем *развития*, предшествующие знания готовят почву для последующих открытий. А «барбизонцы», художники Коро, Добиньи, впервые вышли на пленэр из тесных мастерских и под открытым небом создавали первые *дивизионистские* работы, написанные сочными мазками, что придавало живописи живость, выразительность и эмоциональность. Их опыты продолжили Дюпре, Руссо, Эжен Делакруа и непосредственный наставник юного Монэ, «отца» импрессионизма, Эжен Буден, который познакомился с Монэ в конце 50-х, примерно лет за десять до рождения импрессионизма.

А в 1841г. ученый и художник американец Д. Рэнд придумал гениальный способ упаковки красок *в тюбики*. Из США новинка добралась в Европу, что позволяло всем художникам, работавшим *с натуры на пленэре*, с комфортом пользоваться любым набором красок при любой погоде. Удобство! Красота!

Все это содействовало возникновению *импрессионизма* в изобразительном искусстве, заслугой и достоинством которого было открытие *формально новых* живописных методов и отрицание *рациональной* Старой школы живописи.

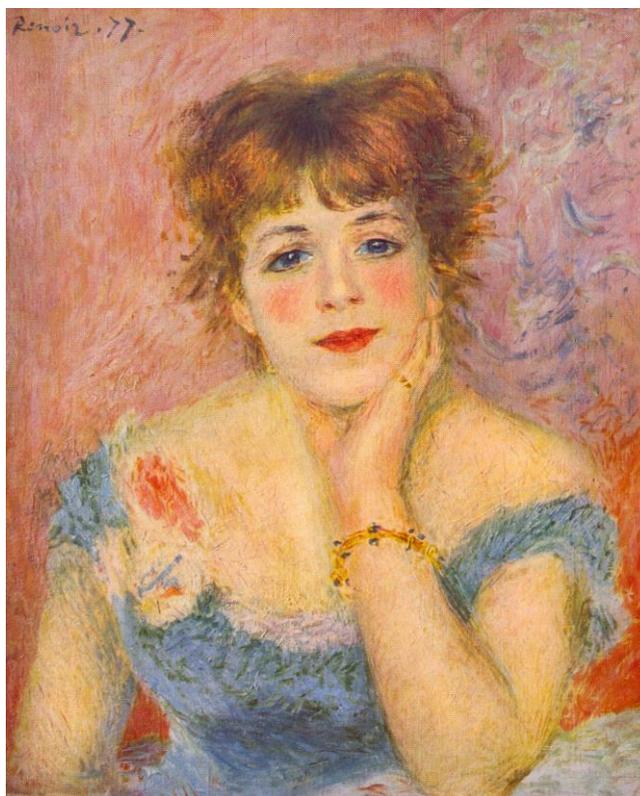
Вместо рассудочной и *опосредованной* системы живописи (я так знаю!) *импрессионисты* переходят к *чувственной* системе живописи, основанной на *непосредственном* восприятии природы – с натуры (я так вижу!).

Художники импрессионисты увидели *несовершенство* Старой школы, увидели существенную разницу между картинами известных мастеров и достоверным миром. Мир представлялся им чудесной визуальной *б е з д н о й*, наполненной сверкающими, яркими, цветами, а в картинах знаменитостей *глаза скользили по поверхности*, к которой были словно бы приклеены *проекции* фигур, предметов, старательно *раскрашенные* сдержанными, строгими цветами. Табу!

Поскольку все художники-импрессионисты пытались обучаться ремеслу в художественных студиях, то все они столкнулись с укоренившейся «классической» системой обучения искусству живописи, и все они разочаровались в Старой школе, покинув эти заведения рутины и занудной студии.



Леонардо да Винчи. Джоконда. 1500-1506 гг.
Натуралистическое изображение



Огюст Ренуар. Портрет Жанны Самари. 1877 г.
Изображение импрессионистского видения

Однажды, в институте мы писали натюрморт, и вдруг я поразился! Предметы словно засветились, приобрели необычайную *объемность*, а время словно бы остановилось. Я лихорадочно стал работать, боясь спугнуть чудесное видение и торопясь перенести на холст увиденное. «Не торопитесь! Проверьте перспективу, цветовые отношения...», – раздался за спиной скрипучий голос нашего преподавателя. Чудесное видение исчезло, а время потекло обычным руслом.

Я оглянулся на «замученные», серые работы однокурсников и удивился разнице меж тем, что я увидел, и их работами. Студенты «убивали» жизнь!

Вот так же век назад увидели чудесный мир импрессионисты и с этого момента не могли уже писать по-старому. Но как *писать по-новому*, вот в чем вопрос! Лишь в некоторых произведениях у всех импрессионистов присутствует *бинокулярное* изображение. Но так и не поняв природы собственных картин, импрессионисты сделали акцент на *цветовом* и *плоском восприятии*.

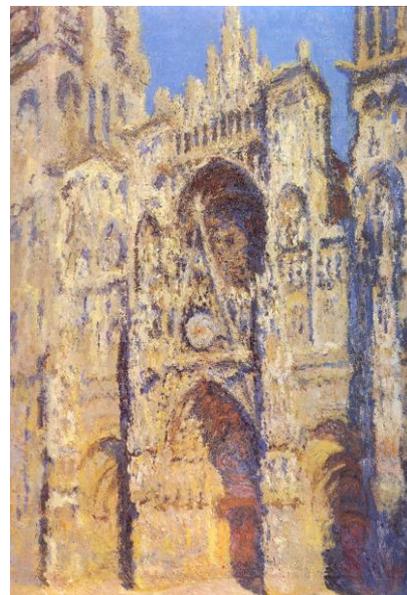
И с этого момента их картины становились все цветнее, ярче, но все более теряли глубину, *бинокулярное* пространство. Зато они открыли Импрессионизм!

Об импрессионизме пишут и писали многие, но, как написал Зернов, все в нем осталось «не вполне ясным». Но мы в картинах их видим два направления: а) *дивизионизм* (свободный мазок) и *диалектика* (единство), яркость и свобода цвета; б) интуитивные исследования в пространстве – *бинокулярное искусство*.

В картине «Завтрак» у Моне мы видим зримое пространство, ребенок слева за столом посажен *в глубину картины*, а переносной столик на переднем плане буквально *выпирает* из картины. В других работах, и особенно в работах 80-90-х годов, у всех импрессионистов уменьшается пространственность картин, художники *не могут удержать* бинокулярность видения.



Клод Моне. Завтрак. 1873 г.



Клод Моне. Руанский собор. 1894 г.

Не понимая сущности, причин создания пространства, не зная о теории *бинокулярности*, импрессионисты *во главу угла* поставили *цветное восприятие*, которое отнюдь не исчезает при монокулярном зрении. Так у Моне, в его огромной серии «Соборов», мы видим буйство красок и гармонию цветов, но все это богатство цвета расположено на плоскости. С соборов словно сняли «шкуру» и приколоты ее гвоздиками к фону, пространство из всех этих работ исчезло.

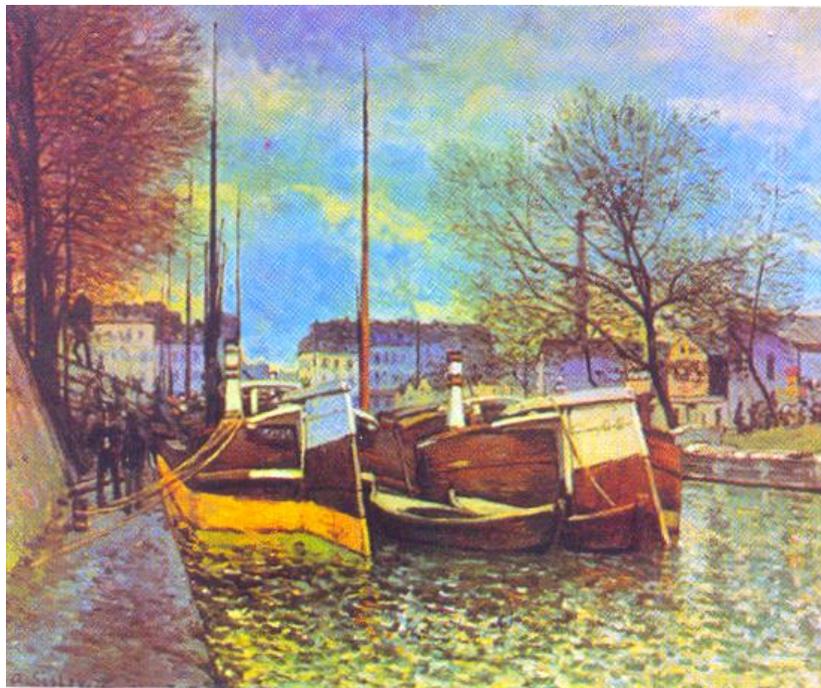
Все это говорит о сложности поставленных импрессионистами задач, ведь взяв на свои плечи непосильный груз — прорыв устоев Старой школы, они решали сразу несколько задач. С одной из них, уходом от *монокулярности* к *бинокулярному* искусству, они справляются частично. Немногие случайные удачные работы, в которых *появляется пространство*, на общем фоне плоскостных работ, лишь подтверждает сложность этой непростой задачи. Зато импрессионисты гениально выполнили остальное дело: они открыли новые пути в искусстве!

На место старой, *опосредованной* канонами и правилами школы живописи, явилась новая система живописи, ее основой было *непосредственное* восприятие природы, а опиралась она на ощущение, на чувствование. «Пусть это будет через ощущения», — отметил Поль Сезанн, а Клод Моне определял свой метод более поэтично: «Я пишу, как птица поет!».

Из мастерских и тесных студий импрессионисты вышли на пленэр, в леса, поля и парки. Натурой их становятся морские скалы, пляжи, городские улицы. Своих натурщиков они усаживают в лодки и за столики кафе, а их картины наполняются звенящим воздухом и светом.

«Когда мы смотрим на окружающие нас предметы,.. мы замечаем, что благодаря окутывающей их атмосфере и всякого рода *рефлексов*, между ни-

ми возникает *связь*, которая вовлекает каждый предмет в некую *общую гармонию*», – так объясняет Клод Моне метод *восприятия* и живописи импрессионистов. Для них становится важнее не сам *предмет*, а эта необычная гармония рефлексов и цветов, воспринимаемая *периферийными* участками сетчатки.



Сислей А. Канал Сен-Мартен в Париже. 1870



Ренуар О. Танец в Бужевиле. 1883

Диалектический идеализм в живописи – так я определяю этот метод отражения действительности: пространство *исчезает*, гармония *цвета* торжествует!

Великие «идеалисты-диалектики» и в жизни оставались верными своим идеалистическим принципам: никто из них не стал богатым от продаж своих работ, но все они дружили между собой и *помогали* другу в трудную минуту.

Среди импрессионистов самым уважаемым был Клод Моне, его считали среди них «отцом импрессионизма». С ним вместе занимались в студии у Глейра и его друзья: Сислей, Базиль и Ренуар. А в 1863 году Моне сказал своим друзьям: «Здесь все несерьезно. Атмосфера невыносимая. Надо бежать отсюда!»

Покинув студию, они ушли на свежий воздух, в лес Фонтенбло, где крышей в новой «мастерской» для живописцев стало голубое небо, стенами – стволы деревьев, а их учителем – Природа, безграничный мир.

В том же году художник Эдуард Мане создал свой «Завтрак на траве», и в этом же году открыт Салон Отверженных, выставка картин, отвергнутых жюри официального салона. «Хитом» Салона диссидентов по количеству насмешек и злословия со стороны, как зрителей, так и газетных критиков (вспомните «эстетов-зубоскалов!»), стал «Завтрак на траве». И в этом же году к компании Моне присоединяются Сезанн с Камилем Писсаро и Гийомен.

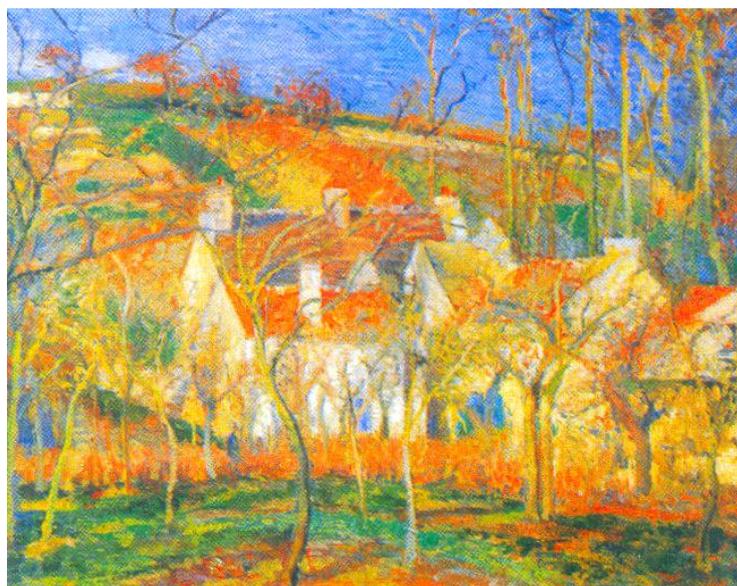
Поэтому возникновение новой Школы *И м п р е с с и о н и з м а*, его теории начало перелома в живописи произошло в 1863 году, с ухода К. Моне и его друзей от Глейра, с их первых экспериментов на пленэре. И лишь позднее, на

выставке в Париже, в известном фотоателее Надара, впервые прозвучало слово «импрессионист», но это был уже 1874 год. Предметом для такого «словотворчества» была картина Клода Моне «Впечатление. Восход солнца». Определение носило снисходительно-пренебрежительный характер, потом – ругательный, как слово «абстракционист» во времена советской власти, а все художники, к которым относили оба эти слова, считались «человеками со странностью».



Моне К. Впечатление. Восходящее солнце. 1872 г.

Но вот прошли года, десятки, сотня лет, картины «странных» живописцев украсили музеи всех ведущих стран всех континентов, картины этих мастеров оценены в десятки, сотни миллионов долларов, их имена известны всем культурным людям мира. Насмешника же журналиста запомнили лишь потому, что он придумал это слово – И м п р е с с и о н и з м.



Писсаро К. Красные крыши. 1877 г.



Моризо Б. Дочь художницы с попугаем. 1890 г.

Глава 8. Постимпрессионизм

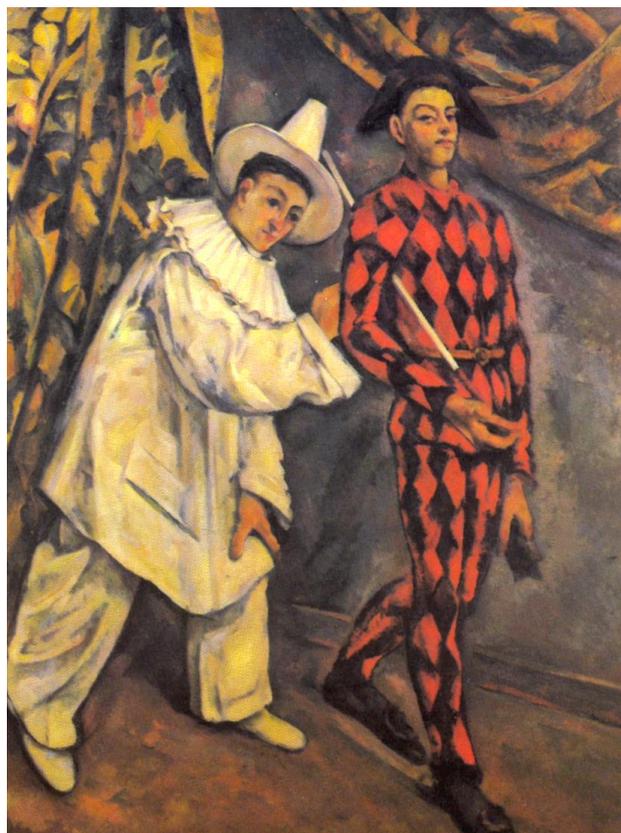
Я хочу, чтобы все мы стали рыбаками в том море,
которое называется океаном реальности.

Винсент Ван Гог

А что же есть *реальность* в океане жизни? Для импрессионистов она стала цветовой гармонией, утратившей пространство, чем же от них в трактовке, в понимании *реальности* в то время отличались *постимпрессионисты*? Я не случайно говорю «в то время», поскольку многие из постимпрессионистов сначала тоже начинали с импрессионизма. Но постимпрессионисты видели *реальность* как *пространство*, или как *форму*, которую они пытались *соединить с цветом*.



Дега Э. Завтрак после купания. 1883 г.



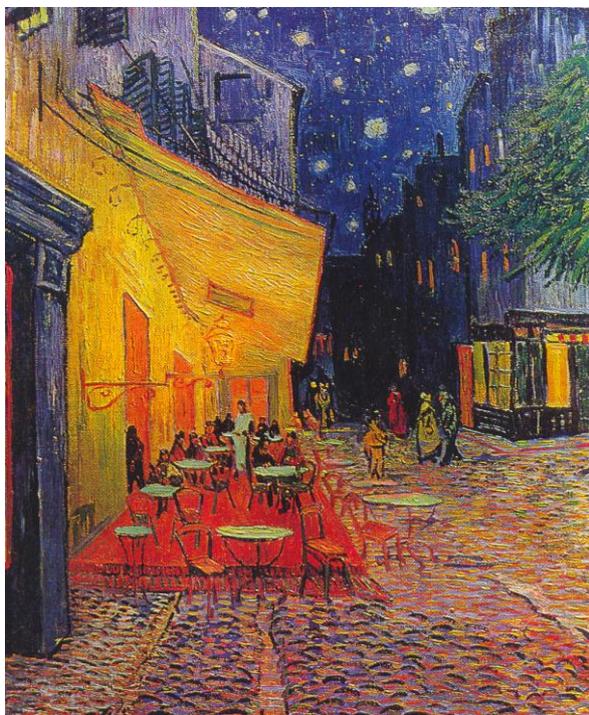
Сезанн П. Пьеро и Арлекин. 1888 г.

Но форма есть уже абстракция, которая соединялась с цветом, следующей абстракцией, поэтому прозрения *бинокулярности* для постимпрессионистов становятся неуловимой бабочкой, прекрасной и порхающей, поймать которую им стоило больших трудов. И не случайно рядом с сильными, пространственными произведениями, у всех постимпрессионистов мы видим срывы, пространственную метафизику, перспективность, начерченность аксонометрий и откровенно плоские и «одноглазые» работы.

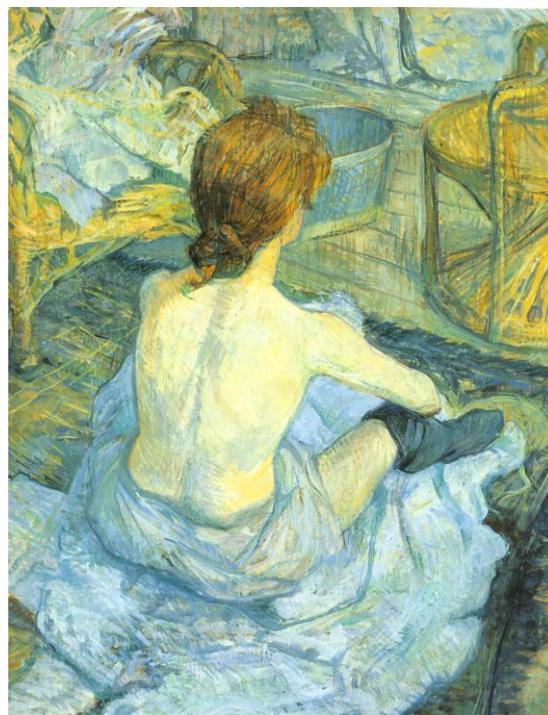
Я вовсе не хочу охаять или преуменьшить значимость работ импрессионистов или постимпрессионистов, их срывы или заблуждения только подчеркивают *сложность* тех задач, которые они пытались разрешить. А множество удачных, получившихся работ, в которых «засвистело» вдруг пространство и от-

крылась бездна, являются блестящим подтверждением решения поставленных задач и гениальности художников, сторонников постимпрессионизма. Но все они были «рыбаками в том море, которое называется океаном реальности», как говорил Ван Гог. И от того, кому удача улыбалась больше, насколько каждый понимал и чувствовал процесс создания картины, в той мере и порхала бабочка бинокулярности в созданном произведении. Куда затем пришли «ловцы удачи», увидим дальше, пока же проследим, а как же развивалось это удивительное направление в искусстве – *Постимпрессионизм*.

Почти все авторы альбомов об импрессионистах, постимпрессионистах располагают иллюстрации работ художников не в *хронологическом* порядке, а по своей прихоти, что не дает понять процесс развития художника. Искусствовед Н.А. Дмитриева в своей книге «Ван Гог» расположила иллюстративный материал хронологически и написала лучшую из книг о постимпрессионизме.



Ван Гог. Терраса кафе ночью. 1888 г.



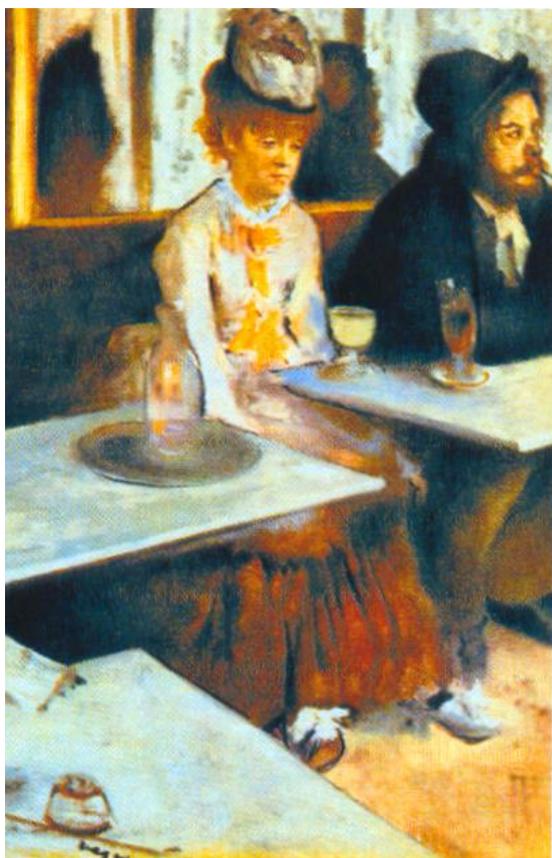
Тулуз-Лотрек. Туалет. 1896 г.

В ней Дмитриева верно подает *процесс* развития Ван Гога, как постимпрессиониста. и верно заявляет, что Ван Гог сложился как постимпрессионист уже в Голландии, самостоятельно, а не под влиянием французов-постимпрессионистов. Да, видимо, не только «Призрак Коммунизма» шатался в это время по Европе, бродил еще и «Призрак Постимпрессионизма».

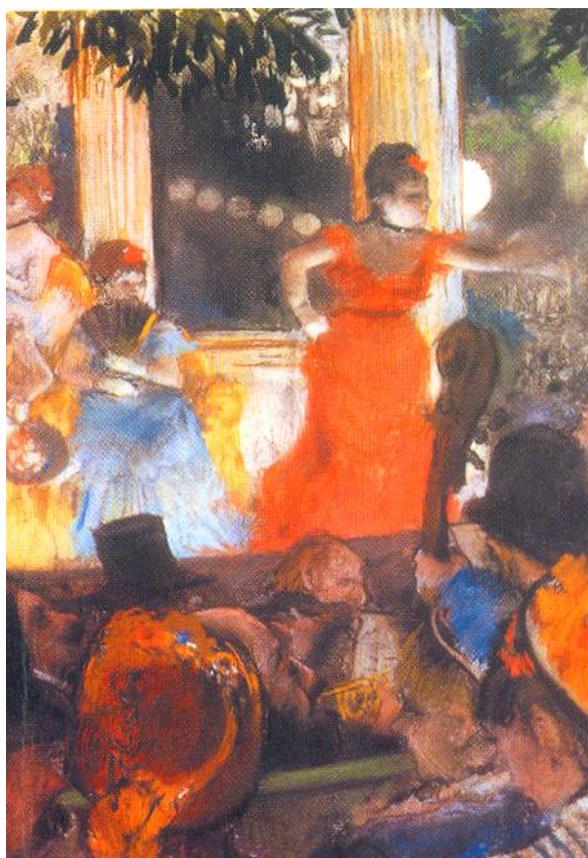
Во Франции, в конце 70-х и 80-х девятнадцатого века, идет процесс распада направления импрессионизма. Так, Клод Моне, Мане, Сислей, «Папаша Писсаро» и Ренуар все более «уходят в цвет», теряя глубину и форму, а Поль Сезанн, Ван Гог, Гоген, Эдгар Дега, Тулуз-Лотрек стремятся передать пространство, не растворить в гармонии цветистости и света реальность, осязаемость формы. Все это видно по работам мастеров, и в то же время, в 80-х девятнадцатого века, работы «провинциального, голландского» Ван Гога показывают, что художник ставит те же цели и решает те же живописные задачи.

Все эти художники, пытавшиеся передать *пространственность* живого мира в своих картинах, и стали называться *постимпрессионистами*. И каждый из художников добился этого, в зависимости от удачливости (вспомним «рыбаков») и собственного метода, как раз мешавшего им в достижении успеха. Никто из них не понял механизма восприятия, да и о бинокулярном зрении тогда, пожалуй, не было известно, отсюда и «рыбалка».

Дега в одних работах вдруг создает ту удивительную бездну, в которую «затягивает» зрителя, а в следующей картине мои глаза наталкиваются на приклеенные контуры. Тут явно проявился «метод», который он советовал другим художникам: «Сделайте рисунок, начните его сначала, переведите его на кальку, начните его снова и снова скалькируйте». Черчение какое-то, а не создание живого мира, реальности, осталась только калька, на коею и пялится художник!



Дега Э. Абсент. 1876 г.



Дега Э. Кафе-концерт в Лез-Амбассадер. 1876-77 гг.

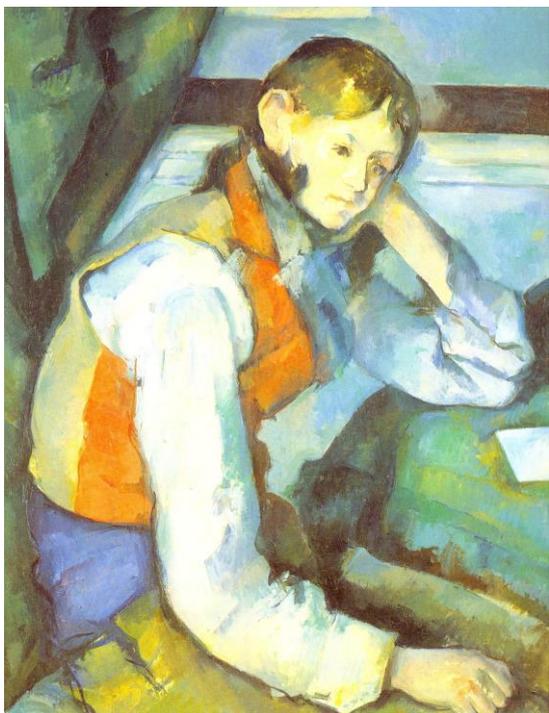
У всех других постимпрессионистов есть тоже неудачные работы и шедевры. Сезанн, Ван Гог, Гоген, Тулуз-Лотрек в минуты озарения, бинокулярного прозрения, создали яркие, *пространственные* произведения, решая главную, программную задачу постимпрессионизма – соединение формы с цветом. Но рядом с этими шедеврами мы видим откровенно плоские работы с задирающимися, падающими столиками и плоскими, приклеенными контурами.

Уйти от старого искусства было непросто. То *перспектива*, верная подпорка старого искусства, услужливо и ловко подставляет плечико, то плоскость полотна, коварная колдунья, притягивает и распластывает форму и фигуры по своей поверхности. Ах! Как невероятно трудно пройти по шаткому канату зре-

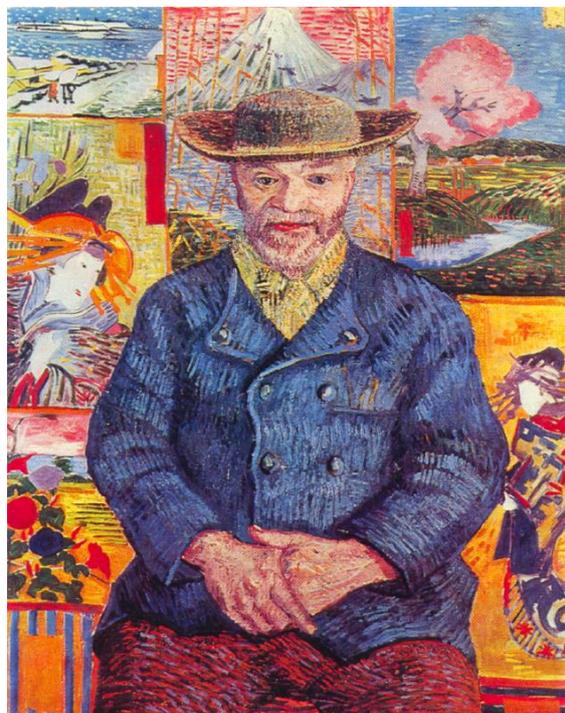
ния двух глаз, где каждый шаг, неверный, торопливый, грозит потерей равновесия. И в результате: *плоскостность и перспектива*, увы, не «океан реальности»!

К тому же, школа Старого монокулярного искусства не подвергалась *переосмыслению, анализу*, о бинокулярном зрении, его значении для восприятия пространства нигде ни слова! Напротив, все высказывания постимпрессионистов и импрессионистов указывают на *непонимание* художниками сути нового пространственного видения. «Он весь – *г л а з*, но зато какой!», – говорит Сезанн о своем друге импрессионисте. И это так, он только *глаз*, причем, *о д и н*, ибо работа *д в у х* глаз, бинокулярность, реализуется у всех художников в довольно ограниченном количестве картин. Непросто, ох, непросто удержать *реальность*!

Все остальное отражает тот теоретический *с у м б у р*, который был в мозгах у импрессионистов и у постимпрессионистов. Ван Гог пытается добиться формы «монохромным колоритом, тона которого различаются главным образом интенсивностью и качеством». Сезанн трактует форму через куб, цилиндр и шар, сведя работу к начертанию *аксонометрических* фигур и плоскостей. Другие говорят о *линии и силуэте*, вообще забыв о форме и пространстве.



Сезанн П. Мальчик в красной жилетке



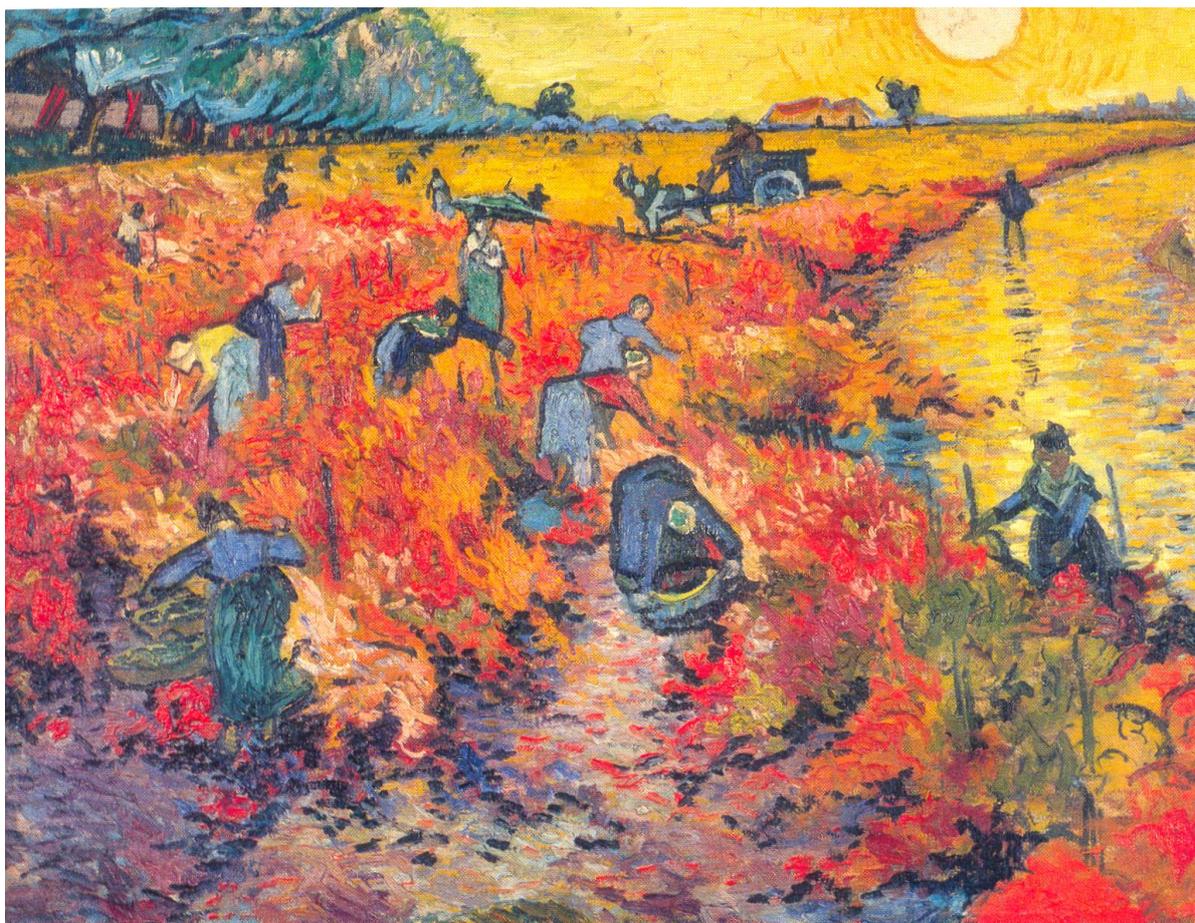
Ван Гог В. Портрет папаши Танги. 1887 г.

Второй причиной неудач была *привязанность к натуре*. Ван Гог печально сетует: «Работать без природы я не могу». Сезанн слоняется в окрестностях Эстака и «списывает виды». Дега упрощает балерин позировать ему: модистки, прачки и друзья сидят часами перед мэтром, пытающимся *уточнить линию, улучшить силуэт*. Увы! Пространство можно сделать *лишь пространством*.

Но *линия и силуэт* не есть сподвижники пространства, они друзья *монокулярного* искусства Старой школы! И до сих пор художники прищуривают один глаз, чтоб с помощью другого моноглаза *замерить* поточней пропорции, определить угол, уточнить линию. Вы чувствуете, как запахло *геометрией*?! Зачем вам это, верные «ловцы *реальности*»? Чтобы точнее изобразить *н а т у р у*!

Натура и мешает всем в работе, и возвращает всех к приемам Старой школы. Недаром вынужден Ван Гог признать, что «самые лучшие картины написаны *по памяти*». Вот *главное!* Они ведь *видели отличие* картин бинокулярных от неудачных, нарисованных, верней, *срисованных* с натуры.

«По памяти» – ведь это *без натуры*, когда в мозгу возник уже *стереобраз*, когда осталось только выплеснуть его на холст! В нем не замерить, как с натурщика, пропорции, здесь нет «шпаргалок», силуэтов, линий, но есть *пространственные образы*, поскольку именно в мозгу сливаются в стереобраз монокулярные изображения двух глаз. Пространство делается *лишь пространством!* И никакие перспективы, силуэты или контуры не могут передать его!



Ван Гог В. Красные виноградники в Арле. 1888 г.

Но наши мэтры снова возвращаются к натуре, и получают все проблемы Старой школы, которую они пытаются отринуть: пропорции и линии, красивый контур, цветовые отношения, и добрая старушка перспектива. Попробуй, вылови из всех этих *абстракций* заветную «рыбешку» стереоскопического образа! Отсюда неудачи и мучения Ван Гога, его болезнь, его самоубийство. Он был самым упорным «рыбаком» реальности, и его мозг не выдержал такой «рыбалки».

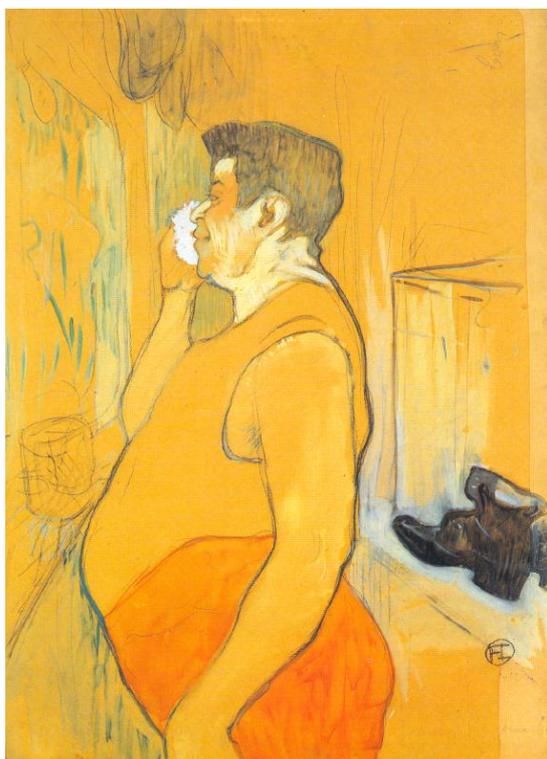
Непонимание основы нового, *стереоскопического* видения приводит всех этих новаторов к *исследованию*, к *анализу* сторон явления и выделению для этого каких-либо *частей* реальности. Отсюда – *Аналитический* Авангардизм, понятие, предложенное нашей Школой *научного* Конкретного искусствоведения.

Импрессионистами исследуется *цвет*, они уходят от бинокулярности и запускаяют в дружную работу периферийные участки глаза – они ответственны за цветовосприятие. Чем ярче, гармоничнее, цветней работы импрессионистов, тем более они становятся распластанными по поверхности и плоскими.

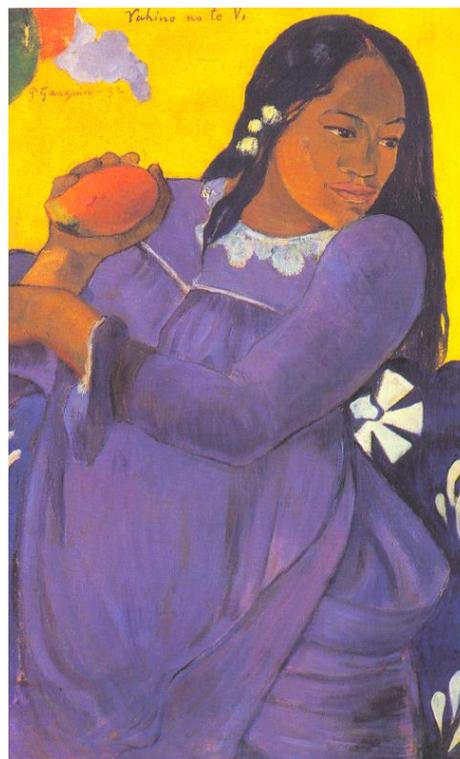
А постимпрессионисты, поставив цель: соединить цвет с формой, приходят к плоскостности и *декоративизму*. От бинокулярности остались только старые, немногие картины, и в них звенело всеми красками пространство, притягивала зрителя та удивительная бездна, о коей грезят многие художники, которая дается далеко не каждому.

Тулуз-Лотрек, устав от неудач, оттачивает *линию* рисунка, в итоге увлекается плакатом. В его работах процветает *контурность*, *локальность цвета*, родные детки плоскости и «бабушки» цветной миниатюры Средневековья.

Гоген приходит тоже к *контурности* и *декоративности*, оставив ненадежную «рыбалку» в океане неосознанной реальности. Он разрабатывает принципы «гогеновского видения» и создает «Трактат Гогена». «Ищите *г а р м о н и ю*, а не противопоставление, согласие, а не столкновение... Работайте над *силуэтом* каждого предмета; чистота *контура* – это достояние руки...»



Тулуз-Лотрек. Артист Кадье. 1893 г.



Гоген П. Девушка с плодом манго. 1892 г.

Картины, где основой стали контурность, декоративность, плоскостность

Как он далек от прежнего Гогена, который в Арле, наряду с Ван Гогом, сражался с плоскостью и добивался материальности, звенящего пространства в натюрмортах и пейзажах. Но, правда, уже там между художниками наметились противоречия. Гоген, взяв за основу принципы искусства Древнего Египта, дает им яркость своего, гогеновского декоративизма. Его новаторское направление мы называем Неомодернизмом, поскольку он выражает *эстетические* принципы Древнего *Модернизма*, открытого скотоводами Сахары, эволюционировавшие

затем в каноны Древнего Египта, в искусство Ближнего Востока, ранней Античности, Средневековья: *плоскостность, конструктивность, локальность цвета, контурность и красота линий*. И это также новые открытия нашей Школы.

Критики, искусствознаи в своих книгах объясняют ссору в Арле и разрыв между Ван Гогом и Гогеном чем попало: пьянством, помешательством Ван Гога. Наша Школа видит более глубокие причины: это *творческий* разрыв. Если Гоген уходит в Неомодернизм, то у Ван Гога собственное открытие: мы определяем его как *Цветовой экспрессионизм*. Это и стало основной причиной их разрыва.

Сезанн, пытающийся создать «предметные» и «вещественные» картины, трактует форму через шар, цилиндр и куб, стараясь с помощью простейших форм построить сложные пространственные формы и фигуры. Увы, это приводят к начертанию *аксонометрий* форм, к монокулярности и плоскости.

А вот, его попытки «цветом делать перспективу» приводят к авангардному открытию: «Перспектива с помощью цвета есть... распространяющаяся на всю картину *моделировка цветом*». Вернее, не «моделировка», а *декоративная растяжка цвета*, что понял Ренуар: «Он достоин восхищения: он не может положить рядом два *цветовых пятна*, чтобы они не оказались совершенными». А наша Школа искусствоведения определяет его открытие *научно*: «Дивизионизм *пятен цвета*», именно этим он отличается от дивизионизма импрессионистов (мазки) и пуантилистов (раздельный мазок).

Значение Импрессионизма, Постимпрессионизма было не понято ни современниками, ни критиками того времени. Не до конца осознаны значение и сущность этих направлений современной критикой и искусствознанием. И лишь с позиций нашего *научного* Конкретного искусствоведения можно понять и объяснить эти явления. Понять удачу и причины неудач, весь путь движения импрессионистов к плоскости и цветовой гармонии, а постимпрессионистов – к плоскостности и декоративизму. И это не придумано, все это видно из высказываний и работ художников, их теоретических исканий, разработок и трактатов.

Импрессионисты и постимпрессионисты впервые отворили дверь и заглянули в мир *бинокулярного искусства*. Но этот мир лишь промелькнул в их творчестве. Не поняв сути этого явления, они сорвали лишь лепестки чудесного цветка, но даже эти лепестки были прекрасны.

Импрессионисты подарили миру чудную гармонию цветов и света, а постимпрессионисты разработали теории декоративности, плаката и дали миру и искусству прекрасные шедевры стереоискусства. Кроме того, это был первый вызов Старому искусству, большое покушение на принципы, основы и законы Старой школы, которая исполнила свое великое предназначение и постепенно уступала место новым, свежим веяниям, открытиям. И не случайно это все произошло во Франции – на это время Франция была страной свобод и революций, свободомыслия и зарождающейся демократии.

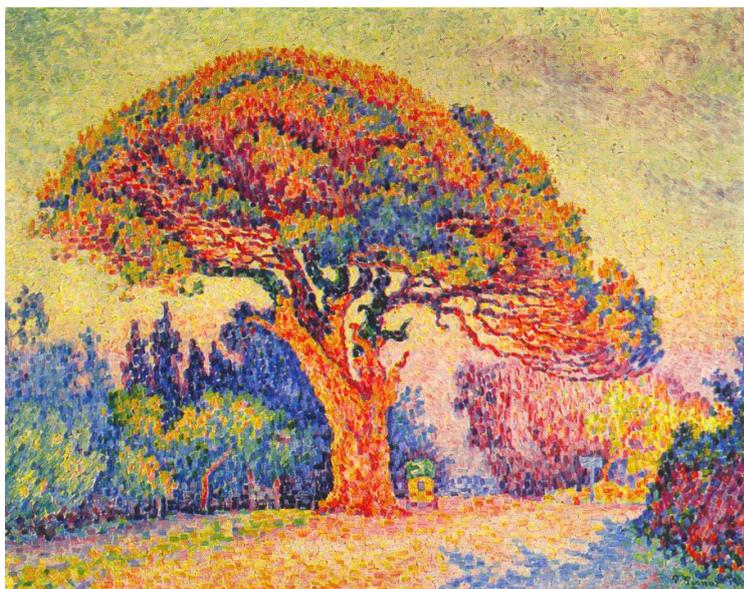
Время Конкретного *бинокулярного* искусства еще не наступило, время исследований и анализа в искусстве, Аналитического Авангардизма, время открытий и создания *новаторских* течений, направлений в живописи уже стучалось в дверь Двадцатого столетия. И подготовили этот процесс, и начали его импрессионисты, постимпрессионисты, а подхватили эстафету *пуантилисты*, творцы и аналитики, сторонники *научных* методов и рационализма в живописи.

Глава 9. П у а н т и л и з м

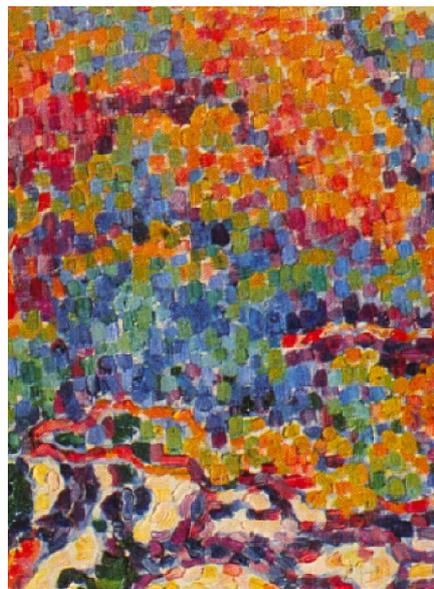
А н а л и з – метод исследования путем рассмотрения отдельных сторон, составных частей чего-то.

Толковый словарь русского языка

Начавшийся анализ и последующее расчленение искусства на новаторские направления теперь уже совсем уведут аналитиков-художников от бинокулярного искусства. Вместо того, чтобы исследовать явление пространственного, *бинокулярного* искусства, художники стараются изъять и абстрагировать какую-либо сторону, грань живописи и, изучая ее, экспериментируя с ней, пишут картины, открывая новые течения и направления в искусстве.



Синьяк П. Сосна в Сен-Тропезе. 1909 г.



Фрагмент картины

П у а н т и л и с т ы продолжают эксперименты с плоскостным искусством, избрав предметом своего *исследования* законы *сосуществования цветов*, воздействия на зрителя контрастами цветов, исполненных отдельными мазками. К примеру, два расположенные рядом *дополнительные* цвета, фиолетовый и желтый, усиливают яркость и «звучание» друг-друга. Художники давно заметили эту визуальную закономерность, в работах Делакруа, Коро, Курбе впервые стала применяться техника *раздельного* мазка, что придавало их работам яркость, динамичность и позволяло натуральней рисовать порывы ветра, движущиеся волны. Отсюда и название течения – *д и в и з и о н и з м*. Импрессионисты развивали живопись мазками и создавали яркие, и живописные полотна, наполнив солнцем, светом, цветом свои *дивизионистские* картины.

Пуантилисты объявили себя *н е о и м п р е с с и о н и с т а м и* и еще больше поднимают значимость *мазка* в своих полотнах. Поэтому они и создают свои картины мелкими *мазками-точками*, дотошно комбинируя гармонию цветов. От слова «пуанте» (франц.) – точка и повелось название новаторского направления в Аналитическом Авангардизме – *П у а н т и л и з м*.

Его основоположником и теоретиком стал начинающий художник Жорж Сёра. Он покoren полотнами импрессионистов, он помнит выражение Делакруа:

«Дайте мне уличную грязь, и я сделаю из нее плоть женщины самого восхитительного оттенка!». И Сёра знает – это можно сделать, надо лишь окружить эту грязь различными цветами, меняя этим тон и цвет уличной грязи.

Сёра, как и многие другие, сначала увлекался техникой импрессионистов, но склад его ума скорее был научным, чем эмоциональным – Сёра поклонник точного порядка и науки в живописи. У импрессионистов – мимолетность, остановленное мгновение, впечатление. Сёра желает основательности: «В искусстве все должно быть обоснованным, сознательным». «Проверить алгеброй гармонию» – вот его цель, его стремление в изобразительном искусстве.



Сёра Ж. Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт. 1886

Это приводит его к ученому Шеврёлю, который занимался разработкой красок для текстиля и написал теорию *контрастного* сопоставления цветов. «Если бы у Делакруа, в тот день, когда я пригласил его на обед, не разболелось горло, я дал бы ему много советов, полезных для его живописи!», – так говорил он о своей теории и о полезности ее для живописцев.

Конечно же, в Сёра Шеврёль нашел достойного ученика, а в результате возникает новое, *аналитическое* направление в изобразительном искусстве – Пуантизм, который вскоре обретает молодых последователей, поклонников.

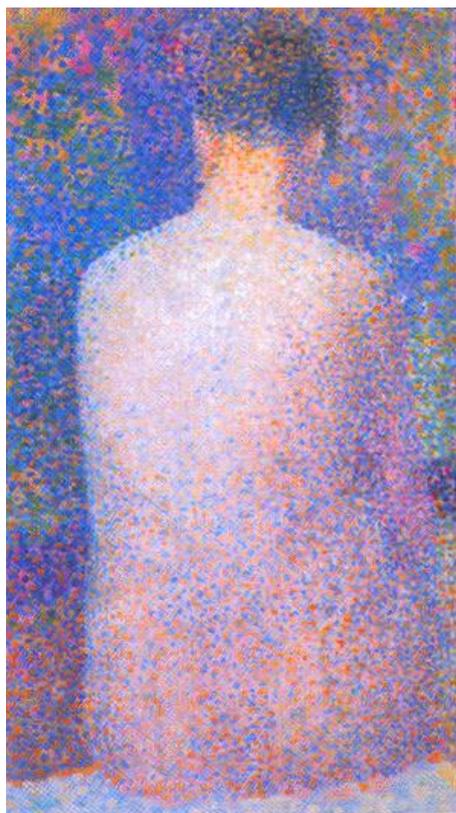
Используя изобретенный метод нового, отдельного, контрастно-дополнительного способа письма и нанесения *цветов*, исполненных мельчайшими мазками, Сёра создал в начале 80-х годов девятнадцатого века огромный цикл этюдов и больших картин: «Купание в Аньере», «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт», «Лодки в Гранкане», пейзажи чудного Онфлёра и прочие картины и этюды. Работы эти были необычны и новаторские – *авангардные*.

Но новое всегда встречается в штыки и публикой, и критикой, и признанными живописцами. Сёра отвергнут respectableм Салоном, зато нашел дру-

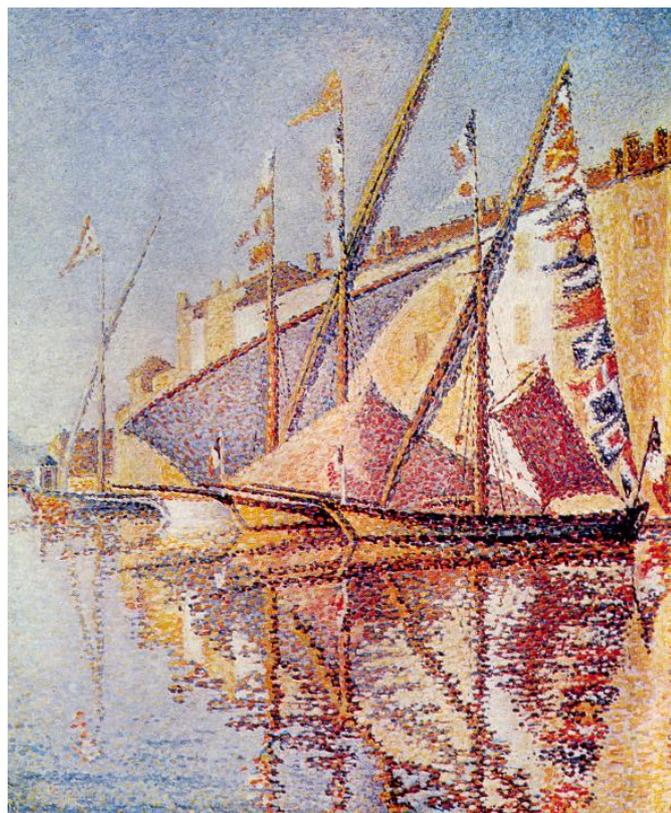
зей и почитателей в среде свободных, независимых художников. Одним из первых оказался Поль Синьяк, который стал сторонником пуантилизма, из «стариков»-импрессионистов к ним примыкают Гийомен и Писсаро, даже Ван Гог стал применять приемы пуантилизма и одобрительно заметил: «Синьяк и прочие, которые пуантилируют, довольно часто создают при помощи своего метода прекрасные картины». И это было так, Ван Гог, поверьте, понимал в искусстве!

К пуантилистам примыкают новые и новые художники, и группа неоимпрессионистов растет за счет свободных молодых художников. За двадцать лет развития пуантилизма эти новаторы чего только не делали! Дарио де Регойос изобретает собственную «призматическую» живопись. Свои произведения он пишет мелкими мазками в виде призм, а все другие, Жорж Леммен и Анна Бок, Лео Гроссон, Карлос Дюран по-своему варьировали разновидности мазка в своих картинах. Всем им хотелось стать новаторами, да только выпрыгнуть из рамок старого пуантилизма при помощи таких «новаций» им не удавалось.

Вот что сказал об этом импрессионист Камиль Писсаро, впоследствии ушедший из Пуантилизма: «Именно мосье Сёра был первым, кому пришла эта идея и кто применил научную теорию на практике... Я же, как и мои друзья Синьяк и Дюбуа-Пилье, только последователи Сёра».



Сёра Ж. Модель со спины. 1886-87 г.



Синьяк П. Тартаны с флагами. 1893 г.

Сёра мечтает разработать новую систему «столь же логичную и научную, которая позволила бы...привести к гармоническому единству *линии* картины, подобно тому, как...удавалось согласовывать на ней оттенки цвета». Пуантилисты разрабатывали новые *фактуры*, гармонии цветов, но оставались в рамках перспективы и плоского искусства моноглаза.

Вот как говорит об этом Поль Синьяк: «Руководствуясь традицией и наукой, он (художник) будет компоновать картину согласно своему замыслу, то есть, он выберет *линии* (направления и углы), светотень (тона), краски (цвет)» и прочие абстракции и геометрические штучки. Когда весь «арсенал» художника набит фактурами, «единством линий», вертикалями-горизонталями, цветами-светотенями, углами, силуэтами, ни о каком ПРОСТРАНСТВЕ, ни о *бинокулярности* не может быть и речи. Все это атрибуты ПЛОСКОСТИ, а пуантилизм есть *авангардное* искусство, но только в рамках Старой школы плоского, *монокулярного* искусства. Его приоритеты: а) дивизионизм, сведенный к точке; б) эксперименты в области КОНТРАСТНОСТИ цветов, предложенной Шеврёлем.

Но, тем не менее, пуантилизм сыграл свою особенную роль в развитии искусства. Его открытия нашли и отражение, и применение в дизайне и в плакате, в полиграфическом искусстве и в рекламном деле, в станковой графике и живописи, в монументальной живописи. Везде, от ярких тканей, стильных интерьеров, красивых книг и фантиков конфет, до грандиозных росписей, сверкающих мозаик, щитов рекламы и компьютерных программ – везде находят применение законы и таблицы старика Шеврёля, открытия Сёра, его эксперименты с цветом, новаторства Синьяка и других пуантилистов. Открытия художников, как и других исследователей мира, ученых, путешественников и первооткрывателей, всегда, в конце-концов, находят применение в быту и в жизни общества. А их картины, их маленькие эксперименты, всегда, в конце-концов, украсят стены лучших галерей, коллекционеров и музеев мира.



Сера Ж. Кабаре. Пуантилизм

Глава 10. Ф о в и с т ы

Посвящается моему первому
Учителю, художнику Андрею
Васильевичу Н е с т е р е н к о

Если взять цвет в его основе...
с и л ь н е й ш и й – М а т и с с !
В. Маяковский

В конце 80-х девятнадцатого столетия на выставках в Париже вновь появились необычные картины, исполненные в непривычной, новой технике. Художниками, написавшими новаторские произведения, были Луи Анкетен и Эмиль Бернар, а техника, в которой были сделаны картины, носила новое и непривычное название – *к л у а з о н и з м*.

В отличие от точечного Пуантилизма, клуазонизм основывался на крупных пятнах цвета в контурах и силуэтах, локальных, ярких, броских. Кроме того, все контуры и силуэты обводились жирным черным контуром. Истоки этой техники художники нашли в цветной японской графике, средневековой миниатюре и в красочном *лубке*, народной примитивной графике. Такая живопись приводит всех в недоумение и вызывает возмущение. «Вся публика приходит от нее в негодование! – беснуются газетчики. – Ее кричащие эффекты ужасают!».

Особо критика «отметила» и выделила ужасную обводку пятен цвета, похожую на перегородку витражей. Отсюда и название течения – *к л у а з о н и з м*, от слова «клуазо» – перегородка. Увы-увы! В который раз ни публика, ни критика, ни остряки-газетчики в своем негодовании не разглядели важного события: новаторы-художники вновь выделили для исследования и для своих экспериментов значительную *грань* действительности и живописи – *ц в е т*.

Художники Бернар и Поль Гоген, в отличие от дивизионистов, импрессионистов и пуантилистов, пытаются создать, в конце 80-х, *теорию устойчивого цвета*, без дивизионистских «точек» и мазков. На это вдохновляла их японская гравюра, простая и цветная одновременно, с локальными и гармоничными цветами. Гоген с Бернаром даже поскандалили за право первооткрывателя в этом направлении, но каждый из творцов пошел своим путем: Гоген – путем декоративизма, но утонченного и гармоничного – *неомодернизма*, Бернар – путем декоративизма дерзкого и грубоватого – *клуазонизма*. И именно они стояли у истоков нового, художественного направления в изобразительном искусстве, возникшего в начале нового, двадцатого столетия, *Ф о в и з м а*.

Но у «эстетов» вновь «фантазии» в его трактовке: «Лепка объёма, воссоздание пространства (?), воздушная линейная перспектива оттесняются у фовистов непосредственной эмоциональной выразительностью интенсивного красочного пятна (?), звучными декоративными цветовыми построениями, служащими прежде всего для выражения ярких, но не сложных эмоций художника».

Наш «перевод» этой «поэмы» точен, краток и выражает *суть понятия*: «ФОВИЗМ – направление в Аналитическом Авангардизме XX в., давшее искусству *абсолютную свободу цветотворчества*». Учитесь, господа «эстеты»! Тем более, что *суть Фовизма: «Абсолютная свобода цветотворчества»* впервые *сформулировала* наша Школа *научного Конкретного искусствоведения*.

Ф о в и с т ы, а в группу их вошли Матисс, Дерен, Марке, Вламинк, Ван-Донген, Брак, Руо и многие другие, впервые выставились *вместе* в Салоне независимых в 1905 году. Их отличали необычно яркие цвета картин, клуазонистская обводка цвета и отрицание привычных, сдержанных законов колорита в

живописи. Картины их «звенели» медными тарелками зелено-красно-желтого, трубили звучными валторнами багрово-фиолетовых и заливались флейтами оранжевых и голубых цветов. Все это – словно извержение вулкана, вулкана цвета, смелости художников и их эмоций! Казалось, что они решили довести до крайности, *до предела* все открытия предшествующих живописцев.

И это было как мороженое за шиворот для публики и критики, даже слегка придрессированной новаторствами постимпрессионистов. Критик Луи Воксель, показывая на скульптуру, белеющую скромным мрамором среди ликующих, кричащих яркими полотнами картин, воскликнул: «Донателло среди диких зверей!». От слова «дикий», «хищный» – «фове» (франц.) и произошло название новаторского направления Аналитического Авангардизма – **Ф о в и з м**.

И наиболее известным и последовательным из фовистов является **А н р и М а т и с с**, французский живописец, глава и вдохновитель нового течения. «Исходный путь фовизма – решительное возвращение к чистым средствам выражения», – писал Матисс, подразумевая этим, чистые локальные цвета и четкий контур, силуэт рисунка, к которым так стремились Поль Гоген, Эмиль Бернар.



Матисс А. Статуэтка и вазы на восточном ковре. 1908 г.



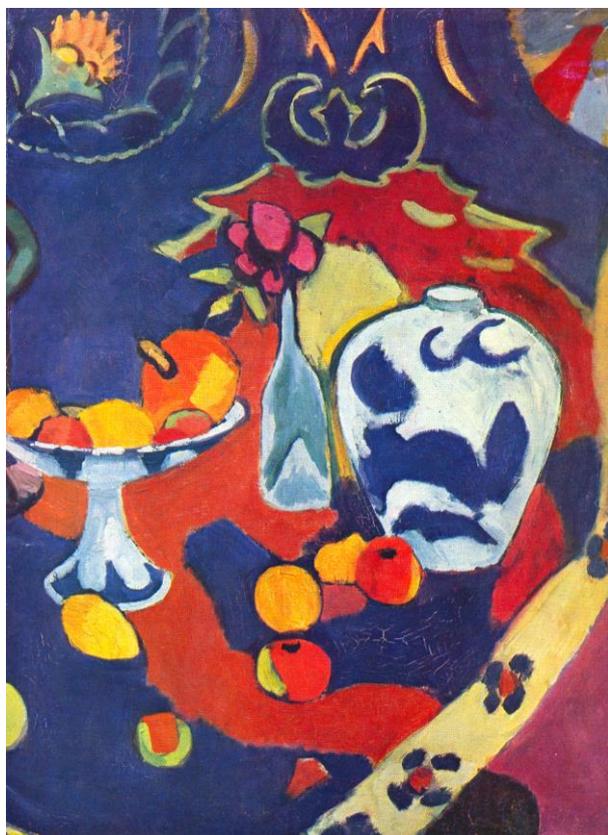
Матисс А. Уголок мастерской. 1912 г.

А образец для подражания и изучения Матисс находит в миниатюре мусульманского Востока, и в русском декоративно-прикладном искусстве. Он восхищается русским искусством, где «всюду – та же яркость и проявление большой силы чувства. Французские художники должны ездить учиться в Россию».

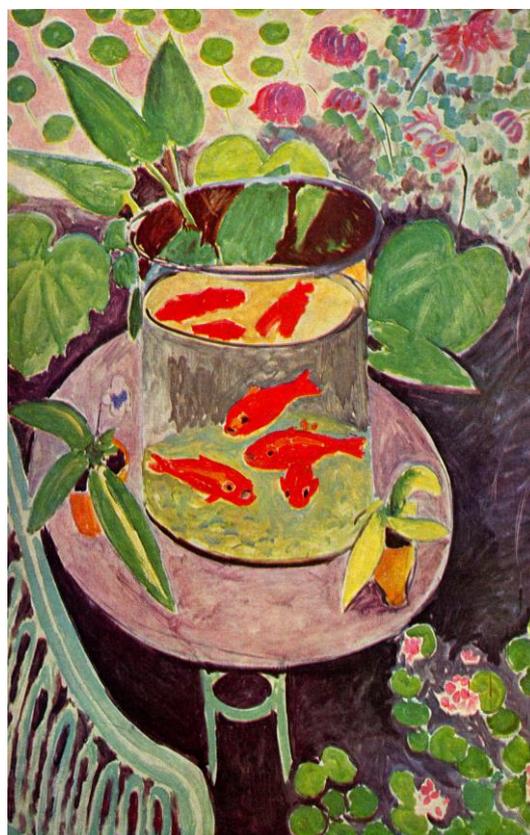
Цвет в живописи Матисса становится доминантным средством воздействия на зрителя, но, добиваясь *максимальности* его звучания, художник помнит о гармонии, о цельности всего произведения. «Лавина цветов сама по себе бес-

помощна. Цвет достигает своей полной выразительности тогда, когда он организован и его интенсивность соответствует интенсивности чувств художника». Фовисты находили это равновесие, и смело обращались с яркими цветами.

В вопросах формы, цвета фовисты следуют традициям постимпрессионизма: «Нельзя отделять рисунок от цвета, тем более, что цвет никогда не применяется случайно». Но, оставаясь в рамках Старой школы, рисуют они все же на основах перспективы, зато частенько применяют и аксонометрию Сезанна, и силуэтность из декоративного искусства. Все это придает работам плоскостность и декоративность, но как блестяще применяют мастера теорию цветов пуантилистов: «Простые цвета, – пишет Матисс, – могут воздействовать на чувства тем сильнее, чем они проще. Так, например, синий цвет, усиленный соседством своего дополнительного цвета, действует на чувство так же, как энергичный удар в гонг». Фовисты, правда, никогда не пишут «точками», и положения пуантилистов о контрастности цветов фовисты применяют к крупным массам цвета.



Матисс А. Фрукты и бронза. 1910 г. Фрагмент



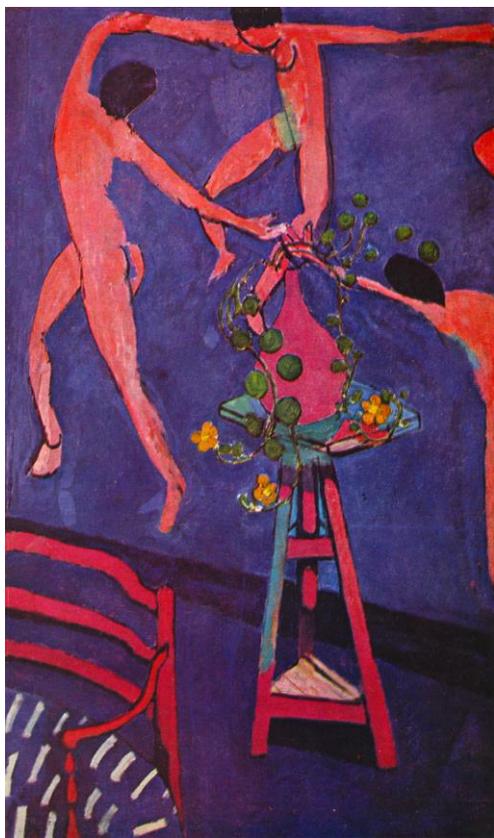
Матисс А. Красные рыбки. 1911 г.

Как видите, в искусстве ничего не делается зря, открытия предшествующих направлений вливаются в искусство новых открывателей течений, направлений. Но, к сожалению, и недостатки, заблуждения предшественников все так же остаются на полотнах и пуантилистов, и фовистов. Все та же плоскостность картин, приклеенные контуры, задирающиеся коврики, заваливающиеся столики – все это *попытки* выскочить из рамок Старой школы, но, к сожалению, не осуществленные. Фовисты остаются в области искусства *моноглаза*, линейной перспективы. Мало того, монокулярность, ее плоские образы, контур, силуэт, становятся основой, но очень яркой и эмоциональной творчества фовистов.

Лишь в некоторых произведениях Матисса вдруг прорывается звенящее пространство. «Танец вокруг настурций» – пример такого произведения.

Из всех фовистов только у Марке в работах проявляется бинокулярность, достойная Ван-Гога и Дега. Но, вместе с этим, пропадает яркость, «дикость», свойственная фовистам, что позволяет причислять его скорее к постимпрессионистам, чем к фовистам. Если, конечно, судить по творчеству, а не по «дружбе».

Являясь авангардным и аналитическим искусством, исследующим цвет, эмоционально-максимальное воздействие *его* на зрителя, фовисты не могли решать задачи *сотворения пространства*: теория бинокулярного искусства еще не создана, фовистам же с лихвой хватало собственных задач. Весь век двадцатый авангардное искусство пытается прорвать тугую паутину *перспективы*, стараясь вырваться из рамок Старой школы. И каждое из новых авангардных направлений чуть-чуть *растягивало*, надрывало нити этой паутины, и в этом была историческая миссия, *ц е л ь*, *з а с л у г а* этих направлений и художников.



Матисс А. Танец вокруг настурций. 1912 г.

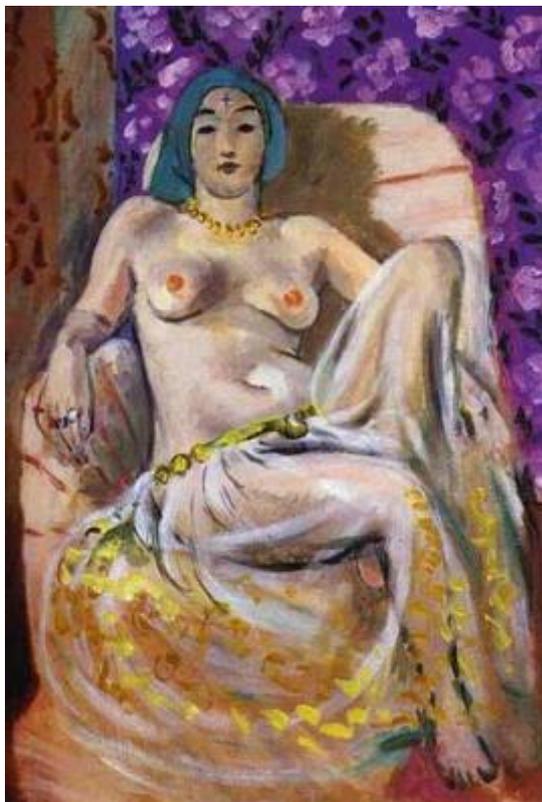


Матисс А. Мастерская художника. Фрагмент. 1911 г.

Заслуга и значение *Фовизма* – в открытии возможности художника *свободно пользоваться цветом*, используя его сильнейшие, мажорные «аккорды» для выполнения поставленных задач. Еще одна заслуга – в отрицании *воздушной перспективы*, любезнейшей подпорки Старого искусства, вместе с линейной перспективой, подпиравшей свод законов Старого искусства – *Натурализма*.

Открытия фовистов, их теория используются в различных областях искусства, быта, производства, архитектуры и дизайна. Представьте себе, как выглядели бы наши книги и вся продукция полиграфии, остановись развитие искус-

ства в середине девятнадцатого века. Графические *черно-белые* заставки, чудесные, лишь чуть *подкрашенные* иллюстрации в стиле Доре, Гранвиля, Тениела. Даже расцвеченные красками плакаты гениального Тулуз-Лотрека не позволяли себе *крикнуть во весь голос* цвета! Ведь сделай он лицо танцора красно-зелено-синим, его бы объявили сумасшедшим! Позволили себе такую вольность, верней, *с в о б о д у* в обращении с цветом, только фовисты!



Матисс А. Поднятое колено. 1922. Фрагмент



Матисс А. Лидия в синей блузе, 1939. Фрагмент

А после них художники плаката и иллюстраторы, и живописцы-станковисты, и декораторы, и монументалисты – все получили право и возможность использовать *любые* сочетания цветов, этих звенящих «труб» и «скрипок» творческой палитры. Они теперь свободно их использовали при исполнении своих предельно ярких и нарядных книжек, переливающихся звонкими цветами витражей и росписей, плакатов, декораций и цветных, веселых тканей. Фовизм – это СВОБОДА ЦВЕТОТВОРЧЕСТВА! И в этом сущность его метода.

В этом заслуга и значение фовизма, как для живописи, так и для общества, развития огромного количества сфер производства, для каждого простого человека. Каждый малыш, раскрыв цветную книжку с нарядными и яркими картинками, должен сказать: «Спасибо дедушке Матиссу, который научил художника, который рисовал картинки! Которые такие красочные и необыкновенные! Которые мне очень-очень нравятся, и это очень-очень хорошо!»

Ф о в и с т ы – это не чудилы и не «дикари», «мосье» Воксель, и прочие «эстеты», и филистеры от искусствознания, и партий. Ф о в и с т ы – это *радуга* всемирного искусства, а проще – это просто радость и восторг, и удивление прекрасному и красочному миру. Фовисты – это замечательно!

Глава 11. Кубизм

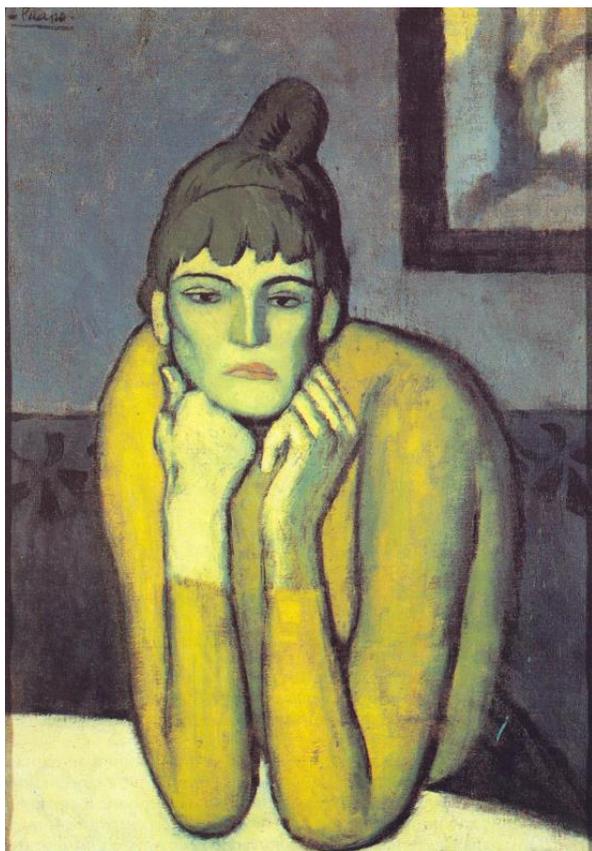
Каждый художник имеет право на эксперимент, вернее, он обязан это делать.

А.В. Нестеренко

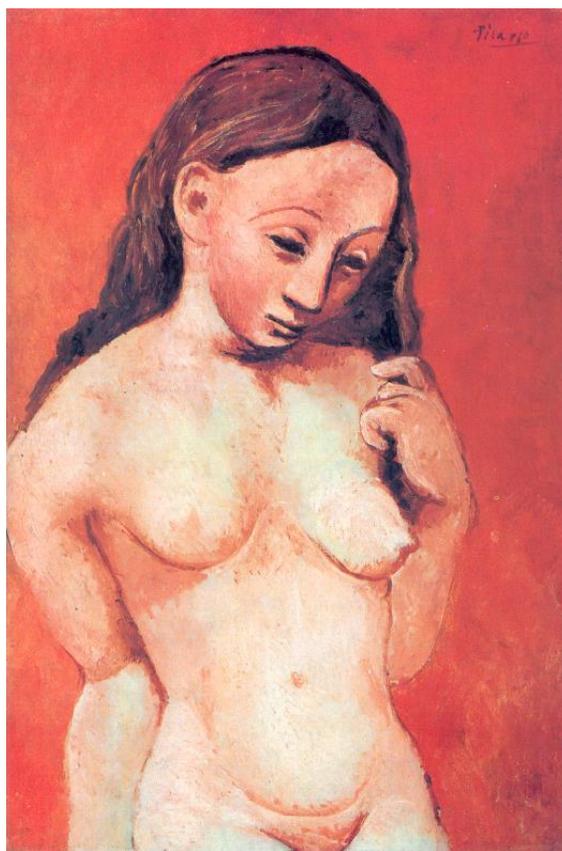
Имеет ли художник или ученый право на эксперимент, открытие законов, новых направлений в живописи и науке, открытие «Америк», новых звезд, галактик? А может быть он должен следовать морали, вкусам или политическим и религиозным догмам общества, которое не принимает нового?

Примеров из истории достаточно! Так, церковь в Средние века уничтожала всякое *научное инакомыслие*, ученые сжигались на кострах, кончали жизнь в застенках инквизиции. Во времена разгула сталинизма уничтожались целые науки, их ведущие ученые, вспомним генетику, Вавилова. Уничтожались и поэты, и художники, невежественными правителями *запрещались* и уничтожались направления в искусстве: «абстракционисты-модернисты» были не в почете.

Художники-Авангардисты, идущие в развитии искусства *вперед*, всегда встречались обществом насмешками и неприятием. Лишь по прошествии десятков лет, по мере привыкания и осознания правоты Авангардистов, открытия их принимались критикой и обществом, всецело одобрялись, *внедрялись в производство*, в жизнь народа. И в обществе, поэтому, есть *всякие художники*.



Пикассо П. Женщина с шиньоном. 1901



Пикассо П. Обнаженная на красном фоне. 1906

Есть мастера, работающие в рамках *адаптированного* к обществу искусства, понятного, привычного, и есть художники-Авангардисты, исследователи, открывающие новые течения и направления в искусстве. Я понимаю *направле-*

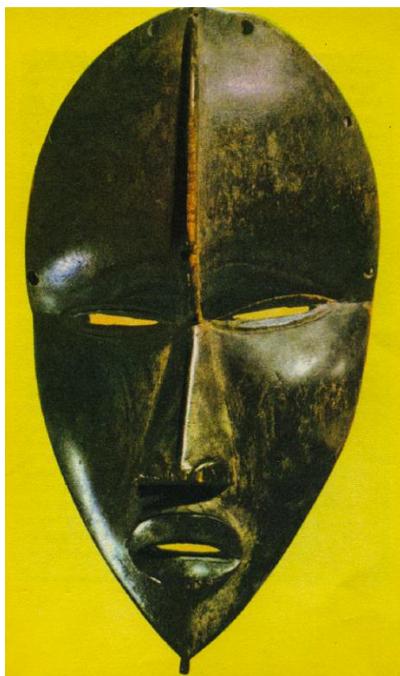
ние как новое, самостоятельное открытие художественных форм в искусстве, исследующее какую-либо грань искусства, цвет, форму или их взаимодействие.

Течения – открытия, новаторства, но в рамках направления, они не так значительны, хотя имеют тоже ценность для развития искусства. Но есть и «содержательные» течения и направления, псевдотечения. Так, Жорж Сёра открыл Пуантилизм, и это направление в искусстве, а «призматизм» Редона – псевдотечение. А Футуризм – течение «содержательное», он воспекает «машину и Англию» – технический прогресс, но в рамках ранее открытых форм Авангарда.

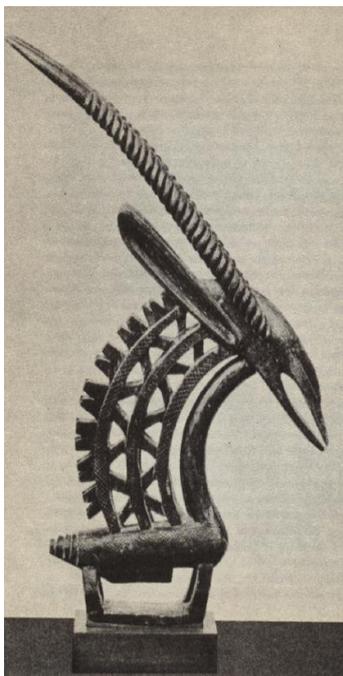
К у б и з м, как направление в искусстве, возник в Париже, в 1907 году, после посмертной выставки Сезанна. В Бато-Лявуре, бараке-общезитии, где проживала разноликая богема, ожесточенно спорили о разных направлениях, путях развития искусства. Особенно кипели страсти, когда встречались представители фовистов и кубистов, недавно образовавшихся направлений.

Если фовисты занимались цветом, то у кубистов корифеем стал Сезанн, они исследовали форму, стараясь трактовать ее через простые формы: куб, цилиндр и шар. И вместе с этим лихорадочно пытались вырваться из устоявшихся, привычных форм искусства, экспериментируя и споря о путях искусства.

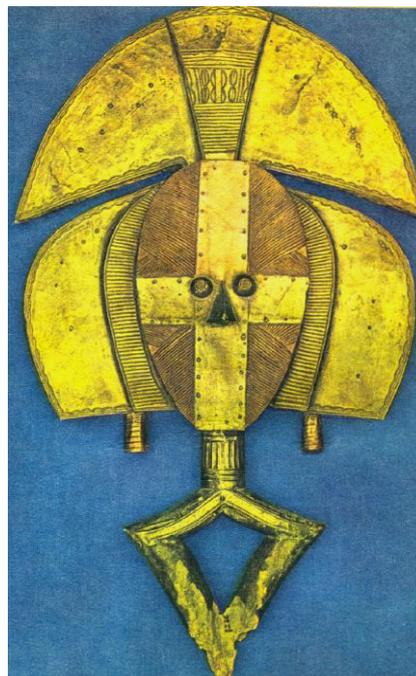
Первоначально в группе кубистов находились: Пикассо, Брак, Метценже, Делоне, Пикабия, Дюшан, Хуан Грис и прочие. Впоследствии группа распалась: одни художники примкнули к Дадаизму, другие увлеклись Сюрреализмом, а наиболее последовательными кубистами остались Жорж Брак и Пабло Пикассо.



Древняя маска племени Дау



Антилопа



Охранный дух племени Вакота

Древнейшие африканские произведения искусства

В своих воспоминаниях «как рождался Кубизм» Макс Жакоб рассказывал, что «как-то вечером, на вечеринке у Матисса, где, среди прочих, были Пабло Пикассо, Аполлинер и Сальмон, хозяин показал всем статуэтку из черного отполированного дерева. Всех поразила эта статуэтка, а Пикассо весь вечер не вы-

пускал ее из рук. На следующее утро пол мастерской художника был устлан новыми и необычными рисунками... На каждом листе – большой рисунок, почти одно и то же женское лицо, с преувеличенно длинным носом, сливающимся со ртом... Потом они же появились на холстах».



Пикассо П. Авиньонские девицы. 1907



Пикассо П. Авиньонские девицы. Фрагмент

Так негритянская скульптурка стала толчком к созданию **К у б и з м а**, новаторского направления в изобразительном искусстве. Какая здесь закономерность, и в чем новаторство кубизма, в чем его сущность?

Если *Фовизм* исследовал законы цвета, убрав из обращения закон воздушной перспективы и дав художникам *Свободу цветотворчества*, то новое явление, **К у б и з м**, дает *Свободу ф о р м о т в о р ч е с т в а*, замахиваясь на самое *святое* Старой школы – на **Н а т у р а л и з м**!

Оказывается, *к р а с о т а* не в нем, и можно создавать прекрасные шедевры, *не подражая* созданному Богом или Природой миру. Художник **САМ** становится **Т в о р ц о м** и создает *своих* животных на бумаге, прекрасных женщин из неведомого дерева и чудо-воинов из крепкого базальта. Причем, они *прекрасны*, сказочные, наполнены необыкновенной энергетикой, силой воздействия на зрителя. И это делали талантливые Мастера, наследники тысячелетних знаний.

Да, это было величайшее *открытие*, когда-то в древности осознанная африканскими художниками **И с т и н а**, позволившая им творить прекрасное *свободно*. Потребовались тысячелетия, чтобы уйти от этого свободного искусства, прийти к точнейшему копированию **н а т у р ы**, навязанному Старой школой, прозреть, отринув подражание натуре, и снова стать Творцом, *свободным от натуры* и подражания ей. Увы, но это было *эволюцией* искусства!

«Это совершенно *н о в о е* пластическое искусство!»– напишет Аполлинер, сторонник, теоретик направления «Кубизм». Вместе с кубистами он ищет

новые пути и поощряет поиски кубистами загадочного *четвертого измерения*, которое «представляет о г р о м н о с т ь п р о с т р а н с т в а», и которое они увидели в *бинокулярных* шедеврах постимпрессионистов. «Оно и есть *само пространство*, «измерение» бесконечности; оно определяет *пластичность* предметов», – писал Аполлинер, *не понимавший даже сути* этого явления.

Но добивались ли кубисты *бинокулярности* в своих работах? Пожалуй, лишь в немногих есть «проблески» пространства, неполного, случайного, они являются скорее исключением, чем правилом в их кубистических работах. Искатели «четвертых измерений» конечно, видели необычайную *пространственность* в работах у Дега, Ван Гога и других постимпрессионистов, но сами ни понять, ни «оседлать» ее, к большому сожалению, не смогли.

Не это ли позволило Дега сказать, когда он познакомился с работами кубистов: «Мне кажется, что эти молодые люди берут на себя что-то *более трудное*, чем живопись». Кубисты, по свидетельству Рейналя, восприняли его слова как комплимент, хотя и сами не осмыслили загадочного «что-то».



Пикассо П. Королева Изабо. 1909 г.



Пикассо П. Портрет сидящей Доры Маар. 1938 г.

Да и откуда могло появиться у кубистов *бинокулярное пространство*, когда их вдохновителем и Корифеем был Сезанн. Трактровка формы через шар, цилиндр и куб приводит к «построениям», к *аксонометриям*, к черчению на плоскости. К линейной перспективе добавляется обратная, объемы нарочито сведены к простейшим плоским «формам», построенным по принципу сезановских фигур. И не случайно многие кубисты затем приходят к откровенно плоским *Кубоабстракционизму*, *Дадизму*, *Неоабстракционизму*.

Но все ж, не зря слова Дега были восприняты кубистами как комплимент – они на самом деле взяли на себя нечто «более трудное, чем живопись». Заслу-

гой и открытием кубистов стало *отрицание Натурализма* и утверждение *Свободы Формотворчества*, права художника на сотворение своих миров.

При этом, многие кубисты, в отличие от Натурализма, гораздо глубже раскрывают темы, показывая не просто ФАКТ, свершение чего-то, но и свои чувства к «факту»: чувства ужаса, отчаяния, гнева или отвращения. Пример – картина П. Пикассо: «Герника» (1937).

Ее экспрессия и образы буквально *вопиют*: «Крики детей, крики женщин, крики птиц, крики цветов, крики деревьев и камней, крики кирпичей, крики мебели, кроватей, стульев, занавесей, кошек, газет, крики, смешивающиеся с запахами, крики дыма, обжигающего вас со спины, крики варящихся в большом котле. и крики птиц, падающих дождем в море и переполняющих его». Этот текст Пикассо и его картина «Герника» – единое и непревзойденное воплощение не свидетельства, а «выражение личного ужаса перед случившемся, не исторический факт, а отклик на него, отзвук личного потрясения». Такой эффект воздействия дает только кубизм!

Кубисты нам оставили не только «непонятные» картины, они открыли дверь в искусство нового, XX века. Весь облик новой, развивающейся архитектуры, основанной на *конструктивизме* и *функциональности*, взывал и к живописи *новых форм*, к дизайну, соответствующему новым интерьерам, к монументальной живописи, подходящей к новым зданиям. Свободный, «неоабстрактно» изменяющийся мир потребовал для своих «одежд» *Свободы Формотворчества!*

Все это дали нам *кубисты*, художники, провозгласившие Свободу в формотворчестве, оставившие миру тысячи картин, определивших новый век в искусстве и подготовившие почву для открытия других авангардистских направлений в живописи – *Неоабстракционизма, Дадаизма, Нового Авангарда.*



Пикассо П. Герника. 1937 г. Музей королевы Софии, Мадрид

Глава 12. Модерн и Модернизм

Моему другу, Прохорову Александру,
известному художнику-карикатуристу,
посвящается.

Это был диалог между его
линией и нашими линиями.
Жан Кокто

На старом кладбище в Париже, Пэр-Лашез, есть скромная могила с необычной надписью на каменной плите:

АМЕДЕО МОДИЛЬЯНИ,

художник.

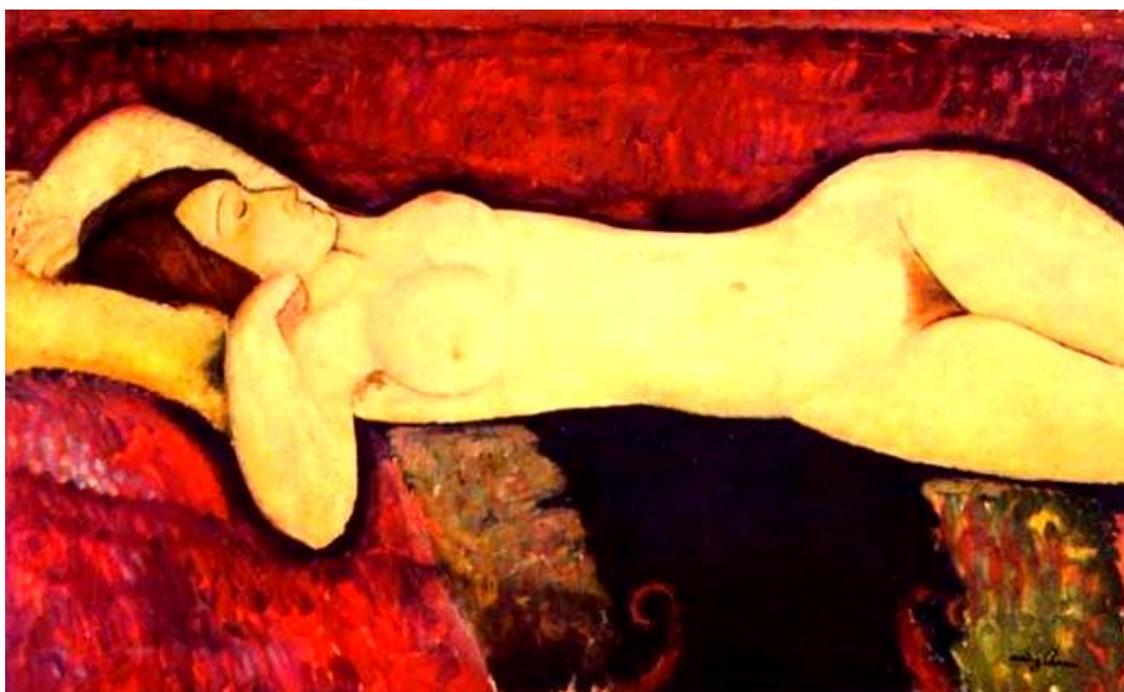
Родился в Ливорно 12 июля 1884.

Умер в Париже 24 января 1920.

Смерть застала его на пороге славы.

А чуть пониже – эпитафия на смерть его жены Жанны Эбютерн, которая не захотела пережить разлуку с ним и выбросилась из окна шестого этажа.

Трагическая смерть художника оборвала не только жизнь его жены, был прерван удивительный по красоте *этап развития* всемирного искусства, название которому и *его место* в живописи не определили до сих пор. Для критиков и искусствознаев все творчество художника осталось до сих пор *загадкой*.



Модильяни А. Большая обнаженная. 1917 г.

Рассматриваются, в основном, его приемы в живописи, их необычность и оригинальность. Попытки «привязать» художника к различным направлениям и «учителям» довольно многочисленны и неудачны, и вызывают только споры между критиками. И, несмотря на множество работ о Модильяни, все чаще в западном искусствознании высказывается мнение, что творчество его нуждается в «глубоком изучении, что он еще *не понят* до конца и не оценен объективно». А что могут понять и оценить (на вкус?) «эстетствующие» искусствоЗНАИ?!

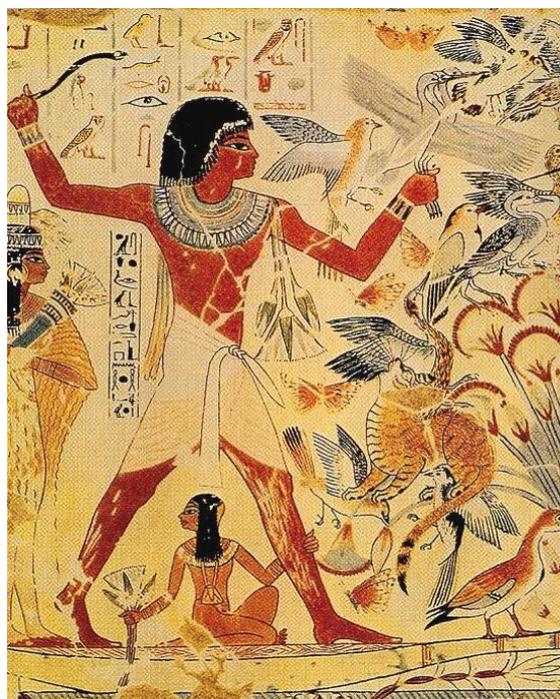
У нашей Школы Конкретного искусствоВЕДЕНИЯ – *научные* подходы, эволюционная основа, и метод, соответственно, *научный* – диалектический мате-

риализм. В отличие от «эстетского», «божественного» происхождения искусства и таланта, в его генезисе (зарождении) мы видим историческую, *эволюционную* основу. Поэтому, исследуя искусство скотоводческого периода Сахары, в 2-х книгах профессора Анри Лота, французского *археолога*, мы заметили разительное *сходство* изображений скотоводов позднего периода с *более поздними* изображениями человека и животных в Древнем Египте (период Цивилизаций).

Изображения носили плоскостной, *конструктивный, канонический* характер: голова – в профиль, торс, руки – в фас, таз, ноги – снова в профиль. И это было *гениальное* решение! Все рационально: профиль лица – выразителен, фас торса позволяет передать движения рук, а профиль ног – ходьбу, движение.

Но самое удивительное, подобную *эстетику* изображений и схожую эстетику в архитектуре и дизайне мы обнаружили в искусстве всех Древних цивилизаций, включая раннюю Античность (до Натурализма). В иконах христиан, в Средневековой миниатюре, восточной и европейской – тоже каноны и особая эстетика *плоскостности, конструктивности, локальности цвета, простоты*.

Аналогичная *эстетика изображений* появится затем в Аналитическом Авангарде конца XIX в., в картинах Поля Гогена, а позже – у художников Модерна. И мы обнаруживаем *эту эстетику* в определении понятия «Модерн», но «зверски» извращенного «эстетами»-искусствознаями: «МОДЕРН – направление в изобразительном и декоративно-прикладном искусстве (1?) конца XIX – начала XX века, противопоставляющее себя искусству прошлого (2?) и стремившееся к *конструктивности, чистоте линий, лаконизму и целостности форм* (!)».

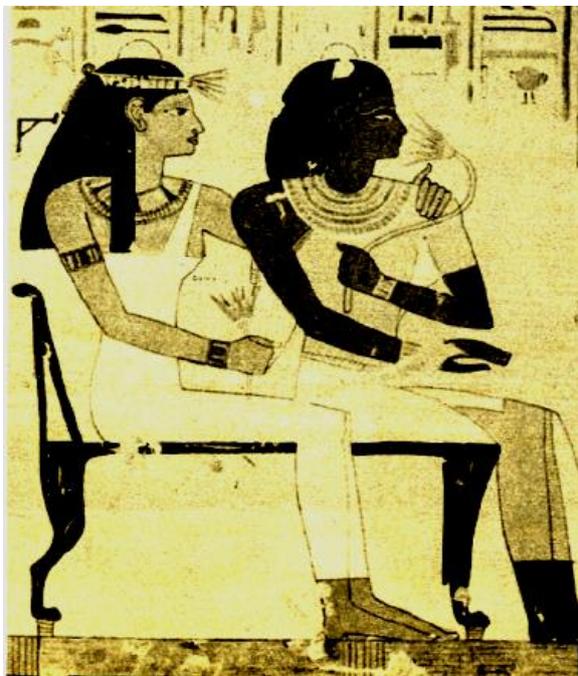


Зачатки Древнего Модернизма. Сахара. Неолит Охота Фараона на Ниле. Фивы. 1425–1379 гг. до н. э.
Эстетика «Модернизма» в искусстве: плоскостность, конструктивность, лаконизм цвета, чистота линий

Но мы мой, уважаемый читатель, *аналогичную эстетику* уже встречали в скотоводческом периоде, в искусстве Древних цивилизаций, ранней Античности, Средневековья... Причем, и в архитектуре (см. 1? определения). Выходит,

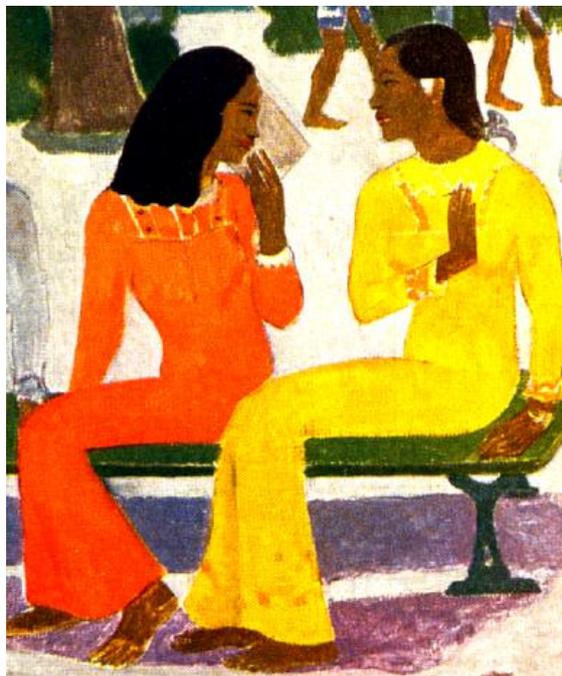
ошибаются «эстеты»: не противопоставляет Модерн «себя искусству прошлого» (см. 2? определения), а эволюционирует в его эстетических принципах одного НАПРАВЛЕНИЯ. Какого, господа «эстеты? Может, Модернизма?

Но у «эстетов» «МОДЕРНИЗМ – общее название разных направлений (1?) в искусстве конца XIX – начала XX века (2?), провозгласивших разрыв с реализмом (3?), отказ от старых форм (4?) и поиск новых эстетических принципов».



Модернизм Древнего Египта

Эстетика Модернизма: конструктивность, плоскостность, локальность цвета, красота линий



Гоген П. Рынок. Неомодернизм

Здесь, что ни слово, то нелепость или клевета и ложь на Модернизм! Когда уgomонитесь, господа «эстеты»? «Толковый словарь» Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. издан в 1995 г., в России – «демократы», а вы все так же злобствуете, клеветца на «Модернизм-Абстракционизм» и перекрывая путь Авангардизму!

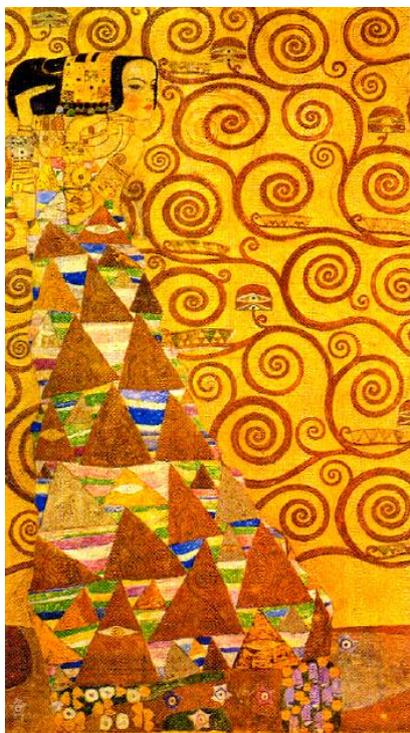
Вот наше, авангардное, научное определение понятия: «МОДЕРНИЗМ – общее название направлений и течений в искусстве разных времен, сходных в эстетической концепции: стремление к плоскостности, конструктивности, чистоте линий, лаконизму и целостности форм» (определение В.И. Пронькина).

Явление Модернизма, как и явления Авангардизма, Абстрактного искусства – все это явления глобальные, а не только лишь «в искусстве конца XIX – начала XX века», или «в искусстве XX века», как пишут метафизики-«эстеты».

Научное определения понятий, диалектическое, и верное исторически понимание явлений эволюции искусства, позволило нам выделить понятия и направления в искусстве: Модернизм скотоводов, Древних Цивилизаций, Модернизм Античности, Средневековья, Аналитический Модернизм: Неомодернизм (П. Гоген и пр.), Модерн (Г. Климт и пр.), Неомодерн (А. Модильяни).

Судите сами: стиль «Модерн» возник в архитектуре на рубеже XIX–XX веков, и распространился на другие сферы жизни и искусства, создав эстетику машинного производства. Он проявляется в декоративных формах витражей, решеток, росписей, в изысканных и легких тканях, в моде, в линиях авто, посу-

ды, мебели. И, главное, в Модерне, как и в искусстве Модильяни, в основе *плоскостность*, отсутствие объемных форм, скульптуры и лепнины на стенах и фасадах зданий. В декоративном оформлении – все та же плоскостность, изящность, плавность линий, прекрасная гармония простых и ясных контуров.



Климт Г. Ожидание. 1905-09 гг.



Климт Г. Поцелуй. 1908 г. Работы в стиле «Модерн»

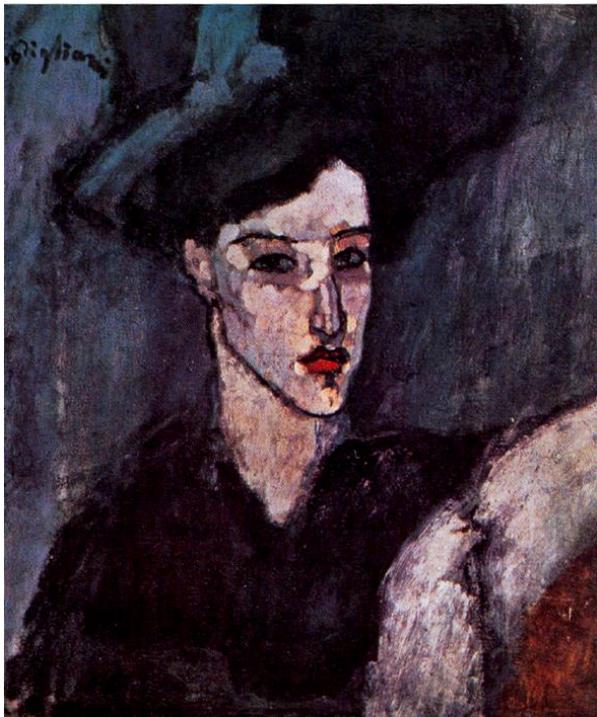
И первый шаг был сделан *мюнхенскими* художниками (Сецессион 1892 г): развитие Модерна, как стиля более определилось в 1897 г. на Венском Сецессионе. Австрийских «модернистов» представляли Отто Вагнер, который оказал огромное влияние на формирование стиля «Модерн», а также Г. Климт, Й. Гофман, Э. Орлик, К. Мозер. В Германии стиль получил название «югендстиль» от авангардного журнала «Jugend», вокруг которого сгруппировались «модернисты» О. Экман, П. Беренс, Б. Панкок, Р. Римершмид и прочие. В рисунках Климта, Экмана, и в их орнаментах – прямая связь с японской графикой.

Во Франции и в Англии стиль получил название «ар нуво» – новый стиль, его проводниками стал во Франции Тулуз-Лотрек, а в Англии – Ашби и Макинтош, Б. Скотт, и прочие. Бельгийский архитектор и дизайнер Ван де Вельде, активный идеолог, практик стилевого направления «Модерн», одним из первых сформулировал все основные принципы стиля «Модерн».

Своими эстетическими и физиологическими (монокулярность, плоскостность) принципами, истоками *Модерн* уходит в искусство неолита, Древнего Египта, плоскостной миниатюры, плоскостной японской графики. Недаром Поль Гоген, Эмиль Бернар, фовисты и кубисты, а затем почти весь *плоскостной, монокулярный* Авангард корнями уходили в *искусство Древности*, или в искусство прототипа первобытного художника – в творчество ребенка. Это касается и абстрактного искусства, и неоабстрактного, и почти всех его течений: во всех этих течениях и направлениях в основе были Первоэлементы.

И если первые работы модернистов, Климта, Экмана, несут в себе яркую, ярко выраженную связь с *декоративным плоскостным* искусством Древности, насыщены орнаментом, узорами, абстрактными фактурами, то Модильяни переносит эстетические нормы и законы модернизма в *живопись станковую*, лишенную приемов «прикладничества» основоположников стиля «Модерн».

При жизни нищий и не признанный, а после смерти «понятый», великий, гениальный, Модильяни словно бы завис в пространстве *между разными течениями и направлениями*. И лишь с позиций нового, *научного* Конкретного искусствования, мы можем оценить новаторство художника и *определить* искусству Модильяни место в потоке направлений и течений живописи.



Модильяни А. Еврейка. 1908 г.



Модильяни А. Виолончелист. 1909 г.

Амедео Модильяни появился на Монмартре в 1906 году. Он сразу же привлек внимание других художников своей красивой внешностью, душевностью и образованностью. Это позволило ему сдружиться с Пикассо, с Дереном и Вламинком, с кубистами, фовистами и многими другими живописцами. Картины этого периода вполне определяют эти связи: это метания и поиски своих путей в искусстве, период становления художника. Картины, выставленные им на выставках 1907–08 года, успеха не имели, но Модильяни *придавал особое значение* «Еврейке», портрету женщины, который отличался от других работ *о с о б о й плоскостностью* изображения.

Я не случайно выделил слова о *плоскостности*, и не случайно Модильяни *выделял* «Еврейку» из других работ – здесь начинался *новый* Модильяни. Пока еще интуитивно, неосознанно рождалось новое, особенное *направление* в искусстве, которое нам предстоит *исследовать* и *определить*.

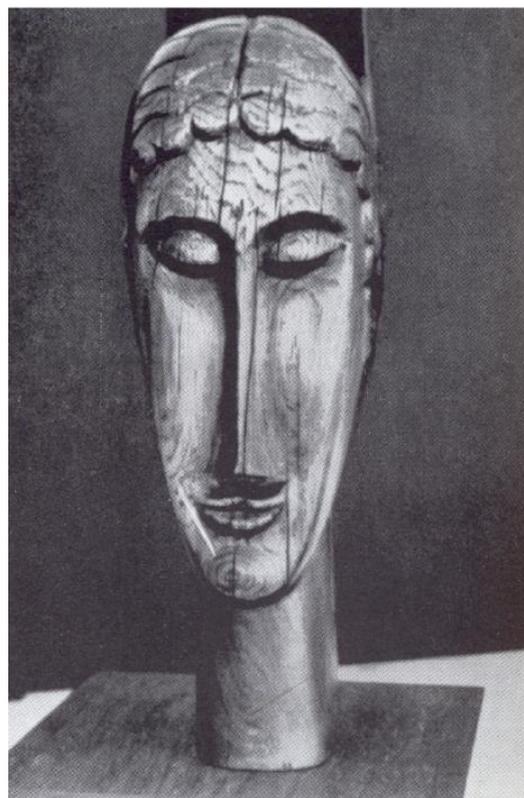
Пока же Модильяни потрясен Сезанном, большая выставка которого открылась в 1909 году. «Виолончелист» и «Доктор Поль Александр» пока еще

несут в себе влияние кубистов и Сезанна, но в полотне «Еврейка» уже просматривается *новый* Модильяни, необычный и самобытный.

И в этом же году художник познакомился со скульптором Бранкузи и занялся скульптурой. Уже тогда Бранкузи был поражен его рисунками, их новизной, оригинальностью, увидев в них «*пластические поиски*».



Модильяни А. Г-жа Колер. 1909 г.



Модильяни А. Голова. 1912-13 г.

Так, чем же отличаются эти рисунки от других работ, и что же в них особенного? Эти рисунки *абсолютно плоские!* Такого мы не видим ни у одного художника, ни у Сезанна, ни у фовистов, ни у кубистов. Художники-новаторы, от импрессионистов до кубистов, еще не отходили от изображения *иллюзорной формы*, монокулярно-перспективного пространства.

Гоген в своих работах позднего периода приходит к *плоскостности*, декоративизму, но не уходит в *плоскость абсолютную*. В его трактате говорится о гармонии цветов и контура, но таитянки его все-таки 3-мерны или «рельефны», они «живут» в декоративном *относительном* «моно-пространстве».

Стоит напомнить, что *монокулярные* изображения не создают *физически* ни визуального пространства, ни «объемных» образов.

Поэтому *физиологически* все наши образы подразделяются на *монокулярные* – образы 1-го глаза и на *бинокулярные* – образы 2-х глаз. И именно *монокулярность* физически определяет *плоскостность* ВСЕХ визуальных образов, от *личных* зрительных, до изобразительных – картин. *Технологические* образы-изображения (фотография, кино) также подвластны «моно-бино»: все «моно-камеры» с 1-м объективом дают лишь *плоскостные* образы на фото и в кино.

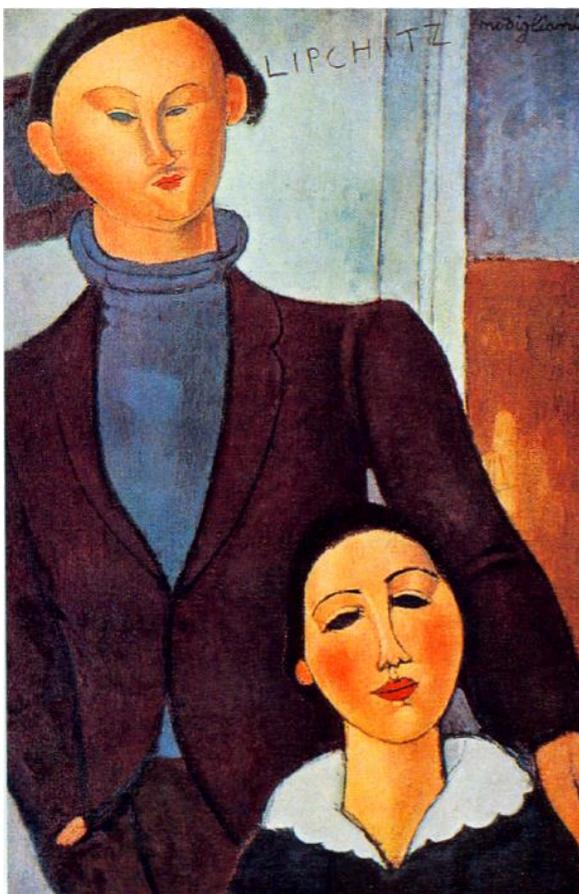
А визуальную *пространственность* всем нашим образам, от *личных* зрительных, до *изображений* самых разных видов, дают *бинокулярные* технологии

2-х глаз, 2-х объективов фото-кино-камер. Есть также *г о л о г р а ф и я*, создающая не только лишь *пространственные образы*, но и еще *о б ъ е м н ы е*: в отличие от «картинных» образов их можно обойти вокруг. Это – скульптура света.

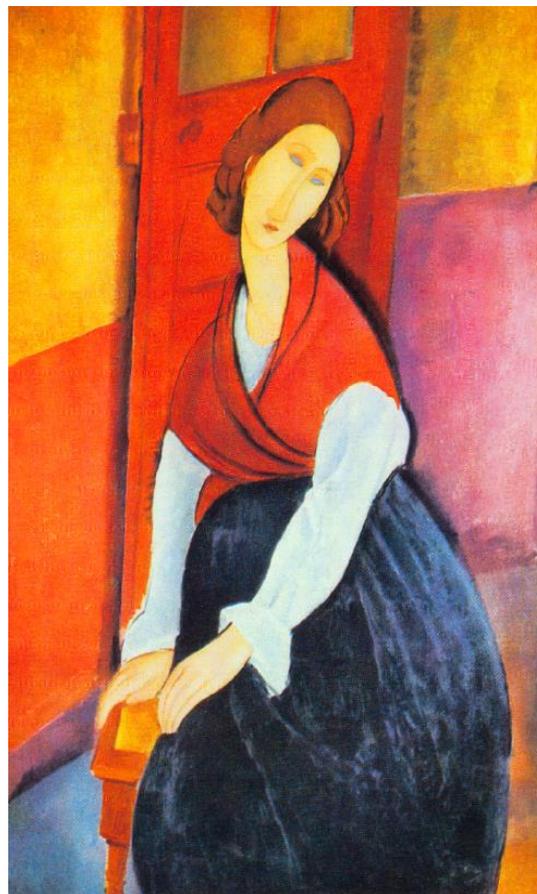
«Картинные» изображения являются: а) *абсолютно плоскими* – на плоскости все Первоэлементы (точка, линия, фигура), они 2-мерные и *плоскостные*; б) 3-мерные *монокулярные*: перспективные (линейная, воздушная, обратная) и все аксонометрии – 3-мерные изображения без перспективы, основанные на углах «трехмерности». И все они *не создают* иллюзию *п р о с т р а н с т в а* (свойство *бинокулярных* образов), а лишь – иллюзию *п р о с т р а н с т в е н н о с т и*.

Лишь Модильяни *устраняет* всякую иллюзию *п р о с т р а н с т в е н н о с т и* своих работ. Уже в 1911 году он покорен Египтом, его таинственным искусством, отточенной и плавной *л и н и е й* рисунка, росписи, рельефа. Влияние древнейшей примитивной живописи, графики, скульптуры на *все* искусство Авангарда *несомненно*. Оно сказалось и на Модильяни.

В его скульптуре, живописи и в рисунке мы видим отблески Древнейшего искусства: открыто стилизованную *вытянутость* негритянских масок, изящество и утонченность *л и н и й*, локальность цвета, *контурность и плоскостность* фигур. Если Гоген только *стремится* к плоскостности, то Модильяни к ней *приходит*. Его работы *абсолютно п л о с к и*, а контуры фигур и лиц распластаны на плоскости, «приклеены» к поверхности холста. За ними нет иллюзии *пространственности*, за ними – «живописная» поверхность, вернее, она *р я д о м* с ними, на плоскости холста. А образы людей *распластаны* на ней.



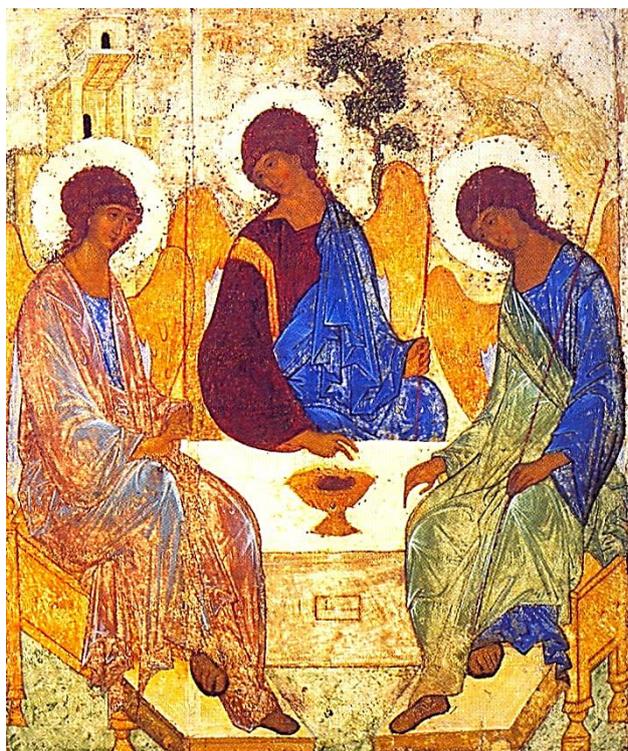
Модильяни А. Жак Липшиц и его жена.1917



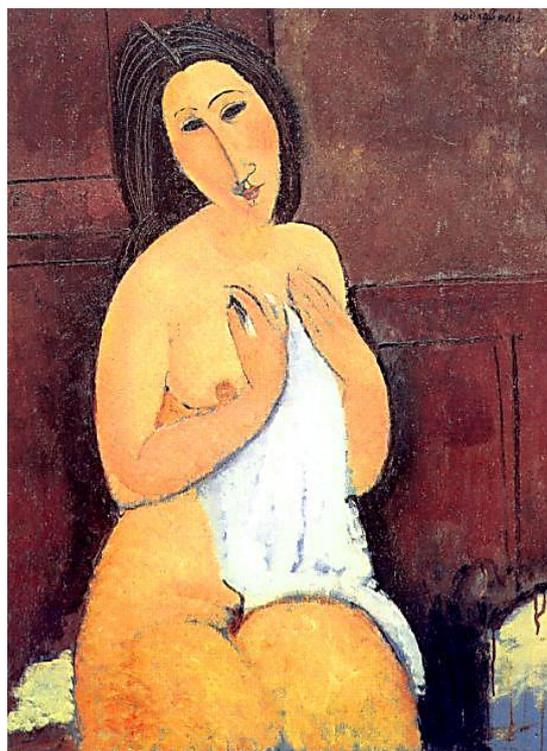
Модильяни А. Жанна Эбютерн.1919

Зато все силы, весь талант художник направляет на решение *эстетических* задач Неомодерна: изящество и плавность линий, красивость контура, гармония цветов, окрашенных поверхностей. Теперь, когда все сведено к двумерной *плоскости*, это становится естественно и целесообразно. Портреты, обнаженные натурщицы наполнены волшебной грацией, и этому способствует еще и *вытянутость* контуров лица и шеи, рук, туловища, и нарочитая покатость плеч.

Все это, вместе с наклоном головы чуть вправо или влево, роднит его портреты с *Православными иконами*, которые наша Школа определяет, как *Православный Модернизм*. Такую удлиненность форм мы видим и в скульптуре Модильяни, здесь та же упрощенность форм и *плавность линий*, доведенная художником до совершенства. Поэтому его искусство – из созвездия «Модернизм».



Рублев А. Троица. 20-е гг. XV в.
Стиль «Православный модернизм» в иконе



Модильяни А. Сидящая обнаженная
в рубашке 1917 г. Неомодернизм

Конечно, метод *абсолютной* плоскостности изображений мы видим и у Климта, и у прочих представителей Модерна, но именно ЭСТЕТИКА икон и росписей *Православного Модернизма*, дает работам Модильяни СТАТУС художника-Авангардиста, а его течению Модерна *дает название* «НЕОМОДЕРН». Это *впервые* ставит его творчество на *определенную ступень* Авангардизма.

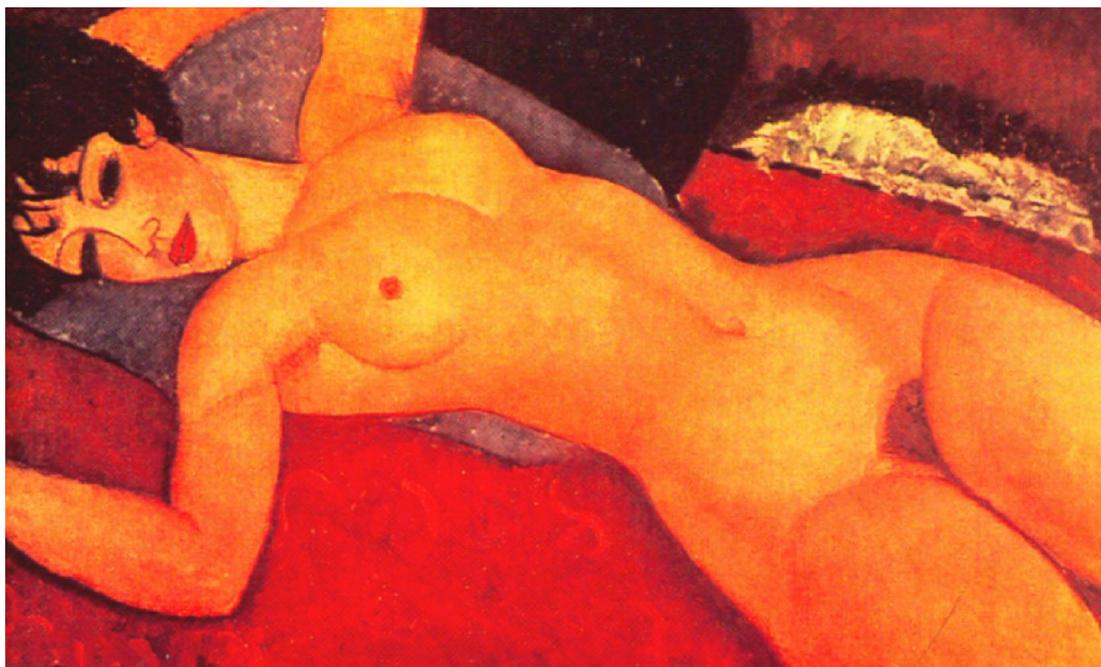
«Л и н и я – это волшебная палочка, чтобы уметь с ней обращаться, нужен *г е н и й*», – объясняет Модильяни, и в работах Мастера мы видим эту гениальность. И это видели в то время многие художники, но объяснить *таинственную магию его работ*, к большому сожалению, никто из «критиков» не мог.

Непонятый, непризнанный, вечно нуждающийся в деньгах, художник не выдерживает этих испытаний и умирает «на пороге славы» и признания. В который раз из-за инертности и равнодушия художественного сообщества, искусствознаев, критиков, торговцев, меценатов, *трагически* заканчивается жизнь ве-

ликого художника. Ван Гог, Гоген, Сёра и Модильяни ушли из жизни в творческом расцвете, наполненные планами, идеями, не созданными произведениями.

Нам остается лишь умножить славу Модильяни и оценить его достойный вклад в развитие искусства, живописи, мировой культуры. Да, Модильяни был не просто автор *необычной живописи* – он был Авангардистом! Его *новаторское течение* в Модерне наше Конкретное *научное* искусствоведение, исследовав путь творчества Амедео Модильяни, *определяет*, как Н е о м о д е р н.

И если Неомодернисты XIX века, Гоген, Бернар, еще держались перспективы, плоскостной 3-мерности, то Амедео Модильяни в своей живописи решительно, осознанно *порывает с ними* и выдвигает собственные приоритеты.



Модильяни А. Обнаженная. 1917-1918 гг.

Эксперименты Модильяни с плоскостью, впервые промелькнувшие в «Еврейке», приводят его к новому искусству, искусству *плоского Неомодерна с ЭСТЕТИКОЙ искусства Православного Модернизма*. Он отрицает почти все основы Старой школы, все перспективы и *монокулярную* иллюзию пространственности. Он создает прекрасное *на плоскости*, оставив от устоев Старой школы лишь только *р е а л и з м* в типических чертах, которые он увидел в Модернизме прошлого и Православного искусства, которое он понял и прочувствовал.

Его художественная эволюция в *Неомодерне* происходила незаметно, но *закономерно*, и по его работам этого периода мы можем проследить ее *осознанный* и зримый путь. Не верьте болтунам-«эстетам» о его «загадочности», что творчество его нуждается в «глубоком изучении». Каждый новатор знает *все истоки своего открытия*, и Модильяни знал и древние истоки своего искусства, и знал, куда ведет свое искусство. Куда же? От Модерна – в Неомодерн!

И мы, друзья, исследовав в его работах *эстетические закономерности*, решили все неопределенности: мы понимаем, *как* и *откуда* появились в свет изображения прекрасных женщин и мужчин с изысканными, тонкими чертами, с волшебной линией, с которой был на «ты» великий Гений, Амедео Модильяни.

Глава 13. Футуризм

Не существует красоты вне борьбы.
Нет шедевров без агрессивности.
Т. Маринетти

Двадцатый век, едва начавшись, принес искусству Абсолютную свободу цветотворчества, провозглашенную *фовистами*, и Абсолютную свободу формотворчества, открытого *кубистами*. А следом возникают сразу два довольно любопытных направления – Экспрессионизм и Футуризм. Они возникли в живописи и литературе, в театре и других искусствах, и всюду оставляли свой экстравагантный, запоминающийся, яркий след.

Свой первый манифест поэт Томасо Маринетти, основоположник Футуризма, опубликовал 20 февраля 1908 года. В нем объявлялось о создании искусства «Футуризм», искусства-провозвестника грядущих потрясений, певцов прогресса, воспевающих машинный век и электричество, пророков и глашатаев революционных изменений.

Задачей Футуризма стало *отрицание* всего предшествующего искусства, олицетворяющее, по мнению Томасо Маринетти, мораль и взгляды буржуазно-обывательского общества, пропитанного ханжеством и лицемерием. «Главными элементами нашей поэзии будут храбрость, дерзость и бунт!» – так говорилось в первом манифесте футуристов. Все выступления Томасо Маринетти и его друзей сопровождалось громкими скандалами, позерством. И это же звучало в их декларациях: «До сих пор литература воспевала задумчивость, неподвижность, экстаз и сон, мы же хотим воспеть *наступательное движение*, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака».

Такая агрессивность проявлялась в Футуризме всех направлений, как в «правом», итальянском, тяготеющем к национализму и фашизму, так и в российском «левом», пропитанном идеями социализма. Все футуристы видели себя пророками и разрушителями старого, отжившего искусства, революционерами, творцами будущего. Но как талантливо это звучало в поэмах Маяковского!

Я, воспевающий машину и Англию,
может быть, просто,
в самом обыкновенном Евангелии
тринадцатый апостол.

И не случайно итальянский футуризм пришел потом к фашизму, а русский – к диктатуре пролетариата.

в терновом венце революций
грядет шестнадцатый год.
А я у вас – его *предтеча...*

Владимир Маяковский стал поэтом молодой Советской власти, а Маринетти – другом диктатора Муссолини и поэтом нового фашистского режима.

Но, вместе с тем, в литературу и театр, особенно в поэзию, Авангардисты-футуристы привнесли довольно много нового, действительно революционного. Так, Маяковский открывает новые, *футуристические* формы удивительной поэзии. В ней ново все: и новый ритм, размер, и новые приемы, рифмы, образы.

А в живописи дело обстояло несколько сложнее. На это время были сделаны почти все важные *формальные* открытия, и живописцам-футуристам ос-

талась лишь одна свободная для экспериментов ниша – футуристическое *содержание*. Поэтому художники объединяются под знамя *футуризма* гораздо позже, чем футуристы-литераторы.

Только 11 апреля 1910 года был написан Манифест, который подписали новоявленные футуристы: Джакомо Балла, Джино Северини, Умберто Боччони, Карло Карра и Луиджи Руссоло. И каждый обращенный футурист нес груз какого-то «изжившего себя» искусства, которое они собрались низвергать. Боччони рисовал веристские портреты, с налетом *импрессионизма*, а Северини был поклонником Сёра и «*пуантилировал*». Джакомо Балла создавал полотна в стиле плоского импрессионизма, а Карра тяготел к «литературщине», как называл ее Сезанн, и символизму. В *формальном плане* Авангард не получался...

Поскольку открывать в формальном плане было нечего, все дружно осудили «стариков» импрессионистов и «молодых» фовистов и кубистов в отрицании *сюжетности*, общественной апатии и политической пассивности. Вот футуристы были в этом плане «молодцами», задачи ставили «революционные»: «Нужно вымести все уже *использованные сюжеты*, чтобы выразить нашу вихревую *жизнь стали*, гордости, лихорадки и быстроты».



Карра К. Портрет Маринетти. 1910-11 г.



Дж. Северини. Бронепоезд. 1915 г.

А что же за *сюжеты* начинают «штурмовать» художники? Конечно же, футуристические! Восторг и восхищение «машинным веком», борьба за место в жизни и баталии из политических и классовых сражений – вот основной сюжет «революционеров» футуристов. У многих в их картинах – динамичные потоки «масс», безликих и безумных, сметающих все на своем пути. Это «Восстание» Л. Руссоло (1911 г.), «Похороны анархиста Галли» К. Карра (1911-12г.) и «Драка» У. Боччони (1910г.). И даже серия картин Боччони «Состояние души», написана как состояние души в потоке *бурной жизни*, в круговороте, ритме, хаосе движений. «Мы будем воспевать толпы!» – провозглашают футуристы.

Художники «обожествляют» механизмы и машины: «Единственная наша натурщица – машина, необходимейшая дочь человека». «Автобус» и «Метро» (1912 г.) у Джино Северини – попытка передать «само динамическое ощущение». Движение и «динамизм» становятся для футуристов самоцелью, они пытаются в картине *изобразить движение*.

В движении *сливаются* автобус и дома, сливаются в движении фигуры, руки, ноги, как смазавшиеся кадры фотографий. «У бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны». Джакомо Балла словно иллюстрирует слова из Манифеста своими многоногими собачками («Дама с собачкой», «Динамизм дога на сворке», 1913г.) и многоногой девушкой, и музыкантом, многоруким, многозвучным и многострадательным.

При всем своем глобальном *отрицании* искусства прошлого, художниками-футуристами *используются* различные приемы для передачи «динамизма», а зачастую, они попросту заимствуют их у различных направлений живописи. У дивизионистов – разделение мазка, у абстракционистов – череду абстрактных ритмов, у кубистов – «разделение» фигур на части.



Грالی Т. Завораживающая свобода полета

Но футуристы вносят и свои «приемчики» для усиления динамики. «Линия силы», футуризированный «Супрематизм Малевича», дает железный ритм в «Движении мускулов» Боччони (1913г), в картинах Л. Руссоло «Дом, свет, небо» и «Восстание» (1911-12г.), в почти *абстрактной* и *пуантилической* картине Северини «14 июля» (1913г.). Как видите, формально все «приемчики» – наборчики из старого «буржуйского» Авангардизма.

«Пространственный симультивизм», на деле – плоскостное *наложение* одних изображений на другие, у футуристов более «конкретный», чем симультивизм кубистов. Он позволяет оперировать довольно целостными образа-

ми, накладывая их на основные образы – «взаимнопроницаемость» предметов, вместо дробления изображений плоскостями у кубистов.

В использовании цвета картины футуристов продолжили традиции фовистов, ведь для создания портрета века электричества, машин и динамизма, их яркость, напряженность цвета, и контрастность являлись идеальным цветовым решением. И «Манифест живописи» рекомендовал писать картины лишь самыми кричащими и яркими цветами: «Краааасными, которые кричааат», а изливать поток кричащих красок советовалось в *дивизионистской* технике.



Боччони У. Смех. 1911г. Футуристическое произведение

И как бы ни крушили, и ни отрицали футуристы Старый мир, но пользовались они все теми же приемами и красками, доставшимися им в наследство от предшественников. Формально они вынуждены были *пользоваться открытиями* Старого искусства. Своих Авангардистов в изобразительном искусстве у футуристов не было, они являлись подражателями «старого» Авангардизма.

Авангардизм – явление *художественного* мира, и эволюция его идет в *познании*, а не в политике. Правда, «политика» пыталась *запретить* и даже уничтожить Авангард, но можно ли запретить, *остановить познание?*

Но в целом, все искусство футуристов является *монокулярным* и нарочито *плоскостным*, художники не ставят целью добиваться ни «четвертых измерений», как кубисты, ни «огромности пространства», ни *бинокулярных* достижений постимпрессионистов. Их целью стала футуристская *сюжетность*, она же стала и их вкладом в кладовую мировой культуры.

Глава 14. Экспрессионизм

Чем дальше удаляешься от природы, оставаясь естественным, тем выше становится искусство.

Э. Нольде

Экспрессионизм, как направление в искусстве, определяется формально во втором десятилетии Двадцатого столетия, но как явление в искусстве Экспрессионизм возник гораздо раньше. И если Футуризм, который тоже *экспрессивен*, ассоциируется больше с поездом-экспрессом: «Наш паровоз, вперед лети!», то Экспрессионизму больше соответствуют слова «переживание», «чувствительность» и «выразительность».

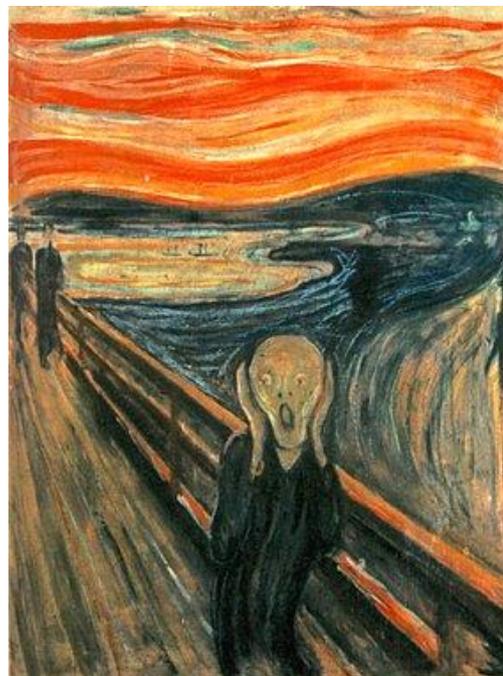
Впервые термин «*Экспрессионизм*» был применен в 1911 году В. Воррингером по поводу художников-французов, Ван Гога, П. Гогена, П. Матисса и других. В дальнейшем – в выставочном каталоге группы «Синий всадник» в 1912 г. А после этого – распространился на художников «Моста», «Синего всадника» и прочих экспрессионистов, которые «пожертвовали» натурализмом для большей выразительности образов, для передачи своих чувств, переживаний, взглядов.

Зачатки Экспрессионизма появляются уже у Босха, Брейгеля, Эль-Греко, Гойи: в предельно выразительных офортах серии «Капричос», «Бедствия войны» и в живописных произведениях оглохшего художника. Ван Гог – основоположник цветового Экспрессионизма, он развивался у фовистов, символистов.

Экспрессия – сестра сатиры и гротеска, соратница художника, который возмущен несправедливостью и подлостью, который прокликает ложь, насилие, войну и смерть людей. Или который угнетен, потерян и *вопиет* в бессилии и ужасе, как потрясенный человек в картине Мунка «Крик».



Гойя Ф. Фрагмент из «Капричос». 1797-98 г.



Мунк Э. Крик. 1893 г.

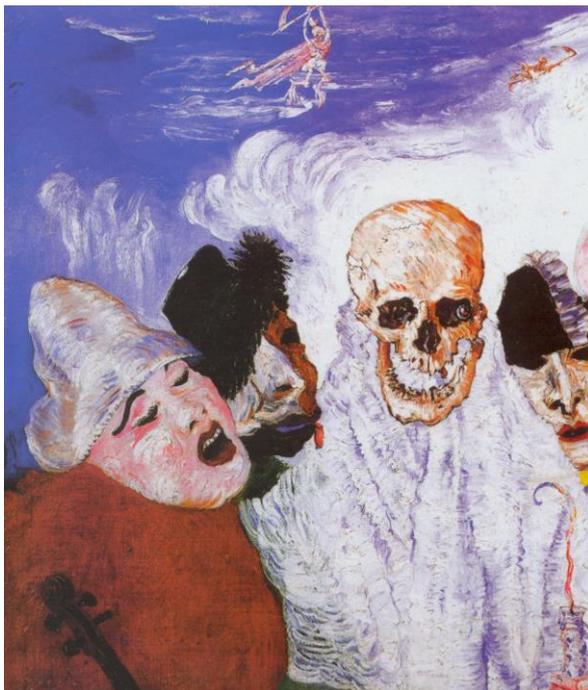
Тогда в картинах, как у Джеймса Энсора, появятся уроды, люди в масках, тупое общество людей, изображенное в его картине «Въезд Христа в Брюссель».

Другой причиной тяготения к Экспрессионизму становится стремление *усилить красоту* живого мира и сделать его *более* прекрасным, выразительным. И этот эстетический экспрессионизм мы видим у Ван Гога, художников «Моста», «Синего всадника». Эмоциональность, выразительность и даже эксцентричность здесь достигается художником *сознательно* посредством *цвета*, посредством *усиления* его звучания, контрастности и яркости,

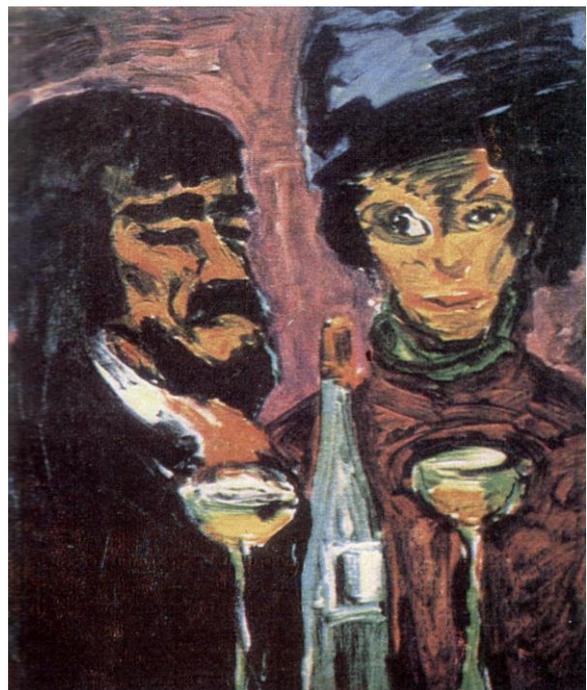
Вот, что писал Ван Гог: «Для начала я пишу его со всей точностью, на которую способен... Чтобы завершить его, я становлюсь необузданным колористом. Я преувеличиваю светлые тона... доводя до оранжевого, хрома, бледно-лимонного». Заметьте, господа, сначала он «копирует», и лишь *потом творит!*

И развивался Экспрессионизм *двумя* потоками: а) как *социально-психологический*; б) как *эмоционально-эстетический*, «цветовой экспрессионизм». Но зачастую эти два течения сливались воедино. Тогда рождались яркие, эмоциональные картины, несущие в себе, помимо красоты, большой заряд психологической энергии и социальной значимости, гнева и протеста.

Приверженцами *эстетического* экспрессионизма можно считать художников «Моста», «Синего всадника», образовавшихся в Германии. В объединение «Мост» входили: Эрнст Людвиг Кихнер, Карл Шмидт-Ротлуфф, Фриц Блейль и Эрих Хеккель, которые объединились вместе в 1905 году.



Энсор Д. Смерть и маски. 1897 г.



Нольде Э. Словенцы. 1911 г.

Работы их объединяла «варварская» интуитивность, непосредственность и экзотичность. Отказываясь от воздушной перспективы, «мостовцы» наносили на крупнозернистые холсты большие массы цельных, неразложенных цветов. Их привлекала грубоватая отделка образов и упрощенность форм.

Позднее к ним присоединились Отто Мюллер, Эмиль Нольде, Ван Донген, Макс Пехштейн и прочие.

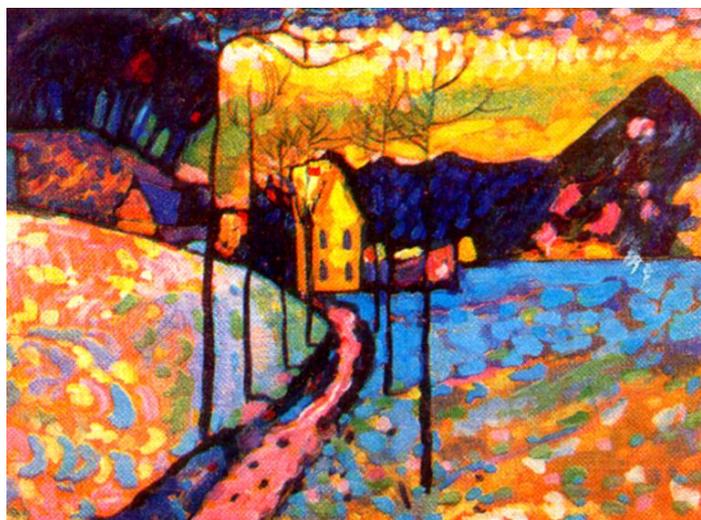
Основоположник нового объединения, Л. Кихнер, определил особенности нового течения в своей программе, пригодной для всего Экспрессионизма.

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

Все в этой программе говорит о *плоскостном* характере Экспрессионизма, задач по передаче даже иллюзорного пространства художники не ставили, не говоря уж о пространстве *бинокулярном*. Но, тем не менее, у каждого из них были свои особенности, и содержание картин «мостовцев» было довольно разное. Так, Кихнер предпочитал пейзажи города: дома и улицы, кафе и цирки. У Хекеля – пейзажи, интерьеры с опустошенными и чем-то угнетенными фигурами, нелепыми и деформированными. А Нольде, преклонявшийся перед Ван Гогом и Гогеном, даже работал в Полинезии, и его графика похожа на гогеновскую.



Нольде Э.. Невольник. 1912 г.



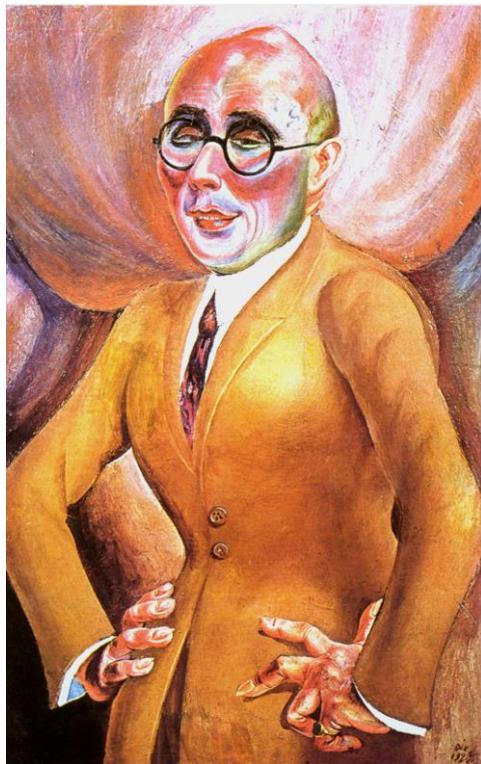
Кандинский В. Зима – 1. 1909 г.

Более красивым, *эстетическим* Экспрессионизмом отличались Шмидт-Ротлуфф и Макс Пехштейн, в основном работавшие в области пейзажа и исполнявшие пейзажи яркие и экспрессивно-чувственные. Пехштейн работал тоже, как и Нольде, на тихоокеанских островах, его работы – в духе «сезанизма», но только очень яркие (в духе Ван Гога) и очень экзотичные (в духе Гогена).

Но еще более выраженные *эстетические* экспрессионисты появляются в объединении «Синий всадник» в 1911 году. Перед этим, в 1909 году русские художники, Кандинский и Явленский, открыли в Мюнхене «Новое художественное объединение, а «Синий всадник» был обязан Францу Марку и Василию Кандинскому своим названием: «Макс любил лошадей, а я всадников».

Кроме них в объединение вошли А. Маке, А. Кубин, П. Клее и О. Кокошка. И всех их отличает *крайне выразительные* эксперименты с цветом, упрощенность форм до пятен цвета и подчеркнутая красота работ. И лишь Кокошка с Кубиным в работах поднимают социально-психологические темы. К началу первой мировой войны объединения «Мост» и «Синий всадник» распадаются.

Война способствовала зарождению второй волны Экспрессионизма, активного и негодующего, протестующего против ужасов войны, насилия и смерти, и против зарождающегося в Германии фашизма. Так, несколько пессимистичный, «обреченный» экспрессионизм в картинах Бекмана и Хофера, а негодующий и протестующий – у Отто Дикса и Георга Гросса, зовущий на борьбу, и социальный – у Кэте Кольвиц и ее товарищей.



Дикс О. Портрет К. Кралля. 1923 г.



Гросс Г. Солнечное затмение. 1926 г.

Пришедший к власти национал-социализм считал искусство «ненатуралистическое» *вредным* для народа, «вырожденческим». Все неугодное искусство, от фовистов до абстракционистов, фашистами конфисковалось из музеев и уничтожалось. Так, были уничтожены многие работы художников объединений «Мост» и «Синий всадник», и многие работы «социальных» экспрессионистов.

Кандинский, прочие неоабстракционисты эмигрировали из Германии, Макс Бекман уезжает в США, работы Хофера уничтожаются, его уволили из Академии. Репрессиям подверглись многие художники, по всей стране сжигали книги, ноты и картины неугодных власти «дегенеративщиков»-Авангардистов.

Экспрессионизм, в *формальном* плане, многого не дал искусству: экспрессионисты просто развивали живописные открытия фовистов и кубистов, постимпрессионистов. Вместе с тем, он состоялся как «*содержательное*» направление в искусстве. Его исследования, как и в Футуризме, велись в разделе эмоционально-психологического и социально-политического. Художники, посредством новых форм, пытались показать проблемы общества и сделать его лучше.

Экспрессионизм, особенно *эмоциональный*, был переходным мостиком к Неоабстракционизму, Дадаизму и Сюрреализму. По этому «мосту» художники шагнули к новым направлениям, к манящим тайнам нового, Великого искусства.

Глава 15. П р и м и т и в и з м

Моему другу, художнику Ивану
Митрофановичу Кузнецову посвящаю

Учился сам, познавая природу...
Анри Руссо

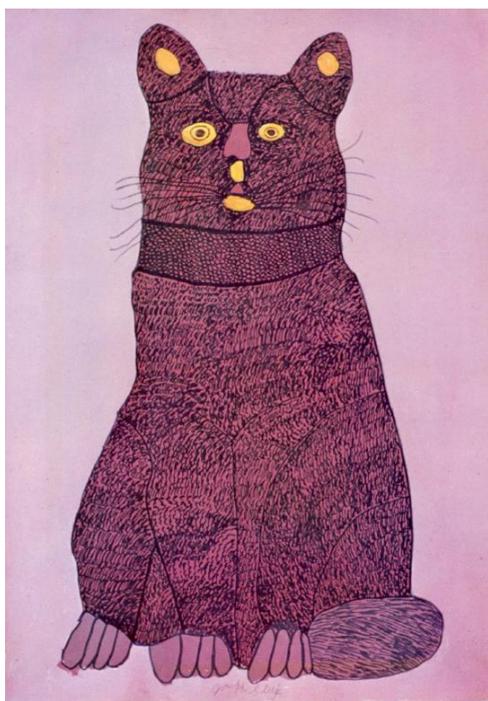
Вопрос о примитивном, или самодеятельном, или наивном направлении в искусстве не так уж прост. Ведь существует множество различных видов этого искусства. Одним из видов примитивного искусства является народное декоративное искусство, к которому относятся различные *лубки*, цветные примитивные гравюры, восточная и русская *миниатюра*, и миниатюра Средневековья.

Во всех этих искусствах о с н о в о й стали выработанные поколениями мастеров *приемы* и *законы графики* в изображении людей, животных и пейзажа. И этим отличаются они и от «серьезного» искусства, и от товарищей по жанру. Лубок и хохлома, Восточная миниатюра, палех, мстера, у каждого из них свои особенности и законы, не осознав которые, даже хороший живописец-профессионал, Мэтр в Натурализме, не сможет сделать простенький лубок.

А со вторым искусством *примитива*, или *самодеятельным* искусством, пожалуй, все художники знакомы с детства. Я думаю, что каждый с умилением припомнит то счастливое, незабываемое время, когда любое, вышедшее из-под кисти «чудное творение», казалось *верхом совершенства*, и приносило только радость, только счастье вдохновенному творцу.

Это подобно детству, когда без дел и без забот ты бегаешь по миру, играя, познавая этот дивный мир. Но вот приходит срок – *пора учиться!* Прощай, пора счастливо-безмятежная! Вас ждут уроки, строгие учителя, предметы-дисциплины и оценки. И первое сознание своей *беспомощности* появится у вас перед картиной, и *недовольство* сделанным, и вечное стремление к далеким идеалам.

Примитивисты *остаются* в добром мире *Детства творчества*, и в этом счастье их, и их особенность: они как ДЕТИ, их негоже обижать!



Слип Д. Котик.1975 г.



Хиршвильд. Девочка с собакой.1943 г.

Не получившие художественного образования по разным уважительным причинам, они творят наивно, искренне и от души. Пожалуй, к ним подходят больше всех слова Мане: «Я хочу писать, как птица поет». Они «поют» как птицы, поют счастливо, радостно, поскольку жить, не создавая этих чудных «песен», они уже не могут. Такие люди были всегда, в разных веках и в разных точках мира, наивные, влюбленные в прекрасное мечтатели.

Но личностью, поднявшей примитивное искусство до уровня большого направления, был современник импрессионистов, постимпрессионистов, пуантилистов и клуазонистов, друг Ренуара и Моне, Сезанна и Матисса, художник, в честь которого устроили банкет кубисты в мастерской у Пабло Пикассо – это художник-самоучка А н р и Р у с с о, известный всем под именем Таможенник, поскольку он работал на таможне и писал свои наивные картины.

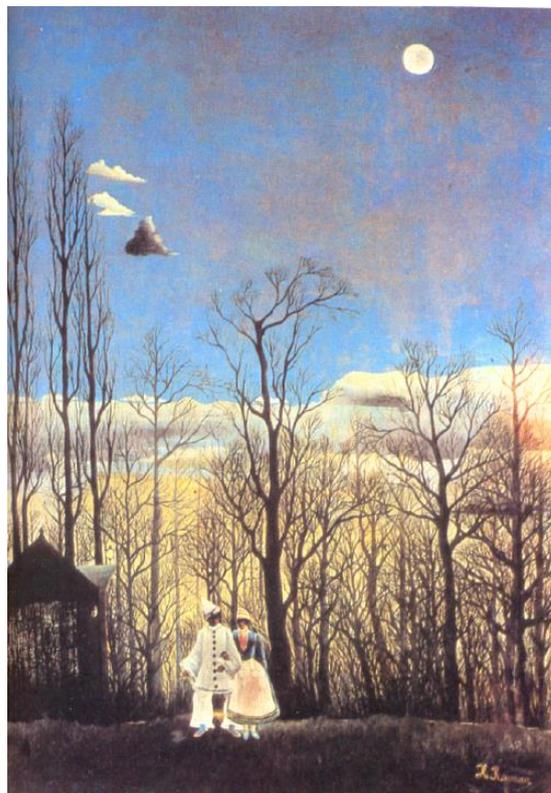
Конечно, и кубисты, и импрессионисты, и прочие авангардисты, современники Руссо, «высоких» Академий не кончали. Их школой, как и у Руссо, была Природа или СВОЕ, *неакадемическое* понимание задач искусства. Руссо, как и они, остался на протяжении всей жизни приверженцем лишь *своего* наивно-самодеятельного творчества, открыв новаторское направление «Примитивизм».

Он стал, как и они, «известен среди художников, *создал свой оригинальный стиль*, и должен считаться одним из лучших художников-реалистов».

Эта цитата из биографии Руссо, которую писал он *сам* для энциклопедии о художниках, писал от третьего лица, как будто это *кто-то* написал о нем.



Руссо А. Застава. 1885 г.



Руссо А. Вечер карнавала. 1885 г.

Такая непосредственность, наивность, хитроватость просматривается у Руссо во всем. Являясь по натуре простоватым, а по образованию лишь самоучкой, Руссо всегда *за образец* считал искусство Академиков, Жерома и Клемана,

даже добился права копирования в Лувре. С другой же стороны, он выставлялся вместе с импрессионистами в Салоне Независимых, и мог бы что-то почерпнуть у них, но он упорно шел своим путем.

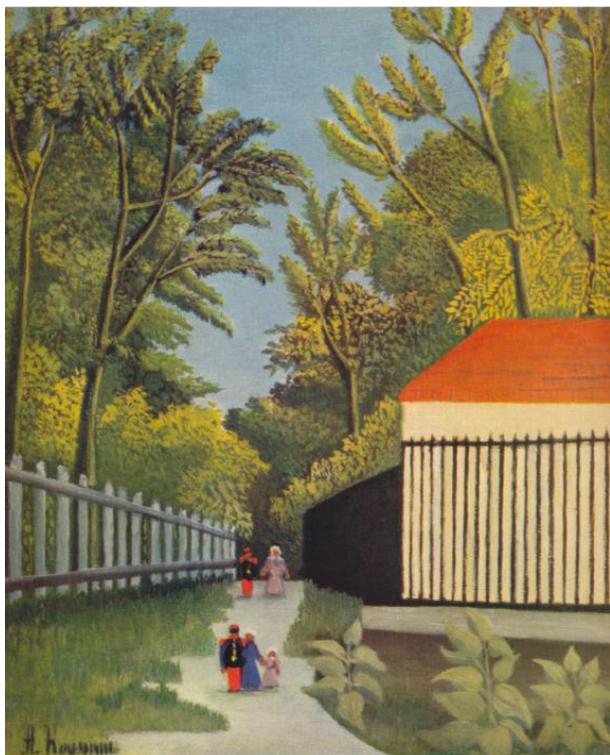
Даже подбор работ на его первой выставке – дань почтения и Академии, и Импрессионизму. Вот, что Руссо писал в своих «записках», куда он клеивал и все газетные статьи о собственной персоне: «Первый показ в 1885 г. Обе работы, «Итальянский танец» (дань академии) и «Заход солнца» (ну, просто Моне!), были выставлены в Салоне. Одну из них порезали ножиком, затем меня лишили надежд получить награду». Что, господа «эстеты», Художника обидеть просто?!

Газеты просто издевались над работами художника, рекомендуя «Итальянский танец» любителям посмеяться, другие утверждали, что оба полотна написаны 10-летним мальчуганом, который захотел «порисовать веселых человечков. Но, чтоб «порезать ножиком» картину, то это ниже всякой подлости! Картина для художника – это *дитя*, он создавал ее, обдумывал ночами, он породил ее...

«Одну из них порезали ножиком...».

«Ну, почему все *необычное* должно давать нам повод для насмешек? А в обществе живет тенденция все привести к *обыденному*... На все навесить бирки, чтоб всем и все было понятно. Если же этого не происходит, то раздраженная общественность и утомленный собственной беспомощностью что-то понять зритель, спешат тотчас же объявить о глупости, нелепости того, чего постичь не в силах: «Я не понимаю этого, и, следовательно, это – идиотизм!».

Не правда ли, звучит *ну очень* современно! Хотя написано в 1885 году, в защиту творчества Руссо, его поклонником и журналистом Л. Руа, всегда считавшим самоучку-живописца художником талантливым и самобытным. А что же наш Руссо? Маэстро, невзирая на насмешки и уколы прессы, настойчиво *творит* свои картины. В его полотнах *плоские рисунки*, а чтобы скрыть ошибки



Руссо А. Вид парка Монсури. 1895 г.



Руссо А. Муза, вдохновляющая поэта. 1909 г.

перспективы, которой он владеет слабо, он прячет ноги у стоящих группами людей в траву, а у позирующих ему персон он *замеряет с помощью линейки* все размеры. «Мне приходилось позировать Таможеннику: вначале он обмерил мой нос, рот, уши, лоб, руки, тело и точно, с соблюдением *масштаба* перенес размеры на полотно». Это свидетельство Аполлинера, который уважал Руссо, дружил с ним и позировал ему для «Музы, вдохновляющей поэта», хотя и не скрывал: «Позировать Руссо являлось делом утомительным».

Не надо улыбаться, дипломированные господа художники! Ваш способ одноглазого замера с помощью карандаша *пропорций* гораздо хуже и несовершенней. Таможенник берет и замеряет все конкретно, с точностью до миллиметра, а не кривляется перед натурщиком, зажмуривая глаз с карандашом в руке. Он тем и отличался от «толпы», что шел своим путем, придумывал свои приемы рисования и очень преуспел в своей изобретательности.

А что за чудные картины он пишет с помощью своих приемчиков! Пейзажи сельские и городские, наполненные жизнью и наивно-трогательные. Размеры их невелики, деревья, листья и цветы старательно выписываются. Пусть они плоски, а перспектива улиц и дорог изображается неверно, художник счастлив в своем творчестве: «Когда я еду в деревню и повсюду вижу солнце, зелень и цветы, то говорю себе: «Неужели *это* все принадлежит *м н е*?!»

Не дом в престижном месте, не завод, не фабрика – весь *м и р* принадлежит ему, поскольку он *Художник*, он *Творец*, и в этом *его счастье!* Он выставляется с импрессионистами, с Сезанном, и это *тоже счастье!* Он вовсе не считает себя ниже их, даже сочувствует Сезанну, считая все его работы *незаконченными*: «Пожалуй, я бы смог их дописать!». Кто мог еще отважиться на это?!

А в 1890 г. он пишет удивительный автопортрет, огромный по его обычным меркам – размер 143x110 сантиметров! Причем, портрет был не простой, а назывался он: «*Портрет-пейзаж*» – портрет на фоне набережной и моста. Весь в черном, с белыми манжетами, в Рембрантовском берете, с палитрой, с кисточкой в опущенной руке, художник полон собственного достоинства и важности – знай наших, господа «эстеты»! Художник – высшее создание на свете!

И, несмотря на издевательства газет по поводу «Портрет-пейзажа», размеров нового «творения», так уважительно-почтительно именовал Руссо свои картины, он собирается писать *огромные* полотна, изображать на них великие события и необычные миры. Но как же быть с рисунком? Ведь для Таможенника создавать большие композиции с фигурами, на фоне сложного пейзажа – задача не из легких. И тут Анри Руссо находит выход! Авангардист – во всем новатор!

На следующий же год он выставляет замечательное полотно – «Ошеломленный!» со знаком *восклицания* в названии картины. Вот мелочь, а новаторство! А позже сей пейзаж, с бегущим от грозы по джунглям тигром, стал называться «Нападение в джунглях», хотя в картине – просто перепуганный, ошеломленный зверь. Но *нападение* изображалось на *рисунке* «Тигр преследует путешественников», откуда наш находчивый Руссо и *переводит* тигра. Как переводит?

Да с помощью *пантографа*, прибора, увеличивающего фотографии, рисунки до необходимого размера. Ну, чем не замечательный пример внедрения научных технологий?! Пока коллеги трудятся над зарисовками, натурными эскизами, находчивый Руссо, используя *газетные рисунки, фотографии*, спокойно

создает свои шедевры. И замечательны размеры полотна: 130x162 см. Да при таком «вооружении» рисунок хоть на сто квадратных метров можно увеличить!

И замечательна эта картина еще тем, что открывает *галерею* удивительных «*тропических*» картин Руссо. В этом чудесном «сериале» был создан мир прекрасных, экзотических растений, срисованных художником в *парижском ботаническом саду*. Названия картин же говорят о страшных злодеяниях, творившихся среди красот: «Голодный лев» (200x300 см.), «Заклинательница змей» (169x189), «Трапеза льва» (145,5x113,4), «Нападение ягуара на негра» (114x162), «Нападение тигра на буйвола» (172x191,5). Размер картин – до миллиметра!



Руссо А. Нападение ягуара на лошадь. 1910 г. 90x116

Я специально написал размеры всех картин, дабы напомнить: использование *монокулярного* увеличителя, *пантографа*, дало ошеломляющие результаты!

И не хихикайте, ученые художники, ведь разве не Дали сказал, что «живопись – это цветная фотография, сделанная кистью». И разве не используют эпидиаскопы и цветную фотографию художники от гиперреалистов, до натуралистов социалистического реализма? Да, но Руссо это придумал *первым!*

Это позволило Руссо создать *большие* композиции с фигурами людей. «Столетие независимости» 1892 г. (112x156,5), «Артиллеристы» 1893 г. (72x90), «Война» 1894 г. (114x195), «Цыганка» 1897 г. (129x200), «Представители иностранных держав прибыли, чтобы присягнуть Республике в знак мира» 1907 г. (130x160) и, наконец, «Сон» 1910 г. (204,5x299), последняя работа славного Таможенника, художника-новатора Анри Руссо.

Какие темы и проблемы поднимает этот удивительный художник! И как отточен, выписан буквально каждый сантиметр холста! Как вырос Мастер в композиции и колорите, а сделанное им, на самом деле, есть «оригинальный

стиль» и новое явление, и направление в искусстве, достойное импрессионистов, Пикассо и Матисса, других Авангардистов. А вот слова из «Биографии Руссо» (написанной им самим): «Долгое время он являлся членом группы Независимых, поскольку был убежден, что каждый *первооткрыватель*, чье сознание стремится к красоте и доброте, должен обладать возможностью творить в обстановке *полной свободы*». Знаете ли это вы, «эстеты» и искусствознаи?

Именно такой *свободой творчества* владел грузинский замечательный примитивист Нико Пиросманошвили, или Пиросмани, воспетый Аллой Пугачевой в ее известной песне: «Миллион, миллион алых роз». *Свобода творчества* позволила создать Марии Приймаченко, примитивистке-украинке, пленительные, сказочные образы ее зверей и птиц. И русский живописец Честняков Ефим, явивший людям целый мир наивных добрых «берендеев» творил свободно и самозабвенно, без страха и оглядки на «эстетов», критиков и искусствознаев.



Руссо А. Сон. 1910 г. 204,5x299. Последняя картина художника

Примитивисты, словно яркие цветы, вдруг распускаются в различных временах и разных странах и, одарив мир дивными картинами и образами, становятся легендой. А их искусство, сказочные образы, становятся *шедеврами*, которые используются в разных областях искусства, от литературных иллюстраций и мультфильмов, до монументальных росписей, мозаик, витражей. Используются художниками-профессионалами, которые серьезно отнеслись к наивному искусству самоучек и по достоинству сумели оценить это искусство как *удивительное*, а творчество этих художников – как *подвиг жизни*.

Милый Руссо, ты слышишь нас?

Мы приветствуем тебя...

Аполлинер. Эпитафия на камне

Глава 16. Дадаизм

Моей сестре Валюше, художнице и педагогу посвящается

Логика – всегда неправда.
Тристан Тцара

Кубизм вернул искусству древние традиции Свободы формотворчества, Фовизм – Свободу цветотворчества, а модернистом Модильяни свергается еще одна опора Старой школы реализма – *иллюзия пространства*. Отныне все художники, последователи Модильяни, могли творить на плоскости, причем не в плоском Абстракционизме, который Модильяни отвергал, а в добром Реализме, срисовывая плоских барышень на плоском фоне и стройных юношей на фоне барышень. Казалось, что дальнейшее развитие искусство завершилось, художник получил *неограниченную Свободу* творчества! Ан нет – нашлись еще Авангардисты! Назвались – *дадаисты*! От слова «дада» – игрушка, или лошадка.

И снова Старое, «эстетское» искусствознание рассматривает направление в искусстве «Дадаизм» как *политическое, идеологическое явление*. Конечно, этому способствовали и сами «открыватели» новаторского направления.

Но наша Школа нового, *научного* Конкретного искусствоведения исследует явления искусства в формате Авангардизма, в их исторической последовательности – *эволюции*. В эволюционном плане «Дадаизм», как первые *реалистические* рисунки Первобытного художника, рождается после Первобытного Абстракционизма в художественных формах *символа, силуэта, контура*.

А что рисует ваш *ребенок* после «Великой Черкатни» и прочего Абстракционизма? Конечно, дадаистские рисунки! Это необходимая ступень познания, друзья! И в новом, Аналитическом Авангардизме эта ступень была *необходимостью* после открытия Василием Кандинским *неоабстрактного* искусства.

Выходит, что в *формальном* плане Дадаизм возник *эволюционно*, политика, война, лишь подхлестнула его яркое развитие. Но кто был «самым первым», кто открыл *авангардистское* явление в искусстве – Дадаизм?

Формально стилизованная *эстетика детского рисунка* появляется в работах русского художника Марка Шагала. Причем, почти, что сразу же после открытия Неоабстракционизма В.В. Кандинским. Мы можем, господа, гордиться! В России было три Авангардиста: В. Кандинский («Неоабстракционизм», его импрессию), К. Малевич («Динамический супрематизм»), М. Шагал («Дадаизм»).

Для пущей гордости добавлю: в России появился еще *четвертый* Авангардист – Владимир Иванович Пронькин, ваш непокорный «друг», товарищи «эстеты» (3-и направления и 3-и течения Нового Авангарда, Конкретного *биноккулярного* искусства). Гордитесь, господа «эстеты», гонители Авангардизма!

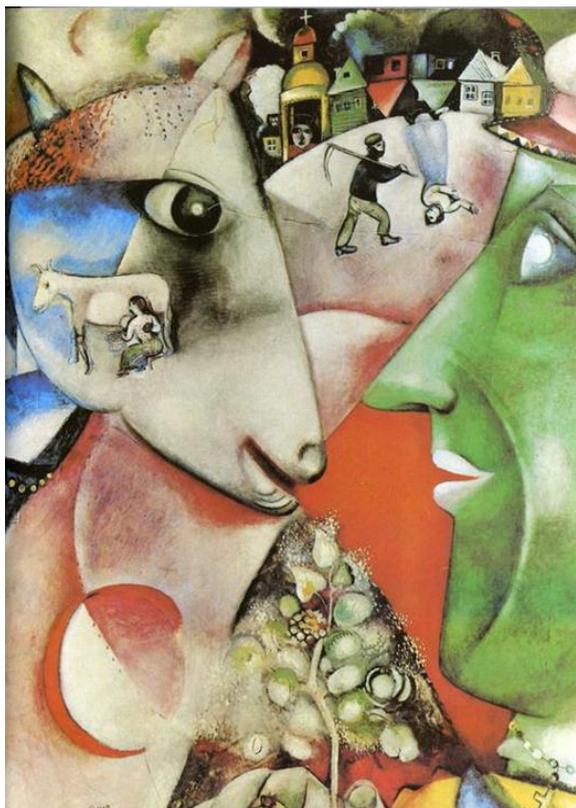
Для вас же, недалекие «эстеты», профессора и Академики в нелепых колпаках и мантиях, я объясняю разницу между Примитивизмом и Дадаизмом!

Примитивист рисует мир, имея в идеале «правду жизни» – Натурализм, да вот, увы, не получается! Силенок, знаний не хватает, но он стремится к правде жизни, и обе перспективы у него, и светотень, *за образец* он почитает Академиков: «Жерома и Клемана». Ну, словом, это *взрослый ДЯДЯ*, по возрасту и по восприятию искусства, мира. Но! Любит рисовать! Увы! Рисует, как умеет.

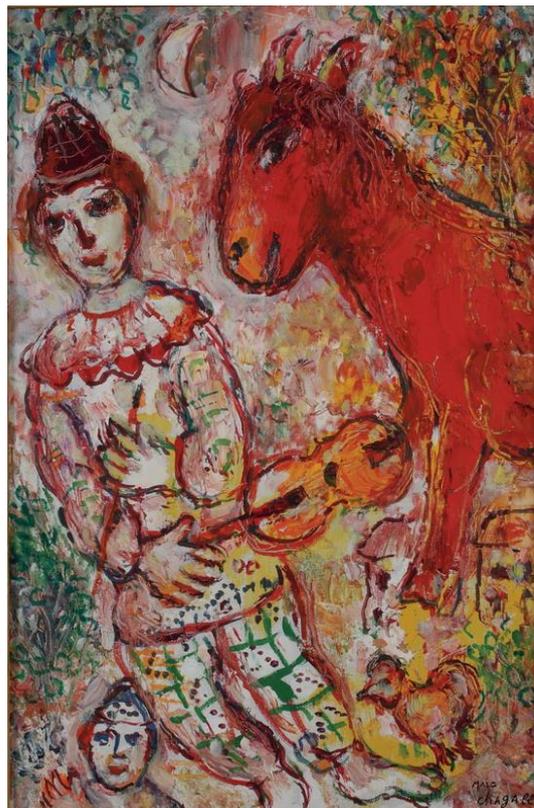
Другое дело – Дадаист! Он тоже «ДЯДЯ», но «ДАДА»! В искусстве он *становится* Ребенком! Он не стремится к «правде жизни», и обе перспективы, светотень и прочий «хлам» его не интересует. За авторитет он почитает лишь

Свободу Творчества, за образец – Фантазии РЕБЕНКА. Он счастлив в творчестве, он в нем живет как Бог, поет, как птичка, он – Творец!

Такое именно искусство, с «дитячьим» восприятием мира, и с «ребячьей» непосредственной эстетикой, открыл в 1911 году художник Марк Шагал. Какая может быть «политика держав», «идеология войны» в мозгах рисующего ребенка, господ «эстетов»? Он любит маму, папу, кролика, собачку – он любит весь этот чудесный мир! Его он и рисует! Рисует как первобытный предок, который тоже не понимал линейной перспективы. И Марк Шагал приходит тоже к этим замечательным устоям детского, «ребячьего» искусства.



Шагал М. Я и деревня. 1911 г.



Шагал М. Красный ослик и скрипач. 1971 г.

В 1910 г. Шагал едет в Париж, учиться, хотя Матисс советовал учиться у русского народного искусства. А вот, что написали «мудрые» искусство-ЗНАИ об авангардном для Шагала 1911-м: «Здесь он осваивает приемы новых веяний – фовизма и кубизма... футуризма, как всегда, перекраивая их на свой лад». О Дадаизме – ни словечка! Шагала даже не включили в списки дадаистов!

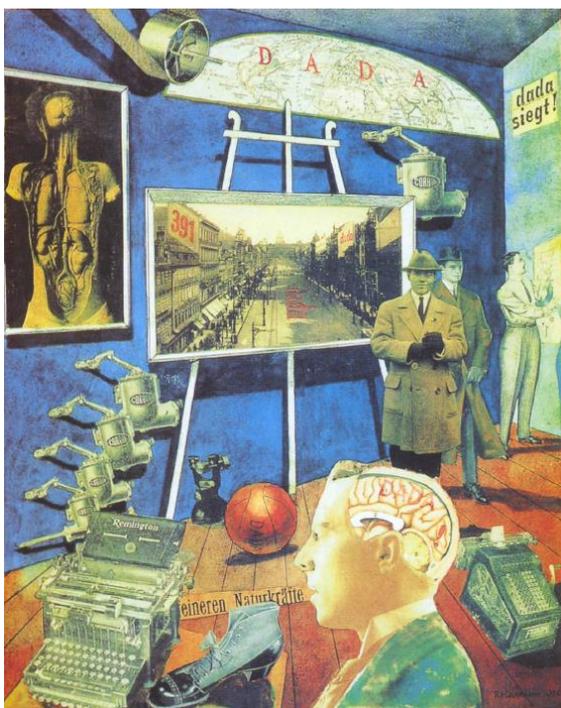
А что это за «ЛАД», премудрые «эстеты»? И только Школа нового Конкретного искусствования впервые объясняет это: в 1911 году художник Марк Шагал открывает направление искусства, впоследствии названное – ДАДАИЗМ.

Заметили его «эстеты» через пять-шесть лет, в 1916 году. После начала первой мировой войны, в нейтральном Цюрихе, в Швейцарии, собрались возмущенные войной художники, писатели, актеры и философы. Они и разработали программу нового искусства, и стали называться «дадаистами».

Конечно, Дадаизм довольно сложное, запутанное направление, и многие из основателей его туманно представляли его сущность, которая нередко пропа-

дала в потоке деклараций, акций против творящихся «культурных варварств»: войны, жестокости, насилия над человеком.

К у л ь т у р а человечества – не только лишь наука и искусство, а совокупность *всех* общественных и производственных, духовных, исторически сложившихся в тот момент различных достижений человечества. Все эти достижения, по мнению основоположников «дада», направлены на *самоуничтожение* Цивилизации человечества. Пожалуй, в чем-то они правы: опасность ядерной войны, угроза надвигающейся техногенной катастрофы, угроза «парникового



Рауль Хаусман. Дада побеждает. 1920 г.



Хоан Миро. Женщина и птица в лунном свете. 1939 г.

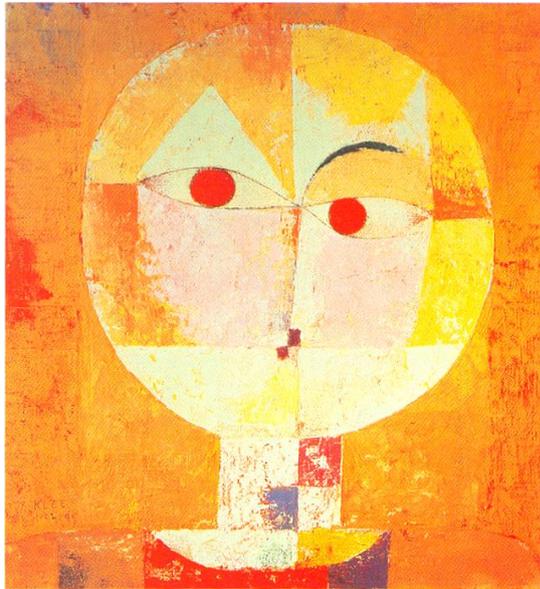
эффекта», и, может, потепления, и даже затопления Земли водой – все это реалии Культуры *современной*, но все это – результат развития Человечества.

«Кому это вообще под силу – привести *порядок* в тот *хаос*, из которого и состоит эта бесконечная и бесформенная *изменчивость*, именуемая ч е л о - в е к о м?» – спрашивает Тцара в «Манифесте» 1918 года. Вот, потому-то дадаисты отрицают *всю* культуру цивилизованного человечества и оставляют лишь наивно-первобытное искусство человека, представленное в наше время в творчестве «модели» первобытного художника – р е б е н к а.

Это – *вторичная* причина возникновения в искусстве Дадаизма – *общественно-социальная*. А главная – *анализ* Старого искусства, продолжение исследования *Первобытного* искусства. Зародыш человека, в своем развитии, проходит *все эволюционные ступени* возникновения животного. Сначала – клетка, многоклеточное, затем – зародыш «рыбы», «птицы», наконец, млекопитающего.

Родившись, человек продолжает путь эволюционного развития уже как человек. Сначала – первые попытки встать и первые шаги, а позже – первые слова и *первые рисунки*. Эти рисунки – эволюционный тип рисунков Первобытного художника, ведь детство – словно бы *модель* развития от первобытного – до человека современного. Тысячелетия, века, спрессованные в годы.

И дадаисты в своем творчестве как бы становятся на *уровень* развития ребенка, отказываясь *от логики* мышления, стараясь уловить ту *непосредственность* и *инстинктивность* творчества ребенка, которые и делают его рисунки такими яркими и необычными. Отсюда и название «*дада*», отсюда и стремление понять и применить *приемы* рисования и *мировосприятие* р е б е н к а.



Пауль Клее. Старец. 1922 г.



Миро Х. Стрекоза с красными крыльями преследует змея, который, свернувшись в спираль, устремляется к комете. 1951

Самым последовательным дадаистом был и остался Марк Шагал, и он не только открывает Дадаизм как авангардное явление в *формальном* и *содержательном* аспектах, но и последовательно, верно развивал его в своих талантливых работах. Но для «эстетов» и искусствознаев Старой школы он, как и Модильяни, остался в мировом искусстве Авангарда «темной лошадкой».

Зато, по *мнению* «эстетов», первооткрывателями Дадаизма являются Тристан Тцара, Хоан Миро, Франсис Пикабия, Марсель Дюшан, пришедшие к «дада» по политическим причинам. Какое-то время в группу входили Марк Эрнст, Георг Гросс и Жан (Ханс) Арп, позднее отошедшие от дадаизма.

Пожалуй, ближе всех к Дадаизму в плане М. Шагала, являлось творчество «Ван Гога в дадаизме», швейцарского художника Пауля Клее, который развивался обособленно, минуя «социальность» Дадаизма. Сам Клее называл свои эксперименты в Дадаизме «прогулкой с линией». Это сравнимо с действием ребенка, когда он что-нибудь придумал, и обвел придуманное линией. В работах Клее наиболее отражена как раз *формальная*, изобразительная и содержательная сущность Дадаизма – «прогулка» в творчество ребенка.

Такие же исследования творчества детей мы видим у других последователей Дадаизма, хотя у многих начинает превалировать мистическое или социальное звучание работ, а многие приходят к абстракционизму и сюрреализму.

Марсель Дюшан, сначала выдумавший «апроприацию», открыл Нео-поп-арт, создание скульптур, картин из велосипедных рам, лопат, колес и прочих материалов, затем вообще приходит к отрицанию искусства. Его идеи проявились позже в направлении «поп-арт» и в концептуализме.

Искусствоведы, главным образом советские, рассматривали все искусство дадаистов как вызов обществу, как «хулиганствующий эпатаж», посредством которого они «дразнили обывателя», скандалом вызывая интерес к своим работам. Типично обывательская точка зрения! «Эстетсы» – сами обыватели в искусстве! Возможно, это и имело место, но главной *целью Дадаистов* был продолжающийся *анализ* Старого искусства и изучение его *древнейшей* фазы – Детства человеческого творчества, представленного в творчестве *ребенка*.



Пауль Клее. Керамическая мистика. Около 1914-1920 гг.

А следствием исследований дадаистов стало *утверждение* стиля детского рисунка до высот *серьезного* искусства. Все авангардные открытия художников нашли *практическое* применение в различных сферах, как искусства, так и *производства*. Парадоксально, но художники, пытавшиеся *отрицать* Культуру человечества, становятся ее *создателями* и достоянием.

Во-первых, дадаисты создают *станковые* картины, *сочетающиеся* с новейшим интерьером и дизайном, их дадаистские работы соответствуют архитектуре новых форм. А во-вторых, приемы детского рисунка, принципы, открытые художниками-дадаистами, станут использовать в своих работах даже мастера монументальной живописи, придумывая росписи, мозаики и витражи.

Все области культуры, *отвергаемой* когда-то дадаистами, как губка, впитывали их достижения. Художники-дизайнеры, художники текстиля – все принимают некогда открытые дадаистами законы, методы и наработки.

А сколько радости доставили последователи дадаистов их непосредственному «учителю» – *ребенку*! Какие сделаны *мультфильмы* в манере детского рисунка! Какие образы! Какой каскад фантазии и сказки!

А посмотрите книги: детские, проиллюстрированные в «детском» стиле книжки! Ведь это тоже из «дада». Как они нравятся ребенку, а как понятны и

близки ему! Ведь *так же* может рисовать и он, его друзья и папа с мамой, которые не научились рисовать профессионально. А главное, эти книжки и рисунки – сама Сказка, их любят в раннем детстве и запоминают на всю жизнь.



Режиссер Хитрук Ф. Винни-Пух. Мультфильм. 1959 г.

Если мы вспомним время сталинизма (40–50-е года), то вспомним и игрушки, и мультфильмы, сделанные в *Натурализме*. Какие они были скучные, невыразительные, без юмора, фантазии. И, кстати, аналогичную продукцию давало и производство «для детей» на Западе. Натурализм торжествовал!

А ведь прошло уже почти полвека с открытия Дадаизма! Что же мешало обществам *внедрить открытия дадаистов* в производство, в жизнь? Конечно же, обычная для общества *консервативность*! А где были «друзья искусства»: «эстеты», критики, искусствознаи? Там, где обычно! На трибунах «бичевания» Авангардизма! Пока Начальство на горе не свистнет, «эстет» молчит-сопит!

И лишь в 60-е года, вместе с хрущевской «оттепелью», советские детишки получили «детские» мультяшки: от «Каникул Банифация» (1965) до «Винни-Пуха» Ф. Хитрука (1969). Он, кстати, *гораздо интересней*, чем «диснеевский», натуралистский «Винни-Пух»: в нем «детскость» и «дадаичность» образов. Эстетика Дадаизма, открытая художниками-дадаистами, шагнула в жизнь.

Ну, разве можно после этого сказать, что *дадаисты* – «эпатирующие хулиганы» и просто не умеют рисовать, товарищи «эстеты»?! А разве не они открыли человечеству свой новый п у т ь к чудесному и очень важному искусству – к Дадаизму, искусству *Детства Человечества*?!

Исследователи древней фазы Первобытного искусства в очередной раз *вырастили* удивительный цветок, который распустился яркими бутонами различных стилей *Д а д а и з м а*, и подарили детям, да и взрослым, прекрасный мир, название которому – Страна Детства.

Глава 17. А б с т р а к ц и о н и з м

(Простое объяснение простому человеку)

Моему сыну, Пронькину
Андрею посвящается

Тебе бы видно было,
Что эти желуди *на мне* растут.
И. Крылов

Абстракционизм, пожалуй, самое известное и «непонимаемое» искусство Авангарда. И стоило мне сделать что-то необычное, оригинальное в своих работах, я слышал *окрики* начальников-партейцев: «А это что еще за *Абстракционизм?*» Напуганные криками Хрущева, клеймившего позором авангардное искусство, «партейцы» бдительно следили за художниками, нарушившими нормы Соцреализма. Следили за отступниками через Союз художников и выставкомы, через сексотов-стукачей, внедренных в коллективы творческих союзов.

Спроси любого встречного об Абстракционизме, он скажет: «Я его не понимаю! Фигня какая-то! Ни *содержания*, ни *смысла*! Вот, Р е п и н...».

Да кто же отрицает Репина, родимые! Это один вид живописи, *натуралистической*, там нужен смысл, идея, содержание, а Абстракционизм несет совсем *другую* функцию – к р а с и в о с т ь. В нем всякая «фигня»: различные гармонии цветов, геометрических фигур и линий, являются лишь только *украшением*. Ну, разве ищут содержание в красивых крыльях бабочки, или в цветке?! Ими *любуются*, а смысл этой красоты – привлечь внимание.

Сейчас я ошарашу самых пламенных противников абстрактного искусства! Мы ВСЕ: и Я, и Вы, сторонник реализма, и Ваша женушка, и Ваша *теща*, и Ваши милые детишки, мы в с е являемся заядлыми *поклонниками* абстрактного искусства. Мы повсеместно *пользуемся* его произведениями, мы бегаем по рынкам, магазинам, распродажам, выискивая лучшие абстрактные картины. Купив, приносим их домой и радуемся, показываем их друзьям, знакомым, с тремя простыми *целями*: а) привлечь к себе внимание (*биологическое*); б) вызвать зависть (*социальное*); в) любоваться к р а с о т о й (*эстетическое*).

Не надо возмущений и негодований! Да посмотрите вы вокруг, милейшие! Сидите Вы на фирменном диванчике, обтянутом шикарным *гобеленом*, на Вас красивая рубашка с ярким галстуком, а женушка одета в платье умопомрачительной расцветки. На теще – шелковый халат «а-ля тигрица», а детки – словно попугайчики с далеких амазонских островов! На окнах – шторы с простеньким рисуночком, на стенах – модные обои западного производства, а на обоях – коврики, а на полу – п а л а с!!! И тоже зарубежный, с яркими абстракциями!

Кто создал эту *красотищу*, милые мои? Художник-абстракционист! Облаянный генсеками, освищенный «партейцами», не понятый народом, поскольку расстарались тут *советские искусствознаи*: облили-очернили «Модернистов» всякой бякой. Но, *вопреки* усилиям противников *абстрактного искусства*, оно внедряется повсюду в *быт* и *производство* разных стран и обществ.

Все начинается с Х у д о ж н и к а, любезные! Художник получает от текстильной фабрики заказ – *эскизы* для различных тканей. Он создает *абстрактные* картины: «Восторг» (для *папиной рубашки*), «Небесное» (для *мамино платье*), для деток – «Попугайчики» и прочие картины. Названия – это для материи, а на картинах – разные *абстракции*! Фигня какая-то! Ни содержания, ни смысла! Но... к р а с о т и - и - щ а!!!



Кирсанова Н. Эскиз ткани



Кирсанова Н. Креп-жоржет «Волна». 1957 г.

И худсовет текстильной фабрике в восторге! Абстрактные картины покупаются, технологи готовят линию покраски, и... ну, «катать» на полотне немислимую красоту – картинки *Абстракциониста!* Десятки, сотни километров красивых, модных тканей. На радость, и потребности советского народа!

Каждый «партеец» щеголял в одеждах, на коих тиражировались *лучшие абстрактные* картины вынужденно *разрешенных* абстракционистов. Тугие задницы «партеек» были обтянуты «крутыми» репродукциями этих художников. Никто не знал и даже не задумался о том, что *каждый* из «партейцев», и даже... с а м Г е н с е к, носили рядом с *партбилетом*, лежавшим в маленьком кармашке на груди, у *сердца*, а б с т р а к т н у ю к а р т и н к у !!!

Этого «агента разлагающегося буржуйского искусства», змеей обвинявшегося вокруг ш е и нашей п а р т и и, все называли «галстук», но это было заблуждение... Спецслужбы и ЦК КПСС, и даже главный *идеолог* партии, товарищ Суслов, н е р а з г л я д е л и, что на галстуке – а б с т р а к т н а я к а р т и н а ! И все носили галстуки, и радовались, и улыбались! *Красот-и-и-ца!!!*

Но, к нашей радости, буржуйское искусство все интенсивней «загнивало» и «разлагалось» все быстрее. В художественных ВУЗах Запада и США студентов обучают всяким, извините, «*попам*» и абстракционизмам, они прилично президента Буша нарисовать не могут! Не говоря уж о *народе*, или портрете *фермера-передовика*. Да вот ведь незадача – абстрактные картинки, верней, их репродукции на шмотках, наши «партейцы» покупают почему-то *заграничные*, не только из-за качества или престижа, к р а с и - и - во, говорят, сердешные. Выходит, что хорошие у них, на Западе, художники - а б с т р а к ц и о н и с т ы !

Еще раз опарашу Вас, сторонник Реализма: Абстракционизм открыт у нас, в России, российским живописцем, теоретиком Василием Кандинским. Открыт в начале века, конечно старого, Двадцатого. Ну, кто бы мог подумать, господа! Правда, его «Абстракционизмом» называет Старое искусствознание, в си-

лу «эстетства» и не ВЕДЕНИЯ в искусстве. Чего иного можно ожидать от *шарлатанов*, начавших зарождение искусства с Реализма! При этом, понимающих, что ЧТО-ТО, там *ему предшествовало...* Но ЭТО – «не считается искусством»!

А мы, искусствоВЕДЫ нового, *научного* Конкретного искусствоведения, это искусство называем *Абстракционизмом*: Древним Абстракционизмом. У «древнего» – Узор, Орнамент, Письменность: в них есть, частично, смысл, содержание. А в чем *особенность* Неоабстракционизма В. Кандинского? В нем нет ни содержания, ни смысла – *чистые* абстракции. Красоти-и-ща! Абсолют!



Кандинский В. Первая абстрактная акварель. 1910г.



Кандинский В. Композиция 3 (Лето)

И вот, за целый век мы ничему не научились! Разбогатевшие «партейцы» все так же покупают *нечто*, в духе Айвазовского и Шишкина, способствуя развитию пошлейшего искусства – *плагиатизма* «Постмодернизма». А шмотки и все прочее, сработанное мастерами непредметного искусства, *абстракционизма*, завозят к нам из-за границы, угробив этим окончательно родную экономику.

И не подумайте, милейшие сторонники «реалистических искусств», что мы горим желанием «сничтожить» весь «натурализм», спихнуть бульдозером в овраги все «неавангардное». В России коммунисты поступили так со всеми авангардными течениями, направлениями, и с Неоабстракционизмом, *остановив прогресс* в искусстве, его дальнейшее развитие. Но мы – не мракобесы!

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

Кандинский это понимал и предупреждал: «Утверждения, что я хочу опрокинуть здание старого искусства, всегда действуют на меня неприятно. Сам я никогда не чувствовал в своих вещах *уничтожения* уже существующих форм искусства: я видел в них ясно только внутренне логический, внешне органический неизбежный *дальнейший р о с т искусства*». И всей КУЛЬТУРЫ!



Кандинский В. Импровизация холодных форм. 1914 г.

Миф о «злодействах» Неоабстракционизма и пагубности его для нашего народа был выдуман «партейцами». Его охотно поддержали лизоблюды творческих союзов, услужливые критики, *политизированные* «эстеты» и искусствознаи: из «мухи» сделали «слона», чтоб было с чем бороться.

А *втихаря* заставили Неоабстракционизм работать на себя и общество, используя его в идеологии и в производстве. Я думаю, что объяснил это «простому человеку» достаточно доступно и наглядно для всех «непонимающих Абстракционизм». И вы «проголосовали» за него, *сместив режим* советского тоталитаризма: вы *выбрали* красивые и красочные вещи, красивые автомобили.

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

А потерпевшими становимся мы все, все наше общество, и Вы, любезнейший «сторонник Реализма». С чем Вас и поздравляем!

Глава 18. Неоабстракционизм как направление в искусстве

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

Необстрактное искусство, как направление, возникло в 1910 году. Оно было плодом раздумий и экспериментов русского художника Василия Кандинского, его анализа всего искусства Авангарда 19 века, и изучения истоков русского Абстракционизма – декоративного народного искусства.

Как я уже писал в начале книги, древнейшим из искусств было Абстрактное искусство, оно же проявляется в эволюционном прототипе первочеловека – в ребенке. Он тоже начинает с «Черкатни», с простых геометрических фигур и с цветового Абстракционизма.

В искусстве первобытного художника Абстракционизм все больше усложняется, так появляется *Узор, Орнамент, Символы*, но он, при этом, сохраняет за собой одну главнейшую из функций – красоту, у к р а ш е н и е. Другими функциями становятся – *информационная*, приведшая к возникновению письма, и культовая, *мистическая*.

Я выделяю первую из функций, у к р а ш е н и е, считая ее главной и первичной по нескольким причинам. Во-первых, это *биологическая* функция абстрактного искусства – *привлечь внимание*. Ведь не случайно «люди-дикари» расписывали свои бранные тела! Все птицы, звери, в период брачных игр, стараются привлечь внимание партнера, приобретая яркий и нарядный вид, растения красивыми цветами заманивают насекомых для опыления. Так *красота спасает вид*, способствует развитию и выживанию культур. А значит, красота спасает мир, совсем по Достоевскому!

И н ф о р м а ц и о н н о с т ь появляется позднее, когда художник уже твердо сможет рисовать абстракции, орнамент. А вместе с информацией появится *м и с т и ч е с к а я* функция абстрактного искусства.

Затем, когда возникло *реалистическое* искусство, и человек рисует «настоящих», а не символических животных, *к р а с и в о с т ь* также остается самой важной целью первобытного художника. Ведь каждый, даже отрицающий эстетику «дикарь», старается добыть *здоровое*, а значит и *красивое* животное.

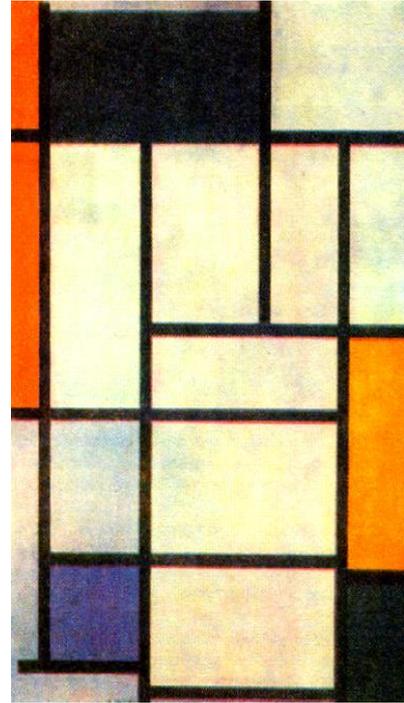
Пройдут тысячелетия, возникнет перспективное искусство греков, потом – искусство Возрождения, а позже – Классицизм, поднявший перспективное искусство *моноглаза* до удивительного мастерства и совершенства.

Затем Импрессионизм, последующие *аналитические* направления позволили *исследовать все основные стороны* изобразительного искусства. И завершился сей аналитический процесс развития *моноискусства* *Неоабстракционизмом*, искусством *а б с о л ю т н ы м*, вершиной пирамиды Старого искусства.

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



Кандинский В. Черные линии. 1913г.
Свободный эмоциональный Неоабстракционизм



Мондриан П. Композиция с красным
желтым и голубым. 1921. Неопластицизм

Процесс анализа искусств происходил в обратном направлении, от сложного – к простому, частному, причем, за образец обычно брались древние и примитивные искусства. Кандинский тоже в своем творчестве прошел весь путь от *Натурализма* до цветового Экспрессионизма, а путь его к *Неоабстрактному* искусству лежал от *русского народного декоративного* искусства.

«В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ... Стол, лавки и огромная печь, шкафы, поставцы – все было расписано пестрым, размашистым орнаментом. По стенам лубки... Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшиеся в мелочах и писанные с такою силой, что самый предмет в них *растворялся*».

Орнамент – это упорядоченный, *ритмический* абстракционизм, основа русского декоративного искусства. Отсюда – шаг до *чистого, свободного* Абстракционизма, и сделать этот шаг помог счастливейший случай.

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

Но Чудо совершилось – Кандинский увидел *грядущее искусство!*

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

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

В течении ближайших лет Неоабстракционизм распространился по Европе и по всему миру. В 1912 году возникла разновидность Неоабстракционизма – *Неопластицизм*, основанный голландцем Питом Мондрианом. Это *течение* Неоабстракционизма является, по сути, развитием Неоабстракционизма, исследующее древнейший *Первоэлемент* искусства – р и т м в экспериментах с разными цветными прямоугольниками, квадратами, расположенными в различных комбинациях на плоскости в жестких рамках статики – Статика РИТМА.

А в 1914 году Неоабстракционизм Кандинского и Мондриана дает толчок к теоретическому обоснованию, развитию *течения* «Динамический С у п р е м а т и з м». И открывает его тоже россиянин – Казимир Малевич.

В отличие от «эстетов» Старого искусствознания, мы четко, ясно объясняем СУТЬ открытия Малевича. У Мондриана – *статика* ритма, «клетка», а Малевич располагает геометрические фигуры «динамично» – свободно, под разными углами. Отсюда – «Динамический». У Мондриана – квадраты и прямоугольники, Малевич *вводит все многообразие фигур*. Отсюда – Супрематизм: *супрема* (франц.) означает – *высший*. Все просто, ясно и гениально! Браво, Казимир!



Малевич К. Супрематизм



Най Э.В. Экстатический синий. 1961 г.

А эволюция Неоабстрактного искусства продолжалась! В экспериментах с цветом выделяются *ташисты*, от слова «таше» – пятно, наполнившие все свои картины цветными пятнами и кляксами. Чего, только, не вытворяли неоабстракционисты! Используя в своих работах кляксы или пятна, ритмические комбинации или отпечатки обнаженных женских тел, испачканных различной краской,

они по-своему исследовали и развивали Неоабстракционизм. Все это были *течения* открытого Василием Кандинским Неоабстракционизма.

Уже через десяток лет после открытия Неоабстракционизма, Неоабстрактное искусство от эксперимента, от станковой живописи шагает в *производство*. Архитектура, полиграфия, текстильная промышленность, дизайн – все стали потребителями искусства неоабстракционистов. Кандинский создает эскизы для фарфора, Малевич – фантастические архитекторы, подчеркивающие конструктивистскую архитектуру зданий. Попова и Степанова рисуют образцы для тканей, а Родченко и Татлин – проекты мебели и интерьеров.



Кандинский В. Раскрашенная керамика. 1920 г.

Но, к сожалению, руководящая десница партии *остановила* всякое экспериментирование, основанное на *формализме*, приветствовалась лишь *Натурализм*. Причем, *Социалистический*, доступный и необходимый всей стране и партии *творческий метод*, основанный на *идеологии*, но выраженный в форме всем понятного, *натурного* искусства.

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

На Западе, где «*загнивающий*» капитализм приветствовал Неоабстрактное искусство, способствовал его *внедрению* в ПРОИЗВОДСТВО, в жизнь, возникли новые течения и разновидности неоабстрактного искусства, принесшие народам этих стран удобные, красивые товары. Развитие дизайна и архитектуры, полиграфической продукции и текстильной, развитие всех сфер промышленности – все это следствие признания абстрактного искусства.

Большевики, остановив развитие Неоабстракционизма и выбросив его ЭСТЕТИКУ из производства, по сути, подписали смертный приговор СССР.

В России же, в среде чиновников и обывателей, понятие «абстракционист» осталось до сих пор ругательным. Так не пора ли одуматься нам, господа?

Глава 19. С ю р р е а л и з м

Великие психологи и те не могли понять, где кончается гениальность и начинается безумие.

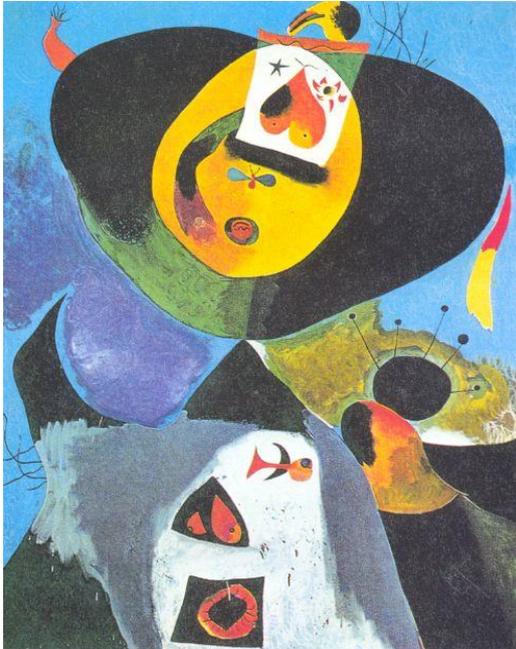
Сальвадор Дали

Неоабстрактное искусство, открытое Кандинским, по сути, завершило долгий путь анализа *монокулярного искусства*, задачей, сущностью которого являлись разные изображения на *плоскости*. Это – и плоское *абстрактное* искусство, и плоское *реалистическое*, а также *перспективные* изображения – монокулярные отображения абстрактного или *натурного*, действительного мира.

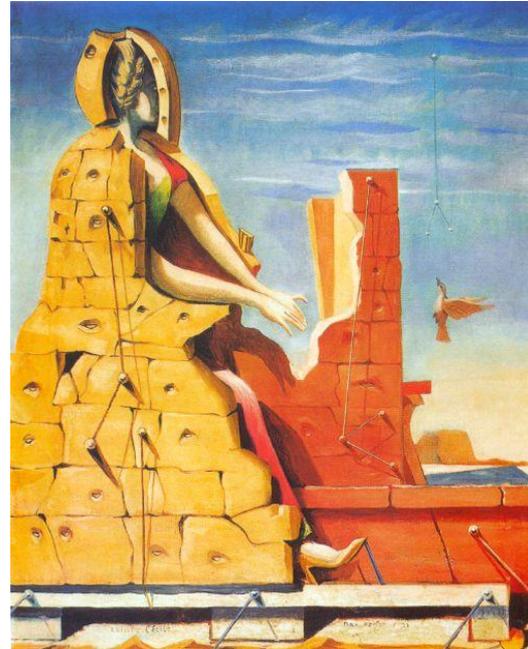
Абстракционизм был «альфой», основанием пирамиды *монокулярного* искусства, и он же в неоабстрактных формах В. Кандинского становится вершиной этой пирамиды, «омегой» *монокулярного* авангардного искусства.

Дальнейшее исследования моноискусства могли быть или в рамках Неоабстракционизма (Неопластицизм и Супрематизм, Ташизм, Оп-арт и пр.), или в попытках «переплюнуть» фотографию (Гипернатурализм и современный «эпигонизм» под классиков), а также в *содержании* – Соцреализм и *Сюрреализм*. Соцреализм знаком нам хорошо, а *Сюрреализм* – для нас искусство *непонятное*

Сюрреализм в вопросах *формы* не открывал чего-то нового. Основанный на перспективе и являясь *содержательным* искусством *моноглаза*, Сюрреализм продолжил все *формальные* традиции *Реализма* и *Натурализма* Старой школы. Отсюда наша Школа Конкретного искусствоведения *определяет три понятия*: Сюр-реализм, Сюр-натурализм и Сюр-гипернатурализм.



Миро Х. Портрет 1. Сюр-реализм (дадазм)



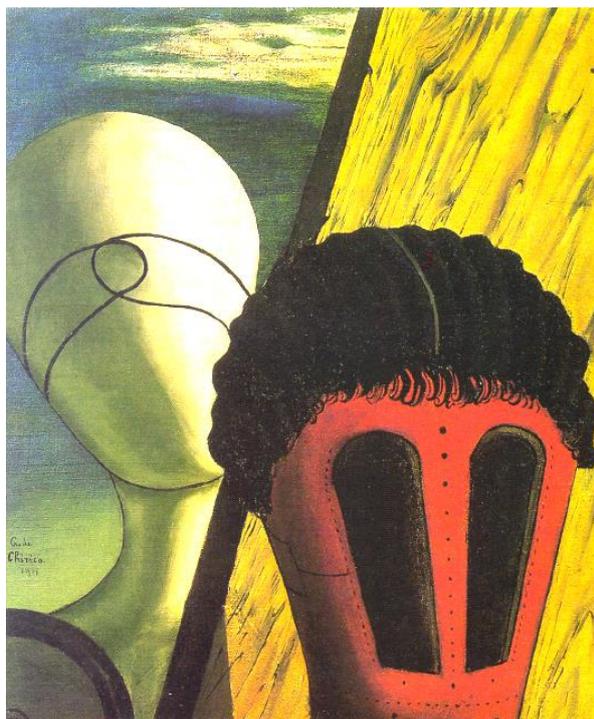
Эрнст М. Святая Цецилия. Сюр-натурализм

Если в начале Сюрреализм эволюционировал в *типических чертах* (Реализм), то Сальвадор Дали продолжил *натуралистические* традиции Босха, Брейгеля (Сюрнатурализм), а затем открывает *авторское* направление *Сюргипернатурализма*. Увы, но такой четкой и научной классификации СЮР-ИСКУССТВА у Старого искусствознания нет. Впервые это заявляет наша Школа!

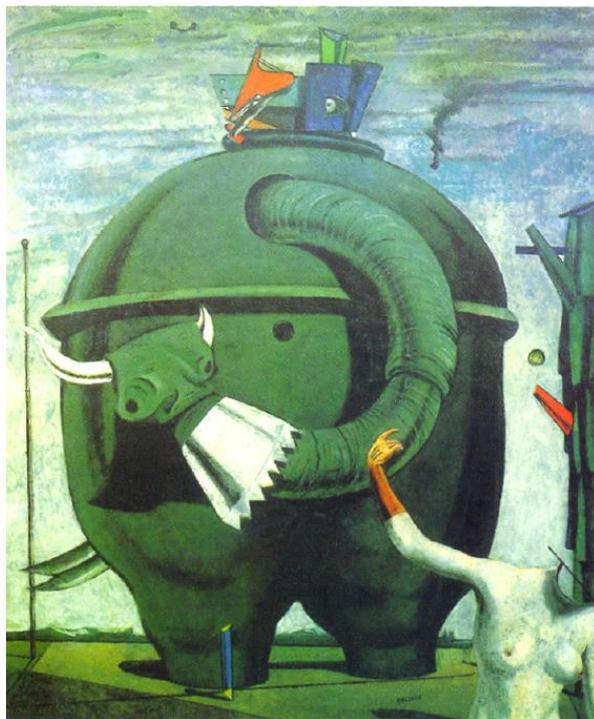
Предметы на картинах у Дали и Макса Эрнста, и у других художников либо начерчены по всем законам «матери моноискусства» *перспективы*, либо приклеиваются к фону по законам *аксонометрических* изображений. Спасением для сюрреалистов становится отделка мелочей-деталей, их тщательная выписанность, что придает картинам фотографичность, достоверность, убедительность.

Сюрреалисты и сюрнатуралиты не пытаются создать *бинокулярные* картины, у них другие цели – создание реальной *нереальности*, навеянной работой их п о д с о з н а н и я: обрывки сновидений, раскованной фантазии, мечтаний становятся объектом их исследований, сюжетами произведений.

Сюрреализм, как выражение в искусстве загадочного мира *подсознания*, существовал задолго до Дали или Бретона, причем, и в живописи, и в литературе. Голландец Хиеронимус Босх, немецкий живописец Каспар Давид Фридрих, Уильям Блейк, художник и поэт туманной Англии – у многих мастеров в картинах возникали странные, причудливые образы, пугающие благочестивых зрителей своим таинственным и необычным видом. Как говорится, от таких картин либо мороз по коже, либо становится не по себе. Да вспомните хотя бы Гоголя, с его сюрреалистическими образами, или Франсиско Гойю, с его офортами из серии «Капричос», народные сказания и мифы, скульптуру древней Африки, Америки, рожденную мистической фантазией и подсознанием народа.



Джорджио де Кирико. Две сестры. 1915 г.

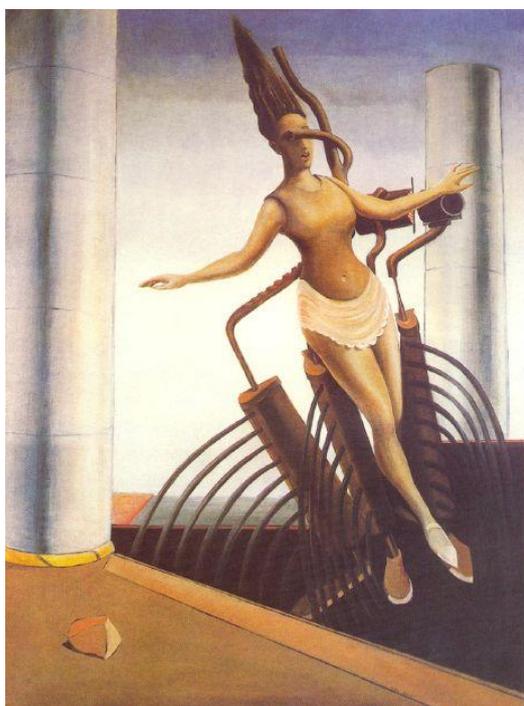


Эрнст М. Слон из Целебеса. 1921 г.

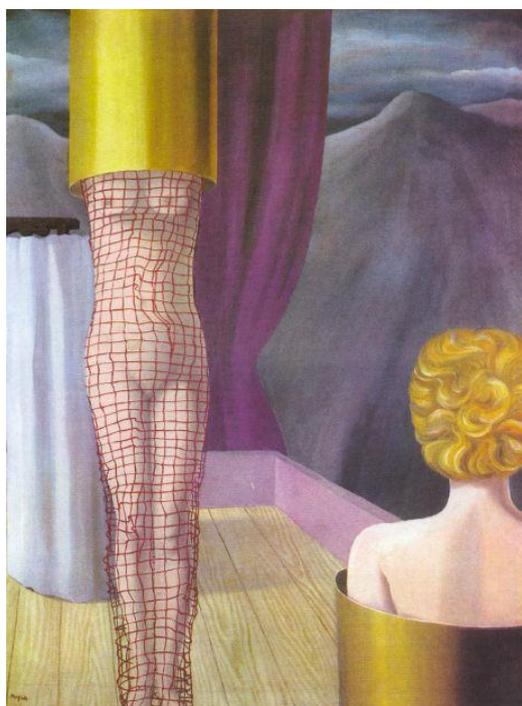
И даже у Дали, в его картинах, есть множество прекрасных образов, заимствованных из древнейшего искусства. Они или навеяны скульптурой Африки, или почти копируют их пластику, и образы. Как видите, *сюрреализм*, как и кубизм, Неоабстрактное искусство и Дадаизм, имеет *древние* народные и исторические корни в искусстве прошлого. Являясь частью общей эволюции искусства, сюрреализм имеет свою «полочку» в колоде «содержательных» искусств.

С ю р р е а л и з м, как направление в искусстве, собравшее под знамя *Подсознания* художников, поэтов и писателей, возник в Париже в 1924 году. Его основоположником и теоретиком был молодой студент Андре Бретон. Он, изучая *психологию*, считал, что новое искусство можно сделать, лишь обратившись к подсознанию, той области работы мозга, рождающей *неконтролируемые* и не вполне осознанные образы и мысли, интуитивные решения и инстинктивные поступки. Они лишь и достойны быть объектом, содержанием искусства.

Сначала был написан *Манифест Сюрреализма*, а после стали издавать газету «Сюрреалистическая революция». В газете излагались взгляды на искусство с позиции сюрреализма и новые идеи, призывавшие, что образы и вдохновение надо искать в индивидуальном мире *подсознания*, основываясь на методах и разработках Фрейда, Юнга и других психологов.



Эрнст М. Колеблющаяся женщина. 1923



Рене Магритт. Соучастницы волшебника. 1926

До них это успешно делали кубисты, дадаисты и абстракционисты, поэтому в сюрреалисты подались довольно многие последователи этих направлений. Так, что на первой выставке сюрреалистов, устроенной в Париже в 1926 году в Галери-Пьер, были представлены картины самые разнообразные, довольно отличавшиеся друг от друга. В них смешивались разные течения, манеры, стили, но объединяло их одно – стремление к подсознательному.

Для этого Бретон, к примеру, применял прием *автоматического* творчества, фиксируя все первое, что приходило ему в голову, и полностью старался устранить *автоцензуру*, контроль за мыслями и образами. А многие художники писали в полумраке (вспомним открытие Василия Кандинского), а также в состоянии хорошего подпития для отключения самоконтроля. В отличие от «рыбака» Ван Гога, ловца *бинокулярности* «в том море, которое называется океаном *реальности*», сюрреалисты ловят образы в индивидуальном, ненадежном, ускользающем «океане» мира *подсознания*.

Совсем как в знаменитом стихотворении Василия Кандинского с много-значительным названием: «В и д е т ь»,

Шире расставь руки,

Шире. Шире.

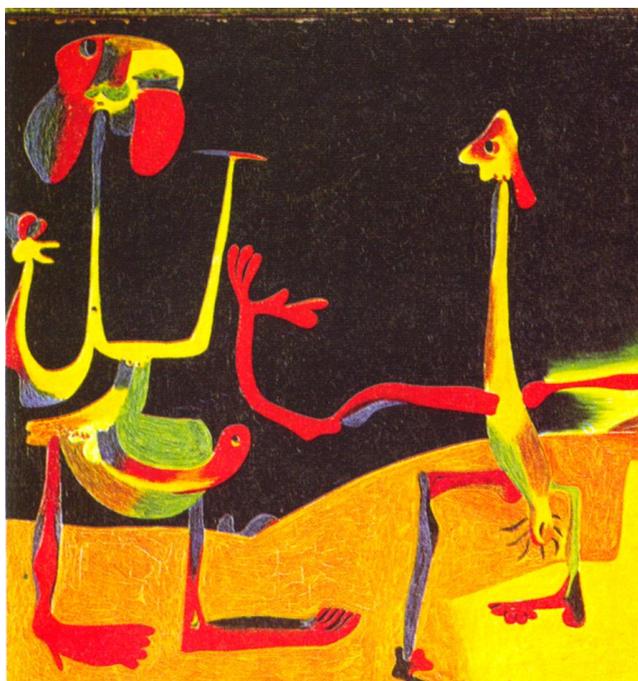
И лицо твоё прикрой красным платком.

И может ОНО ещё вовсе не сдвинулось:

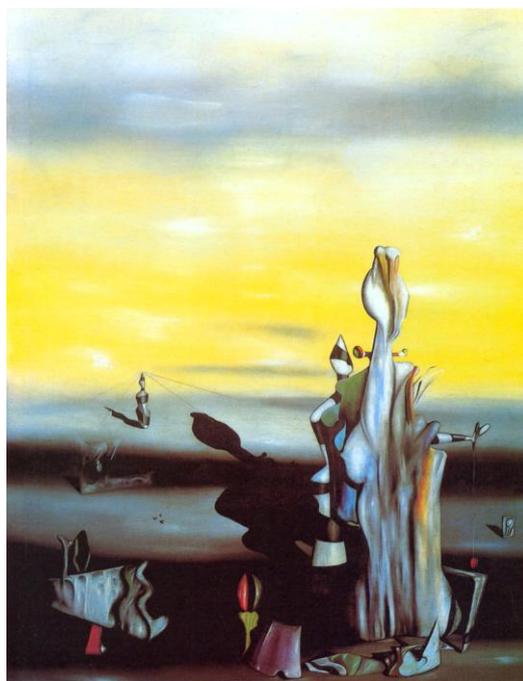
С д в и н у л с я только ТЫ САМ.

Уж, он-то знал, как ладить с подсознанием!

В состав сюрреалистов первой выставки входили Пауль Клее, Макс Эрнст и Жан (Ханс) Арп, Мэн Рей, Хоан Миро, Пикассо и Джорджо де Кирико. Одни художники, такие как Миро, Танги, в своих работах в основном исследовали *подсознание*, другие же хотели всколыхнуть и обновить филистерское общество, заставить всех взглянуть на мир по-новому. Макс Эрнст и Сальвадор Дали в своих картинах поднимают социальные проблемы, а от спокойных, подсознательных экспериментов раннего Сюрреализма не остается и следа.



Миро Х. Мужчина и женщина перед кучей экскрементов. 1936 г. Фрагмент



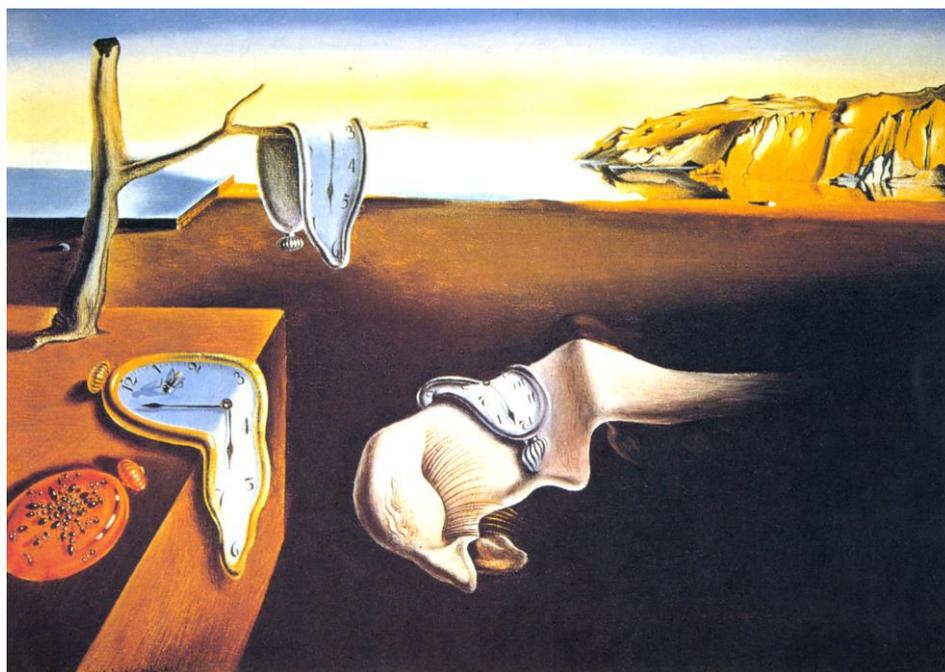
Ив Танги. Отсутствующая дама. 1942 г.

Весь Сюрнатурализм и Сюргипарнатурализм в искусстве у Дали скорее рассудочно-надуманный, чем подсознательно-спонтанный. Об этом говорит и разработанный им метод: «Мой параноидально-критический метод сводится к непосредственному *изложению* иррационального знания, рожденного в бредовых ассоциациях, а затем критически о с м ы с л е н н о г о».

На практике это выглядело так: Дали за ужином раздумывает «о *растекающейся мякоти*», перед его «мысленным взором возник сыр». Затем Дали заходит в мастерскую «взглянуть перед сном на картину, которую писал». В картине явно не хватает ключевого образа. «Я уже протянул, было руку к выключателю, как вдруг *увидел* решение! Я увидел растекающиеся ч а с ы: самым жалким образом они *свисали* с ветки».

При чем тут *подсознание*, любезные? Любой советский «соцреалист» бродил по мастерской в таких же муках, пока его, в конце концов, не осеняет: «На куртке комиссара я увидел ОРДЕН в красной ленточке!». И ну, вычерчивать вполне «сознательную» перспективу, срисовывать натурщиц и натурщиков, выстраивать по всем законам Старого искусства композиции...

Или, по методу Дали, пересветить на холст при помощи увеличителя какую-нибудь историческую фотографию, да и раскрасить нужными цветами до удивительного совершенства! Как это далеко от первых заповедей сюрреализма, от рисования в полутемных комнатах, от подсознательных работ Миро, Таньги.



Дали С. Постоянство памяти. 1931 г.

Но именно такой *рациональный* метод создания *иррациональных* образов позволил мастерам «сюрреализма», Дали, Рене Маргрит, Полю Дельво, создать огромное количество картин, в которых *эксплуатировались* идеи *Сюрреализма*. Дали создал отличный метод! «Парадоксальным образом бред во мне согласуется с разумом. Поэтому то, что я творю, я творю в рамках *К л а с с и ц и з м а*».

А рамки *Классицизма* всем известны: в основе – *Натурализм*: классический рисунок, *перспектива*, классическая композиция, *продуманная* до мелочей – классический образчик Старой школы, *м о н о к у л я р н о г о* искусства. Дали и не скрывает этого, о бинокулярности в работах он не помышляет: «В самый разгар сюрреализма я провозгласил: «Живопись – это *цветная фотография*, сделанная кистью». А фотография *монокулярна*, как и все картины у Дали.

Об этом говорит и Робер Дешари, исследователь творчества Дали: «Поиск в *третьем измерении*, полностью контролируемый точными законами *перспективы*, играет доминирующую роль в работе Сальвадора Дали».

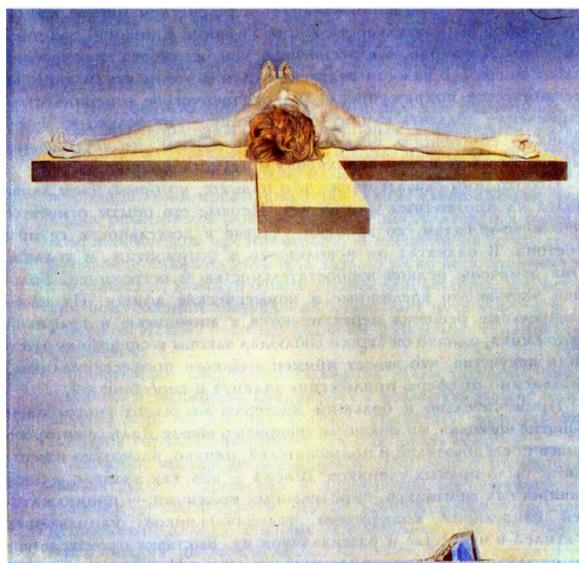
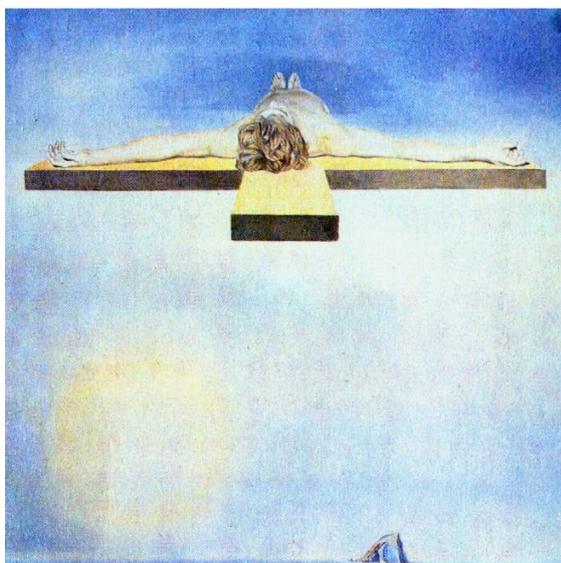
Но «*третье измерение*», основанное на перспективе, на аксонометрии, не есть *бинокулярное пространство*, к которому стремился и Дали. Об этом тоже говорит Р. Дешари: «Художник всегда интересовался методами изображения *пространственных* величин и побочными ответвлениями оптики и фотографии:

стереоскопией, голографией и стереоизображением». Вот так! Хотя, для Мэтра главное другое: «В области живописи амбиции моей души были направлены на оптическую правдивость... Я всегда превозносил цветную фотографию». Поэтому Дали «искусно *копировал*, если возникала потребность и с фотографий, и с натуры», поэтому его произведения монокулярны, плоски.

И если Клод Моне, Ван Гог, Дега, Марке искали *стереообразы* в своем воображении, в мозгу, и создавали, пусть неосознанно, случайно, *стереокартины*, то Сальвадор Дали идет путем «*стереофотографии*». Он механически копирует ее методику: «он написал два полотна – одно для левого глаза, другое – для правого. При помощи системы зеркал... они предстали в трех измерениях». Маэстро повторил, не понимая сути достижений импрессионистов, постимпрессионистов, обычную модель стереоскопического фотоаппарата. Увы! Не вышло!

В наших беседах с важными «учеными искусствознаниями» они все время говорили: «Зачем все это нужно? Перспектива создает пространство! И что Вы носите с бинокулярностью? Художники просто не ставили таких задач!».

Но, тем не менее, Дали пытался добиваться стереоизображений, бинокулярных образов, он видел разницу между своими плоско-перспективными, *трехмерными* работами и достижениями Дега, Марке и прочих.



Дали С. Христос Гала. Левая часть стереопары

Дали С. Христос Гала. Правая часть стереопары

Два монокулярных образа, созданных для получения стереозффекта

Эти попытки, господина «эстетика», не только лишь в экспериментах постимпрессионистов, они в открытиях физиков и физиологов, в экспериментах Гения Сюр-искусства, Великого Дали. И жаль, что он пошел не тем путем, уж больно притягательной для Мастера *являлась фотография* и разработанные им методы работы с ней: «Живопись – это цветная фотография, сделанная кистью».

Но, прославляя свой «параноидально-критический метод» и свое творчество «в рамках *классицизма*», Дали и не догадывался, что за ними – 2-а направления С ю р - и с к у с с т в а, которые теоретически не открыл ни практик Сальвадор Дали, ни теоретики-искусствознания Старой школы. Напротив, Старое искусствознание, неверно понимая путь развития изобразительных ис-

куств в абстрактных, *реалистических* и *натуралистических* формах, так исказило определения понятий, связанных с искусством, что суть различных направлений и течений исчезла как для науки, так и для художников.

Конечно же. сначала был открыт *С ю р р е а л и з м*, а все картины, приведенные по тексту выше, являются произведениями *Сюрреализма*, изображениями в *типических* чертах, *реалистическим* Сюр-искусством. Но вот Дали стал «согласовываться с разумом», творить свой «бред» «парадоксальным образом» в традиционных «рамках *Классицизма*. А проще – он делает Сюр-искусство *не в типических чертах*, *не в Реализме*, а в *Натурализме*. И этим он открыл второе *направление* Сюр-искусства – *Сюрнатурализм*. И это есть заслуга нашего Конкретного искусствоведения. Еще одним направлением, открытым для Дали Конкретным искусствоведением, стал *«Сюргипернатурализм»*, в котором Мастер создает *предельно выписанные натуралистические* произведения.



Дали С. Мягкая конструкция с вареными бобами (Предчувствие гражданской войны) 1934 г.
Сюрнатурализм



Дали С. Оживающий натюрморт. Фрагмент. 1956 г.
Сюргипернатурализм

А дело все – в неправильных *определениях* понятий «Натурализм» и «Реализм» искусствознаев Старой школы: «НАТУРАЛИЗМ – 1. Направление в литературе (1?) и искусстве *последней трети 19 в.* (2?) стремящееся к *внешне точному* изображению действительности. 2. Фактографическое, внешнее воспроизведение жизни, быта».

Это «научное» определение из «Толкового словаря» от 1993 г., С. Ожегова и Н. Шведовой, одобренное Российской Академией Наук, Институтом русского языка, Российским фондом культуры. Аналогичные определения во всех Энциклопедиях искусств, в исследованиях искусствознаев Старой школы. Еще бы! Ведь именно они сфабриковали нелепое и *ненаучное* определение! И именно они лишили бедного Дали *открытия* 2-х направлений! Проверим «словознаев»!

В определении, во-первых, словосочетание «в литературе» (1?) – лишнее, определение не терпит лишних слов. А что, литература – не искусство?

Во-вторых, искусство, «стремящееся к *внешне точному* изображению действительности», Натурализм, открыли вовсе не в «искусстве *последней трети* 19 в.». Он был еще у Древних греков, с открытием перспективы, существовал у римлян, в эпоху Возрождения, романтизма, классицизма, передвижничества, соцреализма, он эволюционирует и в нашем Новом Авангарде XX века.

А в «искусстве *последней трети* 19 в.» (?) возникло то явление, что подано под № 2: «Фактографическое, внешнее воспроизведение жизни, быта», а именно – Гипернатурализм. Такие ляпсусы у Старого искусствознания *почти во всей* его терминологии, что полностью лишает его статуса науки и научной базы.

Конкретное искусствоведение дает *научные определения* всем терминам искусствоведения: «НАТУРАЛИЗМ – направление в искусстве, стремящееся к *внешне точному* изображению действительности» (определение автора).

И это точное определение, в котором не убавить, не прибавить, распространяется на *все явления Натурализма*, что и позволило Конкретному искусствоведению открыть в глобальном Сюр-искусстве 3-и главных направления, со множеством течений. И два из них принадлежат Дали, Великому Мистификатору, которого «мистифицировало» Старое «эстетское» искусствоведение.



Дали С. Искушение Святого Антония. 1946

Сюрреалисты ничего не сделали новаторского в области *формального* в изобразительном искусстве, а их эксперименты и открытия – в работе с подсознанием и содержанием. Их методы позволили создать великие шедевры, как в живописи, так и в кино, театре и в литературе.

Мы смотрим фильмы, полные Сюрреализма, мистики, читаем книги, пробуждающие в нас смутные, неясные желания и чувства. Мы смотрим клипы, созданные по всем законам старого Сюрреализма, рекламу, «ненавязчиво» штурмующую наше подсознание, и хочется сказать, слегка перефразируя Дали: «Сюрреализм – наркотик, без которого уже не обойтись!».

Глава 20. « Г и п е р р е а л и з м »

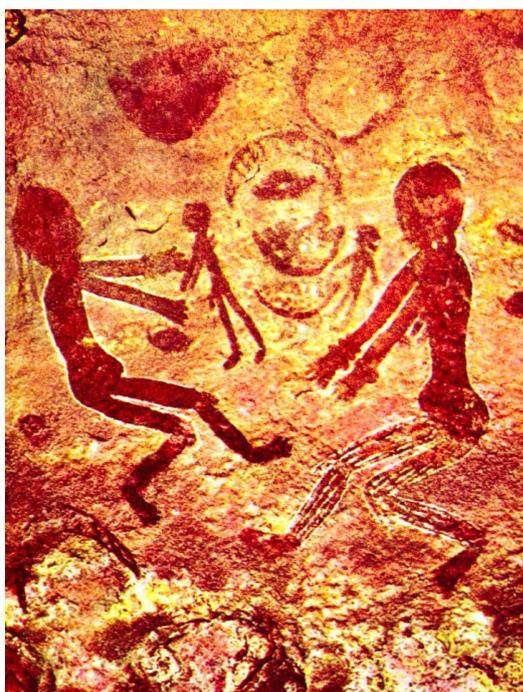
Кулдашеву Рустаму, другу моей юности, посвящается.

Живопись – это цветная фотография, сделанная кистью.

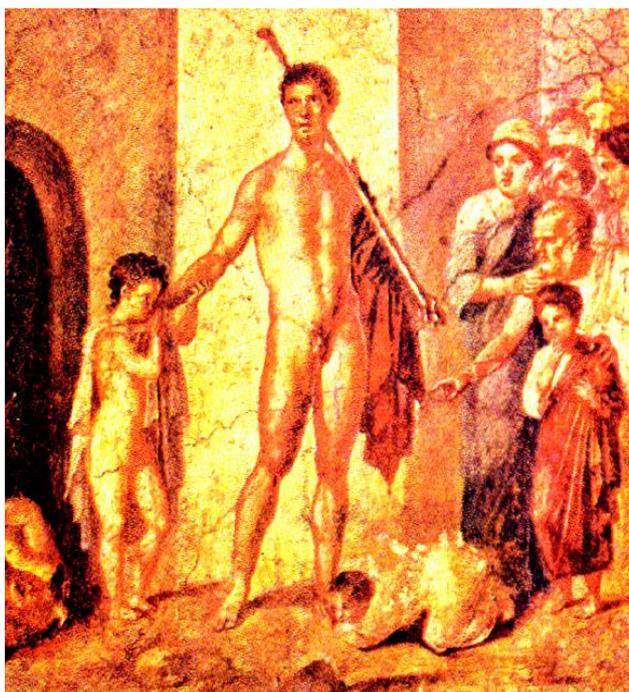
Сальвадор Дали

Я не случайно вынес изречение Дали в эпиграф – Дали способствовал возникновению «Гиперреализма», вернее – *Гипернатурализма*, высказываниями и работами, предельно выписанными и доведенными до иллюзорности цветного фото. Но Гипернатурализм приблизился *вплотную* к фотографии, буквально имитируя ее не только в иллюзорности, но даже содержание работ и композиция – все в Гипернатурализме напоминает фотографию. Добавьте к этому «фактографичность», отсутствие сюжетности, «внешнее изображение жизни».

И не случайно новое, *научное* Конкретное искусствоведение заменяет антинаучный термин «Гиперреализм» на верное, *научное* определение «*Гипернатурализм*». Я еще раньше в книге применял к понятию «Реализм» словосочетание «*в типических чертах*» и четко отличал реалистическое искусство от Натурализма. Но в выступлениях ведущих критиков, искусствоведов, в их книгах и в беседах с ними я вижу явное невежество, когда *натуралистические* произведения «эстеты» Старой школы называют Р е а л и з м о м. Так чем же отличаются изображения, картины «*реалистов*» от работ «*натуралистов*»?



Реалистические изображения древнего художника. Сахара. Тассили-Сефар



Натуралистические изображения римлян. Помпея I в до н.э.

Еще в начале этой книги наше Конкретное *научное* искусствоведение открыло Древний первобытный Абстракционизм, с которого начиналась эволюция изобразительных искусств. Но школа Старого искусствознания неверно понимает и абстрактное искусство: «АБСТРАКЦИОНИЗМ – в изобразительном *искусстве 20 в. (1?)*: направление, последователи к-го изображают *реальный мир (2?)* как сочетание отвлеченных *форм (3?)* и цветовых пятен».

Как видите, искусствоЗНАИ Старой школы *выбрасывают* из определения явление Первобытного абстрактного искусства: Узор, Орнамент, Письменность, существовавшие «в изобразительном искусстве 20 в.» (1?) до Кандинского.

К тому же, ни Кандинский, ни прочие творцы и теоретики Неоабстракционизма не говорили, что они в Абстракционизме «изображают *реальный мир*» (2?). Напротив, В. Кандинский, говорит об открытии «искусства, называемого ныне в отличие от «предметного» – «абстрактным».

Все эти несуразности мы устрояем в нашем *авторском* определении понятия: «АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО – направление, изображающее *беспредметный мир* как сочетание цветных пятен, геометрических фигур и пространственных абстрактных форм (3?). Причем, *пространственные формы* – наше Конкретное, *бинокулярное* абстрактное искусство Нового Авангарда XX в.

А в прошлом *беспредметное* Абстрактное искусство первобытного художника эволюционировало в *предметные*, но в типических чертах изображения, которые являлись *Реализмом*. Отличие их от *Натурализма* было очевидное, ведь древние художники *не могли* нарисовать предметы натуралистически, «внешне точно». И рисовали их они, как наш ребенок, их *эволюционная модель*, а именно: как получалось, как могли – *в типических чертах!*

В «типических чертах», это когда *не так, как в жизни*, поскольку *ТИП* – это *идеальный образ*, «которому соответствует определенная группа предметов». Это *рисунки человека и животных* древнего художника и египтянина, ребенка и авангардистов: Пикассо, Матисса, Модильяни, Миро и прочих реалистов.

Но господа-товарищи искусствознаи Старой школы так и не поняли, что значит – «в типических чертах». Поэтому их определение опять *безграмотно, псевдонаучно*: «РЕАЛИЗМ – направление в искусстве, ставящее целью правдивое изображение действительности *в типических чертах*».

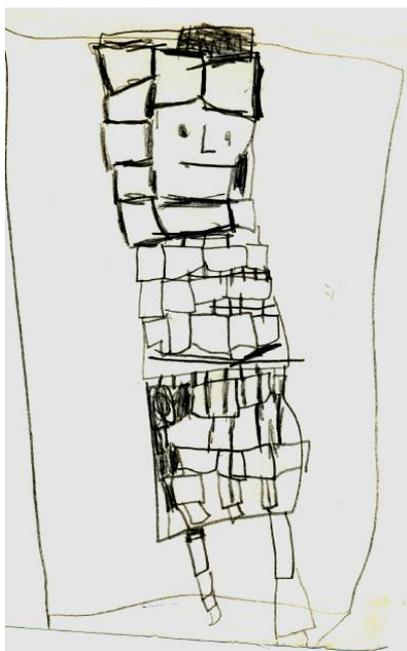


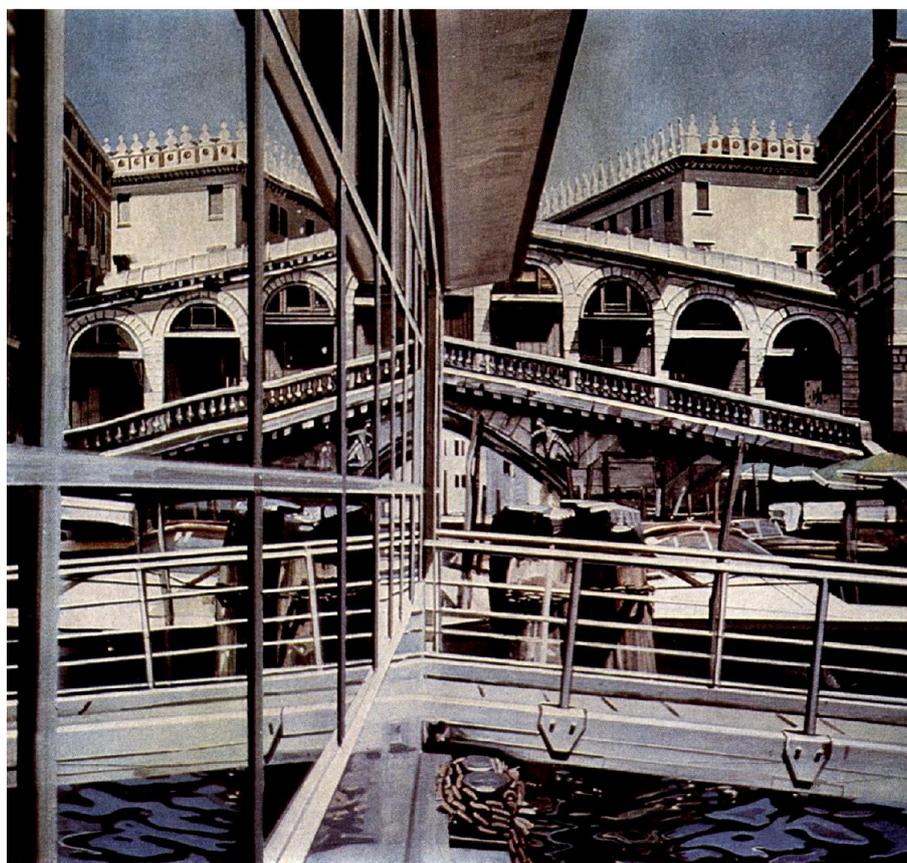
Рисунок Пронькина Андрея
в возрасте 3-х лет



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

Не может быть «правдивым» изображение «в типических чертах»! Правдивым же оно становится у натуралистов, которые как раз стремятся «к внешне точному изображению действительности». И появляется оно у древних греков, открывших *перспективу*, закономерности трехмерного (но не пространственного) *монокулярного* изображения, открывших эру изобразительного НАТУРАЛИЗМА, научно обоснованного затем великим Л. да Винчи.

Теперь, надеюсь, всем понятна необоснованность названия ГИПЕР-РЕАЛИЗМ к искусству, которое не только устремляется к «внешне точному изображению действительности», но и к «фактографическому, внешнему воспроизведению жизни, быта». Художники, имея под рукой отличные пособия и даже образцы для исполнения своих работ, цветные фотографии, самозабвенно бросились в работу. Их целью было «переплюнуть» фотографию, имевшую в то время цвет и достоверность, и даже крупные размеры.



Эстет Р. Мост. 1974 г.

Но вот сохранность фотографии пока, что исчислялась лишь годами, а живопись могла существовать века без видимых простому глазу изменений. Ну, чем не козырь, господа художники! А козыри в игре надо использовать!

Поэтому, не мудрствуя лукаво, художник брал цветную фотографию и, по рецепту мудрого Руссо, сначала увеличивал ее при помощи аппаратуры, потом раскрашивал и доводил до совершенства. Все трещинки на мебели, все родинки и прыщики на коже старательно выписывались. Чем больше таких подробностей и мелочей, тем большее достоинство, в глазах художников и покоренных зрителей, любивших, чтобы «все как в жизни», имел гипер-шедевр.

Есть у Крылова поучительная басня, в ней потрясенный обыватель рассказывает своему приятелю о посещении Кунсткамеры: «Какие бабочки, букашки, козявки, мушки, таракашки!». А на вопрос приятеля, не видел ли слона, ответил: «Слона-то я и не приметил». Вот, так и «гиперреалисты» не увидели «слона» в искусстве: *бинокулярное* искусство, а соблазнились *монокулярной* фотографией, подробностями, мелочами, выписыванием «букашек-таракашек».

Искусство Гипернатурализма одновременно было и *трагедией*, и *фарсом*. Фарс, или даже *форс* (как я могу!), являлся сутью Гипернатурализма. Зачем же делать из искусства соревнование с отличной фототехникой? Зачем столько трудов и сил потрачено на то, чтобы создать «второго мопса»? Да щелкни кнопочкой фотоаппарата – и есть изображение!

Гипернатурализм можно *назвать трагедией* по нескольким причинам. Во-первых, это *тупик монокулярного* искусства, пример полнейшей девальвации Старой школы. А во-вторых, художники не видели других путей развития искусства, хотя уже имелись образцы *бинокулярного* искусства у импрессионистов, постимпрессионистов. И в-третьих, не было еще *теории бинокулярности* в искусстве, анализа искусства с точки зрения бинокулярности, и осознания причин развития искусства от Импрессионизма и до наших дней.



Чак Клоуз. Линда. 1976 г.



Сегал Д. Кино. 1963 г.

Но, тем не менее, Гипернатурализм, как направление в искусстве, возник в начале 70-х годов прошлого столетия в Америке, ставшей буквально прародительницей новых направлений и течений в искусстве этого периода.

На выставках поклонники «сверхточного» искусства могли с удовлетворением рассматривать морщинки, пересчитывать все волоски в причёске женщины в картине Чака Клоуза «Линда», а в «Интерьере» Р. Гоингса отметить с удовольствием, что в помещении порядок, помывты окна, чисто, хорошо. А у художника Р. Эстеса – отличная *картиннокопия* цветного фото уютного фасада ма-

газина, картина «Продуктовый магазин», у Коттингема – *картинокопия* рекламы «Рокси». М. Морли увеличил фотографию влюбленной парочки, катающейся, как принято, на лодочке, влюбленные ужасно любят это делать! Художник Хенсон создает портрет художника, так и назвал портрет: «Художник». Ну, прямо как живой! И в фирменных кроссовках, которые ну, прямо как живые!

Шонцайт, в предельно плоском «Натюрморте», выписывает рукава каких-то курток, или спортсменов, или космонавтов, Д. Эдди – кладбище машин, старательно копируя разбитые машины и даже сетку ограждения со всеми проводочками и ячейками. Кановиц строго строит композицию своей картины «Композиция», где силуэт пейзажа за окном буквально повторяет вырезанный трафарет, висящий на стене и будто намекающий, что этот мир, изображенный на картине, такой же плоский трафарет реального, пространственного мира.



Хенсон Д. За обеденным столом. 1971г.

Художник с муляжной скульптурой женщины, сделанной и раскрашенной им

Р. Маклин, очевидно, получил заказ от фермера, который дорожил каждой секундой, и Маклин просто увеличил фотографию, где фермер, весь как лебедь в белом, с любимым вороном конем. Возможно, что и наши богачи, вечно спешащие и занятые, начнут заказывать подобные картины с гипер-котиками, гипер-собаками и гипер-конями. А как чудесно заказать гипер-муляж-скульптуру тещи, раскрашенной и как живой! Она всегда молчит!!! А вы ей сможете сказать в любое время ВСЕ, что накопело на душе! Чудесное искусство, Гиперреализм! Прекрасное искусство! Оно всем нравится, понятное и «как живое»!

Все было б весело, но выглядит печально, как выглядит печально старая кокетка, усиленно подкрашивающая седину и делающая на лице подтяжки. У Старой школы *монокулярного* искусства давно развился климакс, родить чего-то нового оно уже не может, а все эксперименты с фотографией, являющейся изображением *монокулярным*, лишь только подтверждают кризис Старой школы.

Сейчас, при помощи компьютера, можно придать *монокулярной* фотографии графичность или сделать из нее плакат, декоративное панно, картину по методике Анри Руссо. Только причём здесь «новое искусство»? Все это старо, как старенький пантограф, при помощи которого Руссо творил свои картины. Таким «новаторством», с переработкой фотографии в «высокое искусство», в 20-м веке занимались многие, от мастеров плаката, до колхозного художника, старательно переводившего портрет вождя через проектор на большой плакат.

Но в жизни ничего не делается зря, и всякое деяние имеет следствие. Пожалуй, именно эксперименты с фотографией и переделка фотографии в картину, позволили «адептам гиперреализма» невольно оказать влияние на фотодело и рекламу. А в результате их слияния *рождается* вся современная наружная *реклама*, исполненная на больших щитах, цветная, *увеличенная фотография*. И сотни тысяч оформителей, художников, кормящихся переработкой фотографий в графику плакатов, остались без работы и без средств к существованию.



Рече-Мора А. «Севильская улица от столовой „Хонтанарес“ к улице Алькала». 1993 г.

Как только не «величали» Гипернатурализм, вводя его названия в абсурд и превращая их в бессмыслицу! Он – то течение «современного модернизма», то – гиперреализм, то – «суперреализм» и «фотореализм», «холодный реализм» и «резкофокусный реализм», но всюду – РЕАЛИЗМ! Предела нет «эстетской» глупости! И только в XXI веке МЫ додумались: «Ребята! Это же *Натурализм*!»

Но жизнь идет, и все меняется. Фотохудожники монтируют свои плакаты, а «гиперреалисты» все «спорят» с фотографией, старательно выписывая улицы, машины, интерьеры, усы котов и гривы жеребцов – *богатым это нравится*.

Жаль только, жизнь талантливых художников бесцельно тратится на глупые занятия – копировать «чего-то», подстраиваясь под кого-то.

Что ж, каждому – свое, такое нынче время!

Глава 21. П о п – а р т

Моему другу, музыканту,
телережиссеру Лозаренко Павлу
п о с в я щ а е т с я.

Но вырождение буржуазного искусства
п р о д о л ж а е т с я...

Советские искусствознаи

Двадцатый век, продолжив авангардные традиции искусства девятнадцатого века, дал миру поразительный букет новаторских течений, направлений в изобразительном искусстве, музыке, литературе и других искусствах. Судите сами: в середине девятнадцатого века рождается Импрессионизм, чуть позже – Постимпрессионизм, Примитивизм, Пуантилизм и Неомодернизм Гогена, и Бернара. Двадцатое столетие дает *Фовизм (1905г.)*, *Кубизм (1907г.)* и *Неоабстракционизм* Кандинского (1910г.) с его течениями: Неопластицизмом Мондриана, Супрематизмом К. Малевича, потом – Ташизм и прочие течения абстрактного искусства. Затем – Экспрессионизм и Футуризм, за ними – Дадаизм, Сюрреализм и Гипер-Натурализм, в России (СССР) – Социалистический реализм.

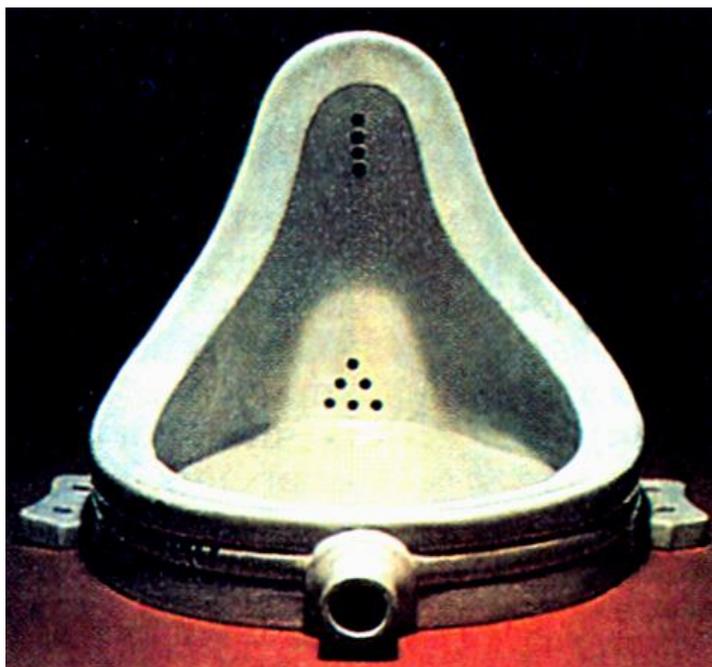
После войны с фашизмом ц е н т р о м открытия *новаторских* искусств становится Америка. Это, во многом, связано с войной, с её последствиями для всей Европы. А США, не тронутые военным смерчем и *получившие приток* интеллектуалов-эмигрантов, стремительно идут вперед в науке, технике, культуре.

Поскольку *Гипернатурализмом* завершаются исследования *монокулярных натуралистических* изображений, художники пытаются найти другие формы творчества. И новым направлением становится ПОП–АРТ, искусство, создающее изображения, свои «миры» *в реальности*: в скульптуре, или «рельефно» – *над плоскостью* картины.

П о п – а р т буквально переводится как «популярное искусство»: им заниматься *может каждый*. Зачем учиться живописи и создавать иллюзию живого мира – бери предмет, крепи его к поверхности картины – и дело в шляпе! Поп-арт – искусство для народа! Поп-арт – народное искусство!



Дюшан М. Велосипедное колесо. 1913 г.



Дюшан М. Фонтан 1917 г.

Но господа «эстеты» и искусствознаи – против «народного» искусства! Опять – «конец искусства», «эстетские» страдания: «Представьте! Выставили писсуар! Позорище!» И до сих пор Поп-арт НЕ ПОНЯТ ни на Западе, ни у нас!

На Западе «эстеты» полагают, что ПОП-АРТ родился как «реакция на *засилье* абстрактного искусства». Ему, дескать противопоставили «*грубый мир* материальных вещей». И это клевета! В 1913-17 гг., когда неоабстрактное искусство даже «не раскушали», Дюшан уже представил миру «Колесо» и «Писсуар».

«Ах! Фи, как это *грубо!* – ахнули «эстеты». – Как грубо-некрасиво!». Тогда Дюшан провозгласил: «Искусство – все, на что *указывает художник!*».

И здесь искусствознаи «поняли» и перевели на свой дурацкий лад: «Поп-арт, это когда вещь *изымается из своего функционального контекста*, теряет свое *первоначальное назначение* и становится произведением искусства».

Глупее не придумаешь! Бедный Дюшан! И я задал вопрос «эстетам» и искусствознаям Запада, и нашим «должностным эстетам», *бездумно повторяющим* их глупости: «Ну, ладно! Изъяли в туалете унитаз «*из функционального контекста*», лишили его, бедного, «*первоначального значения*», и **ВЫБРОСИЛИ НА МУСОРКУ**. И, что же? Стал он «*произведением искусства*»? Или – *мусором?!*»

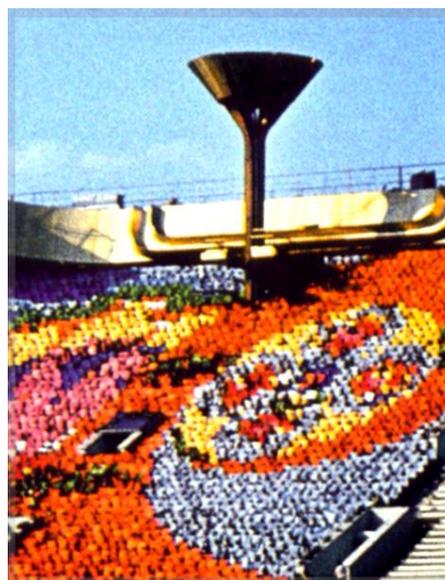
Тут все «эстеты» прекратили «щебетать» и приоткрыли рты, тараща зенки: «Как?! Как это?! Как?!» А я любезно объяснил расстроенным «эстетам»: «Любая *вещь*, любой *предмет* становится Искусством *лишь тогда*, когда ему, лишив его «*первоначального значения*», придали ЭСТЕТИЧЕСКУЮ функцию!»

Вещь (унитаз, кирпич, калоша) или *предмет* (раковина, цветок, янтарь, галька) становится искусством, если *мы придали ему функцию УКРАШЕНИЯ*. А чем ВЕШЬ отличается от ПРЕДМЕТА? Задумайтесь, товарищи «эстеты!»

Заметьте, господа, Поп-арт уже не ставит *ц е л ь ю* «*прорывать*» изобразительную плоскость, ни создавать *на ней* изобразительные комбинации: художники творят уже *н а д п л о с к о с т ь ю* и создают *цветорельефы* из предметов и *цветоскульптуры* из предметов. Причем, возможны *совмещения* предметов с плоскими изображениями, абстрактными и реалистичными. А материалом может быть любой предмет, от крышки для бутылки, до человеческих фигур.



Пронькин А. Рыбка. 2001 г.



Олимпийская трибуна. 1980 г.

Впервые применять *предметы* на поверхности своих картин стали *кубисты*. Они наклеивали на полотна этикетки от коробок и газетные обрывки, сигареты и другие мелкие предметы. А *дадаисты* применяют уже более «серьезные» предметы. Так, Дюшан соорудил скульптуру из табуретки и закрепленного в ней колеса велосипеда. Другие создавали *контррельефы* из гладильных досок, банок и другого хлама. Источниками вдохновения стали *мусорки!*

В начале же 60-х годов вопросом по использованию предметов массовой культуры в творчестве заинтересовались англичане. Художники и архитекторы, объединившиеся вместе с критиками в группу, исследовали разные вопросы, которые касались массовой культуры: кино, дизайна, популярной музыки, науки, философии. В нее входили: Э. Паолоцци, У. Тёрнбалл, Р. Гамильтон, Л. Эллоуэй и другие. Тогда же возникает термин «Поп-арт» (популярное искусство). В картинах англичане применяют широко коллаж и фотографию, картины их являются, по сути, монтажом из вырезок печатной *массовой* продукции.

Американские художники пошли немного дальше, а Роберт Раушенберг и Джеспер Джонс становятся *родоначальниками американского Изо-поп-арта*, создав, еще в 50-х, так называемые «комбинированные картинны». В них живопись, абстракционизм, соединяется с *вещественными вставками*, предметами.

В начале 60-х годов в Поп-арт приходят *новые* художники: Клас Олденбург, Энди Уорхол, Рой Лихтенштейн, Джеймс Розенквист и Том Вессельман. Художники-экспериментаторы Поп-арта для своих картин-рельефов и для поп-скульптур используют различные и необычные предметы: от тряпок и гвоздей, до чуел птиц, животных, сломанных машин и механизмов – все то, что находилось под рукой и соответствовало замыслам художника.

Правда, при всем своем «новаторстве» и англичане, и американцы как-то *подзабыли*, что Изо-поп-арт еще *в начале века* открыл кубист Пикассо! А эксперименты в ПОП-ОБЪЕКТАМИ *в начале века* провел француз Дюшан! Американцы даже обижаются, а Гринберг как-то написал: «Что бы не делалось в Америке, *некоторые* заявляют, что это уже делалось тридцать лет назад в Париже».

Увы, но это факт! Нео-поп-арт открыт во Франции, в начале века.



Раушенберг Р. Гарлен. 1964 г.



Ольденбург К. Огрызок

И если основные авангардные, *формальные открытия* в ИЗО-поп-арте и Поп-арте были сделаны еще в начале века Пикассо и Дюшаном, то разработка и доведение этих открытий *до массового производства* принадлежит художникам Поп-арта 60–70-х: англичанам, эмигрантам из Европы и американцам

Страна великой *потребительской культуры* нуждалась в *новых* авангардных формах, *технологиях*, поэтому приветствовала и финансировала всяческие поиски, открытия Авангардистов. И это – замечательно, друзья! Художники Поп-арта Запада, Европы и Америки создали *производственный* Поп-арт!

Сторонники *натурного* и реалистического творчества опять пытались «натянуть на крокодила юбку»! Они не понимали, что у Поп-арта, как и у неоабстрактного искусства, свои, *другие цели и задачи*. Советские «эстеты» вообще разбили поп-искусство в пух и в прах, определив его как «одну из наиболее *низких ступеней распада искусства*, которые когда-либо знала история».

Они, в своем негодовании, не знали, что *Матушке-истории* давно известна эта древняя *ступенька*. Да, это очень «низкая» ступень, но в несколько другом значении – ступень периода Неандертальца, когда из общежития-пещеры впервые выделяется СЕМЬЯ с Мамашей во главе и *собственной жилплощадью*. А женщине необходим *у ю т и к р а с о т а*, любезные искусствознаи, ей надобно *украсить* обретенное жилище, что знает каждый из мужей по собственному опыту. Так зарождается Первобытное абстрактное искусство и ПОП-АРТ.

Тогда, в период «низкого» Матриархата, и появляется *Высокое* искусство *украшения* пещеры при помощи костей и шкур, развешанных по стенам черепов, рогов, которые мамаша наставляла многочисленным мужьям на исторически законном основании. Она, Хозяйка Матриархата, и есть создательница Поп-арта!

Развесить поварешки и ножи над очагом, расставить старые горшки и плошки, чтобы КРАСИВО было – это и есть обязанность и суть *народного* Поп-арта. А если брать ДИЗАЙН, то *эстетическая* составляющая его и есть ПОП-АРТ – *искусство КРАСОТЫ вещей*. И этому искусству 300 тысяч лет!



Розенквист Д. Шоры. Фрагмент. Масло и алюминиевая краска на холсте. 1968-69 г.

С тех пор Поп-артом занимались все, и женщины, и появившиеся позже мужики-профессионалы, которые «поп-артили» дворцы царей и фараонов, позднее – замки герцогов и графов, дома и виллы буржуа, трактиры, бары, полицейские участки... Да, кто только не занимался поп-искусством! Причем, не подозревая, что развесив над столом тарелки, или трофеи-чучела над каменным камином, вы стали **п о п – а р т и с т о м**, господа-товарищи!

А *выделение* Поп-арта в *направление* искусства позволило не только создавать шокирующие обывателя картины, являющиеся лишь *экспериментами*, но и *создать теорию* Нео-поп-арта, с *новой эстетикой*, искусством красоты ВЕЩЕЙ, создать общественно-востребованный продукт – всю окружающую нас искусственную среду *красивости* и обитания.

Поп-арт – это витрины магазинов, выставочных центров, это дизайн автомобилей, самолетов, пароходов, оформленные интерьеры и красивые квартиры. Поп-арт, как и *Неоабстрактное* искусство, нас окружает *повсеместно*, мы с ним идем по жизни, в нем живем, мы покупаем поп-искусство, радуемся ему, мы им любуемся. Искусство «низкого» Поп-арта, поднявшееся до *производства*, внедренное в промышленность, архитектуру, быт, **п р о д в и н у л о** *принявшие* Поп-арт державы на первые места в культуре, производстве и торговле.



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



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

Страна Советов, заклеившая Поп-арт позором, *отвергнувшая* его, осталась *на задворках производства*, с художниками, умеющими лихо малевать усы и брови «дорогих» генсеков, но неспособными поднять культуру производства до уровней, необходимых для конкуренции и выживания своей страны.

Страна, не пожелавшая кормить своих солдат, будет кормить чужую армию. Страна, не создающая свою передовую, *авангардную* культуру производства, заполнится товарами передовых *культурных* стран, станет кормить чужой народ и финансировать чужую экономику, оставшись *потребителем* чужих товаров и сырьевым придатком этих стран.

Не правда ли, хулители Поп-арта, довольно неожиданный финал?!

Глава 22. О п – а р т

Поп-арт умер, да здравствует оп-арт!
Еженедельник «Артс»

Не верьте болтунам из «Артса», господа (см. эпиграф!): Поп-арт не умер, Поп-арт жив, и вечно будет жить! Причем, он будет жить всегда, пока в подлунном мире не переведутся чудаки с чудачками, которые забыли слово «жрать» и тихо шепчут под луной: «Ах, как красиво!». Нео-поп-арт не умер, а «вышел в люди»: из стадии *эксперимента*, стадии искусства, он переходит в *производство*, в стадию *общественного потребления*, в наш быт и в каждый дом.

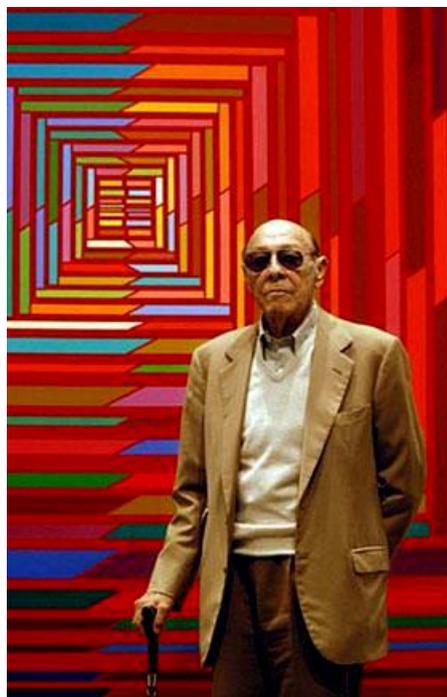
Искусство – это вам не королевство, и династические лозунги здесь не проходят, а авангардные течения и направления являются плодом исследований и экспериментов, «рождаются из пены», словно Афродита. Дальнейшее развитие неоабстрактного искусства приводит к появлению довольно любопытной разновидности *Абстракционизма*, которая становится значительным течением в искусстве Неоабстракционизма – ОП-АРТОМ. Да здравствует ОП-АРТ!

Все так же, оперируя *абстракциями*, Оп-арт добился удивительной способности – при помощи организованных, меняющихся ритмов линий, точек и других абстракций, он визуально и с к р и в л я е т ровную поверхность.

Недаром этот вид искусства получил название О п – а р т, *оптическое* искусство: художники Оп-арта создают оптический эффект, иллюзию *приближения и удаления* различных планов на картине. Это становится для зрителей загадкой, ч у д о м, на выставки Оп-арта повалила публика.



Виктор Вазарели на фоне картин Оп-арта



Пьеро Дорацио в выставочном зале

Однако, созерцание оптических картин приводит многих зрителей к печальному финалу: воздействие оптической иллюзии на человека подобно действию бушующего океана – произведения Оп-арта вызывают у несчастных зри-

телей эффект *морской болезни!!!* А проще – тошноту и рвоту. Ну, чем не сильное искусство?! Но даже произведение Поп-арта «Торт» опасен при переядании!

Марсель Дюшан, тот самый дадаист, что выставлял в начале века поп-скульптуры, писал в «Экспрессе»: «Оп-арт *долго не протянет*. Коллекционеры не смогут долго наслаждаться приобретенными картинами. Им придется вскоре повернуть картину лицом к стене, если они не хотят заболеть морской болезнью. Только во время последнего просмотра у двух женщин закружилась голова и они потеряли сознание». Дюшан не понимал значения Оп-арта для *культуры*.

Хотя, даже при взгляде на репродукцию оп-артовской картины невольно возникает чувство *дискомфорта*, а если полотно размером два-три метра, и этими картинами увешаны все стены выставочного зала, то «палуба», поверьте, качается под вашими ногами. Но мир принадлежит романтикам и фантазерам!

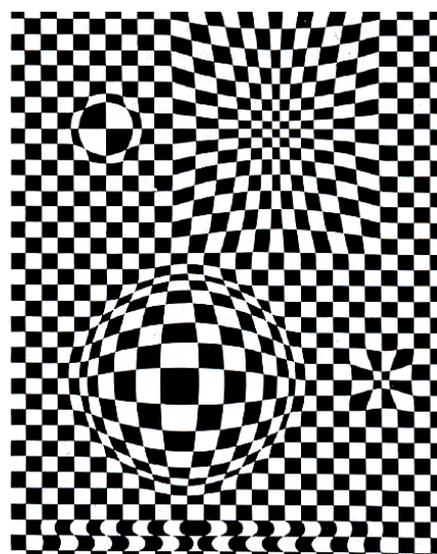
Эффект такого «прыгания» участков плоскости картины художники Оп-арта создают при помощи все той же *перспективы*, *ритма*, *господа «эстетсы»*, сужая или расширяя десятки параллельных линий, а также уменьшая или увеличивая размеры множества организованных *ритмически* и *перспективно* геометрических фигур: квадратиков, кружочков, треугольников, аксонометрий.

Та «чепухень» которую несете вы, пытаясь объяснить «физиологию» Оп-арта: «пространственных фигур», «слияние форм» и прочий вздор «эстетства», основан на все том же отрицании *научного* фундамента в «искусствознательстве».

И *монокулярная* перспектива, и аксонометрия, даже *ритмически организованная*, оптически может создать иллюзию 3-мерности, но не визуального *пространства*. Его могут создать лишь *бинокулярные* оптические технологии: стереофото, стереокино. Пространственных фигур и форм в *изобразительном* Оп-арте не было. Они были в оп-артовской скульптуре, в кинетическом искусстве.



Вазарели В. Зебры. 1933 и 1977 гг. Реализм.
Доразумная животная абстрактность



Вазарели В. Вега. 1957 г. Оп-арт.
Течение неоабстрактного искусства

Основоположником Оп-арта был художник Виктор Вазарели, хотя еще в 50-х годах эксперименты с «прыгающими» плоскостями велись внутри неоабстрактного искусства. В 60-х эти поиски приобрели «оп-артское обличье», а более широко Оп-арт распространился с 1965 года в США.

Художники В. Вазарели, Б. Райли, Я. Агам, Х.Р. Сото, Д. Стен, Х. Ле Парк и прочие показывали просто чудеса изобретательности. В Нью-Йорке состоялись выставки, причем, к а к и е ! Пол закачался под «эстетскими» ногами!

«Колористические динамизмы», «11 вибраций», «Импульс» – сами названия уже слегка кружат художественные головы, а что же ожидает впереди, на вернисаже! От сильного головокружения, до полного конфуза или потери чувств – такие вот шедевры сотворили наши оп-артисты! Эгей! «Эстеты»! Берегитесь!

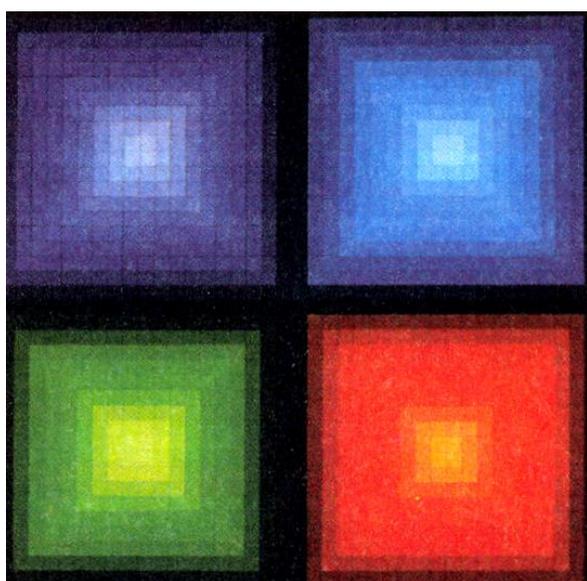
Затем Оп-арт с восторгом встретили в Европе, и он спокойно, и с достоинством прошествовал по миру, под аплодисменты почитателей и злопыхание «натуралистов», подобно легендарному слону из басни, который шел себе вперед и не обращал внимания на лай задиры Моськи. Но, тем не менее, и почитатели, и злопыхатели, и даже злюка Моська – все пользуются плодами этой ветви Древа искусств, и, как обычно, даже не задумываются об этом.

Как всякое *неоабстрактное* искусство, Оп-арт несет нам к р а с о т у, а оп-артисты создают эскизы-образцы для разных производств, для модных тканей и одежды, для элементов интерьеров, мебели, автомобилей и т.д.

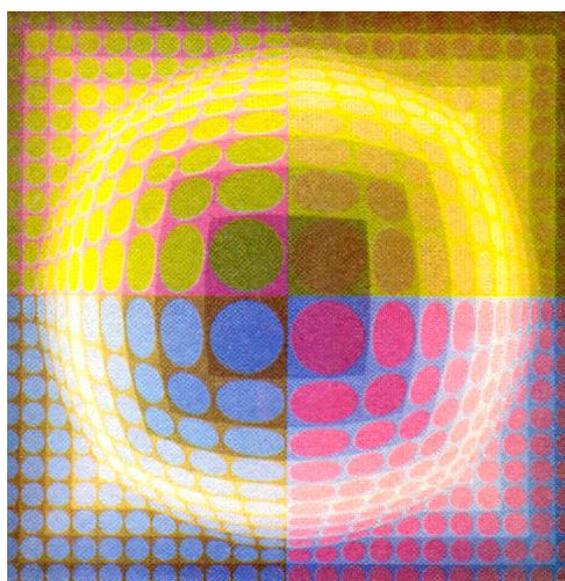
У Моськи может быть ошейник или поводок с фрагментами Оп-арта, а может быть – оп-артская жилетка. Поэтому, собачка, Вам не надо лаять на Оп-арт вместе с неумными, неблагодарными «марксистами-эстетами». Они не понимают ни в марксизме, ни в искусстве, ни в Оп-арте. Одно слово – «эстеты»!

Секрет для модниц: при помощи Оп-арта, вернее, ткани с оп-артисскими рисунками, вы можете «уменьшить» талию, а *кое-где* «добавить», сделать шире, толще. Однажды в городе мне повстречалась женщина в «волшебном» платье: на ткани был Оп-арт. Причем его рисунок гармонировал с желаниями Дамы: он *визуально* увеличивал ей грудь и бедра, а талию ей делал тонкой, как говорят, осиной! Не знаю, кто придумал это, или она сама, или дизайнер швейной фабрики, но все возможности Оп-арта здесь были использованы прекрасно!

Ведь для Оп-арта – это просто «семечки»! Это – его «работа». Дерзайте, модницы, Оп-арт – искусство для народа! Оп-арт – народное искусство!



Вазарели В. Арктур 2. 1966 г.



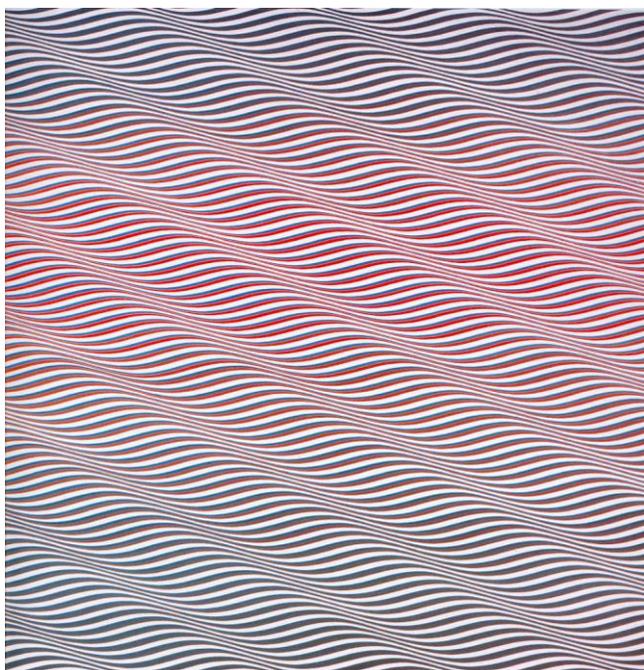
Вазарели В. Пэл-Кэт. 1973-74 гг.

Открытия Оп-арта, его находки, разработки «работают» в домах моделей, в мебельной, текстильной и полиграфической промышленности, находят применение в дизайне и архитектуре, в общественных и индивидуальных интерьерах, несут эстетику и красоту простому человеку. Чему ж, тут удивляться?!

Оп-арт – течение неоабстрактного искусства. Оно, как мы давно уже исследовали, как и абстрактное искусство с Древности *использовалось в производстве*, в создании вещей, в быту, в религиях – во всей культуре человека.

Как все абстрактное искусство, Оп-арт имел аналоги в Природе. В ней он давно существовал, однако, не как «АРТ» – искусство, а берите *выше*, господа «марксисты»! В Природе он «работал» двигателем *эволюции*, естественного отбора, *сохранения вида*: Оптические иллюзии на телах, волосяном покрове хищников и травоядных помогали сохранению вида. Одних они спасали от убийства хищниками, а хищникам, напротив, помогали получить добычу.

Недаром Вазарели сделал свои работы «Зебры»: знал, видел Мэтр, откуда «дует ветер»! В отличие от «марксистов»-материалистов и соц-«эстетов»!



Бриджит Райли. «Катаракта-3». 1967 год.



Вазарели В. Применение Поп-арта в жизни

И странно утверждение «натуралистов»-критиков, что это славное искусство *непонятно людям*, и что «советские трудящиеся возмущены» проделками художников Оп-арта. Напротив, все мы пользуемся плодами их работы, никто не возмущается, надев рубашку с репродукцией Оп-арта, или халат, или купальник, или усевшись на диван, обтянутый оп-артским гобеленом.

На выставках, где выставляются художники Оп-арта, пожалуй, возмущаются, а в лучшем случае – недоумевают, мол, что за чушь такая – ни содержания, ни смысла! Так это ваша же «заслуга», «натуралисты»-критики с идеологией «марксистского» «эстетства»! Не объяснили вы хорошим людям, что эта «чушь», Оп-арт – нормальное искусство, красивое и интересное, только не надо в нем искать «идею» или «содержание», ведь у него своя идея – к р а с о т а.

Так будем любоваться красотой, для этого она и создавалась!

Глава 23. Кинетическое искусство

Пронькину Василию, умельцу, Мастеру,
и моему братишке посвящается

Движение есть жизнь.
Из советов медиков

Конечно же, все во Вселенной движется! Так, каждое мгновение мы изменяемся, сквозь нас проносятся космические вихри, которые мы не чувствуем и о которых не подозреваем. В каждой травинке, как и в нашем теле, рождаются и умирают клетки, сражаются с бактериями, с вирусами, идет великая борьба за выживание, невидимая глазу и не воспетая поэтами. Все видимое и ощущаемое в разных формах, все тоже движется, и даже то, что будто бы стоит на месте.

«Движения нет!» – сказал один мудрец, другой смолчал и стал пред ним ходить. Сомнений нет, движение повсюду! Поэтому меня всегда печалило, что созданные мной *бинокулярные* объекты, увы, не движутся, хотя движение, как способ объективного существования материи, в картинах где-то происходит. Мне даже снились сны: в картинах вдруг оживали люди и начинали двигаться, смеяться, говорить! Я просыпался и не мог понять, как это достигалось.

В кино – *движение*, рождающееся из меняющихся кадров, во сне – движение есть отражение живого, движущегося мира. А мои сны, увы, лишь странные фантазии, да и картина, если в ней все оживет, задвигается, уж не картина будет, а обычный телевизор, пусть даже и пространственный.

Но, тем не менее, в конце 50-х – начале 60-х прошлого столетия в Европе и Америке возникло новое искусство – к и н е т и ч е с к о е. Его задачей, целью было *движение реального* предмета, движущиеся композиции из механических деталей. И это не кино, не иллюзорное движение *монокулярных* персонажей и предметов на экране – *реальный*, осязаемый предмет становится объектом д в и ж у щ е г о с я произведения искусства.

Конечно, критики и теоретики «натуралистических искусств» сейчас же закричали и зафукали: «Фу, как противно! Это абсурд! Это конец искусства, это профанация и издевательство над зрителем! Позорище! Позо-о-ор!». «Эстеты» вечно начеку, на страже нравственности и устоев *признанных* искусств.



Чушкин А.Я. Кузнецы. Богородская резьба. 1928 г.



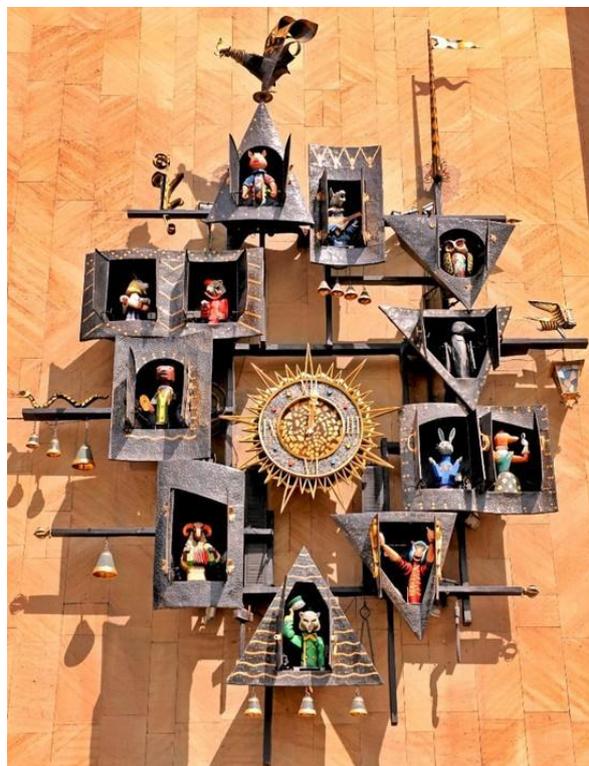
Венгерская плоская ку

А в это время маленький мальчишечка, в какой-нибудь Перми, или в деревне Забубеновка, сидел себе и радовался! Он дергал за веревочку, забавный клоун п л я с а л на палочке, выделывал коленца и веселил мальчонку и его товарищей. Другой малыш в далеком Новгороде, а может в Угличе, а может в Суздале, не мог нарадоваться на новую игрушку: вон как медведик и мужик с размаху рубят дерево! И это было, и в XX веке, и в XIX, и в XVIII, и *испокон веков*.

И сколько таких игрушечек прошло сквозь наше детство! Мы все знакомы, с *колыбелю*, с гремящее-двигающимися кольцами и шариками, вертушками и погремушками. А дальше шли трещотки и тележки, и сказочные Птицы Счастья, раскачивающиеся под потолком, и целый короб *двигающихся* тарактушек, в которых древнее народное искусство *важнейшим компонентом* делало д в и ж е н и е. Ну, вспомните хоть *х о д и к и* с котами, «эстеты» от «марксизма»! Часы тик-тикают – у котика глазенки бегают! Тут у любого защежит сердечко – ведь это же из нашего далекого, но очень близкого для каждого, родного детства.



Часы на башне ратуши на площади Марниенплац. Мюнхен. 1908 г.



Шаховский Д., Шимес П., механизм – Кальмансон В. Часы на театре кукол им. Образцова. Москва. 1970 г.

Ну, как? Не ожидали, господа хулители Авангардизма?! У кинетического направления в искусстве, как и у прочих авангардных направлений, есть древние-древнющие, народные декоративно-прикладные корни.

От этих кинетических «корней-игрушек» народное искусство вовсе не погибло, и не пришел ему конец. Все весело играли этими игрушками и богатели разумом, чтоб поскорее вырасти и сделать уже взрослые крутящее-тарактящие предметы, какие-нибудь флюгеры на крыше, или красавца-журавля у своего колодца, а может – *колокольчики в дуге!* Ведь это тоже кинетическое и звенящее произведение искусства. Или «движения нет», натуралисты-«мудрецы»?

Вот и художники конца 50–60-х в туманной Англии, далекого Нью-Йорка, а может быть Чикаго, возможно вспомнив детство, а может даже возвратившись *виртуально* в свои сопливые, но милые года, понапридумывали массу *движущихся* тархтелок и гуделок. Одни, громадные как динозавры, скрипели-скрежетали в медленном движении, другие же, зависнув в воздухе как птицы, свистели и гудели, вращаясь в различных направлениях.

Английская художница Л. Кларк представила скульптурки из металла, назвав произведение «Животные», они меняли свои форму при надавливании. А Жан Тэнгели соорудил радио-скульптуру с большим пером, которое величественно колыхалось над конструкцией. У Якова Агама, в его «Тактильной живописи» (1964 г.), при проведении рукой по «живописи», произведение переливалось разными цветами, чему способствовали вибрации цветных подвижных дисков, приделанных к пружинкам.



Жан Тэнгли. Фатаморгана (Метагармония IV). 1985.

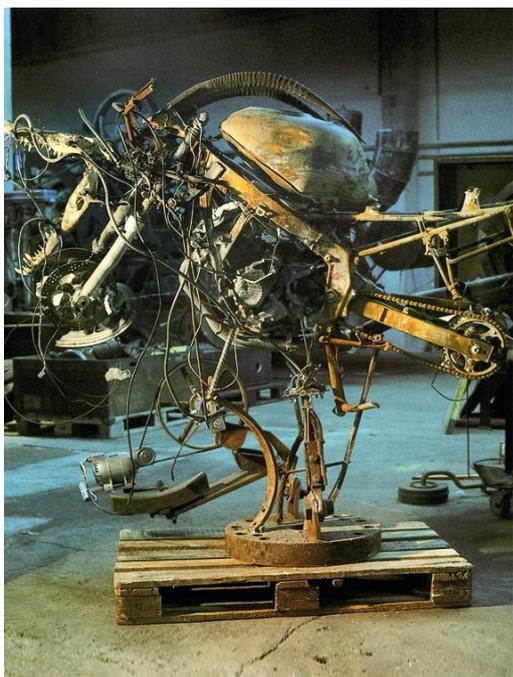
Художники изобретают разные приспособления и движители для приведения своих работ в движение – от механических и электрических, до дорогих компьютерных. У Таксила в работах – электромагнитные устройства приводят к неожиданным эффектам: предметы ползают по плоскости холста, то собираются в пучки, то разбегаются, меняют положение и комбинации. А у француза Шеффера, в его монументальных башнях, используется сложное компьютерное управление. Что ж, новому времени – новые движители!

Конечно же, без чувства юмора на выставки *кинетиков* ходить не следует, «сурьезным» критикам там делается не по себе. «Сурьезным» критикам нужна идея, содержание, чтоб было «все как в жизни», и реалистично, и прилично. А тут – какие-то «абракадабры». Судите сами!

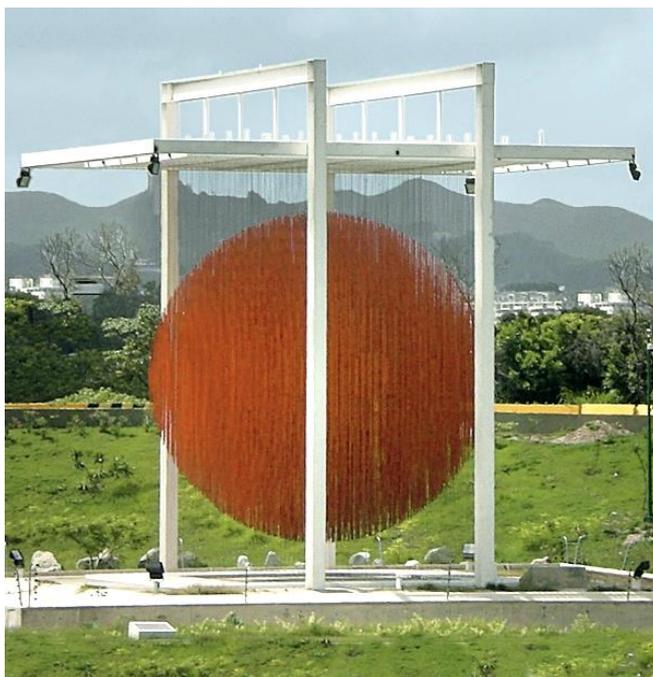
Швейцарец Жан Тэнгели стал делать *саморазрушающиеся* кинетические произведения. Так, в 1960 году сей «профанирующий» авангардист продемонстрировал свое произведение в Нью-Йорке, в прелестном, ничего не ожидавшем,

милейшем парке музея современного искусства. Чтоб усыпить бдительность, и в подхалимских целях, Тенгели дал шедевру просто ангельское имечко: «В знак уважения – Нью-Йорку». На деле же за «ангелом» скрывался м о н с т р !

Машина была сделана из всяческого хлама: помятый, изувеченный фургончик, поломанное пианино, зонд метеорологический и 80 колес от мотоциклов и велосипедов! Еще не все: эмалированный дырявый таз, дырявые, помятые кастрюли, стеклянные бутылки разной формы и калибра, и всякие другие «преlestи» со свалки. Ну, чем не превосходная «палитра»!



Тенгели Ж. Мотоцикл смерти. 1990 г.



Сото Х.Р. «Sotosphere» в Каракасе (Венесуэла)

«Супермашина» двигалась при помощи 15-ти моторов, они же были «терминаторами», готовыми в конце великолепной акции разбить, перепилить и сжечь шедевр ко всем шутам! Но приключился казус!!! Ведь я же говорил, без чувства юмора на выставке присутствовать нельзя. Пожарный, очень важный и «сурьезный», не понял глубины тангелинского замысла и бросился тушить пожар, устроенный мотором-терминатором. Тенгели был взбешен, а публика попала от смеха. Ну, разве не забавно, господа!

«Сурьезные» натуралисты-реалисты-критики, конечно, обозвали это все скандальной выходкой, а кинетическое направление в искусстве – форменным мошенничеством. У них, бедняжек, в детстве, очевидно, не было часов с лукавым котиком, который двигал глазками, или часов с кукушкой, которая выскакивала и куковала, отсчитывая время, и не было паяца-плясуна на палочке, который веселил детей и взрослых, учил их юмору и доброте.

А кинетическое искусство, прыгнув через океаны, завоевало Азию, Европу, Южную Америку, Австралию. И любопытные пингвины в Антарктиде, поверьте мне на слово, с восторгом встретили бы выставку *кинетиков*, когда бы им доставили ее на материк. Весь мир попал под обаяние веселого искусства, и в 1966 году на Венецианской Биенале были показаны произведения кинетического искусства из Аргентины, Франции, Японии, Германии и прочих стран, продвинутых в

кинетике. Чего там только не было! Кривые зеркала из комнат смеха, сандалии, скакавшие при помощи пружин и игровые автоматы с самопрыгающими теннисными шариками. И был паяц-плясун на палочке с веревочкой – эй, дергайте, ребята, веселитесь! И вы присоединяйтесь к нам, «сурьезные» «эстеты»!



Жан Тэнгли и Ники де Сен-Фалль. Фонтан Стравинского. Париж 1981–1983.

Ан, нет! «Эстеты» это не приемлют! Баловство! «Искусство есть *служение и радость*. – утверждал И.А. Ильин. – Современное искусство полно душевного зуда и произвольных выдумок. Кто помышляет ныне о *прекрасном*, о пении из глубины, о *целомудренном* вдохновении, о великих видениях? Где есть ныне место для *радости*?» Ах! Как поет! Ну, просто, соловей поет «из глубины»!

Уж, если *глубже*... Великий Леонардо не брезговал «душевным зудом» и «произволом выдумок»! Его веселое и *кинетическое* искусство шумело на балах и праздниках эпохи Возрождения! Ведь кроме живописи он знал и технику, был инженером. Его веселые поделки современники *ценили* наравне с его изобразительным искусством. А нынешние «знатоки» искусства сильно «забуре-ели»! Толи от «бурости» «совков», толи от дурости религиозного «эстетства».

А если уж серьезно, для «сурьезных» критиков, из кинетического искусства вышли целые *производственные* отрасли. Ведь вся светящее-двигающаяся, мигающе-звучащая реклама – все это есть творение художников-кинетиков. А сколько появилось разных сувениров, в которых что-то крутится и вертится, мелькает и сверкает, все это делают на Западе, привозят к нам и продают, поскольку это нравится народу. А индустрия Детства попросту немислима без кинетического искусства. Ведь детские игрушки, игры, игровые автоматы и, наконец, Великий Диснейленд придумали и сделали художники, которые творят в искусстве с таким понятным нам теперь названием – **К и н е т и ч е с к о е**.

Так будем благодарны им за это!

Глава 24. Минимальное искусство

Претензии минималистов или структуралистов на создание какой-то о с о б о й атмосферы мистерии будущего – скорее с м е ш н ы, чем серьезны.
Л. Рейнгардт

Я взял эпиграфом слова известной «соцэстетки» политизированного *псевдомарксистского* искусствознания СССР, Лидии Рейнгардт, чтобы еще разок напомнить о судьбе авангардистских направлений, от Импрессионизма и до наших дней. Сначала – *неприятие* и *всем смешно*, а критики и журналисты изощряются в злословии, острят над новым направлением в искусстве.

Но вот проходят годы, открытия Авангардистов входят в быт и в жизнь простого обывателя, в архитектуру и дизайн, становятся полезными, необходимыми. И не один остряк или хулигатель Авангарда не встал перед народом и художниками, и не признал своих ошибок, и *не покался, не извинился*.

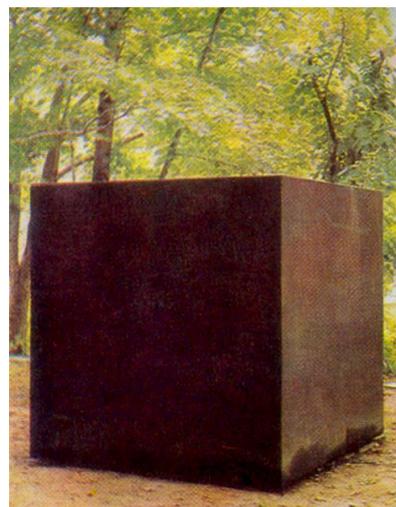
Советские искусствознаи, ретиво выполнявшие з а к а з функционеров от культуры, определенный партией как *идеология в натурном*, «реалистическом» изображении, в своих работах восхваляли именно *натурное* искусство. А всякое *формалистическое*, «абстрактное» искусство «партейными» искусствознаями и критиками осуждалось и высмеивалось, художники-авангардисты отлучались от «кормушки», преследовались, отправлялись в ссылки, лагеря.

Еще ребенком, за год до смерти Сталина, я имел счастье познакомиться с таким художником, которого сослали в наш поселок на таежном берегу Оби. Чтобы хоть как-то прокормиться, он рисовал ковры с царевнами и лебедями. А я с восторгом наблюдал за чудом: вот на картине появились лебеди, чудесные цветы и дивная царевна, а вдалеке, в карете, к ней на свидание мчался принц.

Художник этот был талантлив, образован, но духовно сломлен, писал он левою рукой, а правая его рука не действовала, поскольку была покалечена. Его трагическая внешность и волшебство рождения картины из неясных линий и оттенков оставили свой след в моей душе – я стал художником и благодарен ссыльному художнику за это. Мне больше повезло: я стал Авангардистом.



Андре К. 64 куса меди. 1969 г.

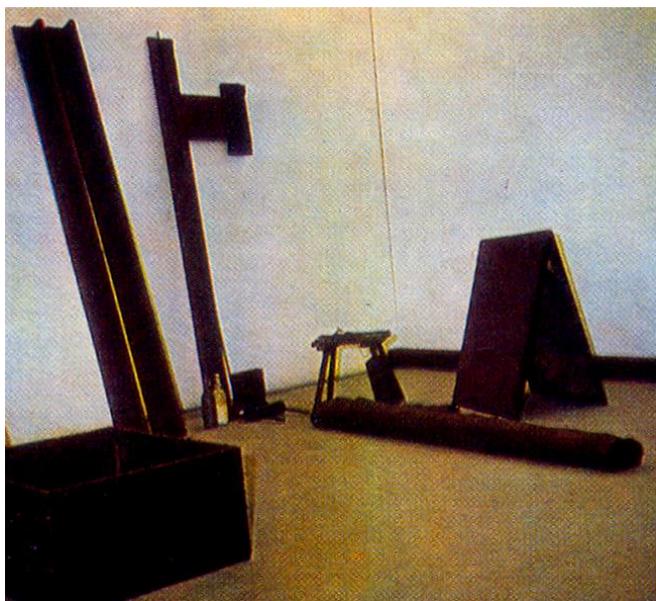


Смит Т. Игральная кость

Минимализм в скульптуре часто совпадал со структурализмом, являясь элементами простых комбинаторик, покрытий для потолков, стен, для стилей интерьеров простой архитектуры

Калечились не только судьбы художников-экспериментаторов, искоренялись всякие новаторские направления, уничтожался всяческий *процесс исследования*, экспериментирования в искусстве. И если в западном искусстве поощрялись разные эксперименты и новации, а результаты их внедрялись в производство, в жизнь и в быт, то в «социалистическом» искусстве был *сформирован творческий застой*, искусство наше отставало, отставало, отставало.

А вместе с ним морально отставало производство: архитектура и строительство, текстильная и швейная промышленность, дизайн и телевидение, полиграфия и машиностроение – все то, что хоть отчасти было связано с искусством. Возникшее на Западе новаторское *Минимальное* искусство, освищенное нашими «партейцами», победно шествовало по планете, а теоретики «социалистического реализма» в который раз глумились над новаторами.



Бейн Д. Пространственная пластика. 1968 г.



Олитцки Ж. Ярко желтое. Фрагмент

О том, что цели и задачи у различных видов визуального искусства разные, не обязательно «натурные», никто из порицателей Авангардизма не задумывался, все измерялось мерками *«социалистического реализма»*. Поэтому не будем верить столь предвзятым «идеологистам», а постараемся спокойно, непредвзято разобраться, что это за ветвь возникла на стволе у Дерева Искусства, откуда она выросла, и что за чудные плоды растут на этой новой ветви.

Развитие *конструктивистской*, функциональной архитектуры в начале прошлого столетия потребовало изменений и в традиционных интерьерах и дизайне. Необходимо было *нечто, соответствующее* новому архитектурному мышлению и образу, который создавали архитекторы. Самодовлеющие и перегруженные украшениями дизайнерские разработки уже не соответствовали новым интерьерам, эстетике конструктивистской архитектуры.

Основой поисков художников-минималистов становится теория философов-*структуралистов*. Структурализм являлся методом познания, исследовавшим в разных сферах деятельности человека, в науке, в социологии, в различных областях культуры *структурную организацию*. Структуралисты выяв-

ляли эти самые *структуры* или *элементы*, всегда устойчивые и сохраняемые в составе *целого*. Практически, все в мире состоит из этих элементов: так, электроны составляют атомы, из атомов «построены» молекулы, из клеток строятся живые организмы, из разных социальных групп составлено любое общество, из разных групп профессионалов – любое производство.

Любой кирпич в стене – *структура*, из «кирпичей» различной формы и размеров, бетонных и стальных конструкций, возводят здания строители двадцатого столетия. Архитектура оперирует *структурами*: из элементов, *модулей* слагаются все самые невероятные проекты. Способность «штамповать» все эти модули дает строителям возможность строить быстро, качественно, прочно. Такую же задачу – *структурирование* модулей дизайна, создание декоративных *модулей* при оформлении больших поверхностей в дизайне и архитектуре поставили перед собой художники-структуралисты.



Лари Пунс. Розовое дерево. 1966 г.



Стелла Ф. Маркиз де Портаго

Как видите, структурализм не есть «претензия» или чудачества какой-то группы формалистов, которые не могут рисовать реалистично и натурно. В основе этого искусства – научное и философское обоснование, *потребность* общества в таком искусстве, потребность производства. Являясь по природе *Неоабстракционизмом*, структурное искусство занимается созданием *эскизов*, образцов для производства элементов, модулей для декоративного покрытия поверхностей в архитектуре, в производственном дизайне.

И не случайно группы абстракционистов-структуралистов, возникшие на Западе в 60-х прошлого столетия, носили всем теперь понятные названия: «Серийное искусство», «Искусство АВС», «Литералистское искусство» («литера» – брусочек с буквой в типографском деле), «Искусство холодных структур» и «Минимальное искусство». А первыми минималистами становятся Том Смит, Ден Флейвин, Дональд Джадд, Карл Андре, Макс Стейнер и прочие художники.

То, что искусство называется *структурным*, или серийным, нам теперь понятно, ведь это модули для облицовки стен и потолков, обои, плитка для полов и стен, а почему – «холодное искусство», «минимальное искусство»? Да-

вайте станем на позиции натуралистов-реалистов и облицуем стены-потолки «особой» плиткой или любым другим покрытием, *на каждом* из квадратов у которого изображены «Джоконда», «Бурлаки на Волге», «Последний день Помпеи» и прочие известные *н а т у р н ы е* картины.

Получится *а б с у р д*, хозяин или спятит, или через неделю соскревет весь этот «музей» со стен и побежит по магазинам, чтобы купить *простое*, скромное покрытие для потолка, неброские обои, *э с к и з ы* для которых создавал абстракционист-минималист. Он понимал при этом, что визуальная, *изобразительная н а г р у з к а* каждого квадратика должна быть *м и н и м а л ь н о й* и спокойной, или *х о л о д н о й*, минимально эмоциональной. Отсюда и названия течения – «холодное» и «минимальное» искусство.

В такой «прохладной», минималистской атмосфере интерьеров уместна будет и простая графика, минималистская картина живописца. Ну, уж никак не «Бурлаки на Волге» Репина, или дремучий лес Ивана Шишкина.

В наше кипучее, меняющееся время, наполненное шумом мчащихся автомобилей, грохотом машин, потоками летящей информации, *минимализм* – уютный уголок для отдыха души и тела, спокойный островок для индивидуума.

Кроме графических и плоских *литер* или *структур*, художники-минималисты создают *о б ь е м н ы е*, рельефные структуры. Составленные из таких структур *комбинаторики* обычно применяют для обширных потолков в общественных просторных интерьерах. Эти структуры тоже создаются *минимальными*, простыми, а в целом получается красивое рельефное покрытие.

И вот, пока в советских мастерских Художественного фонда *кустарно* отливали гипсовые античные орнаменты-розетки, а наши «соцэстеты» клеймили-порицали *Минимальное искусство*, на Западе возникла мощная, обширнейшая *индустрия* по изготовлению *с т р у к т у р н ы х э л е м е н т о в* для строительства, дизайна, оформления и облицовки офисов, квартир, общественных объектов, для площадей и тротуаров, улиц города.

Да-да! Простая плитка, из которой выложены тротуары, есть скромное произведение «Искусства АВС», «Серийного искусства» или *Минимализма*. Зайдите в магазин строительных товаров, и вы увидите любые образцы структурного искусства, от плитки и обоев, до потолочных элементов, плинтусов, линолеума. Все это сделано на Западе или по западной лицензии.

В который раз мы инвестируем чужое производство и повышаем благосостояние других народов. И это все благодаря советским идеологам, искусствоведом-конъюнктурщикам, остановившим в СССР развитие искусства *политизированными* догмами и лженаукой об искусстве, задачей коей было лишь одно – ретиво угождать идеологической «*Р у к е*», указывающей и направляющей.

На Западе же наоборот, повсюду поощряли, финансировали развитие Неоабстракционизма, одной из разновидностей которого являлось *Минимальное* искусство, внедряли достижения, открытия минималистов в производство, в жизнь, в быт, во всю культуру народов разных стран.

За каждым из изделий структурных элементов – нелегкий труд и творчество художников-минималистов, все же создавших, как бы не смеялась «соцэстетка» Л. Рейнгардт, *о с о б у ю* среду сегодняшней архитектуры, «*о с о б у ю* атмосферу мистерии» современности.

Глава 25. Концептуальное искусство

А король-то голый!
Реплика мальчика из сказки Ш. Перро

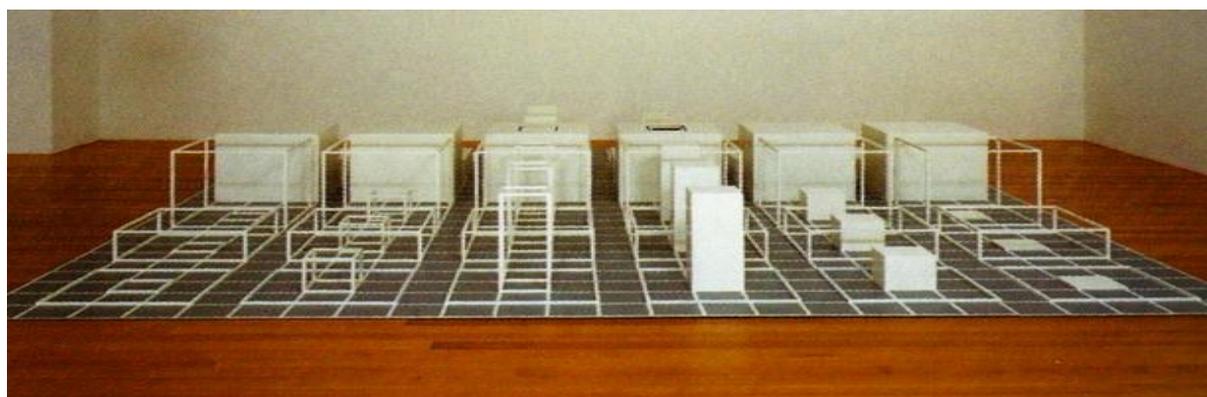
Искусство Старой школы, основанное на перспективе, монокулярное и плоское, слегка споткнувшись на открытиях импрессионистов, постимпрессионистов, оправилось и продолжало шествовать по свету. В разделе *непредметного* искусства, Неоабстракционизма и его течений, художники придумывали разные приемы и новаторства, от рисования картин животными, до исполнения картин телами обнаженных женщин, испачканных различной краской.

Возникновение таких «течений» в этой области являлось просто «шалостями». Рисуй ты хоть хвостом мартышки, или чудесной попкой женщины – все это лишь *технические*, а не формальные открытия и новшества в Абстракционизме. Авангардизм – это открытие новаторских *художественных форм*.

Но, тем не менее, в этот период, в 60–70-х гг. прошлого века в искусстве возникает любопытнейшее *направление*, являющееся частично разновидностью изобразительного Неоабстракционизма, частично – литературного Абстракционизма, а частично – театрализованной миниатюры. Название возникшего искусства – «К о н ц е п т у а л и з м», отлично раскрывает его сущность.

КОНЦЕПЦИЯ – система взглядов, о с н о в н а я мысль. И если многие искусствознаи и теоретики искусства вообще отказываются считать Концептуализм искусством, то я считаю все эти «чудачества» и «провокации» серьезными исследованиями, а Концептуализм – достойным направлением в искусстве.

В чем разница между «методами» «эстетов»-теоретиков и моим методом, показывает эта книга. Так, «теоретики-соцреалисты» рассматривают все искусство с позиций «Соцреализма» и Натурализма, считая Авангардизм в искусстве, в живописи «от лукавого», и не искусством, а «уничтожением» искусства.



Сол ЛеВитт. Серийный портрет №1 (А, В, С, D), 1966.

Я же согласен с В. Кандинским, который сравнивал искусство с *деревом*, где каждое из новых направлений есть в е т в ь «ДРЕВА ИСКУССТВ». Чем больше этих «веток», тем будет пышнее крона, и тем богаче, интереснее всемирное искусство. А кроме этого, я выясняю – что же являлось *основанием* «ветви», *откуда выросло* направление, какие принесло «плоды». Такой подход позволил мне доступно, просто поведать обо всех новаторских течениях и направлениях в изобразительном искусстве, о мировом Авангардизме.

Что же в основе Концептуализма, и почему я отношу его к *Абстрактному* искусству? В основе *изобразительного* Абстракционизма и абстрактного искусства лежат изобразительные абстракции: геометрические фигуры, линии, цветные пятна, полосы. А в Концептуализме, с у т ь которого – и д е я, *основная мысль*, основой стало с л о в о, абстрактное, или *идеальное* явление, обозначающее конкретные, реальные предметы – принцип ОТСТРАНЕНИЯ от предмета.

К примеру, у меня растет на даче яблоня, и я могу сказать: «Все! Я ее срубил, разрезал-распилил и сжег ее в камине!». Приехал я на дачу, а яблонька стоит себе целехонька и машет мне листочками! Она осталась целой, так как мои «деяния» вершились в мыслях и были *абстрагированы*, ОТДЕЛЕНЫ от настоящей яблоньки. И все наше мышление *абстрактно*, а Концептуализм, основанный на *слове, на идее*, является абстрактным по своей природе.

За что же обзывать мошенником и даже жуликом серьезного художника-исследователя И в а К л я й н а, открывшего, по сути, путь к *концептуальному* искусству! В Париже, в 1958 году, и состоялась это необычное открытие. На выставку явилось более двух тысяч человек, но вот открылись двери и все вошли... в п у с т ы е залы! Что, выставку ограбили, или художник перепутал адрес? Нет, все было на месте – новаторское направление «П н е в м а т и з м» (от греческого слова «пневма» – дух), вместо *реального* предмета, осязаемой и видимой картины, продемонстрировало зрителям лишь его абстракцию, и д е ю, д у х картины, а дух невидим и неосязаем, идея же нематериальна.



Кошут Дж. Материя вообще. 1968г.



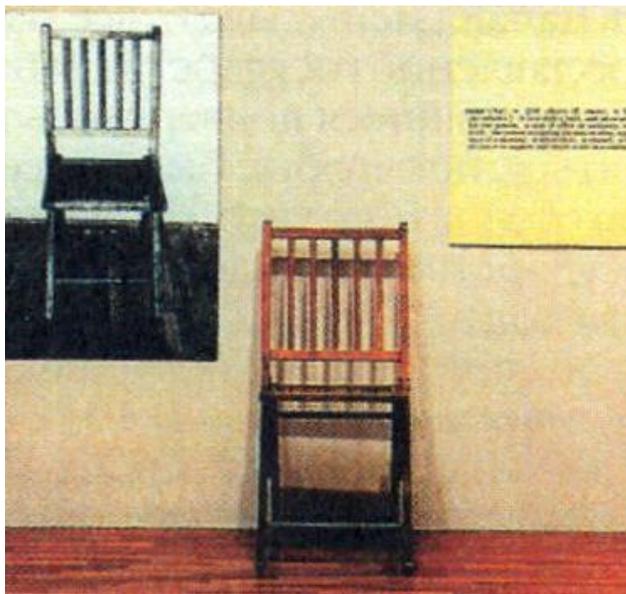
Кальтенбах С. Художественное произведение

Конечно, глупые завозмущались, а умненькие поняли, что кроме созерцания «идей пневмоискусства», они присутствуют на презентации и д е и нового искусства, которое затем определили как **КОНЦЕПТУАЛИЗМ.**

Вы скажете, что это не искусство, и что и с к у с с т в о – это «отражение действительности в художественных образах», но образ есть: «к а р т и н а». Картина – вещь *художественная*, а выставляется ее и д е я, д у х! И *отражение действительности* здесь тоже налицо – мы проживаем в мире, где *идеи, мысль, слова, абстракции* частично заменили нам реальный мир, действитель-

ность. Вот Концептуализм и о т р а ж а е т эту самую действительность, *концептуальную, абстрактную*. Ну, разве не абстрактен мир финансов? Мы получаем с и м в о л ы за наш *реальный* труд, расплачиваемся *концептуальным* чеком, пластиковой карточкой за чьи-то настоящие, реальные товары. А разве не напоминает вам история с Ив Кляйном историю любого банка, того же «МММ»?

Но, если Кляйн пообещал всем «д у х картин», идею, то он ее и показал за настоящие, «живые» денежки, а жулики из «МММ», пообещав «живые» денежки народу, всучили им лишь «д у х», идею денег. Какие тонкие нюансы!



Кошут Д. Один и три стула. 1965 г.



Сёрра Р. Без названия. 1969 г.

Возможно, Кляйн переборщил, ну мог, хотя бы, *бирочки* повесить: картина «Гоголь-моголь», пейзаж «Красивый вид». Но, видимо, Маэстро жаждал «чистого» искусства, оставив даже этот труд для вдохновенных зрителей.

Художники 60-х в США исправили досадный недостаток, и концептуальное искусство принимает з р и т е л ь н ы е формы, его волна буквально захлестнула США. Поскольку *буквы и слова* – абстракции и *идеальны*, новаторы-американцы делают картины из бессмысленных наборов слов, написанных на полотне, приклеивают на холсты слова и буквы, вырезанные из газет, журналов. Это искусство «а н т и о б ь е к т а», *предмета* нет, есть лишь его и д е я – *слово*, и это слово есть *предмет искусства*. Антиобъект есть отстранение от предмета.

А разработали эту ступень концептуального искусства художники Джозеф Кошут, Роберт Берри, Дуглас Хьюблерд, Лоренс Вейнер и другие. У произведений даже появляются н а з в а н и я: так Кошут называет свой шедевр с набором слов «Искусство как идея», другой шедевр – «Материя вообще»: на нем написаны слова, характеризующие материю. Но в целом, и *предмет*, и *смысл* отсутствуют, а остается лишь «портрет» идеи – *слово*, причем, написанное не всегда красивым шрифтом. И д е я для художников важнее, чем э с т е т и к а.

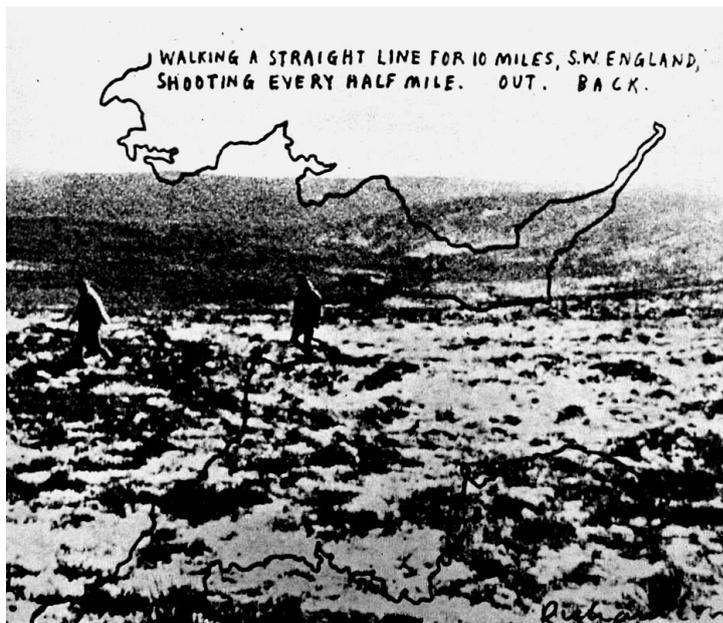
Вы спросите, а где ж «*плоды*», все это «*ветви*» Деревя искусства, кому нужна вся эта канитель с идеями, словами, вернисажами? Не торопитесь, уважаемые критики, «*плоды*» нас ждут немного дальше, ведь вы же не торопите, когда жена замешивает тесто, печет коржи, готовит крем. Вы знаете, без этого не будет

торта! Мы с вами тоже лишь «печем коржи», а «вкусненькое» будет впереди! История искусства сродни кулинарии: это процесс, развитие, *эволюция*.

Второй ступенью зрительного Концептуализма становится использование ф о т о г р а ф и и предмета, как *идеального* его отображения, *отстранения*, в котором абстрагируются лишь его *зрительные*, *плоские* характеристики и качества. При этом сам *предмет* отсутствует, *смысл* – тоже: все качества Концептуализма налицо. Но все ж отметим, что объем и качественность информации произведения «Антиобъекта» все больше возрастает.

Так, у Брислея – фотография большущей кучи хлама, работа называется «Событие-престол-гора». У Ф. Армана – фотография кофейников, уложенных, опять же, в кучу, что, в общем-то, оправдано – работа называется «Кофейники, аккумуляция». Р. Лонг, в своей работе «Совершающий восьмиклометровую прогулку», с о е д и н и л приемы *первой* и *второй* ступени. На фотографии пустынного пейзажа – две мелкие фигурки, поверх пейзажа нарисован контур карты, а вверху написаны с л о в а! Не напоминает это вам прием рекламного *фотоплаката*? Или – пока еще зеленые «п л о д ы» Концептуализма?

И, наконец, последняя ступень – в Концептуализме появился Ч е л о в е к, живой, реальный! Его можно снимать на киноплёнку, транслировать по телевидению, фотографировать и даже созерцать *вживую*. Художник Бен на верниса-



Лонг Р. Совершающий восьмиклометровую прогулку



Художник Бен, объект концептуального искусства. 1971 г.

же выставил с е б я, любимого и обожаемого. Он сел на стул, а в руки взял *плакат*: «Смотрите на меня, этого достаточно!». Вот так в Концептуализме появилась акция, п е р ф о м е н с, а проще – *театрализованное действие*, которое снимается на фото (закон антиобъекта), на киноплёнку, или записывается на видеоаппаратуру. Хотя, Перфоменсы использовали во Франции еще ташисты!

Вот и созрели «ягодки» Концептуального искусства! Это известное в веках *театрализованное действие*, в котором начисто отсутствуют *реальные* предметы (закон «отстранения»), а демонстрируется их абстрагированное изоб-

ражение. НО! Делается это в технологиях кино и фотографий, телепрограмм и видеоизображений, в которых обещают *идеальные достоинства объекта*.

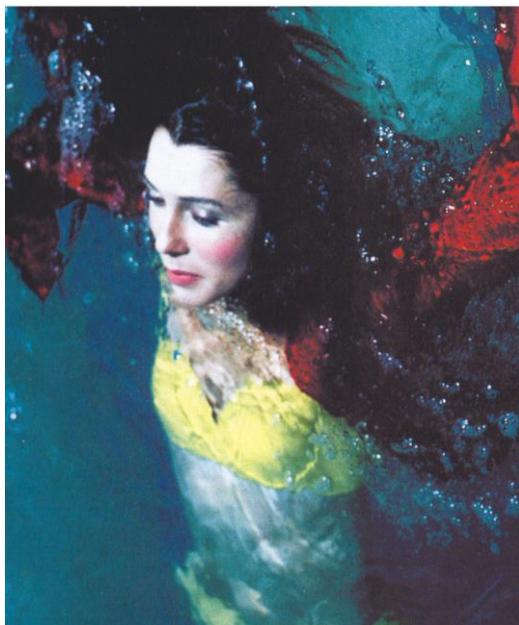
Все это становится, затем, привычной и надоевшей всем *рекламой*, которой нас пытается-мучает родное телевидение. Ну, разве вы попробовали на вкус сосиски, верней, *чудесные сосиски любимой фирмы «Ширли-мырли»?*

Об их «чудесности», об их великолепном вкусе «поют» с экрана телевизора прелестные красотки, восторженно смакующие сей удивительный продукт. Вы видели лишь *образы* продукта, вы слышали *абстрактные* призывы, похвальбу, но вы попали под влияние *концептуального «шедевра»*, и тут же побежали в магазин – ах, дай-те мне сосиски «Ширли-мырли»!

Все верно! *Вся телереклама* – продукт концептуального искусства! И занимаются рекламой – художники концептуалисты, которые и создают концептуальные, оторванные от *реального* объекта, абстрактные и *идеальные* произведения с идеализированными *образами* рекламируемых объектов. Эта реклама есть *отстранение* от самого объекта! А как попробуешь...

Другая область применения Концептуализма – музыкальный бизнес, создание театрализованных миниатюр, которыми певец сопровождает свои песни, и *производство* музыкальных клипов, которые являются классическими образцами концептуального искусства. Ни смысл песен, ни слова никак не соответствуют разыгрываемому действию, а действие живет *своей*, особой жизнью, подчеркивая и усиливая ритм и эмоциональное звучание музыки.

Ну, что ж, такая *отстраненность* от «предмета» – достоинство концептуального искусства (закон антиобъекта, *отстранения*)! Дорогу клипам!



Концептуальное искусство в рекламе



Концептуальное искусство в музыке (клип)

Еще пример *обширнейшего поля* для проведения концептуальных акций – *политика*. Какие добрые и ласковые дяди, политики и лидеры держав, различных партий, обществ и союзов! И каждый норовит взять на руки *ребенка*, и показать ему «козу» (концептуальный акт «Люблю детей!»), отведать хлеба с солью («Народные традиции я уважаю!»), пообещать народу что-нибудь постро-

ить: будущее, светлое, безбедное, за месяц или год («Забота о народе»). И все мы верим этим прохиндеям, попавшись на крючок Концептуализма!

А вспомните чудовищную *акцию обмана* целого народа СССР – концептуальный «в а у ч е р» Чубайса. Пожалуй, в мире не было подобного «шедевра»! Все понимают – жульничество, подлость! Но как красив был «ваучер», и как «красиво», искренне всем обещал богатство концептуалист Чубайс! Богатство, кстати, оказалось у Чубайса, а у народа только обещания!



Концептуальная акция Президента Буша: «Я могу дирижировать всем, от оркестра, до всего мира!»

А кто не помнит концептуальные «шедевры» Ельцина, его плясультки перед выборами, объятия с «друзьями» Биллом, Колем, и «дирижирование» оркестром. Что ж, Президенты любят показать себя в личине Дирижера! Что, там, оркестр, ведь он, поправ законы, страны, по сути, «дирижирует» всем миром!

И сам уход «со сцены» Ельцина, прощание с народом – великолепный *концептуальный акт*. Слеза, смахнутая рукой (была ли она там?), прошение прощения у россиян, и в р е м я, выбранное для акции – под Новый год, под «Новый век»! Да это же, ш е д е в р концептуального искусства! Браво, Боря!

Слова и позы, пустые обещания, пустые заверения в любви и дружбе с фигою в кармане – все это только часть приемов из обширных арсеналов политиканов всех времен и всех народов. Слова, идеи, образы, отторгнутые от объекта (закон антиобъекта, *отстранения*), и есть Концептуальное искусство.

Теперь, надеюсь, всем *понятно*, что Концептуальное искусство ну, у ж а с, к а к с е р ь е з н о, коль занимаются им *даже* Президенты, Короли, политики и Жириновский – Король концептуальных акций в Матушке-России.

И выставлять с е р ь е з н о е Концептуальное искусство как *несерьезные проказы* художников-концептуалистов, ну просто, н е с е р ь е з н о, господа!

Глава 26. От Абстрактного искусства – к Конкретному

Конкретный – реально существующий и вещественно определенный, в отличие от *абстрактного*, отвлеченного.

Толковый словарь русского языка

Когда в начале века (ах, как звучит!), сегодняшнего, Двадцать первого, я медленно бродил по залам нового, Московского музея современного искусства Зураба Церетели, мне было грустно и все понятно. Я видел д у ш у каждого художника в его работе, я видел каждое его желание, стремление его тревожной кисти. *Монокулярно-плоские, геометрические* изображения традиционного неоабстрактного искусства соседствовали с тщетными попытками создать *пространственные* композиции, и я сочувствовал этим попыткам, и радовался каждому, даже случайному изображению в них визуального пространства.

Еще бы! Ведь в это время я уже закончил мысленный анализ Старого искусства, и новое, **К о н к р е т н о е** искусство вдруг просияло вместе с Новым веком и осветило весь «иконостае» величественного Храма, название которому – Изобразительное **И с к у с с т в о**.

Великий Храм искусства образов и живописи предстал передо мной: изображения прекрасного, или ужасного, понятного для зрителя и непонятного, в котором что-то любят, или к чему-то остаются равнодушны. Он создавался Человечеством испокон веков, и в наше время завершилось «странным» и высокоинтеллектуальным *монокулярным* Неоабстракционизмом.

И я увидел весь процесс *развития* искусства, и каждое его течение, и каждого художника, и его место на «иконостае». Я видел тщетные попытки Мастеров создать о б ъ е м н ы й мир посредством *перспективы*, приклеенные к фону, плоские фигуры корифеев Ренессанса, фотографичные работы Классицизма, и, наконец – *бинокулярные* п р о з р е н и я художников-импрессионистов, постимпрессионистов, в картинах у которых «засвистело» вдруг п р о с т р а н с т в о, открылся *новый* мир *бинокулярного* изображения.

Как тут не вспомнить изречение Кандинского: «Страшная глубина, ответственная полнота самых разнообразных вопросов встала передо мной». Я понял, все искусство, начиная с Первобытного *Абстракционизма*, и перспективное искусство древних греков, натурное искусство Ренессанса, Классицизма, плоского Импрессионизма, декоративного Постимпрессионизма, искусство всех аналитических авангардистских направлений кончавшегося девятнадцатого века, всего двадцатого столетия – все это есть а б с т р а к т н о е искусство по своей изобразительной и визуальной ф о р м е, по отсутствию в нем пространства.

Все «одноглазое», *монокулярное* искусство ф о р м а л ь н о есть *абстрактное* искусство, поскольку создается оно *комбинированием абстракций*: различных линий, силуэтов, геометрических аксонометрий, монокулярной перспективы, цветоотношений, пропорций, плоских композиций. Художник «строит форму», оттачивает линию и уточняет силуэт, сопоставляет цветовые отношения, вычерчивает перспективу и, *закрывая один глаз*, вымеривает пропорции.

И в результате получаются *монокулярные* изображения и плоские, монокулярные картины Старой школы. Но в жизни все объекты существуют как *пространственные* формы, в пространственном, реальном мире, и визуально мы воспринимаем их объемными, *пространственными* лишь с помощью д в у х

глаз – б и н о к у л я р н о. А все *монокулярные* изображения, цветная фотография, где *все как в жизни*, шедевры Рафаэля, Ренуара, Дали, Пикассо, и других, по ф о р м е есть *абстрактные* произведения, по содержанию – *конкретные*.



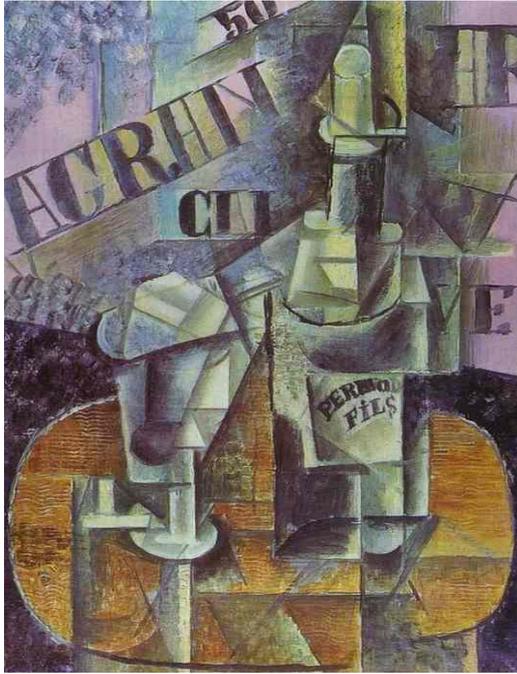
Пронькина Н. Арлекин Пронькин В., Пронькин А. Коломбина Пронькин В. Пьеро
Триптих «Комедианты» 2001 г. Плоскостной кубо-абстракционизм

В реалистическом искусстве с помощью *абстрактных элементов* пытаются создать *к о н к р е т ы е* предметы, точнее – *конкретновизуальные*, поскольку и пространство, и его иллюзии в изобразительном искусстве *визуальные*. Но в результате получают только их *монокулярные проекции*, являющиеся по существу, абстрактными (формально) изображениями знакомых с детства нам предметов: птиц и зверей, деревьев, городов, мужчин и женщин. Поэтому *монокулярное*, натурное, реалистическое искусство по с о д е р ж а н и ю является *конкретным*, а вот п о ф о р м е остается *плоским* и *абстрактным*, его изображения есть *плоские проекции* конкретного *пространственного* мира.

В отличие от *натурного* искусства, *Неоабстракционизм* Кандинского имеет в с о д е р ж а н и и *абстрактные* фигуры. П о э т о м у Кандинский называет свой Неоабстракционизм искусством *а б с о л ю т н ы м*, ведь он является уже *абстрактным* и по ф о р м е, и по с о д е р ж а н и ю. Объектами изображения в Неоабстракционизме становятся *абстрактные фигуры*: цветные пятна, линии, квадраты, треугольники и прочие прелестные и плоские фигурки.

У постимпрессионистов, стремившихся «соединить цвет с формой», гораздо чаще появляются *бинокулярные* произведения. Причем, как раз в картинах, где они не соединяли цвет и форму, которые, увы – а б с т р а к ц и и. И если у Ван Гога и Гогена, Тулуз-Лотрека и, особенно, у Дега в таких работах появляется *пространство*, удивительная бездна, в которой просто и естественно находятся предметы, люди, то это – *вопреки* «соединению», а не *благодаря ему*.

Попытки трактовать предметы через куб, цилиндр и шар, как это делал Поль Сезанн, приводят к начертанию *аксонометрий*, абстрактных, и монокулярных. Сезанн, мечтавший возвратиться к классицизму, подразумевая, очевидно, выписанность и отделанность, через о щ у щ е н и я, противоречил сам-себе и добивался «вещественности», «в ы ч е р ч и в а я» формы. Зато он открывает «Сезанизм»: дивизионизм (взаимодействие) больших участков, пятен цвета.



Пикассо П. Бутылка черно (стол в кафе). 1912 г.

Плоскостной Кубоабстракционизм и пространственный Конкретный бинокулярный Абстракционизм



Пронькин В. Голубой куб. 2002 г.

Кубисты подхватили методы Сезанна, и весь Кубизм остался *плоскостным*, основанным на аксонометриях, хотя кубисты видели «особое пространство» у Дега и прочих постимпрессионистов. И называли его теоретики Кубизма по-особому – «четвертым измерением», в отличие от трех *геометрических: длина и высота, и третье – аксонометрические углы*. Не г л у б и н а, а плоские у г л ы аксонометрий. В монокулярной живописи они, как и углы и линии *линейной п е р с п е к т и в ы*, давали видимость, иллюзию *трехмерности*, но не пространства. На этих вот «китах» монокулярной школы и строился кубизм, в дальнейшем отрицались и «киты» – основой становилась *плоскость*.

«Живопись, – писал кубист А. Глез, – есть искусство *оживлять ровную поверхность*. Ровная поверхность есть *двумерный мир*. Благодаря этим *д в у м* измерениям она «истина». Обогащать ее *третьим* измерением – значит *изменить* в самом существе ее *п р и р о д у*: результатом будет только *подражание* нашей трехмерной материальной реальности посредством *о б м а н а п е р с п е к т и в ы* и различных трюков освещения».

Зато кубисты дали миру новый метод – СВОБОДА ФОРМОТВОРЧЕСТВА, и это, несмотря на плоскостность их шедевров, является их вкладом в изобразительное искусство, их авангардными открытиями Кубизма.

В последующих авангардных направления уже не говорят ни о «четвертом измерении», ни о пространстве, а все исследования сводятся к изображению *на плоскости*, как в абстракционизме, так и в *натурном*, «фотографическом» искусстве, определенном изречением Дали: «Живопись – это цветная фотография».

Да существует ли оно вообще, загадочное «четвертое измерение», которое и есть «само пространство», увиденное Апполинером, и был ли «океан реальности» Ван Гога, откуда «рыбаки»-постимпрессионисты вылавливали свои немногие *бинокулярные* шедевры? И как возможно *на двумерной* плоскости создать *трехмерную* реальность, «вещность», к которой так стремился Поль Сезанн?

Позвольте, господа, но в жизни есть пример такой реальности! Взгляните в з е р к а л о – ведь это плоское стекло, а в Зазеркалье – м и р *пространственный*, такой же точно, как перед зеркалом! «Такой, да не такой! – воскликнет оппонент. – Ведь это же *иллюзия*. Попробуйте дотронуться до зазеркального предмета, и палец Ваш упрется в плоское стекло! И передвинуть зазеркальные предметы Вы не сможете, они есть визуальное *отражение* реальности и визуальная иллюзия, а не действительность! Это ИЛЛЮЗИЯ!»



Пронькин В. Многофигурное отрицание перспективы. 2002 г.



Пронькин В. Регата. 2002 г.

Но ведь и с к у с т в о – тоже *отражение* действительности, а *предметом* изобразительного искусства является как раз та самая и л л ю з и я, указанная «оппонентом», изображенная и в и з у а л ь н а я. Причем, иллюзия в изобразительном искусстве бывает и *монокулярной*, плоской, и *бинокулярной*, зрительно реальной и *пространственной*. Это бинокулярные произведения импрессионистов, постимпрессионистов и прочих живописцев, графиков, и з е р - к а л о, реальная, но *визуально*, идеальная и л л ю з и я и воплощение *трехмерности*, а вместе с ней – *бинокулярного* п р о с т р а н с т в а за стеклом.

И вот что любопытно – при *фотосъемке* Зазеркалья, трехмерного, объемного, мы получаем п л о с к о е *монокулярное* изображение, как и на фотоснимках *неиллюзионного*, «живого» мира. Но фотографии *бинокулярных* н а р и с о - в а н н ы х картин, к примеру, *репродукции* картин Ван Гога и Дега, Гогена и *моих* картин, б и н о к у л я р н о с т ь изображений с о х р а н я ю т !

А это значит, что *пространственный* с т е р е о о б р а з, полученный в мозгу художника из *монокулярных*, п л о с к и х образов его двух глаз, каким-то образом *увековечен*, закреплен на плоскости картины, и он «не по зубам» *монокулярной* фототехнике. Перевести его обратно в плоское изображение не может даже фотоаппарат, прибор для получения *монокулярно-плоского* изображения трехмерного, *пространственного* мира.

К р о м е т о г о, бинокулярные, конкретно-визуальные миры, *прозранные* художником «мистическим», необъяснимым «третьим глазом», и так же, непонятно как, воссозданные им на плоскости картины, имеют с в о й с т в а ви-

зуального *трехмерного* ж и в о г о мира. Они пространственны, предметы в них *меняют ракурс*, разворачиваются по мере прохождения мимо картины, чего не делают предметы на *монокулярных* фотографиях и на картинах, вычерченных на основе плоской перспективы.



Пронькин В. Желтый квадрат. 2002 г.



Пронькин В. Пират. 2001 г.

К р о м е т о г о, *реальные предметы*, помещенные в к о н к р е т н ы й визуальный мир, творимый на картине живописцем, *естественно* соседствуют с р и с о в а н н ы м и предметами. Причем, *реальные* объемные предметы, в действительности находящиеся б л и ж е, *над поверхностью*, уходят в г л у б и н у конкретного, *рисованного* мира, а нарисованные на поверхности предметы, на самом деле находящиеся д а л ь ш е *поп-предметов*, вдруг визуально выдвигаются в п е р е д и удаляют поп-предметы в г л у б и н у конкретного, *рисованного* мира, чего не делалось в искусстве до меня. Так, в панорамах поп-предметы (окопы, пушки и т.д.) располагаются п е р е д картиной, и лишь в моих работах *поп-предметы* находятся в н у т р и картины.

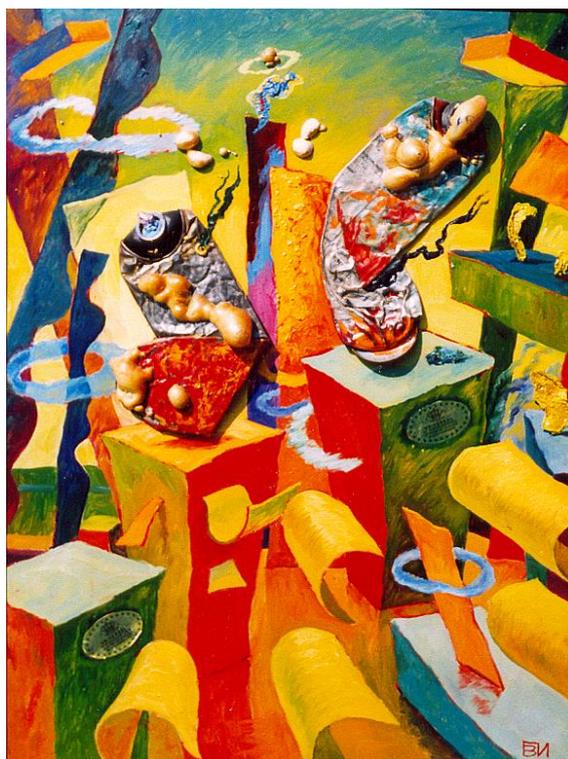
К р о м е т о г о, на *фотографиях* моих работ *реальные, объемные* поп-предметы подчиняются законам м о н о г л а з а, становятся *монокулярными* и *плоскими*, а нарисованный *конкретный мир* и все его предметы, назло монокулярной фото-кино-телекамере, живут своей особой, зрительно *объемной* жизнью, при этом находясь на осязаемой д в у м е р н о й плоскости.

В «Пирате» у героя деревянная реальная нога, но *зрительно* она уходит в глубину, а ящик с золотом, рука и сабля выступают на передний план. У «Котика» есть масса *поп-предметов*, ушедших, *визуально*, в глубину картины, а в «Рок-н-ролле на рассвете» «танцуют» настоящие раздавленные банки с застывшим на пробойнах герметиком. Как видите, все эти поп-предметы в глубине картины, а нарисованный пространственный *конкретный мир* естественно и с миром принял их в свои объятия. Ну, просто чудеса, товарищи и господа!

При этом, все предметы, созданные в глубине картины объемны и находятся в пространстве «Закартинья», которое, в отличие от «Зазеркалья», не потеряло ни *бинокулярности*, ни глубины пространства. В картинах этих есть то самое загадочное «четвертое измерение», которое описывал Аполлинер, которое «и есть с а м о пространство», к которому стремились постимпрессионисты, которое фовисты видели в работах у Дега, Ван Гога и Гогена. Оно и позволяет делать «чудеса» с реальными предметами, оно позволит в будущем создать художникам великие произведения, создать Великое Искусство будущего.



Пронькин В. Котик. 2001 г.



Пронькин В. Рок-н-ролл на рассвете. 2001 г.

Кроме того, как все *монокулярное*, предшествующее искусство Авангарда, наш Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство дает культуре Человечества, *авангардистскую ЭСТЕТИКУ* его различным производствам.

Кроме того, *бинокулярные* изображения дадут культуре Человечества новый способ производства: *бино-технологии*, где вместо чертежей будут использоваться стереообразы, голография, что даст возможность создавать *по ним* детали, вещи и прочие необходимые для общества изделия.

Кроме того, соединение *бино-технологий* с *нано-технологиями* дает культуре Человечества *абсолютный* способ производства: в нем из любых отходов, мусора, *из воздуха* появится возможность создавать любую вещь, любой объект.

Все эти и описанные ранее исследования, все проведенные *эксперименты*, которые в быту зовут *картинами*, дают мне повод сделать *з а я в л е н и е*.

Изобразительное искусство Старой школы, даже конкретное *по содержанию*, является физиологически, физически *монокулярным* и визуально *плоскостным*. По способам изображения, по арсеналу *элементов и приемов* визуального изображения, т.е. *формально* искусство Старой школы есть *абстрактное* искусство, хотя, по содержанию Реализм и Натурализм – *конкретны*.

Мы открываем **НОВОЕ ИСКУССТВО**, которое, в отличие от старого, является **Конкретным** и визуально создает *пространственные конкретные*, миры. Мы публикуем **МАНИФЕСТ Конкретного искусства**, с которого начнется **новая**, величественная **Эра** в изобразительном искусстве, в познании миров прозревшим Разумом.



Пронькин В. Голубой квадрат. 2002 г.



Пронькин В. Неопределенность вечности. 2002 г.

Манифест Конкретного искусства

Новый век грядет! Новый век ждет **нового искусства!**

Старое искусство, рожденное Эпохой Возрождения, давно уж доживает свои дни, пытаясь выжать из иссушенного древа капли новаторств и течений.

Сквозь пять веков, основанное на *монокулярном* плоском восприятии и одноглазом принципе линейной перспективы, оно дошло до Абсолюта – Абстрактного искусства, с его течениями и разновидностями.

Прозрения и импрессионистов, постимпрессионистов, прорвали брешь в канонах Старого искусства. Но ни художники, ни теоретики искусства так и не поняли ни *с у т и*, ни *з н а ч е н и я* открытий этого периода. Сквозь эту брешь в плотине Старой школы хлынул поток художников, членящих и анализирующих Старое искусство. Фовисты и пуантилисты, кубисты и абстракционисты вдохнули жизнь в дряхлеющее Старое искусство, но все они остались на *его основах*, основах *плоского, монокулярного* изображения.

**МЫ ОТКРЫВАЕМ НОВОЕ ИСКУССТВО, КОНКРЕТНОЕ
БИНОКУЛЯРНОЕ ИСКУССТВО!**

В отличие от Старого искусства, оно основывается на *бинокулярном* зрении и отрицает все каноны и запреты Старой школы. И первым шагом Нового искусства МЫ объявляем *Конкретный абстракционизм*, начальный пункт Конкретного искусства. Так пирамида Старого искусства, закончившаяся Неоабстракционизмом, *зеркально* переходит в пирамиду Нового искусства. В ее вершине – Абсолют, Конкретный *бинокулярный* Абстракционизм, а дальше – бесконечное число различных направлений нового, Конкретного искусства.

Наш метод – материализация пространства.

Цель – отрицание искусства Старой школы, создание различных направлений Нового Конкретного *бинокулярного* искусства.

Идущий нашим путем получит *абсолютную свободу* творчества, уподобляясь самому Творцу, ибо в создании новых форм жизни, и в сотворении новых миров есть *смысл* и *цель* существования человека.

Конкретное искусство – один из способов творения миров.

Наш путь открыт *всем*! Дорогу осилит Познавший, а начало пути – Метод. Начало Метода – индивидуальная *медитация*, вхождение в мир ощущений, лишенных всяких мыслей и абстракций, когда остается лишь *Конкретность* и художник, создающий *новую реальность*, где каждая песчинка – Чудо, а каждое движение – акт Сотворения.

Век Двадцать первый, МЫ ИДЕМ!

г. Белгород. 28.08. 2001 г.

Пронькин Владимир

Пронькина Наталья

Пронькин Андрей



Владимир Пронькин, основоположник Нового Авангарда XXI века. Сделал дело – гуляй смело!

Глава 27. Авангардизм и Модернизм

Моей бабушке, Евгении
Качусовой, посвящается.

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

В Толковом словаре «А В А Н Г А Р Д И З М – название различных течений (1?) в искусстве 20 века (2?), *отходящих от реализма* (3?) и ищущих (4?) *новые формы* художественного выражения». Аналогичное – во всех Энциклопедиях, статьях «эстетов». Определение – образец *псевдонаучности*, в нем несколько *существенных* ошибок, непонимание различия между «течением» (1?) и «направлением» в искусстве: о «направлениях» в нем не говорится. А дальше и совсем абсурд, *псевдонаучная* галиматья! Но слово «А В А Н Г А Р Д» трактуется как «передовая, ведущая часть какой-то общественной группы». Тогда *передовая, ведущая часть художников, открывшая*, а не «ищущая» (4?) *новые формы* художественного выражения – и есть *Авангардисты!*

А как же быть с *импрессионистами* и *постимпрессионистами*, с *пуантилистами* и *клуазонистами*? Они открыли просто суперформы *нового* художественного выражения, а проживали не в 20-м веке, (2?) и от *Реализма* (3?) не додумались отгородиться! Дали и «гиперреалисты» тоже *обмишурились!* Зачем к словам «сюрр», «гипер» добавили ужасное и роковое «*реализм*»? К тому ж, они *натуралисты*, а не реалисты! Ведь все отлично было – и новшество на месте, и с веком повезло, ан нет – *по формуле не вышли!* Не Авангард!

Так что ж важней, чтоб приписали вас к «*идущим впереди*», к *Авангардистам* – открытие в искусстве *новых* форм художественного выражения, или *прописка* обязательно в 20-м веке? Да чтоб от «реализма» отказался, ведь если ты *не реалист*, то сразу ты – *Авангардист!*



Кандинский В. Беспредметное. Ок. 1917 г. Неоабстракционизм

По логике определения понятий, «АВАНГАРДИЗМ – название ВСЕХ направлений и течений всех времен, открывших новые формы художественного выражения в искусстве» (определение автора). Авангардисты – все художники, открывшие новаторские формы художественного выражения во всех искусствах всех времен и всех народов. Это отряд художников-первопроходцев, идущих *вперед*. Это явление ГЛОБАЛЬНОЕ, а не «в искусстве 20 века» (2?): от Первобытного абстракционизма *эволюционировавшее* в монокулярный Реализм, Натурализм, Аналитическое искусство XIX–XX веков и далее – в наш Новый Авангард XXI века, Конкретное *бинокулярное* искусство.

И разве можно ограничивать «идущих *вперед*» географическими или временными рамками? Не говорим же мы, что в физике открытие законов началось с Эйнштейна, а вот Ньютон – сидел себе под яблоней и просто наблюдал, как падают на землю яблоки. Наука и искусство, *глобальны, бесконечны!*

Авангардистскими, на деле, являются открытия в искусстве *всех* времен. И первый первобытный абстракционист, нанесший на чело узоры-украшения, и первый реалист, нарисовавший силуэт животного, и реалисты-контурщики, раскрасившие в первый раз свои рисунки разными цветами, и «перспективщики»-натуралисты Древней Греции, эпохи Возрождения – все это открыватели *законов* и *новых форм* художественного выражения, *первопроходцы* и *Авангардисты* для своих времен. Импрессионизм и постимпрессионизм, и все последующие *Аналитические* направления, от *Реализма* до крайних форм *Неоабстрактного* искусства, и Новый Авангард XXI в. – все это *Авангардное* искусство.



Кандинский В. Картина с белой каймой 1913 г.



Пронькин В. Красный квадрат. 2001 г.

Аналогичная история в Толковом словаре с понятием «Модернизм»: «МОДЕРНИЗМ – общее название разных направлений (1?) в искусстве *к о н ц а* 19 – *н а ч а л а* 20 в. (2?), провозгласивших *разрыв с р е а л и з м о м* (3?), отказ от старых форм (4?) и поиск (5?) новых эстетических принципов» (6?).

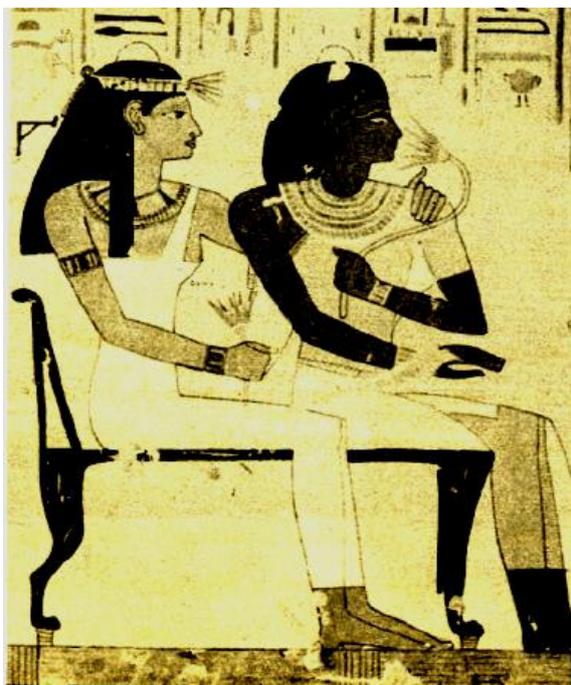
Толковый вдумчивый читатель, в отличие от *бестолковых* толкователей понятий «Авангардизм» и «Модернизм», уже, конечно же сообразил, что в первом случае они забыли про *«направления»*, а здесь – забыли про *«течения»* (1?). А это – нарушение закона *соразмерности*, определение понятия должно быть *полным!* Но что «эстетам» Логика?! Для них, Закон, НАУКА – не указ! Для них важнее их СНОБИЗМ и *интуиция* с изысканным, но *субъективным* ВКУСОМ!

Отсюда – ЛЯПСУСЫ! Семь ляпсусов в одном определении! Позор!

Так, «поиск (5?) (верно – *открытие!* Автор) новых эстетических принципов» (6?) есть СУТЬ не Модернизма, а Авангардизма! При этом, все Авангардисты не отказывались «от старых форм» (4?), а *на их основе* создавали *новые художественные формы*. Не выбросили же они «контур» или «силуэт»!

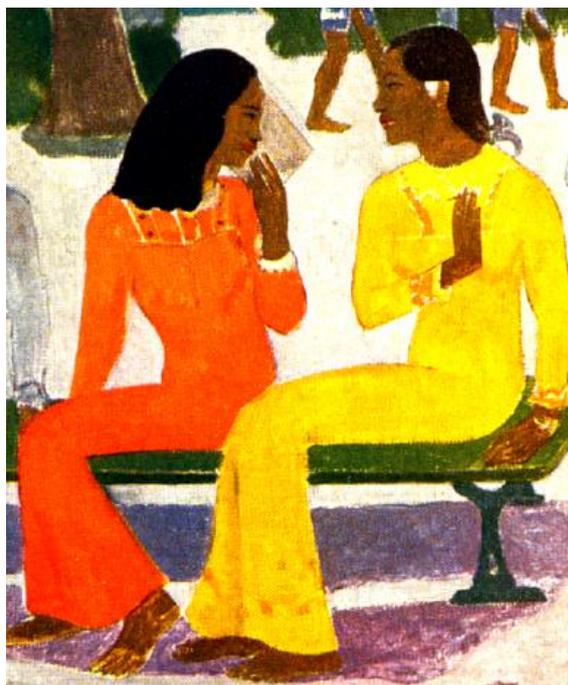
И не могли они провозгласить *«разрыв с реализмом»* (3?), (*сами с собой?!*), поскольку все направления, течения Модернизма являлись РЕАЛИЗМОМ в *типических* чертах: условных, идеальных, когда – *не так, как в жизни!*

Здесь господа «эстеты» вновь путают явления *«Натурализм»* и *«Реализм»*. Все модернисты *порывали с Натурализмом*: его эстетика *несовместима* с Модернизмом. В Натурализме – линейная перспектива и *«все как в жизни!»*



Модернизм Древнего Египта.

Эстетика Модернизма: конструктивность, плоскостность, локальность цвета



Гоген П. Рынок. Неомодернизм.

Но главная, *седьмая*, самая позорная ошибка этого «определения»: «эстеты» не указывают СУЩНОСТНУЮ ОСНОВУ понятия «Модернизм». Мы «обыскали» все «Энциклопедии», все бестолковые «Толковые словари» – нигде нет *сущностной основы* этого понятия! А без нее – понятие *не определено!*

В отличие от халтурщиков «эстетов» и искусствознаев, Конкретное искусствоведение не терпит недоделок: наша цель – ИСТИНА! Быть может нам поможет «родственник» понятия «Модернизм» – понятие «Модерн»?

«МОДЕРН – направление в *изобразительном и декоративно-прикладном искусстве конца 19 – начала 20 в., прот и в о п о с т а в л я ю щ е е* себя

искусству прошлого и стремившееся к конструктивности, чистоте линий, к лаконизму и целостности форм». Ну, вот, все те же *ляпсусы!*

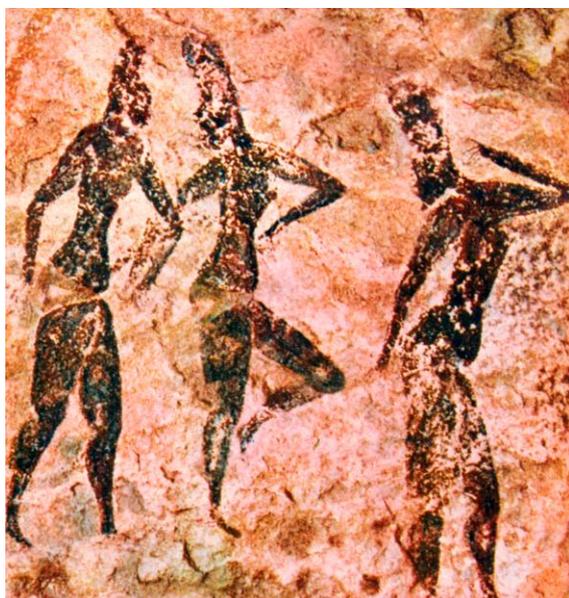
Ну, как могли *противопоставлять* себя к искусству прошлого Гоген и Модильяни, когда они учились *конструктивности* у древних египтян, а *чистоте линий, лаконизму и декоративизму* – у графики японцев, средневековой европейской и восточной плоскостной миниатюры?

Матисс советовал учиться у российского лубочного искусства, Кандинский тоже говорил о том значении, которое сыграло для него народное декоративное искусство в открытии Неоабстракционизма. Пикассо и кубисты учились у древнейшего народного искусства Африки, учились *красоте, свободе формотворчества*. Искусство *эволюционирует*, а не противопоставляет!

Стоп, господа! Я так разгорячился из-за всех этих нелепостей «эстетов», что *чуть не проскочил главное!* А, что там за «стремления»? В конце определения: «Стремившееся к конструктивности, чистоте линий, к лаконизму и целостности форм». Ура! Вот, СУЩНОСТНАЯ ОСНОВА понятия «Модерн»!

Но тут возникли смутные предчувствия: *опять нас дурят* господа «эстеты»! Эстетика Модерна наблюдается *не только* в нем, не только «в *изобразительном и декоративно-прикладном искусстве конца 19 – начала 20 в.*», но и в МОДЕРНИЗМЕ! Вот, она, СУЩНОСТНАЯ ОСНОВА понятия «Модернизм», профуканная искусствознателями в его определении!

Но снова гложет смутное сомнение: эту эстетику «*конструктивности, чистоты линий, к лаконизма и целостности форм*» я видел раньше, чем в «искусстве *конца 19 – начала 20 в.*». Да, взять, к примеру, Древний Египет!



Танцовщицы. Сахара. 5 тыс. лет до н.э.
Эстетика Модернизма в неолите



Фараон Рамсес III и богиня Исида.
Эстетика Модернизма в искусстве Древний Египта

Все те же признаки эстетики «Модерна»! Добавим еще ПЛОСКОСТНОСТЬ! *Конструктивность* есть: это египетские КАНОНЫ: «Лицо – в профиль, плечи – в фас, таз, ноги тоже – в профиль»! Однако же, *каноны* эти я встречал гораздо *раньше*: в искусстве *неолита*, на росписях *скотоводческого периода* в Сахаре, *зادолго* до Цивилизации Египта. Так вот, где *зародился* Модернизм!

Такая же эстетика канонов Модернизма была в искусстве Древних цивилизаций Ближнего Востока (Ассирия, Вавилон), в Ранней Античности (Микены, Крит, Эллада). Затем ее сменяет *перспективный Натурализм* Древней Греции, Рима. Но вместе с *идеологиями* Средневековья, Исламом, Христианством с их *аскетичностью* (для народа), в искусство возвращают и *условный Модернизм*, чтоб не вводить в искус народ *правдивостью* и *откровенностями* Натурализма.

Средневековый Модернизм был воплощен в скульптуре, витражах, в Средневековой миниатюре. Это вполне устраивало Королей и Пап, хотя в Исламе *запрещалось* рисовать животных и людей. И в нем *господствовал* Абстракционизм: узор, орнамент, каллиграфия. Да, здравствует Абстракционизм, товарищи и господа «эстеты»! Хотя, его вы за искусство не считаете, для вас – это лишь «знаки». Уверен, что Эмиры и Халифы велели бы *снесли* за это ваши головы!

На счастье мусульман, в то время были «толерантные» Правители, им мы обязаны *Восточным Модернизмом*: Восточная миниатюра украшала книги мудрецов, поэтов и сказителей. И в ней *своя* эстетика, свои каноны Модернизма.



«Хамсе» Низами. Герат. 1491 г.
Орнаментальная страница

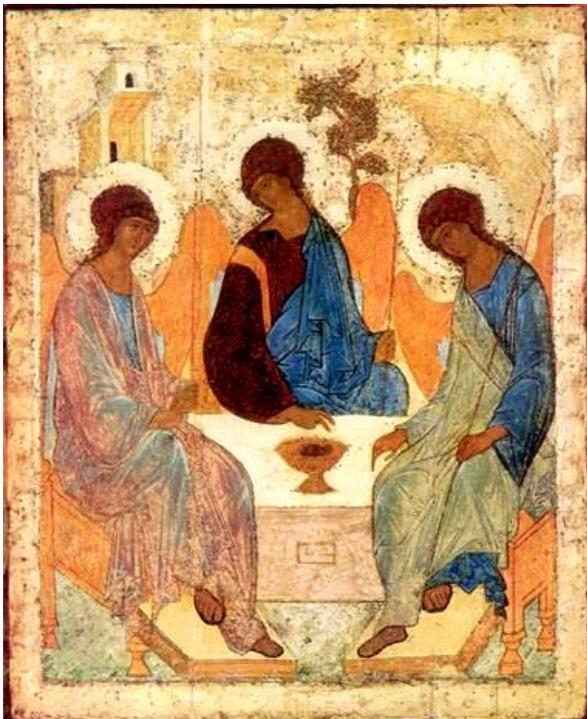


«Золотая цепь» Джамии. 1519 г. Фрагмент
Реалистическая миниатюра

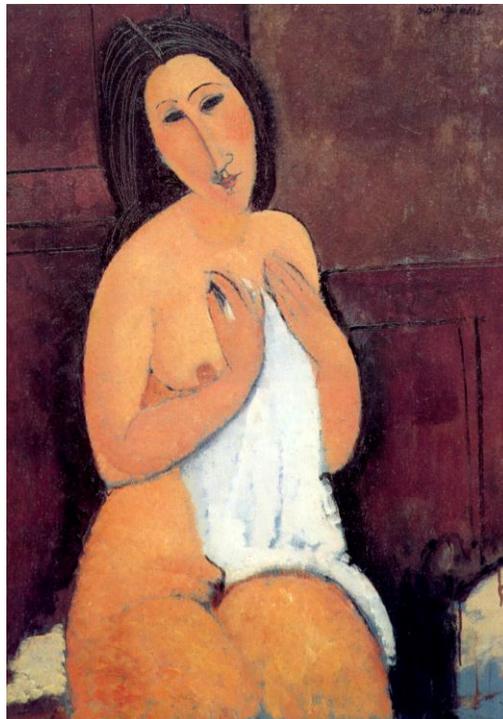
Своя эстетика, каноны и у Православного, простите, Модернизма. Представьте, господа «эстеты» и священники: Андрей Рублев был МОДЕРНИСТОМ! Я понимаю: и «эстеты», и Религии обычно *отвергают* всякую науку, хотя включают в Храме электричество и «КОМПы», гоняют на шикарных лимузинах, летают в самолетах, нарушая ангельский покой... Увы, но, что мы без НАУКИ?!

Ведь именно *научный*, эволюционный, диалектико-материалистический подход к исследованию искусства позволил нам открыть *глобальность* Авангар-

дизма, *глобальность* Абстракционизма, и вот теперь – *глобальность* Модернизма. «Эстеты» и искусствознаи, *идеалисты* и *метафизики* по мировоззрению, дальше своего носа ничего *не видели!* Определив и *ограничив* эти явления XIX–XX веками, они не только *исказили терминологию* искусства, но *исказили его эволюцию*, сами запутались в искусстве и *всех запутали*. Что взять с «эстетов»?!



Рублев А. Троица. Конец XIV – начало XV в.
Православный Модернизм



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

Эпоха Возрождения, подняв НАУКУ на штандарты и приструнив ортодоксальные религии, *дает свободный рост* Великому искусству Натурализма. И не случайно оно обязано *научному обоснованию* линейной и воздушной *перспектив* Ученым и Художником, Великим Леонардо да Винчи – НАУКОЙ.

Научные подходы помогли и мне *понять* явления Авангардизма, Модернизма, увидеть их *глобальность* и величие в искусстве. Ругатели «авангардизма-модернизма», бездарные правители и их угодливые «соцэстеты» уже не смогут посягнуть на эти достижения Культуры Человечества. Им Фараоны не дадут! Не даст Андрей Рублев, Гоген и Амедео Модильяни!

Кстати, в явлении Постимпрессионизма было «загадочное» (для «эстетов») направление: *творчество Гогена*. Определить его *научно* смогла лишь наша Школа Конкретного искусствоведения: это Неомодернизм! Его основы – в Модернизме Древнего Египта (см. две иллюстрации чуть выше), а яркость цвета и свобода от канонов создали это *непонятное* (для «эстетов») явление – ГОГЕН!

Печальный Модильяни завершил это прекрасное искусство – Неомодернизм. Он дал ему свой собственный оттенок: «православный» НЕОМОДЕРН. В нем чувствуется влияние иконы, творчества Рублева. Но это – чисто *эстетически!* Без идеологии. К тому же, Модильяни придает своим работам ярко выраженную *плоскостность*, которую не позволял себе Гоген, то сохраняя плоскую 3-мерность, или пытаясь вырваться в *бинокулярное* пространство.

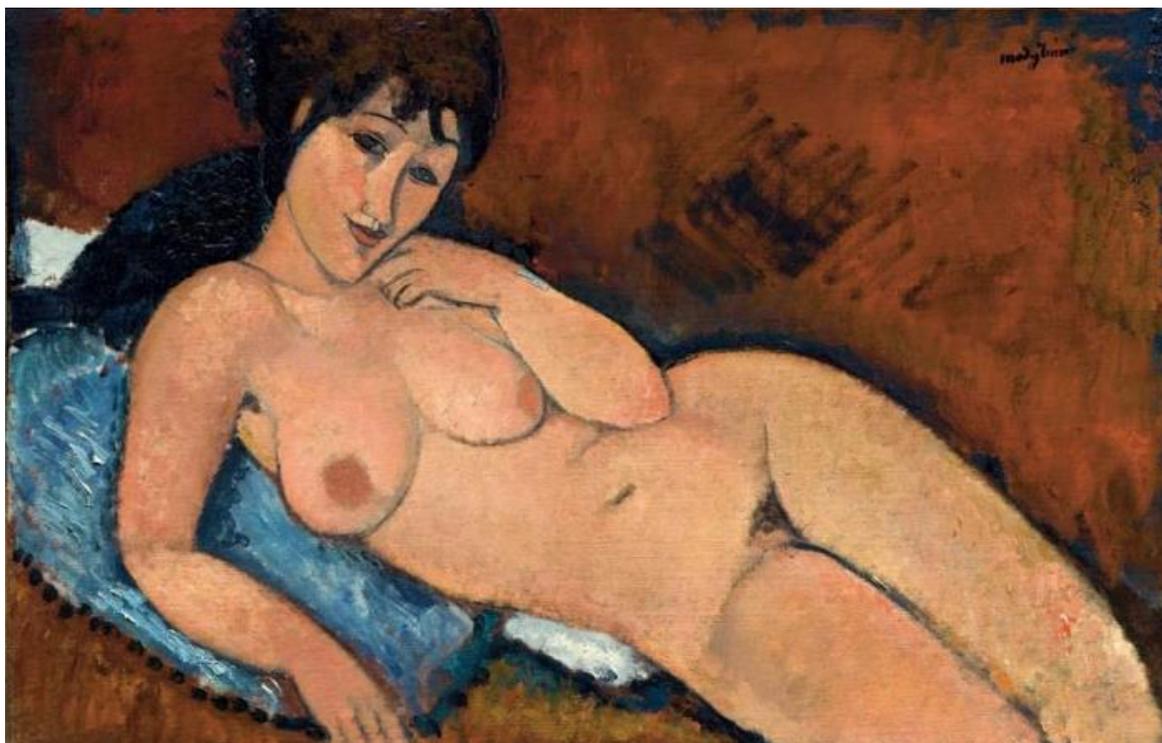
Увы, со смертью Модильяни заканчивается и эволюция монокулярного и плоскостного Модернизма*. Осталось лишь *определить* его, что я и делаю с огромным удовольствием: познание для Авангардиста – в радость!

«МОДЕРНИЗМ – общее название направлений и течений в искусстве разных времен, сходных в эстетической концепции: *стремление к плоскостности, конструктивности, чистоте линий, лаконизму и целостности форм*» (определение В.И. Пронькина). Зубрите, господа «эстеты»! Может, пригодится!

Ведь ваша *умопомрачительная* терминология реально вводит все искусствознание в позорный статус ПСЕВДОНАУКИ, *псевдонаучно искажает* эволюцию, историю искусства, вводит искусство в ЗАСТОЙ «Постмодернизма».

Не понимая разницы между явлениями «Авангардизм» и «Модернизм», даже Великие «эстеты», вроде Розенберга, Гринберга, не смогли вылезти из топкого болота Старого искусствознания. Непонимание явлений Модернизма и Авангардизма в изобразительном искусстве позволило «эстетам» без стыда и совести в 70-х годах XX века *нахально, нагло* повернуть АФЕРУ «Постмодерна»,

Вам удалось «надуть» любителей искусства и Меценатов, господа «эстеты», но ЭВОЛЮЦИЮ искусства вам не остановить! Новый Авангард идет!



Модильяни А. Обнаженная на синей подушке, 1917 г.

P.S. Для недалеких Губернаторов, чиновников, Директоров Художественных музеев и Ректоров Художественных ВУЗов, и всех «ЭСТЕТОВ»: Абстракционизм, Авангардизм и Модернизм – *не одно и то же*. А Реализм – это «*не так, как в жизни!*» Это – в условных, типических чертах: это рисунки ваших деток, творчество Пикассо и Ван Гога. «*Как в жизни!*» – это Натурализм!

* Дальнейшие исследования позволили нам продолжить эволюцию Модернизма в изобразительном искусстве. Но это уже в другое время, в других картинах, книгах. Искусство не кончается, друзья «эстеты»!

Глава 28. Трагедия российского Авангардизма

Сопровождаемый *издевательствами* и *ненавистью*...
тянет он застрявшую в камнях повозку человечества.

В. Кандинский

Вы не задумывались, уважаемый читатель, а почему Аналитический Авангардизм (Импрессионизм, Пуантилизм и пр.) в о з н и к во Франции? Вы скажете – это страна *Свободомыслия!* В ней свергли Короля, произошли две революции: одна из них была, по сути, *пролетарская* – К о м м у н а! Но головы рубили королям и в Англии, но, как говорил Гоген, у англичан для нового искусства слишком холодная, «рыбья» кровь. И я Гогену – *доверяю!*

Россия славилась *горячей* кровью: то бунты, то перевороты во дворцах, да и в морозы с «рыбьей кровью» не побегаешь! Но! Целый век тоталитаризма и крепостного рабства! Век произвола, мракобесия, цензуры! В такой «тюрьме» только народ с *горячей кровью* мог дать искусству Пушкина (хотя, арап!), Брюллова (хотя, отец – француз!), или Малевича (из шляхтичей!). Ну, и дела!

Хотя... Возможно, эта генетическая смесь народов и племен дала России целый букет А в а н г а р д и с т о в ! Но должен вам напомнить, господа «эстеты»: Авангардистом можно называть *только* художника, который о т к р ы в а е т *новые художественные формы*, направления, течения. А ваши «ищущие» или «стремящиеся», «отвергшие» являются лишь *неофитами* (последователями) или *эпигонами* (подражателями) и с т и н н ы х Авангардистов. Такие ЭПИГОНЫ, в лице «Постмодернистов» *заполнили* выставочные залы, галереи *всего мира*. В искусстве – 30 лет ЗАСТОЯ, а милые «эстеты» рукоплещут *эпигонам*.



Мельников К. Дом культуры им. И. В. Русакова. 1929 г. Конструктивизм

В России было три АВАНГАРДИСТА: Кандинский открывает *Неоабстрактное* искусство, Малевич – *Динамический супрематизм*. Шагал открыл, без разрешения «эстетов», *формальный Дадаизм* еще до Первой мировой войны, в 1911 году. «Эстеты» это проглядели и *пальму первенства* в его открытии отдали европейцам (1916 г., Цюрих) на почве *идеологии*: «эстеты» без нее не могут!

Уже тогда открытия наших, российских Авангардистов встретили *противоборство, критику* со стороны отечественных и западных «эстетов», сторонников «натурализма-классицизма». После Октябрьской Революции большевики сначала «*приласкали*» Революционеров от искусства: Кандинский и Малевич получили важные посты. Шагал был «комиссаром по искусству» в Витебске, затем открыл художественную школу в этом городе, и там преподавал Малевич.

Новаторская ЭСТЕТИКА Неоабстрактного искусства, Супрематизма художниками *внедряется в производство*. Конструктивизм, по сути, вышедший из Супрематизма К. Малевича, способствует *модернизации* архитектуры и различных производств, дизайна их изделий. Аналогичные процессы шли на Западе.



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



Кацман Е. Портрет К. Ворошилова. 1933 г.

Но кончилось все *плачевно*. Если на Западе развитие авангардного искусства продолжалось, то в СССР его признали *буржуазным*, вредным для советского народа. Искусством *официальным* в СССР становится искусство, основанное на *идеологии и политике*: «СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ – провозглашенный в 30-е года 20 в., *единственно* отвечающий интересам социализма метод в литературе и искусстве, требующий *оптимистического* изображения действительности в духе *коммунистической* идеологии».

Определение из словаря как будто *безобидное*, на деле же за этим «провозглашенным» методом, «единственно» оптимистическим, трагические судьбы тысяч истинных художников-новаторов. Для русского искусства этот «*оптимистический*» метод – ложе мифического Проксура: все то, что не вмещалось в это «ложе» – отсекалось. В «обрубке» оставалось лишь *удобное* диктатору и партии. Все остальное, *Авангардное* искусство, начиная с Импрессионизма, было объявлено «*формалистическим*» и *непригодным* для Советского наро-

да. А всякая *исследовательская* мысль, *новаторство* в искусстве, сейчас же объявлялись «формализмом» и «исправлялись» партией.



Яблонская Г. Хлеб. Картина, написанная в Соц-НАТУРАЛИЗМЕ.

Конечно же, «эстетское» искусствоЗНАНИЕ, имевшее в основе отрицание «научности», имевшее религиозный и «божественный» оттенок, мгновенно «перекрасилось» в «марксистское» искусствоЗНАНИЕ, по сути, не имевшее его основы, оставшееся «соцэстетским», псевдомарксистским и псевдонаучным.

Попытки дать *научность* «соцэстетскому» искусствоЗНАНИЮ разбились о поголовную *безграмотность* «эстетов» в логике и философии, а их основой оставался «эстетизм», идеализм, субъективизм. Можно хвалить Вождей, кричать им лозунги, и объявлять себя сто раз «марксистом», но сытое мурло «ЭС-ТЕТА» выглядывало из каждого определения понятия искусства. И даже из официального понятия искусства СССР: «СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ»!

Поверьте, мне было СТЫДНО за наших «соцэстеток» и чиновниц, затем, за «демократических» «эстеток», директоров Художественных музеев Мирового уровня, когда они с экранов телевизоров, с «ученым», важным видом разглагольствовали об искусстве. Их *ложная, псевдонаучная терминология* буквально резала мой слух, как могут резать слух фальшивые «ля-ля» плохих певичек.

Мы разбирались с Вами, мой «простой» читатель в самых различных терминах искусства, *запутанных и искаженных* «соцэстетам»-искусствознаемии. И мы, критически исследуя эти понятия, повсюду приходили к ИСТИНЕ! Иначе быть и не могло! Когда на место *вкуса, интуиции* приходит МЕТОД (диалектический материализм), НАУКА (эволюционно-исторический подход) и ЛОГИКА (сущностное, полное определение понятий) ИСТИНА откроется!

Так что такое, «СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ»? Для «соцэстетов» – это ДОГМА, но даже западные искусствознаи и «эстеты», профессора и Академики и современные «демократические» «эстеты» НАТУРАЛИСТИЧЕСКИЕ картины называют РЕАЛИЗМОМ! И мы докажем с Вами, мой любознательный

читатель, что «Социалистический РЕАЛИЗМ» на самом деле – «Социалистический НАТУРАЛИЗМ»! Надеюсь, нас за это не отправят в психдиспансер!

Под Р е а л и з м о м Старое искусство ЗНАНИЕ понимает *нечто несуразное*: «РЕАЛИЗМ – *направление* (1?) в искусстве, ставившее целью *правдивое* (2?) *воспроизведение* (3?) действительности в ее *типических* (4?) чертах».

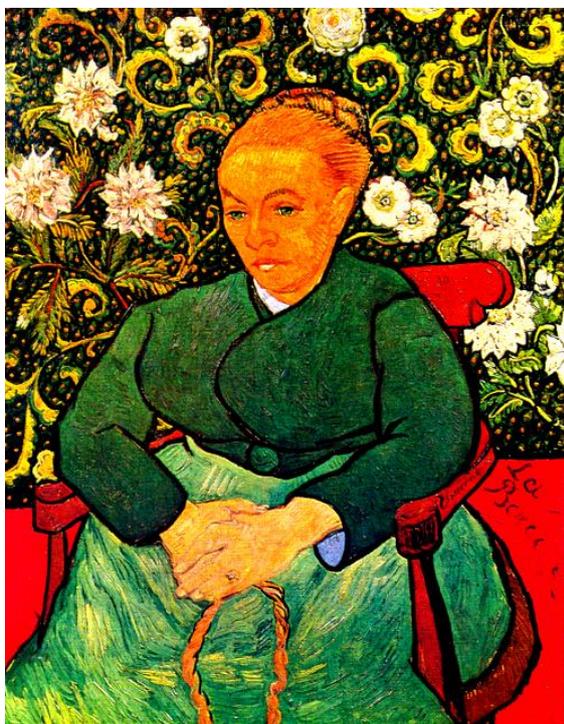
Ну, вот! Опять, вместо *логичного* определения – абсурдность ляпсусов!

(1?) – понятие «реализм» *не направление*, а *общее название* направлений и течений в искусстве, это, вернее, КАТЕГОРИЯ, включающая в себя *подчиненные* явления: Силуэт, Контур, Модернизм, Фовизм, Кубизм и прочие.

(3?) – воспроизводит, *копирует в точности* фотография; искусство *создает* и *отражает* в художественных образах. Это не мелочь, господа «эстетсы»!

(2?) – в формальном плане *монокулярное* искусство уже не отражает мир *правдиво*, поскольку это *плоское* изображение пространственного мира.

(2?) и (4?) – но как понять: *правдиво* – и... в *типических* чертах? НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ПРАВДИВОГО изображения в ТИПИЧЕСКИХ чертах.



Ван Гог. Колыбельная. 1889 г.
Цветовой Экспрессионизм. РЕАЛИЗМ (условность)



Караваджо. Мальчик с корзиной фруктов», 1593–94 г.
НАТУРАЛИЗМ – все «как в жизни»

ТИП – это «*ф о р м а*, образец, которому соответствует известная группа предметов, явлений». Пример – славянский тип, «лицо кавказской национальности», тип самолета, автомобиля. Т и п – это просто и д е а л ь н ы й, *условный* образ, а сколько лиц *конкретных* у славян и на Кавказе – десятки, сотни миллионов! А сколько *разных* марок, разновидностей автомобилей в т и п е – легковой автомобиль! От «Запорожца, до «Мерседеса», был бы карман пошире!

Поэтому, «типические» образы, раскрашенные контуры и силуэты вполне устраивают Р е а л и з м, будь это *силуэт быка* пещерного художника, или Восточная миниатюра или наш лубок. А класс повыше – уже Ван Гог, Матисс, Пикассо, и прочие гиганты Авангардного искусства – РЕАЛИЗМА.

Р.С. Для недалеких Губернаторов, чиновников, Директоров Художественных музеев и Ректоров Художественных ВУЗов и «ЭСТЕТОВ»: РЕАЛИЗМ – это «не так, как в жизни!» Это – в условных, типических чертах: это рисунки ваших деток, творчество Ван Гога, Модильяни и Пикассо. «Как в жизни» – это НАТУРАЛИЗМ! Это Л. да Винчи, Рафаэль, Энгр, Шишкин, Айвазовский и другие.

Да, был, как редкое исключение (20-е, 60-е, 80-е гг.) «Социалистический РЕАЛИЗМ», но, в основном, был «Социалистический НАТУРАЛИЗМ» И называть Великие шедевры НАТУРАЛИСТОВ: Рафаэля, Л. да Винчи, Микеланджело, академистов, передвижников и соцнатуралистов РЕАЛИЗМОМ просто неприлично, господа «эстеты», «соцэстеты» и «демэстеты». Стыдно!



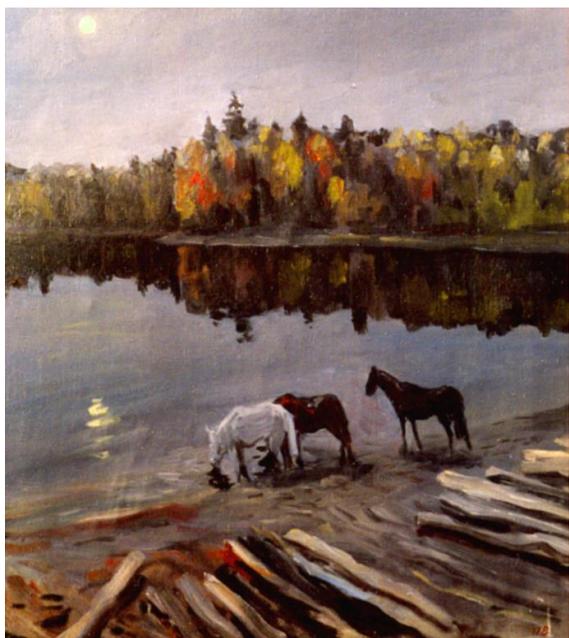
Кандинский В. Синий круг. 1922 г.
Неоабстрактное плоскостное, монокулярное искусство



Пикассо П. Портрет А. Воллара. 1910 г.
Кубоабстракционизм, импрессия с Реализмом

В XX веке появился русский Неоабстракционизм, открытый, обоснованный теоретически Василием Кандинским. И здесь на смену *Реализму* и *Натурализму* приходит и по *форме*, и по *содержанию* абстрактное искусство. Цель нового Неоабстрактного искусства, как и у Первобытного Абстракционизма, все та же – *красота*. Создание красивых образцов для тканей, декоративных модулей для интерьеров, создание удобной и приятной обитаемой среды для человека – вот область деятельности художников Неоабстрактного искусства, абстракционистов всех течений, оп-артистов и минималистов.

Абстракционизм, *Натурализм* и *Реализм* – самостоятельные ветви «Дерева искусств», и просто цели у них разные. Непонимающие этой истины искусствознаки огульно объявили «Модернизмом» все *авангардное* искусство конца 19–20-го столетий, при этом подменив понятие «*Натурализм*» понятием «*типический Реализм*». *Реалистическое* искусство для них – стремящееся к *внешне точному* изображению мира, конкретное по содержанию *натуралистическое* изображение: это, когда «*как в жизни*».



Пронькин В. Лунная ночь. 1978 г.
Натурализм



Пронькин В. Комплекс Наполеона. 2004г.
Конкретный поп-сюрреализм

Воинствующий *Натурализм*, всегда стремящийся поближе к ВЛАСТИ, чтоб угодить, лизнуть кусочек пирога, перехватить заказик, всегда, *и в наши времена*, становится *врагом развития искусства*. Все крепнувшей тоталитарной власти нужны были такие люди, а среди Авангарда, слишком уж *свободного* искусства, давно уж надо было «наводить порядок».

И если в 1925 году РК ВКП(б) еще советовала бережно, тактично относиться «к тем, кто ищет путь к *социалистическому реализму*», то после «исторического» постановления от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» вопрос об Авангардных направлениях решался жестко и решительно, и, как всегда, «от имени народа».

Филонов, встретивший Малевича в Русском музее на юбилейной выставке 1932 г., где их работы экспонировались *в последний раз*, писал: «Затем он стал жаловаться мне на свою судьбу и сказал, что просидел три месяца в тюрьме, подвергался допросу. Следователь спрашивал его: «О каком сезанизме Вы говорите? О каком кубизме проповедуете?» АХРРы хотели меня совершенно уничтожить. Они говорили: «Уничтожьте Малевича и весь формализм пропадет». Да вот не уничтожили. Жив остался. Не так-то легко Малевича истребить».

Неоабстрактное искусство, как и весь Авангардизм в искусстве, попало в СССР под *идеологический запрет*, Кандинский и Шагал уехали на Запад, Малевич после тюремной камеры рисует только «СупреРЕАЛИЗМ». Он умирает в 1935 г., а его друг, Филонов, отвергнутый «марксистскими» «эстетамы», забытый, умер от голода в блокадном Ленинграде. И, несмотря на свой «формалистический» характер живописи, он был РЕАЛИСТОМ по определению.

Тоталитарному режиму Сталина был вреден «необычный» Р е а л и з м, явление в искусстве сложное, обширное, включающее в себя все авангардное *конкретное по содержанию* искусство, критический и исторический, упаднический декадентский Реализм и прочие «неподобающие реализмы». Диктаторы боются *правды, критики и г л а с н о с т и*. Лакейский «реализм», обязанный «с л у-

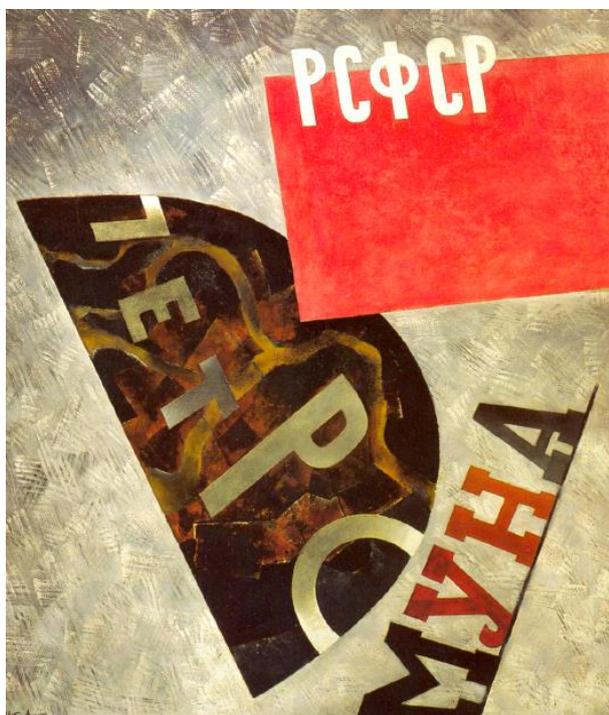
ж и т ь Р у к е», указывающей и направляющей – вот *идеальный* м е т о д для искусства всех диктаторских режимов, формально это – Н а т у р а л и з м.

И вот, что странно – никто из музыкантов и художников, танцовщиков и кинорежиссеров *не поучал* политиков-«партейцев» КАК надо *управлять страной*, а вот *невежды и профаны* в области искусства из ЦК КПСС и все «генсеки» постоянно *поучали* профессиональных музыкантов и художников КАК надо *создавать* искусство. Всемирно признанные Мастера-новаторы Прокофьев, Шостакович, Булгаков, Эйзенштейн и Мейерхольд, расстрелянный в 40-м году – все подвергались «поучениям» и критике, и обвинялись в «формализме».

Основоположник *русского* Неоабстракционизма, В. Кандинский, был вынужден уехать за границу, и сделал это вовремя, поскольку все абстрактное искусство было объявлено «*формалистическим*» и вредным для народа, хотя, услугами художников-абстракционистов *втихую* пользовалась вся страна.



Ланцингер Х. Гитлер-знаменосец.
Националистический «реализм»



Альтман Н. Петрокоммуна. 1921 г.
Социалистический Неоабстракционизм

Но, несмотря на это, советское «эстетское» искусствознание и Академия художеств подвергли т р а в л е авангардное искусство, *развитие* художественной мысли в России было остановлено, Авангардизм исчез из творчества, в искусстве процветал Натурализм, идеология и откровенный подхалимаж.

Не понимающие истинных путей развития искусства, «партейные» искусство-«Моски» ретиво лаяли, стараясь запугать народ искусством Запада, где всюду «разрушительные тенденции» и «разрушение художественности, образности», где «под угрозой поставлена сама художественная деятельность в ее сути», где «в *модернизме* выразился упадок уже не отдельных исторических явлений, а общий к р и з и с искусства как такового». Мели, Е м е л я, твоя неделя!

Из-за таких «Емель» наша страна теперь з а в а л е н а *товарами* «згнившего» капитализма, которые гораздо лучше наших, поскольку создавались

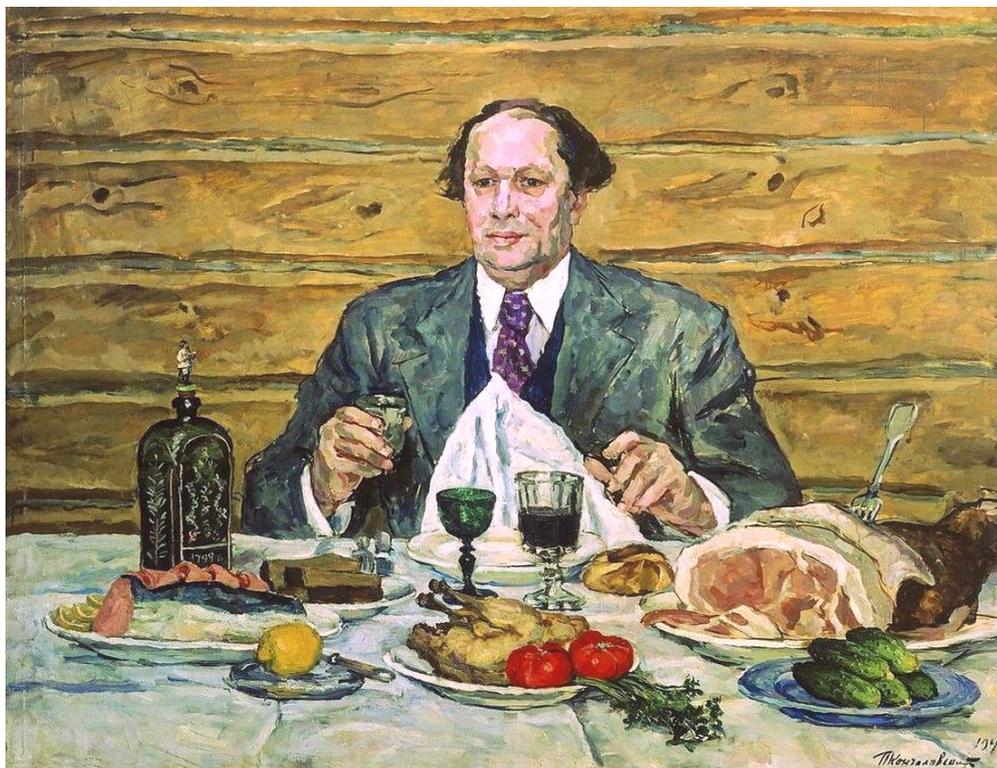
по эскизам «разложившихся» абстракционистов, «антихудожественных» работ поп-арта и оп-арта, и «уничтоживших все принципы искусства» минималистов.

Вот образец «эстетского» м а р а з м а, который написали, стыдно сказать, *Профессора* и *Академики*, «светила мысли» советского искусствознания: «С одной стороны – кризис и упадок культуры, разложение искусства – явление реакционное. С другой – творчество ряда крупных художников н е л ь з я отнести к *общей с у щ н о с т и модернизма* и н е л ь з я целиком от т о р г н у т ь от прогрессивного развития художественной культуры. Как разрешить это противоречие? Быть может «и з ь я т ь» из модернизма всех к р у п н ы х художников и оставить в его пределах только б е з д а р е й и ш а р л а т а н о в?».

Мудрено говорят только о том, чего не понимают! Вот очень краткий перевод галиматьи: «Н а ш – разведчик! Их – «шпиён»!». Более подробный перевод: «Пикассо – кубист, абстракционист и «*модернист*» – «явление реакционное»! Но он же *коммунист*, и создал «Гернику», «Голубя мира»...». Совсем запутались «профессора»! Осталось только расписаться в собственной некомпетентности: «Мы не сможем разрешить это формально-логическое (верней – угодливо-идеологическое. Автор) п р о т и в о р е ч и е, пока н е научимся а н а л и з и р о в а т ь». Так вы пойдите, поучитесь, господа профессора, а не поучайте всех и не болтайте глупостей! Профессора, не научившиеся *анализу* – *неучи*!

Из-за таких, как вы, у тысяч несостоявшихся «Матиссов» и «Сезаннов» загублены их творческие судьбы! Из-за таких, как вы, российское искусство, экономика *отброшены назад на целый век*! Вы соучастники *уничтожения* российского А в а н г а р д и з м а, свободного искусства, развития художественной мысли. Вы есть трагедия российского Авангардизма!

По делам вашим воздастся вам.



Кончаловский П. Алексей Толстой в гостях у художника. 1941 г. Фрагмент

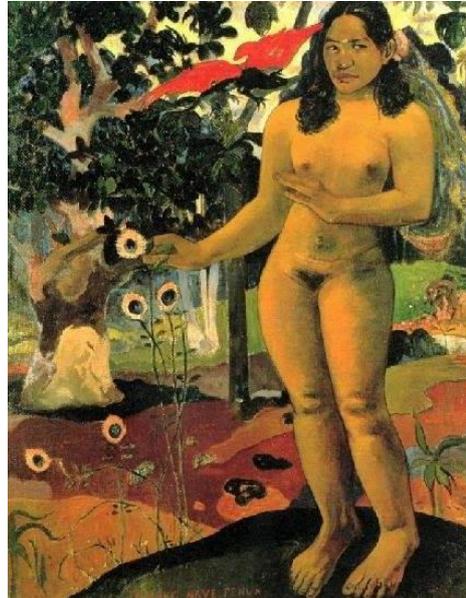
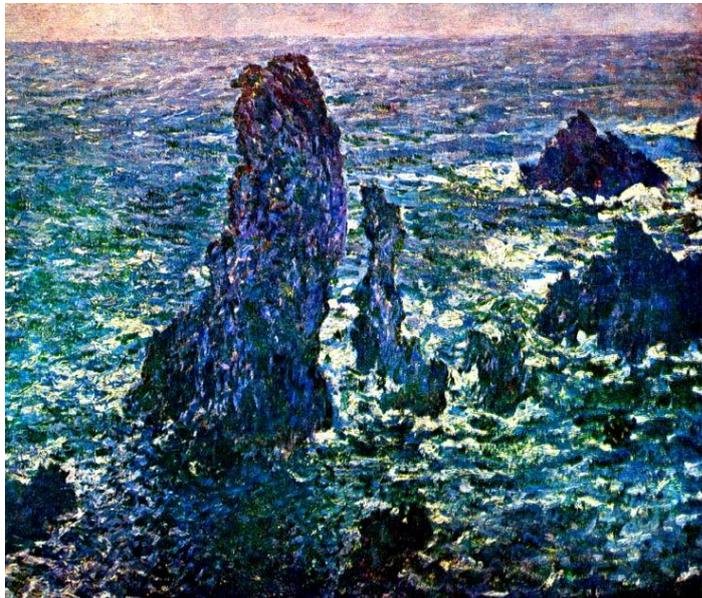
Глава 29. Вам слово, господа искусствоведы!

Искусствоведам и работникам музеев,
не давшим уничтожить произведения
живописи Авангарда, посвящается

Живопись есть грохочущее
столкновение различных миров...
В. Кандинский

В начале лета 1966 года я прилетел в Москву для поступления в художественный институт. И самым памятным событием осталось для меня знакомство с Импрессионизмом. Я был воспитан на художниках эпохи Возрождения и передвижниках, но в шестидесятых-«полосатых» в продаже появились странные изображения на небольших открытках: это были *картины постимпрессионистов и импрессионистов*. Но в целом я не знал, не понимал искусство Авангарда, поскольку авангардное искусство в период Сталинского управления на деле *было под запретом*, увидеть «запрещенные» картины можно было лишь в Москве, а в репродукциях и в книгах подавались мастера социалистического реализма, приветствовались передвижники, художники эпохи Возрождения.

Поэтому музей изобразительных искусств им. Пушкина стал для меня открытием, а зал импрессионистов *потряс меня* до глубины души. И первое, что бросилось в глаза, лишь только я вошел, было живое, солнечное море Клода Моне, его неповторимые и поразительные «Скалы в Бель-иль». Шум моря, брызги, пена – все словно двигалось, жило и пело. Восторг и радость, счастье и букет других каких-то чувств, воспоминаний и ассоциаций охватывает каждый раз меня при входе в этот зал. И это будет повторяться всякий раз, поскольку это словно первая любовь и первое свидание, которое осталось в сердце навсегда.



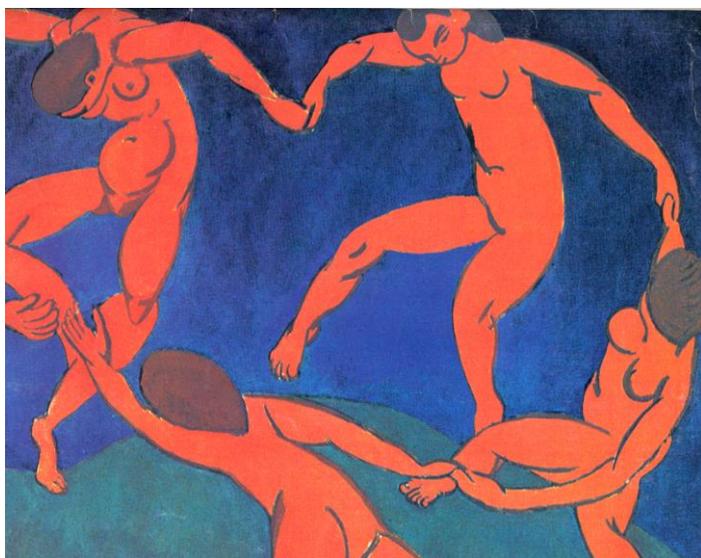
Моне К. Скалы в Бель-Иль. 1886 г. Импрессионизм Гоген П. Прекрасная страна. Неомодернизм

Я многого тогда еще не понял, ни глубины Ван Гога, ни широты Матисса, но звонкость красок, смелость кисти этих Мастеров, таинственность Гогена, простота Марке, роскошность Ренуара запали в душу, будоражили воображение. Без этого бы не было ни наших поисков, ни юношеского бунтарства, ни двух попыток исключить меня из института за всякие «эксперименты» и непослушание. Без этого бы не было и этой книги, открытия **К о н к р е т н о г о** искусства.

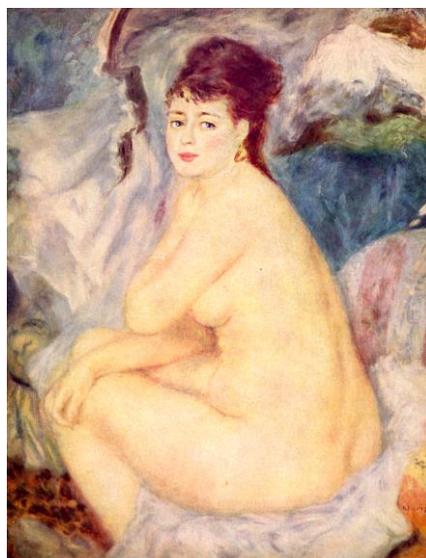
Описывая авангардистские течения и направления, я всюду говорил об их *значении* для общества, искусства, производства, о тех *потерях*, материальных и моральных, что понесла *страна* из-за ретивости «партийных Мосек» от искусства. Но многие ли знают, что по их вине мы чуть не потеряли и музей с искусством *авангарда* Запада и многие произведения художников-Авангардистов.

По инициативе Академии художеств, *искусство Авангарда*, начиная с Импрессионизма, было объявлено *формалистическим*. Комиссия под руководством Ворошилова и президента Академии Герасимова Александра устроили «ревизию» картин музея. Представьте, как знаток кобыл и жеребцов, Климешка Ворошилов, решал, *достойны* ли музейных стен Матисс, Ван Гог и прочие Авангардисты, или картины их надо изъять и просто уничтожить.

Такую же «зачистку» сделали фашисты в 30-40 гг. в Германии, сжигая и уничтожая «вырожденческие», «дегенеративные» произведения Авангардистов. Теперь «зачистку» собирались делать, *к великому позору*, победители фашизма.



Матисс А. Танец. Фрагмент картины.



Ренуар О. Обнаженная. 1876 г.

Эти картины мы могли бы больше не увидеть

Вот как описывает эту «ревизию» искусствовед музея Нина Яворская: «Шла борьба за место возле Ворошилова. Референты... буквально толкали меня к нему, а Ал. Герасимов отталкивал. Ему удалось направить Ворошилова... прямо к работам Матисса. Ворошилов посмотрел и издал звук: «Хе, хе», и вся свита подхватила: «хе, хе, хе». Прошло много лет, но хор этих смешков до сих пор стоит в моих ушах... Подошли к Ренуару. «Обнаженная» Ворошилову понравилась, но кто-то (кажется А.И. Лебедев), сделав рукой вокруг картины вращательное движение, сказал: «Но здесь уже начинается, начинается!».

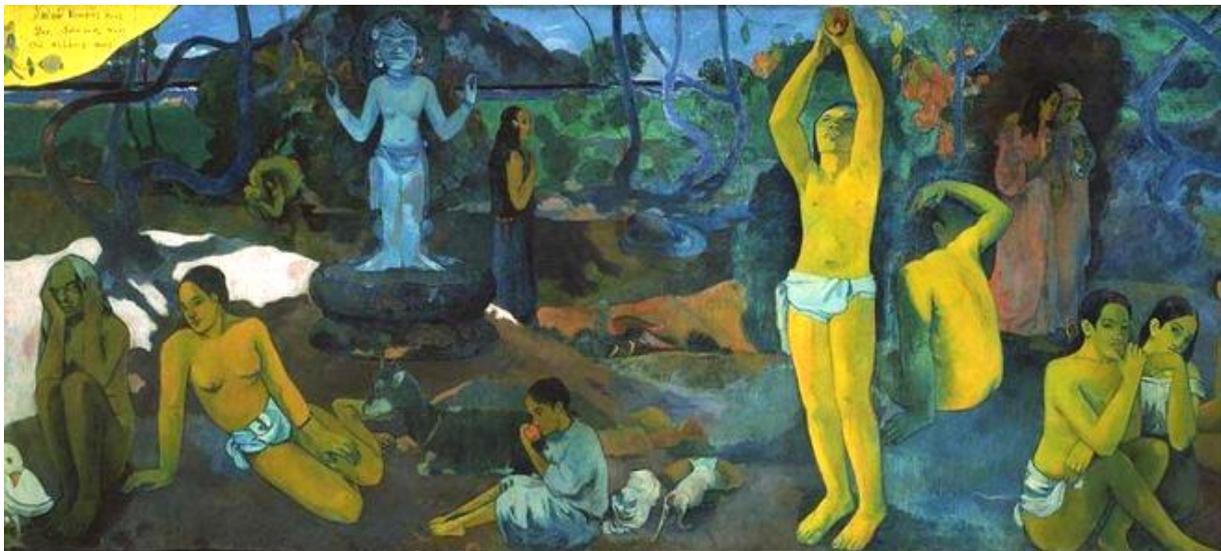
А позже был приказ, подписанный Сталиным, о *ликвидации* музея. Намеивались *распылить* произведения «негодных формалистов» по разным городам и весям, провинциальным небольшим музеям, а некоторые картины просто *уничтожить*. По воспоминаниям А.И. Леонова, А.М. Герасимов как-то сказал ему: «Если кто осмелится выставить Пикассо, я его повешу». Эти слова принадлежали *Президенту* Академии художеств СССР. Этот «палач» не стоил и мизинца гениального Пикассо, открывшего Свободу Формотворчества.

Что двигало этими чиновниками, откуда столько *злости, ненависти* к искусству Авангарда? К новаторам, открывшим новые законы живописи, к тем Мастерам, кто развивал и делал настоящее искусство. Ответ найдем у Йоганна Гёте: «П о д л и н н ы й художник, *диктующий законы* искусству, стремится к художественной правде, тот же, который не подозревает об этих законах и следует только слепому влечению, стремится к *натуральности*; первый *возносит* искусство на его *в е р ш и н у*, второй *низводит* – на самую низкую ступень».

Поэтому эти «пигмеи»-натуралисты, работавшие на *з а к а з Р у к и*, диктующей и указующей, рабы природы и инструкций Агитпрома, так ненавидели *с в о б о д н о е* искусство. Ко всем художникам, стремящимся к художественной *правде*, ко всем, кто открывал законы живописи и возносил искусство на вершину, они испытывали зависть, ненависть и злобу. Отсюда их стремление *уничтожать* любое проявление *свободы творчества* в искусстве, стремление окутать всю планету сереньким, слепым *Н а т у р а л и з м о м*.

Совсем другое отношение к искусству у новаторов. Абстракционист Кандинский пишет: «Переживание *ч у ж и х* произведений подобно... переживанию природы. А слеп и глух не может быть художник. Напротив, еще с более радостным сердцем... переходит он к собственной работе, видя что и *другие* возможности (а они бесчисленны) *в е р н о*... используются в искусстве». Пожалуй, каждый из Авангардистов, в том числе и я, подпишется под этими словами.

Искусствоведы и работники музеев спасли произведения Авангардистов от уничтожения, затем настали времена известных перемен, разоблачение ошибок партии и «оттепель» шестидесятых. Благодаря подвижничеству искусствоведов и работников музеев, шедевры *А в а н г а р д а* все же обрели свой дом.



Гоген П. Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идём? 1897–1898 гг. Фрагмент

И это – Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. Музей, который стал университетом для огромного числа художников и искусствоведов, который станет вскоре «*М е к к о й*» для художников *Конкретного* искусства, поскольку *т а м* находятся произведения великих *р е ф о р м а т о р о в* искусства, открывших путь к *бинокулярному* искусству, к *Конкретному бинокулярному* искусству наших дней, к Новому Авангарду XXI века.

Почти что век прошел с открытия *Неоабстрактного* искусства, Русского Авангарда XX века. Россия с той поры не знала *ни одного* серьезного открытия в изобразительном искусстве. Почти полвека пролетело с тех пор, как Кляйн открыл в Париже свой «пневматизм» и англичане «заглянули» в Поп-искусство. Европа с той поры не подарила миру новых направлений в живописи. *Ц е н т р* авангардного искусства переместился в США. Но новые течения были лишь *ответвлениями* открытых раньше направлений, Неоабстракционизма и Сюрреализма, это была уже *а г о н и я монокулярного* искусства Старой школы.

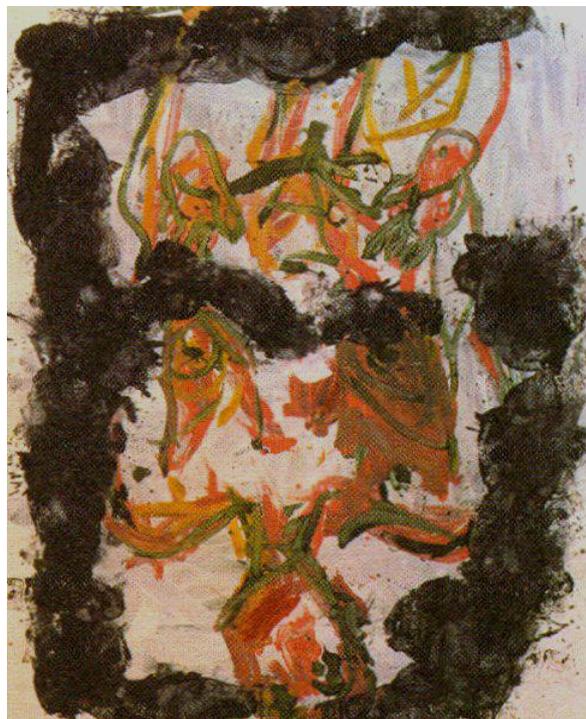
Искусство *контура и перспективы*, по сути, доживало свои дни. И это понимали западные искусствоведы. Так, Гарольд Розенберг писал: «*Общепризнано, что модернистские* художественные движения последних лет *исчерпали* предпосылки дальнейшего развития». Тогда КУДА должно идти искусство?

«Эстеты» этого НЕ ЗНАЛИ! Что они могли знать, если даже видные искусствознаи того времени, такие как Г. Розенберг, К. Гринберг повсюду *путались в терминологию*, не видя разницы между Модернизмом и Авангардизмом? На деле, «*исчерпали* предпосылки дальнейшего развития» АВАНГАРДИСТСКИЕ «художественные движения последних лет», а не «МОДЕРНИСТСКИЕ»?

Но Мировой АРТ-БИЗНЕС не интересовали эти «мелочи». Обогатившись и разжирев на спекуляции картин Авангардистов XIX–XX веков, он не хотел терять свой баснословный БИЗНЕС. Он топнул ножкой на «эстетов» и приказал: «Найти мне НОВЫХ Авангардистов!» Увы! Их не было. НИКТО не знал, куда *вести* Искусство. Тогда и родилась ИДЕЯ *мировой АФЕРЫ* в области искусства!



В. де Куннинг. Женщина 2. 1952 г.
Информальное искусство 50-60-х гг.
«Новаторство» Базелица – фигура вверх ногами, формально – это подражание информалам 50-60 гг.



Базелиц Г. Больше блондинок. 1992 г.
Эпигонский «Постмодернизм» 70-90-х гг.

«Эстеты» вытащили из *первой четверти XX века* забытую идею Панцица, немецкого философа, и перенесли ее в конец XX в., в 70-е года. Так возника-

ет «философская» и искусствоведческая, «эстетская» теория *псевдонаучного* «ПОСТМОДЕРНИЗМА». Ее *абсурдность* выражена в нелепом тезисе: «Развитие искусства завершилось. Ничего *нового открыть нельзя*. Можно лишь *повторять, цитировать*». Но можно ли остановить ПОЗНАНИЕ? Всемирное «Эстетство» полагает: «ДА!» И тут же выдвигает ряд *эпигонских* направлений, выдаваемых за «авангардные», возмутивших даже идеолога «Постмодернизма», философа Ж.-Ф. Лиотара: «трансавангард», «неоэкспрессионизм» и т.п.

Примеры *шулерства* и *некомпетентности* «эстетов»-аферистов и художников – во всем «Постмодернизме» 1970–2004 гг. Так, творчество В. де Куннинга (Женщина 2. 1952 г. и пр.) и других художников, выдаваемое «эстетами» за Абстрактный экспрессионизм, на самом деле – Реализм и *Информальное искусство*: эстетика творчества душевнобольных людей, детей. Эмоциональность и *спонтанность* в творчестве для информалов важнее *совершенства* и *разумности*, законов, правил живописи. Все это – в картине Куннинга «Женщина 2».

В картине ЭПИГОНА-«постмодерниста» Г. Базелица «Больше блондинок» (1992 г.) и других, все «новшество» – в переворачивании картин: фигуры вверх ногами. Нарисовал – перевернул! Но сам художник и его «эстеты» *клянутся*: он изображает их **ВВЕРХ НОГАМИ!** Какой «Авангардист»!

Но «повторение или цитирование», поставленное В ОСНОВУ «Постмодернизма», дает искусству 40 лет **ЗАСТОЯ**, *эпигонства, шулерства* по отношению к Авангардизму, искусству, и всем любителям и собирателям искусства: коллекционерам, и всему Арт-бизнесу. Король-то **ГОЛЫЙ**, господа «эстеты»!

Остановить РАЗВИТИЕ искусства, как и познания *нельзя!* Закончился ЭТАП развития *монокулярного* искусства, но впереди – новый ЭТАП Нового Авангарда XXI века: Конкретного *бинокулярного* искусства. Только откуда это знать «ЭСТЕТАМ»?! Надув весь мир, Арт-Бизнес, Мecenатов и коллекционеров, барышники-«эстеты» начинают бешено «раскручивать» различных эпигонов, зарабатывая свои «тридцать серебряников», остановив Авангардизм.

«Постмодернизму» заполонил весь мир, АФЕРА удалась! Весь старый Авангард XX столетия теперь повсюду «тиражируется» «постмодернистами»: в Америке, в Европе, в Азии, в России. Кругом кривляются мальчонки в телевизорах или перед камерами – **ПЕРФОМЕНСЫ!** («Концептуализм, 1960-е гг.!). По выставочным залам расставляются булыжники, разбитые унитазы – главное: *название!* **ИДЕЯ!** (Поп-арт, 1920-е гг.). Из хлама и металлолома сваривают уродливые механизмы – «**ТЕРМИНАТОР!**» (Кинетическое искусство, 1960-е гг.). Барышники подсчитывают прибыли. АФЕРА «Постмодерна» удалась!

С началом века Двадцать первого, в 2001 году в России, в Белгороде были открыты первые течения и направления Конкретного *бинокулярного* искусства. Исследованы в картинах-экспериментах пока 4-е направления и 3-и течения Нового Авангарда: это гораздо *больше*, чем у Кандинского, Малевича и Шагала, вместе взятых. И так же, как у них, они *теоретически обоснованы* в наших трудах, в 3-х книгах Школы *научного* Конкретного искусство**ВЕДЕНИЯ**.

Поставив Старое, «эстетское» искусство**ЗНАНИЕ** на *научную* основу (эволюционное развитие), Школа Конкретного искусств**оведения** смогла критически *пересмотреть* и объяснить рождение искусства как эволюцию Доразумной Абстрактности в Первобытный Абстракционизм (синантроп, 500 тыс. лет до н.э.),

затем рождение Абстрактного искусства (неандерталец, 300 тыс. лет до н.э.). Эстетика зарождение искусства начинают с Реализма (30–40 тыс. лет до н.э.).

Наука помогла мне выделить периоды *Синтетического* искусства: от ПРОСТОГО (Первобытный абстракционизм) – к СЛОЖНОМУ (Первобытный Реализм, Модернизм, Натурализм). Материализм (в основе ВСЕГО – Производство) помог понять и объяснить процесс *Аналитического* искусства (от ОБЩЕГО – к ЧАСТНОМУ): выделение какой-либо ГРАНИ искусства (цвет, мазок – Импрессионизм, свобода формотворчества – Кубизм) и т.д.

Открытие Нового Авангарда XXI века – ответ России западному миру: отныне центр развития изобразительных искусств, новаторства и Авангардных направлений *перемещается* в Р о с с и ю ! Художественная мысль, в течение семидесяти лет душимая тоталитарным государством, его лакеями и «Церберами», свободно вылилась в великое открытие Великого искусства.

Конкретное *бинокулярное* искусство дает планете сразу 4-е направления: Конкретный А б с т р а к ц и о н и з м, по сути, *основание* Конкретного искусства, П о п - а р т Конкретный, П о п - с ю р - искусство – фантазии Конкретного искусства, К у б и з м Конкретный – свобода формотворчества искусства.

Вам слово, господа И с к у с с т в о в е д ы ! Конкретное искусство *открывает* новые возможности в *переосмыслении* и *понимании* всего изобразительного мира, Таких открытий впереди нас ждет немало, поскольку пирамида Старого искусства, закончившаяся *Неоабстракционизмом*, з е р к а л ь н о переходит в пирамиду н о в о г о, *конкретного* искусства. В вершине новой пирамиды – Конкретный *Абстракционизм*, а дальше – б е с к о н е ч н о с т ь, бесчисленное (вспомним Кандинского!) количество открытий, направлений.

Уверен, все здоровые, готовые к сотрудничеству силы искусствоведения, все, кто спасал и защищал искусство А в а н г а р д а – все встанут рядом с нами, оценив з н а ч е н и е Конкретного искусства. Мы ждем от вас приветствия, поддержки и сотрудничества. За нами – будущее! С нами – И с т и н а !



Пронькин В. Красная дорога. 2004 г. Конкретный *пространственный* Абстракционизм

Пирамида развития изобразительного искусства

Открытие Нового Авангарда – Конкретного искусства в России
(Развитие изоискусства начинается с основания пирамиды)



Отсюда начинает историю искусства научное, Конкретное искусствоведение

Манифест Конкретного искусствоведения

Двадцатый век, век страшных войн и потрясений, к а н у л в Л е т у.

Век битвы демократий и диктаторских режимов. Век нового, А н а л и т и ч е с к о г о искусства и новых, авангардных направлений и течений, которые пришлись не по нутру диктаторским режимам и их руководителям. Век *лживого «эстетского»* искусствознания, основанного не на н а у к е, а на м н е н и я х, *псевдонаучных* определениях и я р л ы к а х, желании «годить» диктаторским режимам, уничтожать все н о в о е, а в а н г а р д и с т с к о е.

Все Старое искусствознание *неверно* понимает з а р о ж д е н и е искусства, считая «первыми произведениями искусства» р е а л и с т и ч е с к и е изображения животных, человека, при этом упускает целый п л а с т Первобытного А б с т р а к т н о г о искусства, который длился 300 тыс. лет.

И весь процесс развития Абстрактного искусства, *Реализма* и *Натурализма*, *Аналитического* искусства, от Импрессионизма, до Концептуализма, искусствознанием Старой школы понимается н е в е р н о, ненаучно.

Все это привело к ЗАСТОЮ в искусстве и искусствоведении – уже почти, что 30 лет не открывалось новых направлений и течений. Эпоха старого, *монокулярного* искусства, начавшегося с Первобытного Абстракционизма, логично завершается Неоабстракционизмом века старого, Двадцатого, а Старое искусствознание не видит выхода из тупика. Оно препятствуют движению нового, Конкретного искусства, которое открыло новую эпоху Возрождения в искусстве – Эпоху нового, *бинокулярного* искусства века Двадцать первого.

МЫ ОТКРЫВАЕМ НОВОЕ, КОНКРЕТНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ!

Как и Конкретное искусство, оно основывается на н а у ч н ы х знаниях, определениях, рассматривает искусство как ч а с т ь Культуры Человечества, которая является лишь ч а с т ь ю эволюции в с е й жизни на Земле. Такой подход дает ответы на все важнейшие вопросы э в о л ю ц и и искусства.

Мы открываем *первые* из видов изобразительных абстракций – г е о л о г и ч е с к и е, затем – б и о л о г и ч е с к и е абстракции!

Мы открываем *самый древний* вид искусства – П е р в о б ы т н ы й А б с т р а к ц и о н и з м! С него когда-то начинался в е с ь процесс *развития* искусства, его не замечало Старое искусствознание, как игнорирует *сегодня* новый, только что открытый нами, К о н к р е т н ы й Абстракционизм.

Конкретные искусствоведы! Вас ждет Великое Конкретное искусствоведение! Вам предстоит исследовать древнейшее Абстрактное искусство, пересмотреть развитие реалистического и натуралистического искусства, явление Аналитического А в а н г а р д а . Вам выпала удача стоять у колыбели нового, Конкретного *бинокулярного* искусства, исследовать его, способствуя рождению Конкретного *научного* искусствоведения. Век Двадцать первый! МЫ идем!

В. Пронькин

Н. Пронькина

г. Белгород. 28.02.2005 г.

А. Пронькин

Манифест Конкретного Абстракционизма

Век новый, Двадцать первый век вступил в свои права!

Век новый ожидает нового искусства!

В начале века 20-го Кандинский открывает *русский* Неоабстракционизм. Ему предшествовали открытия *Импрессионистов, Постимпрессионистов*, вторая половина 19-го века ознаменовалась появлением *Аналитических течений, направлений*, которые исследовали грани, стороны искусства Старой школы. Так возникают в живописи *Пуантилизм, Клуазонизм*, затем Фовизм дает художнику свободу *цветотворчества, Кубизм – свободу формотворчества*.

Искусство Старой школы *физиологически* основывалось на *монокулярном* зрении, физически – на линейной и воздушной перспективе. В изобразительной основе этого искусства были *абстракции*: пропорции и линии, углы и силуэты, тональные и цветовые отношения, *По форме* оставаясь плоскостным, *абстрактным*, искусство Старой школы *по содержанию* является *конкретным*, изображающим *конкретные* предметы и явления.

Логичным завершением *анализа монокулярного* искусства Старой школы было *открытие* Кандинским *Абсолютного* искусства – *Абстракционизма*, изображения которого *абстрактны и по форме, и по содержанию*. Объектами его изображения становятся *абстракции*: цвет, пятна, линии, геометрические плоские фигуры.

МЫ ОТКРЫВАЕМ НОВОЕ ИСКУССТВО, КОНКРЕТНЫЙ БИНОКУЛЯРНЫЙ АБСТРАКЦИОНИЗМ!

В отличие от прежнего искусства, *Конкретное* искусство основано на *бинокулярном* зрении, зрении двух глаз, которое дает не только лишь *трехмерное*, но и *пространственное визуальное* изображение и позволяет создавать за плоскостью *объемные* миры.

Объектами *Конкретного Абстракционизма* становятся *визуальные объемные абстрактные* фигуры, а целью – создание за плоскостью *пространственных* миров, наполненных абстрактными объемными фигурами, реализация *бинокулярных* абстрактных формокомбинаций.

Конкретный *бинокулярный, пространственный* Абстракционизм дает нам абсолютную *свободу* творчества, не ограниченную фетишем *натуры*, копированием, жалким отражением Природы. Мы сами создаем свои миры, и имя этому творению – *визуальная Конкретность* или *Бесконечность*.

На крыльях *медитации* мы поднимаемся над школами, условностями и догмами *Натурализма*. Свобода творчества – вот наш девиз! А путь – *Конкретный, пространственный* *Абстракционизм*.

Век Двадцать первый, МЫ ИДЕМ!

г. Белгород. 30.06.2001 г.

В. Пронькин

Н. Пронькина

А. Пронькин

Манифест Конкретного И з о – п о п – а р т а

Новый век шагает по Земле! И новый век ждет Нового искусства!

Все Старое искусство было плоскостным, основанным на *монокулярном* зрении, или на принципе линейной и воздушной *перспективы*, являющейся, как и фотография, *монокулярным*, плоским, отражением реальности.

Импрессионисты, Постимпрессионисты впервые заглянули в мир *б и н о - к у л я р н о г о* изображения, но, не поняв *основ* и *СУТИ* этого явления, они пришли затем к *декоративизму* или к *плоскостности*, оставшись, в принципе, на старых, перспективных «рельсах». Дальнейшее развитие искусства пошло путем АНАЛИЗА: исследуется форма, цвет, другие грани Старого искусства. От плоскостной, монокулярной перспективы, *иллюзии трехмерности*, художники все больше шли к работе на поверхности, а *плоскостность*, *декоративность*, *контурность*, теперь являлись *достижением* Авангардистских направлений.

Необстракционизм Кандинского довел их поиски до *А б с о л ю т а* – геометрические *плоские* фигуры, цветные пятна, линии и прочие абстракции – вот *содержание*, *предмет* искусства, начавшего и завершившего *эксперименты с плоскостью* и плоскими изображениями.

Изо – п о п – а р т дал живописи новое *явление* – расположение предметов *НАД* *п о в е р х н о с т ь ю* картины. Это дало искусству новые возможности и совершило революцию в дизайне, моде, и в создании искусственной среды существования людей, что отразилось и в названии поп-арта – *популярное* искусство.

МЫ ОТКРЫВАЕМ НОВЫЙ ВИД ИСКУССТВА: К О Н К Р Е Т Н Ы Й И З О – П О П – А Р Т !

ИЗО – ПОП – АРТ *К о н к р е т н ы й*, основан на *бинокулярном* зрении. В отличие от старого Изо-поп-арта, это искусство может делать далеко *не каж- дый*, а лишь познавший *п р и н ц и п ы* Конкретного *бинокулярного* искусства.

Объектами Конкретного Изо-поп-арта становятся *р е а л ь н ы е* предме- ты, но расположенные в среде *бинокулярного* пространства и принятые им.

Изо-поп-арт Конкретный творит чудеса! То, что реально выступает над поверхностью, *уходит в глубину* картины, а что реально расположено за ними, вдруг *выступает* на передний план и *удаляет* поп-предметы в «Зазеркалье» со- зданного воображением мира. Реальные предметы поглощает визуальный мир!

Изо-поп-арт Конкретный открывает *н о в ы е возможности* перед ис- кусством, а поле деятельности для нового *Изо-п о п-а р т а* – *весь м и р !*

Век Двадцать первый! Ты достоин нового искусства!
Век Двадцать первый! МЫ ИДЕМ!

г. Белгород. 30.06.2001 г.

В. Пронькин

Н. Пронькина

А. Пронькин

Манифест Конкретного П о п – с ю р а

Новый, Двадцать первый век раскачивает маятник истории!
Новый век ждет н о в о г о искусства!

Смысл жизни человека – п о з н а н и е миров, искусство есть одна из форм познания, создания своих миров. Все Старое искусство, *монокулярное и плоскостное*, основанное на перспективе, контуре и силуэте, зашло в тупик «Постмодернизма» и призывало р е ф о р м а т о р о в.

Век Деятнадцатый открыл г л а з а *импрессионистам, постимпрессионистам*, а зрение д в у х глаз, *бинокулярное*, позволило создать немногие бинокулярные шедевры Постимпрессионизма и Импрессионизма. Но, не поняв природу ЗРЕНИЯ – *бинокулярного*, художники приходят к *плоскостности* и декоративности. Так возникают новые *авангардистские* течения и направления, задачей их становится а н а л и з Старого искусства, исследуются линия, мазок, декоративность, цвет. *Пуантелисты* изучают цветовые отношения, мазок, *фовисты* открывают для искусства полную С в о б о д у *цветотворчества*, к у б и с т ы – полную С в о б о д у *формотворчества*.

Двадцатый век дал миру дадаизм, фовизм, кубизм, абстракционизм и разные его течения, но все они остались на основах Старой школы *монокулярных плоскостных* изображений. На этой же основе остается *сюрреализм* и *сюрнатурализм*, явление, новаторское по *содержанию*, но старое, традиционное по *форме* – все та же *перспектива* и реализм, натурализм. П о п – а р т не только отрицает перспективу – он создается *НАД поверхностью* картины.

МЫ ОТКРЫВАЕМ Н О В О Е ИСКУССТВО, П О П – С Ю Р КОНКРЕТНЫЙ!

П о п - с ю р Конкретный есть соединение Конкретного *поп-арта* и Конкретного *сюр-искусства*. Как все Конкретное искусство, Поп-сюр основывается на зрении двух глаз, *бинокулярном* зрении, и совмещает принципы Поп-арта и Сюрреализма, Сюрнатурализма, Сургипернатурализма.

Наш метод – *медитация*, при помощи которой мы опускаемся в волшебные миры Фантазии и Подсознания. Ц е л ь – созидание миров, *пространственных* и необычных, рожденных в нашем *подсознании* свободной волей Воображения. Конкретные миры спокойно принимают п о п – п р е д м е т ы в свои пространства и существуют наравне с реальными предметами.

П О П – С Ю Р Конкретный – Абсолютная Свобода Творчества, в которой стерты все границы между реальным и воображаемым мирами.

Художники П о п – с ю р а! Вас ждет Великое искусство медитации!
Век Двадцать первый! М Ы И Д Е М !

В. Пронькин

Н. Пронькина

г. Белгород. 10.09.2002 г.
А. Пронькин

Манифест Конкретного КУБИЗМА

Век новый, Двадцать первый век ведет вперед науку всей планеты
И новый век ждет н о в о г о искусства!

Одно из завоеваний Человечества – Свобода Р а з у м а! Познание мира, одно из основных с в о й с т в человека, на протяжении тысячелетий *сковывалось* и *тормозилось* разными р е л и г и я м и, обществом и ортодоксами.

Эпоха Возрождения освободила Человечество, науку и искусство от оков Религий и феодализма – эпохе Буржуа и нарождавшихся машинных производств была необходима новая ЭСТЕТИКА искусства, производства и культуры.

Век Деятнадцатый открыл г л а з а *импрессионистам, постимпрессионистам*, а зрение д в у х глаз, *бинокулярное*, позволило создать *немногие* бинокулярные шедевры Постимпрессионизма и Импрессионизма.

Но, не поняв природы ЗРЕНИЯ – *бинокулярного*, художники приходят к *плоскостности* и декоративности Неомодернизма и Модерна, цветового Экспрессионизма. В своих течениях и направлениях *Аналитического Авангарда* художники исследуют дивизионизм мазка, пятна, цвет, линию, декоративность.

Двадцатый век поставил новые задачи перед Авангардом, причем, сами художники обычно не могли *научно*, четко объяснить свои открытия. Конкретное искусствоведение определяет СУТЬ *фовизма*: СВОБОДА ЦВЕТОТВОРЧЕСТВА! Кубизм открыл СВОБОДУ ФОРМОТВОРЧЕСТВА.

Неоабстрактное искусство В. Кандинского дает искусству *Абсолютную СВОБОДУ ТВОРЧЕСТВА*. Но и Кубизм, и Неоабстракционизм и все его течения, остались на основах Старой школы *монокулярных плоских* образов.

Пикассо открывает свое первое *течение* Кубизма: Кубоабстракционизм, наше *научное* Конкретное искусствоведение добавило ему в открытия: а) П о п – кубизм («коллаж»); б) П о п – кубоабстракционизм.

МЫ ОТКРЫВАЕМ Н О В Ы Й АВАНГАРД,
К У Б И З М КОНКРЕТНЫЙ!

Как все Конкретное искусство, Кубизм Конкретный базируется на зрении двух глаз, *бинокулярном* зрении, давая новые течения Конкретного Кубизма.

Наш МЕТОД – *медитация*, СВОБОДА ФОРМОТВОРЧЕСТВА, реализация фантазий Подсознания. Ц е л ь – созидание миров, *пространственных* и необычных, рожденных в нашем *подсознании* свободной волей Воображения.

Эта СВОБОДА нас освобождает от сиюминутности, фотографичности Натурализма и позволяет *подниматься над событиями*, давая образам, событиям высокий *философский* уровень создания не ФАКТА, но ЯВЛЕНИЯ.

Художники Конкретного КУБИЗМА! Вас ждет Великое искусство!

Век Двадцать первый! М Ы И Д Е М !

В. Пронькин

Н. Пронькина

г. Белгород. 15.04.2002 г.

А. Пронькин

Глава 30. «Постмодернизм» – АФЕРА ВЕКА!

Клементу Гринбергу,
искусствоведу, первым выступившему против
«Постмодернизма», посвящается

Это ЗОЛОТЫЕ гири! Понимаете?..
Пилите, Шура, пилите...
М.С. Паниковский

Когда мы с Вами, уважаемый читатель, читаем книги Ильфа и Петрова о похождениях *талантливого жулика* и афериста Остапа Бендера, или смотрим фильм по этим книгам, то от души смеемся! Еще бы! Сколько же «ЛОХОВ» было по стране! И как их ловко надувал веселый, компанейский АФЕРИСТ!

Но Бендер – просто «мальчуган» рядом с «эстетам» 1970-90 гг., легально, на глазах у всего МИРА провернувших «*постмодернистскую*» АФЕРУ ВЕКА! Никто их не схватил за шиворот, не вытряс из их шуб «Великих комбинаторов» ворованные золото и бриллианты, как это было с неудачником Остапом.

Напротив! Эти аферисты до сих пор «*стригут*» купюры с недалеких и обманутых коллекционеров, Меценатов и других доверчивых любителей искусства. Но почему?! Увы, поборники законности и справедливости! СЧЕТ им – ЛЕГИОНЫ, а ИМЯ им – «ЭСТЕЕТЫ»! Кто же восстанет против этой МАФИИ?

В России эта Мафия, возглавленная Маратом Гельманом, не только представляет ряд *барышников*, по сути, оккупировавших наши Художественные галереи, выставочные залы и Государственные МУЗЕИ, они – лишь часть Международной Мафии «эстетов», объявивших *о конце* Авангардизма.

А что в основе? «Постмодернизм» – возможность только *повторять* Авангардизм ХХ в., «творить» в его последних направлениях, течениях. Как это «АКТУАЛЬНО»! Круто! *Современно!* И по Москве «запрыгало» и закривлялось «Актуальное» искусство ЭПИГОНОВ Концептуализма 1960-х, Поп-арта 1920-1960-х, Кинетического искусства 1960-х, Информального искусства и т.д.

Как я уже писал выше, причины торжества «Постмодернизма» были элементарно «*шкурные*»: Арт-бизнесу нужны были Авангардисты, ведь их картины приносили миллиардные доходы. Да, вот, беда! В начале 1970-х в изобразительном искусстве ЭВОЛЮЦИЯ *монокулярного* Авангардизма (*открытия* новых художественных форм) *завершилась*. Никто не знал, КУДА вести искусство!

Тогда «эстеты» *выдумали* «Постмодернизм». Художники, не знавшие, *что делать* и *куда идти*, напоминали стадо брошенных баранов. Но тут явились Пастыри-«эстеты» и с песнями погнали стадо на художественные пастбища. И песни были добрые: «Друзья! Вперед, в «Постмодернизм!» Развитие искусства завершилось! Ничего *нового открыть* нельзя. Зато мы можем *повторять*, «*цитировать*» и ЭПИГОНИТЬ! Работайте и эпигоньте «под Авангардистов»! А мы вам гарантируем «РАСКРУТКУ», продажу ваших «подражалок» и подделок!»

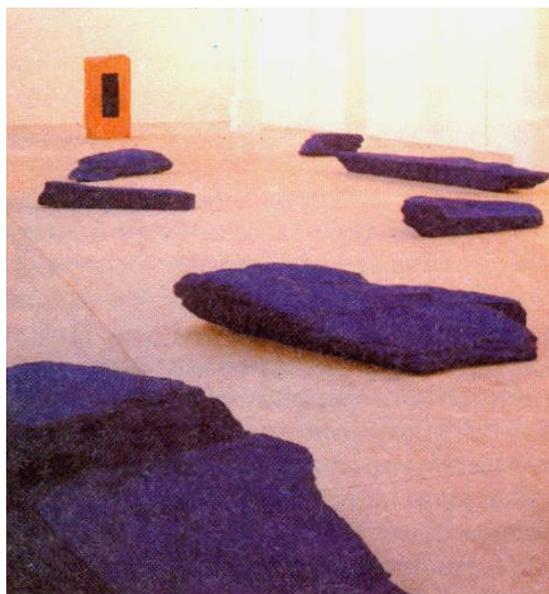
Для недалеких Меценатов была запущена другая песня – псевдоНАУЧНАЯ. И тысячи «эстеток» и искусствознаек запели СЛАВУ «Постмодерну»: «Постмодернизм – чудесное явление-е-э-э-Э-Э...! И даже – «*направление* в общественной жизни и культуре современных *индустриально развитых стран*».

Ну, КТО же не захочет СТАТЬ *индустриально развитой страной*?! Все-го-то и «делов» – признай «Постмодернизм»! Пустите в галереи и на площади кривляк-концептуалов с их перфоменсами! Все выставочные залы завалите разным хламом с громкими названиями. Что? Непонятно? Мы разьясим! Вперед, «эстетка» Н. Маньковская! Напойте господам о славном «Постмодерне»!

«Все просто! Ля-ля-ля! – заверила «эстетка» и весело «заРЭПи́ла»: «Одно из отличительных свойств постмодернизма (1?), *по сравнению с модернизмом* (2?), заключается в том, что *ирония, высказывание в квадрате* позволяет участвовать в мета-языковой игре (3?)... В идеале постмодернизм оказывается над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с «содержанизмом» (4?), *снося стену*, отделяющую искусство от развлечения». Ну, разве, господа, не убедительно?! Модернизм с Авангардизмом путает (2?), СУТЬ «Постмодернизма» (1?) маскирует *искусствознайской болтавней*... Но КАК ПОЕТ! Научница!



Смитсон Р. Песчаник и зеркало. 1969 г.
Авангардизм. Концептуальное искусство 1960-х гг.



Капур А. Се человек. 1989 г.
«Постмодернизм»: повторени, «цитирование»

ВСЕ! Меценаты и Министры всех искусств, культур и экономик «*индустриально развитых стран*» стремглав помчались покупать «шедевры» «Постмодерна», логично полагая, что «*высказывание в квадрате*» станут вскоре «*высказываниями в кубе*» и начнут расти в цене до сотен миллионов долларов!

И только та-а-ам, «ЗА БУГРОМ», в зажравшейся Америке, печальный Гринберг, незадачливый «эстет», *интуитивно* заподозривший АФЕРУ, тревожно закричал: «Остановитесь, господа! Одумайтесь! «В действительности Авангард исчерпал свои возможности, и начал отрицать себя. Где все уже открыто, развитие *останавливается*; когда все – революционеры, революция закончена!»

И песни радужных «Маньковских» Гринберг *осуждал*, считал, что не случайно они воспевают «Постмодернизм», маскируя «его под новаторство и обертывая его в высокопарный художественный жаргон». Он знал: картины истинных Авангардистов на аукционах продают за сотни миллионов долларов, но в чем же «ценность» ЭПИГОНОВ «Постмодерна»? В подражательстве?!

Интеллигентный Гринберг, все же, был «эстетом», и потому он *деликатно* заявлял: «Постмодернистский бизнес – еще одно *выражение дурного тона* в изобразительном искусстве». Ну, как же! Вкус, интуиция, дурной тон, пardon...

Но я, исследователь искусства и Авангардист, привык все вещи называть своими именами! «Постмодернистский бизнес», вместе с «эстетской» и псевдонаучной Школой Старого искусствоЗНАНИЯ, не видя нового пути в искусстве,

задумали АФЕРУ ВЕКА. И провели ее! Причем, они загнали в творческий ТУПИК 30-тилетнего ЗАСТОЯ не только все ИСКУССТВО: эти дельцы и аферисты от искусства отправили в ЗАСТОЙ и всю КУЛЬТУРУ человечества.

А почему? Быть может я преувеличиваю? Но! Вся наша «культурная элита» начиная от Министров, Академиков, Профессоров и заканчивая скромной бабушкой-смотрительницей в музее – ВСЕ путают понятия «КУЛЬТУРА» и «ИСКУССТВО». «КУЛЬТУРА – Совокупность производственных, общественных и духовных достижений людей». Это *общее* понятие, *подчиняющее*.

ИСКУССТВО – это ЧАСТЬ культуры, *подчиненное* понятие (и явление), «творческое ОТРАЖЕНИЕ, *воспроизведение* действительности в художественных образах». Но, в отличие от *идеалистического* «эстетства», мы *связываем* ИСКУССТВО с ПРОИЗВОДСТВОМ на протяжении *всей его истории*: Искусство создает ЭСТЕТИКУ для *производства*, для всей КУЛЬТУРЫ общества.

Пример: изгнав Авангардизм (новаторство) из ИСКУССТВА: Неоабстракционизм, Конструктивизм, Минимализм и пр., СССР не смог создать *передовых* и конкурентных *эстетических* стандартов для ПРОИЗВОДСТВА: строительства, машин, автомобилей, для бытовых товаров, одежды и т.д. А запретив в науке кибернетику, генетику, и пр., СССР *отстал* от Запада, не только в *качестве товаров*, но и в других научно-производственных технологиях.

А результат: КРИЗИС всей КУЛЬТУРЫ «социализма» – СССР ИСЧЕЗ!

«Постмодернизм», загнав в тупик искусство, *затормозил развитие* всей КУЛЬТУРЫ человечества. Наш Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство дает не только новую *бинокулярную* ЭСТЕТИКУ производству и КУЛЬТУРЕ будущего, но и предлагает абсолютно **НОВЫЙ способ производства**, будущего: *бино-нано-технологии*. И здесь Россия может стать *передовой!*



Джон Чемберлен. Эссекс. 1960 г.
Авангардный Изо-поп-арт 60-х годов



Маррей Э. Больше, чем ты знаешь. 1983 г.
Постмодернистский (эпигонский) Изо-поп-арт 80-х годов

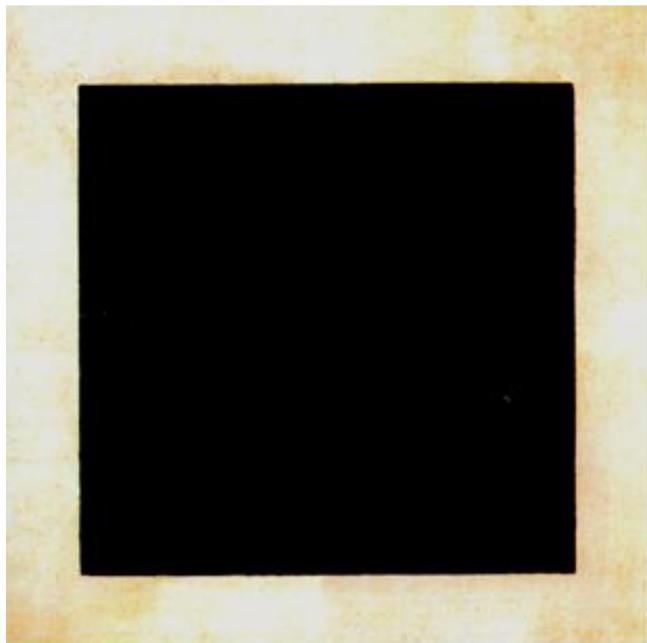
В 2000-м году, устав от «живописного» заказа (картины для Детской поликлиники), мы с женой Наташей поехали «развезаться» в Москву. Конечно, пер-

вым делом – в «Пушкинку», к импрессионистам, постимпрессионистам! Потом – по разным выставкам – *езде одно и то же!* «Эстетки» гордо отвечали: «ПОСТМОДЕРНИЗМ!». Все это: дергающихся худосочных юношей в экранах телевизоров, нагромождение хлама, куколок в колясках я видел в книгах об искусстве 1950-60-х. Что это? Наваждение? Кошмар! Казалось, время повернуло вспять! Уже галлюцинации... Уже неясные догадки... Вдруг! ОЗАРЕНИЕ!

«Постмодернизм» – «Голый король» из сказки Андерсона! «Эстеты», критики, искусствознания «Постмодерна», накиннув на него *несуществующее* платье Авангарда, ведут его по миру и восторженно кричат: «Смотрите! Ах, какой Авангардизм! Какой ПЕРФОМЕНС! Ой, какая ИНСТАЛЛЯЦИЯ! А вот, фигуры вверх-тормашками, а вот, трансавангард, а это – суперавангард! А вот, «постсовременный» ПОСТ-пост-поставангард!». И люди ахают, и восхищаются: «Какой «наряд»! Какие новые слова! Голимое новаторство и смелость мысли!»

«Они – в плену у аферистов! – кричит из-за кордона Гринберг. – И они верят им, «страшась *прослыть реакционером или ортодоксом*, что является самым большим *проступком* перед новомодными обывателями современности».

И тут выходит мальчик и кричит: «Смотрите, люди! А Король-то – *голый!*» Этот «мальчонка» – Я! Владимир Пронькин! Не может быть, чтобы Авангардизм исчез: ведь у меня *хроническое ПРЕДЧУВСТВИЕ* Нового Авангарда!



Малевич К. Черный квадрат. Ок. 1914-15 гг.
Плоскостной монокулярный Неоабстракционизм



Пронькин В. Конкретный черный квадрат.
2004 г. Пространственный абстракционизм

Это предчувствие нас привело в музей Зураба Церетели «Современное искусство». Друзья! Советую – зайдите в этот Храм Авангардизма!

«Мы рыскали по «Современному искусству», аки волки! Хотелось выть от счастья и шутить с Авангардистами. Кого тут только не был! Пожалуй, лишь меня! Но я *еще не сделал* Новый Авангард! У нас еще – все впереди!

Я поражался ПРОСТОТЕ и, в то же время, СЛОЖНОСТИ искусства. Вся эволюция его, от Первобытного абстракционизма до современности, *вдруг встала предо мной* и озарила залы ясным пониманием. Я с жадностью искал следы

бинокулярности в работах Мастеров, и радовался им, сопереживая даже мизерное их проявление. И огорчался, видя неуступчивость и торжество коварной плоскости. Не так-то просто победить ее «земное» притяжение!

Мне стало все предельно ясно – стройная СИСТЕМА будущего Конкретного искусства проявилась в голове и первые ее *бинокулярные* художественные образы нарушили мое спокойствие. Домой! К мольберту! За работу над *бинокулярным* Абстракционизмом! Это не предчувствие, это НОВЫЙ АВАНГАРД!»*

Мы ехали с Наташей в Белгород, все спали в полупустом вагоне. А я сидел, пил пиво с плесневелым сыром. Сыра и пива было много: я «обмывал» мой Новый Авангард. Хотелось петь, смеяться и шутить – вершина счастья!

Подсел мужчина, «импортный», интеллигентный. Представился на русском языке: «Я Клемент Гринберг, профессор и искусствоЗНАЙ!» «Правильно говоришь, правильно!» – простукали колеса. «Владимир Пронькин! Будущий Авангардист!» – ответил я. – Давай на «ТЫ», чувак!» И мы пожали руки.

«Чувак! – сказал Клемент. – Ты верно мыслишь! «Знатоки искусства будущего могут предпочесть более *буквальный* вид *изобразительного пространства*. Они могут обнаружить, что даже у Старых Мастеров недостаточно физического присутствия вещественности... Не исключено, что они захотят рассматривать *иллюзию* ГЛУБИНЫ и ОБЪЕМА как *главную эстетическую ценность*».

Я налил пива в чайный стакан, нарезал сыр и протянул стакан профессору. Мы говорили с ним до раннего утра. Колеса поезда стучали: «Правильно говорите, правильно!» Как хорошо, что *был* на свете Гринберг...



Как хорошо, что есть на свете Новый Авангард!

* Этот отрывок – из моей книги «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Кн. 2. «Новый Авангард XXI века». А остальное... Возможно это мне приснилось после пива! А то – подумаете...

Глава 31. Конкретное искусство – искусство будущего!

Посвящается моим друзьям-студентам,
вместе со мной исследовавшим
Авангардное искусство

Мы сделали шаг в легенду – и вошли в историю.
Мы заявили о себе миру – и он принял нас.
Воззвание к симпозиуму «Планета разума»

Увы, но в Белгороде нас ждал ЗАКАЗ! С одной, *материальной* стороны – это чудесно! Все гордые Художники СХ России (вчерашние «соцреалисты») сидят без денег и заказов, а у Свободного Художника, «шабашника» Владимира – заказ на семьдесят картин! Как хорошо быть миллионером, товарищи «эстеты»!

Не верьте гладким и упитанным «эстетам»-идиотам, считающим, будто художник *на вершине счастья*, когда он беден, нищ и сир: ведь *только в нищете*, считают идиоты, художник может сотворить Великие Шедевры. Типун вам на язык, «эстеты-доброхоты»! Сегодня к ним добавились «народные избранники», упитанные депутаты-«дермократы». Эти считают, что весь народ должен творить-работать *в нищете*. Спасибо вам за наше «СЧАСТЬЕ», депутаты!

Правда, в то время миллион рублей был вроде тысячи, но все ж, картины надо было написать! Наташа создала темперы и батики, а я мазюкал натюрморты и пейзажи по эскизам, утвержденным руководством Детской поликлиники.

Поскольку она строилась, то мы работали с Наташей поэтапно, по мере сдачи этажей, но заказной НАТУРАЛИЗМ стоял уже у меня в глотке – от него уже *тошнило!* Возможно, правы депутаты-«дермократы»?

Представьте, у меня в башке мой Новый Авангард, мне снятся по ночам необыкновенные, *бинокулярные* картины, а тут сиди, пиши-выписывай слащавые пейзажи! К тому же, надо делать рамы, красить их и грунтовать картон...



Сверимся с эскизами...



И – бинокулярно, господа «эстеты»!

Но, благо, поликлиника была через дорогу! Мне выделили засекреченное помещение на чердаке, я оборудовал в нем столярку, и заодно готовил рамы, оргалит (картон) для будущих шедевров Нового Авангарда. Готовился!

По вечерам я разбирался в «зауми» «эстетов», читал их отвратительные книги и статьи и *поражался глупости* «эстетов». У нас, напротив, все становилось ясно, просто, Вселенная Искусства раскрывала нам свои секреты.

Очередную партию картин заказа мы сдали в мае и, набив карманы «деревянными», устроили банкет. А утром я взял лист оргалита, «грунтанул» его и написал свой первый «Новый Авангард»: «Эксперимент № 1». На календаре сияло: «Май, 21-го, год 2001!» Это был день ОТКРЫТИЯ Нового Авангарда.



Кандинский В. Композиция. 1916 г.
Произведение плоскостного Неоабстракционизма



Пронькин В. Эксперимент № 1. 2001 г.
Пространственный бинокулярный абстракционизм

И вот, картина перед вами! Я не затем ее поставил рядом с картиной моего друга и Учителя, Василия Кандинского, чтобы вчерашние «марксистские» «эстеты» завизжали: «Наглец! Как ты посмел ее поставить рядом с шедевром Гения Кандинского!» Товарищи «эстеты»! А не ВЫ ли, еще вчера, так злобно ВЫЛИ на Василия Кандинского? Теперь вы *воете* на Авангардиста Пронькина?! Вы неизменны и неисправимы, господа «эстеты»! Вы вечно против Авангарда и лояльны к ВЛАСТИ, «дермократические» и *гуттаперчевые*, «эстеты»!

Картины двух Авангардистов я *потому* поставил рядом, чтоб все увидели: а) слева – Неоабстракционизм Кандинского, *монокулярный*, плоскостной: в нем *отрицалась* всякая трехмерность – искусство *чистых абстракций* на поверхности; б) справа – мой Новый Авангард, Конкретный *бинокулярный* Абстракционизм, *пространственный* (визуально) и тоже – Абсолют. Как у Кандинского!

Неоабстракционизм Кандинского ЗАВЕРШАЕТ эволюцию *монокулярного* искусства и Авангардизма в нем, а мой Конкретный Абстракционизм ОТКРЫВАЕТ эволюцию *бинокулярного* искусства и Авангардизма в нем. И мы с Василием – Друзья, Соратники и Авангардисты, товарищи «эстеты» и искусствознаи! Я поднимаю свой бокал за Гения Кандинского! Привет, Кандинскому! Хотя, Абстракционизм и Неоабстракционизм вы *даже за искусство не считали!*

И как не вспомнить здесь Великого Поэта и Футуриста Маяковского Владимира, которого вот так же *знали* и *травили* «революционные» и прочие «эстеты» от Поэзии. Зато он смог ответить своим ТВОРЧЕСТВОМ:

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется – и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я – бесценных слов транжир и мот.

Я не Поэт, и мой ответ «стоглавой воши» Старого «эстетства» и искусствознания проще: *поэтанное* исследование *эволюции* искусства и открытие его абстрактных Первоэлементов (синантроп, 500 тыс. лет до н.э.), Генезиса (зарождения) искусства в Первобытном Абстракционизме (неандерталец, 300 тыс. лет до н.э.). Припомните, искусствознания и «эстеты», а где у вас «рождение искусства»? В пещерном Реализме Верхнего Палеолита (30 тыс. лет до н.э.).

В то время, как «эстеты»-АФЕРИСТЫ, не знавшие пути *дальнейшего развития* искусства, спихнули его в ямщину 30-летнего ЗАСТОЯ, мы в Белгороде *открываем* Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство! Вот, наш ответ *паразитирующей* «стоглавой воши», искусствознания и «эстетам»-аферистам!

Причем, открыв Конкретное *бинокулярное* искусство, МЫ, Школа нового *научного* Конкретного искусствоВЕДЕНИЯ, *исследуем* его в различных направлениях, течениях. Не знаю почему, но еще в Старом веке (каково звучит!) я начал собирать *различный «хлам»*: расплюснутые банки из-под пива, пробки, «железяки»... *Предчувствие Нового Авангарда?!* Возможно! Вот, вам, ребята, тема для картины! Только не надо подражать Дали, как Н. Сафронов!



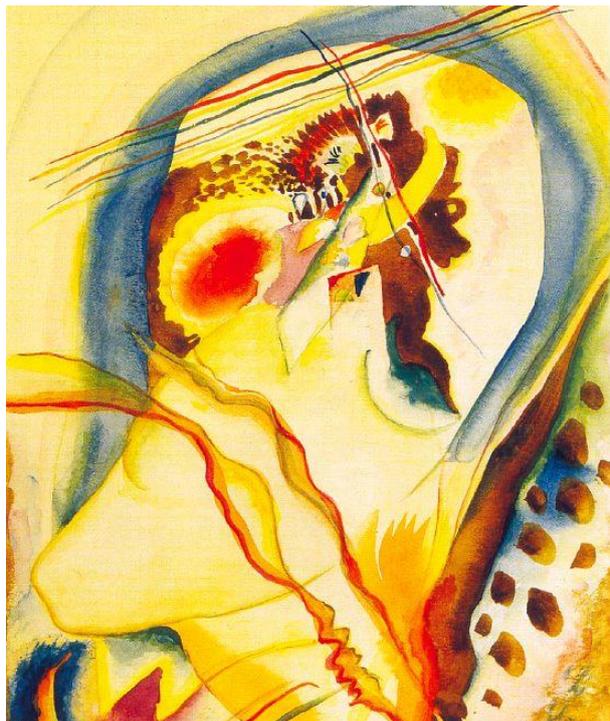
Пронькин В. Варяг. 2004 г.
Пример плоскостного ИЗО-поп-арта



Пронькин В. Беседа. 2002 г.
Конкретный, пространственный ИЗО-поп-арт

А результат – ИЗО-ПОП-АРТ Конкретный! Течения – Изо-поп-абстракционизм, Изо-поп-реализм, Изо-поп-сюрискусство и т. д. Творите, открывайте, господу Художники, если *мозгов достаточно!* А нет – займите у меня! Читайте мои книги, вдумывайтесь, **УЧИТЕСЬ!** Я не стеснялся думать, и *учиться* у Великих, признанных Авангардистов. Они *учились* у предшественников-Авангардистов. И в этом заключалась *ВСЯ эволюция* Авангардизма. Не верьте АФЕРИСТАМ «Постмодерна» – барышникам-«эстетам»! У них в мозгах – «капуста»!

Без Первобытного Абстрактного искусства не было бы В. Кандинского, а без него не появился бы мой Новый Авангард, Конкретный Абстракционизм.



Кандинский В. Беспредметное. 1915 г.
Плоскостной *монокулярный* Неоабстракционизм



Пронькин В. Оранжевый цилиндр. 2002 г.
Пространственный *бинокулярный* Абстракционизм

И все мои картины – *исследования* в ЭКСПЕРИМЕНТАХ направлений и течений Нового Авангарда. Мы написали в Манифесте: «Конкретный *бинокулярный*, пространственный Абстракционизм дает нам абсолютную *с в о б о д у* творчества, не ограниченную фетишем *н а т у р ы*». И это **ТАК!**

Вот вам, товарищи «эстеты» подтверждение: введение *реальных* ПОП-ПРЕДМЕТОВ в визуальное *абстрактное пространство!* Каково?! Свобода творчества в пространственном Абстракционизме нам позволяет делать **ТЕНИ разноцветными.** Попробуйте такое сделать в *монокулярном* Натурализме – у вас «развалится», как говорят художники, вся ваша картина. А в Реализме – нет!

А можно покуситься на Единство *световое?* В Конкретном Абстракционизме, в Реализме – пожалуйста! В картине «Разнонаправленность разноцветных теней» (2004 г.) я это доказал. Если *создал* Конкретное *бинокулярное пространство* в Абстрактном мире, в Реалистическом, и (даже!) в Натуралистическом, я могу делать **ВСЕ**, что мне заблагорассудится! Я – **БОГ, ТВОРЕЦ!** Я создал **МИР:** свой мир, пусть *визуально*, но *пространственный.* В этом пространстве Я могу **ТВОРИТЬ ВСЕ, ЧТО ЗАХОЧУ!** Не обижайтесь, господа «эстеты»!



Пронькин В. Разноцветные тени. 2004 г.
Новый Авангард XXI века, Конкретное



Пронькин В. Разнонаправленность разноцветных теней
Новый Авангард XXI века, Конкретное *бинокулярное*, пространственное искусство

Но почему я называю Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство, искусством БУДУЩЕГО? Авангардисты, открывая *новые художественные формы* в любом искусстве, сначала открывают его *новые* возможности и его *новую ЭСТЕТИКУ*. Эта *эстетика изображений*, образов, дает, затем, СВОЮ *эстетику* и ПРОИЗВОДСТВУ (дизайн вещей, поп-арта), АРХИТЕКТУРЕ (стили) – по сути, всему обществу и всей КУЛЬТУРЕ человечества.

Примеры: *Модернизм* Древних цивилизаций, Средневековья, *Натурализм* Античности, эпохи Возрождения, *Модерн*, *Конструктивизм* и прочие в XX веке.

В 70-х годах XX в. эволюция *монокулярного* Авангардизма завершилась. И если *бинокулярные* технологии в СТЕРЕОФОТОГРАФИИ и в СТЕРЕОКИНО (термин 3-D кино – неверен) *эволюционировали*, развивались, то в области изобразительного искусства АФЕРА «Постмодерна» ИСКЛЮЧИЛА их из авангардного исследования. Произошел ЗАСТОЙ в изобразительном искусстве – 30 лет!

Мы указали выход их ТУПИКА «Постмодернизма» – Новый Авангард, Конкретное БИНОКУЛЯРНОЕ искусство. Его *бинокулярные* новаторские течения и направления, по сути, создают *бинокулярную ЭСТЕТИКУ* для производства XXI века, для всей Культуры БУДУЩЕГО. Трудно поверить, господа?

Так обернитесь! Так, в середине-конце XIX века, Аналитический Авангардизм (Импрессионизм, Постимпрессионизм) уже дает *эстетику* Неомодернизма *машинизированному* производству, а направление Модерн в изобразительном искусстве, дизайне и архитектуре ее *оттачивает* и выводит в мир.

Открытия Кандинского, Мондриана и Малевича дают *эстетику* Конструктивизма, функционализма и простоты *машинизированному* производству всего XX века. Не кажется ли вам, ортодоксальные «эстеты» и искусствознаи, что *аналогичная* задача и у Нового Авангарда – *бинокулярного*? И эта ЦЕЛЬ на уровне *научном* и *экспериментальном* (картины) нами *достигнута*.

Глава 32. Почему искусство, господа «эстетсы»?

Посвящается Амедео Модильяни,
ушедшим из жизни *нищим*,
накануне мировой славы

Художник должен творить в *бедности*
и на *пустой желудок*, только тогда он сможет
создать истинные *шедевры!*

Из заявлений откормленных «эстетов»

В начале книги я обещал вам *просто* и *доступно* рассказать о разных направлениях в изобразительном искусстве, я думаю, мне это удалось. Теперь вы знаете об авангардных направлениях достаточно, чтоб отличить *Импрессионизм* от *Дадаизма*, и понимаете, в чем сущность нового *Конкретного биноккулярного* искусства, его отличие от *монокулярного* искусства Старой школы.

Вы знаете, что есть художники-*Авангардисты*, новаторы и первопроходцы, и понимаете, я думаю, что *МЕЦЕНАТЫ*, покупающие их работы за огромные деньжищи, не сумасброды, а серьезные и знающие авангардное искусство люди. Они, как Авангардисты, шли впереди, но только, в *производстве*.

Так, русские дореволюционные коллекционеры-меценаты собрали *лучшую* коллекцию авангардистского искусства конца 19, начала 20-го веков, а это говорит о том, что именно в России *понимали* красоту и историческую значимость искусства *АВАНГАРДА*, и не жалели денег на искусство.

Россия отличалась *обостренным* чувством красоты, которое воспитывалось с *детства* народной расписной игрушкой, расписанными ложками, тарелками и сундуками – крестьянская изба была чудесным маленьким музеем. Кандинский вспоминает: «Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я *ВОШЕЛ* в нее». Что видят нынешние дети – *безликость* «Барби»? А у Василия Кандинского была основа – Русский народный Абстракционизм.



Произведения русского народного искусства.
Реализм и абстракционизм



Кандинский В. Композиция № 218. 1919 г.
Неоабстракционизм (картина)

Отсюда, с чистого народного искусства, и формируется «загадочная» *русская душа*, любовь к своей земле и Родине, которая присуща русским людям.

Отсюда вышли все российские художники и композиторы, писатели, поэты и ученые – все те, кто стал затем «лицом» и гордостью России, кто посвятил России свой талант и жизнь. Все русское искусство Авангарда *корнями уходило* в родники народного искусства, отсюда черпали идеи, вдохновение Кандинский и Малевич, их неопиты Гончарова и Лентулов, Филонов и все прочие.

Но утверждение в СССР *тоталитарного* режима остановило бурное развитие Авангардизма в различных видах русского искусства. И вот теперь, спустя почти столетие, в России, *освободившейся* от ТОТАЛИТАРИЗМА, вновь возрождается с в о б о д н о е искусство, являющееся *своевременным* явлением.

Почему? Все Старое искусство м о н о г л а з а уже использовало ВСЕ свои возможности. Само развитие Цивилизации, развитие науки, производства, новейших средств информационной в и з у а л ь н о й техники – все требует НОВОГО АВАНГАРДА, К о н к р е т н о г о *бинокулярного* искусства.

Эпоха Старого, *монокулярного* искусства завершается, мы на пороге удивительных открытий в живописи и в литературе, в музыке, кино, а также в телевидении и в области дизайна. И мы, с о з д а т е л и Конкретного *бинокулярного* искусства, великолепно понимаем ВСЕ ЗНАЧЕНИЕ *открытия* наших 4-х н а п р а в л е н и й Нового Авангарда для России и всей Культуры Человечества.

Во-первых, ЦЕНТР *эволюции* искусства перемещается теперь в Россию! После ЗАСТОЯ, протянувшегося целый век, Россия вновь в художественном АВАНГАРДЕ! А во-вторых, развитие искусства м и р о в о г о, невольнo ограниченного рамками *монокулярного* искусства, теперь выходит на просторы нового, *бинокулярного* искусства. И нам нужна п о д д е р ж к а – *материальная, моральная и информационная*. Мы призываем вас к *сотрудничеству*, господа искусствоведы, господа коллекционеры, работники музеев, галерей!



Леонардо да Винчи. Мадонна Литта. 1490–1491 гг.



Ренуар О. Эффект солнца. 1875 г.

Но опыт моего общения с современными российскими богатыми «любителями» живописи показывает их *полное непонимание* Авангарда, его значения. Они не понимают, что заставляет Меценатов выплачивать большие суммы денег за *непонятные* «абстрактные» картины? Не понимают этого и «эстеты»!



Шишкин И., Савицкий К. Утро в сосновом лесу. 1889 г.

Другое дело – нечто вроде Шишкина – и все понятно, и рама как в музее, и цены не кусаются. Один из этих «меценатов» даже *бравировал невежеством*: вот, я купил себе картину, пусть повесит годок-другой, а после – выброшу! Как будто это полушубок или шляпа! Ну, что ж, выбрасывали и Ван Гог!

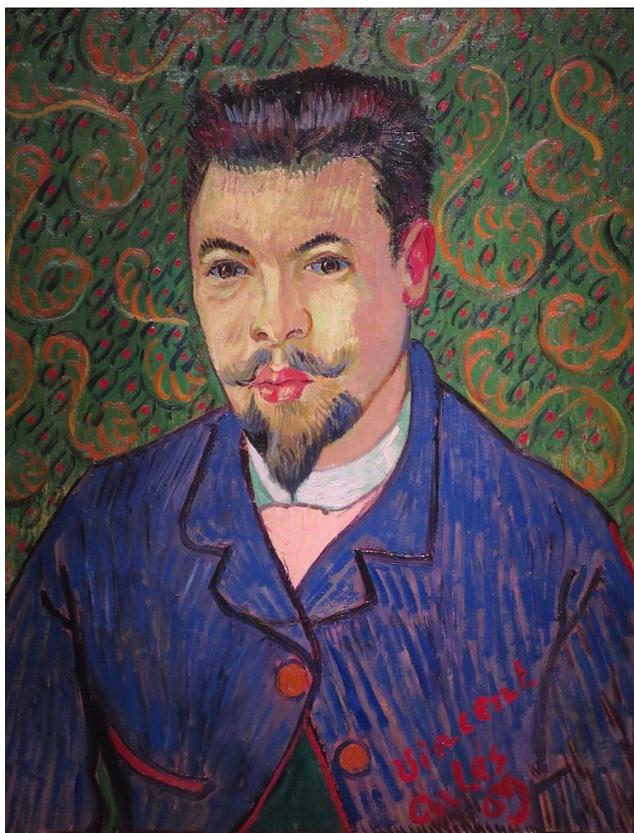
Другой был убежден, что *знаменитыми* художники становятся лишь после смерти. При жизни же они должны жить в нищете, а умереть какой-то «громкой» смертью: Винсент Ван Гог, к примеру, застрелился!

«Художники должны творить шедевры *на пустой желудок!*» – серьезно заявляют господа с откормленными лицами с экранов телевизоров. Поверьте, после этих слов я *перестану уважать любого человека!* Так может говорить или циничный красобай, или *неумный* человек, не знающий ни жизни, ни искусства.

Разве разумно будет утверждение, что ФАБРИКА, к примеру, *тем лучше* будет функционировать, *чем меньше* средств мы будем вкладывать в ее *развитие*? Рабочие должны работать *на пустой желудок!* При этом будем требовать продукцию на уровне *высоких* мировых стандартов и назначать за сделанный товар высокие, в валюте, цены. Уверен, фабрика сейчас же прогорит!

Художник – это тоже ПРОИЗВОДСТВО, сложнее, с *исследовательской* программой, с *открытиями* и со своими тонкостями, с семьей и социальными проблемами, и с *производством* непосредственно картин, для написания которых требуются материалы, время, деньги, МАСТЕРСКАЯ.

Без финансирования, без организации художественного производства, процесс создания картин обычно прекращается. Художник, как и всякое другое производство, становится *банкротом*, спивается, стреляется, сходит с ума.



Ван Гог В. Портрет доктора Рея. 1889 г.
Плоскостной экспрессионизм



Дега Э. Танцовщицы за кулисами 1880 г.
Пространственное *бинокулярное* изображение

И если бы Ван Гог не голодал, не жил в нужде и постоянном напряжении, возможно, не было его болезни, его самоубийства, а мир бы получил на тысячу «Ван Гогов» больше, причем, гораздо высшей пробы. Ведь если бы Сезанна не поддерживал финансами отец, Ван-Гого – брат, Тулуз-Лотрека – родственники, а Сёра – родители, они бы не создали все свои шедевры.

Однажды Суриков назначил цену за картину – сто рублей, для тех времен – большие деньги, и Третьяков сказал: «Не многовато ли?» «Иначе я не напишу «Боярыню Морозову!» – ответил Суриков. И Третьяков сейчас же выплатил за-требованную сумму. Он понимал, что на «пустой желудок» шедевры не творятся, поскольку был отличным бизнесменом и настоящим Меценатом.

Но только ли желание «шагнуть в легенду» и войти в историю толкает Меценатов на серьезные расходы? Для понимания вопроса мы должны исследовать *экономическую* сторону явления, которое известно, как «КАРТИНА».

Картина есть ТОВАР, который произвел художник для продажи. И это может быть пейзаж «под Левитана» или портрет известнейшего портретиста, или картина новомодного «раскрученного» мэтра, их стоимость колеблется от тысячи рублей, до нескольких десятков тысяч долларов.

Потратьте эти деньги – и вы получите ТОВАР: картину для украшения интерьера, для «увекочивания» образа своей жены, детишек, тещи. Покупкой вы поддерживаете производство нового *товара*: других портретов, «Левитанов» и «Кандинских», их подражателей, работающих в манере этих Мастеров. Отличие обычных, рядовых картин, *товара* от шедевров *истинных* Авангардистов поражает: «Авангардисты» стоят *десятки, сотни* миллионов долларов.



Пронькин В. Гуманоиды. Т р о и ц а. 2004 г.

Новый Авангард XXI века, Конкретный, бинокулярный, пространственный И з о – п о – с ю р

Но если Вы купили *н а с т о я щ е г о* Кандинского или Сезанна, или Пикассо, то Вы становитесь уже **НЕ покупателем ТОВАРА** – становитесь *Владельцем АКЦИИ* компании «Сезанн и К°», «Кандинский и К°», «Пикассо и К°»! *Владельцем постоянно д о р о ж а ю щ е й КАРТИНЫ-АКЦИИ*, которая вам *принесет* огромнейшие *д и в и д е н д ы*, от десятков, до **СОТЕН миллионов** долларов. В чем дело? Чем же они **ОТЛИЧАЮТСЯ** от всех других картин?

Это картины-АКЦИИ художников-АВАНГАРДИСТОВ, новаторов, создавших *н о в ы е художественные формы* – ЭПОХУ в мировой культуре.

Картины русских «реалистов»: Айвазовского, Крамского, Левитана стоят от сотен тысяч долларов, до миллионов – *они не открывали* новых направлений, это лишь *л у ч ш и е* из Мастеров отечественного *Натурализма*.

А «черти что», с позиции *несведущего* коллекционера, «Черный квадрат» Малевича, недавно куплен за *два миллиона долларов*. Причина – Малевич **АВАНГАРДИСТ**, открыл **СВОЕ** течение в Неоабстракционизме: **Динамический С у п р е м а т и з м**. И заверяю вас, *барышники-«эстеты» «Постмодерна»*: его картины будут стоять десятки, **СОТНИ МИЛЛИОНОВ** долларов.

Его **ЗНАЧЕНИЕ**, как и значение Кандинского для Мировой Культуры – гораздо *выше, больше и значительней*, чем «дриблинг» Поллока, чьи «стометровые» холсты, забрызганные краской, *стоят* больше **СОТЕН миллионов долларов**.

Вот вам, еще один пример **АФЕРЫ** недобросовестных *барышников-«эстетов»*, *предвзятого* подхода к ценам и коммерческой «раскрутке».

Как видите, одна **КАРТИНА** может быть *лишь украшением* Вашей стенки, другая – стать объектом для *выгодного* **ВЛОЖЕНИЯ ДЕНЕГ** в искусство, получения супер-дивидендов, для *увековечивания* *Вашего имени* в истории искусства,

в святое дело возвышения России, создания *эстетики* производства, всей культуры XXI века. Не правда ли, второе предложение заманчивее первого?!

А чтобы Вас, наш уважаемый Мecenат, Инвестор, не надули АФЕРИСТЫ: барышники-«эстетсы» «Постмодерна», Школа Конкретного, *научного* искусствования Вам предлагает нашу краткую СИСТЕМУ КЛАССИФИКАЦИИ шедевров в плане *историческом, авангардистском, эстетическом и ценовом!*



Кандинский В. Композиция №5. 1911 г. 190x275.
Год продажи – 1998. Цена - \$40,0 млн.



Поллок Д. Номер 5. 1948.
244x122. Цена - \$140 млн.

Аналогичные Системы Классификации сделали НАУКОЙ естествознание (Линней), химию (Менделеев) и прочие «разделы» нашего познания мира.

КРИТЕРИЯМИ (объективными) классификации мы полагаем: 1. Авангардизм (открытие новых художественных форм). 2. Историческая ценность (древность создания работы). 3. Эстетическая ценность в параметрах *разницы* цен.

Необъективные КРИТЕРИИ (аферизм) – 1. Раздувание исторического имиджа вокруг картин, художников. 2. Раздувание коммерческого имиджа.

«Эстетское» искусствоЗНАНИЕ в оценке значимости Художника, его работ, использует ИНТУИЦИЮ и ВКУС: «Как я достигаю суждения? Через *мой вкус*, который *интуитивный* и может *быть неправильным*» (К. Гринберг).

Мы предлагаем для оценки творчества *научный* метод, основанный на выводах философа И. Канта – *научные* КАТЕГОРИИ в творчестве художника:

а) ГЕНИИ, поднявшие искусство на НОВУЮ ступень, т.е. Авангардисты, открывшие *новые художественные формы* в направлениях и течениях:

б) ТАЛАНТЫ, *неофиты, последователи* Гениев, *развивающие их*; лучшие в направлениях и течениях Авангарда.

в) ЭПИГОНЫ (в формальном плане) – последователи Авангардистов, в своем творчестве только *использующие* открытия Гениев и Талантов.

Все эти критерии – *научные*: основаны на *объективных* факторах, логических *определениях* понятий, отрицании *субъективности*: вкуса, интуиции.

Введение их в практику позволит *навести порядок* в анархии «эстетских» ценообразований, *реально, объективно оценить* шедевры Авангардистов.

СИСТЕМА КЛАССИФИКАЦИИ

шедевров изобразительного искусства в *формальном* плане,
в аспектах: *историческом, авангардистском, эстетическом и ценовом*

№	Период, направления, течения искусства.	Основные художники этого времени, их отношение у Авангардизму.	Примерная современная цена картин	Справед-ая средняя цена картин
1	Эпоха Возрождения, АВАНГАРДИЗМ - Открытие <i>научного, перспективного, монокулярного</i> Натурализма 15-16 вв. Авангардистом Л. да Винчи.	ГЕНИИ. Натурализм: Л. да Винчи, Дюрер, Микеланджело, Рафаэль, и пр. АВАНГАРДИЗМ: новаторства открытия в Натурализме.	Историч-ть, ценность, истор. имидж.	Авангпрд и историчность 400-300 млн. \$.
2	Последователи, НЕОФИТЫ <i>научного, перспективного</i> Натурализма. 16-18 века.	ТАЛАНТЫ: Рубенс, Тициан, Эль Греко, Караваджо, Рембрандт, Веласкес и пр. Развитие Натурализма	Историч-ть, имидж: 80-70 млн. \$.	Неофитство историчность имидж: 100-80 млн. \$.
3	Последователи, ЭПИГОНЫ (в <i>формальном</i> плане) <i>научного, перспективного</i> Натурализма. 18-20 века.	ЭПИГОНЫ: Академисты 17-19 вв. (Энгр, Иванов, Брюлов и пр.), Романтики 18-19 вв. (Делакруа, Гойя, Айвазовский и пр.) Передвижники 19-20 вв.: Крамской, Поленов, Репин пр.	Историч-ть, имидж, отсутствие Авангардизма: 4-5 млн. \$.	Историч-сть, имидж, отсутствие Авангардизма: 10-5 млн. \$.
4	Аналитический МОНОКУЛЯРНЫЙ АВАНГАРД 19 в. Импрессионизм, Постимпрессионизм, Пуантилизм	ГЕНИИ. Импрессионизм: (Моне Ренуар, Сислей, Мане, и пр.) Постимпрессионизм: Сезанн, Гоген, Ван Гог, Дега и др. Пуантилизм (Сера, Синьяк)	Авангардизм, историч-ть 100-80 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историчность 300-150 млн. \$.
5	<i>Интуитивный</i> БИНОКУЛЯРНЫЙ АВАНГАРД 19-20 в. Импрессионизм, Постимпрессионизм (в некоторых работах)	ГЕНИИ Импрессионизм: (Моне Ренуар, Сислей) Постимпрессионизм (Ван Гог, Дега, Марке и пр.)	Эти картины не входят в список самых ДОРОГИХ картин мира. 50-40 млн. \$.	<i>Интуитивный бинокулярный</i> Авангард 300-200-100 млн. \$.
6	Стилеобразующий <i>монокулярный</i> АВАНГАРДИЗМ 19-20 вв. Неомодернизм. Модерн.	ГЕНИИ. Неомодернизм: Гоген, Бернар, Модильяни, Петров-Водкин. Модерн: Климт, Гауди и пр.	<u>Авангард</u> и историчность 100-80 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историчность 300-200-100 млн. \$.
7	Экспрессионизм 19-20 вв. Цвет. экспр., 2-мерный экспр., 3-мерный экспрессионизм.	ГЕНИИ. Цвет. экспр. Ван Гог. 2-мер. эксп. Кихнер, Нольде, пр. 3-мер. эксп. Мунк, Бэкон и пр.	80-40 млн.\$. 40-20 млн.\$. 80-40 млн.\$.	<u>Авангардизм</u> 300-200-100 млн.\$.
8	Аналитический <i>монокулярный</i> АВАНГАРД 20 в. Фовизм, Кубизм, его течения: Кубоабстракционизм, Поп-кубизм, Поп-кубоабстракционизм,	ГЕНИИ. Фовизм: (Матисс), Кубизм с его течениями (Пикассо, Брак, Глез, Леже)	<u>Авангард</u> и историч-ть 150-80 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историчность 300-150 млн. \$.
9	Течение Кубизма: Пуризм – основа стиля «Функционализм» в архитектуре и дизайне.	ГЕНИЙ. Пуризм (стиль «Функционализм» в архитектуре и дизайне) – Ле Корбюзье.	<u>Авангард</u> и историч-ть в	<u>Авангард</u> и Историч-сть: стиль XX в. 150-100 млн.\$
10	Последователи, НЕОФИТЫ Развитие Кубизма в разных странах	ТАЛАНТЫ: Орфизм в кубоабстракционизме: Р. Делоне, С. Делоне, Купка и др. Русские кубисты (Малевич, Филонов, Лентулов, и др.)	Неофитство, историч. имидж: 5-10 млн. \$.	Неофитство Историч-ность, имидж: 40-10 млн. \$.

11	Неоабстракционизм В.В. Кандинского (плоскостной, <i>монокулярный</i>) НАПРАВЛЕНИЕ АВАНГАРДА 20 в. , его импрессионизма, формы, ТЕОРИЯ.	ГЕНИЙ: Кандинский открыл ЭПОХУ: направление «чистых» абстракций, картинного, свободного Неоабстракционизма.	<u>Авангард</u> и историч-ть 40-10 млн. \$.	<u>Авангард, ТЕОРИЯ,</u> Историч-ть: 300-200-100 млн. \$.
12	Неоабстракционизм. Основн. течения: исследов.ритма – Неопластицизм (статика), Динамический Супрематизм (динамика) – стиль «Конструктивизм».	ГЕНИИ: Авангардизм 20 в. Неопластицизм – П. Мондриан Динамический Супрематизм – Малевич К.	<u>Авангард</u> и историч-ть в 60-40 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историч-сть: стили XX в. 200-100 млн.\$
13	Аналитический <i>монокулярный</i> АВАНГАРД 19-20 в. Примитивизм (Руссо, Пиросмани и пр.).	ГЕНИИ. Примитивизм: (Руссо, Пиросмани и пр.)	<u>Авангард</u> и историч-ть 10-5 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историчность 200-150-100 млн. \$.
14	Неоабстракционизм. НЕОФИТЫ, развивавшие Неоабстракционизм в течениях. Орфизм (абстрактный) 1912 г. Ташизм 1940-50-е гг. Абстрактный экспрессионизм, 1940-50-е гг. Оп-арт, 1950-60 гг. Минимализм 1960-е гг. Концептуализм 1960-е гг.	ТАЛАНТЫ Орфизм (абстрактный): Р. Делоне, С. Делоне, Купка и др. Ташизм: Вольс, Матьё, Фотри, Саруа и др. Абстракт-й экспрессионизм: Горки, Хофман, Поллок и др. Оп-арт: Вазарели, Райли, Сото. Минимализм: Ротко, Андре, Джад, Смит, Стелла и др. Концептуализм: Ив Кляйн, Кошут Дж., Лонг Р. и др.	<u>Авангард</u> в течениях, Коммерч-й имидж 140-100-80 млн. \$.	<u>Авангард</u> в течениях, создаваемых группами художников. 200-100-80 млн. \$.
15	Дадаизм: исследование «творчества детства» (1911 г.)	ГЕНИЙ Дадаизм Авангардный: Марк Шагал – 1911 г.	<u>Авангард</u> и историч-ть 20-10 млн. \$	<u>Авангард</u> и историчность 300-100 млн.\$
16	Дада-абстракционизм и пр.	ТАЛАНТЫ Дада-абстракционизм: Клее П., Миро	<u>Авангард</u> и историч-ть 20-10 млн. \$.	<u>Авангард</u> и историчность 200-100 млн.\$
17	Последователи, НЕОФИТЫ. Дадаизм. социальное течение (движение), 1916 г.	ТАЛАНТЫ: Х. Эрнст, Ж. Арп, М. Рей и пр.	Неофитство, Истор. имидж 15-5 млн. \$.	Неофитство, истор. имидж 20-10 млн. \$.
18	Нео-Поп-арт – направление, 1913 Бренд-поп-арт – течение, 1919 г.	ГЕНИЙ – Марсель Дюшан	Авангардист Историч-ть	300-150-100 млн. \$
19	Последователи, НЕОФИТЫ. Уорхол и др. 1950-1960 гг.	Бренд-поп-арт. ТАЛАНТЫ (Уорхол и др.)	Неофитство 80-130 млн. \$.	100-80 млн. \$.
20	Содержательные (не формальные) <i>новаторские</i> явления в искусстве 19-20 вв., не являющиеся Авангардизмом.	ЭПИГОНЫ (формально) Футуризм (Боччони, Балла и пр.), Символизм (Моро, Беклин, Энсор, Врубель и др).	Историч. имидж: 3-2 млн. \$.	Историч. имидж: 5-3 млн. \$.
21	Содержательные (не формальные) <i>новаторские</i> явления в искусстве 20 вв., не являющимися Авангардизмом.	ЭПИГОНЫ (формально) Сюрреализм (Дали, Эрнст, Танги, Миро и др. Сюрнатурализм (Дали, Эрнст, Дельво, Магритт и др.) Сюргипернатурализм (Дали, Магритт и др.)	<u>Эпигонство</u> (формально) Коммерч-й имидж 20-5 млн. \$.	<u>Эпигонство</u> (формально) Коммерческий имидж 100-50-20 млн. \$.
22	Содержательные (не формальные) явления в искусстве 20 вв., не являющимися Авангардизмом: СОЦреализм 1920-80-е гг. СОЦ-натурализм 1930-80-е гг.	ЭПИГОНЫ (формально) СОЦреализм: Фальк, Дейнека, Попков и др. СОЦ-натурализм: Герасимов, Иогансон, Пластов, Кугач и др.	<u>Эпигонство</u> (формально) Идеологический имидж 5-0,5 млн. \$	СОЦреализм (манера) СОЦ-натурализм: 5-0,5 млн. \$.

23	ПОСТМОДЕРНИЗМ – формальный ЗАСТОЙ в искусстве, организованный «эстетам», эпигонство на протяжении 50 лет (1970–2020 годы). Выход из ЗАСТОЯ – Новый Авангард, Конкретное <i>бинокулярное</i> искусство.	ЭПИГОНЫ (формально) ВСЕ ХУДОЖНИКИ «Постмодернизма с 1970-х годов, формально повторяющих открытия Авангардистов 19-20 вв.	<u>Эпигонство</u> (формально) Коммерческий имидж («раскрутка»). 1-0,5 млн. \$	Это ТОВАР! «Под Пикассо, Шишкина и т.д.» «Цените» сей ТОВАР сами!
24	НОВЫЙ АВАНГАРД XXI в. Новый Авангард сопоставим с открытиями Л. да Винчи – <i>научное</i> обоснование <i>монокулярного</i> искусства. Новый Авангард – <i>научное</i> обоснование <i>бинокулярного</i> искусства – Эпохи Возрождения XXI в. Исследования в Новом Авангарде и Конкретном, <i>научном</i> искусствоведении: 20 направлений, 25 течений Нового Авангарда.	ГЕНИИ - Пронькин Владимир Иванович, Пронькин Андрей Владимирович, Пронькина Наталья Михайловна. Открытие новой Школы искусствоведения (теория), эпохи <i>бинокулярного</i> искусства: Вывод искусства из ТУПИКА «Постмодернизма»: 50-ти лет ЗАСТОЯ и <i>эпигонства</i> .	<u>Авангард</u> и историч-ть 20 лет. Открытие Нового Авангарда XXI в. Вывод искусства из ТУПИКА «Постмодернизма»,	<u>Авангард</u> , ТЕОРИЯ, Историч-ть: 300-200-100 млн. \$.

Теперь, когда вы ознакомились с нашей Системой Классификации, вам станет понятна *закономерность эволюции* Авангардизма, начиная с Возрождения. Открытия Гениев, их Неофитов, их важность и значение для искусства и производства, для всей культуры человечества *несомненны* и *закономерны*.

И глупые «эстеты», *отрицавшие научность* в эволюции искусства, зашли в тупик «Постмодернизма» не случайно: основываясь на *субъективном мнении*, не видя *физиологических основ* (монокулярные и бинокулярные) зрительных образов, они не видели дальнейшего развития искусства.

Наш Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство – закономерное явление в развитии искусства, и никакие происки «эстетов» и «эстеток» Старой Школы не могут запретить и отменить ни Новый Авангард, ни эволюцию искусства: как форма общего познания Человечества искусство *бесконечно*.

В своей «Рецензии» на эту книгу заочница-студентка Наталья Гончаренко неоднократно возмущалась: я, дескать, «пиарюсь», *рекламирую* себя и эту книгу. Мой Новый Авангард, *в ее «эстетском» понимании*, пустая выдумка: все до меня открыто, и *нового открыть нельзя* – типичная позиция «постмодернистки»!

Что же, все Гении-Авангардисты выслушивали от «эстетов» аналогичные «частушки»: безмозглым критикам открытия в искусстве всегда казались чепухой на фоне их «эстетского» величия и «знания». Пожалуй, лишь Натурализм не вызвал у «эстетов» порицания. Но даже здесь «эстеты» оплошали: назвали его «Реализмом» и исковеркали его определение понятия. Не могут «гончарЭнки» без подлянки! Особенно в *аналитическом* Авангардизме. И в Новом Авангарде.

Увы, «мадам»! Научная классификация расставила по полочкам и Гениев, и Неофитов, их направления, течения закономерны и понятны. Уж, извините, нас, студентка Гончаренко, но, как бы Вы ни злились-горячились, а Новый Авангард в Системе – на законном месте, как **ВЫХОД** из застоя «Постмодерна», как продолжение Авангардизма, эволюции искусства. И, как бы Вы ни злились-горячились, но Пронькины – все ГЕНИИ! Какая откровенная РЕКЛАМА!

Глава 33. Комментарии к нашей оценке мировых шедевров

Художникам мира, ГЕНИЯМ, трагически погибшим на пути развития искусства, Авангардизма в нем, посвящается...

Что касается меня лично, то мне любя каждая форма, с необходимостью созданная духом. И ненавистна каждая форма, ему чуждая.

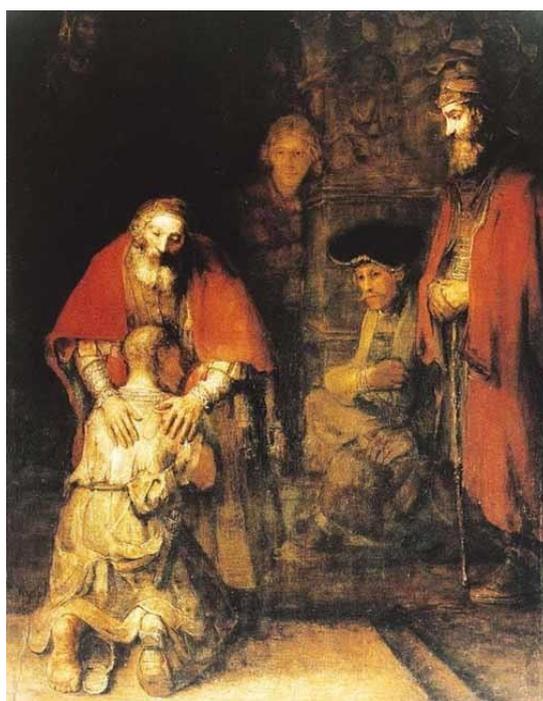
В. Кандинский

Я полагаю, эта таблица позволяет, как *научно, объективно* объяснить *высокую* ОЦЕНКУ мировых шедевров на аукционах, так и *критически переосмыслить* существующие цены на многие них. И не случайно я предлагаю *поднять* цены на одни из них, а на другие – *снизить*. За этим – не «эстетские» «критерии»: вкусовщина, интуиция и субъективность, не АФЕРИЗМ барышников-«эстетов» «Постмодерна», в данной таблице – *обоснованные, научные* критерии.

«Эстетское» искусствознание Старой школы, основанное на субъективности и вкусовщине, интуитивности – на *эмпирическом подходе*, не только не смогло *научно* объяснить всю эволюцию искусства, но завела искусство в 30-летний тупик ЗАСТОЯ «Постмодернизма». При этом, совершив АФЕРУ в области *познания*, создав *фальшивую терминологию* и исказив ГЕНЕЗИС, эволюцию искусства, и Авангардизма в нем, «эстетское» искусствознание идет и на прямое преступление: АФЕРУ в области *оценки и продажи* мировых шедевров.



Караваджо. Вакх. Около 1596 г.



Возвращение блудного сына. Ок. 1666-1669 гг.

Есть у Василия Кандинского заметки об искусстве, и называются они «Ступени». С т у п е н и – это *новые* течения и направления в искусстве, где каждый из Авангардистов есть «ступенька» лестницы развития искусства. Это художники-новаторы, исследователи новых путей в искусстве, ГЕНИИ!

Между «ступенями» – художники, работающие в русле *адаптированных* к обществу уже открытых авангардных направлений, в различных странах, временах, народах. Но лишь картины открывателей «ступеней» – подлинные АКЦИИ,

между «ступенями» – уже лишь *неофиты* или *эпигоны*. Последние, при всем к ним уважении, даже создав великие шедевры, по сути, создают *т о в а р*.

Причем, *материалистический, диалектический* подход к искусству позволил нам увидеть *связи* производства и искусства. Развитие *производства*, начиная с Первобытности, неотвратимо *требует* от искусства «своей» ЭСТЕТИКИ, создающей СТИЛЬ из *триединства*: а) авангардного искусства: б) архитектуры; в) дизайна. Натурализм *дал стиль* эпохе Возрождения: *натуралистический* барокко, определенный *цеховым, ремесленным* производством.

Поэтому, так *значимы* картины художников-Авангардистов, «отцов» Натурализма, ГЕНИЕВ: Л. да Винчи, Микеланджело, Рафаэля, Дюрера – это ОЧЕНЬ ценные картины-АКЦИИ, имеющие еще и историческую ценность!

Их НЕОФИТЫ, *развивающие* Натурализм в различных формах – ТАЛАНТЫ: Рубенс, Тициан (многофигурная картина), Эль Греко (мистический натурализм), Караваджо (супернатурализм), Рембрандт, Веласкес и пр., экспериментирующие с цветом, светом... Они, по сути, довели Натурализм до совершенства.

Я не случайно привожу две репродукции картин Рембрандта и Караваджо: в них показательно движение от *супернатурализма* (термин автора) к *импрессионизму*: Рембрандта не интересует «выписанность» форм, картины его живописнее, воздушнее и более цветные. Все эти качества усилятся у импрессионистов.

Последующие художники Натурализма Академисты 17-19 вв., Романтики 18-19 вв., Передвижники 19-20 вв. могли лишь повторять эти открытия, *формально* оставаясь ЭПИГОНАМИ, *талантливыми* Художниками Натурализма.



Шишкин И. Рожь. 1878 г. Натурализм

При всем моем к ним уважении, они, увы, не открывали *новых форм* художественного выражения, создав шедевры в давно известных формах. Исследования в Синтетическом *монокулярном* Авангардизме (определение автора: от простого – к сложному) формально завершились, но эволюция искусства – нет.

Аналитический Авангардизм (определение автора) – виток дальнейшей эволюции *монокулярного* искусства, его открыли *Импрессионисты*. СУТЬ Ана-

литического Авангарда – в *выделении* (анализ) какой-то грани, стороны искусства, исследование ее в теории, картинах. А результат – открытие *новых* форм художественного выражения, которые создают Эпоху в культуре Человечества.

Они были востребованы МАШИНЫМ производством: введение машин и сокращение *ремесленного* труда потребовало более простой эстетики, так появились стили *рококо* и *бидермейер*, а между ними – *ряд эклектик*.

МАШИНЫМ производствам требовались более простые и удобные для производства ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СТАНДАРТЫ. Их дал им Аналитический Авангардизм середины 19–20 веков: Неомодернизм, Модерн, Конструктивизм и т.д.

Картины Мастеров *Аналитического* А в а н г а р д и з м а (импрессионисты, Сезанн, Ван Гог, Гоген, Климт, Пикассо, Матисс, Кандинский и др.) – очень ценные картины-АКЦИИ, картины ГЕНИЕВ, создавших новые «СТУПЕНИ» в изобразительном искусстве и новую ЭСТЕТИКУ для производства XX века. И цены на работы этих ГЕНИЕВ должны быть *выше*, чем на последующие течения Неоабстракционизма, по сути, развивающих (неофитство) Неоабстракционизм.



Ван Гог В. Натюрморт с ирисами. 1889 г.



Джаспер Джонс. Фальстарт. 1959 г.

Но, что нам предлагают современные «эстеты» от «Постмодернизма»?

Картины Клода Моне, «ОТЦА» *импрессионизма*, ГЕНИЯ (уровень Л. да Винчи – открытие эпохи Аналитики) на аукционах стоят от 80 до 40 млн. \$. Работы *неформального* течения Э. Уорхола, Дж. Джонса, лишь *содержательного*, как Футуризм и Символизм и прочие, стоят примерно так же. Где логика?

Ни сам Уорхол, ни его друзья «эстеты», *не поняли* ни СУТИ своего искусства, ни его истоков: Уорхол называл его «коммерческим искусством».

Наше *научное* определение его *течения* – БРЕНД-изо-поп-арт. И в *содержательной* его основе – популярные, известные *предметы, образы*, завоевавшие свой «БРЕНД». В *формальном* плане – Супрерреализм Малевича, в технологическом – трафарет и шелкография, известные еще с глубокой древности. И БРЕНД-изо-поп-арт *Авангардизмом* не был. ЦЕНА работ таких художников – от 10 до 5 млн. \$. Картина Джонса «Фальстарт. 1959 г.» продана за 80 млн. \$.

Картины ОСНОВАТЕЛЕЙ Неоабстрактного искусства, создавшего ЭС-ТЕТИКУ для производства XX века: Кандинского, Мондриана, Малевича СТО-ЯТ в пределах 40-10 миллионов долларов. ЦЕНЫ полотен американских «раз-брызгивателей» красок, РАСКРУЧЕННЫХ «эстетам» «Постмодернизма», пе-ревалили за СОТНИ миллионов долларов. Где логика, товарищи «эстеты»?

Кандинский открывает НАПРАВЛЕНИЕ – Неоабстракционизм, Малевич – уже ТЕЧЕНИЕ, но *значимое*: исследование РИТМА (динамический), введение ВСЕХ геометрических фигур (супрема – высший). Они стояли у ИСТОКОВ, в *начале Неоабстракционизма*, открыли его главные, *фундаментальные* законы.

А Поллок лишь в конце 1940-х годов изобретает «дриблинг» – техниче-ский прием *набрызгивания* красок на холсты. В формальном плане, в области теории Неоабстракционизма, абстрактные экспрессионисты *добавили* ему ЭКС-ПРЕССИИ, но ставить их ВЫШЕ Кандинского, Малевича по *значимости* и ЦЕНЕ, могли лишь *наглые* барышники-«эстеты», *обманывавшие* Меценатов.



Горки А. Печень-гребень петуха. 1944 г. Ташизм в Неоабстракционизме



Ротко М. № 6 (Фиолетовое, зелёное и красное) 1951 г.

Представьте, господа! Вы сделали автомобиль, новаторский, шикарный, а мистер N придумал гайки для колес. И он Вам выдвигает требования: «Цена автомобиля – четыре миллиона! Вам – миллион, а мне за гайки – три!» «Но почему же!» – удивитесь Вы. «Да, потому!» – ответит Вам нахал. – Это ОСОБЕННЫЕ гайки! Золотые!» Вот так идет оценка мировых шедевров в области искусства.

Возьмите Марка Ротко! Его реальный вклад в искусство *гораздо меньше*, чем у Кандинского, Малевича, Шагала: он не создал нормальных *теоретических* трудов, он, даже, *как и искусствознаи*, не смог *определить* свое течение. Уж, если это «живопись цветового поля», то объясните мне его слова: «Не следует считать мои картины *абстрактными*». Хотя они – *течение* Неоабстракционизма. Но относить эти работы к Абстрактному Экспрессионизму – нелепо! Это, скорее, переход от «цветоташизма» к Минимализму, течению 1960-х годов.

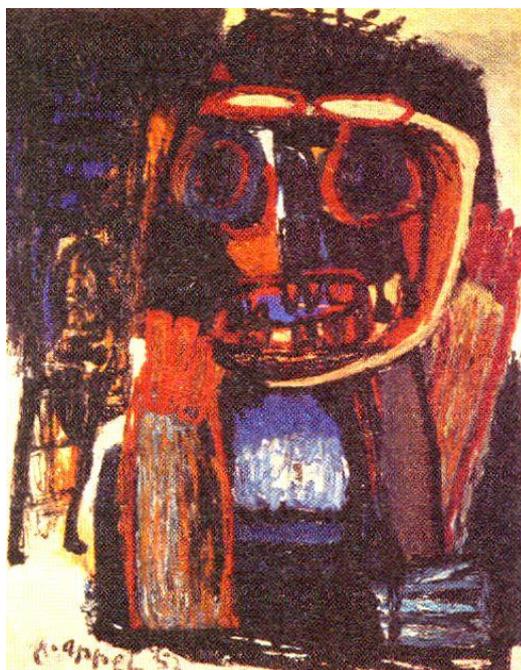
Тем более, что Ротко обучался у А. Горки, которого «ученые эстеты» относят, то к Абстрактному сюрреализму, то к Абстрактному экспрессионизму. Но

именно Горки стоял в истоке «цвето-ташизма» (1944), который развивали, и ташисты, и абстрактные экспрессионисты. Хотя, в картинах В. Кандинского хватало и *экспрессии*, и *ташизма*: ведь он экспериментировал с цветными пятнами. Его работы: «Черное пятно» (1912), «Черные линии» (1913), «Импровизация холодных форм» (1914) и пр. подтверждают это. А Ротко, продолжая *минималистскую* эстетику «КВАДРАТОВ» К. Малевича, был переходным мостом к *Минимализму*, открыв *течение* «предминимализм» (1950).

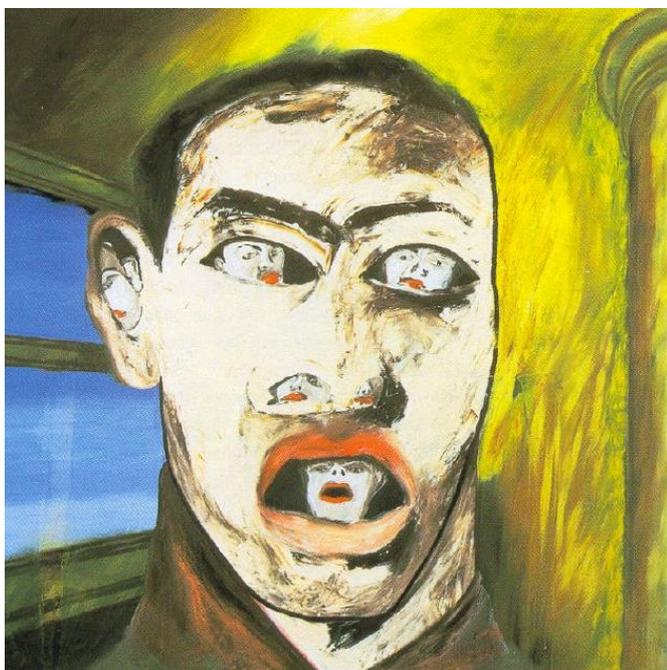
И ставить Ротко, в ценовом аспекте, ВЫШЕ Кандинского, Малевича, Шагала *неверно*, его место – среди неопитов, представителей *течений* Неоабстракционизма, открытого Кандинским. Но, тем не менее, картина Ротко (*вышеприведенная*) «№ 6 (Фиолетовое зелёное и красное)», написанная в 1951 г., *оценивается* в 186 млн. \$. А не *логичнее* ли ТАКИЕ ЦЕНЫ назначать за произведения Кандинского (направление), Шагала (направление), Мондриана (течение), Малевича (течение), вложивших куда больше, и в *теорию*, и в *эволюцию* искусства.

Что же касается работ «постмодернистов», то здесь уже обыкновенные ЭПИГОНЫ, которых аферисты от Искусствоведения «раскручивают», словно «ножки Буша», без всякой совести и меры. И чем им мерить? Вкусом? Интуицией? А может, просто жадностью, желанием наживы аферистов от искусства?!

Не слишком ли большую цену платит Человечество, Искусство за 30 лет ЗАСТОЯ, за *шкурные запросы* аферистов «Постмодерна»? И не пора ли призадуматься ВАМ, уважаемые коллекционеры и Меценаты? Ведь это ВЫ оплачиваете их непомерные запросы, *поддерживая*, при этом, не ИСКУССТВО, а жулье!



Апель К. Персонаж в маске. 1952 г.
Информальное искусство (дети, псих. больные)



Клименте Ф. Без названия 1983 г.
«Постмодернизм» под Информальное искусство

Авангардизм в искусстве, картины *монокулярного* Авангарда 19-20 веков, особенно последние течения монокулярного Авангардизма, как более *непонятные* для зрителя и более *простые* в исполнении для ЭПИГОНОВ «Постмодерна», становятся примером для производства «псевдоавангарда» - ТОВАРА.

Поскольку Новый Авангард в искусстве «запрещался» аферистами-«эстетами» и теоретиками «Постмодернизма», в искусстве выросли *преступные*, паразитические производства, штампующие *фальшивых* «Сальвадоров», «Ротко» и «Уорхолов», при этом нанося *реальный* ВРЕД шедеврам *настоящих* Мастеров. И это не случайно! В болоте «Постмодерна» и его ЗАСТОЯ неизбежно заведется плесень и «художественная» гниль. Тем более, что «раскрученные» галереями «постмодернисты-эпигоны», по сути, вытесняют с рынка, верней, *не допускают* в выставочное пространство, в галереи ВСЕ, *враждебное их эпигонской СУТИ*.

В АРТ-РЫНКЕ, в галереях Запада, Москвы и на просторах Интернета Вы можете найти любой ТОВАР! Вот, вам – «импрессионисты», вот наши «Никасы», «сюрреалисты», а вот – «ПОД Айвазовского!» Разгул «Постмодернизма!»

Как тут не вспомнить Маяковского: «Не делайте ПОД Маяковского! Делайте ПОД СЕБЯ!» Но кто же в наше время следует *естественной* потребности! Конечно, я имею здесь в виду *естественную* потребность Человека, и даже СМЫСЛ, ЦЕЛЬ его существования! Сколько пузатых Академиков и Профессоров важнецки «философствовали» с экранов телевизоров, ломая свои «золотые» лбы над этими вопросами! А СМЫСЛ, ЦЕЛЬ жизни Человека – Познание МИРА, господа Профессора! И СМЫСЛ искусства, формы *эстетического* Познания – в *открытии* новых законов и *художественных форм* – в АВАНГАРДИЗМЕ!

Хотите «эпигонить», штамповать ТОВАР? Штампуйте! Но не мешайте, господа «эстеты» и «Постмодернисты» эволюции искусства, не искажайте суть Авангардизма! Тем более, не тормозите Новый Авангард! Его пришествие *закономерно*, и бесноватые «эстетки гончарЭнки» его не остановят, не уничтожат. Своей ортодоксальностью и ретроградством они только *позорят свои имена* перед историей искусства и мировым сообществом любителей искусства.



Участники выставки «Белгородский Арбат» с перформенсом «Новый Авангард. Мы идем!»

Биноклярные картины импрессионистов, постимпрессионистов: Моне, Дега, Марке, Ван Гога и других вообще *не выделяются в оценке*: «эстетам» не известен сей ФЕНОМЕН! И сами авторы этих картин не знали СУТИ этого явления: эти шедевры их *интуитивны и случайны*. Впервые объясняет их с НАУЧНОЙ точки зрения Школа Конкретного искусствоведения: феномены *монокулярного* (образы одного глаза) и *биноклярного* (образы двух глаз) искусства.

Эти шедевры стоят 50-40 млн. \$., а должны стоить 300-200 млн. \$., как первые, пусть *интуитивные* прозрения БИНОКУЛЯРНОСТИ в *Натурализме*. Ведь не случайно Гринберг предрекал: «Не исключено, что они (знатоки искусства) захотят рассматривать *иллюзию ГЛУБИНЫ и ОБЪЕМА как главную эстетическую ценность*». И не случайно мы открываем Новый Авангард XXI века!

Эволюция *монокулярного* искусства завершилась, но новая ЭПОХА *биноклярного*, Конкретного искусства продолжает эволюцию искусства и Авангардизма! Его эстетика уже *исследована* в 4-х направлениях и 5-ти течениях (это пока!) *Аналитического* Авангарда, и Школа нового, *научного* Конкретного искусствоведения продолжает свои *научные* исследования в новых направлениях.

И Новый Авангард, Конкретное *биноклярное* искусство века XXI имеет *ту же ценность*, что и картины Гениев *монокулярного* Аналитического Авангарда. Судите сами: Моне, Дега и пр. стояли *интуитивно* у истоков *биноклярного* искусства, мы открываем и *теоретически обосновываем биноклярное* Аналитическое искусство, исследовав, при этом, ряд направлений и течений.

Пикассо создает Кубизм и 3-и его течения, причем, его течения *Изо-поп-кубизм*, *Изо-поп-кубоабстракционизм* *определили* мы, школа Конкретного искусствоведения. А мы *открыли* уже 4-и направления и 5-ь течений Нового Авангарда, Конкретного *биноклярного* искусства будущего. Это пока!



Пронькин В. Арлекин. 2001 г. Конкретный биноклярный Изо-ПОП-арт. Поп-предметы - шурупы



Булатов Э. Не прислоняться. 1987 г. Фотоплакат. Эпигонский «Постмодернизм». Цена - 1,8 млн. \$.

И разница между Новым Авангардом и *эпигонами* Авангардизма *прошлого* огромна: мы – открываем, они – подражают, а галереи, их «раскручивающие» их «постмодернизм», мешают продвижению *н о в о г о*, остановив в искусстве *эволюцию* Авангардизм. И как бы ни талантливо, с иронией и юмором, «в квадрате», «в кубе» не исполнились эти все «эпигонизмы», они останутся лишь *ТО-ВАРОМ*, поскольку не открыли «*новых форм художественного выражения*».

Наш Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство, как всякое искусства предыдущего Авангардизма, *имеет стоимость*, сопоставимую с его шедеврами. Кроме того, как предыдущий Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство дает культуре, производству человечества *новаторские эстетические стандарты*, способствуя дальнейшему развитию всей мировой культуры.

Это развитие мы видим в эволюции авангардистских *БИНО-НАНО-ТЕХНОЛОГИЙ*, которые возможны при соединении *бинокулярных технологий с нано-технологиями*. Бинокулярный образ в производстве заменит чертежи, а нано масса разных свойств позволит создавать любой объект: машину, вещь и пр.

А эстетические стандарты Нового Авангарда XXI века определяют их эстетическую сторону, как *эстетические стандарты* аналитического Авангарда XIX–XX веков определили всю эстетику культуры (производства и архитектуры, медиа-культуры и т.д.), этих веков. Чем *раньше* общество это поймет и выйдет из застоя *монокулярного* «Постмодернизма», тем раньше двинется оно вперед.

Конкретное искусство – нескончаемая *лестница*, в которой есть уже начало: 1-я ступенька – *Конкретный Абстракционизм!* И есть *еще* «ступени», направления, течения *Конкретного* искусства. Ступень 2-я: *Изо-Поп-арт* Конкретный. 3-я ступень *Поп-сюрр* Конкретный. Ступень 4-я: *Кубизм* Конкретный.

Открыто сразу 4-е направления Нового Авангардного искусства, такого еще не было в истории изобразительных искусств! Но среди них еще и 5-ть течений этих направлений! Но, полагаю, что *их будет больше*.

Я думаю, что АКЦИИ компании «Владимир Пронькин и К^о» должны мгновенно *подскочить в цене* и принести владельцам *а к ц и й*, тем, кто купил эти картины, огромные, невиданные *дивиденды*. Тем более, что *н о в ы е течения и направления* Конкретного искусства в разработке, компания имеет абсолютно *н о в у ю теоретическую* базу, стремительно растет и развивается. За нами *б у д у щ е е* на рынке *а к ц и й*, называемых картинами!

Что ж, господа коллекционеры-меценаты-бизнесмены, по-моему, я ясно и понятно объяснил *надежность, выгодность вложения* ваших денег в картины-акции Авангардистов! И чем быстрее, больше средств вы вложите в компанию «Владимир Пронькин и К^о», тем больше *п р и б ы л и* получите от каждой *а к – ц и и*, то-бишь, картины. Размеры прибыли зависят от *развития* моей компании, и, думаю, они достигнут *сотен миллионов долларов*. Ведь это не «под Шишкина» и не «под Кошута», как у раскрученных «эстетамы» «постмодернистов» Кабакова или Булатова: ЭТО – **НОВЫЙ АВАНГАРД!**

В компании «Владимир Пронькин и К^о», есть сразу *т р и Авангардиста*, открывших новые «ступени» Авангардного искусства, перевернувшего, как говорил Кандинский, «вверх дном все известные теоретические законы и границы», и открывающего *н о в у ю Эпоху Возрождения* в искусстве, которая, как я надеюсь, совпадет с эпохой Возрождения России. За нами – *будущее*, господа!

Глава 34. Значение Конкретного научного искусствоведения

Ученым всего мира, поднявшим
знания в различных областях познания
до науки, посвящается...

Настоящее же время требует... объективного
пути, на котором станет возможен... коллективный
труд в сфере НАУКИ об искусстве.

В. Кандинский

Я думаю, что Вам, мой *просветившийся* Читатель, знакомо словосочетание «С о в р е м е н н о е искусство», которое «эстетсы» Старого *искусствознания* бормочут к месту, и не к месту, словно заклинание. При этом, они путают и смешивают понятия «искусство А в а н г а р д а» и «С о в р е м е н н о е искусство». Такие они «путаники» – «эстетсы», пора привыкнуть, господа!

Под «современным» у «эстетов» подразумевается ВСЕ искусство, отходящее от *Натурализма*. Вот, если, чуть не так, «как в жизни» – уже художник «современный»! Туда заносят всех Авангардистов *прошлого* и их *последователей*, и *подражателей* «эпигонистов» «Постмодерна», как ныне *здравствующих*, так и *покинувших* сей бранный мир. Даже почтенные Авангардисты 19-го века у путаников-«эстетов» – СОВРЕМЕННЫЕ! Такие, вот, забавные «эстетсы»!

Научное определение понятия «современный» трактует ситуацию иначе. Причем, трактует в 3-х вариантах: «а) относящийся к *настоящему* времени, *теперешний*; б) относящийся к одному времени, к одной эпохе с чем-нибудь; в) стоящий на уровне своего века, *не отсталый*». И сразу все понятно! Ведь даже Гринберг возмущался и советовал коллегам «чаще заглядывать в словарь»!

Поэтому «*теперешнее*» современное искусство (определение «а») включает в себя и Натурализм Глазунова, и Гипернатурализм Шилова, и искусство *неофитов*, подражателей-«Постмодернистов», и наш Новый Авангард.

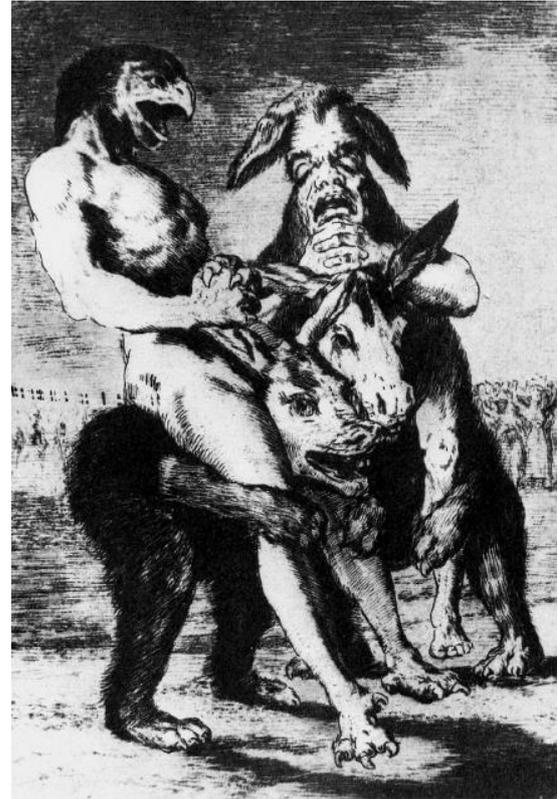
А все Авангардисты *прошлого столетия* и до него – уже не «современное» искусство *настоящего*, это Авангардизм своего времени (определение «б»). Не надо путать искусство *Авангарда прошлого* с «современным» нам, *сегодняшним* Авангардизмом! Там был *монокулярный* Авангард, у нас – *бинокулярный*!

И уж, конечно же, нельзя считать искусство Авангардистов *прошлого*, их подражателей, искусством «современным» в определении «в»: стоящими на уровне нового, XXI века. Поскольку на историческую арену выходит Новый Авангард XXI века, Конкретное *бинокулярное* искусство.

Я, полагаю, Вы, мой *просветившийся* читатель, как добросовестный Искатель Истины, уже увидели всю фальшь, *псевдонаучность* и даже АФЕРИЗМ «эстетов» Старой школы! Какое там «ИскусствоЗНАНИЕ?! Они не знают СМЫСЛА слов из своего «жаргона»! Чирикают, как воробьи, а в головах – кошмарный ХАОС! Как у незрелого Синантропа! Как этот «хаос» устранили наши предки?

Все верно! Призадумались, и стали называть предметы и явления СЛОВАМИ и совершенствовать 2-ю (абстрагирование) сигнальную систему. Мы тоже влезли в шкуры незадачливых «эстетов» и четко, и научно ОПРЕДЕЛИЛИ их «дикарскую», «эстетскую» терминологию. За это, братцы, «Нобиля» дают!

А нам везде дают по шею, не пускают в «Биеннале» и посылают к дедушке Макару и к его телятам! Ну, как не стыдно, господа «эстетсы»? Ведь мы вам подарили новое *научное* ИскусствоВЕДЕНИЕ! Впервые вашу «ЛАЙБУ» мы поставили на крепкие НАУЧНЫЕ колеса! Счастливого пути! Ан, нет – плюются!



Гойя Ф. Какой златоуст!
Офорты серии «Капричос». 1799 г. Не правда ли, похожие явления?! ЭСТЕТЫ! А под ними...

Гойя Ф. Какие важные персоны!

СВЯТОЕ: Зарождение Искусства (!!!) «эстеты» отправляют в мрачные пещеры Франции, Испании: им толи 40, толи 30 тыс. лет до н.э. – все говорят *по-разному*. Едины лишь в одном – Искусство начинают с Реализма, а кое-где – с Натурализма: «рисунки поражают точностью и мастерством».

Но есть на свете, все же, «думающие» Профессора! Американский «Профи» Янсон и его сын Янсон Э. задумались: «Мы должны допустить, что *им предшествовали тысячи лет медленного развития*, о котором мы не знаем ничего». Не допустили! Тямки не хватило! Историю искусства американцы тоже начинают с РЕАЛИЗМА: «В последнюю стадию палеолита, которая началась примерно 35 тыс. лет назад, мы встречаем самые ранние известные нам произведения искусства». Какие? Все те же «нарисованные или высеченные на каменных стенах пещер изображения животных». Какая ЛОГИКА! Все *врут* и «Брут»!

Сами себе – нож в спину! А где же «*тысячи лет медленного развития*»? Не ВЕДАЮТ – «эстеты»! Зато у нас – все ясно! До *контурных* рисунков «пещерных реализмов», так поразивших Янсонов, были в искусстве «реализмы» *Силуэтные*, а перед ними – *Символические*. А это, господа, уже КЛАССИФИКАЦИЯ – НАУКА! Увы, «эстеты» с ней не дружат! Их «от НЕЁ» – тошнит!

Взбесились: «Это не искусство! Это только ЗНАКИ! Пиктография и Письменность!» Ребятки! В НИХ, как и в *абстрактной КАЛЛИГРАФИИ*, и как в любом ПИСЬМЕ есть Композиция, есть Красота (эстетика шрифта). Не знали?

«КАЛЛИГРАФИЯ – Искусство четкого и *красивого* письма». ИСКУССТВО! А не ваша «как-бьяка», которую вы поете, как попугай с офорта Гойи, с высоких кафедр Академий. А глупые «эстеты» умиляются и хлопают в ладоши.

А Гринберг вам советовал: «Чаще заглядывайте в Толковый словарь!»



Реалистические изображения. Россия, Карелия.
Первобытный Символический Реализм в искусстве



Абстрактная роспись тела. Новая Гвинея.
Первобытное абстрактное искусство

Мало того, «эстеты» всего мира, *объединившись* в глупости, *выбрасывают из искусства* 300 тысяч лет Первобытного Абстрактного искусства! При этом, обозвали его «СИМВОЛАМИ», «знаками», лишив их *эстетического* значения (украшение). Эх! Попадись они на диспут к этому Гвинейцу!

Школа *научного* Конкретного искусствоведения, *подняв* это несчастное Искусство с помойки *ненаучного* «эстетства», обмыло его водами из родников *научного* Познания... И, господа, Искусство засияло первозданным светом!

Мы бережно очистили от глупостей «эстетства» его *авангардистские* понятия: «Композиция», «Узор», «Орнамент», *определив* их и *классифицировав*: «Виды авангардных образов Первобытного Абстракционизма». Опять – Наука! При этом, даже одного образа – ТОЧКИ, хватило гневному Гвинейцу (см фотографию) для *украшения* тела. Красавец! Обхитрил «Профессоров»!

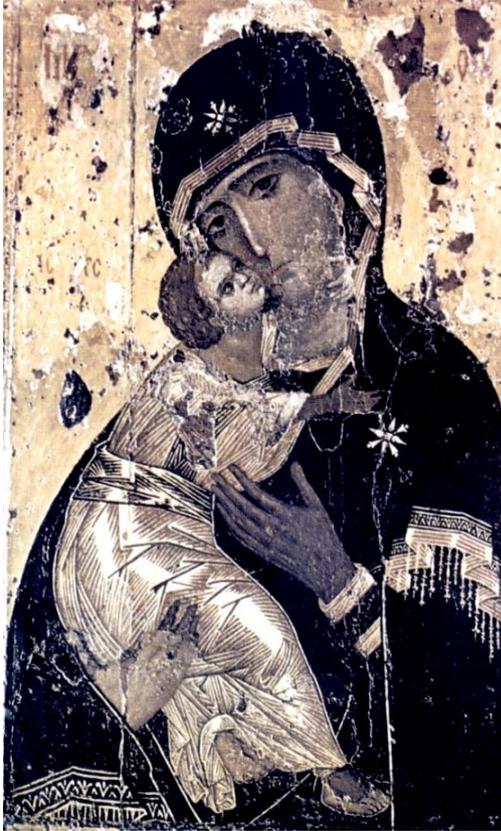
А мы копнули глубже (во имя Отца и Сына Янсонов). И, Слава Янсонам! Там – Первоэлементы! Из Хаоса явились: Точка, Линия, Фигура, открытые Синантропом 500 тыс. лет назад. Мы их определили и *классифицировали*. Наука!

Копнули еще глубже – там Доразумные Природные «Авангардизмы»! Растительные: цветочки, листики в абстракциях... Животные: хвосты Павлинов, Тигры Полосатая-я... А глубже – камни-самоцветы: Геологические абстракции!

Профессора «копать» не любят: им по душе – *сдуть* у коллеги, переписать, «сцитировать»! И в этом их отличие от нашей Школы Конкретного *научного* искусствовеДения. Мы не сдуваем, а *открываем сами*, используя *научный* МЕТОД *диалектического материализма*, естественной ЭВОЛЮЦИИ Природы.

А ЭТО значит: Искусство – не от Боженки (поцелуй в макушку, в лобик), а форма *эстетического* познания мира: Авангардизм – его *формальная* ЭВО-

ЛЮЦИЯ! Одна из его *главных функций* – создание *эстетических Стандартов* для производства: а) Узор, Орнамент для украшения тела, для одежды, топора, копья; б) «дизайн» самой одежды и орудий; в) создание жилищ – архитектура.



Владимирская Богоматерь «Умиление». Икона. Первая пол. XII в. Православный Модернизм



Успенский собор московского Кремля. Конец XV в. Эстетика Православного Модернизма в архитектуре

Такое *триединство* мы определили: это СТИЛЬ, а *нарушение* его – ЭКЛЕКТИКА. «Эстеты» в стилях – как баран в гармошке, у них есть даже глупости *несовместимые*, к примеру: СТИЛЬ «ЭКЛЕКТИКА»! Почти «Соцреализм»!

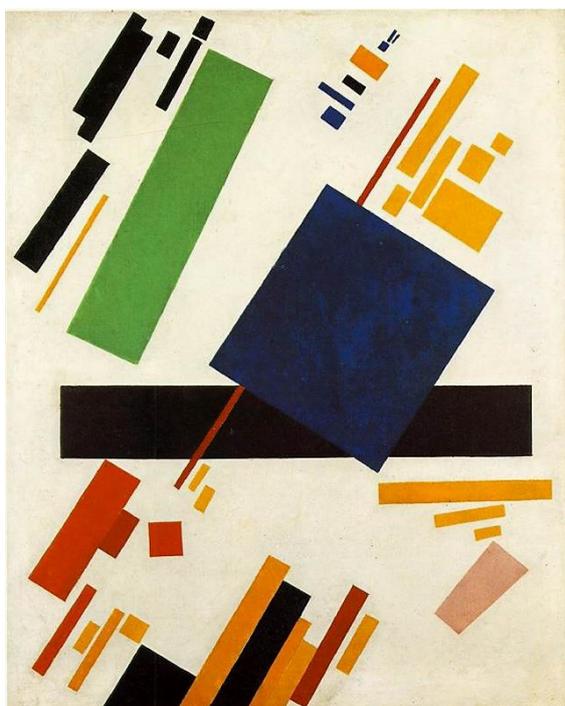
Нам эта «прогулка в СТИЛИ» позволила *по-новому* понять ПОП-АРТ, Абстракционизм, Концептуализм, увидеть их *древнейшие* и *первозданные* художественные формы, критически *пересмотреть* их зарождение (генезис), их ЭВОЛЮЦИЮ сначала в Синтетическом, затем – в Аналитическом Авангардизме.

И, кстати, выделение этих явлений в эволюции искусства, *научное* определение этих понятий *принадлежит нам*. В «эстетстве» даже Гринберг «накосячил» в понимании этих явлений: он СИНТЕЗ понимал, как *механическое* соединение. Так, ПОП-кубизм (Пикассо) он связывал с *наслоением* «коллажей».

Именно мы **ВПЕРВЫЕ** вводим в искусствоведение и в искусство понятия «*монокулярный образ*» и «*бинокулярный образ*». **ВПЕРВЫЕ** мы исследуем в этом аспекте ЭВОЛЮЦИЮ ИСКУССТВА: профессора из физики и оптики, как и «эстеты», в этих вопросах – просто «Лошаки». ЛОШАК – помесь ослицы и жеребца! В вопросах ОПТИКИ – они лихие «жеребцы», в вопросах ОБРАЗОВ – «ослицы». «Да! – *утверждают* оптики. – Монокулярным зрением *не создается* визуальное пространство!» Но! Почесав затылок, *утверждают* «от ослицы»: «Но *монофотография* передает пространство, создает объем!» Виват «ученым»!

Оптические иллюзии (см. гл. 3–5) работают: «Верю глазам, а не мозгам!». Но есть же ЛОГИКА, друзья! ВСЕ образы *монокулярные* НЕ СОЗДАЮТ пространства: ни *монофотография*, ни *перспектива*, ни *аксонометрия*. Хотя в них есть «3D»: три измерения, но это *свойство моноглаза*, а его образ – *плоский*.

Пространственные (визуально) образы может создать *лишь* зрение 2-х глаз – *бинокулярное* или его *технические* аналоги: СТЕРЕОфотография и СТЕРЕОкино, называемые *неверно*: «3D фото», «3D кино». Пока, что эти технологии несовершенны, возможны только при посредстве «бино-очков».



Малевич К. Супрематическая композиция. 1916 г.



Пронькин В. Белый квадрат. 2002 г.

Хотите удивиться? Взгляните на шедевр Малевича «Супрематическая композиция»! Его стоимость в XXI веке – более 60 миллионов \$. Вы скажете: «ОГО!», а мы скажем: «Увы!» Эта картина должна стоить *раза в три дороже!* А кто «рулит» в АУКЦИОНАХ? Все те же господа «эстеты»!

И это – *монокулярный*, плоскостной Супрематизм! Рядом – моя *бинокулярная* картина «Белый квадрат». И это – Новый Авангард, *бинокулярный* и *пространственный* Супрематизм. Увы, эта картина, как и все другие, не допускается на выставки СХ России. А почему? Спросите у «совков» или «эстетов»!

Мы в своих книгах *ясно* и новаторски *пересмотрели* всю терминологию искусствоведения, генезис (зарождение) искусства. Мы первыми ввели *классификацию* изображений по направлениям, течением искусства и по *научным* физиологическим, оптическим параметрам: а) *монокулярные* (плоскостные) изображения; б) *бинокулярные* (пространственные) изображения. По сути, мы поставили «эстетское» *псевдонаучное* искусствоЗНАНИЕ на *научную* основу.

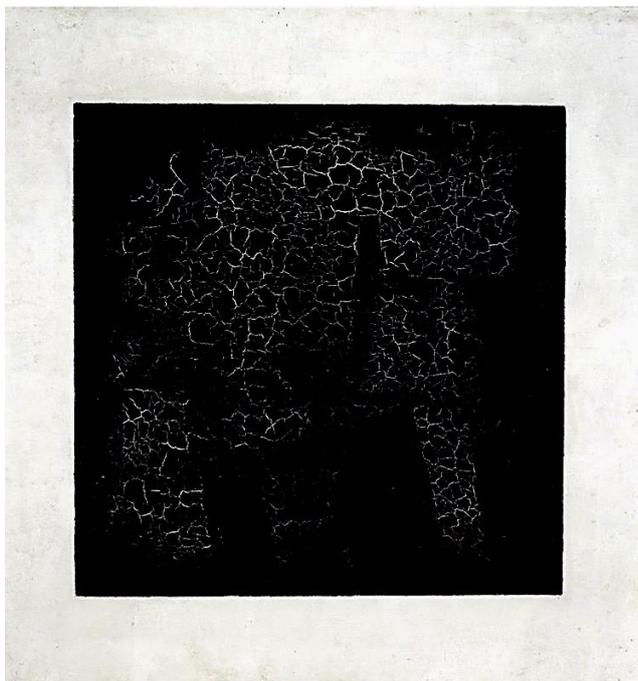
А, что ответили на это господа «эстеты»? Замалчиванием, гонениями и травлей! Что ж, это в духе этих *вечных ретроградов!* Ату, Авангардистов!

При этом, сами «государственные» «эстеты» не в силах разобраться с творчеством Малевича. В своих статьях «эстеты» *до сих пор гадают*: что же хо-

тел сказать Малевич «Черным квадратом»? Вершина или Конец всего искусства этот шедевр? Какие идиоты! Маэстро просто пошутил, а вы затылки чешите!

«Черный квадрат» смотрел-смотрел на эту дурь и разрешил загадку: теперь он не «Вершина» и не «Конец», *не абсолютно Черный квадрат*. Он стал произведением *Минимализма*: покрылся сеткой белых черточек – банальных кракелюров. Малевич плохо подготовил грунт, это решило *эволюцию* квадрата.

Так сам шедевр *на деле опроверг* концепцию «конца искусства»!



Малевич К. Черный супрематический квадрат. 1915



Пронькин В. Диффузия Черного квадрата. 2002

Я, понимая эти факты, написал «ответ» Малевичу: шедевр «Диффузия Черного квадрата». В ней *эволюция* его «Квадрата», определенная пятном на нем, и *эволюция авангардистская* – моя работа СТЕРЕО-бинокулярная.

А если вы теперь сравните СТЕРЕОкино с МОНОкино, то согласитесь, что в МОНОкино есть функция «3D» – три измерения – *перспектива*, НО в нем НЕТ «СТЕРЕО»-пространства: это плоскостная МОНОтехнология.

А в СТЕРЕОкино есть и «3D» – три измерения, и визуальное пространство: это БИНОтехнология. У вас, друзья, раскроются ГЛАЗА!

Такая МИССИЯ Авангардизма: в *открытии* новых направлений и течений Авангарда, и в *раскрытии* ГЛАЗ человечеству на *визуальные возможности* в Искусстве, в жизни, в производстве – во всей *Культуре Человечества*.

А наша Миссия: моя и нашего Конкретного искусствоведения – борьба с «эстетством», лживым и псевдонаучным, создание *научной Школы* в дисциплинах об искусстве. Это дает возможность верно *оценить, понять* всю ЭВОЛЮЦИЮ искусства, как в *плоскостных, монокулярных* формах, так и в *пространственных, бинокулярных* формах, уже частично реализованных в искусстве.

Это дает возможность ВЫЙТИ, наконец, искусству из сфабрикованного «эстетами» 30-летнего ЗАСТОЯ «Постмодернизма» – на *бинокулярные просторы* Нового Авангарда XXI века, Конкретного *бинокулярного* искусства.

Глава 35. Значение Конкретного бинокулярного искусства

Моему деду, Михаилу Качусову,
погибшему на войне с фашизмом,
п о с в я щ а е т с я

Древний мир мы охотно ставим в ы ш е
себя, грядущее же – никогда. Только отец
не завидует таланту сына. И.В. Гёте

Конечно же, великое *монокулярное* искусство Возрождения и Классицизма, Аналитическое искусство *Авангарда*, все это – вершины человеческого разума, прекрасное, высокое искусство. Мы вовсе не желаем в чем-то осудить или *принизить достижения* Великих Мастеров *монокулярного* искусства.

Это была ОДНА эпоха Возрождения, пора исследования и познания законов *перспективы* в отражении мира. Теперь грядет ДРУГОЕ Возрождение, другой этап познания и отражения реальности уже на *НОВОМ* уровне: *бинокулярное Конкретное* искусство, несущее ЭСТЕТИКУ *бинокулярных* технологий.

Бинокулярное искусство *прорывалось* сквозь *препоны* Старой школы *долго*: нежданное, непознанное и неприветствуемое. Любой, из окунувшихся в этот чудесный мир, стремился вновь создать его, но *попадал в ловушки* Старой школы, подобно мотыльку, летящему на свет свечи, подпаливая крылья, обжигаясь. И это можно проследить по творчеству Моне, Дега, Ван Гога, Ренуара и других.

Но первые *эксперименты* импрессионистов, постимпрессионистов в *новом видении* являлись лишь *интуитивными*, они не подтверждались *теоретическим обоснованием*, как это было с перспективой Л. да Винчи. Поэтому *бинокулярные* «прозрения» у них в картинах чередуются с провалами, с мучительными попытками *удержаться* в рамках нового, *пространственного* видения.

Еще студентами, я мои друзья *исследовали* это явление в работах множества художников. А результатом стало *понимание проблемы* и наши первые эксперименты и работы в области *бинокулярного* искусства. Но это было в рамках *ИХ* направления – в *Натурализме*, и не давало нам явления *Авангардизма*.



Пронькин В. Вечер в Белгороде. Дождь. 1976 г.
Пространственная (визуально) бинокулярная работа

Импрессионисты и Постимпрессионисты, *не осознав* явления и СУТИ бинокулярного пространства, пошли путем Аналитического Авангардизма.

АНАЛИЗ – метод выделения частей из целого. Импрессионисты выделили и исследовали в картинах *цвет* и *мазок* (дивизионизм), Кубизм – Свободу Формотворчества. Время искусства БИНОКУЛЯРНЫХ образов *еще не наступило*, а время Аналитического Авангардизма стояло на пороге и стучалось в дверь. Машинным производствам нужна была СВОЯ, авангардистская *эстетика!*

Ее дают Авангардисты! Аналитический Авангард 60–90-х XIX века ведет художников к Модерну, который, воплотив ЭСТЕТИКУ Модерна в архитектуру и дизайн, создает СТИЛЬ «Модерн» для *машинизированных* производств.

Неоабстракционизм Кандинского (Мондриан, Малевич) ведет к Конструктивизму, Функционализму, определившим *эстетику* для производства в XX в.

Но в 60-х годах XX в. *монокулярный* Авангардизм *заканчивает* эволюцию Концептуализмом. Время его прошло. Никто *не знал*, куда вести искусство.

Тогда «эстеты», в интересах *непорядочного* АРТ-БИЗНЕСА, и в силу собственной *некомпетентности* придумали и реализовали АФЕРУ «Постмодерна».

Искусство было загнано в ТУПИК 30-летнего ЗАСТОЯ «Постмодернизма», который продолжается и сейчас в различных «актуальных» или *псевдоавангардных*, выставках, в *псевдонаучной* болтовне «эстетов» на страницах «глянце-вых» журналах от искусства. Но скоро этому придет конец!

Наш Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство, ОТКРЫВАЕТ новую ЭПОХУ Аналитического *бинокулярного* Авангардизма. Это не просто «заявление»: открытия подтверждены теорией и Манифестами, Системами классификаций и картинами-экспериментами Нового Авангарда.



Пронькин В. Марс. 2004 г. Поп-арт плоскостной.
Произведение *монокулярного* искусства

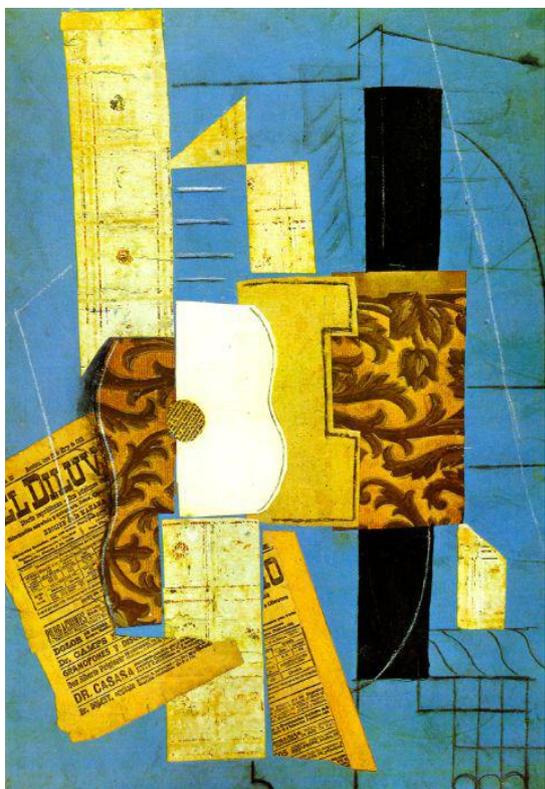


Пронькин В. Атомный Ангел. 2004 г.
Поп-сюр Конкретный. *Бинокулярное* искусство

Так, в «Пирамиде развития изобразительного искусства», являющейся его *Системой классификации*, вверх от вершины «пирамиды *монокулярного* искусства», «растет» другая пирамида – Система классификации *бинокулярного* искусства. И в ней – свои, *открытые мной* направления *бинокулярного* Авангардизма. Они *впервые* выделены, открыты, и исследованы в г. Белгороде, в России. Никто, из всех Авангардистов, еще не открывал такой «букет» Авангардизма!

Причем, наши открытия *научно* обоснованы: аналогично ПЕРСПЕКТИВАМ Л. да Винчи, подтверждены трудами *физиков* и *физиологов*. А исторически *формально* подготовлены в *Натурализме* достижениями *бинокулярности* в картинах импрессионистов, постимпрессионистов. Но, лишь в *Натурализме!*

У нас же – Новый Авангард! Аналитический *бинокулярный* Авангард с его новаторскими направлениями, течениями*. И если Старый Авангард тысячелетиями создавал *монокулярную ЭСТЕТИКУ* для производства и Культуры Человечества, то Новый Авангард, по сути, СОЗДАЕТ *бинокулярную ЭСТЕТИКУ* для производства и всей Культуры века XXI и прочих, будущих веков.



Пикассо П. Гитара. 1913.
Поп-кубо-абстракционизм



Пронькин В. Разнонаправленность света.
Цветные тени. 2004г. Конкретный абстракционизм

Открытия *монокулярного* Аналитического Авангардизма: исследования от Импрессионизма до Неоабстракционизма с его *аналитическими* течениями, не только *подготавливали* место новому, Конкретному *бинокулярному* искусству, но подготовили меня и *вдохновили* на открытие Нового Авангарда.

Я бесконечно БЛАГОДАРЕН всем ГЕНИЯМ Аналитического Авангардизма! Их авангардные работы, их открытия – путь ЭВОЛЮЦИИ искусства,

* В 2004 г. было 4 направления и 5 течений Нового Авангарда, то в 2018 г. – 8 направлений, 20 течений.

ОНИ открыли путь к его *дальнейшему развитию*, ОНИ нашли *развитие* в моих картинах и в открытиях, в Школе *научного*, Конкретного искусствоведения.

Неоабстрактное искусство, с его течениями, в XX веке завершило пирамиду Старого *монокулярного* искусства, а вместе XXI веком рождается и *новое* искусство: пространственное, Конкретное *бинокулярное*, искусство.

Пока, что это лишь начало, отправная точка пирамиды нового искусства, зеркально разворачивающейся над пирамидой Старого искусства. Это – Конкретный *бинокулярный* Абстракционизм и три другие направления.

Пока, что все лишь в стадии *эксперимента* и формальных разработок, это *важнейшие* авангардистские произведения, ПРОГРАММНЫЕ картины, *необходимые* для исследования в Авангарде. Они также важны для Школы нового, *научного* Конкретного искусствоведения. Они, поэтому особо ц е н н ы е для галерей, музеев и коллекционеров, для всей истории искусства и культуры.

Не будем скромничать, и это не кокетство, господа «эстеты», но МЫ, Авангардисты, реально представляем свою РОЛЬ и МЕСТО в мировой культуре.

Сезанн вполне реально заявлял: «Такие художники, как я, *рождаются один раз в двести лет!*» И время это подтвердило: его картины – среди самых дорогих произведений современности. Такой триумф ждет всех Авангардистов!

И я, Владимир Пронькин, *основатель* Нового Авангарда, *имею все основания* сказать: «Я – Леонардо и Ван Гог, Дали, Пикассо и Малевич СОВРЕМЕННОСИ! Такие художники, как я, *рождаются раз в пятьсот лет!*»

Хотите возмутиться, господа «эстеты»? Хоть лопните от злобы! Но Леонардо, *обосновывая научно* перспективу, открыл Эпоху *монокулярного* Натурализма (XIV век). Владимир Пронькин, *обосновывая научно* Новый Авангард, Конкретное *бинокулярное* искусство, открыл Эпоху *бинокулярного* искусства!

А в Новом Авангарде есть *бинокулярный* Абстракционизм и Поп-Супремализм, пространственный Кубизм и Поп-Сюрнатурализм. Это – ПОКА, товарищи «эстеты»! Что запоете вы через десяток лет! Пищалку надорвете!



Кандинский В. На белом II. 1923 г.
Монокулярный плоскостной Неоабстракционизм



Пронькин В. Зеленый куб. 2002. Конкретный
бинокулярный пространственный Абстракционизм

Но я предвижу бурное развитие Конкретного искусства, когда к формалистическим экспериментам добавится духовная и содержательная доминанта. Причем, для каждого из *вновь открытых* направлений станут подвластны удивительные и разные возможности в раскрытии духовных сфер, и каждое из новых направлений даст миру *уникальные* великие духовные произведения, каких не знало старое натурное искусство.

И это понимал Кандинский: «Мне стало ясно, что, между прочим, и самый «дух времени» в вопросах *формальных* создается именно и исключительно этими *полнозвучными* художниками – «личностями», которые *подчиняют своей убедительностью* не только современников., но и поколения веками позже живущих художников». Ну, что ж, Кандинский прав, и он *живет в веках!*

Открытие, создание Конкретного *бинокулярного* искусства является *закономерностью*, как закономерен и логичен ВЕСЬ Авангардизм, от Великой Точки до Неоабстракционизма В. Кандинского, открытого в начале века прошлого.

И символично, что Новый Авангард открыт на рубеже веков: авангардистское искусство Старой школы, *монокулярное и плоскостное*, закончило свой славный путь, и уже больше ТРЕТИ ВЕКА *не открывалось* новых направлений в живописи и в абстракционизме. ЗАСТОЙ «Постмодернизма» наступил на горло *эволюции* искусства и перекрыл дорогу Новому Авангардизму.

Казалось, мир вдохнул и задержал дыхание в предчувствии и ожидании чего-то не обычного. Неясный призрак нового, *бинокулярного* искусства, бродивший по Европе с середины 19-го века, шагнул в Век Двадцать первый, приняв реальный, *ясный* облик в образах и понимание в теории.

Конкретное искусство возникло как *необходимость*, как ВЫХОД из *теоретического, формалистического, духовного* застоя, о чем писал еще Кандинский: «Весь основной смысл вопроса об искусстве разрешается только на базе *внутренней необходимости*, обладающей жуткой силой вмиг *перевернуть* вверх дном... известные теоретические законы и границы».

Такой необходимостью, как *внутренней*, заложенной в художнике, так и сторонней, внешней, является *закономерный* путь развития искусства, который не остановить, не запретить. Возможно, именно *запрет* на *авангардное* искусство, попытки задержать, остановить *исследовательскую* мысль советским «социалистическо-натурным» «реализмом», и привели к *открытию* Конкретного *бинокулярного* искусства именно у нас, в России. «Пружина» сжалась до предела, до абсурда и, распрямившись с «жуткой силой, вмиг» перевернула все законы *монокулярного* искусства Старой Школы.

Что же дает Наш Новый Авангард, Конкретное искусство человечеству? Один запальчивый «Компьютерщик» мне заявил однажды: «Зачем в наш век КОМПЬЮТЕРОВ какие-то «Матиссы» и «Малевичи»? У нас – *Движение и Цвет!* Кому быть могут интересны ваши Конкретные абстракции?» Пижон!

Как тут не вспомнить дедушку Крылова! Вот-вот, то самое, о рыле и о желудях! Аналогичные «революционеры» в 30-х годах прошлого века по *идеологическим* причинам «отменили» Авангард в искусстве: «Зачем в наш век социализма какие-то «Матиссы» и «Малевичи»? У нас – *СОЦРЕАЛИЗМ!* Искусство для народа!» Что получили? *Эклектику* в архитектуре и *профанацію* в дизайне! Тотальный *политический, идеологический* контроль болванов-непрофессиона-

лов над профессионалами. Причем, во всех искусствах и науках: необразованные «партейцы» поучали Мастеров искусства и Ученых *как надо работать*. Абсурд!

А в результате – отставание культуры СССР от буржуазных, демократических культур. Не выдержав сравнения и конкуренции с «буржуйским» УРОВ-НЕМ товаров Запада, *определенным* Авангардом и «модернистами-абстракционистами», СССР исчез как идеологическая формация. Где вы, хулители Авангардизма? Ау! Вот, так же будет и с «Компьютерщиками»!

В «Совке» была «ИДЕОЛОГИЯ», а у Компьютерщиков-Балбесов – «ТЕХНОЛОГИЯ»! Чтобы «Балбес» или сверхновый «РОБОТ» смогли работать, их «супер-тех-мозги» надо ЗАПОЛНИТЬ ИНФОРМАЦИЕЙ. Какая она будет, господа «Компьютерщики»? «Постмодернистская»? «Эстетская»?



Руднев Л., Чернышёв С., Абросимов П., Насонов В. Здание МГУ. 1949-53. «Сталинская» ЭКЛЕКТИКА



Ван дер Роэ, Джонсон Ф. Сигрем-билдинг. 1958. Эстетика Супрематизма в архитектуре и дизайне

Ведь все вы применяете открытия кубистов, неоабстракционистов, а *яркости цветов* мы все обязаны *фовистам* и Матиссу. А вспомните об основоположниках *движения* в кино! Все в детстве рисовали на страничках книг комичных человечков и приводили их в движение нехитрым способом. На основании воспоминаний детства, бельгийский физик Ж. Плато сделал прибор, заставивший бежать *рисованного* человечка по поверхности.

Это случилось в 1832 г., а в 1877 г. *художник* Э. Рейно впервые спроектировал рисованные изображения на стену. И только в 1895 г. вместо рисунков применили *фотопленку*. Запальчивый «Компьютерщик» не открывал ни цвета, ни движения, он лишь открыл *провайдерскую фирму* и с помощью компьютеров набил себе карманы, используя чужие достижения, открытия.



Ритвелд Г. Красно-голубой стул. 1918 г. Ле Корбюзье. Кресло с подвижной спинкой. 1929 г.
Явление неоабстракционизма в дизайне начала XX века

Запальчивые «Компьютерщики» немало удивятся, узнав, что кресла, в которых нежатся их толстые зады, придуманы в начале века! Не нашего – 20-го! «Авангардистко-модернистского»! Эстетика Конструктивизма (Неоабстракционизм), Функционализма (Ле Корбюзье) уже тогда входила в производство, *определив* культуру прошлого века, XX века! А вы – опять «под дубом»?

Но, чтобы двигаться ВПЕРЕД, надо использовать ПЕРЕДОВЫЕ технологии, авангардистскую ЭСТЕТИКУ во всей КУЛЬТУРЕ! Пока все держится на *монокулярных* технологиях, на *монокулярной, плоскостной* эстетике.

И *монофотография*, и *все*, на ней основанное: компьютерные игры и программы (аксонометрия), кино и телевидение, абстрактное и перспективное *монокулярное* искусство – все это «одноглазые» изображения из доброй сказочной Плоскандии, где все *двумерно* и находится на плоскости. Все стерео-технологии, увы, привязаны к «бино-очкам», пока несовершенны, зато они – в *развитии!*

К о н к р е т н о е искусство же основано на *бинокулярном зрении* и занимается *пространственными* изображениями, причем, без всяческих «шпартг-плек», «бино-очков», что в корне изменяет все методики изобразительных процессов. Конкретное *научное* искусствоведение дает различные Системы классификации визуальных образов, течений, направлений *бинокулярного* искусства.

Вот, господа, что нужно вам ЗАКЛАДЫВАТЬ в мозги «Компьютерщикам», КОМПЬЮТЕРАМ и РОБОТАМ. За этим, утверждают *современные ученые* – будущее производства века XXI, за этим – будущее Культуры Человечества!

Но кто сказал, что будущее – за РОБОТАМИ? Фантасты предрекают нам иное производство! На уровне БОГОВ! Фантасты *прогрессивнее* УЧЕНЫХ! Создание из воздуха, «из ничего» домов, машин, животных, ЧЕЛОВЕКА – вот смелые мечты ФАНТАСТОВ! А путь к нему указываем МЫ, Школа Конкретного, *научного* искусства. У нас, Художников, есть смелость и запал Фантастов! У нас есть творческое Воображение, способность заглянуть за грань обыденности.



Пронькин В. Натюрморт с красным рюкзаком.
1979 г. Биноккулярный натурализм



Пронькин В. Супермен. 2004 г.
Пространственный биноккулярный Изо-ПОП-арт

Возможно, господа «Компьютерщики» слышали такое слово: «ГОЛОГРАФИЯ»? В отличие от СТЕРЕОобразов, которые напоминают нам картину, голографические образы являются «скульптурой», они объемны визуально, их можно обойти, как «круглую» скульптуру, рассмотреть со всех сторон.

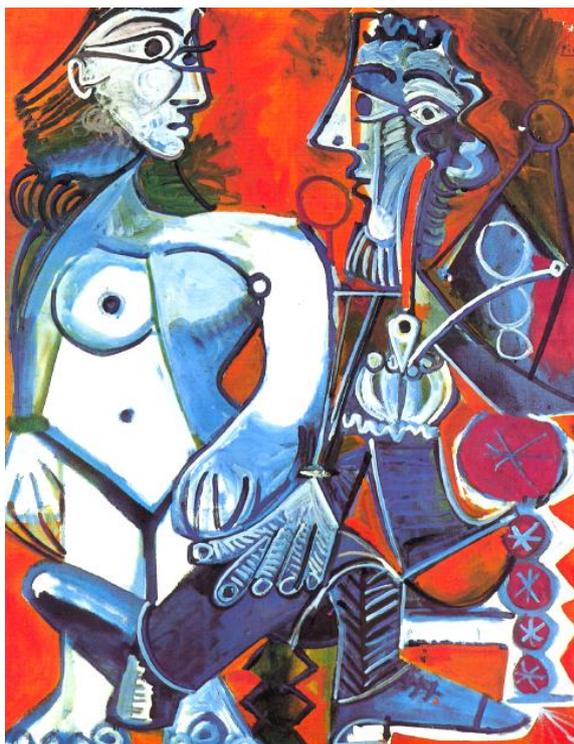
Голографические образы, по сути, являются *биноккулярными изображениями*, и в производстве будущего они заменяют *чертежи*. Такие образы, в соединении *нано-технологиями*: БИНО-НАНО-ТЕХНОЛОГИИ, дадут возможность *из любого хлама, мусора* создать необходимый вам продукт. Причем, легко и просто, как это делает ребенок, «штампуюя» формочками из песка свои поделки.

Не правда ли, занятная теория, хотя вполне логичная! И это поднимает область *визуальных образов* на неожиданную, *производственную* высоту. Ведь кроме *эстетики*, сопутствующей производству, рисунок и чертеж всегда являлись *частью производства*. Но в БИНО-НАНО-ТЕХНОЛОГИЯХ *голографические образы* становятся *ОСНОВОЙ!* Конечно, в них найдется место и Компьютерщикам, и Оптикам, и Физикам... И даже Лирикам, поскольку без Искусства, Красоты нигде не обойтись. Искусство вечно, господа «Компьютерщики»!

Но в мире, в наше время, процветает все еще *монокулярное искусство*, его технологии, «эстетское», псевдонаучное *искусствознание*. А это – миллионная толпа «эстетов» и «искусствознаев», которой нужно «перезагрузить» свои мозги.

Увы! Пока я наблюдаю *неприглядную картину!* Вместо того, чтобы стремиться к *прогрессивным знаниям*, «эстеты» и художники «Постмодернизма» свои усилия направили к противоположным действиям: душить и «не пущать».

А не такая же оказия существовала и компьютерных технологиях, товарищи Компьютерщики?! Внедрение компьютеров в жизнь встречало раздражение и неприятие в среде ортодоксальных бюрократов и преподавателей.



Пикассо П. Обнаженная и курильщик.
Монокулярный плоскостной кубизм. Реализм



Пронькин В. Зеленый курильщик. 2002 г.
Биноккулярный пространственный Конкретный кубизм

Конкретное *биноккулярное* искусство совершит революционные открытия в различных областях искусства и, как открытия *предшествующих* художников-Авангардистов, оно откроет новые возможности для многих областей науки, производства и архитектуры. Значение открытия Нового Авангарда XXI века, Конкретного *биноккулярного* искусства, огромно, многопланово.

Во-первых, это *научный*, познавательный процесс. Картины и теория «Конкретников» помогут прогрессивным теоретикам искусства *переосмыслить* многое в истории искусств, создать простые и понятные для всех искусствоведческие книги, как в изобразительном искусстве, так и в литературе, музыке.

Пока же в искусствоведческой литературе преобладает лишь *псевдонаучное* «эстетство»: *вкус, интуиция и мнение* вместо научных знаний, политизированное критиканство и жуткая *неопределенность* даже в основополагающих определениях понятий. А всяческие «измы» или «арты» для зрителей и многих «теоретиков» являются «кроссвордо-ребусами» за семью печатями.

Во-вторых, появится возможность создавать *научные труды и прогрессивные программы* у сотен передовых учителей, преподавателей. В конечном счете – СОЗДАНИЕ *во всех искусствах* новой Школы Конкретного БИНОКУЛЯРНОГО искусства, пространственного и одухотворенного, *существенно* отличающегося от Школы Старого, *монокулярного* искусства.

В-третьих, подготовленное новой Школой Конкретного искусства *новое* поколение художников-биноклярщиков, совершит *прорыв* в искусстве Старой школы и подарит миру величайшие произведения искусства.

В-четвертых, применение *Конкретного* искусства в быту, его ЭСТЕТИКИ в промышленности, архитектуре, откроет новые возможности в развитии дизайна, а синтез архитектуры и *пространственного* монументального искусства поз-

волит *зрительно* раздвинуть стены и делать чудеса в создании искусственной среды существования людей. В дальнейшем в этом будут участвовать новый способ производства: БИНО-НАНО-ТЕХНОЛОГИИ.

В-пятых, с развитием и появлением стереокино и стереотелевидения требуется **НОВОЕ**, *бинокулярное* «мышление» художников и режиссеров, артистов, операторов и потребителей их продукции, обыкновенных зрителей. Это *пространственное* мышление даст людям наше *Конкретное бинокулярное* искусство. Мы, как и прочие Авангардисты, «откроем людям глаза»!

В-шестых, открытие, *научное* обоснование и классификация направлений и течений Нового Авангарда заполнит пустоту «Постмодернизма», даст деятелям Искусства в разных его видах необходимые «СТУПЕНИ» в творчестве.

Я думаю, что перечисленные выше аргументы достаточно разумны, чтобы общество *серьезно* отнеслось к *Конкретному бинокулярному* искусству и перестало считать художников-Авангардистов забавными и несерьезными чудилами.

И мы серьезно заявляем о рождении **ч е т ы р е х** направлений и пяти течений Нового Авангарда – *Конкретного бинокулярного* искусства, которые уже открыли новую эпоху в различных сферах деятельности и познания действительности Человеком. Наш Новый Авангард – искусство **б у д у щ е г о !**

Новый Век ждет *нового* искусства! Век Двадцать первый, **МЫ** и д е м !

г. Белгород. 31.12.2004 г.



Пронькин В. Желтый цилиндр. 2002 г. Конкретный *пространственный* абстракционизм

Пронькин В. Послесловие*

Ну, вот, мой уважаемый читатель, Искатель Истины, Вы прочитали мою книгу. Теперь Вы понимаете в искусстве больше всех Профессоров и Академиков! И это несомненно! Они, «эстеты» и искусствоЗНАИ, возможно ЗНАЮТ больше (не зря же они «ЗНАИ!»), но ВЕДАЕМ в искусстве *больше* МЫ!

Напомним, что «ЭСТЕТЫ» – искусствоЗНАИ, *отрицающие* НАУКУ в области искусства, *судящие-рядящие* на основании ВКУСА, ИНТУИЦИИ – *субъективно*. А мы поставили *впервые* искусствоЗНАНИЕ на научную основу.

Конечно, эта книга *могла быть издана* и десять лет назад, после Рецензии московского искусствоведа В.В. Пацюкова на книгу и на мои открытия. Увы! Моей вины здесь нет. Виновны наши Бюрократы и наши злостные «эстетки»!

Но мы, Авангардисты, не торопимся: *ведь перед нами – Вечность!* К тому же, все, что шлет нам Бог – *во благо!* Не зря же, говорят религиозные «эстеты», Бог при рождении *поцеловал* всех нас, Авангардистов, в лобик! Или в макушку!

Не верите? Тогда есть повод улыбнуться: ведь в этой книге – столько анекдотов! Пример: московское «светило» «соцэстетской» мысли, *профессор* Александр Ильич Морозов стал обвинять меня во всех «грехах»: «Как Вы посмели разместить свою картину рядом с шедевром *гениального* Кандинского?»

На это я ответил: «Ну, Мэтр! Это для Вас Кандинский – «Гений», «Бог», а для меня он – друг, Авангардист! Уверен, если бы он появился здесь, то мы бы посидели с ним, поговорили... Распили бы бутылку доброго винца и поняли друг друга. Авангардист всегда поймет Авангардиста!» «Вам не хватает скромности! – сказал Ильич. – Хотя, пожалуй, это лучше *Скромной Серости!*»**

Пришлось мне написать еще 2-е книги: «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Тем более, что «*Скромной Серости*» я насмотрелся на своем веку!

Снобизм, невежество вчерашних «соцэстетов», перелицованных в «демократических эстетов», *пятнадцать лет* не допускает Новый Авангард к признанию. Ну, не пушают, паразиты! Пардон, «эстеты», но сие – *не оскорбление!*

«ПАРАЗИТ – Организм (растение, животное), *питающийся* за счет другого организма и *вредящий* ему»¹. «Эстет» – животное (пардон!), грызущее Авангардистов, ВРЕДЯ им всюду и всегда, *пока их не признают!* Тогда сей паразит начнет *питаться* за счет Авангардистов, признавши их и восхваляя. Или не так?

Единственный прием против «эстетов» – «ЩЕЛКНУТЬ В НОС»! Увы! Против крутых, бесчувственных «эстетов» прием не помогает! У них ни чувств, ни разума, ни совести! ЧУР-БА-НЫ! Таким важнее КОЛБАСА в их спецпайке.

Когда я встретил в Центре Современного искусства (г. Москва) Леню Бажанова, то сразу понял: это «эстет»! Паразитизм светился на его лице, а кредо его жизни было: «Не пушать!» За полчаса беседы я оценил его «эстетскую» «кашу-малу» в мозгах и неспособность к логике. Типичный бюрократ!

НО! Паразитские способности «эстет» продемонстрировал уже на телепередаче об искусстве, конечно, «СОВРЕМЕННОМ»! Надулся «петушком» и важ-

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

** Отрывок из моей книги «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Книга 2. Новый Авангард XXI в.

¹ Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М., 1995. – С. 483.

но произнес: «Вообще-то, НАМ надо *критически пересмотреть* всю терминологию искусствознания». О том, что МЫ ее *пересмотрели*, «эстет», не доложил. Ему важнее был не Новый Авангард, а его личное, «эстетское» «ВЕЛИЧИЕ».

При новой встрече я передал ему две наших монографии, на что «эстет» завистливо сказал: «Вообще-то, я не понимаю, как можно ЧТО-ТО *открывать* в искусстве?» «Прочтите, и поймете! – ответил я. – Ждем от Вас помощи, поддержки!» Ага! Дождешься! Он даже (по моей просьбе) *не передал десяток наших книг* искусствоведу Пацюкову, своему «начальству». Я позвонил ему, спросил. «Эстет» оскалился и твякнул: «Отстаньте от меня!» И бросил трубку. Скажите, господа, что делать бедному Авангардисту?! Вредительство – кругом!

Другое дело – Пацюков! Я, помнится, зашел в Центр современного искусства, но Лени не было. Увы... Но я не отступил! И я добился! И моя книга, господа, увидела ПАРИЖ! Не верите? Так вот вам, небольшой отрывок из нашей 2-й книги! И здесь же, кстати, применяется прием «Шелк по носу»! Читайте!

«Тогда я попросил позвать Руководителя. Минут через пяток вошел Виталий Владимирович Пацюков, веселый, энергичный: «Так! Где тут *провинциальный* Авангардист?» «Ах, ты... – подумал я в сердцах. – Как надоели мне эти московские ЭСТЕТЫ!» Ну, погоди, «эстет»! (И начинается «щелчок»!)



Пронькин В.И. Дали-Паганнини. Браво, Маэстро!
Новый авангард, Конкретный ПОП-сюрреализм. 2007



Марсель Дюшан на фоне своего произведения
ПОП-АРТА: «Велосипедное колесо». 1913 г.

Я начал с Пацюковым разговор *коварно*: «повел» его, словно бычка на поводе в «загон». Загоном был ПОП-АРТ! Я знал, куда веду!

«А-а! Поп-арт! – воскликнул громко Мэтр. – Ну, это, братец, ЯСНО! Это, когда предмет *теряет свое функциональное назначение и становится произведением искусства!* Поп-артом!» И он обвел победным взглядом своих сотруд-

ниц, гордящихся своим Наставником. «Эстетки» обожали Пацюкова, и как его не обожать: он весь *светился обаянием* Пацюка, известного героя Гоголя!

«Позво-ольте! Я не согласен с Вами! – ответил я. – Эту нелепость повторяют все «искусствоведы»! Вот, взяли Вы, простите, писсуар, лишили его функционального назначения, то есть, *сняли, и... выбросили на помойку!* Можно назвать его «произведением поп-арта», или это просто МУСОР?»

Мэтр растерялся, а сотрудницы раскрыли рты, наверное, в ожидании вареников. Увы! Вареники не просвистели в воздухе – сметана, видно, кончилась!

«То есть... Позвольте... – озадаченно сказал Маэстро и ловко вывернулся. – А как Вы считаете?» Сотрудницы-«эстетки» вздохнули с облегчением и каверзно заулыбались. Попался, «Авангардист»!

Но я ответил очень просто: «Дюшан, в отличие от «трактователей», считал: «Искусство – все, на что укажет Художник»! Искусством может стать любой предмет, несущий *эстетическую функцию*. И писсуар искусством может стать: а) лишившись своего функционального назначения; б) получив новую, *эстетическую функцию*, или функцию *украшения*. Предмет стал *вещью*, украшением: цветок в причёске женщины, раковина на полке, это уже – ПОП-АРТ».

Мэтр встал: «Давайте Вашу книгу! Лечу в Париж, возьму ее с собой. Зайдите через недельку!»² Так эта удивительная книга увидела Париж!



Пронькин Владимир. Привет от Авангардиста всем пламенным «эстетам» и моим друзьям!



Пронькин В. Казанова. 2006 г.
Конкретный Поп-кубо-абстракционизм

² Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М. Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма, и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. Кн. 2. Неопубликованные, дополненные теоретические очерки, рецензии и предисловия. – Белгород:, 2016. – С. 51.

Через неделю Пацюков вернулся из Парижа, и я помчался в Центр. «В приемной пахло девушками и Парижем. Вошел Виталий, бодрый, свежезаграничный! Мы поздоровались, и он пожал мне руку: «Ну, что! Глобально! Интересно! Мы, к сожалению, издать не можем – денег нет! Зато Рецензию я дам Вам знатную!» И он продиктовал девице *очень верную Рецензию*.

Я удивился: он все понял, молодец! Лихая подпись, дата... «А печать?» – спросил я Мэтра. «Не обязательно! – ответил Мэтр. – Бланк фирменный! И этого достаточно!» Из злой Москвы я вез всего один трофей – Рецензию Пацюкова»*.

А вот, и содержание «трофея»! Он был опубликован в нашей второй книге «Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма, и Школа научного Конкретного искусствоведения».

**Текст рецензии на научные и художественные
исследования «Новый авангард. Конкретное искусство»
Авангардиста В.И. Пронькина**

В управление культуры при администрации Белгородской области.

Научные и художественные исследования «Новый авангард. Конкретное искусство теоретика искусства и художника В.И. Пронькина представляет собой значительный интерес в области современной культурологической и эстетической мысли. В нем предлагается новый подход к истории визуальной культуры, к понятиям перспективы, трехмерности пространства и пластических форм, основанных на бинокулярном зрении.

В.И. Пронькин в своих теоретических трудах и в своей художественной практике разрабатывает *абсолютно новые* принципы оптики и визуальных технологий, способные внести *качественные* изменения не только в *современное искусство*, но и во все *виды художественной деятельности человека*, связанные с его зрительным аппаратом и образами. Исследование «Новый авангард, Конкретное искусство» заслуживает всяческой поддержки и нуждается в практической реализации своих положений в виде издательского проекта и *методик художественного обучения*.

Руководитель отдела экспериментальных программ:

(подпись) Пацюков В.В.

(П. №124-12 от 23.12.05)

Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации. Федеральное агентство по культуре и кинематографии Государственный Центр современного искусства. 123242. Москва, Зоологическая ул. д. 13. тел/факс: (095) 254-08-74, (095) 254-85-83, (095) 252-18-82. (095) 252-84-92; www.ncca.ru; e-mail: ncca@ncca.ru; admin@ncca.ru; art@ncca.ru.

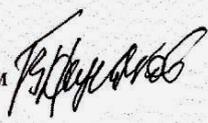
Поскольку все мои противники: чиновники, тугие Буро-крады и лицемерные «эстеты» меня повсюду выставляют, то самозванцем, то самохвалом, а иногда, совсем – *мошенником*, уместно будет привести здесь ПОДЛИННИК сего значительного и исторического документа. Прошу, друзья, он предоставлен вам!

* Отрывок из моей книги «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Книга 2. Новый Авангард XXI в.

Г Ц С И Н С С А Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И Н С С А Г Ц С И
Г Ц С И Н С С А Г Ц С И Н С С А
Н С С А Г Ц С И Н С С А Г Ц С И

В управлении культуры
при администрации Белгородской области

Научные и художественные исследование «Новый авангард. Конкретное искусство» теоретика искусства и художника В.И. Пронькина представляет собой значительный интерес в области современной культурологической и эстетической мысли. В нем предлагается новый подход к истории визуальной культуры, к понятиям перспективы, трехмерности пространства и пластических форм, основанный на бинокулярном зрении. В. И. Пронькин в своих теоретических работах и в своей художественной практике разрабатывает абсолютно новые принципы оптики и визуальных технологий, способные внести качественные изменения не только в современное искусство, но и во все виды художественной деятельности человека, связанные с его зрительным аппаратом и образами. Исследование «Новый авангард. Конкретное искусство» заслуживает всяческой поддержки и нуждается в практической реализации своих положений в виде издательского проекта и методик художественного обучения.

Руководитель отдела экспериментальных программ  Пацюков В.В.

23.12.05

17 № 124-12 от 23.12.05

№

Министерство культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации. Федеральное агентство по культуре и кинематографии
Государственный Центр современного искусства 123242, Москва, Зоологическая ул., д. 13, тел/факс: (095) 254-06-74
(095) 254-85-83, (095) 252-18-82, (095) 254-84-92; www.ncca.ru; e-mail: ncca@ncca.ru; admin@ncca.ru; art@ncca.ru

Но в Белгороде началось все то же «отфутболивание», что и в Москве. Все важные чинуши, только услышав слово «Авангард», бледнели и посылали меня ДАЛЕ! Да-а! Крепко воспитал «совков» наш «кукурузник» Никитос!

И вот, я, словно Колобок скатился в самый низ. Хотите знать, кто тормозит Искусство? Вот вам, «презент»: отрывок из «Пути Авангардиста». И если

Вам там встретится античный Бог Искусства АПОЛЛОН, не удивляйтесь: мы дружим с ним давно, с времен студенчества: он друг мой и помощник! Итак...

«Культура» погнала меня к Ю.Г. Максимчуку, я понял – начинается «московские пасовки»: на колу – мочалО, начинай – сначала!

Юрий Георгиевич Максимчук был «трошки от искусства», и «гдэсь учився музыке». Это давало шанс! Я вспомнил духовой оркестр и джаз, напел импровизацию. «Да-а! – поддержал коллега. – Все запрещали, а вот теперь – играй, твори, что хочешь! Плюрализм!» Тут Аполлон пихнул меня в плечо, и я «запел» о Новом Авангарде, и об открытиях значения мирового...

Начальник слушал и бледнел. Когда я протянул ему Рецензию ИЗ МОСКВЫ, он постарел на десять лет. Седая прядь волос окрасила прическу...

 господин чиновник берет... как бомбу,
 берет – как ежа, как бритву обоюдоострую,
 берет, как гремучую, в 20 жал
 змею двухметроворостую³.

«Но, как же... Как же можно... – залепетал начальник над искусством. – Какой Новейший авангард? Бонокулярное искусство...» «Да, Вы прочтите! – успокоил я. – Москва. Центр современного искусства. При Вашем министерстве... Культуры! А Пацюков – искусствовед известный! Руководит отделом. Экспериментальным, авангардным!»

Я вдруг за ним увидел женщину, по пояс обнаженную, из гипса. Почти Венера, но с руками. Табличка с надписью «Карьера Юрия Георгиевича Максимчука». По ней пошла сеть трещин, отвалилась правая рука... и левая. Теперь – совсем «Венера»... Трещины росли.

«А где «Рецензия» Художественного музея?!» – фальцетом прокричал «эстет». «Зачем она? – не понял я. – Вот вам! Московская!»

«Карьера Юрия Георгиевича» оживилась и, гордо вздернув голову, взглянула на меня. Все трещины, как в фантастическом блокбастере, стали стремительно затягиваться! Любезный Аполлон пристроил руки, «Карьера» фыркнула и томно удалилась в дверь.

Повеселевший Максимчук уже писал записку: «Вот! Та-ак! Идите Вы... в Музей! Найдите там Половину... Галину Александровну... Она *искусствовед*. Пусть все изучит, прочтает, и... даст Рецензию!»

Как деликатно посылают на... по кругу эти бегемоты! Лежат в болоте, чавкают зарплатами, а стоит обратиться – «На колу мочалО»!

Из «Департамента» – в «Культуру»! «Культура» шлет в музей... «А вот куда тебя пошлет *Искусствовед* Галина?!» – задумчиво сказал мне Аполлон*.

«Искусствовед» Галина оказалась *липовой*: училка рисования, но... Как пролезают на престижные места эти фурсетки**? Об этом знает только *кумовской* облцентр! Поэтому Галина застонала: «Ах! Почему же я?» «Ну, значит, уважают! – успокоил я. – Вы не волнуйтесь, если, что – звоните! Вот мой телефон!» О! Если бы я знал, кому доверил книгу! Они, вообще – НИКТО! И даже не «эстетки»... Это – повсюду пролезающие на хлебные места ПРОХВОСТЫ!

³ Маяковский В. Стихи о советском паспорте / Стихотворения и поэмы. – Л., 1968. – С. 286.

* Отрывок из моей книги «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Книга 2. Новый Авангард XXI в.

** ФУРСЕТКА – Модница, щеголиха. Взбалмошная девушка.

Я ждал Рецензию целый год. За это время мы Андреем написали книги об Абстракционизме и Поп-арте! Под эти книги – новые картины! Тут сразу можно серию издать: три книги «Новый Авангард!» А где моя Галина? Не звонит!

Я стал ее «ловить». Поймал! Похорошела, приделась! А вдруг она издала книгу «за бугром»? И гонор с гонорара! Я ей – вопрос: «Где книга и Рецензия?!»

Фурсетка зарыдала: «Владимир Иванович! Простите! Я ничего не понимаю в ней!» Знал, хитрый Максимчук, кому давать задание.

«А книга где?» – «Ой! Я отдала ее». – «Кому?» – «Наташе Гончаренко» – «А это кто?» – «Заочница, студентка! Искусствоведческий заканчивает. Она уже «Рецензию» Вам сделала!» – «А где она?» – «Да, у меня». – «Так, передайте ее мне!» Половина дала мне файл с листами. Я мельком глянул. Даты нет. Зато: «Н.М. Гончаренко, искусствовед!» Какое самомнение! Ты выучись, сначала!

«Да! Комбинация шикарная! – воскликнул Аполлон. – Один болван спихнул проблему недоумку, тот перекинул «дело» ниже, глупой бабе, а та, спихнула его недоученной студентке... Пацюк-Пацю-у-ук! Пошто печать зажилил?»*



Владимир Пронькин, Авангардист. 2008 г.



Пронькин В., Кудинова Л. Заговорщики. 2004 г.
Собственность Рустама Кулдашева

Представьте, господа, какая редкая удача свалилась на «эстетскую» головушку заочницы-студентки! «Научно» отстегать зарвавшегося Авангардиста! И, в то же время, *удобно* Начальству: лизнуть угодливо его «совковские» штаны в причинном месте! Недоучившаяся искусствознайка (хотя, и доучившиеся ничем

* Отрывок из моей книги «Путь Авангардиста или как я стал Гением». Книга 2. Новый Авангард XXI в.

не лучше!) состряпала Рецензию, достойную «эстетки»! Убожество ее ума, отсутствие логичности с успехом заменяли «шулерство» и искажение фактов, бесовское вранье (с источниками, авторами) и прокурорский тон.

Это отметил Николай Ильич Шевченко, искусствовед, профессор, доктор философских наук: «Но если Авангардист В.И. Пронькин занимается *развитием искусства*, приданием искусствоведению *научного* характера, поставив целью исследования Нового Авангарда XXI века, созданием Школы Конкретного искусствоведения, то цель «эстетки» Н.М. Гончаренко – *охаять* все ее открытия, их *инновационность* и значение. Типичная позиция «эстетов»!»⁴

Дурацкую «Рецензию» я проанализировал и *написал ответ*, желая «просветить» студентку. Не делайте, такого господ! Не надо забывать народную поговорку: ту, самую – про *бисер!* Не надо метать бисер перед «эстетками»!

А в результате этого, студентка так *обиделась*, что «О! О! О-о-о!» Ожесточилась и ОзлОбилась, и загОрелась *мстью* пламенной «эстетки»! В Художественном музее сколотилась группа моих верных «супротивниц»: студентка Гончаренко с *учительницей* Половиной и со вчерашней *школьницей* Свиридовой Натусей. Директор Худ. музея, *учительница* Лукьянова Татьяна и ее «эстетки» решили проУЧИТЬ Авангардиста, и всюду *гадить, не пущать, и не прощать!*

Как, там, про ПАРАЗИТОВ?! «Эстет» – животное, грызущее Авангардистов, ВРЕДЯ им всюду и всегда, *пока их не признают*» (В.И. Пронькин).

Ну, ладно, нам не привыкать! Но ВЫ, Читатели, Искатели Высоких Истин и Почитатели Великого Искусства, ВЫ-то причем?! И в чем ВЫ виноваты?! Из-за чиновников-«совков», из-за тупых «эстеток» и УЧИЛОК на *ответственных постах*, ВЫ, будущие «Ван Гоги», «Мондрианы» и «Сезанны» НЕ ПОЛУЧИЛИ этой *простой* и очень *нужной* КНИГИ... Увы-увы! Провинция, друзья!

Хотя... В Москве гораздо ХУЖЕ! У нас есть, все же, Новый Авангард, есть Школа нового *научного* Конкретного искусствоведения... А в бедной Матушке-Москве?! Ужасный, толстый ГЕЛЬМАН: «У-у-у! Модернистский период прошел, ОТКРЫТИЙ больше НЕ БУ-УДЕТ! Наступил ПОСТМОДЕРНИЗМ!»⁵

И... ХЛОП, перед Авангардистом дверью! Вали отсель, отколь пришел!

Хотите, я расскажу вам о других моих «визитах», еще до Пацюкова? Приехав с стольный град, я поспешил в музей, к моим друзьям-Авангардистам. «Моне мне подмигнул сверкающими бликами у скал Бель-Иль, а Поль Сезанн и Поль Гоген расплылись в комплементах. Лишь впечатлительный Ван Гог заплакал и обнял меня под солнцем «Красных виноградников». Экспрессионист!

Но я преследовал еще другую цель в российской Мекке Авангарда: я попытался «достучаться» до ее Директора, Ирины Александровны Антоновой.

И я «пробился», все-таки, в «Приемную» Антоновой, я *даже ее ВИДЕЛ*, сидящую за столом... Но у Антоновой в «Приемной» сидел ужасный «Цербер» – бетоннокаменная СЕКРЕТАРША! Я упросил «бетоннокаменную», и она сказала: «Ну, что ж, оставьте мне Ваше исследование, я передам его Антоновой!»

⁴ Шевченко Н.И. Предисловие. Новый Авангард и становление Школы научного Конкретного искусствоведения: от «эстетства» – к науке. Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М., Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. Кн. 2... – С. 14.

⁵ Гельман М. Искусство будущего. Режим доступа: <http://www.guelman.ru/artists/mg/art-of-the-future/>.

Конечно, я не мог отдать единственную книгу! Я мог оставить только файл с ЭССЕ о Новом Авангарде, с течениями и направлениями, и с «Пирамидой» эволюции искусства с выходом на Новый Авангард... Мой телефон и адрес олицетворяли зыбкую надежду на внимание, поддержку доблестной «эстетки»...

Но слушая по телевидению Антонову, я отмечал ее «эстетские» нелепости: натуралистов она называла «реалистами», Авангардистов – «модернистами»... Весь бред «эстетского» искусствознания! А этого могло не быть, почти она мой «Новый Авангард»! Увы, увы! Нчальницы-«эстетки» неприступны! А я всего-то и хотел – поддержки!»⁶ Ага! Дождешься ее от «эстеток»!

А через пару месяцев я получил ОТПИСКУ! Антонова «спустила» эссе АВАНГАРДИСТА «Ученому секретарю» Т.Е. Егоровой. Ученая «эстетка» была немногословна: «К сожалению... Наряду с финансовыми ограничениями, *научная специфика* («эстетство»? Автор) не всегда позволяет участие музея в различных *современных* художественных проектах, *пусть даже весьма перспективных и увлекательных*. С уважением, Т.Е. Егорова. 17.01.2006». Как, отфутболила!

Голубушка «эстетка»! У нас не *перспективный*, *пусть даже весьма*, проект! У нас не «увлекательность», а **НОВЫЙ АВАНГАРД!** Но, что Вы, вместе со своим начальством, в Авангарде **ПОНИМАЕТЕ?** Для вас он – лишь в XX веке!

И вдруг – Авангардист! Вашим мозгам «эстеток» это – *недоступно!* Вам нужен «УВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ» проект! И даже – «РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ»! Вам нужно превратить МУЗЕЙ Авангардистов – в ЦИРК?! И превратили!

Так, в сентябре 2017 года перед центральным входом в ГМИИ им. А.С. Пушкина вдруг стали расставлять десятки детских *стареньких* кроватей и колясок. «Что происходит? – удивились москвичи. – Никак, МУЗЕЙ нам отдают под *детский сад?*» Но, дальше – больше! Машины подвозили срубленные березки и возводили на баррикаде из старья ЗАБОР из молодых, загубленных деревьев...

«Что это? Кошмар! Неужто «Пушкинку» закрыли? – не понимали москвичи. – Что это за СВАЛКА?» «Эх, темнота! – ответили рабочие, крепившие березки. – Какая свалка? Это ИНСТАЛЛЯЦИЯ! А автор – *самый известный* в мире современный Инсталлятор – Цай Гоцянь! Что, не слыхали? Темнота-а!»

Конечно, Вы все поняли, читатель: на самом деле, «Темнота» – «эстетки» от «Культуры», вернее, от Искусства! Они и допустили эту «свалку» на ступенях знаменитого Музея. Недавно Познер, в интервью с Антоновой задал ей (деликатнейше!) вопрос о *несуразностях* «Постмодернизма». На это Президент Музея им. Пушкина ответила весьма уклончиво: «Это явление в искусстве надо еще исследовать!» «Эстеты» предсказуемы! Припомните Бажанова!

В искусстве – 40 лет ЗАСТОЯ «Постмодерна», а искусствознания И. Антонова его *лишь собирается* ИССЛЕДОВАТЬ! При этом, позволяя завалить вход в «свой» ХРАМ «постмодернистским» ХЛАМОМ. Ее «Научная сфера: искусствоЗНАНИЕ» ([https://ru.wikipedia.org/wiki/Антонова Ирина Анатольевна](https://ru.wikipedia.org/wiki/Антонова_Ирина_Анатольевна))! ИскусствоВЕДЕНИЕМ она не обладает, ведь это – сфера нашей Школы *научного, Конкретного искусствоведения*, ею «отфутболенной» в 2006 году.

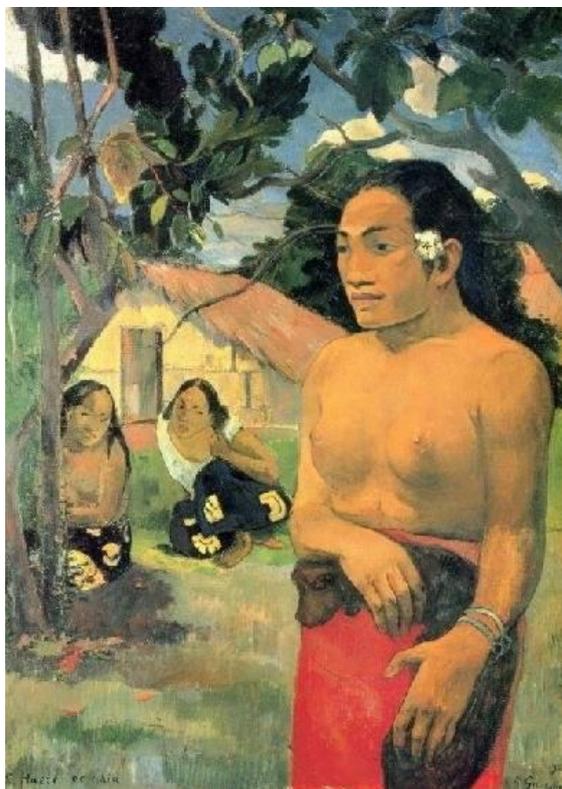
И мы *уже тогда* увидели всю СУЩНОСТЬ *этигонского* «Постмодерна», а Климент Гринберг, *прозревающий* «эстет» поставил еще раньше под сомнение

⁶ Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М. Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма, и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. Кн. 2... – С. 59.

его «новаторство»: «Эти идеологи, сторонники постмодернизма... являются более опасной УГРОЗОЙ высокому искусству, чем прежние обыватели от искусства. Они приносят современный обывательский вкус, маскируя его под НОВАТОРСТВО и обертывая его в высокопарный художественный ЖАРГОН»⁷.



Гусейнов В. Фото. Инсталляция Цай Гоцяна.
Вход в музей закрыт «Постмодернизмом»!



Гоген П. Куда ты идёшь?
Куда ты идёшь, ГМИИ им. А.С. Пушкина?

И разрешение И.А. Антоновой, вместе с теперешним директором ГМИИ им. А.С. Пушкина, Лошак Марии Девовны, на «инсталляцию» заезжего китайца, обычного «эпигониста» «Постмодерна», *станет понятным* после слов К. Гринберга: «Это, прежде всего, способ выдать себя *сторонником модного искусства*, страшись прослыть *реакционером* или *ортодоксом*, что является самым большим проступком перед новомодными обывателями современности»⁸.

Добавим к этому: это есть следствие НЕКОМПЕТЕНТНОСТИ «эстеток» в АВАНГАРДИЗМЕ, и в общей эволюции, развитии изобразительного искусства.

Уверен, я сейчас нажил ВРАГОВ в лице всей МАФИИ «эстетской» мысли города Москва! Хотя, они мои враги с открытия мной Нового Авангарда!

А кто такая есть – Лошак Мария Девовна? С какого дуба она шлепнулась в «намоленное» кресло Директора ГМИИ им. А.С. Пушкина? Или с березы?

Я заглянул в словарь: «ЛЮШАК»⁹. Нет! Этого не может быть! Это уж слишком! Музей им. Пушкина – любимый мой музей! Музей Авангардистов,

⁷ Greenberg С. Modern and Postmodern. Режим доступа: <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>.

⁸ Greenberg С. Modern and Postmodern. – Режим доступа: <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>.

⁹ Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка... – С. 326. (Смотрите сами!)

Импрессионистов, Постимпрессионистов... И я – в припрыжку, в ВИКИ-ПЕДИЮ! Ведь там – Великие все люди...

И точно! ЕСТЬ! Лошак Мария Девовна! Меня, Авангардиста, «туда НЕТ», а Девовна – пожалуйста! Ну, слава Богу, уважают госпожу Лошак!

Итак! «Марина Девовна Лошак (урождённая *Боскис*...)» Не верится – проверьте: ([https://ru.wikipedia.org/wiki/Лошак Мария Девовна](https://ru.wikipedia.org/wiki/Лошак_Мария_Девовна)). БОСКИС!

Ну, вот! Она же с детства – в БОССах! Над кисками, но ВСЕ ЖЕ! К тому же, одесситка... Может, КИТАЕЦ – ШУТКА, а москвичи, увы, не одесситы?

«Окончила Одесский государственный университет имени И.И. Мечникова по специальности «Классическая филология» ([ru.wikipedia](https://ru.wikipedia.org/wiki/Матрешкин_КОТ)). Матрешкин КОТ!

Неужто все Художественные музеи у нас в России *возглавляют* неудачницы-УЧИЛКИ?! Отсюда вам – и «Постмодерн»! Приехали, «эстеты»!

Маратик Гельман, *хилый инженер*, рабочий сцены МХАТа, становится «Великим» Галеристом, заваливает всю страну «постмодернистским» ХЛАМОМ! Нагадил, и сбежал за голубые горы, на «европейский Постмодерн»!

Лошак-Боскис, бездарная УЧИЛКА, стала «ведущим куратором Русского АВАНГАРДА (???)», галеристом, арт-менеджером, ИСКУССТВОВЕДОМ (с какого бодуна?), музейным работником и, наконец, Директором ГМИИ им. А.С. Пушкинна с 2013 г.» ([ru.wikipedia](https://ru.wikipedia.org/wiki/Лошак_Мария_Девовна)). Воистину, 13 – невезучее число. Отсюда – вся «чертовщина» с гастролерами-китайцами! Как говорится, БЕС ПОПУТАЛ!

Какой же РУССКИЙ АВАНГАРД «курировала» госпожа Лошак? Кандинского? Малевича? Шагала? Ну, о себе молчу: Авангардиста Пронькина еще Антонова турнула! «Кураторские проекты» госпожи Лошак не блещут РУССКИМ АВАНГАРДОМ: то примитив, то стулья, то ЭРОТИКА, то модные «постмодернисты»: своеобразный «ДОМ-13» в изобразительном искусстве.

За что же Вы, министр над культурой, В. Мединский, поставили Лошак-Боскис Директором Художественного Музея им. Пушкина? Чтобы она закрыла вход в МУЗЕЙ «постмодернистским» ХЛАМОМ американского китайца?

Поскольку Я – Авангардист, то не страшусь «прослыть *реакционером* или *ортодоксом*, что является самым большим проступком перед новомодными обывателями современности»¹⁰. К тому же, я достаточно серьезно и *научно* (в отличие от Антоновой и от Лошак) исследовал явление «Постмодернизм».

Это они, «эстеты»-аферисты «Постмодерна» устроили ЗАСТОЙ в искусстве сроком в 40 лет! Зачем это России, господин Министр?

Это они, «эстеты»-аферисты «Постмодерна» в лице *кураторов* и *галеристов* города Москва и прочих городов России, ввели в *искус* и *зablуждение* российских молодых художников, направив их в ТУПИК «Постмодернизма», *эпигонства* и отрицания Авангардизма, дальнейшей *эволюции*, развития искусства.

И почему «постмодернистский» ХЛАМ перед Музеем должен оплачивать Сбербанк РФ *из нашего кармана*? И почему его наивный Президент, любитель «Постмодерна» Герман Греф, не растопырил для *заезжего* китайца СВОЙ КАРМАН? Своих Авангардистов у нас нет? Слона-то я и не заметил?

Скорее всего, Москва *не хочет замечать* ни Новый Авангард, ни Школу нового, Конкретного искусствоведения. Хотя, я это знаю ТОЧНО! Вам требуют-

¹⁰ Greenberg С. Modern and Postmodern. – Режим доступа: <http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>.

ся ФАКТЫ? Их есть у нас, как говорят в Одессе! Причем, документальные, на уровне Москвы. В 2014 г. я и наша Школа нового, *научного* Конкретного искусствоведения участвовали в конкурсе на ПРЕМИЮ Кандинского.

Из сведений о конкурсе мы узнали, что жюри оценивает вклад, «который внесли художники в РАЗВИТИЕ *современного русского искусства* последних двух лет» ([https://ru.wikipedia.org/wiki/Премия Кандинского](https://ru.wikipedia.org/wiki/Премия_Кандинского)).

Сначала я послал свою картину «КУЛЕК. Авангардистам всего мира посвящается» и кратко сообщил о Новом Авангарде, о Школе нового, Конкретного искусствоведения. И здесь я стал Авангардистом! С *моей подачи* открывают номинацию «Научная работа. История и теория современного искусства».

Уже в названии – «эстетский» бред! Какая может быть история у *современного искусства*?! Если по времени: «теперешние» – это мы с вами, Церетели, Глазунов, «постмодернисты» Гельмана и М. Лошак. Если в теории и в плане: «Стоящий на уровне своего века, не отсталый»¹¹, то это – Новый Авангард, ни в коем случае не эпигоны «Постмодерна», работающие «под Авангард» XX века.

Теория «Постмодернизма»: а) *ничего нового открыть нельзя*; б) дозволено лишь «цитировать» и подражать Авангардистам прошлого! Эти девизы *эпигонства* в своей статье озвучил Паша Пепперштейн, сторонник «Постмодерна»: «Думаю, лучше делать любые *отработанные штампы*, любой дебилизм»¹².



Пронькин В. Человек, потерявший свое лицо. 2004 г.
Собственность Р. Кулдашева



Пронькин В. Ягуар. 2006 г. Конкретный
поп-сюрреализм

Школа Конкретного искусствоведения на конкурс предложила монографию: Пронькин А.В. Пронькин В.И., Шевченко Н.И. «Авангардизм в искусстве,

¹¹ Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка... – С. 731.

¹² Пепперштейн П. Внутренняя Венеция // Искусство. 2009. № 3. С. 45.

застой «постмодернизма» и искусство будущего – Конкретный бинокулярный Авангардизм». И эта монография в течении многих месяцев была опубликована на сайте «Приз Кандинского», другие монографии находятся в библиотеках.

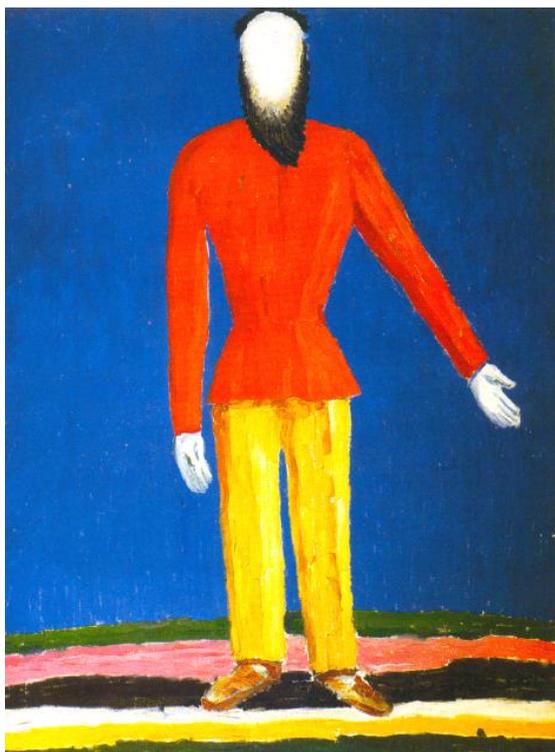
Я думаю, М.Д. Лошак, как член ЖЮРИ, должна бы обратить внимание на нашу монографию, мою картину. Тем более, что это *Новый Авангард!*

И знаете, кто ПОБЕДИЛ? Эпигонист «Постмодернизма» Паша Пепперштейн с *наивными подделками* под бедного Кандинского! Убожество!

В финал «Науки» вышли важные «эстеты» и «эстетки» «Постмодерна», а победил Ямпольский Миша, несостоявшийся УЧИТЕЛЬ (по профессии), филолог, «кинокритик», сбежавший в США, «эстет», тупой искусствоЗНАЙ...

Приз по «Науке» – *издание работы на русском или английском языках!* На русском мы потом ее издали сами, но было б здорово издать ее и на английском! Ага! Дождешься от «эстетов»! О, бедный, бедный «премиант» Кандинский!

Как колокол звучат слова Василия Кандинского об Авангардистах всех времен: «Тогда неминуемо приходит один из нас – людей: он... несет в себе таинственно заложенную в него силу «видения». Он *видит* и *указывает*... Сопровожаемый *издевательствами* и *ненавистью*, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества»¹³. Всегда вперед и ввысь...



Малевич К. Крестьянин. 1928-32. Супререализм. Серия безликого народа, крестьян



Пронькин В. КУЛЕК. Авангардистам всего мира посвящается. Конкретный, пространственный кубизм

Кандинский и Малевич, Шагал и Я, Владимир Пронькин, мы – русские Авангардисты: и нас объединяет заложенная в нас сила «видения». Мы – досто-

¹³ Даниэль С. От вдохновения к рефлексии: Кандинский – теоретик искусства / В. Кандинский. Точка и линия на плоскости. – СПб., 2005. – С. 9.

яние России, мы достойные Человечества, поскольку наши авангардные картины определяют целые пласты Культуры Человечества. Если не МЫ, то *кто-нибудь другой*, «один из нас – людей» увидел бы и указал Искусству эти новые пути.

И *кто-нибудь другой* писал доносы на Малевича, *другая*, а не «эстетка» Гончаренко, нашлепала хулительные «клеветоны» на «Новый Авангард, Конкретное искусство». Поскольку, дело все *не в нас*, а в *неотвратимости РАЗВИТИЯ* искусства. Его, как и *познание*, не остановить, не запретить, ни Сталину, ни матерщиннику Хрущеву, ни госпоже Лошак, и ни товарищу Антоновой.

А их попытки протащить «Постмодернизм» под своды дорогого для меня Музея – последние конвульсии «эпохи» ЭПИГОНСТВА, агония «Постмодерна».

Наш Новый Авангард уже открыл дорогу новому *бинокулярному* искусству! Здесь, в Белгороде открыто уже 8-мь направлений Нового Авангарда XXI века, с 20-ю течениями. Они являются СТАНДАРТАМИ для *бинокулярных технологий* будущего производства и всей Культуры Человечества на многие века.

Здесь, в Белгороде, псевдонаучное, «эстетское» ИскусствоЗНАНИЕ поставлено на новую, *научную* основу Конкретного ИскусствоВЕДЕНИЯ. Все это помогло создать *научную терминологию* искусства и искусствоведения, понять процессы *эволюции* искусства, найти практический и теоретический, *научный* выход из тупика, 40-летнего ЗАСТОЯ эпигонского «Постмодернизма».

Ну, вот и все, мой дорогой читатель, Искатель Истины, Романтик! Я обещал доступно, просто рассказать тебе об эволюции Искусства. Теперь ты знаешь ВСЕ о нем, о Новом Авангарде, а главное – о БЕСКОНЕЧНОСТИ его развития.

Каким будет *последующее* искусство? Неважно! Главное, ОНО БУДЕТ!

г. Белгород. 14 ноября 2017 г.



Пронькин В.И. Привет Кандинскому! Новый Авангард, Конкретный Абстракционизм. 2007 г.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Авдиев В.И. История Древнего Востока. – М.: Высшая школа, 1970. – 608 с.
2. Аронов В.Р. Художник и предметное творчество. – М.: Советский художник, 1987. – 232 с.
3. Астахов И.Б. Эстетика – М.: Московский рабочий, 1971. – 440 с.
4. Бердяев Н.А. Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. Т. 2. – М.: Искусство, Лига, 1994. – 510 с.
5. Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека // Собр. соч.: в 2 т. – Т.2. – Paris: YMCA PRESS, 1991. – 450 с.
6. Бирюкова Н.Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII–XVIII веков. – Л.: Искусство, 1972. – 240 с.
7. Бокщанин А.Г. История древнего мира: Греция и Рим. – М.: Просвещение, 1982. – Ч. 2 – 431 с.
8. Вальтер И.Ф. Пикассо. – М.: Taschen /Арт-родник, 2002. – 96 с.
9. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в изучение итальянского Возрождения. – СПб.: Алетейя, 1999. – X + 326 с.
10. Вентури Л. Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. – Л.: Искусство, 1969. – 400 с.
11. Вёрман К. История искусства всех времен и народов. – М.: АСТ, 2000. – Собр. соч.: В 3 т. – Т 2. – 994 с.
12. Виленкин В. Модильяни. – М.: Искусство, 1989. – 139 с.
13. Вилли К. Биология. – М.: Мир, 1968. – 808 с.
14. Волкова Е.В. Производство искусства в мире художественной культуры. – М.: Искусство, 1988. – 239 с.
15. Волинский М. Культура и политика // Декоративное искусство. – 1980. – № 1. – С 31-33.
16. Воронов Н.В. Советская монументальная скульптура. 1960 – 1980. – М.: Искусство, 1984. – 224 с.
17. Всемирная история / Под ред. Ю.П. Францева. – М.: Политическая литература, 1955. – Т.1. – 748 с.
18. Всеобщая история искусств / Под ред. Веймарна Б.В. и Копинского Ю.Д. – М.: Искусство, 1965. – т. 6 – кн. 1. – 480 с.
19. Всеобщая история искусств. Искусство 20 века / Под редакцией Б.В. Веймарна и Ю.Д. Колпинского. – М.: Искусство, 1965. – т.6. – кн.1. – 480 с.
20. Выготский Л.С. Психология искусства. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998. – 480 с.
21. Гёте И.В. Введение в «пропилеи» // Статьи и мысли об искусстве. – М., 1975. – С. 109-129.
22. Гнедич П.П. История искусств. – М.: Эксмо, 2004. – 848 с.
23. Гольдштейн А.Ф. Зодчество. – М.: Просвещение, 1979. – 416 с.
24. Горячева Т. Малевич и Мондриан // Искусство. – №1. – 1992. – С 40-48.
25. Готье М. Ренуар. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
26. Грегг Д. Опыты со зрением. – М.: Мир, 1970. – 200 с.
27. Дали С. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. – М.: Сварог, 1996. – 457 с.
28. Даниэль С. От вдохновения к рефлексии: Кандинский – теоретик искусства / В. Кандинский. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Издательство «Азбука-

- классика, 2005. – С. 5-16.
29. Демирчоглян Г.Г. Физиология и патология сетчатки зрения. – М.: Медицина, 1964. – 244 с.
 30. Де Фуско Р. Ле Корбюзье – дизайнер. Мебель, 1929. – М.: Советский художник, 1986. – 112 с.
 31. Диль Г. Модильяни. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
 32. Дмитриева А.Д. Винсент Ван Гог. – М.: Детская литература, 1975. – 168 с.
 33. Живопись 20 – 30-х годов / Сост. Муратов А.М., Манин В.С. – СПб.: Художник РСФСР, 1991. – 200 с.
 34. Жюльен Э. Тулуз-Лотрек. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
 35. Зернов Б. Дега. – Л.– М.: Советский художник, 1965. – 90 с.
 36. Зрение. Сохранение, нормализация, восстановление / Сост. Кудрявцева Н.И. – М.: Изд. Фирмы «НТ-Центр», 1994. – 489 с.
 37. Ильин И.А. Что такое искусство? / Одинокий художник. Статьи, речи, лекции. – М.: Искусство, 1993. – 348 с.
 38. Импрессионизм (Иллюстрированная энциклопедия) / Сост. Мосин И.Г. – СПб. – М.: Кристалл / Оникс, 2004. – 320 с.
 39. Инго Ф. Вальтер. Пабло Пикассо. 1881–1973. Гений столетия. – М.: TASCHEN / АРТ- РОДНИК, 2002. – 96 с.
 40. Искусство: в 18 т. Т. 7. Ч. 2 / Под ред. М.Д. Аксенова. – М.: Аванта +, 1999. – 646 с.
 41. История искусства зарубежных стран (первобытное общество, древний восток, античность) / под редакцией Доброклонского М.В. и Чубовой А.П. – М.: Изобразительное искусство, 1980. – 497 с.
 42. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: Античность, Средние века, Возрождение / Под ред. Шестакова В.П.– М.: Академия художеств СССР, 1962. – Собр. в 5 т.– т.1. – 684 с.
 43. Каган М.С. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
 44. Калитина Н. Поль Синьяк. – Л.: Искусство, 1976. – 144 с.
 45. Камлон А. Многоликий «Черный квадрат» // Искусство. – №1. – 1992. – С. 32-35.
 46. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусств. – М.: Гилея, 2001. – т.1. 1901-1914. – 392 с., т.2. 1918-1938. – 392 с.
 47. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. Ступени. – СПб.: Азбука-Классика, 2005. – 238 с.
 48. Кеменов В.С. Против абстракционизма: В спорах о реализме. – Л.: Художник, 1963. – 156 с.
 49. Кеменов В.С. Художественное наследие и современность (от Леонардо да Винчи до Рокуэла Кента). – М.: Изобразительное искусство, 1989. – 270 с.
 50. Кес. Стили мебели. – Будапешт: Издательство Академии наук Венгрии, 1979. – 272 с.
 51. Ковтун Е. Малевич. Теория прибавочного элемента // Декоративное искусство СССР. – №7. – 1988. – С. 33-41.
 52. Колпинский Ю.Д. Великое наследие античной Эллады. – М.: Изобразительное искусство, 1977. – 344 с.
 53. Краткий очерк истории философии / Под ред. Иовчука М.Т., Ойзермана

- Т.И. Шипанова И.Я. – М.: Мысль, 1969. – 790 с.
54. Левина Т. Роберт Фальк. – М.: Слово, 1996. – 96 с.
 55. Лермонтов М.Ю. Родина / Собрание сочинений. В 4 т. Т.1. – М.: Художественная литература, 1975. – 648 с.
 56. Линдсей Д. Поль Сезанн. – М.: Искусство, 1989. – 463 с.
 57. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – Т. 4. – 876 с.
 58. Лот А. В поисках фресок Тассилин-Аджра. – Л.: Искусство, 1973. – 190 с.
 59. Лот А. К другим Тассили. Новые открытия в Сахаре. – Л.: Искусство, 1984. – 116 с.
 60. Малевич К.С. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929 / под редакцией Шатских А.С. и Сарьянова А.Д. – М.: Гилея, 1995. – т.1 – 394 с.
 61. Малевич К.С. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924-1930 / Под редакцией Шатских А.С. и Демосфеновой Г.Л. – Собр. соч.: в 5 т. – М.: Гилея, 1998. – Т. 2. – 371 с.
 62. Малевич К.С. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы 1913-1929 / Под ред. Шатских А.С. и Сарьянова А.Д. – Собр. соч.: в 5 т. – М.: Гилея, 1995. – Т.1. – 394 с.
 63. Манин В. Аристарх Лентулов. – М. Слово, 1996. – 96 с.
 64. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
 65. Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. – М.: 1973. – 115 с.
 66. Маяковский В.В. Стихотворения. Поэмы. – Л.: Лениздат, 1968. – 630 с.
 67. Новая философская энциклопедия / Сост. В.С. Степин, А.А. Гусейнов, Г.Ю. Семигин и пр. – М.: Мысль, 2000. – Собр. соч. в 4 т. – Т.1. – 606 с.
 68. Новиков Ф. Формула архитектуры. – М.: Детская литература, 1984. – 143 с.
 69. Общая биология / Под ред. Полянского Ю.И.– М.: Просвещение, 1968. – 304 с.
 70. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – М.: Азъ, 1995. – 907 с.
 71. Павлов В.В. Образы прекрасного. Избранные труды. – М.: Советский художник, 1979. – 234 с.
 72. Памятники искусства Древнего Египта в Эрмитаже / Под ред. Пиатровского Б.Б. – Л.: Аврора, 1974. – 144 с.
 73. Пепперштейн П. Внутренняя Венеция [беседовала Д. Барышникова] // Искусство. – 2009. – № 3. – С. 36-45.
 74. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога. – М.: Радуга, 2001. – 368 с.
 75. Перрюшо А. Жизнь Гогена. – М.: Радуга, 1991. – 336 с.
 76. Перрюшо А. Жизнь Мане. – София.: Български художник, 1981. – 278 с.
 77. Перрюшо А. Жизнь Сёра. – М. Радуга, 1992. – 192 с.
 78. Пунье-Миро Х. и Лоливьер-Раола Г. Хоан Миро, художник со звезды. – М.: Астрель, 2003. – 144 с.
 79. Рожин А. Сальвадор Дали: миф и реальность. – М.: Республика, 1992. – 224 с.
 80. Рус А. Народ Майя. – М.: Мысль, 1986. – 256 с.
 81. Русский авангард начала XX века: В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов,

- М. Шагал / Сост. В. Лаптева. – М.: Олма-Пресс, 2002. – 95 с.
82. Сальвадор Дали / Сост. Поярков А.Б. – М.: Изобразительное искусство, 1991. – 140 с.
 83. Смородинский Я.А., Сороко Л.М. Успехи голографии. – М., 1970. – 48 с.
 84. Сокровища искусства стран Азии и Африки / сборник под редакцией Рыбакова Н.И. – М.: 1975. – 184 с.
 85. Тайандье И. Клод Моне. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
 86. Тайандье И. Сезанн. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
 87. Филонов П.М. Дневник. Запись 4 ноября 1932 г. РО ГРМ, ф. 156, д. 30, л 51.
 88. Философский словарь / под ред. М.М. Розенталя. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1975. – 496 с.
 89. Хилл Я.Б. Импрессионизм. Новые пути в искусстве / Пер. и науч. ред. В.Н. Тяжлова. – М.: АРТ-Родник, 1998. – 200 с.
 90. Хоменко Е.А. Логика. – М.: Воениздат, 1971. – 191с.
 91. Художники XX века / Сост. Акимова И.Г. – М.: Советский художник, 1974. – 320 с.
 92. Чибисов К.В., Валюс Н.А. Стереоскопия. – Режим доступа: http://russkoestereo.ru/Files/Texts/3dbook_stereoscopy.pdf.
 93. Шевалье Д. Пикассо. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
 94. Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М. Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма, и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. Кн. 1. Теоретические очерки, опубликованные в разных изданиях– Белгород: Изд-во БГТУ, 2016. – 368 с.
 95. Шевченко Н.И., Пронькин В.И., Пронькин А.В., Пронькина Н.М. Новый Авангард XXI века – выход из застоя постмодернизма, и Школа научного Конкретного искусствоведения: в 2 кн. Кн. 2. Неопубликованные, дополненные теоретические очерки, рецензии и предисловия. – Белгород: Изд-во БГТУ, 2016. – 319 с.
 96. Швингахурст Э. Сюрреалисты. – М.: Лабиринт – К, 1998. – 79 с.
 97. Шерстобитов В. У истоков искусства. – М.: Искусство, 1970. – 118 с.
 98. Энциклопедия искусства XX века / Сост. Краснова О.Б. – М.: Олма-Пресс, 2002. – 351 с.
 99. Юиг Р. Гоген. – М.: Слово, 1995. – 96 с.
 100. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. Режим доступа: <http://litext.narod.ru/psycr.html>.
 101. Яворская Н. Рассказ очевидца о том, как был закрыт Музей нового западного искусства // Декоративное искусство. – 1980. – № 7. – С. 13.
 102. Якимович А. Двадцатый век. Искусство, культура, картина мира (от импрессионизма до классического авангарда) – М.: Искусство. 2001. – 330 с.
 103. Янсон Х.В. и Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. – СПб., 1996. – 458 с.
 104. Feist P.H. Auguste Renoir. – Leipzig.: VEB E.A. Seemann, Buch und Kunstverlag, 1967. – 140 p.
 105. Gowing L. Matisse. – N.York – Toronto.: Oxford university press, 1979. – 216 p.
 106. Greenberg C. Art Criticism. Режим доступа: <http://www.sharecom.ca/greenberg/criticism.html>.

107. Greenberg C. Modern and Postmodern. Режим доступа:
<http://www.sharecom.ca/greenberg/postmodernism.html>.
108. Greenberg C. Taste. Режим доступа:
<http://www.sharecom.ca/greenberg/taste.htm>.
109. Hartman P. Ota Janecek. – Praha: Preses-sfono, 1973. – 218 p.
110. Langer A. Paul Gauguin. – Lipsk: Copyright dy VEB E.A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, 1963. – 186 p.
111. New John F.H. The Renaissance and Reformation. A Short History. – New York: John and Sons, 1969. – 189 p.

Научно-популярное издание

Пронькин Владимир Иванович

НОВЫЙ АВАНГАРД КОНКРЕТНОЕ ИСКУССТВО

Анализ
авангардного искусства XIX – XX веков
с позиций нового Конкретного искусства и нового,
научного, Конкретного искусствоведения.

МАНИФЕСТЫ
нового Конкретного искусства и нового,
Конкретного, научного искусствоведения

Компьютерная верстка В. И. Пронькина

Подписано в печать Формат 60x84/16. Усл. печ. л. 21,4. Уч.- изд.л. 23,0.
Тираж 500 экз. Заказ Цена
Отпечатано в Белгородском государственном технологическом университете
им. В.Г. Шухова:
308012, г. Белгород, ул. Костюкова, 46