



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Thesis scanned from best copy available:
may contain faint or blurred text, and / or
cropped or missing pages.

INDEX OF APPENDICES

<u>APPENDIX NO.</u>	<u>SUBJECT</u>	<u>PAGE</u>
I	Helmholz and Young's theory of colour perception .	1040
II	Bergson: <u>Time and Free Will</u> . Extract on "duration" from the original French text .	1043
III	Apollinaire's conception of the term "Orphism".	1045
IV	Robert Delaunay, a biographical outline .	1050
V	R. Delaunay's writings, an outline .	1050
VI	R. Delaunay: <u>Du Cubisme à l'Art Abstrait</u> , an extract on 'colour'.	1052
VII	R. Delaunay: <u>Du Cubisme...</u> , an extract on 'light'.	1053
VIII	Apollinaire: <u>Méditations esthétiques</u> (1912), an extract on 'Orphism'.	1056
IX	R. Delaunay: <u>Du Cubisme...</u> , an extract on futurist 'simultaneity'.	1056
X	R. Delaunay: <u>Du Cubisme...</u> , an extract on 'simultaneity' in literature .	1057
XI	R. Delaunay: <u>Du Cubisme...</u> , an extract on 'simultaneous colours'.	1057
XII	S.M. Soloviev's work as a historian .	1058
XIII	D. Merezhkovsky: <u>The Novel of Leonardo da Vinci</u> , an extract on flying .	1059
XIV	The 'Blue Rose' group exhibition, 1907 .	1060
XV	The 'Wreath' and other exhibitions, 1907-8 .	1062
XVI	The 'Golden Fleece' exhibitions, 1908-9 .	1064
XVII	N. Kulbin's organisations and exhibitions .	1067
XVIII	Russian artists who moved to Paris before 1914 .	1068
XIX	M. Larionov: <u>Rayonism</u> , Moscow, 1913 (Reduced photos of the complete original publication) .	1069

<u>APPENDIX NO.</u>	<u>SUBJECT</u>	<u>PAGE</u>
XX	N. Goncharova and M. Larionov: <u>Rayonism</u> Rome, 1917 (Reduced photos of the complete original publication)	1076
XXI	D. Burliuk's lecture topics, December, 1912	1080
XXII	Pavel Filonov, a brief biography and bibliography; also the catalogue for the exhibition of his work, Leningrad, 1930. (Reduced photos of complete original publication)	1081
XXIII	Russian publications on Italian Futurism, 1913-16	1095
XXIV	Luigi Russolo: "I Rumori del Linguaggio" ("The Noises of Language") from Russolo's manifesto "The Art of Noise", 1913. (Reduced photos of the original publication)	1096
XXV	"The Union of Youth", 1909-1913. An account of the group and its exhibitions	1099
XXVI	Alexander Shevchenko: " <u>Printsipii Kubizma</u> " ("The Principles of Cubism") Moscow, 1913 (Reduced photos of the complete type copy text)	1101
XXVII	Russian artists in direct contact with the West before 1914	1108
XXVIII	Nadezhda Udaltsova, a brief biographical outline	1108
XXIX	Ivan Puni, a biographical outline	1109
XXX	Liubov Popova, a brief biographical outline	1111
XXXI	Malevich and Puni's lecture "Cubism Futurism and Suprematism", a summary	1112
XXXII	Malevich's early career	1113
XXXIII	Suprematism, the year of its conception	1114
XXXIV	Einstein's idea of axioms in relation to Cubism	1115
XXXV	The square as a mystical symbol	1116
XXXVI	Malevich: <u>Suprematism</u> , phases of develop- ment (Xerox copy of a translation)	1117

<u>APPENDIX</u> <u>NO.</u>	<u>SUBJECT</u>	<u>PAGE</u>
XXXVII	Malevich's 22 wall charts illustrating "the formal analysis of a work of art"; also charts by Matyushin.	1121
XXXVIII	Johannes Itten: <u>Design and Form</u> (an extract from the text with illustrations).	1156
XXXIX	G.W.F. Hegel, a brief account of his writings.	1160
XL	I.A. Bunin writing on "categories of men".	1161
XLI	The <u>Neue Kunstlervereinigung</u> , Munich, 1909.	1163
XLII	Goethe's <u>Farbenlehre</u> , an account of his theory of colours.	1164
XLIII	The Ladd-Franklin theory, a brief outline.	1175
XL	Albert Churchward: <u>The Signs and Symbols of Primordial Man</u> , extracts concerning the square, triangle, circle and cross.	1176
XLV	El Lissitzky: "The Plastic Form of the Electro-mechanical Peepshow 'Victory over the Sun'," 1923, (an extract from an article).	1177
XLVI	Lissitzky's activities from 1928 to 1941.	1178
XLVII	Fred Deltor: <u>Jeu de Massacre, 12 Personages à la Recherche d'Une</u> . Collage portfolio, Pushkin Museum, Moscow. (full plate photographs of the complete work).	1179
XLVIII	Mechanical illustration related to optimism and pessimism about the machine in the eighteenth and nineteenth centuries.	1194
XLIX	Changes in the styles of mechanical illustration.	1196
L	Growth of industry celebrated in eighteenth-century classical imagery by poets.	1197
LI	Bergson, <u>Creative Evolution</u> , an extract on mechanical invention and human intelligence.	1198
LII	Mass-production.	1199

<u>APPENDIX NO.</u>	<u>SUBJECT</u>	<u>PAGE</u>
LIII	Leonardo's observation of imaginary landscapes in stained walls.	1199
LIV	Ozenfant's historical and literary observations.	1200
LV	David Kakabadze: "Du Tableau Constructif" details of publication.	1201
LVI	Lenin's party school in Capri in 1909.	1201
LVII	Formal education in Russia, 1918-19.	1202
LVIII	<u>Izobrazitelnoe Iskusstvo</u> , No.1, Moscow, May 1919. (Reduced photos of extracts from the original journal).	1203
LIX	<u>Russkoe Iskusstvo</u> Nos. 2-3, 1923 (Reduced photos of extracts from the original journals).	1225
LX	<u>Novyi Zhurnal dlya Vsekh</u> ("New Journal for All") No. 12. (Reduced photos of extracts from the original journal).	1252
LXI	<u>Khudozhestvennaya Zhizn</u> , No. 2. January-February 1920. (Reduced photos of part of an article by Abram Efros).	1264
LXII	N.M. Tarabukin, a biographical outline.	1266
LXIII	Giacomo Balla: <u>Il Vestito Antineutrale</u> . (A translation of the Manifesto "The Anti-Neutral Suit"). Milan, 1914.	1268
LXIV	Naum Gabo: <u>The Realist Manifesto</u> , Moscow 1920. (English translation).	1270
LXV	<u>The Program of the Productivist Group</u> (Translation published in H. Read and L. Martin: <u>Gabo</u>).	1275
LXVI	An excerpt from the foreword to the catalogue of the First Russian Exhibition in Berlin 1922 (from H. Read etc. <u>Gabo</u>).	1277
LXVII	Alexandra Exter brief biographical outline.	1279
LXVIII	The housing crisis in Russia between 1914 and 1922.	1280
LXIX	The Five Year Plan for Industry 1926.	1281

<u>APPENDIX NO.</u>	<u>SUBJECT</u>	<u>PAGE</u>
LXX	The O.S.A. publication "S.A." ("Sovremennaya Arkhitektura" - "Contemporary Architecture").	1281
LXXI	Social and architectural changes in Russia in the early 1920s.	1282
LXXII	Communal homes in Russia.	1283
LXXIII	City planning in Russia.	1284
LXXIV	Khrushchev denouncing "architectural excesses" 1954.	1286
LXXV	G.K. Loukomski's account of Russian art in the nineteenth and twentieth centuries.	1287
LXXVI	Emergence of groups after 1917.	1288
LXXVII	"Fellow travellers" of the Revolution.	1288
LXXVIII	Bush and Zamoshchin on "Leftist" artists.	1289
LXXIX	G.K. Loukomski's account of the "Wanderers".	1290
LXXX	The landscape painter Bogayevsky.	1293

APPENDIX I

Helmholz described the different effects of mixing pigments together and mixing coloured lights: yellow and blue pigments usually make green but yellow and blue lights if mixed, form white light. Further he explain that a surface illuminated with red and bluish green light would come out black in a photograph. yellowish green and violet would appear very bright. Although both surfaces alike seem to the eye to be simply white.

Those colours of the spectrum which are most saturated in nature (and which must be at greatest distance from white) will be green, violet and red (see Helmholz: Scientific Subjects, Ch. VI) The sensations of musical tones which led Helmholz to frame this hypothesis has an obvious analogy with Young's theory of colours, perception and quality of sounds, the formation of the musical scale and other accoustic phenomena.

Thomas Young (1773-1829) the first interpreter of the Egyptian hieroglyphics, ^{writing in the} "Transactions of the Royal Society" supposed that in the eye there are three kinds of nerve-fibres, the first of which when irritated in any way produced the sensation of red, the second green and the third violet. He further assumed that the first are excited most strongly by the waves of ether of greatest length; the second by the waves of middle length, sensitive to green; those conveying the impressions of violet are acted upon by the shortest vibrations of ether. Accordingly at the red end of the spectrum the excitation of those fibres which are sensitive to that colour predominate, hence the appearance of this part as red, further on there is added an impression upon the fibres

sensivite to green light, and thus results the mixed sensation of yellow. In the middle of the spectrum, the nerves sensitive to green become much more excited than the other two kinds, and accordingly green is the predominant impression. As soon as it becomes mixed with violet the result is the colour known as blue, while at the most highly refracted end of the spectrum the impression produced on the fibres which are sensitive to violet light overcomes every other.

The precise tint of the three primary colours was not then ascertained by experiment. Maxwell substituted blue for violet. When all three are equally excited the result is the sensation of white light. The phenomena that occur in red colour blindness must be referred to as a condition in which the one kind of nerves...are incapable of excitation *being* sparse along the edge even in normal human eye. He described how certain birds have been found to possess particles of yellow oil and of red oil in the anatomy of their eye.

The observations of Helmholtz and Young with regard to other senses are equally physical in approach.

With vertebrate animals ^{the} labyrinth lies too deep in the ear for physical demonstration or experiments, but in some of the Marine Crustacea which have external appendages to their organs of hearing which may be observed in the living animal, jointed filaments to which the auditory nerve are distributed. Hensen of Kiel observed that some of the filaments are set in motion by certain notes and others by different ones. Similarly physical excitement of a corresponding colour nerve will take place when the particular colour is observed. Red nerves will be predominantly excited

when faded with red. "Optical fatigue" and "local fatigue" and "after-images" are explained:

"Optical fatigue" he described as a fatigue which takes place when one goes into a darkened room from bright sunlight and perception of objects is impossible, or if after looking steadily at any bright object a uniform dark grey surface is observed - an "after image" is projected on it. "Local fatigue" in the retina is when those parts of the membrane upon which the bright light fell before, are now less sensitive to the light of the dark grey background than the neighbouring regions and there now appears a dark spot upon the reality uniform surface, corresponding in extent to the surface of the retina which before received the bright light.

Helmholz went on to describe experiments such as the sudden removal of a black sheet from a white in order to exaggerate the brilliance of the white.

We may tire for certain colours by exposing one colour only. According to Young's theory only one or two kinds of the optic nerve will then be fatigued, those namely which are unaffected. But the result is that when the after image appears red for example upon a grey background, the uniformly mixed light of the latter can only produce sensations of green and violet in the part of the retina which has become fatigued by red light. This part is made "red-blind" for a time. The "after-image" accordingly appears of a bluish green, the complementary colour is red. If we then throw the red after image on as perfect a red as possible the image appears in a full and burning red while the red light of the spectrum that surrounds it seems to the unfatigued part of the retina less saturated than the after image and whitish.

APPENDIX II

Henri Bergson: Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness.

Eng. trans. by F.L. Pogson, London, 1910, pp.226-228.

Translated from the original French text of H. Bergson

Essaie sur les donnés immédiates de la Conscience, pp.174-176:

Qu'est-ce que la durée au-dedans de nous? Une multiplicité qualitative, sans ressemblance avec le nombre; un développement organique qui n'est pourtant pas une quantité croissante; une hétérogénéité pure au sein de laquelle il n'y a pas de qualités distinctes. Bref le moment de la durée interne ne sont pas extérceurs les uns aux autres.

Qu'existe-t-il, de la durée, en dehors de nous? Le present seulement, ou, sil'on aime mieux, la simultanéité. Sans doute les choses extérieures changent, mais leurs moments ne se succèdent que pour une conscience qui se les remémore. Nous observons en dehors de nous à un moment donné, un ensemble de positions simultannées: des simultanéités antérieures il ne reste rien. Mettre la durée dans l'espace c'est par une contradiction véritable, placer la succession au sein même de la simultanéité. Il ne faut donc pas dire que les choses extérieures durent, mais plutôt qu'il y a en elles quelque inexprimable raison en vertu de laquelle nous ne saurions les considérer à des moments successifs de notre durée sans constater qu'elles ont changé. D'ailleurs ce changement n'implique pas succession, à moins qu'on ne prenne le mot dans une acception nouvelle; sur ce point, nous avons constaté l'accord de la science et du sens commun.

Ainsi dans la conscience, nous trouvons des états qui se succèdent sans se distinguer; et, dans l'espace, des simultanéités qui, sans se succéder, se distinguent, en ce sens que l'une n'est plus quand l'autre paraît. - En dehors de nous, extériorité réciproque sans succession: au dedans, succession sans extériorité réciproque.

.

Les simultanés de phénomènes, absolument distinctes en ce sens que l'une a cessé d'être quand l'autre se produit, découpent en parcelles, distinctes aussi, extérieures les unes aux autres, une vie interne où succession impliquerait pénétration mutuelle: tel, le balancier de l'horloge morcelle en fragments distincts et déploie pour ainsi dire en longueur la tension dynamique et indivisée du ressort. Ainsi se ferme, par un véritable phénomène d'endosmose, l'idée mixte d'un temps mesurable, qui est espace en temps que succession, c'est à dire, au fond, l'idée contradictoire de la succession dans la simultanéité.

APPENDIX III

Apollinaire invented the title "Orphism". The name "orphy art" had occasionally been used in French Symbolist aesthetics and in Gauguin's circle. The name of Orpheus the mythical singer was meant to suggest the primeval source of unconscious poetical experience from which long ago the song of Orpheus sprang, but which had been stifled by western rationalism (See Werner Haftmann, Painting in the Twentieth Century, Translated by Ralph Manheim. First published by Lund Humphries & Co. Ltd., 1961, 2 vols. Vol. II, p. 96).

Apollinaire considered that Impressionist painting was transformed into individual tendencies. The same had happened in French literature and he entitled one of the movements 'Dramatism', 'anti-description' being manifest in the works of Barzun, Mercereau, George Politi and in his own work. He divided painting into Cubism and Orphism, the latter, he considered to be derived from the experiments in luminosity of the anti-academic Fauves and Matisse whereas the Cubism of Picasso on the other hand was derived from Dérain and his school. A sense of symbolic colour had been aroused in Matisse and a taste for new forms in Picasso. Another direction derived from the researches of the impressionists on light was taken by Seurat.

APPENDIX IV

Robert Delaunay was born in Paris in 1885, He refused to study regularly. His first painting at the age of 16 was of a farm yard (1901). At the age of nineteen and twenty he did a number of paintings during a vacation in Brittany which show a strong influence of the Impressionists and Nabis. He was from the beginning, interested in nature.

Delaunay frequented galleries and ateliers and avoided formal study at a Lycée. In 1905 and 1906 he became interested in Japanese art as well as divisionism which led him through a phase during which he painted still lifes, portraits and other subjects in neo-impressionistic styles. This was interrupted in 1906 by a period of military service at Laon during which he read a great deal at the regimental library, particularly the works of the German philosophers. It was also in the forms of the cathedral of Laon that he discovered two of his future themes that of the tower and the city.

Demobilised for reasons of health in 1907 he returned to Paris to devote himself entirely to painting in a style emerging from neo-impressionism. His subjects were mostly still lifes like those of his contemporaries Braque and Picasso and contained forms which were to be developed a little later into his "simultaneist" style and reflections of light on different objects.

The second series of characteristic works of this period consisted of a series of urban landscapes, agglomerations of town roofs and walls. At this time Picasso was painting views of Horta de Ebro. Delaunay always represented reality as

being in a state of flux and not as a succession of different movements. Light was represented as form rather than the means of illuminating a subject or a sort of abstrant essence. In 1909 he painted "Saint Séverin" (Figure 75). The picture represents a view of the aisle of the Church of Saint Séverin in Paris. The artist intended to represent his poetic experience in the spatial rhythms and repeated lines of force of the arches and columns. This picture tends toward cubism in its green and grey colours.

He wrote that "Saint Séverin" (1907 and 8) marked the passage from Cézanne to imbalance which followed the destructive directives of that period, the uncertainty of older forms and search for a new aesthetic. He claimed that this series influenced many artists (see *Ibid.*, p. 62).

It was during the period 1906 to 1909 that Delaunay developed three of his main themes. The first version of Manège de Cochons, more precisely Manège électrique ("The Roundabout") was finished in 1906 before he joined the army and it was refused at the Salon d'Automne. He recomposed it in 1913 and painted another version in 1922. In the original version haloes around electric lamps were represented in the form of discs and in the 1913 and 1922 versions these discs became the main theme of the composition.

The second new theme, painted in 1909 was entitled Le Dirigeable et la Tour ("The Airship and the Tower"). Themes of the tower and curtains preceded the theme of "Windows" from 1909 to 1912 including paintings such as "Windows open simultaneously" (Figure 81).

The third composition of importance in its influence was

that of the tower. Seurat had first painted it very soon after the Universal Exhibition of 1889 and in 1909 Delaunay painted it and inscribed on one side of the sketch "Exposition universelle 1889, La Tour à l'univers s'adresse", and on the other side "mouvement profondeur, 1909 France-Russie". It may have referred to his contact with Sonia Terk with whom he was married shortly after and who collaborated with him in his work.

Pierre Francastel describes the first period of Delaunay's work coming to an end in 1910. The three themes that he painted at the end of this period were the "Towers of the Notre-Dame", "towns" and "Saint-Séverin". The Notre Dame towers soon developed into the form of the Eiffel Tower and the series of towns became transformed into the theme of windows.

In 1911 he exhibited with the Independents in the Cubist Room and was invited by Kandinsky to exhibit with the Blaue Reiter group.

From 1913 to 1930 Delaunay developed the forms which he had discovered but did not progress to new themes but starting with certain works of 1923 he developed completely abstract forms of his own character from 1930 to 1939. Circular form based on the sun and moon continued to interest him.

At this time the Delaunays divided their time between living in Madrid and Portugal and his work appears to be an elaboration of his earliest period. It is at this time that he took up the subject of the tower again. Delaunay then began to receive a number of large commissions (Figure 85). He was asked for a large variant of the "City of Paris" for

the Exhibition of Paris in 1925. Between 1930 and 1935 he also carried out a number of large compositions for the Paris exhibition in 1937.

After 1923 the style of his work was dominated by "helixes" and large circular forms derived from his work of 1913 and the simultaneous discs of 1912.

For the 1937 Paris Exhibition he carried out a number of large reliefs of circular forms in plaster, sand, cement etc.

APPENDIX V

Delaunay's writings (see the Introduction to Delaunay: Du Cubisme à l'Art Abstrait), consist of two distinct categories. The first were written down on the occasions of debates and discussions, the most important being published in 1912 influenced Apollinaire, Klee, and defenders of other avant-garde forms particularly Cubism. The second type of text intended to trace the development of his work consisted of a copy book into which he glued photographs of his work in chronological order with comments by him. He began this work after the First World War with the intention of publishing but later abandoned the idea.

In an essay entitled "Les Sauvages et les Primitifs" (see Ibid., p. 56) Delaunay made observations about the use of line and colour in "primitive" art and remarked that line gives nobility to colour in cave art, that in Chinese, Persian, Arab and Byzantine the first colour rhythms are to be found and the use of colour for its own sake, while with Renaissance art the "architectural sense" of the picture was lost in purely descriptive paths of perspective and chiaroscuro where colour played a secondary rôle. Though the primitives employed colour with greater refinement they were never able to realise its possibilities fully and they maintained lines and arabesque which separated colours and deprived them of all their vivacity and organic unity: "C'est le cloisonné des primitifs". (op.cit.)

In notes written in 1924 he attacked the return to neo-classical tendencies by artists including Picasso. He also

criticised German Expressionism and the film "The Cabinet of Dr. Kaligari" which had been recently made in Germany by Expressionist artists. The actors' faces were heavily painted as well as the cardboard and wooden sets made up of planes slanting steeply in the same way as the angles and lines in Feininger's pictures (Figures 58-62). Delaunay claimed that the set had been derived from his own work and that it was unsatisfactory for two reasons: Firstly it did not match the human actors and secondly because the film used Delaunay's forms to express the idea of madness, whereas he had intended his forms to build up into compositions with equilibrium and sanity.

Et, à ce sujet, l'expressionnisme n'a pas eu la force de définir son but et ses moyens constitutifs, d'une audace qui cependant aurait triomphé partout. Par exemple ce dualisme dans l'expressionnisme, ce manque d'expressionnisme, pourrait-on dire, existe à l'état caricatural dans le film Caligari, où des éléments de composition jouent le disparate avec les acteurs qui ne sont pas traités dans une technique semblable. Et les déformations (prises du reste à l'époque destructive) sont assimilées dans ce film à une fin complètement impure, puisque ces déformations sont assimilées à un état de folie, et que ces déformations destructives étaient en peinture, il y a dix ans, un désir de force et de construction opposé à l'état maladif dont a cherché l'équivoque le créateur de ce film. Toutes ces tentatives destructrices (les Villes, la Fenêtre sur la Ville, la Tour) n'étaient que des recherches d'équilibre d'un art neuf et sain et qui ne se prête pas à des déformations de démence; et ce côté de cauchemar cherché dans le docteur Calligari ne montre que le manque de compréhension apporté à la production moderne - où justement le côté d'équilibre et de création pure et saine échappe.

(R. Delaunay: Du Cubisme... p. 55).

APPENDIX VI

Premier germe de la couleur pour la couleur.

Influence: Du Rouge au Vert, Tout le jaune se meurt,

G.A. Le verbe couleur, la forme couleur, la profondeur:

vers le plus grand réalisme humaine. Comparé à la première

émotion musicale apportée par Bach: les fugues; les

phrases de couleur.

R. Delaunay: Du Cubisme à l'Art Abstrait, p. 60.

APPENDIX VII

R. Delaunay: Du Cubisme a l'Art Abstrait.

La Lumiere

article écrit par Robert Delaunay en été 1912, traduit en allemand par Paul Klee et publié dans le n° 144-145 de la Revue Der Sturm au début de l'année 1913. (Il existe quatre versions plus des versions développées de ce texte.)

Au Recto La Lumiere

l'Impressionnisme, c'est la naissance de la Lumière en peinture.

La Lumière nous vient par la sensibilité.

Sans la sensibilité visuelle aucune lumière, aucun mouvement.

La lumière dans la Nature crée le mouvement des couleurs.

Le mouvement est donné par les rapports des mesures impaires, des contrastes des couleurs entre elles qui constitue la Réalité.

Cette réalité est douée de la Profondeur (nous voyons jusqu'aux étoiles), et devient alors la Simultanéité rythmique.

La simultanéité dans la lumière, c'est l'harmonie, le rythme des couleurs qui crée la Vision des Hommes.

La vision humaine est douée de la plus grande Réalité puisqu'elle nous vient directement de la contemplation de l'Univers.

L'oeil est notre sens le plus élevé, celui qui communique le plus étroitement avec notre cerveau, la conscience. L'idée du mouvement vital du monde et son mouvement est simultanéité.

Notre compréhension est corrélative à notre perception.

Cherchons à voir.

La perception auditive ne suffit pas pour notre connaissance de l'Univers elle n'a pas de profondeur. (Variante: puisqu'elle ne reste pas dans la durée).

Son mouvement est successif, c'est une sorte de mécanisme, sa

loi est le temps des horloges mécaniques qui, comme elle, n'a aucune relation avec notre perception du mouvement visuel dans l'Univers.

C'est la parité des choses de la géométrie.

Sa qualité le rapproche de l'Objet conçu géométriquement.

L'Objet n'est pas doué de vie, de mouvement.

Quand il est simulacre du mouvement, il devient successif, dynamique.

Sa plus grande limite est d'un ordre pratique. Véhicules.

Le chemin de fer est l'image de ce successif qui se rapproche des parallèles: la parité du Rail.

Ainsi de l'Architecture, la Sculpture.

Le plus grand objet de la Terre est assujetti à ces mêmes lois.

Il devient simulacre de la hauteur:

La Tour Eiffel

de la largeur :

Les Villes

longueur :

Rails.

L'Art dans la Nature est rythmique et a horreur de la contrainte.

Si l'Art s'apparente à l'Objet, il devient descriptif, divisionniste, littéraire.

Il se rabaisse vers des moyens d'expression imparfaits, il se condamne de lui-même, il est sa propre négation, il ne se dégage pas de l'Art d'imitation

Si de même il représente les relations visuelles d'un objet ou des objets entre eux sans que la lumière joue le rôle d'ordonnance de la représentation,

il est conventionnel, il n'arrive pas à la pureté plastique, c'est une infirmité, il est la négation de la vie, la sublimité de l'art de la peinture.

Pour que l'Art atteigne la limite de sublimité, il faut qu'il se rapproche de notre vision harmonique: la clarté. La clarté sera couleur, proportion; ces proportions sont composées de diverses mesures simultanées dans une action. Cette action doit être l'harmonie représentative, le mouvement synchrone (simultanéité) de la lumière, qui est la seule réalité. Cette action synchronique sera donc le Sujet qui est l'harmonie représentative.

(R. Delaunay: Du Cubisme...pp.146-147).

APPENDIX VIII

C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les oeuvres des peintres orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous le sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur.

(G. Apollinaire: Méditations esthétiques, 1912).

APPENDIX IX

La vision simultanée des futuristes est dans un tout autre sens, Je prends, par exemple, un titre de leur tableau: Simultanéité. Ce mot est étymologique en littérature, donc classique, passéiste. Dynamisme successif, machiniste en peinture, ainsi que cela ressort de leur manifeste. C'est un mouvement machiniste et non vivant.

(R. Delaunay: Du Cubisme... p. 110)

APPENDIX X

Le simultanéité littéraire peut être par l'emploi des contrastes de mots.

Transsibérien-Jehanne de France est un contraste simple (contraste continu qui seul ne peut donner la profondeur forme vivante).

Transsibérien-Jehanne de France laisse la latitude [à] la sensibilité de substituer un ou plusieurs mots, un mouvement de mots, ce qui forme la forme, la vie du poème, la simultanéisme.

(R. Delaunay: Du Cubisme... p. 112)

APPENDIX XI

C'est le genial Chevreul qui fait remarqué par ses études theoriques les lois des couleurs simultanées. Seurat y fut sensible, mais Seurat n'eut pas la hardiesse de pousser la composition jusqu'à rompre avec tous les moyens conventionnels de la peinture. Voyez chez lui l'image retinienne....

Notes Historiques sur La Retinture: Couleur, Simultané,
1910.

(R. Delaunay: Du Cubisme...p.113.)

APPENDIX XII

Sergei Mikhailovich Soloviev (1820-1879) wrote the first comprehensive scholarly account of Russian history, *and his* whose historiographic *method* influenced later scholars. In his Istoria Rossi s drevneishikh vremen (History of Russia from Ancient Times (to 1774); 29 vols; (1851-79); 15 vol. (1959-65)) influenced by Hegelian thought, he viewed Russian society as having undergone a process of organic evolution, developing from the primitive clan (rod) to the patriarchal state, and finally to enlightened absolutism. Russia, he maintained was inherently part of Europe.

APPENDIX XIII

Leonardo remembered how, ever since he was a child he followed the flight of swans, how he secretly opened his grand-father's cages and gave liberty to the starlings and warblers, admiring the joy of the released prisoners; he also remembered the lesson of the school-master monk about the Son of Daedalus, Icarus, who wanted to fly with the aid of wax wings and who was killed in falling. And later when the master asked him who was the greatest hero of antiquity, he had replied without hesitation: "Icarus, son of Daedalus". And to his joy, since he had perceived on the campanile of the bell tower of the Florentine cathedral, Maria del Fiore, among the bas-reliefs of Giotto representing all the arts and all the sciences, a laughable man, ungraceful, Daedalus, the mechanic covered with feathers from head to foot. He also had another reminiscence of his early childhood...

"I should speak of the Kite - it is my destiny - " he wrote in his journal "As I remember that in my infancy I had a dream. I was asleep in my cradle, a Kite came near me and opened my lips and repeatedly slipped its feathers in as a sign that during my whole life I would be concerned with wings."

The prophecy was accomplished. Human wings became the final goal of his existence.

Later on the windy mountain:

. . .

- Wings will exist! he murmured. If not by me by another. But man will fly. Winged men will be gods!

And he contemplated the King of the skies, vanquished of all the limits of all the weights, son of man, in all his glory and all his strength, great swan with enormous wings, white, scintillating like snow in the azure sky.

(D. Merezhkovsky: "The Novel of Leonardo da Vinci". French translation by Jacques Sorrière, Paris 1905, pp. 500-504).

APPENDIX XIV

At the beginning of 1905 the twelfth exhibition of the "Moscow Association of Artists" was held in St. Petersburg and in Moscow. The exhibitors included Nikolai Krymov, Kuznetsov, Vasily Miliuti, Nikolai Sapunov, Sergei Sudeikin, Utkin, Martiros Saryan, Vasily Kandinsky and Nikolai Ulyanov. All these artists except for Kandinsky and Ulyanov took part in the 'Blue Rose' exhibition which opened in Moscow on the 28th of March 1907. Most of the exhibitors had participated in exhibitions such as 'The World of Art' and the 'Society of Artists' and the 'Union of Russian Artists' but this was the only occasion at which the title 'Blue Rose' had been used in reference to an exhibition of this group.

The 'Blue Rose' group formed earlier that year consisted of fifteen young and mostly unknown artists:

A. Arapov, P. Bromirsky (sculptor),
 V. Drittenpreis, N. Feofilaktikov,
 N. Krymov, P. Kuznetsov, I. Knabe,
 N. Miliuti, A. Matveev (sculptor),
 N. Ryabushinsky, N. Sapunov,
 S. Sudeikin, P. Utkin and A. Von Fizen.

Larionov and Goncharova did not take part in this exhibition. Many of these artists had studied at Moscow under Korovin and Serov. They were also all influenced to a various extent by Borisov-Musatov and Vrubel. They were also able to see reproductions of work by French Nabi painters in the pages of the 'World of Art' magazine and were impressed

by the French group. As well as the work of Denis in France the German artist T. Heine and the Englishman Aubrey Beardley interested them.

(see John Bowl: 'Russian Exhibitions, 1904 to 1922' in Form, No. 8, September 1968, pp. 4-13).

APPENDIX XV

The first "Wreath" exhibition was held from the 27th of December 1907 to the 15th of January 1908 in the Moscow Stroganov Institute. Most of the exhibitors, however, were the new Primitivist artists, D., V. and L. Burliuik, Goncharova, Larionov, Lentulov, Rozhdesvensky and Yakulov. The second was called "Wreath" (without the addition of "Stephanos") and was held in St. Petersburg in March/April 1908, and the third entitled "Wreath-Stephanos" was in St. Petersburg during March and April 1909 and travelled to other towns including Kherson during the Autumn.

"Blue Rose" contributors to the first "Wreath" exhibition in Moscow included Sudeikin, Utkin, Kuznetsov and Krymov.

Works by the Burliuiks, Goncharova, Larionov, Lentulov and Yakulov were the most dominating and were attacked by conservative critics.

The second "Wreath" exhibition included works by Kuznetsov, Larionov, N. Miliuti, Saryan, Javlensky and others.

At the Winter exhibition of the "Union" Symbolism was still prominent and contrasted with the colour of the emerging Primitivist canvasses.

The third exhibition of the "Wreath" was organized by D. Burliuik in St. Petersburg. This small exhibition included work by D. and V. Burliuik, Baranov-Rossiné, Lentulov and Alexandra Exter (1894-1949).

In 1907 Diaghilev organised a large retrospective exhibition of the work of Borissov-Musatov in Moscow. A section devoted to his work in the 'World of Art' exhibition of 1906 was the first large scale recognition of his importance.

APPENDIX XVI

The 'Golden Fleece' organised three important exhibitions. The first took place in Moscow in April 1908. Exhibits included recent French as well as Russian works of art.

Henri Mercereau and Ryabushinsky probably selected the French exhibits which consisted of 282 paintings and three pieces of sculpture. Maillol sent two pieces and Rodin showed his "Femme Couchée". Nabi exhibitors included Bonnard, Vuillard, Sérusier, Vallotton and Maurice Denis. The Fauves showed a number of their paintings not previously seen in Russia. Matisse exhibited four: "Invalid" (1901), "Terrace of Saint Tropez" (1904), "Harbour at Collioure" (1905) and a preparatory version of "Joy of Life". Dérain sent four views of London; Marquet two scenes of the Siene entitled "Quai du Louvre" and Van Dongen was also represented.

Among Impressionists paintings seen for the first time in Russia were works by Pissarro and Sisley, drawings by Renoir and Toulouse-Lantrec. Early works by Braque and Le Fauconnier were shown and a number by Cézanne, Van Gogh and Gauguin. Van Gogh's five works included "La Berceuse"; "Sun in the Trees" and "Night Café" which was bought by Morozov at the exhibition.

Morosov and Shchukin did not lend work to be exhibited but Ryabushinsky lent several Rouaults.

The Russian exhibitors in a separate part of the exhibition included works by some of the "Blue Rose" group Kuznetsov, Utkin, Saryan, Ryabushinsky, but most prominently Larionov, who exhibited twenty-four pictures in impressionistic styles including "Spring Landscape" from the series "The Garden". Goncharova sent seven paintings including "Bouquet of Autumn Leaves" (1902-3). Kuznetsov showed "Vision of a Mother in Labour" and "Holiday". Saryan exhibited "The Poet". In the work of Saryan and Kuznetsov a bolder and more primitivist character was evident.

In January 1909 the "Golden Fleece" sponsored another exhibition. Among the French exhibits were included Braque's "Le Grand Nu" (1908) and a still life. Fewer French works were shown than in the previous exhibition being mainly by Braque, Le Fauconnier, Matisse, Marquet, Van Dongen and Rouault. Russian contributors included Larionov, Goncharova, Robert Falk, Kuzma Petrov-Vodkin, Kuznetsov and Saryan. (see Camilla Gray, Ibid., pp. 82-94). Both this and another "Golden Fleece" exhibition held in December the same year included in addition to Larionov and Goncharova artists who were to participate in "The Knave of Diamonds" group:

A. Kruprin, P. Konchalovsky, and I. Mashkov. (see John Bowlt in Form, p. 7).

In December 1908 Sergei Makovsky the editor of "Apollon" arranged a sãlon in St. Petersburg to which Kandinsky and Ciurlionis contributed exhibits.

(J. Bowlt: op.cit.)

The following year Vladimir Izdebsky opened a salon at Odessa which included 700 pictures by French and Russian artists as well as his own work. It toured Kiev, St. Petersburg and Riga. Artists represented in an informal arrangement included Larionov, Bakst, Mashkov, Denis Exter, Rousseau, Lentulov, Bonnard, Burliuk and Braque. (see J. Bowlt, op.cit.)

APPENDIX XVII

N. Kulbin organised "The Union of Youth" in St. Petersburg. The society which included V. Markov and E. Spandikov arranged exhibitions in 1910, 1911 and 1912 and distributed pamphlets concerned with the avant-garde.

Similar organisations of the same time included the "Moscow Salon" which showed work by Malevich, V. Palmov, Larionov, Goncharova, Konchalovsky and Lentulov. The "Impressionists", later the "Triangle", also organised by N. Kulbin in St. Petersburg showed works by N. Guro, V. Kamensky, A. Kruchenykh, the Burliuks and A. Exter.

There was also the "Society of Contemporary Painting" in Moscow which exhibited works of Tatlin and Malevich and the "Knave of Diamonds". (see J. Bowlt: Ibid., pp.7-8).

APPENDIX XVIII

Russian artists who moved to Paris included the Ukranian Sonia Terk who settled permanently there in 1908. Alexander Archipenko stayed there temporarily in the same year. In 1909 Jacob Lipshitz moved there remaining until 1940 when he moved to New York. Ossip Zadkine stayed there from 1909 until 1940, and after five years in New York returned to Paris where he still lives. In 1911 Chaim Soutine moved to Paris and Alexander Archipenko settled there permanently. In 1912 Sergei Sarsun (Serge Charchoune) settled there, in 1913 Baranov-Rossiné and in 1914 Mikhail Larionov, Natalia Goncharova were caught in Paris by the war and remained there permanently. *Marc Chagall was there from 1910 to 1914 and also returned there in 1923.*

APPENDIX XIX

M. Larionov: Rayonism. Moscow, 1913.

Лучизмъ.

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

Стиль это та манера, тотъ приемъ, которымъ художественное произведеніе возсоздано и если рассмотреть всѣ художественныя вещи на землѣ, то окажется, что они всѣ возсозданы какимъ нибудь художественнымъ приемомъ, безъ этого не существуетъ ни одного художественнаго произведенія.

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

L. 5535 / 1962



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

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

Изъ этого очевидно, что *природы помимо стили эпохи не существуютъ.*

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

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

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

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

10

въ развѣтъ импрессионизма, начинаетъ появляться то движеніе въ искусствѣ, которое выдвигаетъ въ живописи цвѣтную плоскость. — Постепенно это движеніе овладѣваетъ людьми работающими въ области искусства и черезъ нѣсколько времени появляется теорія перемѣщенной цвѣтной плоскости и движенія плоскости. Возникаетъ параллельное теченіе построения по кривой круга — *рондиамъ*. Перемѣщеніе плоскостей и построение по кривой дѣлается для большей конструкціи въ предѣлахъ картинной плоскости. Ученіе о плоскостной живописи естественно вызываетъ — ученіе о фигуральномъ построении, такъ какъ фигура есть движеніе плоскости. — Кубизмъ учитъ выявлять третье измереніе посредствомъ формы (а не воздушной и линейной перспективѣ вѣстѣ съ формой) и нанесенію формъ на холстъ въ моментъ ихъ созиданія — изъ техническихъ приемовъ, кубизмомъ главнымъ образомъ примѣняется свѣто-тѣнь. — По преимуществу это направленіе декоративнаго характера, хотя всѣ художники кубисты и занимаются станковой живописью, но это, быть можетъ, благодаря современнымъ условіямъ.

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

11

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

Итальянцами были выдвинуты впервые футуризмъ, это ученіе, которое стремится къ реформамъ не въ одной области живописнаго искусства, а имѣетъ виду всѣ роды искусства.

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

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

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

12

а для современной Италии онъ является прямо благодѣтельнымъ ученіемъ. — Имѣя футуристы настоящія живописныя традиціи, какія есть у французовъ, ихъ ученіе не сдѣлалось бы частью французской живописи какъ это случилось теперь.

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

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

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

13

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

Цѣпная линия и фактура.

Всякая картина состоитъ изъ цѣпной поверхности, фактуры (состоянія этой цѣпной поверхности ея тѣлбра), и изъ того ощущенія, какое она имѣетъ безъ всякой воли-кава.

Ня кто не станетъ утверждать, что цѣпность искусства, главнымъ образомъ, обращаетъ вниманіе на тѣ предметы, которые изображены на картинѣ — его интересуетъ какъ эти предметы изображены, какія положены краски и какъ положены. — Поэтому онъ однимъ художникомъ интересуется и цѣпность его, а другимъ нѣтъ, не смотря на то, что оба они пишутъ одни и тѣ же предметы. Но большинству любителей показало бы очень скромнымъ, если бы предметы, какъ таковыя, вовсе исчезли съ картины. Хотя все что онъ цѣпность осталось бы — осталась цѣпность, осталась красочная поверхность.

Показалось страннымъ это только потому, что мы привыкли видѣть самое цѣпное въ живописи, въ обстановкѣ предметовъ.

На самом же деле всё те живописные задачи, которые мы проводим через предметы—даже нами и не воспринимаются через осязательные реальные предметы. Наши впечатления от предмета чисто зрительного характера—не смотря на то, что мы желаем возродить предмет в наивысшей реальности и по его существу. Стремление к наивысшей реальности заставило одного из самых удивительных художников нашего времени Пикассо, а вместе с ним и других, работать над поражающими реальной жизни трактовками, создающими поверхности дерева, камня, песчаную и т. д., переносящими зрительное ощущение на осязательные—Пикассо с целью реального постижения предмета наклеивал обои, газетные вырзки на картину, писал с песком, мелким стеклом, делал гипсовый рельеф—литье предметов из папье-маше и потом их писал.

К живописцу может быть предъявлено требование в совершенстве владеть всеми существующими трактовками (традиция здесь играет очень важную роль) и работать по законам живописи, имея видную жизнь только побудителем.

Китайцы художники допускаются к экзамену тогда как научатся владеть

кистью настолько хорошо, что мазки положенные тушью на двух прозрачных одинаковой величины листках бумаги, совпадают при наложении одного листа на другой.

Есть японские художники, которые на черной доске создают из песка при помощи палочки бесконечный ряд пейзажей, фигур, построек и т. д. Любитель сидит и смотрит как чередуются картина за картиной, наслаждаясь—платить деньги и уходить.

Первыми, приведшими фаву к живописной форме, были индусы и персы—их миниатюры отразились на творчестве художника Анри Руссо первого в современной Европе, введшего фаву в живописную форму.

Есть данные предполагать, что весь мир, во всей своей полноте как реальный, так и духовный, может быть возродан в живописной форме.

Вне то, что мы ценим в живописи, есть качества присущие только ей самой.

Теперь—нужно найти ту точку, при которой она, имея побудителем реальную жизнь, осталась бы сама собой, пребывая формы ею были бы претворены и ее кругозор расширен, чтобы она, как музыка

имеющая от реальной жизни звук, поражающаяся им сообразно музыкальным законам, так же распоряжалась по законам живописным, имея в своем распоряжении цвет.

Введение живописи в круг задач присущих ей самой и жить ее по законам чисто живописным, иметь вид лучизм.

Наш глаз аппарат настолько мало совершенный, что многое передаваемое нами, как мы думаем посредством зренья в мозговые центры, попадает туда правильно относительно реальной жизни, не благодаря зренью, а благодаря другим чувствам.—Ребенок видит первое время предметы вверх ногами и впоследствии этот недостаток зренья исправляется другими чувствами. При всем своем желании взрослый человек не может увидеть предмет перевернутым.

Из этого видно, насколько важна степень нашей внутренней убежденности относительно существующих вне нас вещей. Если мы относительно некоторых вещей будем знать, что они должны быть такими, то благодаря тому что это нам открывает наука—то, не смотря на то что мы своими чувствами непосредственно этого воспринять не можем—все-таки у

нас остается уверенность что это так и не иначе.

Часто официально Лучизм исходит из следующих положений:

Излучаемость благодаря отраженному свету (в между предметом пространств это образует как бы цветную пыль).

Учение о излучаемости. Радиактивные лучи. Ультрафиолетовые лучи. Рефлективность.

Предмет, таким как принято его изображать на картинах, руководствуясь тьмой или другим пренемом, предмет существующий как таковой мы нашим глазом не ощущаем. Мы воспринимаем сумму лучей идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зренья.

Следовательно если мы желаем написать буквально то что видим, то и должны написать сумму отраженных от предмета лучей.—Но чтобы получить целиком сумму лучей именно желаемого предмета, нам надо волею выделить только данный предмет, так как к нам в глаз вместе с лучами воспринимаемого предмета попадают отраженные рефлективные лучи части других близ лежащих предметов. Теперь если мы желаем изобразить пред-

меть совершенно точно как видим, мы должны и эти рефлективные лучи частей других предметов так же изобразить — и тогда мы изобразим буквально то что мы видим. Первые вещи чисто реалистического характера мной и были так написаны. Иначе говоря это наивысшая реальность предмета не таким как мы его знаем, а каким видим. Къ этому во всѣх своих работахъ склонялся и Поль Сезанн, отчего различные предметы на его картинахъ какъ бы перемѣнены, немного косятъ. Отчасти это происходило отъ того, что онъ писалъ буквально то что видѣлъ, а ровнымъ предметъ можно увидать только однимъ глазомъ, Сезаннъ же писалъ какъ видитъ всякій человекъ двумя глазами т. е. предметъ и чуть чуть справа и чуть чуть слева.

Въ тоже время Сезаннъ обладалъ такой остротой зрѣнія что не могъ не замѣтить того рефлективного стирания какъ бы — небольшой части одного предмета отраженными лучами другого. Отъ этого получалось не развертывание самого предмета, а какъ бы перемѣнение его на другую сторону и сдвигание части предмета съ какой нибудь изъ сторонъ — что и давало реалистическую конструкцию его картинамъ.

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

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

Картина написанная кубистически и картина футуристическая излагаютъ въ пространствѣ дають форму другого порядка.

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

Лучъ условно изображается на плоскости цвѣтной линіей.

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



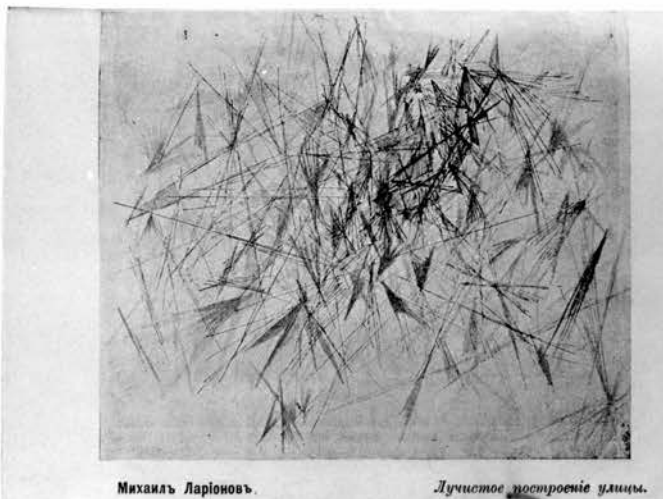
какой роли (исключая реалистического лучизма гдѣ предметъ служитъ точкой отправленія) то же что является сущностью самой живописи здѣсь лучше всего можетъ быть вывѣдено — комбинація цвѣта, его насыщенность, отношеніе цвѣтовыхъ массъ, углубленность, фактура на всемъ этомъ тотъ кто интересуется живописью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

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

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

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

Мисаилъ Ларионовъ.



Михаил Ларионовъ.

Лучистое остроііе улицы.



Наталія Гончарова.

Лучистое остроііе.



Михаил Ларионовъ. *Лучистая колбаса и скумбрия.*



Наталія Гончарова. *Городъ ночью.*

APPENDIX XX

N. Goncharova and M. Larionov.

Rayonism. Rome, 1917.

RADIANTISMO

NATALIA GONCIAROVA E NICOLE LARIONOW



OGGETTI RASSEMBLI E TRASPORTI DAL FRANGERE E DAL ARRO DA R. A.

ROMA
1917.

- 7 -

« IL RADIANTISMO » si prefigge di introdurre la pittura nella sfera dei problemi che sono la sua base naturale e di darle una vita basata su leggi puramente pittoriche.

Bisogna trovare il punto di partenza con il quale la pittura, pur avendo come stimolo la vita reale, possa rimanere se stessa, le forme usate da essa possano essere penetrate dallo spirito creatore ed i suoi orizzonti esser fatti più ampi. Bisogna che essa, come la musica che avendo dalla vita reale il suono lo adopera secondo le leggi pittoriche il colore.

Il nostro occhio è un apparato così imperfetto che molto di ciò che noi trasmettiamo ai centri del cervello e che crediamo un risultato della vista vi capita invece dalla vita reale per via di altri sensi. Il bambino nei primi tempi vede tutte le cose rovesciate, ma questo difetto della vista viene in seguito corretto dagli altri sensi. L'uomo maturo, con tutta la buona volontà non può vedere gli oggetti rovesciati.

Da ciò si dimostra quale importanza abbia la forza delle nostre convinzioni interne riguardo agli oggetti esistenti al di fuori di noi.

Se di un oggetto sappiamo che esso deve essere in un determinato modo, perchè così ha scoperto la scienza, noi, benchè non siamo in grado di constatarlo con i sensi, rimaniamo tuttavia convinti che esso è veramente così e non altrimenti.

Avendo in mente non gli oggetti medesimi, ma la somma dei raggi di essi, noi possiamo concepire il quadro in tal modo:

La somma dei raggi dell'oggetto A s'incrocia con la somma dell'oggetto B; nello spazio tra questi oggetti si crea una certa forma determinata dalla volontà dell'artista; per esempio una forma costituita dal naso, dalle bottiglie,

- 8 -

dalle forbici ecc. Il colorito del quadro dipenderà dalla pressione più o meno grande dei colori dominanti e delle loro reciproche combinazioni.

Il punto culminante dello sforzo dei colori, della compattezza di questi e della profondità deve essere determinato precisamente e reso evidente.

Un quadro d'un cubista e un quadro d'un futurista come qualunque altro quadro, radiando nello spazio danno la forma di un altro tipo « Radiantista ». Ciò che è prezioso all'amatore d'arte trova nei quadri radiantisti la più alta espressione. Gli oggetti quali li vediamo nella vita non hanno qui alcuna importanza (eccezione fatta per il radiantismo realistico al quale l'oggetto serve da punto di partenza) qui può trovare la migliore sua espressione ciò che appare quintessenza stessa della pittura: la combinazione del colore, la sua saturazione, il rapporto delle masse colorate, la profondità, la fattura e la struttura; su tutto ciò, chi si interessa alla pittura può completamente concentrarsi. Il quadro appare come se scivolasse e dà l'impressione di esser fuori del tempo e dello spazio, in esso sorge la sensazione di ciò che si può chiamare la quarta dimensione poichè la sua lunghezza e la sua larghezza e profondità degli strati di colore sono unici segni del mondo che ci circonda, tutte le altre sensazioni che sorgono dal quadro sono già di un'altra indole.

Qui comincia la pittura di quadri per vie che possono essere seguite solamente secondo le precise leggi del colore e della sua trasmissione su tela. Da qui comincia la creazione di nuove forme il cui significato ed espressione dipendono unicamente dal grado dello sforzo della tonalità e della posizione in cui si trovano relativamente alle altre tonalità.

Da qui si comprende naturale caduta di tutti gli stili e le forme che esistevano nelle arti precedenti giacchè



essi, come la vita stessa appaiono solamente quali oggetto della espressione e costruzione radiantista del quadro.

Da qui incomincia la vera indipendenza della pittura e la sua esistenza unicamente espressa per mezzo delle sue proprie leggi.

Secondo stadio del Radiantismo nel suo sviluppo è il Pneumoradiantismo o Radiantismo concentrato avente per iscopo la riunione in masse generali delle forme interspaziali che si trovano sul fondo radiantista più rarefatto.

Mosca giugno 1912.

(Estratto dall'opuscolo russo sul Radiantismo).

IL RADIANTISMO PITTORICO

Ogni forma esiste oggettivamente nello spazio per mezzo dei raggi di ciò che la circonda; essa è individualizzata dai raggi, che soli determinano la sua esistenza.

Tuttavia, fra le forme oggettivate avanti ai nostri sguardi, vi è un reale ed inescogabile incrocio di raggi provenienti da forme differenti. Questi incroci compongono delle nuove forme non tangibili che l'occhio del pittore può vedere. L'incrocio dei raggi emanati da diversi oggetti, crea nello spazio dei nuovi oggetti immateriali. Il Radiantismo è la pittura di queste forme non tangibili, di questi prodotti *infiniti* che riempiono ogni spazio.

Il Radiantismo è la pittura degli urti e degli accoppiamenti dei raggi fra gli oggetti, la rappresentazione drammatica della lotta delle emanazioni plastiche irradiantisi da tutte le cose, la pittura dello spazio rivelato non dal contorno degli oggetti e neppure dal loro colore formale, ma dal dramma sempre intenso dei raggi di cui consta l'unità di tutte le cose.

Il Radiantismo che può sembrare come una pittura spi-

ritualista e perfino mistica, è invece essenzialmente plastica. Il pittore vede le forme nuove create in mezzo alle forme tangibili dal loro proprio irradiare, e sono queste sole che ferma sulla sua tela. Raggiunge così le cime di una pittura per la pittura, ispirata dai così detti oggetti reali, ma che non saprebbe né vorrebbe rappresentarli e nemmeno evocarli per mezzo della loro esistenza lineare.

Le ricerche pittoriche rivolte ad una rappresentazione formale per mezzo di una qualsiasi linea geometrica (linea retta, linea curva, disco) considerano ancora la pittura, secondo me, come un mezzo di rappresentazione delle forme. Il Radiantismo vuole considerare la pittura come fine a se stesso e non più come mezzo di espressione.

••

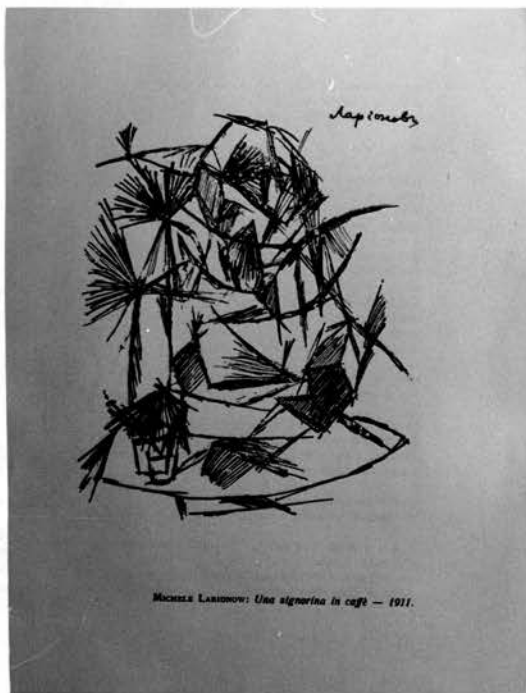
Il Radiantismo dà al solo colore la sua più alta importanza. Per questo è stato condotto naturalmente ad affrontare il problema della profondità del colore.

La sensazione che un colore può dare, l'emozione che può diffondere è più o meno grande a misura che la sua profondità sulla superficie piana aumenta o diminuisce. Uno strato sottile di bleu steso sulla tela vibra evidentemente con meno intensità che lo stesso bleu messo con maggiore spessore. Questa legge, fino ad ora solamente musicale si può indiscutibilmente applicare anche alla pittura: *i colori hanno un timbro* che cambia secondo la quantità delle loro vibrazioni, cioè del loro spessore e dell'intensità del loro splendore. La pittura diviene così altrettanto libera quanto la musica e basta a se stessa al di fuori dell'immagine.

La ricerca di un pittore radiantista ha per oggetto la varietà di spessore, vale a dire, di profondità del colore di cui si serve, non meno della composizione per irradimento degli oggetti inter-vibranti.



MICHELE LARSSON: Ritratto di N. Goussierov - 1913.



- 15 -

Si tratta dunque di una pittura consacrata alla dominazione del colore, allo studio delle sue risonanze per mezzo dell'orchestrazione pura dei suoi timbri.

La policromia non è necessaria. Per esempio: in una tela dipinta con un solo colore, una strada sarebbe rappresentata con una superficie piana molto brillante, laccata, fra case trattate in rilievo, in sporgenze e depressioni, sotto un cielo assai liscio; queste masse differenti si combinerebbero per l'incrocio dei raggi che esse si respingerebbero, e darebbero un'impressione estremamente realistica, ed allo stesso tempo dinamica, di quello che la strada appare nella realtà.

Questo esempio, del resto abbastanza grossolano, non serve che a spiegare la questione del timbro dei colori, giacché in una tela radiantista, la strada, le messi, il cielo non esistono che per i rapporti delle loro inter-vibrazioni.

* *

La vita particolare e continua delle masse colorate, nella pittura radiantista, forma nello spirito di chi la guarda l'immagine sintesi che scivola al di fuori del tempo e dello spazio. Si intravede la famosa quarta dimensione, giacché la sua lunghezza, la sua larghezza, lo spessore della sovrapposizione dei suoi colori, sono i soli segni del mondo visibile, tutte le altre sensazioni nate da un'immagine sono di un altro ordine: di quell'ordine super-reale che gli uomini devono sempre cercare e mai trovare per avvicinarsi sempre più alle vie rappresentative e diventare sempre più sottili, sempre più spiritualisti.

Il Radiantismo, secondo noi, segna una nuova tappa su questo cammino.

Dal giornale - *Montjole* - aprile-giugno 1914.

APPENDIX XXI

On the same evening of the 10th of December 1912 David Burluik delivered the following *addresses*:

"Evolution of the Concept of Beauty in Art"; "Cubism"; "Benois as a Critic"; "The Exhibitions of the Soyuz" and of "the World of Art"; "Harmony, Symmetry, Construction, Composition, Knowledge of Pictorial Tone"; "Neo-Impressionism, struggle for lines and form in its essentialness"; "New Ethics of Painting": "Analysis of the New Concept of Art": "Disharmony, Assymetry, Anti-construction, aperspectival construction"; "accentuating the essential force of aperspectival construction"; "Overthrow of the planes, of lines, of colour"; "Relationships of the Spectator with the New picture"; "Concept of the New"; "Protest against (Manet's) 'Olympia'"; "Protest against Derain, Vrubel, Somov, Degas, Matisse"; "Cubism and Futurism"; "The Role and significance of Painting in the Life of our Century".

APPENDIX XXII

Pavel Filonov was born in Moscow in 1883 and left as an orphan in 1896, went to live in St. Petersburg. In 1902 he failed to enter the Academy of Art but succeeded in 1908 only to be expelled after two years and then reaccepted.

In 1910 he left the Academy and co-founded the "Union of Youth" Russian Futurist group. With Shkolnik he designed the back-cloth^{and costumes} for Mayakovsky's first play Vladimir Mayakovsky.

He did military service during the war and after the revolution he began to work on his idea of "Analytical Painting". By 1925 he set up a School of that name and his enthusiastic and large group continued until^{later than} 1928. He frequently worked for eighteen hours a day. He was interested in the art of children. Some critics consider his work to be like Paul Klee. Only in a superficial way is this so however. He probably saw no work by Klee. He has much in common with the Russian tradition of Primitivism in the forms of his pictures and even some of the content resembles Chagall or El Lissitsky.

The only full scale work on Filonov (in Czech) is:

Jan Kříž: Pavel Nikolaevič Filonov (Prague, 1966).

Accounts of Nikolaevich Filonov (1883-1942) are in 'The Art Russia that Nobody sees' Life March 28th 1960 pp. 68-70; Troels Andersen: 'Pavel Nikojaevic Filonov' in a Danish magazine Signum No. 4 (1963) pp. 20-31. Camilla Gray; D. Burluk's novel (in English) 'Filonov' which occupies the entire issue of his Colour and Rhyme No. 28 (1954) pp.1-28.

In Russian Filonov briefly appears as Rogov in Olga Matyushina's novel Pesn o Zhizni (Leningrad) Molodaya Guardiya 1946 pp. 106-111, 125-126 I.I. Ioffe Sinteticheskaya istoriya iskusstv (Leningrad 1933) pp. 482-484.

See also J. Bowlit's translation of one of Filonov's letters Studio International, July, 1973, and

R.R. Milner-Gulland: "'Left Art' in Leningrad: The OBERIU Declaration", in Oxford Slavonic Papers New series, Volume III, 1970, pp. 65-75;

Filonov's approach to art is set out in his Declaration: Deklaratsya "Mirogo Rastsveta" published in Zhizn Iskusstvo, 1923.

Filonov's theoretical views on art appeared in the summary of his manuscript "The Ideology of Analytic Art" in the catalogue prepared for his exhibition of 1930, which never took place. The entire catalogue is included in the photographs on the following pages and the most important of Filonov's unpublished theses is reproduced there and in R.R. Milner-Gulland: "Zabolotzky: Philosopher Poet" in Soviet Studies, University of Glasgow, Volume XXII, April 1971, No. 4. pp. 603-604.

IC 2834
ГРМ

ФИЛОНОВ



Художник Филонов — представитель одного из течений в русском искусстве, которые получили начало свое в предреволюционный период, когда Россия вступала в новую фазу развития капитализма — в фазу быстрого роста крупной, механизированной по последнему слову техники, промышленности и одновременно быстрого роста городов — цитаделей индустриального капитала. Этот новый, «асфальтовый», как его назвал Вернер Зомбарт¹, период культуры, ломающий старые общественные строи, вызывал резкий перелом и во всех областях идеологически настроен. «Всякому зрячему человеку — писал Зомбарт — бросается в глаза, что религия и нравы, государственные формы и общественная жизнь, литература и искусство, одним словом, вся внешняя и внутренняя жизнь человечества претерпевает коренной перелом».

¹ Вернер Зомбарт, автор капитального исследования «Современный капитализм», не чууж марксизму. Труд его построен на попытке соединить начала буржуазной «исключительной» школы Шмаллера с положениями «Капитала» Маркса.

3

Мало того, в недрах буржуазного общества, и западно-европейского и русского, под давлением новых форм крупного, трестированного капитала происходила перегруппировка и дифференциация классовых сил. Буржуазия, которая ранее, в XVIII и первой половине XIX в., выступала в общем, как единый класс, начинает определенно распадаться на ряд обособленных групп. Мелкой и средней буржуазии оказалось не по пути с крупной. Трест давил ремесленника, давил мелкого предпринимателя. В рядах буржуазии возникло смятение, паника, находившие себе определенное отражение и в творчестве художников, обслуживавших интересы буржуазного общества. Та часть художественного мира, которая была тесно связана с группировками, складывавшимися с исторической сцены, утрачивавшими былое свое значение, не усматривала никаких положительных сторон в новой жизненной расстановке, который нес с собою крупный капитал. Она видела лишь прощелки гибели, краха, хаоса. Рост города, прославленный «урбанизм», породил у нее одни отрицательные реакции, выливающиеся иногда в образы кониарных галлюцинаций. Окружающая действительность безотрадна. Тут, в плане материальном, предметном, выхода нет. Спасение — в над-реальном, в метафизике, в царстве «духа», в «идеальной реальности». Хаосу реальной действительности надо противопоставить гармонию «универсального», «всесо-

4



Рис. 1. Без названия (N 51)

ческого человека». «...Индивидуум, это—все. Все для него и все через него...» писал французский поэт Марсель Мартинес. «Победа человека (индивидуума)



Рис. 2. Ломовые (№ 79)

над миром» — таков лозунг художников-идеологов мелкой буржуазии. Но победа не через непосредственное подчинение воле человека материального мира, а путем расширения «внутренней жизни» ин-

6

дивиды, его «духовного я», до постижения предельных метафизических законов, управляющих «космосом»,



Рис. 3. Рабочие (№ 85, акв.)

«вселенной». Отсюда — мировой процесс, как излюбленная тема художников. Отсюда притягивание за

7

волосы, под видом, якобы, последнего откровения точной науки, разного рода «заумных», «натурфилософских», причудливых умозмышлений. Отсюда, обостренный интерес к простейшим, примитивным произведениям искусства, к детскому творчеству, так как в них, будто бы, дана в незапятнанной чистоте «первоначальная форма» тому мистическому началу, которое является идейным содержанием мира.

Если обратиться к работам Филонова, то в них без всякого труда можно усмотреть все вышеуказанные черты, характерные для психологии мелкой буржуазии. Город, в мировосприятии Филонова, это — хаотическое нагромождение построек, в гущу которых втиснуты люди, лошади, повозки. Это — ночная «Лягушка» (№ 10 м. 1), «Шкетты» (№№ 198, 228), «Налетчики» (№№ 58 м., 152, 236), «Ломовые» (№№ 79, 82), гориллообразные «Рабочие» (№ 85)... Холодом безмолвного одиночества веет и от безлюдной «Улицы» (№ 185) и от «Кабачка», переполненного посетителями (№ 131). Ни о каком развитии личности в обстановке индустриализованного города не может быть и речи. Под исподавляющим прессом городской культуры отдельные

¹ В прилагаемом списке работ Филонова все произведения его работы на две группы с самостоятельной нумерацией для каждой. В смыслах на этот список №№ живописи выделяются присоединением к номеру буквы и. — н.сл.

8

индивиды превращаются (см. картину «Перерождение человека» № 30 м. и 57) в кошмарные человекообразные ступки с убойной ног, с убойной и почти



Рис. 4. Улица (№ 185, инк.)

без голов. Лица этих чудящ урочающе истомлены. И нет никакой возможности избежать утраты своей индивидуальности, растворения своего «я» в безликой «массе». Справа к центральному ступку картины

9

подходит другой, меньший по размеру. У него при двух туловищах, при двух парах ног—одна голова и три руки. А слева, словно загипнотизированные, безвольно тянутся к стулу одиночки. Так «переро-



Рис. 5. Кабачек (№ 113, акв.)

ждается», так обезличивается в городе «человек». И этот кошмарный процесс охватывает не только рядовых обывателей, но и сильных мира сего — королей. Вот картина, так и названная «Пир королей» (№ 24). Поэт Хлебников писал про нее, что это «пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно

10

свят овощи, одаренные подобными духу миссис бешевством скорби...»¹. Такой город в истолковании Филонова.



Рис. 6. Пир королей (№ 24)

Вот почему печать трагического одиночества лежит на лице «Победителя города» (№ 78 — работа тех же 1914—15 гг., как и «Перерождение человека»).

¹ Рассказ «Ка» в сборнике московских мастеров. М. 1916 г.

11

Только крайним напряжением интеллекта, только погружением без остатка в самого себя, в свое духовное «я» можно вырваться из-под власти всепоглощающей гидры—«асфальтового» города. Надо стать, как говорит Филонов в «Идеологии аналитического искусства»¹, «высшим интеллектуальным видом человека», «высшим психологическим видом». Надо подняться над низменными материальными заботами, уйти из-под власти предметного мира. И в творчестве Филонова с годами постепенно все большее место начинают занимать произведения беспредметные, не имеющие определенного тематического содержания, вещи «без названия», разного рода «формулы»: «Формула мирового расцвета» (№ 86), «Формула вселенной» (№№ 100, 101), «Формула космоса» (№ 40 и.), «Формула современной педагогики КЭО» (№ 121). Даже такие, казалось бы, реальные из реальных явления, как «городской» или «спонсомольд», превращаются в «Формулу городского» (№ 43) и «Формулу спонсомольда» (№ 144).

Непосредственно, конкретно, как актуальный жизненный факт, художник «спонсомольда» не воспринимает. Он подходит к «спонсомольду» умозрительно,

¹ Так называется руническое название ossia «символической шкатулки», главней которой является Филонов. Взяв из этой рунической шкатулки в конце данной брошюры.

12



Рис. 7. Город (№ 183, инк.)

абстрактно, дает алгебраическую изо-формулу «комсомолец», расшифровать которой никто не в состоянии, ибо в основе ее лежит не какая-либо обязательная, а исключительно ему, данному художнику, Филонову открывшаяся в итоге «внутреннего психического процесса, в художнике происходившего»¹. «Вся вещь целиком—говорит Филонов—есть фиксация интеллекта того, кто ее сделал». В данном случае—интеллекта Филонова, интеллекта, стремящегося не к полноте выражения мировосприятия определенного коллектива, класса, пролетариата, а к узкому высь, к подъему на такие ступени «интеллектуального» превосходства над массой, откуда, якобы, этому индивиду открываются горизонты и не связанные человеческому стаду, «сгусткам», приспавившимся где-то там, нигде, в банальной пошлости предвещенного мира. Он—художник-индивид, будет, видите ли, «проламывать», «во благо пролетариату», «дорогу» в отдаленное будущее. Он—художник, призван, как уверяет Филонов, с высот своего презрения «действовать на интеллект» рабочей массы и развивать ее, преводясь ей речевого рода «формулы» своего умоуказывания. И этакая индивидуальная гипертрофия индивидуалистического сего-

¹ Это в последующие датыны почти по той же «Методике аналитического искусства» Филонова.

мнения преподносится от имени якобы «художника-пролетария».

Не приходится после этого удивляться, что Филонов так-таки и не отразил никаких положительных



Рис. № 8. Пропагандист (№ 170, инк.)

сторон, которые нес с собою «урбанизм». Выразитель психо-идеологии выбитого из старых привычных форм жизни мелкого буржуа, не заметил Филонов ни начал организованности, которые, в силу присущей ей четкости работы, вносила машина во весь строй

городской жизни, ни (что особенно показательно) процесса роста рабочего класса, развития его сознательности, сознательности, революционной целеустремленности. Не отразил он и того грандиозного сдвига



Рис. 9. Коровницы (№ 29)

в сторону социализации жизни, который произвел пролетариат уже после октябрьской революции. Три вещи сделаны Филоновым на тему «Понятие—смотреть и видеть» (№№ 113, 114, 129). Но сам он «смотрел» и «не видел» того, что свершалось вокруг.

Его «Пропагандист» (№ 170), исполненный в 1924/25 г., какой-то двоякый отголосок до-революционного времени. Пропагандистская работа сейчас отнюдь не носит такого «подпольного» ха-



Рис. 10. За столом (№ 75, инк.)

рактера, она широко и хорошо поставлена. Художник, видимо, совсем с ней не знаком. «Улица» (№ 185) воспринята чуждым рабочей психологии взглядом, подмечающим лишь отрицательные стороны в советском быту (пивная). «Семейный портрет» (№ 162)— работа 1924 г.—рисует «наскальный стол». А отря-

жения моментов социалистических в советском строительстве творчество Филонова не дает. Световых сторон он «не видит», реагирует только на темные.

Когда же тема черпается из деревенского уклада жизни, Филонов умеет подчеркнуть устойчивую несокрушимость патриархально-буржуазных традиций, как бы противопоставляя их безысходной обреченности и обездоленности человека в городе. В «Коровницах» (№ 29 м.), в картине «Трое за столом» (№ 31 м.), в «Крестьянах» (№ 32) все насыщено хозяйственностью и обилием благ земных. А «Крестьянская семья» (№ 27), — прямо апофеоз буржуазного довольства. Недаром, художник и трактует ее, как «святое семейство» — любимую тему ренессанса — эпохи расцвета торгового капитала. Беспитостная примитивность жизненного уклада простых людей особо привлекательна для художника, с высот своего «интеллектуального превосходства», постигающего всю ценность «чистых» «первичных» форм реализации абстрактных, «космических начал» мироздания. Примитивно-упрощенно трактует он все и вся: рабочие — гориллы, лошади — одеревяненные лошади, дома — детские домики. А те конкретные формы, в которые выливается борьба пролетариата за социализм, видимо, чужды художнику, и он настойчиво прибегает к языку заумных «формул», как только затрагивает тему революции (№ 96), буржуазии (№ 176), комсомола (№ 144), или же устранивает из

18



Рис. 11. Портрет певицы Е. Н. Глебовой (№ 33)

этих тем всякое предметное содержание и дает вещи «Без названия». Тщетно стали бы мы у этого мастера, именующего себя «художником-пролетарием», искать «образного», предметного отражения сложнейших, актуальнейших задач, всецело захвативших сейчас весь рабочий класс, задач, связанных с социалистической реконструкцией городской и сельской промышленности, с реконструкцией быта, с борьбой за выковку «нового» человека. Такого нет.

Во имя чего же, спрашивается, устроил Русский Музей выставку этого художника, раз творчество его глубоко индивидуалистично и по всей установке своей чуждо мировосприятию пролетариата, насыщено глубоко буржуазными тенденциями? Не правильнее ли было бы не выпячивать такого художника, а, наоборот, обмолчать его? Пусть его там, где-то в стороне от общего строительства, путается себе в своих досужих умозмышлениях.

Такому подходу нельзя отказать в последовательности. И если Русский Музей все же открыл эту выставку, то им руководили два соображения: во-первых за Филоновым прочно установилась репутация не только крупного мастера, но притом мастера-революционера, художника-пролетария. Благодаря этому, и это второй мотив, за Филоновым, следует группа учеников, слепо ему верящих, или откровенно принимающих каждое слово, от учителя исходящее. В итоге и в широких кругах советской

20



Рис. 12. Портрет Е. А. Серебряковой (№ 49)

общественности складается взгляд на Филонова, как на некоего, не оцененного по заслугам, непризнанного гения наших дней. Настоящая выставка и ставит задачей своей возможно полнее показать людям, говорящим с чужого голоса, всю художественную продукцию Филонова, чтобы они воочию убедились, насколько оторвано его творчество от подлинных запросов современности.

Приведенные выше указания достаточно, думается, убедительно, при всей своей краткости, обосновывают это основное положение. Филонов ни в коем случае не может быть признан носителем пролетарского мировосприятия. Правда, сам он вполне искренно считает себя художником-пролетарием. Подлинным художником-пролетарием считают Филонова и его ученики и поклонники. Но одно дело — субъективное самосознание — и совсем иное дело — объективная значимость. Тот факт, что Филонов дает ряд «формул» революционным темам — «Формулу петроградского пролетариата» (№ 44 м.), «Формулу периода 1904 — 22 г.» (№ 45 м.), «Формулу революции» (№ 96) — все это говорит лишь о том, что такого рода тем никак нельзя обойти. Их трактуют все, каждый по-своему. Для характеристики же отдельного художника существенно то, как преломляется в его творчестве проблема революции. Филонов, как было показано, преломляет ее не по-пролетарски, а по-буржуазному, исходит в установке своей не из клас-

22



Рис. 13. Мужчина и женщина (№ 45, ака.)

сового осознания пролетариата, а из «интеллекта» отдельного индивидуума, вознесшегося над рабочей массой и претендующего на роль «учителя». Установка — определенно индивидуалистическая, типичная для мелкого буржуа.

Что же касается «мастерства» Филонова, то он, несомненно, большой мастер. Настойчивой тренировкой руки и глаза достиг он редкой твердости рисунка, выработал в себе изощренное чувство цвета. Свойства эти бросаются в глаза даже неопытному посетителю и располагают его в пользу Филонова, как художника исключительно высокой профессиональной квалификации. Располагает и то, что ни в одном из многочисленных произведений Филонова нет и тени халтуры. Все его вещи сделаны на редкость добросовестно. А когда зритель узнает, что Филонов прошел поразительную по трудности материальных условий жизненную школу и никогда, ни в едином случае не поступился чистотой своих взглядов и убеждений, — уважение его к художнику еще более возрастает. Но все это из области личных свойств Филонова. Однако, как бы высоко ни расценивали мы художника, как Павла Николаевича, мы не должны все же терять правильного подхода к оценке его творчества. Да, Филонов — большой мастер-профессионал. Но какова значимость его, как художника, как мастера, призванного давать нам эмоционально — действительное истолкование явлений

24

окружающей действительности? Пусть мировосприятие его, по самой природе своей, как мы видели, мелко-



Рис. 14. Голова (№ 177, инк.)

буржуазное. Но ведь и буржуазные художники бывают разного масштаба. Большим художником, круп-

25

ным талантом, гением считаем мы того, кто дает нам в творчестве своем целостные художественные образы, суммирующие уйму мелких, калейдоскопически распыленных явлений, общественно-политическое значение которых ускользает из поля зрения рядового человека и лишь через посредство художника приобретает четкие контуры. Можно ли с этой точки зрения признать Филонова большим художником?

Нет, нельзя. Широко обобщающего, синтетического художественного образа Филонов не дает и дать не может. Такова уж особенность его дарования. Недаром, пытаясь философски обосновать свою теорию, ставит он такое решительное ударение на анализ — «аналитическая школа». «Думай над каждым атомом делаемой вещи», внушает он ученикам своим, «упорно и точно делай каждый атом», «упорно и точно рисуй каждый атом», ибо степень напряжения «аналитической сделанности» определяет качественность произведения искусства. «Общее возникает из частных» — таково основное положение Филонова. Надо ли говорить, насколько ошибочно это положение. Владимир Ильич Ленин настойчиво указывал, какое решающее значение для всех видов практической деятельности имеет тесная связь практики с теорией. Отрыв от теории, от четкой общей линии, неизбежно ведет к тому, что в плане политическом называем мы «делачеством», и против чего так энергично борется партия. Филонов в области искусства является

26

как-раз такого рода «делачкой». Это — великий мастер на мелкие дела. С редким упорством корпит он сам и заставляет корпеть учеников своих над деталями, над пресловутыми «атомами», не имея общей четкой синтезирующей идеи единого целостного художественного образа. Из-за сучья не видит он леса. «Вещь должна расти и развиваться — говорит он — также закономерно и органически, атом за атомом, как совершается рост в природе». Типичный «самотек» рядового «делачки». И тот же самый результат. И тут и там, отсутствие «руля и ветрил» приводит, незная на качественную высоту отдельных моментов работы, к утрате твердо обоснованной общей линии, к ее искривлению и вредным последствиям.



Рис. 15. Каторжник
(№ 232, инк.)

2

Такова значимость Филонова, как мастера. Таково значение созданной им «аналитической школы».

Попытки Филонова прикрасить пустоту своего внутреннего буржуазного содержания мишурой научности тоже не выдерживают никакой критики. Затхлой метафизикой натурфилософии веет от претензий его показать «процесс роста и развития». Когда на лице здорового, казалось бы, человека (см. «Мать», № 87) изображает художник некую «язву» с какими-то кристалловидными образованиями и уверяет, что он вскрыл процесс «развития», это наивно, как наивно усматривать процесс «роста» в том, что под нормально поставленным глазом рисуется еще дополнительный «третий» глаз или в том, что голова лошади обрастает рядом ушей, рядом глаз и превращается в некий «сгусток».

Я сознательно не коснулся ни вопроса о близости творчества Филонова к западно-европейскому экспрессионизму, ни вопроса об использовании Филоновым уроков старых мастеров. Цель данной статьи — показать общественно-политическое и художественное значение Филонова — может быть осуществлена и при не столь широкой постановке вопроса, путем использования только того материала, который имеется на данной выставке.

С. Исаков.

ЖИВОПИСЬ.

1902.
1. Портрет сестры, м. х. 20 × 13.
1903.
2. Портрет Пономарева, м. х. 141 × 88.
1904.
3. Вид дачи Пономарева в Шушарово, м. х. 185 × 119.
1907.
4. Пейзаж (летер), м. карт. 21 × 30,5.
- 1909—10.
5. Кентавр, м. х. 24 × 23.
1910.
6. Две головы, м. х. 33,5 × 22.
7. Головы, м. х. 28 × 47. Г. Р. М.; С. М. 1911. ПБ (в печ. катал. не была).
1911.
8. Всадники, м. б. 105 × 70.
- 1911—12.
9. Период революций после 1905 г., м. карт. 59 × 53.
10. Ночь на Лягове, м. карт. 65 × 90; В. О. Х. 1913 ПБ.
11. Люди, м. карт. 62 × 37,5.
12. Кому нечего терять, м. б. 97 × 77; С. М. 1913—14.
- 1912—13.
13. Запад и Восток, м. б. 40 × 43,5.
14. Восток и Запад, м. б. 38,5 × 42,5.
15. Кабан, м. б. 37,5 × 42,5.
16. Женщина, м. х. 156 × 112; В. О. Х. 1913, ПБ и О. Х. 1913. М.

29

17. Люди, м. б. 152 × 154.
18. За столом, м. б. 125 × 129.
19. Россия после 1905 г., м. б.; С. М. 1913—14, ПБ.
20. Мужчина и женщина, м. б. 150 × 118; С. М. 1913—14, ПБ.
21. Буржуа в колоске, м. карт. 62 × 88; В. О. Х. 1913, ПБ.
1913.
22. Насти, м. б. 37,5 × 47,5.
23. Поклонение волжков, темн. 46,5 × 35,5.
24. Царь король, м. х. 173 × 213; С. М. 1913—14, ПБ; Общ. X. 1922; 1-я С. Г. 1919.
1913—14.
25. Рыбачья шурина, м. б. 105 × 100,5.
26. Масленца, м. х. 78 × 97; 1-я С. Г. 1919.
1914.
27. Крестьянская семья, м. х. 158 × 116; 1-я С. Г. 1919; Общ. X. 1922.
28. Свирель, м. карт. 51 × 63.
29. Корова, м. х. 117 × 152; Г. Р. М. 1-я С. Г. 1919.
1914—15.
30. Перерождение человека, м. х. 105,5 × 153; 1-я С. Г. 1919; Общ. X. 1922.
31. Трое за столом, м. х. 99 × 99; 1-я С. Г. 1919.
32. Германская война, м. х. 176 × 156; 1-я С. Г. 1919.
1915.
33. Портрет певицы Е. Н. Габовой, м. х. 97 × 77,5; Общ. X. 1921 и 1922.
34. Портрет А. Н. Гур, м. х. 67 × 62,5; Общ. X. 1924.
35. Портрет А. Ф. Аллбер (с фотографии), м. х. 118 × 82.
36. Две девочки, м. х. 72 × 89; Г. Р. М.; 1-я С. Г. 1919.
37. Цветы мирового расцвета, м. х. 154 × 117; 1-я С. Г. 1919.
1918.
38. Переселенцы, м. х. 81 × 89; Общ. X. 1921.
39. Волы, м. х. 63 × 80,5; Общ. X. 1921.
1918—19.
40. Формула Космоса, м. х. 71 × 98; Общ. X. 1921, 1922 и 1924; А. X. 1918—23.

30

1919.
41. Конеч гражданской войны, м. х. 55,5 × 96; Общ. X. 1921.
42. Без названия, м. х. 32 × 27.
1920—21.
43. Без названия, м. фан. 28 × 41.
44. Формула Петроградского пролетариата, м. х. М. Р.; Общ. X. 1922; А. X. 1918—23.
1920—22.
45. Формула периода 1901—1922. М. Р.; Общ. X. 1922 и 1924; А. X. 1918—23.
1921—22.
46. Пейзаж (октябрь), м. фан. 40,8 × 46,5; Общ. X. 1921.
1921—29.
47. Формула весны, м. х. 74 × 66,2.
1922.
48. Формула весны, м. х. 100 × 99; А. X. 1918—23.
49. Портрет паролова Е. А. Серебряковой, м. х. 75 × 60; Общ. X. 1922.
1923.
50. Живая голова, м. х. 84 × 76,5; А. X. 1918—23.
51. Без названия, м. х. 98,5 × 78.
1923.
52. Без названия, м. б. 37,3 × 48.
1925.
53. Человек в мире, м. б. 105 × 68,5.
54. Без названия, м. б. 68,5 × 66.
55. Матросы с Азовского моря, м. б. 51 × 58.
56. Революционные мысли, м. б. 63 × 48.
57. Голова, м. б. 48 × 66.
58. Вальсчик, м. б. 42,5 × 70.
59. Голова, м. б. 69,5 × 36,3.
60. Дом, м. б. 42 × 33.
1925—26.
61. Животные, м. б. 35 × 13.

31

1926.
62. Живая голова, и. 6. 105 × 73.
1927 — 29.
63. Формула весны, и. з. 106 × 72,3.
1928 — 29.
64. Портрет К. А. и П. Я. Серобриных, и. з. 49 × 80.
65. Формула весны, и. з. 919 × 583.

РИСУНКИ И АКВАРЕЛИ

1904.
1. Старик-натурщик, нар. 17,5 × 25,5.
1905.
2. Кострова, ака., нар. 8 × 17.
1906.
3. Доски обложки для карандаша, ака., гуашь. 8,5 × 7,3.
1907.
4. Константиновка, нар. 12,5 × 14,5.
1908.
5. Неский проспект, нар. 6,5 × 13,5.
6. Рисунок, нар. 6,5 × 13,5.
7—10. Натурщик, нар.: М. А. Х.
1909.
11—12. Натурщик, дв. нар., санг.: М. А. Х.
13. Крестьянка, ака. 13,7 × 19.
1909 — 10.
14. Автопортрет, ака. 6,8 × 10,5.
15. Женщина, ака. 20 × 11.
16. Юноша, нар. 20 × 13,5.
17. Голова, нар. 7 × 17.
18. Голова, ака. 11,5 × 7.

32

1910.
19. Семья крестьянина, ака. 6,8 × 17,5.
20. Коробка на даче, ака. 9 × 20.
1911 — 12.
21. Без названия, ака. 12,7 × 17,3.
1912.
22—24. Кому ничего терять, ака.
25. Без названия, ака. 4,1 × 2.
26. Кому ничего терять, ака. 21,1 × 10.
27. Мужчины и женщины, ака. 17,5 × 11.
28. Без названия, ака. 11 × 19.
29. Девочки и старуха, ака. 12,5 × 10.
30. Про порою, ака. 21,5 × 37,2; С. М. ШБ. 1913 — 14.
31. Музыканты, ака. 14,6 × 15.
32. Крестьяне, ака. 22,1 × 34,3.
33. Без названия, ака. 32 × 34,5.
34. Крестьянская семья, ака. 36,1 × 46.
1913 — 14.
35. Без названия, ака. 51,5 × 52.
36. Садонки, ака. 50 × 49.
37. Цветы, нар. 46 × 23,5.
38—41. Без названия, ака.
42. Формула городского, ака. 25,3 × 19,2.
43. Переделка, ака. 17 × 20,4; воспр. Филонов «Проповедь о пороки мировой»; на обл. Изд. «Мировой расцвет», 1914.
44. Без названия, ака. 25,6 × 40; Общ. Х. 1922.
1912 — 18.
45. Мужчины и женщины, ака. 31 × 23,5; С. М. ШБ. 1913—14.
1912 — 1928.
46—48. Без названия, ака.
1913.
49. Охотник, ака. 38,5 × 41; 1-я С. Г. 1919; воспр. «Проповедь о пороки мировой», стр. 8.

Филонов — 3

33

50. Девушка, ака. 20 × 20; Г. Р. М.
51. Изюмчик, ака. 18,6 × 26,3; Г. Р. М.
52—54. Без названия, ака. 24,54 — Г. Р. М.; воспр. «Проповедь о пороки мировой», стр. 20.
55. Пере, ака. 19,5 × 13,3.
56. Палубные пассажиры и торговка на берегу, ака. 21,2 × 14,5.
57. Перерождение человека, ака. 38 × 23,5; воспр. «Проповедь о пороки мировой», стр. 12.
58. Без названия, ака. 24 × 29.
59. Люди и лошади, ака. 71 × 55,5.
60. Без названия, ака. 71 × 95,5.
61. Паломники, ака. 24 × 19.
62. Цветы и люди, ака. 59 × 72; Г. Р. М.; 1-я С. Г. 1919.
1913 — 14.
63—64. Без названия, ака.
1913—18.
65. Корабли, ака. 65,6 × 59.
1913 — 28.
66. Итальянские каменщики, ака. 21,3 × 16,5.
67. Палубные пассажиры, ака. 10,5 × 7,2.
1913 — 28.
68. Мальчики в Гренобле (Франция), ака. 18,2 × 10,5.
69. Персы-грузинки, ака. 17,5 × 22.
70. Французский рабочий, ака. 20,3 × 15,3.
71—72. Без названия, ака.
73. Мировой расцвет, ака. и м. 40 × 40.
1914.
74. Портрет певицы Е. Н. Глебовой, ака. 22 × 17.
75. За столом, ака. 19,5 × 26,3; 1-я С. Г. 1919.
1914 — 15.
76. Мотоциклисты, ака. 12 × 14.
77. Без названия, ака. 23 × 16; 1-я С. Г. 1919.
78. Победитель города, ака. 43,2 × 35,7; Г. Р. М.; 1-я С. Г. 1919

34

1915.
79. Ломовые, ака. 41,8 × 32,5; Г. Р. М.; 1-я С. Г. 1919.
80. Без названия, ака. 25,4 × 26,2; Г. Р. М.; 1-я С. Г. 1919.
81. Портрет, ака. 14,2 × 15.
82. Ломовые, ака. 43,5 × 63.
83. Рабочие, ака. 29 × 26; 1-я С. Г. 1919.
84. Женщина, ака. 35,5 × 26; 1-я С. Г. 1919.
1915 — 16.
85. Рабочие, ака. 51,5 × 49,3.
1915 — 24.
86. Формула мирового расцвета, ака. 17,3 × 21,7.
1916.
87. Мать, ака. 50 × 51,2; Г. Р. М.; 1-я С. Г. 1919.
1916 — 17.
88. Румынские офицеры, ака. 21 × 33,5.
1917.
89. Солдат румынского фронта, ака. 13 × 9,8.
90. Рыбак липовани на Дунае, ака. 19 × 12,8.
91. Разведчики 3-й роты 2-го Морского полка, ака. 10 × 21,5.
1918.
92. Без названия, ака. 8,5 × 7,5; А. Х. 1918 — 23.
93. Голова, ака. 35 × 22,3.
1919.
94. Без названия, ака. 32 × 30,5; А. Х. 1918 — 23.
95. Без названия, ака. 33 × 32.
1919 — 20.
96. Формула революции, ака. карт. 72,5 × 83,2.
1919 — 28.
97. Без названия, ака. 14,5 × 7,5.
98. Без названия, ака. 27,5 × 16; А. Х. 1918 — 23.
1920 — 21.
99. Без названия, ака. 27,5 × 46.

35

1920 — 28.	1921 — 28
100. Формула вселенной, акв. 35,6 × 22,5; А. Х. 1918 — 23.	132. Голова, акв. 16,4 × 10,2.
101. Формула вселенной, акв. 25 × 21,8.	1922 — 27.
102. Без названия, акв. 26,5 × 14.	136. Женщина, акв. 18,7 × 11,5.
1921.	137. Две головы, акв. 24 × 20.
103 — 104. Без названия, акв.	138. Вальсломан, акв. 17,2 × 10,5.
1921 — 27.	1923 — 28.
105. Грудица, акв. 6 × 8,5.	139. Человек, акв. 20 × 13,2.
106. Портрет баронесса Д. А. Серебрякова, карт. 28,5 × 29.	140. Две головы, акв. 10 × 13,8.
1922.	1924.
107. Портрет, акв. 17,2 × 16,5.	141. Голова, акв. 43 × 25.
108. Без названия, акв. 17 × 13.	142 — 143. Без названия, акв.
109. Петроградская ночь (налетчики), акв. 24,5 × 24; А. Х. 1918 — 23.	144. Формула пономаря, акв. 20 × 15,5.
110. Человек, акв. 14,5 × 10,3.	145. Без названия, акв. 20,5 × 21.
1922 — 23.	146. Голова, акв. 21,5 × 10.
111. Портрет Н. В. Серебрякова, карт. 35 × 26.	147 — 151. Без названия, акв., акв.
112. Голова лошади, акв. 5,5 × 13,5.	152. Налетчик, акв. 7,8 × 8.
113. Понятие «смотреть и видеть», акв. 15 × 10,3.	153 — 156. Без названия, акв., акв.
114. Понятие «смотреть и видеть», акв. 34 × 29,5.	159. Голова, акв. 15 × 9,5.
1922 — 28.	160. Голова, акв. 45,3 × 41,2.
115. Без названия, акв. 14 × 12.	161. Голова, акв. 44,3 × 42,2.
1923.	162. Семейный портрет, акв. 30,6 × 52.
116 — 120. Без названия, карт., акв., акв.	163. Набачок, акв. 29,5 × 46,7.
121. Формула современной педагогики ИЗО, акв. 17,5 × 20,5.	164. Без названия, акв. 15,2 × 13,5.
122 — 123. Без названия, акв., акв.	1924 — 25.
1923 — 24.	165. Голова, акв. 44 × 39,3.
125. Без названия, акв. 13 × 14,4.	166 — 167. Без названия, акв.
126. Без названия, акв. 17,5 × 15,8; А. Х. 1918 — 23.	168. Общий вид, акв. 43,5 × 58,2.
127. Портрет сестры, акв. 22,5 × 18.	169. Мать, акв. 9,4 × 6,2.
128. Без названия, акв. 21,6 × 17,5.	170. Промышленник, акв. 11 × 14,2.
129. Понятие «смотреть и видеть», акв. 26 × 21,5.	171 — 175. Без названия, акв., акв.
130. Пейзаж, акв. 20,2 × 15,4.	176. Формула буржуазии, акв. 30 × 28.
131. Набачок, акв. 18 × 19,5.	177. Голова, акв. 13 × 43,6.
132 — 133. Без названия, акв., акв.	1924 — 26.
36	178. Корова, акв. 7 × 7.
	179. Пейзаж, акв. 16 × 12.
	180. Февральская революция, акв. 22 × 20.

1924 — 26.	1926 — 27.
181. Без названия, акв. 40,5 × 41,8.	236. Налетчик, акв. 21,5 × 16.
182. Две головы, акв. 35,5 × 47.	1928 — 28.
183. Горел, акв. 22,4 × 19,7.	237. Без названия, акв. 11,5 × 17.
1924 — 23.	1927.
184. Портрет Н. Н. Габова-Путляковского, акв. 46 × 50; воспроизр. «Ир. Панорама», № 25, 1929 г.	238. Без названия, акв. 7 × 11,2.
1925.	1927 — 29.
185. Улица, акв. 8,5 × 7.	239. Без названия, акв. 22 × 15.
186. Человек, акв. 42,5 × 7.	1928.
187. Смена снов, акв. 55,5 × 31.	240 — 241. Без названия, акв.
188. Рабочие, акв. 46 × 50,5.	
189 — 193. Без названия, акв., акв.	
194. Первые сны, акв. 22 × 23,8.	
197. Без названия, акв. 24,4 × 12,8.	
198. Шпест-изобретатель, акв. 29,8 × 29.	
199. Шпест, акв. 21,5 × 22,8.	
200 — 216. Без названия, акв., акв.	
217. Металлист, акв. 22,8 × 34,2.	
218. Без названия, акв. 29 × 28.	
1925 — 26.	
219. Без названия, акв. 8,5 × 3,8.	
220. Голова, акв. 16 × 10,2.	
221 — 225. Без названия, акв.	
224. Колоннальная палитра, акв. 15 × 12.	
225. Без названия, акв. 19,5 × 14.	
226. Пейзаж, акв. 24,2 × 16,5.	
227. Без названия, акв. 18 × 20,2.	
228. Шпест, акв. 29 × 22.	
1926 — 27.	
229. Человек, акв. 11 × 8,5.	
1925 — 28.	
230. Формула вселенной, акв. 22,8 × 14.	
1926.	
231. Без названия, акв. 30 × 21,2.	
232. Катерина, акв. 10,2 × 5,2.	
34	

233. Без названия, акв. 11,2 × 8.
 234. Колоннальная палитра, акв. 29,2 × 47,7.
 235. Без названия, акв. 8 × 4.

Примечание. Наличие в каталоге двойных лет (1918—15; 1918—28) обозначает год исполнения вещи и год ее вторичной публикации.
 Ряд названий произведений по многим случаям для удобства пользования, для облегчения чтения каталога.
 Размеры даны в сантиметрах.
 Писатели и дата не указаны, так как автор не подписывал свои работы. Исключение № 3 (живопись).

СОКРАЩЕНИЯ, ПРИНЯТЫЕ В КАТАЛОГЕ

акв. — акварель.
 А. Х. 1918—23 — выставка всех направлений в Академии Художеств (за пять лет).
 б. — бумага.
 В. О. Х. — выставка Всероссийского Общества Художников.
 Г. Р. М. — Государственный Русский Музей.
 карт. — карандаш.
 парт. — партия.

М. — Москва.
 н. — масло.
 М. А. Х. — Музей Академии Художеств.
 М. Р. — Музей Революции.
 О. Х. — выставка общества «Ослиный возик».
 Общ. Х. — выставка Обществу Художников.
 ПБ. — Петербург.
 Г. С. Г. — Первая Свободная Государственная выставка произведений искусства.
 С. М. — выставка общества «Союз Молодежи».
 темп. — темпера.
 фан. — фанера.
 г. — гуашь.

ТЕЗИСЫ ИЗ РУКОПИСИ ФЛЕКОВА «ИДЕОЛОГИЯ АНАЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА».

Произведением искусства есть любая вещь, сделанная с намерением намерения аналитической сделанности.
 Качественными профессиональными критериями вещи является ее сделанность.
 Мастер и ученик должны в своей профессии любить все, что «сделано хорошо» и ненавидеть все, что «не сделано».
 При аналитическом мышлении процесс изучения деловой влечет в процесс работы над деловой вещью.
 Чем сознательнее и сильнее была работа над своим интеллектом, тем сильнее действие сделанной вещи на зрителя.
 Каждый взгляд или прикосновение к картине есть точная философия через материал и в материале внутреннего психического процесса, происшедшего в художнике, а вся вещь целиком есть фиксация интеллекта того, кто ее сделал.
 Искусство есть отражение через материал или фиксация в материале борьбы за становление высшего интеллектуальным видом человека и борьбы за существование этого высшего психического вида: этому же равна и действующая сила искусства по отношению к зрителю, т.е. она и делает зрителем и может стать высшим.

**ТЕЗИСЫ ИЗ РУКОПИСИ ФИЛОНОВА
«ИДЕОЛОГИЯ АНАЛИТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА»**

Произведение искусства есть любая вещь, сделанная с максимумом напряжения аналитической сделанности.

Единственным профессиональным критерием вещи является ее сделанность.

Мастер и ученик должны в своей профессии любить все, что «сделано хорошо» и ненавидеть все, что «не сделано».

При аналитическом мышлении процесс изучения целиком вливается в процесс работы над сделанной вещью.

Чем сознательнее и сильнее была работа над своим интеллектом, тем сильнее действие сделанной вещи на зрителя.

Каждый мазок или прикосновение к картине есть точная фиксация через материал и в материале внутреннего психического процесса, происходившего в художнике, а вся вещь целиком есть фиксация интеллекта того, кто ее сделал.

Искусство есть отражение через материал или фиксация в материале борьбы за становление высшего интеллектуальным видом человека и борьбы за существование этого высшего психологического вида; этому же равна и действующая сила искусства по отношению к зрителю, т.е. она и делает зрителя и зовет стать высшим.

44

Художник-пролетарий обязан делать не только отвечающие запросам сегодняшнего дня вещи, но и проламывать дорогу интеллекту в отдаленное будущее.

Художник-пролетарий должен действовать на интеллект своих товарищей пролетариев не только тем, что им понятно в их нынешней стадии развития.

Работа над содержанием есть работа над формой и обратно.

Чем сильнее выявлена форма, тем сильнее выявлено содержание.

Форма делается упорным рисунком. Каждая линия должна быть сделана.

Каждый атом должен быть сделан, вся вещь должна быть сделана и выверена.

Упорно и точно думай над каждым атомом делаемой вещи. Упорно и точно делай каждый атом. Упорно и точно рисуй каждый атом.

Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветна с цветом.

Живопись есть цветовой вывод из раскрашенного рисунка.

ДАТЫ ИЗ БИОГРАФИИ П. Н. ФИЛОНОВА.

- 1883—родился 8 января, в Москве.
 1894—1897—годы ученья в городской школе.
 1897—переезд в Петербург.
 1897—1901—обучение в малярно-живописных мастерских (Демидов пер.).
 1901—1903—работа на малярных подрядах.
 1903—1908—занятия в мастерской Л. Е. Дмитриева-Кавказского.
 1908—1910—вольнослушатель в Академии Художества (живописи. факультет).
 1910—первое выступление на выставке общ. «Союз Молодежи».
 1911—участие на в-ке «Союз Молодежи».
 1912—заграничная поездка (Италия, Париж).
 1913—участие на в-ке «Внепартийное общество художников».
 1913—участие на в-ке «Ослиный хвост», Москва.
 1913—1914 участие на в-ке «Союз Молодежи».
 1916—1918—на фронте.
 1919—участие на в-ке «1-я Своб. Госуд. выставка произведений искусства».
 1921—участие на в-ке «Община художников».
 1922—То же.
 1922—участие на в-ке в Берлине.
 1923—участие на в-ке в Академии Художества «1918—1923».
 1924—участие на в-ке «Община художников».
 1925—образование группы мастеров аналитического искусства.

APPENDIX XXIII

Russian publications on Italian Futurism included "Ruskaya Mysl" "Futurism v Itali" RM No 12, 1913, pp. 16-19 (translation of 'Futurism in Italy' by Italian Sibilla Aleramo); "Vestnik Evropy" "Italian Futurism" by Mikhail Osorgin no. 2 (1914) 339-357 writes also on music and painting. Sovremennyi Mir "Pseudofuturism" (March 1914) 122-174. Vestnik Znaniya No 5 1914 an article by the distinguished philologist Baudoin de Courtenay "Galopom Vpered" (At Full Speed Ahead) a quote from Marinetti. G. Chulkov "Marinetti" Jan 1914 "Otliki Vlera i Segodnia" col. of essays (Moscow 1916) G. Tasteven: Futurism: Na pute k novomu symbolizmu writes of Mallarmé's influence on Futurism, does not separate Italian and Russian Futurism. Vadim Shershenevich (The only Marinettist) translated two of Marinetti's works (Moscow 1916) Bitva v Tripoli (1911 g) perezhitaya i vospetaya. FT Marinetti: Universlnaya Biblioteka (Moscow 1916). His introduction praises Marinetti. He also condescendingly remarks that certain aspects of Italina Futurism such as its nihilism may seem novel to the West but in Russia they have been known since the publication of "Fathers and Sons" by Turgenyev.

APPENDIX XXIV

Luigi Russolo: "I Rumori del Linguaggio"

("The Noises of Language") from Russolo's
manifesto "The Art of Noise" (11 March 1913)

Published as a booklet by Direzione del
Movimento Futurista, 1 July 1913.

6.

I rumori del linguaggio.

(Le consonanti)

Le ricerche delle influenze che la musica ha sul linguaggio sull'intonazione della voce parlata, sui suoni che compongono le vocali, il variare di questi suoni secondo il tono e il modo (interessantissime in proposito le esperienze del prof. Aristide Fiorentino) hanno avuto in questi ultimi tempi un grande sviluppo per merito soprattutto di scienziati italiani.

Così, al primo congresso internazionale di fonetica sperimentale, è stato provato anche che non solo la musica ma pure il rumore esercita una influenza sulla voce. Il prof. Baglioni dell'Università di Sassari ha provato che colui che parla intona la propria voce ai suoni o ai rumori dominanti nell'ambiente. Da ciò, quindi, l'influenza che esercitano i rumori naturali come le cascate d'acqua, le onde del mare, il vento, ecc., sul timbro e l'intonazione della voce di chi è esposto a questa influenza.

Coloro che vivono fra i campi, o sui monti, o al mare, hanno una voce molto più alta di quella dei cittadini, perchè nel parlare devono spesso superare il rumore del vento o quello delle onde. Altrettanto avviene, per ragioni analoghe, agli operai di certe industrie, obbligati a stare tutta la giornata in mezzo al rumore delle macchine in moto.

E la fonetica sperimentale ha constatato che molte delle particolarità del linguaggio di intiere classi sociali, o di intiere popolazioni, sono determinate dall'azione che codesto sforzo fonatorio diurno svolge sui meccanismi dell'articolazione delle lettere e delle parole.

Ma oltre a queste specie d'influenza di natura diremo così occasionale, le condizioni acustiche dell'ambiente hanno sulle qualità della voce influenze ben più sottili. Colui che parla, intona la propria voce ai suoni o ai rumori dominanti nell'ambiente anche se non è necessario di essi. Il supero per riuscire a farsi sentire.

Si tratta di una tendenza involontaria e incosciente che ha il carattere d'un fenomeno fisiologico di natura generale. (1). L'influenza dunque che esercita il rumore sulla voce, e quindi sul linguaggio, è incontestabile.

Ma è del rumore come elemento stesso del linguaggio, che io voglio parlare, elemento che fino ad ora non è stato considerato con quell'importanza che ha.

Le voci rappresentano, nel linguaggio, il suono, mentre le consonanti rappresentano indubbiamente il rumore.

Così il rumore — che tanta ostilità ha incontrato — quando abbiamo voluto che entrasse nel dominio della musica, — rappresenta una parte importantissima del linguaggio e fa parte quindi anche del canto.

Il linguaggio ha delle ricchezze di timbri sconosciute alle orchestre, e ciò potrebbe provare che la natura stessa, quando ha voluto aumentare ed arricchire i timbri di quel magnifico strumento che è la voce umana, è ricorsa ai timbri dei rumori.

E' importantissimo a questo proposito notare che non esiste nella natura o nella vita un rumore, (per quanto strano e bizzarro di timbro) del quale le consonanti non possano dare una imitazione sufficientemente esatta, talora anzi esattissima.

La sola difficoltà di questa imitazione consiste nella brevità della consonante stessa, e nel fatto che bisognerebbe quindi poter ripetere tante volte — rapidissimamente — 16 volte al minuto secondo — la consonante stessa, per arrivare ad avere quel dato timbro per un certo tempo.

(1) Vedi il resoconto del 1° Congresso internazionale di fonetica sperimentale, nel *Corriere della Sera* 6 Maggio 1914.

Alcune consonanti però si possono tenere sufficientemente a lungo, e non hanno bisogno d'altro per essere dei rumori perfetti intonabilissimi. Naturalmente è sottinteso che la consonante non va appoggiata a nessuna vocale, perché altrimenti il prolungamento viene fatto sulla vocale e non più sulla consonante.

La consonante cioè va pronunciata, e non chiamata col suo nome.

Sono pronunciabili benissimo le segmenti consonanti: R, S, F, Z, V, e C; molto meno le B, D, G, M, N, P, Q, T, ecc.

Quelle che meglio si prestano ad essere pronunciate si possono pure intonare con facilità, e si possono anche fare con esse dei passaggi eufonici.

Provate a imitare un qualsiasi rumore, e vedrete che, con una consonante sola o coll'unione di più consonanti, si riesce a riprodurre con intensità minore, ma con perfetta rassomiglianza di timbro, tutti i rumori che si vuole.

L'enorme importanza di questo fatto non ha bisogno di essere maggiormente dimostrata.

Ma furono solo i poeti futuristi con le parole in libertà a sentire tutto il valore del rumorismo nella poesia. Furono essi, che, servendosi delle onomatopee rumoristiche, rivelarono tutta l'enorme importanza di questo elemento del linguaggio, che prima rimaneva sempre e completamente schiavo delle vocali. — Per secoli, i poeti non seppero usare abbastanza di questa efficacissima fonte di espressione, che è nel linguaggio.

Nelle parole in libertà futuriste, la consonante che rappresenta il rumore è finalmente adoperata per sé stessa e serve, come una musica, a moltiplicare gli elementi dell'espressione e dell'emozione.

Qui, lascio la parola a Marinetti, ideatore delle parole in libertà.

« Quando io dissi che « bisogna sputare ogni giorno sull'Altare dell'Arte » incitai i futuristi a liberare il lirismo dall'atmosfera solenne piena di compunzione e d'incensi che si usa chiamare l'Arte coll'A maiuscolo. L'arte

coll'A maiuscolo esaltasse il clericalismo dello spirito creativo. Incitavo perciò i futuristi a distruggere e a beffeggiare le glirlande, le palme e le aureole, le cornici preziose, le stole e i peludamenti, tutto il vestiario storico e il *l'ère-a-l'ère* romantico che formano gran parte di tutta la poesia fino a noi. Propugnavo invece un lirismo rapidissimo, brutale e immediato, un lirismo che a tutti i nostri prelessori deve apparire come antipatico, un lirismo telegrafico, che non abbia assolutamente alcun sapore di libro, e, il più possibile, sapore di vita. Da ciò, l'introduzione coraggiosa di accordi onomatopici per rendere tutti i suoni e i rumori anche i più cacofonici della vita moderna.

L'onomatopea, che serve a vivificare il lirismo con elementi crudi e brutali di realtà, fu usata in poesia da Aristofane a Pascoli più o meno timidamente. Noi futuristi iniziamo l'uso audace e continuo dell'onomatopea. Questa non deve essere sistematico. Per esempio, il mio *Adriemopol - Assedio - Orchestra* e la mia *Battaglia Peso + Odore* esigevano molti accordi onomatopici.

Il nostro amore crescente per la materia, la volontà di penetrarla e di conoscere le sue vibrazioni, la simpatia fisica che ci lega ai motori, ci spingono all'uso dell'onomatopea.

Il rumore, essendo il risultato dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, l'onomatopea, che riproduce il rumore, è necessariamente uno degli elementi più dinamici della poesia. Come tale l'onomatopea può sostituire il verbo all'infinito, specialmente se viene opposta ad una o più altre onomatopee. (Es.: l'onomatopea *tatolata* delle mitragliatrici, opposta all'*errrrraaaaah* dei Turchi, nel finale del capitolo « RONTE », del mio ZANG TUMB TUMB).

La brevità delle onomatopee permette in questo caso di dare degli aglissimi intrecci di ritmi diversi. Questi perderebbero parte della loro velocità se fossero espressi più astrattamente, con maggior sviluppo, cioè senza il tramite delle onomatopee. Vi sono diversi tipi di onomatopee:

a) Onomatopea diretta imitativa elementare realistica, che serve ad arricchire di realtà brutale il lirismo, e gli impedisce di diventare troppo astratto o troppo artistico. (Es.: *pic pac puer*, fucileria). Nel mio « CONTRIBUTO DI GUERRA », in ZANG TUMB TUMB, l'onomatopea stridente *stittittitt* dà il fascino di un rimorchiatore sulla Mosa ed è seguita dall'onomatopea

APPENDIX XXV

"The Union of Youth" (Soyuz molodezhi) was organised in the Autumn of 1909 by artists and writers which included E.G. Guro, M.V. Matyushin, O.V. Rozanova (Kruchenykh's wife). In 1910 it was joined by the Burliuk brothers, Chagall, Denisov, P.N. Filonov, Goncharova, Kalmakov, Karev, Kulbin, Larionov, Malevich, Mayakovsky and Tatlin. The name of the group may have been suggested by Ibsen's play De Unges Forbund ("The Union of Youth"). It came to represent extremism in art and to make links with Der Sturm and Der Blaue Reiter groups. The first full translations of two of Boccioni's and Severini's Futurist manifestoes in No. 2 of its booklets and a résumé of Gleizes and Metzinger's "Du Cubisme" by Matyushin appeared in No. 3. One of the Union's leading theoreticians Vladimir Markov (Waldemar Matvei 1877-1914) was the first Russian art critic to make detailed examinations of African, Chinese and Polynesian art forms. The "Union" was important in its aspiration to artistic synthesis and a break down of barriers between art forms and between art media. The Burliuk brothers, Kulbin and Matyushin were the most active in this. Kulbin continued to paint and his sympathies continued to be with symbolist tendencies but he became associated with the theatrical presentations of the "Union" more and founded the "Society of Actors, Artists, Writers and Musicians" (See J. Bowlt: Ibid., pp. 333-336).

The "Union" also supported the work of Filonov and of Chagall from 1910 to 1912. The first "Union of Youth"

exhibition opened in St. Petersburg in March 1910 and showed 488 works. The symbolist tendencies were represented by Filonov, Shkolnik and others while primitivists included the Burluiks, Exter, Goncharova, Larionov and Mashkov. Larionov's "Walk in a Provincial Town" (Figure 194) and Goncharova's "Potato Planting" were included. The Primitivists were accused by N. Vrangel as being here caricatures of Matisse and Van Dougen (N.V. (N. Vrangel), "Khudozhestvennyyazhishn, Peterburga" in Apollon, 1910, No. 6, p. 38. Quoted in J. Bowlt, Ibid., p. 348). In addition, the "Union" exhibition held the following year included coarse canvasses by Malevich, Stepanov and Tatlin as well as Chagall. At the third exhibition in the winter of 1911 Larionov exhibited "Head of a Soldier" which tended toward "Rayonnism" and Tatlin's "Fish Vendor".

The fourth exhibition in the winter of 1912 included peasant scenes in simplified forms by Malevich and the last exhibition in the winter of 1913 the development of tendencies toward formal abstraction and away from coarse painting was marked by Malevich and titles such as "Compositional Analysis" and "Dissonance" by Rozanova. Filonov exhibited "Picture" and "Half a Picture" and Matyushin included "Red Ringing".

Filonov represented a new trend in these exhibitions. Related to some extent to symbolism his pictures took a completely opposite and individual direction from those of the formal abstractionists. He was close to Grigorev and V. N. Masyutin (1884-1956) as well as being interested in folk art, the "lubok", icon painting and peasant crafts as were the Primitivists .

APPENDIX XXVI

Alexander Shevchenko: "Printsipii Kubizma" ("The Principles of Cubism") Moscow, 1913, including photographs of lithographed cover designed by Shevchenko and the 24-page type copy text.



Александр Шевченко

ВхТ 36. Д.
ШЕВЧЕНКО А.

**ПРИНЦИПЫ КУБИЗМА И
ДРУГИХ СОВРЕМЕННЫХ
ТЕЧЕНИЙ В ЖИВОПИСИ
ВСЕХ ВРЕМЕНЬ И НАРО-
ДОВЪ.**

Москва 1913 г.

Изд. А. Шевченко.

2

ПРИНЦИПЫ КУБИЗМА И
ДР. СОВРЕМЕННЫХ ТЕ-
ЧЕНИЙ В ЖИВОПИСИ
ВСЕХ ВРЕМЕНЬ И НА-
РОДОВЪ.

Какъ эпиграфъ къ настоящему оче-
рку можно привести всё известное
изречение "Ничто не ново подъ луною".
И действительно. Если строго-логи-
чески прослѣдить развитие формъ и
принциповъ искусства живописи, мы убѣ-
димся, что всё они существовали еще
въ глубокой древности и дошли до нас
вовсе не путемъ измышления досужихъ,
падкихъ на рекламу людей, а путемъ со-
вершенно логическимъ, путемъ преемст-
венности. Всё принципы, всё теоріи,
всѣ течения современной живописи,
до кубизма и футуризма включительно.

3

всѣ берутъ свое начало еще въ
глубокой древности. Такимъ обра-
зомъ, современные течения не есть
что-то дикое необузданное, не
есть продуктъ вырождающейся эпо-
хи, эпохи упадка, какъ утверждаютъ
нѣкоторые критики, а наоборотъ во
всѣмъ происходящемъ сейчасъ въ жи-
вописи, мы видимъ новый подъемъ,
новое возрожденіе тѣхъ оцуденій
высшаго порядка, которыя пробуж-
даютъ жизнь, даютъ новую силу, от-
крываютъ новые пути искусству.

Мы далеки отъ мысли скандали-
зировать все старое и пѣть хва-
лебные гимны всему новому, нѣтъ
мы постараемся дать должную оцѣ-
нку какъ тому, такъ и другому, мы
далеки отъ нападокъ на кого-ли-
бо и что либо, но такъ какъ въ
составѣ нашего очерка войдетъ
проведеніе нѣкоторой параллели
между старыми и новыми течениями
въ живописи. Намъ невольно придется
сравнить также параллель и между
критиками искусствъ, существова-
вшими до насъ и той художествен-
ной критикой, которая въ действи-
тельности должна существовать, и
которой мы кландемъ начало. Итѣмъ
прежде чѣмъ говорить о чемъ-либо.

4

мы предупреждаемъ: мы не хотимъ
скандала, нѣтъ ибо въ нашихъ же
интересахъ возстановить тѣ утра-
ченные отношенія между зрителемъ
и художникомъ, которыя существо-
вали когда-то и которыя существо-
вуютъ еще и нынѣ у нѣкоторыхъ
народовъ, имѣющихъ очень высокую
степень развитія искусствъ, какъ
напр. у Японцевъ, Китайцевъ, Пер-
совъ, Абиссинцевъ и т. д. Наобо-
ротъ, мы постараемся какъ можно
шире объяснить всё принципы, всё
проявленія тѣхъ или иныхъ началъ
какъ въ современномъ, такъ и въ
искусствахъ предшествовавшихъ
эпохъ. Ибо мы во всей существую-
щей теперь неразберихѣ, непонима-
ніи искусства винимъ только неп-
равильный взглядъ составителей
критическихъ статей и историковъ
искусствъ. Они и только они внес-
ли ту кособокость взгляда въ публи-
ку, которая царитъ теперь повсе-
ду.

Но пора возвратиться къ нашему
очерку.

Чтобы было болѣе понятно, мы
нашномъ не издревле, какъ принято
начинать обыкновенно, не съ нача-
ла возникновенія изобразительныхъ

5

искусств, а съ нашихъ дней, съ современныхъ намъ теченій и именно съ кубизма.

Всѣ исследователи опредѣляютъ его возникновеніе только въ наши дни, не далѣе какъ у Сезанна, мы же скажемъ, что это совершенно неправильно, такъ какъ кубизмъ существовалъ всегда, если не цѣликомъ, то во всякомъ случаѣ существовали многіе изъ его принципы.

Но прежде чѣмъ говорить объ этомъ, намъ надо уяснить, каковы эти принципы. Каковы побужденія, заставившіе появиться кубизмъ въ наше время, уже въ совершенно законченной теоріи. Опредѣлить такъ сказать его основныя черты.

Разсмотримъ что даетъ намъ кубизмъ. Какія преимущества при изображеніи предметовъ.

А вотъ какія:

Прежде всего, онъ позволяетъ видѣть и изображать предметы наиболее рельефно, позволяетъ намъ гранить ихъ и этимъ самымъ, съ одной стороны, упрощаетъ ихъ форму, а съ другой, въ то же время выявляетъ ее полнѣе, такъ какъ при всякомъ граненіи, т. е. при разложеніи кривыхъ поворотахъ на плоскости, всѣ помѣщавшіяся на

6

кривой, незначительныя плоскости, всѣ детали отпадаютъ и такимъ образомъ достигается не только наивысшее выявленіе рельефа, какъ формы, но уже и выявленіе его сущности. Онъ позволяетъ намъ перемѣщать плоскости и при помощи этого, мы видимъ предметъ сразу, съ нѣсколькихъ сторонъ, не обходя его, выражая этимъ его характеръ болѣе полно, такъ какъ, каждый предметъ имѣетъ не одну, а нѣсколько формъ въ зависимости отъ его положенія, такъ напр. лицо въ фасъ кругло, тогда какъ, то же лицо въ профиль скорѣе приближается къ треугольнику, пирамидъ, иными словами кубизмъ разрѣшаетъ разсматривать и изображать предметы, въ одно и то же время, съ разныхъ точекъ зрѣнія. Далѣе, онъ даетъ возможность поворачивать плоскости, дѣлать сдвиги, посредствомъ которыхъ мы представляемъ предметы, не въ ихъ единичной закрѣпленной на плоскости формѣ, а въ формѣ постоянной, живой, действительной, какова была въ моментъ ихъ воссозданія, видѣть предметы движущимися. Эти же самыя сдвиги, перемѣщенія плоскостей, даютъ право

7

нарушать положенія линейной перспективы какъ науки, освобождая живопись отъ ея постоянного гнета, но не изгоняетъ ее совсѣмъ, а только подчиняетъ искусству, разрывая вводить, для болѣе красиваго, болѣе свободнаго построения цѣлаго, всей композиціи, не одинъ, а нѣсколько горизонтовъ, нѣсколько точекъ схода линій. Но это не все. Онъ позволяетъ дѣлать перемѣщенія плоскостей не только поворачивающія ихъ, но и перебѣгающія ихъ совсѣмъ, удаляя и приближая ихъ по мѣрѣ нужды, т. е. мы можемъ изображать предметы не въ дѣйствительныхъ, а въ произвольныхъ масштабахъ, взятыхъ, снятыя такъ, не въ угоду математической перспективѣ, а въ пригодныхъ для даннаго случая.

Но это только о формѣ.

А вѣдь мы еще имѣемъ и цвѣтъ. Цвѣтъ т. е. краску причѣмъ мы возвращаемъ живописи не къ колѣбаніямъ цвѣтнхъ атомовъ воздуха, какъ импрессионисты, и не къ издѣльнымъ тонамъ, а къ собственнорѣчиво-цвѣту, къ краскѣ въ ея полномъ, значительномъ значеніи. Другими словами, кубизмъ ставитъ насъ на ту точку зрѣнія, что изображаемые пре-

8

дметы можно окрашивать произвольно, не считаясь съ ихъ действительными цвѣтомъ.

Это происходитъ въ силу того, что для большинства предметовъ, цвѣтъ не является качествомъ постояннымъ т. е. если яблоко всегда болѣе или менѣе кругло, то по цвѣту своему оно является самымъ разнообразнымъ оттѣнкомъ, отъ самыхъ свѣтлыхъ до самыхъ темныхъ цвѣтовъ.

Для такихъ предметовъ ихъ постояннымъ качествомъ является форма.

Другіе предметы хотя и имѣютъ постояннымъ качествомъ цвѣтъ, но онъ всегда мѣняется, въ зависимости отъ рефлексовъ, отъ освѣщенія, такимъ образомъ выдвигается принципъ протекающей раскраски, а также и для выявленія ихъ духовной сущности.

Напр. ножъ стальной, синий, въ рукахъ Астарты, изображенъ чернымъ, такъ какъ носитъ символъ смерти.

Изъ всего сказаннаго видно, какіе широкіе пути, громадная возможности открываетъ намъ кубизмъ, но изъ всего этого, цвѣтъ прекраснаго расцвѣтаетъ только въ рукахъ ху-

9

дохника одаренного, который пользуется всеми вышесказанными принципами по мере нужды и смысла, а не как аптекарскими рецептами, в другом же случае получается все та же академическая рутинка, та же старая пьеса на новый лад.

Теперь, когда мы выяснили некоторые основы кубизма, мы постараемся проследить его преемственность т.е. его связь с искусствами самых отдаленных эпох.

Можно было бы дать прямо хронологически последовательную связь с древностью, проследить весь путь передачи традиций из поколения в поколение, но мы не станем этого делать, так как это займет слишком много времени и притом совершенно бесполезно.

Укажем только на некоторые примеры, встречающиеся в произведениях художников самых древних эпох.

Здесь мы начнем с эпохи древнейших.

У Египтян, мы напр., встречаем при изображении человека туловище, изображенное в фас, причем грудь в женских фигурах особенно ясно, голова, ноги всегда

10

изображены в профиль.

Развѣ это не проявление принципов кубизма, развѣ это не есть сдвиг?

А изображение прудовъ, развѣ не есть поворачиваніе, перемѣненіе плоскостей, такъ характерное для кубизма.

А изображение царей въ большомъ, и обыкновенныхъ смертныхъ въ маленькомъ масштабѣ, развѣ это только культъ.

Нѣтъ, безусловно, это не только преклоненіе передъ царемъ, но и глубокое пониманіе картинной плоскости, композиціи.

Даже, плоскій рельефъ, например, между прочимъ, что египетские и ассирийские барельефы какъ очень плоские безъ особенной погрѣбности можно разсматривать вѣсть съ живописью, вообще всякій, а съ кубистической въ особенности, такъ как въ кубизмѣ особенно ярко выражается слитность идей живописи и скульптуры | плоскій рельефъ изображающій охоту царя Ашшурбанипала на львовъ, гдѣ у льва изображены бокъ, фигура въ профиль | спина и даже вторая передняя лапа, которая по всемъ законамъ перспективы и анато-

11

мии ни въ какомъ случаѣ могла бытъ не можетъ. Обращая вниманіе, что все сдвигъ изображенъ на плоскости съ очень слабо выраженными рельефами т.е. живописно.

Развѣ это не то же, что дѣлать надр. Вракъ, Гогенъ? У послѣдняго то же есть некоторые принципы кубизма въ особенности при изображеніи фигуръ.

Затѣмъ на греческихъ вазкахъ мы видимъ повторяющіяся изображенія однихъ и тѣхъ же действующихъ лицъ въ разныхъ позахъ, разныхъ данкахъ, въ совершенно условной раскраскѣ.

Развѣ это не характерно для кубизма.

Будь все это то, изъ чего развились въ наши дни принципы протенищей раскраски, откуда же беретъ начало и футуризмъ съ своими восходящими и нисходящими движеніями.

Даже, возьмемъ фреску изъ Помпей, изображающую Орфея среди эфировъ, гдѣ скалы переданы условно рельефомъ, опять таки по кубистическимъ, гдѣ животныя изображены въ совершенно произвольныхъ масштабахъ, какъ по отношенію къ ихъ величинѣ,

12

такъ и по отношенію къ мѣстамъ занимаемымъ ими.

Мимоходомъ напомнимъ, чтобы не возвращаться потомъ, что большинство помпейскихъ фресокъ, | все такъ-называемые "Садовые мотивы", исполнены въ импрессионистической манерѣ | принципіи разложенія цветовъ, дополнительные цвета, между тѣмъ какъ у насъ возникновение импрессионизма принято обмолвиться относить къ 40-60 годамъ прошедшаго столѣтія.

Въ Помпеяхъ же мы найдемъ и условную перспективу | Архитектурные мотивы |.

Даже укажемъ на архитектурные мотивы въ византийской живописи и мозаикахъ, гдѣ самые мотивы, о которыхъ одинъ изъ современныхъ историковъ искусства отзывался какъ о неумѣлыхъ варварскихъ искаженіяхъ. Мы скажемъ, что это не варварство упадка, а громадное художническое чувство природы, громадно чувство стиля, безъ котораго не можетъ существовать ни одна картина. Тутъ, протѣ свободнаго, артистическаго пользованія перспективой характерно для кубизма еще и то, что зданіе изображается часто съ разныхъ точекъ зрѣнія, и даже болѣе того, изображаются одно-

13

ременно изнутри и снаружи. Вообще, в Византии, мы встречаемся со всеми положениями кубизма, в таком изобилии, как нигде больше.

Далее возьмем итальянского треченто, Джотто, с его чудными построениями композиций, с его сильно выявленными условными рельефами, с его упрощениями, условностями чисто кубистического свойства. Возьмем Дуччио, хотя бы его "Вход Господа в Иерусалим". И тут мы видим то же, те же характерные сдвиги, ту же условную перспективу, ту же условную раскраску; фигуры поставлены напр. не в перспективном сокращении, а наоборот в действительном порядке, как у нас на иконах; на переднем плане маленькие, на заднем большие, то же и относительно забора: на первом плане он слишком мал по сравнению с действительным масштабом, тогда как фигуры Христа и учеников сильно увеличены; далее, те же фигуры изображены, для большей дальности, не за, а над забором; апоплексия развилась по форме взрослого дерева первого плана мало, заднего не много и т. д.

Затем возьмем Пьетро Лоренцетти "Жизнь свв. отшельников" кар-

14

тину, которая теперь приписывается неизвестному тосканскому художнику.

Александр Бенуа говорит об этом произведении, как о характерном примере "дикого пейзажа".

Мы же скажем, что такое определение с живописью ничего общего не имеет, мы скажем только, что это пример сдвинутой конструкции, яркой пример наших дней, где пейзаж построен по диагонали.

Далее укажем на Андреа да Тиранцо, где свободно трактованы фигуры на переднем и заднем планах маленькие, на среднем большие, пример который мы часто встречаем в современности.

Затем романское искусство, которое настолько очевидно и всем знакомо, что о нем мы говорить не будем.

Затем Нидерланды, северное искусство, где снова совершенно свободная трактовка предметов, перспективы, раскраски, снова сдвиги и перемещения, примером чего являются бр. Лимбург. Искусство Спасителя, причем у них же мы встречаем и примеры примитивизма.

15

прекрасности от Иоганна "Месяц Сентябрь".

Минусом, не можем не упомянуть об одном стоящем примере, но очень самобытном художнике, это Босх ван Ахен, художник, пойдя к нему с трагической судьбой, сильным темпераментом, у которого хотя и нет общности с кубизмом, но зато он может служить ярким примером экзотичности, сдвига манеры и принципов искусства всех народов, приемственности, не считающейся ни с какими рамками моды, эпохи, той экзотичности, за которую таким жестоким нападкам подвергается теперь все новое, все молодое. Исключая кубизм, он является собой принцип всей школы современности и футуризма в особенности.

Затем мы встречаемся с кубистическими приемами у некоторых французских художников (Фуке, де Клерк) на произведения которых можно указать также с точки зрения примитива.

Далее снова сдвиги, графические построения, условности кубизма мы встречаем в Германии (Мастер садов любви, Мастер Мальва-

16

рия). Мы не станем больше перечислять подробно, так как это было бы и длинно, и скучно, да пожалуй, и неинтересно, мы только скажем, что все вышеприведенные примеры красной нитью проходят через все эпохи искусства. Разница только в том, что иногда эти принципы выступают ясно во всей своей первобытной прелесть, иногда же они искусно замаскированы, но во всяком случае они есть всегда.

В заключение же, сделавя пробы, укажем на того, кого называли родоначальником кубизма, на "неистового" испанца Пабло Пикассо.

Фигура Пикассо стоит совершенно одиноко и хотя он и имеет за собой толпу последователей, но последние или плохо понимают его, или вообще мало одаренные натуры, не обладающие таким большим темпераментом как у Пикассо.

Путь Пикассо весьма извилист: сперва от Греко, далее через Сезанна к негретянскому искусству к кубизму, где он и нашел свое наибольшее выражение настолько самобытно, что теперь все в один

21

вны теорин.

В заключение я скажу несколько слов о художественной критике.

Если мы, хотя бы бегло, просмотрим все существующие труды, все исследования историков искусства, живших раньше и теперь живущих и сравним их хотя бы с теми данными, которые мы находим в настоящей брошюре, которую кстати сказать совершенно нельзя назвать исследованием, а только лишь беглым очерком, то мы увидим насколько все они т.е. историки искусства пишут об искусстве не по существу дѣла.

В них есть все, есть история, есть археология, есть история культурного чужака народов по пути прогресса, их культ, их цивилизация, их понимание природы и отношение к ней и даже одного нѣтъ, самого главного, нѣтъ исследования самого искусства, съ точки зрѣнія такового. Нѣтъ исследования картин, а есть только исследование причин побуждающих искусство.

Все историки искусства объясняют его только съ точки зрѣнія сходства или несоответствия съ природой причѣмъ попутно накладываютъ ему объясненіе всевозможныхъ идей нрав-

22

ственныхъ, моральных и т. п., а это и есть та роковая ошибка, которая вноситъ все то несоответствіе во взглядъ между художникомъ и зрителемъ, публикой.

И это у всехъ положительно до Александра Бенуа видочительно, исключая развѣ такихъ какъ Мейеръ-Грефе, Эмилъ Бернаръ и еще нѣсколько человекъ.

Думайтесь въ слово "ИСКУССТВО". Искусство т.е. неправда, ложь, но ложь гениальная и этимъ оно и прекрасно, что заставляетъ насъ видеть жизнь не такой какою она на самомъ дѣлѣ.

От этой же расщелины во взглядахъ произошелъ и всѣмъ известный Рѣпинскій скандалъ у "Бубновыхъ Валетовъ" гдѣ было предано много жалби и ни одного луча свѣта, ни чего о собственно-искусствѣ.

Вѣдь не было сказано ни слова ни о построеніи, какъ о композиціи картинъ, ни о линіи и объ умѣньи или неумѣньи распоряжаться плоскостью, свѣтомъ, цвѣтомъ, ни о структурѣ, ни о фактурѣ, ни о стилѣ на-конецъ, да и вообще о томъ изъ чего должна состоять картина помимо всякой морали и другихъ объясняющихъ идей, о тѣхъ принципахъ, чисто живописныхъ, безъ которыхъ не

23

только существованіе, но и созданіе картинъ, какъ живописи, невозможно и бессмысленно.

Далѣе скажемъ о "Пощечий Общественному Искусству".

Прежде всего принципиально.

Кто хочетъ нанести пощечину, тотъ объ этомъ не задумываетъ на каждомъ перекресткѣ, а просто ее наноситъ.

Между прочимъ, какъ на примѣръ критики укажемъ на 2 статьи Д. Бубнова о кубизмѣ и о фактурѣ, причѣмъ въ первой собственно говоря ничего не сказано! слѣды кривизны-плоскости-кубизма, слѣды кривоизогондизма, а во второй авторъ, вероятно по забывчивости, оцѣнку далъ влію во модичѣхъ выраженіяхъ, все время трактуетъ о структурѣ, будучи вполнѣ увѣреннымъ, что говоритъ о фактурѣ, а о ней поладней такъ ничего и не сказать.

О критикахъ-репортерахъ говорить не стоитъ, съ ними искусство считается не можетъ, такъ какъ это не специальность по этому вопросу, совершенно о немъ не имѣя нисколько познаний, о выставкахъ картинъ, пишущія совершенно также, какъ и о выставкахъ собакъ и куръ или какъ о дѣлахъ промышленности. Отъ

24

нихъ и требовать нельзя, такъ какъ это въ обыкновенномъ случаѣ дѣло прислуживающаго къ тому, что вѣритъ публика и угождающаго ей, въ лучшемъ случаѣ это неудачники, недоручки.

Можетъ только посоревноваться всѣмъ этимъ пишущимъ господамъ: не злоупотреблять доверіемъ публики.

Да кстати не мѣшало бы имъ знать тѣ основы вѣчные основы, на которыхъ зиждется искусство живописи, изъ чего состоитъ картина, что ее дѣлаетъ плоской или дорогой.

Не мѣшало бы знать, что эти основы одѣ и тѣ же для искусства всѣхъ временъ и народовъ, а также пора бы ужъ понять что нѣтъ искусства стараго и новаго, моднаго и немоднаго, современнаго, ибо оно вѣчно, вѣвременно, вѣвпространственно. Оно просто ПРЕКРАСНО.

Александръ Печенко.

APPENDIX XXVII

Russian artists were familiar with the foremost western European art movements immediately before the first world war by means of periodicals, exhibitions and visits by western artists. Russian artists also made extended visits to centres of western art. Yakulov was in Paris with Robert Delaunay and Sonia Terk from 1912 to 1913; Exter was with Leger and visited Boccioni and the Futurist painters in Italy; Nadezhda Udaltsova (1886-1961) and Liubov Popova (1889-1924) had studied together at Arseneva's Gymnasium from 1907 to 1910, studied with Le Fauconnier and Metzinger in Paris after 1912 but like Chagall, Puni, Altman, Bogoslavskaya, El Lissitzky and Kandinsky they returned to Russia when the first world war began and many of them remained in Moscow or Petrograd to reunite as avant-garde groups.

APPENDIX XXVIII

Nadezhda Udaltsova (1886-1961) was at the Arsenyev Gymnasium with Popova from 1907 to 1910. After sharing a studio with her in Moscow she studied at the Paris academy La Palette run by Le Fauconnier and Metzinger where she married one of her teachers. She travelled in Italy in 1914.

In 1914 when the war broke out she became interested in Malevich's work. In 1914 after the Revolution she took up various administrative duties and was married, for the second time, to Alexander Drevin. From 1923 to 1924 she was appointed to the "Council for Artistic Culture" in Petrograd with Williams, Malevich, Tishler, Nikritin, Miturich and Labas.

APPENDIX XXIX

Ivan Puni was born on the 20th of February 1894 in Finland to a musical family of Italian origin. After studies at the St. Petersburg Lycée and a brief military formation Puni chose painting as a career. Being attracted to French art he worked for some time at the Academie Julien and other ateliers during his first visit to Paris after 1910, returning to Russia two years later to join avant-garde friends mostly centred at "The Union of Youth" in St. Petersburg. As well as participating in exhibitions with Malevich, Tatlin and Larionov between 1911 and 1914 he was friendly with Khlebnikov, Mayakovsky, Burliuk, Livshits and Viktor Shklovsky. He broke with the group however and travelled to Paris exhibiting at the Salon des Independents in 1913 where work by Malevich and Burliuk was also received. From this time on he turned away from a sombre fauvist style towards cubist construction. Puni became an early follower of Suprematism and signed the Suprematist manifesto January 1916. Together with Altman, Karev and Lebedev he was associated with the new figurative tendency in Petrograd "Constructive realism". In 1919 though he was appointed as professor at the Academy of Fine Art the previous year and various of his works had been acquired for the Museum of Petrograd, Puni retired to his father's property in Finland where he remained for almost a year in inactivity.

In 1920 he arrived in Berlin and in 1921 an exhibition of his work was held at the "Sturm Gallery", one of the most important centres of modern art in Germany at that time directed with an international outlook by Herwarth Walden

and Dr. W.E. Groeger. Works were exhibited by Léger, Klee, Kandinsky, Schwitters, Kokoshka, Chagall and other avant-garde artists. Puni's exhibition included more than two hundred gouaches, abstract and figurative. To describe his ideas on contemporary art Puni wrote a book published in 1922 by the Berlin editor Frenkel.

To the November Groupe (Novembergruppe) in Berlin he sent a large canvas "The Musician". Recently finished, it was a synthesis of abstraction and figuration.

In 1923 he arrived in Paris where he was to live permanently and after a brief period of Dada he became associated with the painters Marcoussis, Severini, Leger, Ozenfant and with the critic Waldemar George and began to reform his ideas on painting. Paintings based on still life but severely geometric attracted the attention of Ozenfant who published an article on his work in the review "Esprit Nouveau" in 1923:

In 1924 Puni exhibited at the Salon des Tuileries and in 1925 the Galerie Barbazanges. After exhibiting widely for a number of years he contributed work for the first time in 1935 to "Le Temps Present" at the "Galerie Charpentier" exhibiting with Gromaire, Bazaine and others.

After 1937 he showed a preference for pictures of a small size.

In 1940 he went to the South of France with Robert Delaunay to live in Antibes returning to Paris two years later where in 1956 he died.

APPENDIX XXX

Liubov Popova (1889-1924) was born in 1889 near Moscow where she studied painting under Zhukovsky and Yuon. In 1910 she travelled to Italy and shared a studio in Moscow with N. Udaltsova and L. Prudovskaya before studying in Paris at the studio of Le Fauconnier and Metzinger with Udaltsova. She became one of the most prominent abstract painters in Russia after 1914 and following the "Tramway V" exhibition she showed at "O.10" in Petrograd and in 1916 at the "Magazin" exhibition in Moscow. In 1917 she made designs for revolutionary posters, exhibited in national exhibitions and in 1920 in collaboration with Alexander Vesnin she made designs for the festival of the "III International".

In 1921 she took part in the exhibition entitled "5 x 5 = 25"; designed sets for Meyerhold's theatre, taught at the Vkhutimas and INKhUK. The following year she participated in the "1 Russische Kunstausstellung" in Berlin and from 1922 to 1924 worked on industrial designs in a textile factory.

She died of Scarlet Fever in Moscow in 1924 where a posthumous exhibition of her work was held that year. The catalogue text was written by Ossip Brik.

APPENDIX XXXI

"A public scientific popular lecture" of the Suprematists K. Malevich and Puni concerning the last Futurist exhibition of pictures was held at the concert hall of Tenisheva School in Petrograd on the 12th of January 1916, and was concerned with "Cubism, Futurism and Supermatism". Malevich opened the occasion with the following topics:

"Decadence of classicism and aestheticism"; "How nineteenth and twentieth century naturalism is recreated in the idea of the primitive environment"; "Cubo-futurist theory"; "New realism in art"; "Academy and opposition for still life"; "Art and enquiry"; "You and the tyrant"; "A logism in poetry";

Puni went on to discuss various themes:

"Materialism in art"; "Academic currents"; "Criticism and painting"; "Cezanne"; "Cubism"; "Italian Futurism"; "Stylisation"; "Cubo-Futurism"; "Relativity of realism"; "The Wanderers"; "The School of Picasso"; "Suprematism and the Decadence of Futurism".

APPENDIX XXXII

Kazimir Malevich was born near Kiev in 1878. His father worked in a sugar factory and his mother at home. His family moved to Konotop, near Kiev, in the mid 1890s. He first exhibited in 1898 probably while he was in Kursk where he lived from 1898 to 1901. He painted "weeds, old men, bazaars, shops, people".

Also that year he worked in an office in order to earn money to attend the Art School in Moscow. In 1902 his father died and he moved to Moscow where the following year he attended the School of Painting, Sculpture and Architecture and drew from life at the Stroganov school.

In 1904 he painted post-impressionist pictures and spent the Summer in Kursk. In 1907 and the years that followed Malevich took part in an exhibition organised by the "Artists' Association" in Moscow with Kandinsky, Larionov, David Burliuk, Alexei Morgunov and others.

In 1910 he was invited by Larionov to take part in the "Knave of Diamonds" exhibition, and he continued during the ensuing years to exhibit in avant-garde exhibitions in Moscow and St. Petersburg.

In 1912 after the "Donkey's Tail" exhibition at which Larionov, Goncharova, Tatlin and Malevich showed 'Primitivist' pictures he broke off relations with Larionov.

APPENDIX XXXIII

The dates that appear on Malevich's pictures sometimes differ from the year in which they were painted. He ascribed the beginning of Suprematism to the year 1913, the year of his décor for Matyushin's opera and therefore the year that the concept began - from Malevich's own point of view the origin of Suprematism. The chronology in Troels Andersen's catalogue is based on the conclusion that the first Suprematist paintings were executed in 1915, no matter when the concept arose.

(cf. Bibliog 10 Troels Andersen catalogue: "1914, the year when the square appeared." Quoted T. Andersen, Ibid., p. 61.)

APPENDIX XXXIV

The view of axioms advocated by modern axiomatics, purges mathematics of all extraneous elements, and thus dispels the mystic obscurity which formerly surrounded the basis of mathematics. But such an expurgated exposition of mathematics as such cannot predicate anything about objects of our intuition or real objects. In axiomatic geometry the words 'point', 'straight line' etc. stand only for empty conceptual schemata. That which gives them content is not relevant to mathematics.

Yet on the other hand it is certain that mathematics generally, and particularly geometry, owes its existence to the need which was felt of learning something about the behaviour of real objects

(Einstein, Geometrie und Erfahrung, Berlin 1921 reprinted in Ideas and Opinions by Albert Einstein N.Y. 1954, p. 234, and quoted by Troels Andersen Malevich, Stedlijk Museum, Amsterdam 1970).

—
In this passage Einstein described a similar abstraction or removal of the object. Einstein's theories were not yet published in a popular form but several of Malevich's contemporaries tried to relate Cubist painting to the latest known developments in science. Matyushin compared Gleizes and Metzinger's "Du Cubism" with Hinton (pseudonym for C. Howard) The Fourth Dimension.

APPENDIX XXXV


H. Bragdon in his "Primer of Higher Space" (1939) points out the correspondence of identity between the phenomenal world and man and the symbolisation of the two by a square. He says that "on the creative plane" the square becomes a cube. Perhaps the source of these ideas lies in the Revelation of St. John Ch. XXL (verse 16) which describes the New Jerusalem the perfect dwelling place of perfect humanity as having "the length and the breadth and the height of it" equal. In other words it is a cube. This therefore is also an early model of the utopian city.

APPENDIX XXXVI

SUPREMATISM

The domination of pure abstract and non-objective art.

Phases of its development

It is understood that the rise of Suprematism dates from 1913. The first Suprematist form was in the shape of a quadrilateral design which in everyday language was named a square. See 

This was the chief element from which developed all Suprematist groups and all systems of elemental Suprematist points of reference.

From the point of view of colour, the Suprematist system is ^{divided} directed into three colour phases - black, coloured that is the primary colours of the spectrum and white.

From the point of view of phases, Suprematism can be divided into various categories:- The Static, The Dynamic, and The Mystical etc.

The basic shape of the design is divided in its first evolution into two forms of a quadrilateral and one form of a quadrilateral with sloping corners.



and a further movement of the square develops into a circle



as the second basic Suprematist element and the fourth position.

no 5



is the cruxiform shape (developing from the breaking of the square

1st Stage

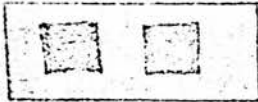


2nd Stage

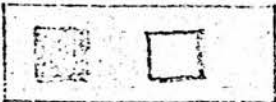


and becoming the third basic element). These forms, as it will be subsequently seen, are the basic forms of the development of the whole system or culture of Suprematism.

The development of Suprematist square No. 1 must be shown in every set of its variations in sequence. First the square divides into two equal squares no 6 coloured black and in its second



form no 7 there are two squares, one coloured vermilion



red, the other black. In the third form is an irregular non-equiangular one in lower part with a dynamic inclination.



there the

Appearing here is the first indication of the dynamic inclination.

The fourth view phase, with giving dynamic

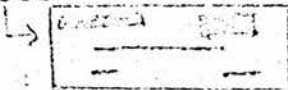


has an inclined square in a static several elongated forms of the square sensation. The form of the elongated

square resulted from a progression of the square which then divided into smaller and smaller surfaces



nearly always breaking into irregular parts.



To no 7 must be added the form 7A in which appears the union of two squares namely black and white.

no 7A



The next development appears in the different forms of the elongated squares, and in no 8 we see the appearance of the curved shape.

The next development appears in the different forms of the elongated squares, and in no 8 we see the appearance of the curved shape. No 8



which later destroys itself and does not play any part and as it were destroys itself and does not enter into any compositional relationship. In no 9



we see a particular composition of the suprematist state of the square deviding into several forms.

no 10

which later does not evolve.



So, from the above illustrated forms of the quadrilateral we see them developing principally into different forms and taking different states; that is to say, they express different sensations, primarily dynamic and static, in different sensations, primarily dynamic and static, in different and complicated compositions as in the following drawings:-

no: 11

12

13

14

15

16

17

and so on.



So here we see several examples of dynamic Suprematism - flat forms evolving from squares from 1913. But from 1915 we see the appearance of Suprematist forms with a third dimension which reached their full development only in 1917. In 1923 they evolved into an architectonic form



as a new architectural development. system or motif of

system or motif of

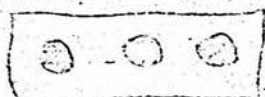
Thus we define static and dynamic Suprematism, through the operation of the elements of the square giving both static and dynamic sensations. But we discovered yet a third sensation - the magnetic gravitation of one Suprematist element to another.



Further we see the development of a second basic cruxiform Suprematist element - a cosmic and mystical sensation.



Further we see the development of the third circular Suprematist element in the direction of appearance of a circular Suprematist element together with a square.



In the fourth phase of the development of the Suprematist element we see the following forms. One part of the element begins to dissolve into a existence.



And in the fifth phase there appears a white Suprematist element which gives the sensation of absolute absorption.

APPENDIX XXXVII

The Dutch Stedelijk Museum collection in Amsterdam contains 36 paintings and gouaches, 15 drawings and 18 so-called "charts", shown at the Berlin exhibition of 1927. Troels Andersen prepared a catalogue raisonné of the 70 paintings and gouaches by Malevich shown at the 1927 Berlin Exhibition and other significant works by him: Malevich Stedelijk Museum, Amsterdam 1970.

Apart from these 36 pictures, 18 of the remaining 37 pictures shown in 1927 have disappeared and 11 are in public collections (7 in the Museum of Modern Art, New York, 1 in the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1 in the Yale University Art Gallery, New Haven, 2 in the Kunstmuseum Basel and 8 in various private collections.

Reproductions of pictures in the USSR are also included to form almost a complete list of his work and 246 publications on and by Malevich are listed.

In 1927 Malevich took material to Berlin which illustrated the work carried out by two groups at the Institute of Artistic Culture in Leningrad (see Appendix XXXIV).

His group the FTO (Formal'no Teoretichesky Otdel) and Matyushin's "Group for Organic Culture" (For a summary of this see T. Andersen, Malevich, pp. 115-136.) Four of Malevich's students prepared 22 wall charts to illustrate "the formal analysis of a work of art", a survey of the sensations guiding the artist in his work, and teaching methods used by Malevich at the Institute. Malevich considered a painting to be a document of colour and of form

values. The texture and structure of a painting revealed these values and their inter-relations. But a painting was not conceived of as just a mechanical product of an interplay of elements. Its structure, both in its entirety and in its smallest details, was the result of the sensation experienced by the artist.

Malevich's own explanation of the wall-charts was that he had gone through various artistic movements and epochs and drawn up a series of diagrams illustrating the development of colour and form. He had then given his attention particularly to the diagrams on the straight line and the curve in various stages of Cubism. As a result of the analysis he had arrived at what he called "the additional forming element" (cf. Chart 3). This could be isolated by drawing various details of a picture separately, for instance the neck of a violin and other details. From here it was possible to deduce a key structure characteristic of all the details - in the case of the violin picture, the "sickle formula". At the same time the colours in the picture could be arranged according to a scale. The result could then be compared with corresponding analyses of other pictures until it became possible to establish a colour scale that could be said to have general application to the work of a particular artist or to a movement.

Malevich tried to describe individual pictures as a series of events, unlike Kandinsky in later writing. In such a series he considered that there was a constant factor which, in new trends in art, could be interpreted as form or "the forming element".

Apart from his idea of formal analysis, he saw art as an independent type of thought, a part of the human conceptual range on a level with religion and materialistic philosophy. He showed by means of diagrams, how painting formerly served these spheres and how its basic sense perception of colour and form - was thereby altered in favour of description of milieu or repetition of canonised forms.

Thirdly he considered it possible for a time to lead his students through various stages of development in the history of painting to a modern creative approach. By means of "inquiries", isolation of the individual and other recipes in the course of finding the solution to a particular artistic problem, he endeavoured as an analyst, to liberate latent possibilities in his pupils.

After 1930 he gave up the programme but continued painting in a *stylistically experimental manner*. He hoped to extend his knowledge of form in this way and lay bare the forming elements of classical art and thus make possible the re-creation of figurative art.

Malevich's theoretical charts numbered twenty-two as well as a set of charts which demonstrate relations of colour and form. His investigations in the field of painting are summarised by a plan with the heading:

"Plan showing the arrangement of the charts"

"The field of painting is investigated as a form of the artist's behaviour."

"For us a painting has come to mean the body in which the painter expresses his reasons and states of mind, the structure of his entire understanding of nature, as well as the relationship between himself and nature as it acts upon him.

K. Malevich.

The plan shows the charts arranged into three sets of boxes under different headings:

I. Analysis of a work of art (Charts 1-8)

The behaviour of an artist is revealed in various formations of colour and form in a work of art we come to understand the form of behaviour of an artist in various states of mind.

II. Analysis of sensations (Charts 9-16)

Painterly behaviour is divided into its basic elements and sensations. The environment of painterly sensations.

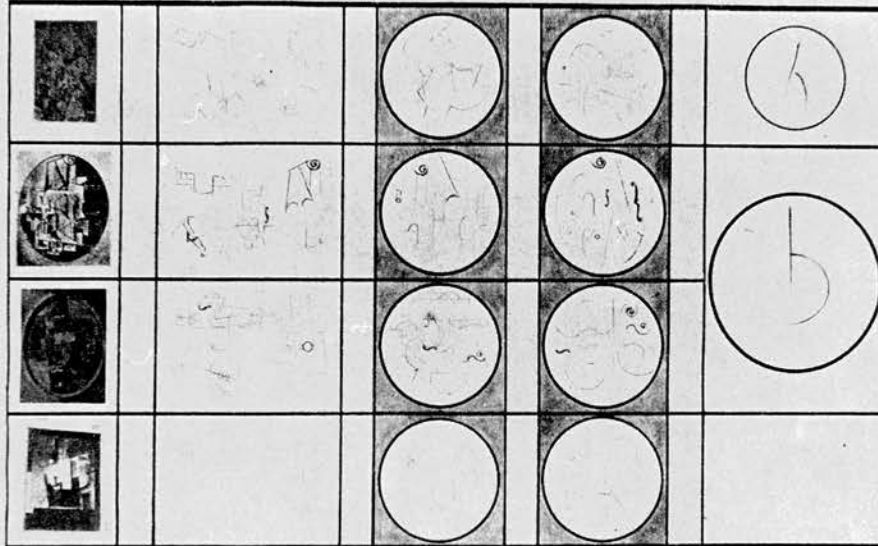
III. Teaching methods (Charts 17-21)

An example of a new teaching method applied to two individuals (Chart 22 shows the historical development of new art)

The Research work is carried out by K.S. Malevich, Professor V.M. Yermolayeva, A.A. Yudin, A.A. Leporskaya, R.I. Rozhdestvensky. Assistants.

Chart No.1

"An analysis of form in the four stages of Cubism, fragments junctions and lines are deduced".



BEISPIEL DER FORMENANALYSE DER 4 ELEMENTE DES KUBISMUS: ERHALTEN DER FRAGMENTE
VERBINDUNGEN UND LINIEN.

In the first vertical row of the chart the following paintings are reproduced:

- George Braque: Violin and Pitcher 1910, Basle. Kunstmuseum (also reproduced as Figure 70)
- Picasso: The Violin, 1912 (Zervos 358)
- Picasso: Musical Instruments 1913 (Zervos 438)
- Picasso: Construction 1913 (Zervos 575).

Museum of Modern Art, New York. Extended loan

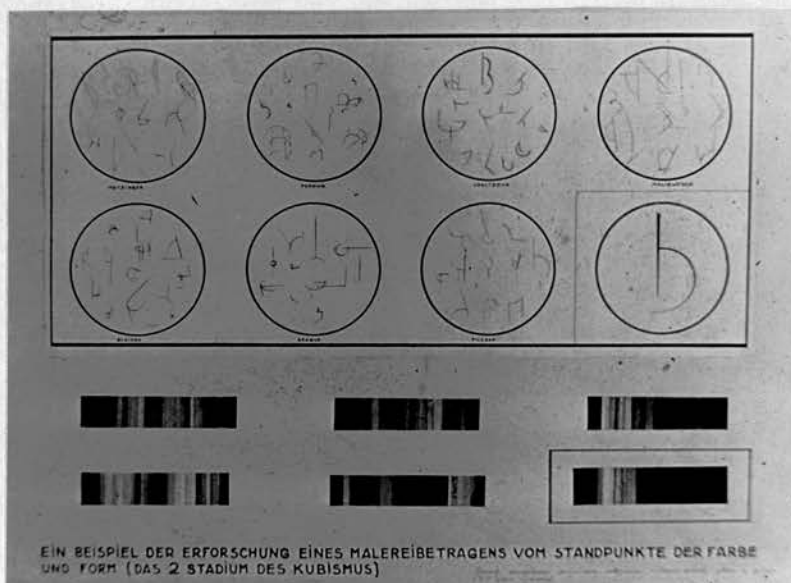
824.35, 58.4 x 81 cm.

A chart showing the same procedure is reproduced in Die Gegenstandlose Welt. Bauhausbücher No.11, Munich 1927, p.39.

(Translation: The Non-objective World, Chicago 1959).

Chart No. 2

"An investigation of painterly behaviour with regard to colour and form. The second stage of cubism".



A reference to this chart is made by Malevich:

Then we made a number of individual spectra of works from one trend in painting, and they gave us the same, pervasive colouring, and an insignificant difference between the other colours. These spectra tell us that all the artists comprising one trend painted with the same scales.

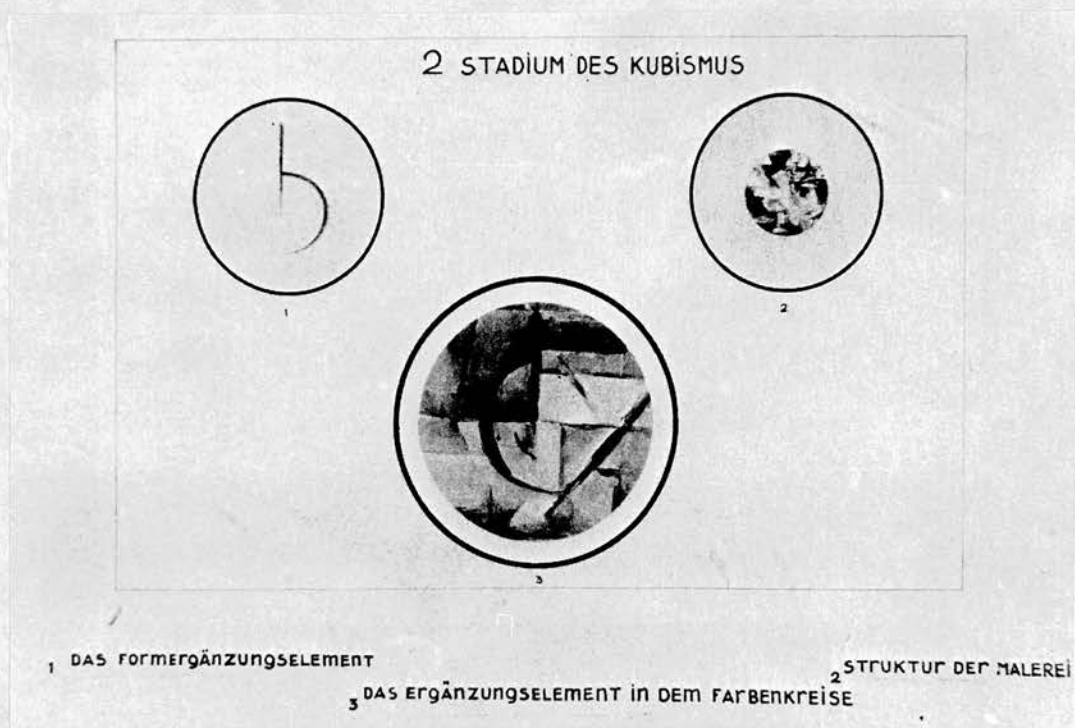
Then we made a selection from all the spectra, and received a new spectrum which, in its result, seems to define the range of the system in question; the difference in the ranges of the various artists was defined as being a mere change in intensity, but in general did not go beyond the range of the given system.

(Stedelijk Museum, Amsterdam. Dec. 14, 72 x 95 cm.)

("New Art and Imitative Art". Published by Nova Generatsiya Zhurnal livoi formatsy mistestv, Kharkov, 1928-30.
Translation by A.B. MacMillin etc. in Malevich Essays on Art
Edited by T. Andersen (Copenhagen 1968), Vol. II, p. 125.

Chart No. 3

1. The additional formative element.
2. The structure of painting.
3. The additional element in its colour environment.

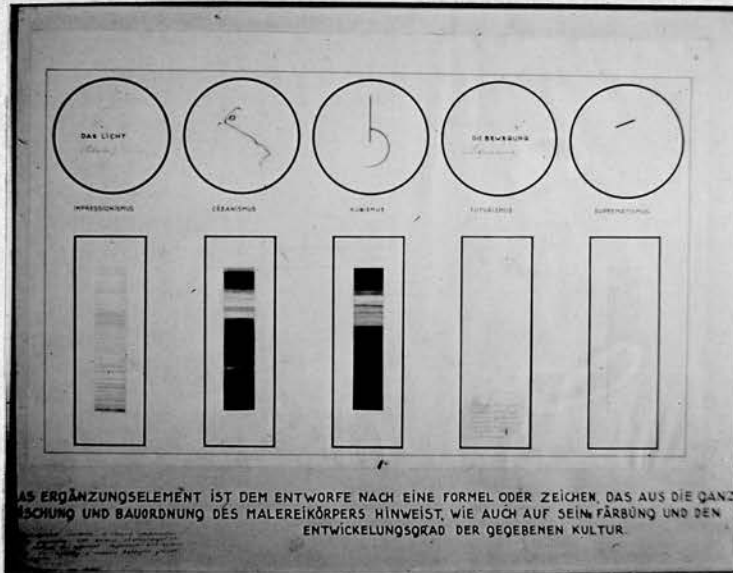


(Museum of Modern Art, New York, Extended loan 823.

35, 55 x 78.9cm.)

Chart No. 4

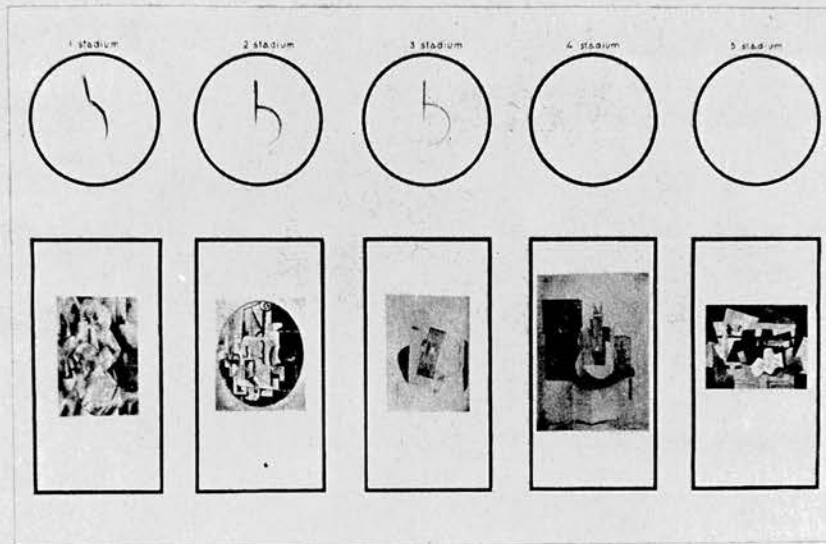
The additional element is, by definition, a formula or sign which refers to the principles by which a painterly structure, with its colouring and stage of development within a given trend is organised.



(Stedelijk Museum, Amsterdam. Doc. 15, 71x91cm.)

Chart No. 5

"A painterly system can be classified into stages by defining the degree of development of the additional element"



DER ENTWICKELUNGSGRAD DES ERGÄNZUNGSELEMENTS GIBT DIE MÖGLICHKEIT JEDES MALEREISYSTEM
IN STADIEN ZU KLASSIFIZIEREN

The following paintings are reproduced:

George Braque: Violin and Pitcher, 1910. Detail.
Kunstmuseum Basle (also reproduced as
Figure 70)

Pablo Picasso: The Violin, 1912 (Zervos 358)

Collage: Not identified

Pablo Picasso: Guitar and Bottle (Zervos 577)

George Braque: The Guitar, 1919.

A note appears elsewhere in connection with this chart.

What is more, we establish that in new art each painterly system has its own characteristic forming elements, with the help of which the artist embodies and forms various sensations and this or that content.

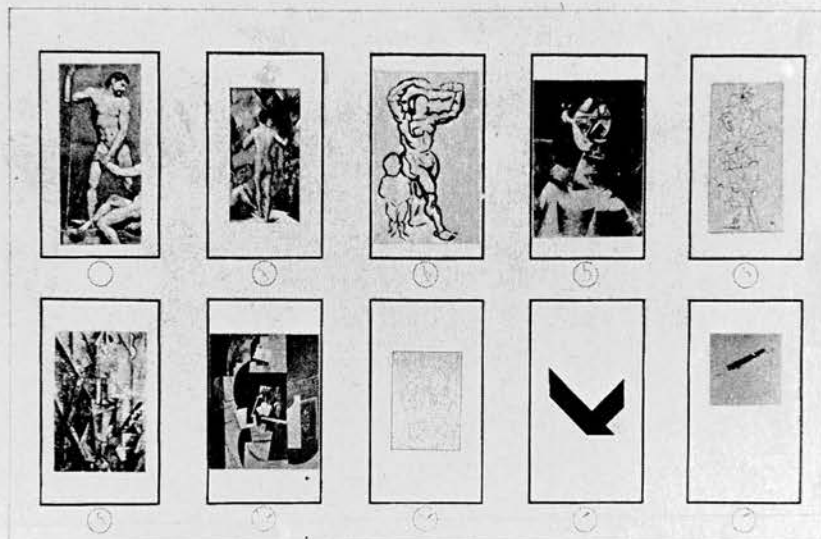
We also called these forming elements additional or deforming, when they turn one system into another, for example, Cubism into Suprematism.

(Museum of Modern Art, New York. Extended Loan.
821.35, 55 x 78.6 cm.)

(Malevich, Essays on Art, Vol. II, p. 124).

Chart No. 6

The painterly perception of the model changes under the influence of the additional element.



DIE MALERISCHE NATURVERÄNDERUNG UNTER DEM EINFLUSSE DES ERGÄNZUNGSELEMENTS.

The following pictures are reproduced with the appropriate additional element indicated under each:

Above:

Academic drawing

Cézanne: *The Bathers*. 1890-94 (Detail) The Pushkin Museum, Moscow (Venturi 582).

Drawing after Le Fauconnier: *L'abondance*. 1910-11. Gemeentemuseum, The Hague.

Picasso: *Mademoiselle Léonine*, 1910 (Zervos 226)

Malevich: *Model*, Lithograph.

Below:

Udaltsova: Cubist composition (from Die Gegenstandlose Welt p.17)

Picasso: *The Card Player*. 1913-4 (Zervos 466)

Drawing after a cubist composition (from Die Gegenstandlose Welt, p. 13)

Drawing after Theo van Doesburg: *Composition in Black, White and Grey*. 1924.

Malevich: *Suprematist Composition*. Photograph after drawing, also used on chart 18.

(Museum of Modern Art, New York, Extended loan 822.35, 54.7 x 76.6 cm.)

Chart No. 7

Chart of formulae for additional elements. The additional elements are sought out in various modes of expression revealing the painterly behaviour of the artist. A number of signs, each characteristic of the whole trend, are deduced.

TAFEL DER FORMELN DER ERGANZENDE ELEMENTE

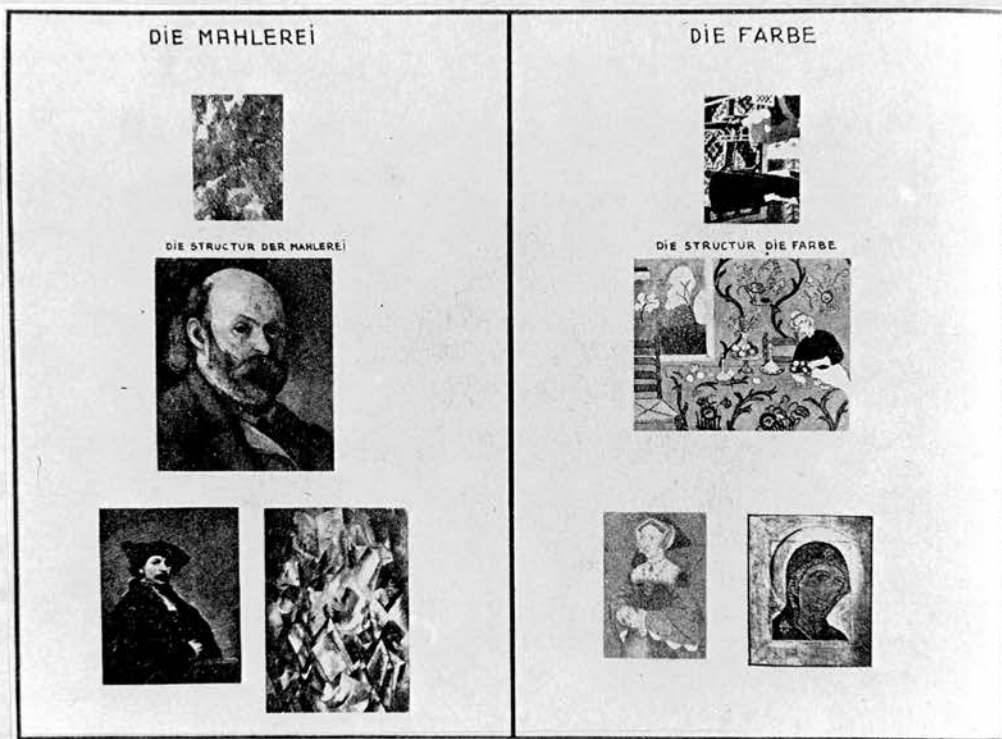
ABSTRACTISMUS	BARBARISMUS	IMPRESSIONISMUS	KONSTRUKTIVISMUS
METANISMUS	KUBISMUS	NEOPLASTIZISMUS	PURISMUS
KOMPRESSIONISMUS	HEMIPRESSIONISMUS	CÉZANNISMUS	FUTURISMUS
SUPREMATISMUS	EXPRESSIONISMUS	SIMULTANISMUS	SURREALISMUS

DIE VERORDNUNG DER ERGÄNZUNGSELEMENTE IN JEDEM FALLE DES MALEREIBETRAGENS DER KÜNSTLER
GIBT EINE TABELLE EINER GANZEN REIHE ZEICHEN, DIE GANZE KULTUR BEZEICHNEN.

Stedelijk Museum, Amsterdam. Doc. 16, 72 x 98 cm.

Chart No. 8

(Stedelijk Museum, Amsterdam. Doc 17, 69 x 98 cm.)



The structure of painting - The structure of colour.

The following pictures are reproduced on the left part:

Above: The texture of a painting by Cézanne, illustrated from Die Gegenstandlose Welt, p. 40.

Middle: Cézanne: self-portrait, 1879-82a (Venturi 368), London.

Below: Rembrandt: self-portrait, 1640. National Gallery, London.

Braque: Still Life with Metronome, 1910.

Right side.

Above: Matisse. The Painter's Family, 1911. Detail.

Middle: Matisse: The Dessert. A Harmony in Red, 1908.
The Hermitage, Leningrad.

Below: Holbein: Lady Jane Seymour, 1536. Kunsthistorisches
Museum, Vienne.

Our Lady. Icon.

Malevich's use of the words painting as distinct from "colour painting" are explained by a statement:

Among artist-painters one can see artists who love colour "as such" and, on the contrary those who fear colour.

Painters are generally afraid of colour in its pure function. The fear makes them suppress colours, mixing them one with another until they reach a colour power

of maximum intensity. This power of mass, the Institute of Artistic Culture has called "painting", as distinct from "colour painting". For example: Cézanne, Rembrandt, El Greco, Konchalovsky, Falk, Osmerkin are all painters, whilst Matisse is a colour painter.

("New Art and Imitative Art", Published in Nova Generatsiya. Zhurnal livoi formatsyi Mistetsv. Kharkov 1928-30.

Quoted after Malevich Essays on Art, Vol. II, p. 141.

Chart No. 9

(Stedelijk Museum, Amsterdam, Doc. 18, 72 x 102 cm.)

Religion, Existence (G. Lebensart; R. Byt) Art.

New art marks a new era in which art develops independently of other ideologies. The essence of new art differs from that of other epochs. Formerly art was only a means of clothing for the material, objective, industrial society. New art is new, because it has turned into an independent ideology, the content of which is different from that of other ideologies:—

1. Formerly art only played a role in as much as it designed religious and civic ideologies.
2. **New Art** has become independent, it ranks with the civic and religious ideologies.

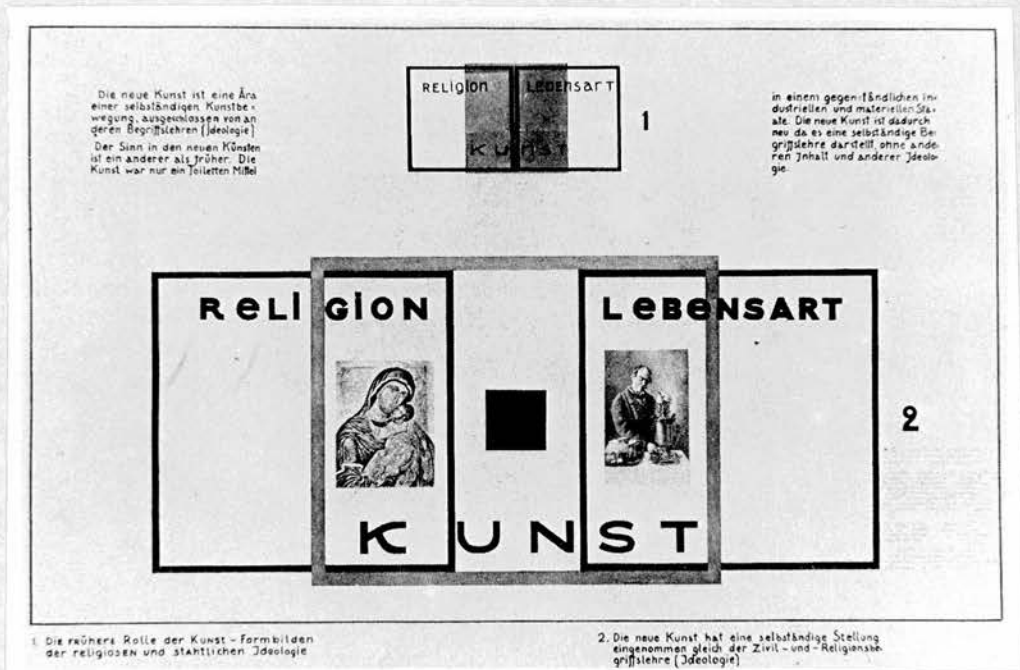
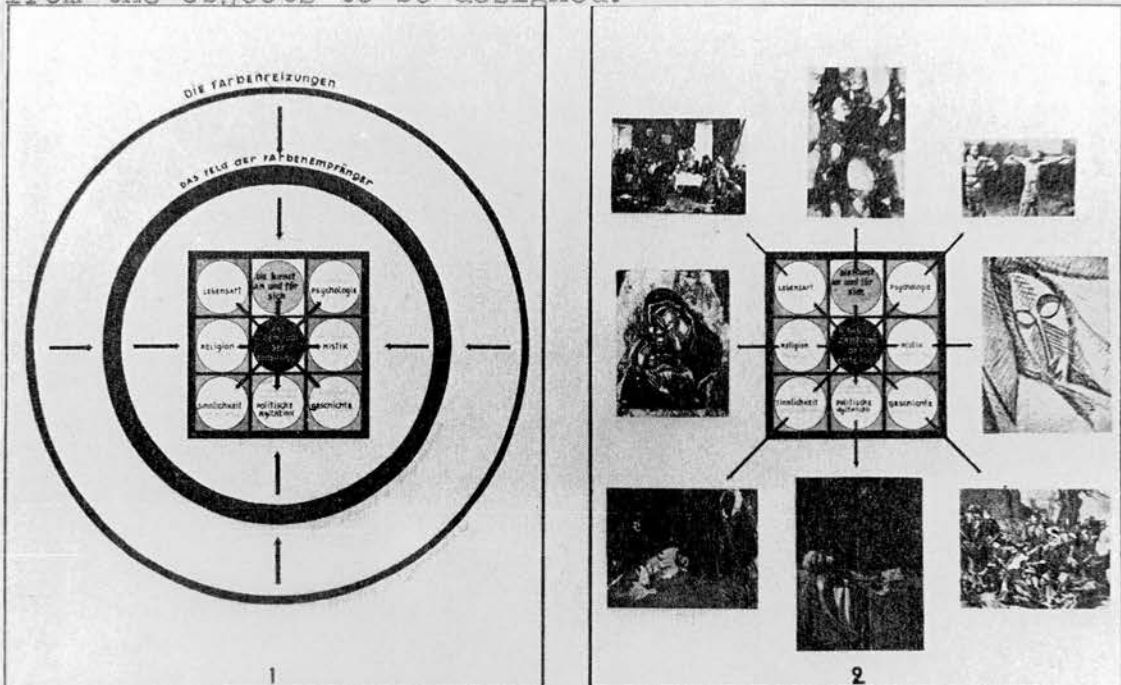


Chart No. 10

(Stedelijk Museum, Amsterdam. Doc. 19, 72 x 102cm.)

The chart shows the division of colour stimuli in the creative process.

Fig. 1. Colour stimuli influence colour perception. The stimuli are passed on by perception to the centre of division, in which the colour stimuli become linked with various things to be designed: daily existence, religion, sensuality, political agitation, history, mysticism, psychology etc. The waves of colour stimuli form a painterly structure separate from the objects to be designed.



grafik der Einteilung der Farbenreizungen in dem schöpferischen Prozesse des Künstlers.

Die Farbenreizungen wirken auf das Feld der Farbensensibilität ein. Im Feld der Farbensensibilität erfolgt die Auslösung in der Zentrum der Anstellung. Im Zentrum der Anstellung treten die verschiedenen Farbensensibilitäten der Farbensensibilität hervor. Religion, Landschaft, Militärische Systeme, Geschichte, Mystik, Psychologie u. a. m. Die Wirkung der Farbenreizungen gestaltet sich durch die Farbensensibilität der Farbensensibilität.

ein Detail zu derselben grafik.

Das Bild zeigt die Wirkung der Farbenreizungen auf das Feld der Farbensensibilität. Die Farbensensibilität ist durch die Farbensensibilität der Farbensensibilität hervorgerufen. Die Farbensensibilität ist durch die Farbensensibilität der Farbensensibilität hervorgerufen.

The outer circle on the left is marked: COLOUR STIMULI.
The inner circle is marked: Field of colour perception.

Fig. 2. shows a detail of Figure 1, each category being illustrated by reproductions of the following paintings:
Above, left to right:

A. Korsukhin: In the Hostelry of a Monastery 1882.
The Tetyakov Gallery.

F. Léger: Femme en bleu. 1912. Kunstmuseum, Basle.

N. Gey: The Crucifixion, 1894.

Middle:

Our Lady of Tenderness, Icon.

Picasso: Study for "Nu à la draperie", 1907.

Below:

Domenico Morelli: The Temptation of St. Anthony. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome.

Louis David: Marat, 1793.

Unidentified historical painting.

Chart No. 11

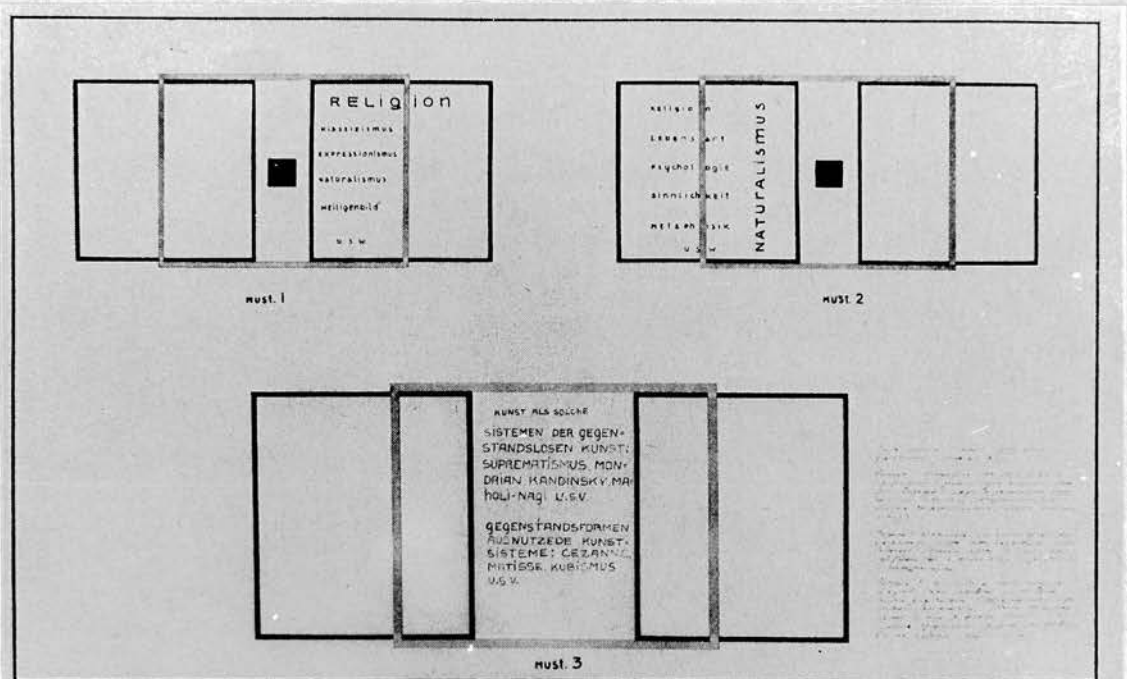
(Stedelijk Museum, Amsterdam. Doc. 20, 72 x 102 cm.)

This chart shows details of Chart No. 9.

Figure 1: A thing to be designed (in this case religion) can be expressed in art by means of various painterly systems. (e.g. Naturalism, Classicism, Expressionism, iron painting).

Figure 2: Various things can be designed and expressed within a single system (in this case religion, daily existence, sensuality, and psychology as expressed in Naturalism)

Figure 3: Art as such consists of a number of non-objective systems: Suprematism, Kandinsky, Moholy-Nagy, Mondrian et al.



DETAILISIERUNG DER GRAFIK No 9

must. No1 setzt fest, daß eine Idee durch verschiedene Materialmittel dargestellt sein kann.

must. No2 setzt fest, daß verschiedene Ideen durch ein Materialsystem dargestellt sein können.

must. No3 setzt fest, daß in den Grenzen der Kunst als solche, eine ganze Reihe verschiedener Systemen existieren.

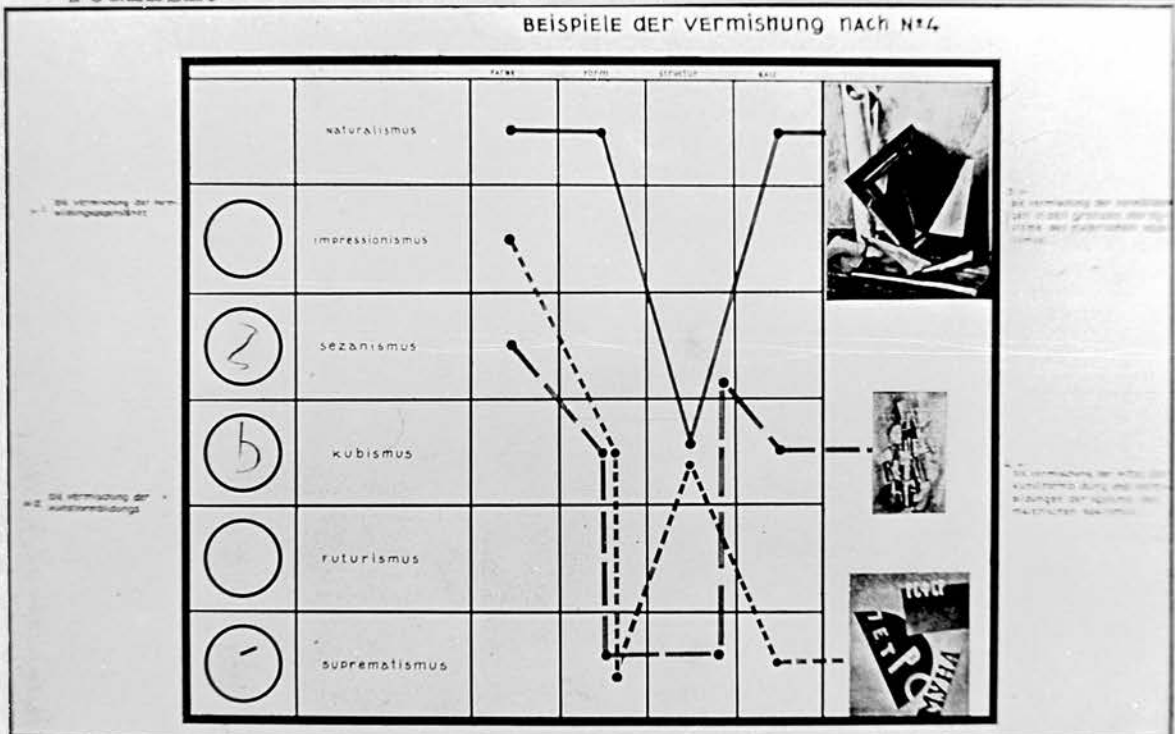
Chart No. 12

(Stedelijk Museum, Amsterdam. Doc. 21, 72 x 102 cm.)

Combined forms of painterly development.

Possible combinations of forms in painterly development.

1. The objects to be designed are combined.
2. The means of artistic design are combined.
3. The principles of creation of form are mixed within the limits of painterly realism.
4. The means of artistic design, and the means of creation of forms are combined within the system of painterly realism.



Reproductions of the following pictures appear right.

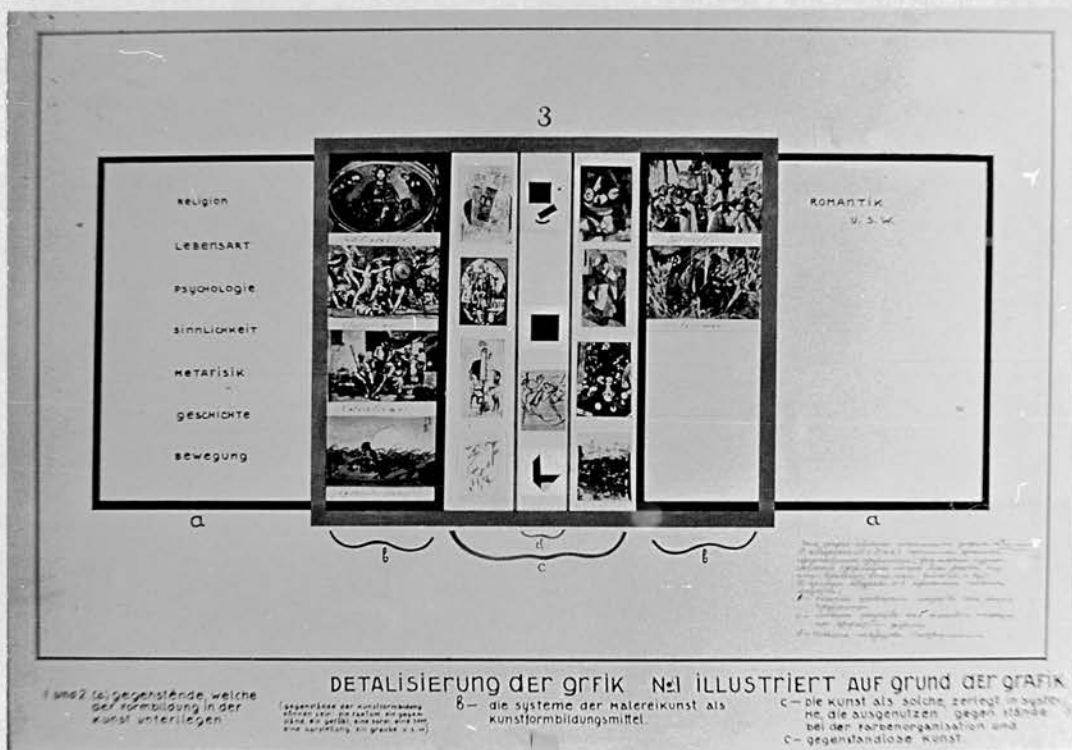
Above:Nathan Altman: Still Life. Reproduced in Izobrazitelnoye Iskusstvo no. 1 1919.Middle:Cubist Composition. Reproduced in Die Gegenstandlose Welt, p.45.Below:

Nathan Altman: Petrokommuna. Collection of the artist. (Also reproduced in Figure 594).

Chart No. 13

(Stedelijk Museum, Amsterdam. Doc 22, 72 x 103 cm.)

This chart shows details of Chart No. 9 on the basis of No. 11.
a. In the squares No. 1 and 2 (a,a) some objects of artistic design are listed (Objects of artistic design may be: facts, sensations, beliefs, things, ideas, actions, etc.)
 In the red square, No.3, various systems of art are listed.
b. Painterly systems as means of design.
c. Systems of art "as such" using objective forms.
d. Systems of non-objective art.



The following pictures are reproduced.

First column, top to bottom:

Cimabue: Mosaic in the Duomo at Pisa.

Louis David: The Sabine Women 1799.

Unidentified 19th century painting.

Japanese landscape.

Second column:

Collage. Not identified. cf. Chart No. 5.

Picasso: Spanish Still Life, 1912.

Drawing after painting presumably by Juan Gris. From Die Gegenstandlose Welt.

Malevich: Drawing after paintings from 1912-13. Original.

Third column:

Lithograph from Suprematism 34 Drawings. Vitebæk 1920
 (translated in M. Essays on Art)

Black Square

Kandinsky: Drawing

Doesburg: Composition in white, black and grey, 1924.

Fourth column

Detail of Still Life. Not identified.

Picabia: Tarantella. Detail, 1912.

Matisse: Fruit and Bronze. Detail, 1910.

Cézanne: Bridge over the Marne at Créteil, c. 1888 (Venturi 631).

Fifth column

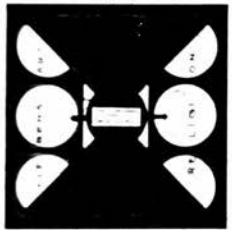
Botticelli: The Adoration of the Magi. Uffizi, Florence, Detail.

Boccioni: Visione Simultanea della finestra. 1912. Detail.

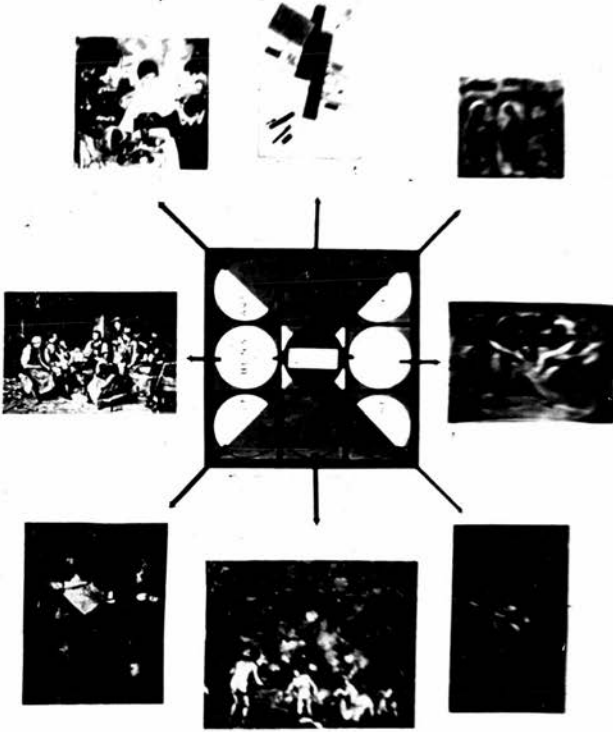
VON FARBENREIZUNGEN

IM FELD DER FARBENEMPFÄNGER

FARBEN IN IHREN SINNE



MALEREI IM EIGENEN SINNE



FARBENREIZEN WIRKEN AUF DIE FARBENEMPFINDUNG, WELCHE DIESE IN DAS ZENTRUM ÜBERGIEBT. DIESSES LEITET DIE FARBENWELLEN AUF STÄRKE UND SCHWÄCHE DER
 BILDUNG UNTER EIGENEN GEGENSTÄNDE (RELIGION, LEBENSART, PSYCHOLOGIE V.U.) DIE FARBE IN ALLEN IHREN ERSCHEINUNGEN WIRD ZU EINER FARBENWELLE
 WELCHE AUFWARTS ZU GEBEN IN DER GEGENWÄRTIGENKUNST DRÜCKT DIE FARBE KEINEN IHR FREMDARTIGEN INHALT AUS, SONDERN VERSTÄRKT SICH MIT IHREM

Chart No. 14

(Stedelijk Museum, Amsterdam, Doc. 23 72 x 102cm.)

The colour stimuli influence colour perception which transmits the stimuli to the centre of division.

In the latter the colour waves are directed towards different objects to be designed, here in this chart daily existence and religion. Colour, in all its manifestations, is applied to express various contents.

In modern art colour does not express secondary subject-matter, it only submits to the independent laws of colour painting and painting "as such". However, in a number of works imitative intensions exist - in varying degree - alongside with those of painting and colour painting.

The following pictures are reproduced:

Above, left to right:

Boris Kustodiyev: Merchant's Wife at Tea.

Lithograph from Suprematism, 34 Drawings, Vitebsk 1920

Unidentified Miniature.

Middle

Unidentified 19th century painting

V. Vasnetsov: The Crucifixion.

Below

Unidentified 19th century painting

Cézanne: Bathing Women. The Water-nymphs, 1883-85.

(Venturi, No. 538)

Titian: Christ Crowned with Thorns. Alte Pinakothek, Munich.

The outer circles in the chart are marked as in Chart No. 10.

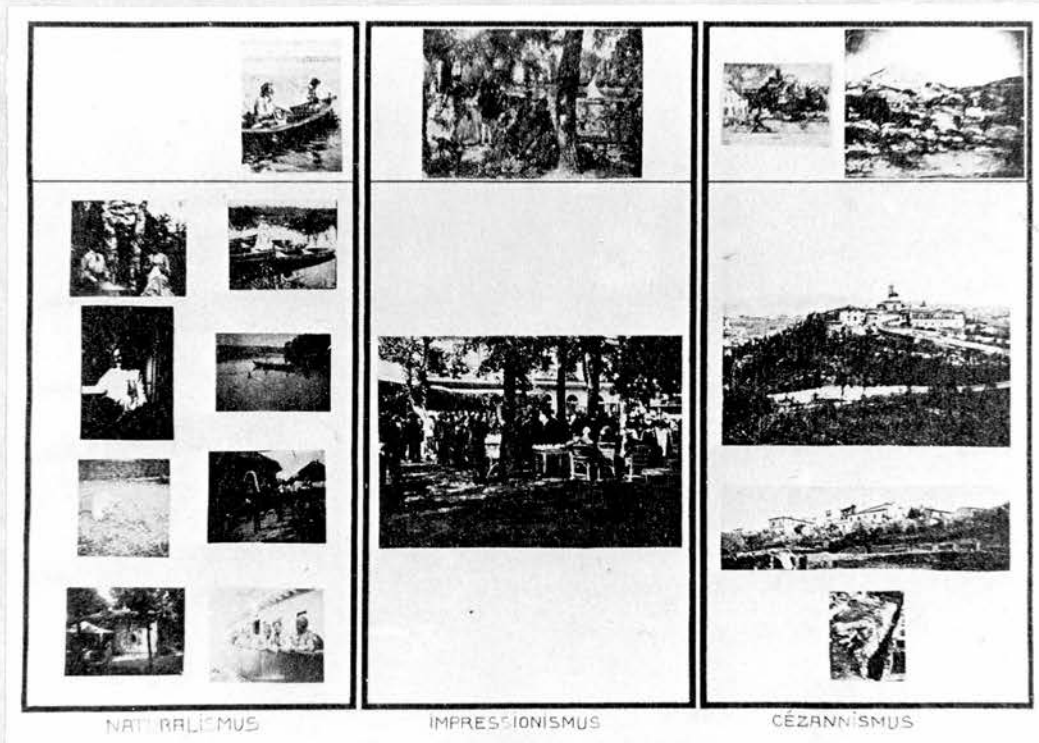
The top of the square is marked: "Colour painting as such"

below: "Painting as such".

Chart No. 15

(Stedelijk Museum, Amsterdam, Doc. 24, 72 x 98 cm.)

Naturalism, Impressionism, Cézannism.



Reproductions, top row:

Unidentified 19th century painting

Renoir: La Grenouillère. The Hermitage, Leningrad.

Cézanne: Gardanne. 1885-86 (Venturi No. 423)

Below photographs and reproductions. Among the photographs in the left column is one of Malevich's home in Nemchinovka.

Chart No. 16

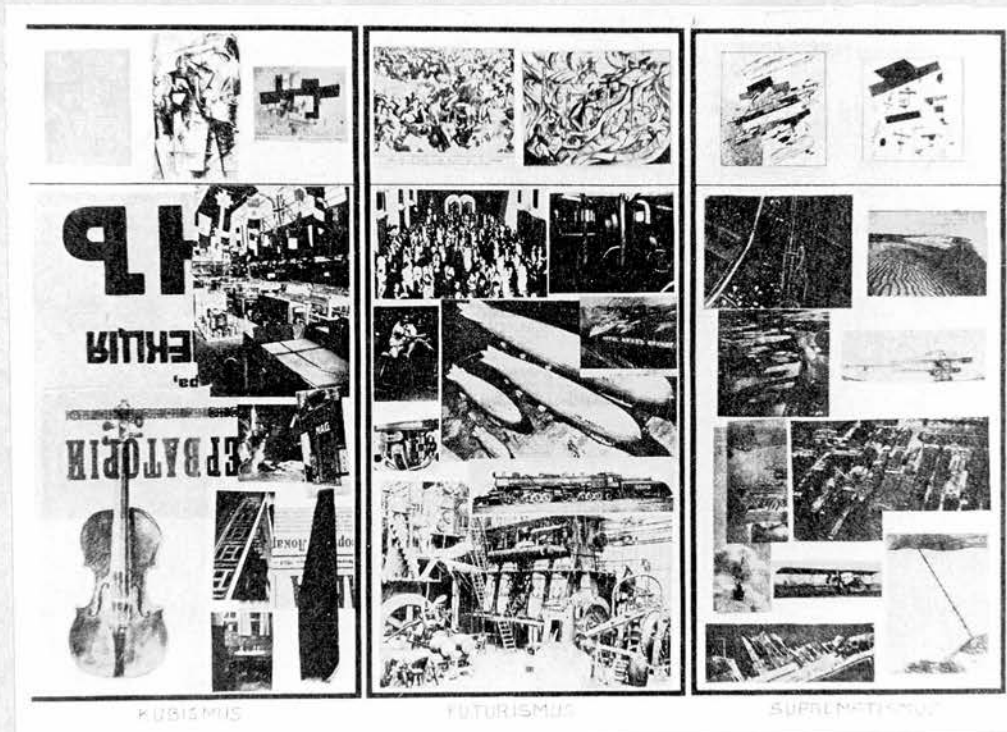
(Museum of Modern Art, New York, Extended loan. 820.35,
63.5 x 82.6cm.)

Cubism, Futurism, Suprematism.

Inscribed above by Malevich.

The sixth frame shows the circumstances of dynamic order which changed the Suprematist structure in a dynamic direction. The change can be considered a wrong development, caused by the fact that the stimulating force was attached to the painterly culture, and that the stimuli did not reach the centre governing the arts. From this it can be seen that the environment cannot always be considered a proper basis of development for one kind or another. Aerial Suprematism is thus a result of stimuli transferred to (-) (cell, frame)(signed) K. Malevich.

Divide it all correctly according to the states of movement, subdivide all according to the various degrees of movability (statics), speed, dynamics, and lines of direction.



Reproductions and illustrations:

Above (left to right)

Drawing after Picasso: The Violin, 1912 (Zervos, No. 350)
from Die Gegenstandlose Welt, p. 31.

Drawing after Picasso: Man's Head 1912 (Zervos, No. 314)

George Braque: Still Life with Clarinet. 1913.

Gino Severini: The Pan-Pan Dance at the Monico, Paris.

Drawing after Boccioni: Stati d'animi Igli Addi (see also
Figure 57)

Malevich: Two Lithographs from "Suprematism, 34 Drawings"

Below middle.

Luigi Russolo: Train at Full Speed.

Below also photographs, newspaper cuttings, a drawing of part of a violin, part of a poster, a piece of wood etc. (one newspaper is dated December 1925).

Chart no. 17**Clarify the image. Develop the image.****Clarify the image**

The intention is	<ol style="list-style-type: none">1. To investigate the individual's manifestations in painting and to define his disposition to single out the formative emotional elements in his painterly manifestations.2. To define which elements are ephemeral and which are to be maintained as characteristic for the disposition of the individual.
The procedure of clarification has two stages	<ol style="list-style-type: none">a. Information about the individual is collected and assessedb. A diagnosis is made on basis of the assessed information
Information is derived from	<ol style="list-style-type: none">a. Primary observationb. Experiments
Primary observation is carried out by means of	<ol style="list-style-type: none">1. Question sheets2. Examination of works and interview3. Incubation
Experimental observations are results of	<ol style="list-style-type: none">1. Physiological tests2. Colour tests3. Tests on colour association

Develop the image

The intention is	to erase the disease of eclecticism wherever it may be discovered, and to develop pure sensations in the individual to one hundred percent.
This is achieved through	prescription based upon continuous observation of the individual's behaviour
To the prescription can be added the following devices	<ol style="list-style-type: none">1. Isolation2. Prescribed still life3. Incubation4. Analysis of the work5. Interview
Observation is made by means of	<ol style="list-style-type: none">1. Notes2. Bulletins3. Interviews

Chart no. 19

Primary observations

Clarifying the image. Primary information

Heading:	What
Inquiry sheet	1 Factu indivi
	2 Inform to wh under (This throug his wo
Examination of works	1 Inform perme behav (avera 2 The in sensa
Incubation	A clea sensa the inc

UNMITTLBARE ERGEBNISSE						
Beobachtung	Was ist?	Was bedeutet?	Was ist das?			
Beobachtung	Personen, die sich in einem Zustand befinden, wie sie sich verhalten, was sie tun, was sie sagen, was sie denken, was sie fühlen, was sie empfinden, was sie erleben, was sie wahrnehmen, was sie verstehen, was sie fühlen, was sie empfinden, was sie erleben, was sie wahrnehmen, was sie verstehen.	Die Beobachtung zeigt, dass die Personen in einem Zustand sind, wie sie sich verhalten, was sie tun, was sie sagen, was sie denken, was sie fühlen, was sie empfinden, was sie erleben, was sie wahrnehmen, was sie verstehen.				
Beobachtung	Personen, die sich in einem Zustand befinden, wie sie sich verhalten, was sie tun, was sie sagen, was sie denken, was sie fühlen, was sie empfinden, was sie erleben, was sie wahrnehmen, was sie verstehen.	Die Beobachtung zeigt, dass die Personen in einem Zustand sind, wie sie sich verhalten, was sie tun, was sie sagen, was sie denken, was sie fühlen, was sie empfinden, was sie erleben, was sie wahrnehmen, was sie verstehen.				
Beobachtung	Personen, die sich in einem Zustand befinden, wie sie sich verhalten, was sie tun, was sie sagen, was sie denken, was sie fühlen, was sie empfinden, was sie erleben, was sie wahrnehmen, was sie verstehen.	Die Beobachtung zeigt, dass die Personen in einem Zustand sind, wie sie sich verhalten, was sie tun, was sie sagen, was sie denken, was sie fühlen, was sie empfinden, was sie erleben, was sie wahrnehmen, was sie verstehen.				

AUFKLÄRUNG DESSES TABELLE I

BEISPIEL DER, AUF GRUNDLAGE DER NEUEN METHODE PRAKTISCH DURCHFÜHRTEN ARBEIT AN ZWEI INDIVIDUUMEN VERSCHIEDENER EMPFINDUNGSORDNUNG

Chart no. 19

Experimental observation

Information received through experimental work

Art of experiment	Intention	Co
Colour test	(These experiments are carried out in the	
Form test		
Colour test a	To clarify the range of colour waves predominant in the individual. To define the position of the range within a wave system	Fre tha ind
Colour test b	To clarify the connections between colour units	A c A c mu the
Colour association	To clarify what kind of images the individual tends to create at present	A c uni is a (He

DURCH EXPERIMENTIERWERKE ABGEWISSE

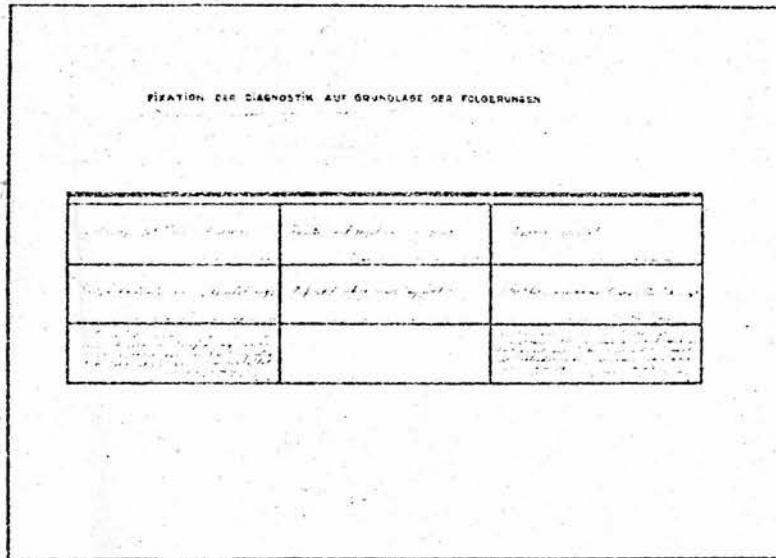
Experiment	Observation	Result	Conclusion
1. Colour test a
2. Colour test b
3. Colour association

Chart no. 20

The diagnosis is stated

The diagnosis is stated on basis of the previous conclusions.

1	Disposition of the individual	Lyric, with mystical inclination	Painterly realist
2	System of painterly expression	Defined by pure sensation	Eclectic
3	Are the sensations of the individual pure or mixed? If mixed, which elements are found in the eclectic form?		Eclectic; the eclecticism contains elements of Cubism and Suprematism. Formerly also influences from Cézanne. At present Cubist elements prevail



AUFLAGUNG DER BILDER TAFELLE II

~~Collection~~

Stedelijk Museum, Amsterdam. Doc. 28. 72 x 98.5 cm

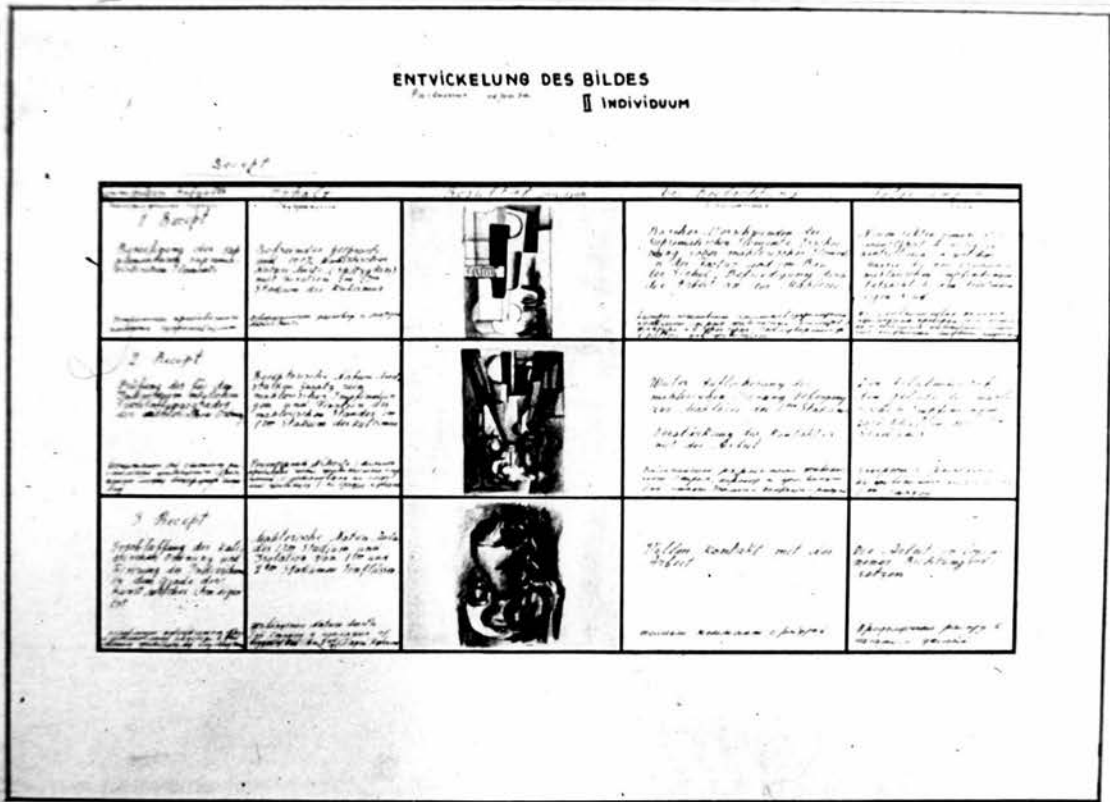


Chart no. 21

Developing the image

Second individual

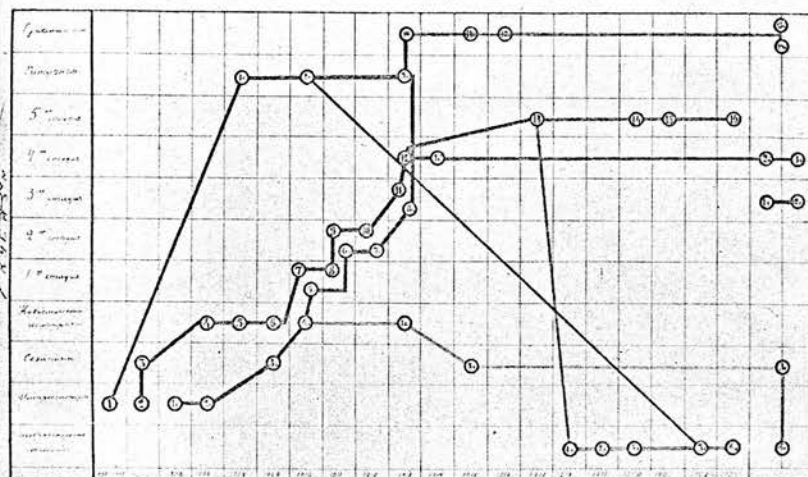
Primary task	Contents	Results	Conclusion
Remove the additional element of Suprematism	Liberate through conversation. 100% still life	(Drawing)	Suprematist elements are dismissed. Elementary painterly features appear (texture, the sickle form). Satisfaction from work
Test how far the painterly structure can be loosened	A prescribed still life with a dose of pure painterly sensation, not going beyond the first stage of Cubism	(Drawing)	The painterly structure is dissipated further. Transition to the first stage. Increased satisfaction from work
Loosen the Cubist structure. Define and place the individual at the appropriate stage of development in painting	Painterly still lifes of the first stage. Isolation from the second and third stages of Cubism	(Drawing)	Complete satisfaction from work

Chart no. 22

The development of new painting 1880-1926

The historical development of new painting from 1880-1926 in the West and in Russia. The conclusions drawn by us and in the West.

The headings on the left are (bottom to top) : Imitative painting/Impressionism/ Cézannism/Cubist Geometricism/Cubism. First stage/Cubism. Second Stage/ Cubism. Third Stage/ Cubism. Fourth Stage/ Cubism. Fifth Stage/Futurism/ Suprematism.



Russian text

Istoricheskoye razvitiye novoy zhivopisi 1880-1926 na zapade i v Rossii i vyvody k kotorym privelo eto razvitiye u nas i na zapade.

Note

For Malevich's division of Cubism into stages, cf. bibl. 47, vol. I, p. 10 and vol. II, pp. 31-61

Collection

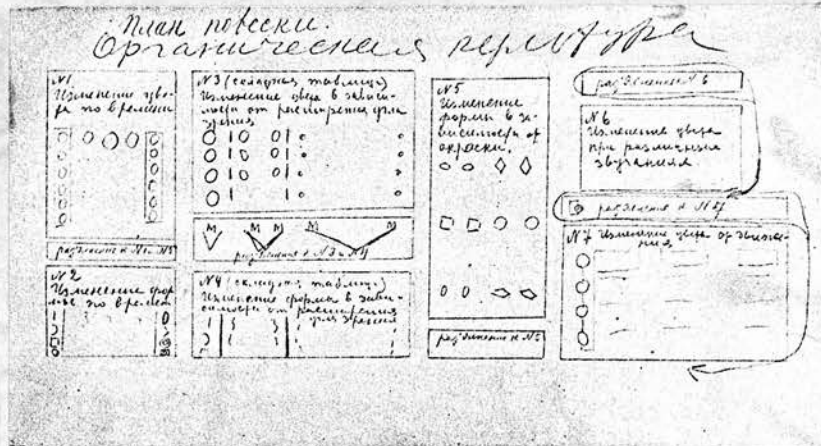
Stedelijk Museum, Amsterdam. Doc. 30, 69×104 cm.

In Chart No. 19 on experimental observation Malevich is referring to the investigation carried out by Matyushin's group in the Institute of Artistic Culture in Leningrad. He took a great interest in these experiments:

All the laws of additional changes or changes in form are established by optics and based upon the physical perception of the visual system. They may be inaccurate if they are not linked with the work of the artist's organism converting the laws of visual perception into a new level. Possibly there is no point in mixing these two questions, since the problems and the aims of optical science are quite different from those of art and painting. It is one matter to examine the form of an object and its deformation on the optical level; the artist may and indeed, should take an interest in the achievements of science in the field of colour and form, but he must be careful. In any case the exploitation of the results of scientific analysis concerning the interrelations between colour and form will depend upon its quality and nature, as well as the artist's ability to make use of the latter in his work without reminding us of a column from a scientific analysis...I say this to stress that no scientific proofs are a law for the artist, and that the basis of verisimilitude in the physical structure of the eye, or its vital functions, cannot be a truth for the artist, either; his process of examination is not completed at the moment when the eye perceives the phenomenon - it is only completed when the representation which the eye puts inside the artist is transformed and comes out again.

From what I have said it will be seen that I am against the interference of science to the question of colouring and additional colours, as well as the interdependence of form and colour according to the line of painterly-scientific creation; I have however nothing against the artist using scientific data.

(Malevich: Essays on Art, Vol. II, pp. 127, 128-129).



Translation

Organic Culture

Plan of hanging

First column left, top to bottom:

- no. 1. Change of colour in time
- Explanation of no. 1 and 2
- no. 2. Change of forms in time

Second column:

- no. 3 (double chart). Change of colour owing to the enlargement of the field of vision
- Explanation of no. 3 and 4
- no. 4 (double chart). Change of form owing to the enlargement of the field of vision

Third column:

- no. 5. Change of form through colouring
- Explanation of no. 5

Fourth column:

- no. 6. Change of colour under influence of different sounds
- Explanation of no. 6
- no. 7. Change of colour in movement
- Explanation of no. 7

Değişimci pas'sonemine münevver
münevver № 7

Red model	1	5	9	13
Yellow model	2	6	10	14
Green model	3	7	11	15
Blue model	4	8	12	16

1, 2, 3, 4 - münevver aşkında ol, nec, sev.
5, 6, 7, 8 - münevver aşkında ol (aşk-şevk)
9, 10, 11, 12 - münevver 4 x şevk of
13, 14, 15, 16 - münevver 4 x şevk of
aşk-şevk

Reverse:

Detailed explanation of the last chart, no. 7 (sic)

red (model) 1 5 9 13
yellow (model) 2 6 10 14
green (model) 3 7 11 15
blue (model) 4 8 12 16

No. 1-4 show changes of red, yellow, green and blue under influence of a deep sound (contrabasso)

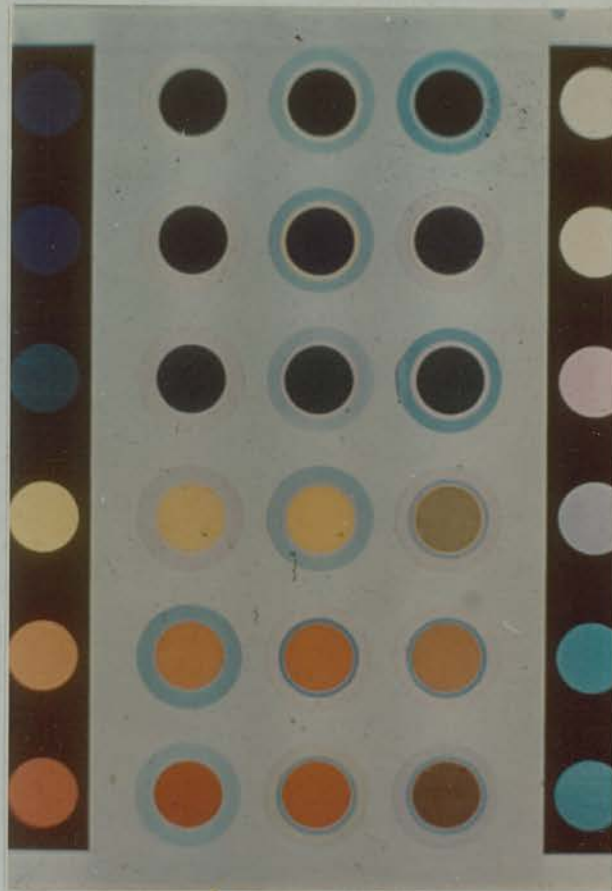
No. 5-8 show changes of the four colours under influence of a higher sound (bass)

No. 9-12 show changes of the four colours under influence of an alto

No. 13-16 show changes of the four colours under influence of a high sound (violin)

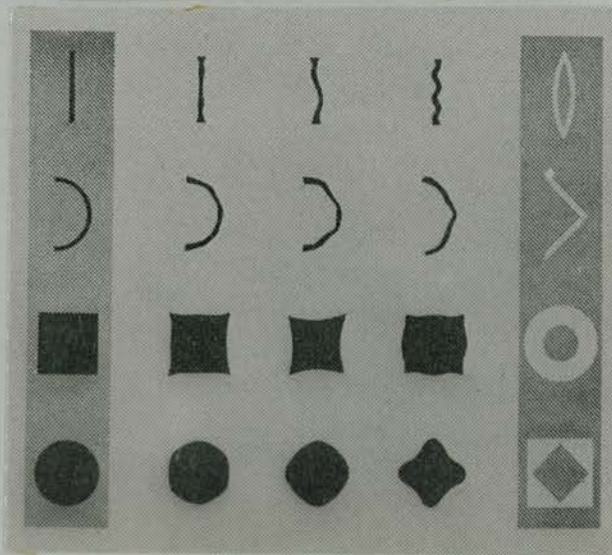
Collection

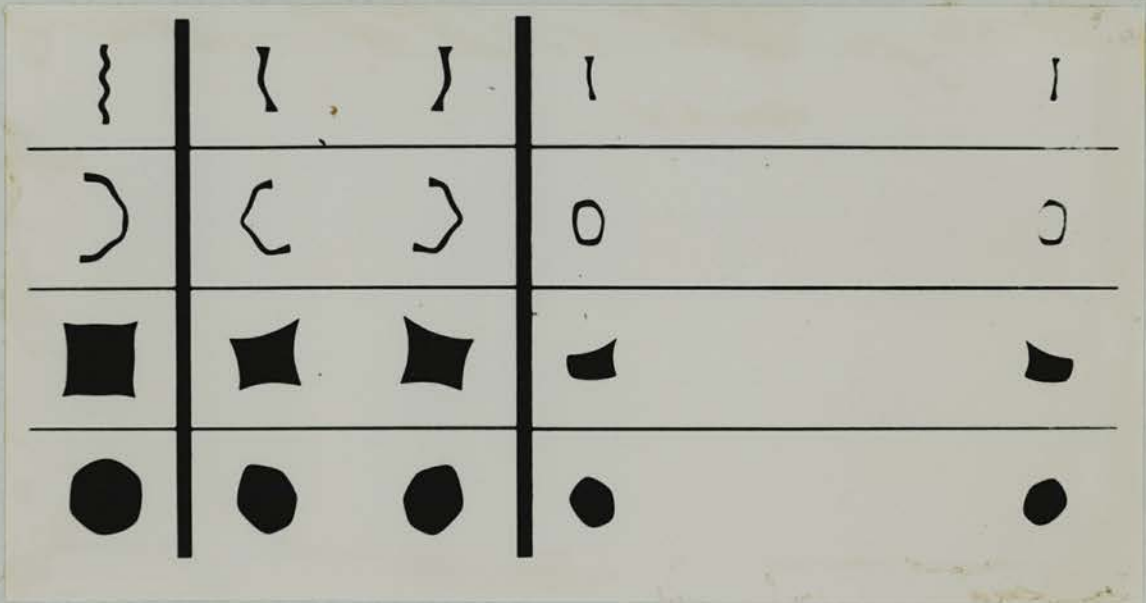
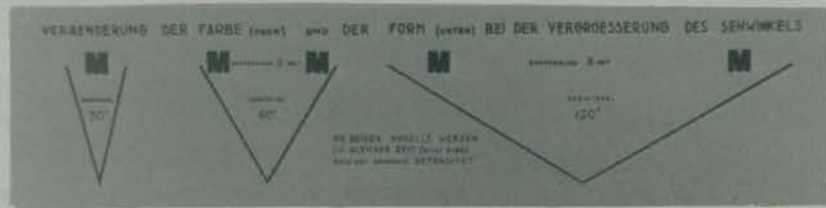
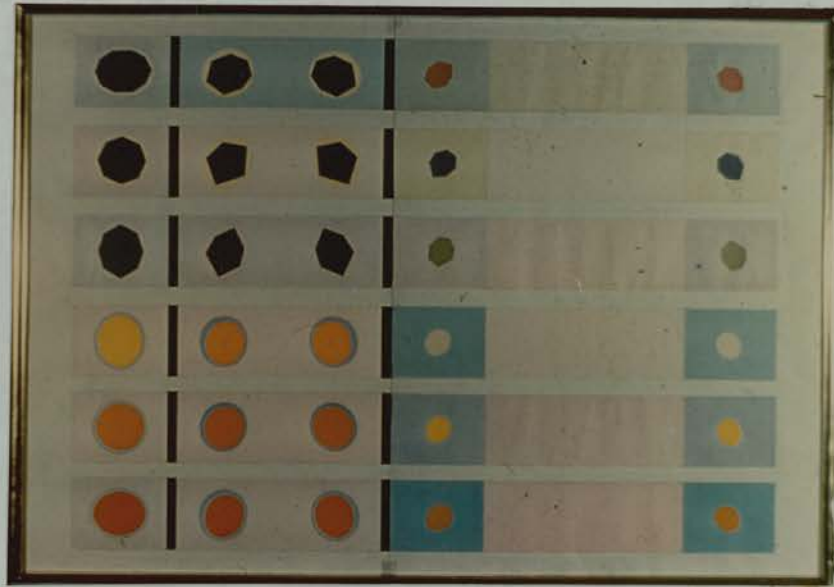
Stedelijk Museum, Prentenkabinet. Document no. 13

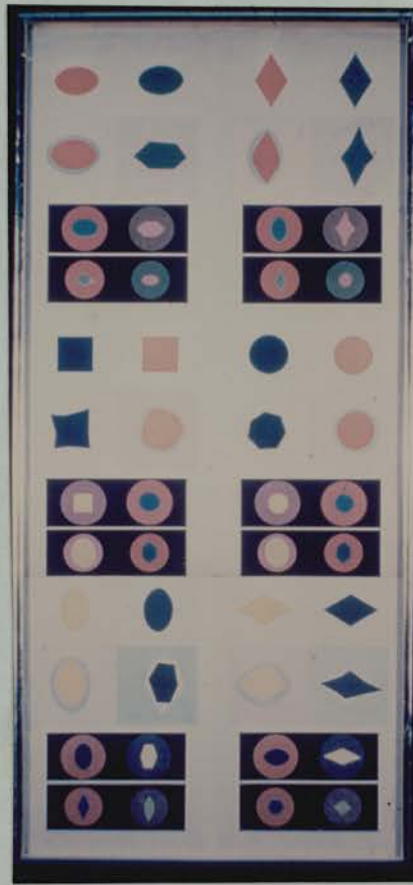


M
ERSTE PHASE
ZWEITE PHASE
DRITTE PHASE
G

UMWANDLUNG DER FARBE (nach)
 UND DER FORM (vorher) IN DER ZEIT







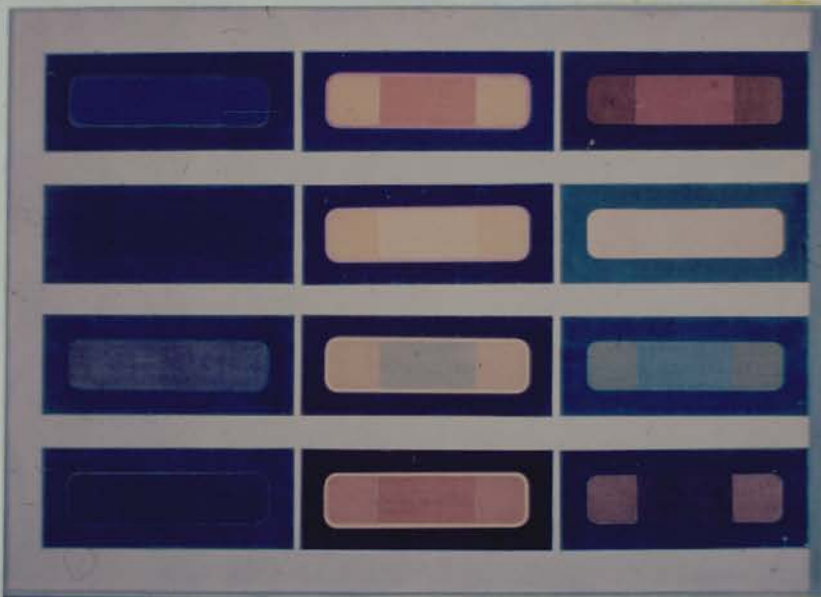
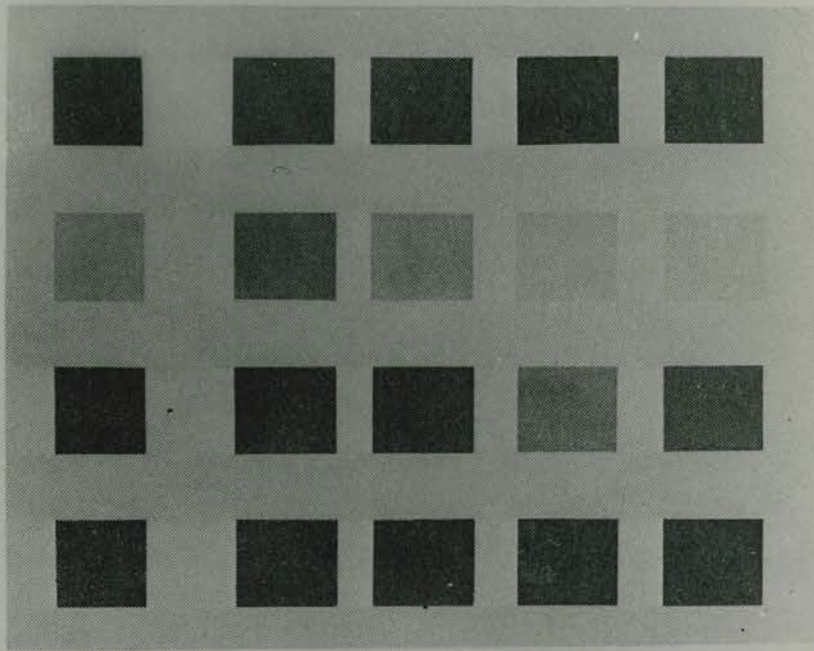
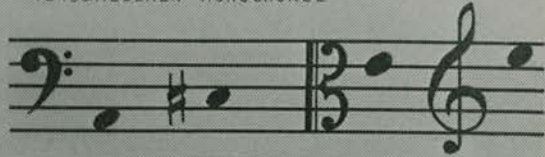
M M
B
G
G

VERAENDERUNG DER FARBE VON DER
 FORM UND DIE GEGENFARBENFORMEN,
 DIE BEI GESCHLOSSENEN AUßER ENTSTEHEN

MM 2 GLEICHBEDEUTENDE ABER VERSCHIEDEN
 GEFÄHRTE MODELLE DIE ZU GLEICHER
 ZEIT (JEDER EINER NACH DEM ANSCHAUEN) ENTSTEHEN
 KÖNNEN

B BILD DER VERÄNDERUNG
G 2 PHASEN DER BEISPIELFÄHIGKEITEN
 DIE AN GLEICHZEITIGEN AUßER ENTSTEHEN

UM WANDLUNG DER FARBE VON DEM LAUTE
VERSCHIEDENER MONOCHORDE



BEZAEBERTES MODELL
AUF BEZAEBERTEN GRUNDE

VERAENDERUNG DER FARBE IN BEWEGUNG



MAN RICHTET DEN BLICK AUF DAS MODELL
(SCHWARZ, 3°)

MAN BETRACHTET DAS MODELL MIT DER BRILLE
ZUSAMMEN (SCHWARZ, 120°)

MAN BETRACHTET DIE FARBENSPIUR DIE
DAS MODELL HINTERLAEESST

APPENDIX XXXVIII

Johannes Itten: Design and Form
(an extract of the text and illustrations)

Every objective form is genuine when it corresponds to the temperamental constitution of the artist.

I distinguish three basic types, the naturalistic impressive, the intellectual-constructive, and the spiritual-expressive. He illustrated these types to show a clear example of the naturalistic-impressive tendency. The drawing is the result of sharp visual observation and precise representation to the smallest details. The naturalistic-impressive type starts by observing the natural varieties and represents them realistically without expressive additions.

The intellectual constructive type starts from the construction of an object and tries to grasp and geometricise everything clearly. (Figs. 193-194 in Itten: Ibid.)

The spiritual-expressive type is guided by intuitive feelings; he neglects the constructive forms and studies the tone-values with special care (Figs. 191 and 192 in J. Itten: Ibid.)

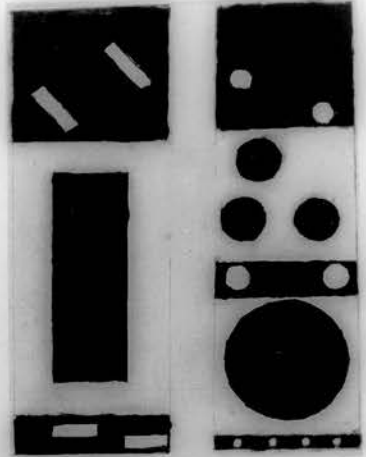
.

In teaching drawing from nature I often give the following assignment: Interpret the object first expressively, then constructively, then naturalistically, and finally in a generally valid design synthesis. Naturally the student always succeeds best with the assignment which conforms to his own temperament. (Johannes Itten: Design and Form, p. 178).



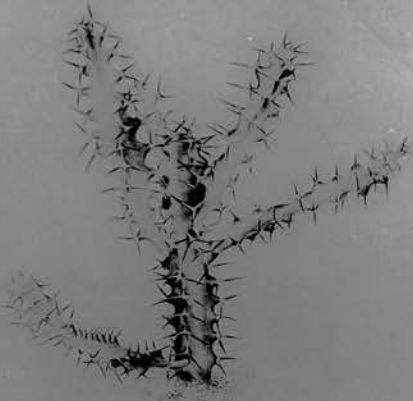
185-186 All free compositions of this student emphasized line, and the early forms matched her hair. Berlin, 1920.

180



187-188 The large black forms of this proportion study, in light-dark, a first assignment, reflect the simple large-scaled features of the student. Berlin, 1921.

181



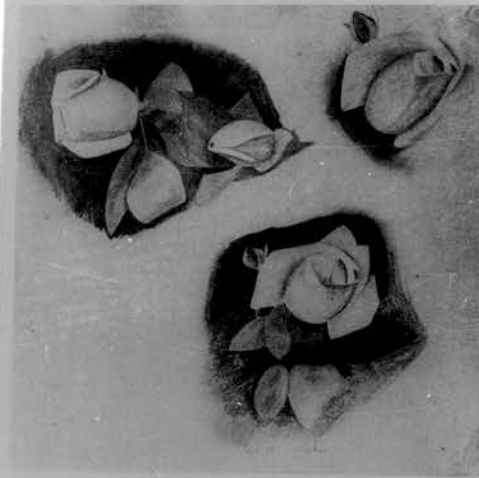
189-190 Scientifically detailed nature study of an impressive temperament. Sharp observation and exact representation of more nature's details was characteristic for this type. Only full or fully constructed forms would be unsatisfying for this student. Berlin, 1922.

182



191-192 After a short time this student found the world of tones which conformed to her spiritual-expressive temperament. If a teacher of constructive composition had given her only constructive flames, she would soon have been one of the most unshaken students. Berlin, 1924.

183



192-194 This simple type of design, stressing the constructive and showing the organic, corresponds to the student's simple, rational, straightforward way of thinking. Berlin, 1926.

184



195-196 The student's emotional expression suggests an expressive temperament. The organic form of the roses was decomposed in favor of expression and dissolved in a formal image. This is a drawing of the same roses shown in Fig. 193, done at the same time. The different temperamental and constitutional conceptions of a theme are here clearly apparent. Berlin, 1926.

185



Johannes Itten: Colour Wheel.

APPENDIX XXXIX

G.W.F. Hegel (1770-1831) joined classes in Theology and Philosophy at Tübingen when he was eighteen together with Schelling. Dissatisfied with the prevailing system of metaphysics he paid great attention to Plato, Spinoza and Kant and combined with a knowledge of philosophy a serious study of the natural and political sciences. His first work written after 1800 "On the Difference of the Systems of Fichte and Schelling" contained the germ of his peculiar theory. Other articles included "On Faith and Science".

His major work the "Phenomenology of *Spirit*", published at Bamberg in 1807, contains an account of the several grades of development through which the "self" or "ego" proceeds; first of all, from un-consciousness into self-consciousness, next, into reflecting and active reason, from which it becomes philosophical reason, self-cognizant and self-analyzing, until at last, rising to the notion of God, it manifests itself in a religious form.

APPENDIX XL

The stimulation of the industrial, social, and political *activity* at the turn of the century was to have a decisive effect on literature and the arts. Russia had become famous for its realistic school of writers during the 1860s and 1870s; by the end of the century its place in world literature was more secure than ever. Tolstoy, who had by then become internationally known, was joined by numerous other literary celebrities, including Maxim Gorky, Anton Chekov and Ivan Bunin. (See Joel Carmichael, A Cultural History of Russia, Weidenfeld and Nicolson, London 1968, pp. 223-224).

Though Ivan Alekseevich Bunin (1870-1953) the poet and novelist belonged to the post-Pushkin tradition and had no use for modern avant-garde trends his view of human character corresponds well to the difference between the materialistic and spiritual division observed by the creators of non-objective art.

Aleksey the young hero of Bunin's semi-autobiographical novel Zhizn Arsenyeva ("The Life of Arsenyev") asks himself about the meaning of life. In a passage in Noch he defines two human types, the earthly man of action and the contemplative who attempts to transcend the material world.

There are two categories of men. In the first huge category are men fixed in their own definite time and dedicated to their worldly building and action, men who seem to be almost without a past, without ancestors, faithful links in the Chain about which the wisdom of India speaks.... But in the second, comparatively very small category are found not only non-builders and non-doers, but downright destroyers, who have recognised the vanity of action and building, men who dream and contemplate and wonder at themselves

and the world, 'philosophers', who have already
secretly responded to the ancient call:
'Abandon the Chain!' and who already crave to
dissolve and disappear into the All-One...

(I.A. Bunin: Sobraniye sochineniy v devyati tomakh, Moscow,
1965-7, V, p. 306, quoted in D.J. Richards: 'Bunin's
Conception of the Meaning of Life' The Slavonic and East
European Review Vol. L, Number 119 - April 1972, pp. 158-9).

APPENDIX XLI

The Neue Künstlervereinigung, München ("Association of New Artists, Munich") was founded in 1909 by Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Adolf Erbslöh, Alexander Kanoldt, Alfred Kubin, Gabriele Münter, and two art patrons. The same year the group was joined by the Neo-impressionists Paul Baum and Karl Hofer who stayed for a short time, the Russian artist Vladimir von Bechtheyev, Erna Rossi, Moissej Kogan, and the dancer Alexander Sakharov; and in 1910 by the Frenchmen Pierre Girieud and Le Fauconnier. The group held its first exhibition (December 1-15, 1909) at H. Tannhauser's Moderne Galerie, Theatinerstrasse 7.

A second exhibition was held at the same gallery from September 1 to 4, 1910. This exhibition was joined by D and V. Burluik, Vasily Denisov, Alexander Mogilevsky; Braque, Picasso, Rouault, Derain, Vlaminck and Van Dongen from Paris and some lesser known German artists, including A. Nieder and S. Soudbinine. Franz Marc who lived at Sindelsdorf near Munich, saw the second exhibition and joined the association. Following certain disagreements Kandinsky resigned his chairmanship in 1911.

APPENDIX XLII

Goethe's best known work in physics "Farbenlehre" published in 1805-10 was translated into English by C.L. Eastlake as "Goethe's Theory of Colours" (London, 1840). It is a systematic attempt to prove the theory of Newton wrong and states that light is indivisible and one and should never be explained by any theory of particles.

Sir Isaac Newton propounded his theory of colour in OPTICKS (or a treatise on the Reflections, Refractions, Inflections and Colours of light) (4th Ed. London, 1730). It stated that white light can be divided up into seven colours by passing it through a prism. Goethe disagreed with this when he observed that no more than one colour was observable when a prism was held up to a plain white surface. The colours could only be seen at the edges of the main band of white colour. He therefore concluded that the colours he found impossible to confirm that white light could be obtained from a combination of coloured lights all of which were separately darker than white light. "Brightness cannot be the compound of darkness."

In the fourth division of his "Theory of Colours" Goethe gives a sketch for a "future theory of colours" and states that light and darkness or light and its absence are necessary to produce colour.

Next to the light a colour appears which we call yellow; another appears next to the darkness, which we name blue. When these in their purest state, are so mixed that they are exactly equal, they produce a third colour called green. Each of the two first-named colours can however of itself produce a new tint

by being condensed or darkened. They thus acquire a reddish appearance which can be increased to so great a degree that the original blue or yellow is hardly to be recognised in it: but the intensest and purest red, especially in physical cases, is produced when the two extremes of the yellow-red and blue-red are united. This is the actual state of the appearance and generation of colours. But we can also assume an existing red in addition to the definite existing blue and yellow and we can produce contrariwise, by mixing, what we directly produced by augmentation or deepening. With these three or six colours which may be conveniently included in a circle, the elementary doctrine of colours is alone concerned. All these modifications, which may be alone extended to infinity, have reference more to the application, - have reference to the technical operations of the painter and dyer, and the various purposes of artificial life. To point out another general quality we may observe that colours throughout are to be considered as half-lights, as half-shadows, on which account if they are so mixed as reciprocally to destroy their specific hues, a shadowy tint, a grey, is produced.

In the fifth division of his enquiry he pointed out relations his doctrine of colours bears to other activities. In this part are included relations to Philosophy, Mathematics, Technical operations of the Dyer, psychology and pathology, Natural History, General physics and theory of Music.

...from the side of aesthetic colouring generally, we shall be found to have accomplished a most thankworthy office for the artist. In the sixth part we have endeavoured to define the effects of colour as addressed at once to the eye and mind, with a view to making them more available for the purposes of art. ("Effects of Colour with reference to moral associations").

Goethe gave the title "Psychological Colours" to the first part of his book. He placed these first

because they belong altogether, or in a great degree, to the subject - to the eye itself. They are the foundation of a whole doctrine...

Their existence has previously been considered casual and illusory.

But they belong to "the eye in a healthy state".

To these he subjoins "the pathological colours".

He described the "effects of light and darkness on the eye":

6

In complete darkness the eye is deprived of its normal contact with the outside world and retires into itself.

7

If we look at white the eye is dazzled and for a time is incapable of observing normally lit objects.

In the one case (6) we found the organ in the utmost relaxation and susceptibility, in the other (7) in an overstrained state and scarcely susceptible at all.

In passing rapidly from one state to the other the effects last for a while. The eye takes time to accustom itself to a dark room after being in bright daylight. Conversely coming from a darkened room to bright sunlight the eye is dazzled or if it is not too bright it perceives more clearly.

In the act which we call seeing, the retina is at one and the same time in different and even opposites states. The greatest brightness short of dazzling, acts near the greatest darkness. In this state we at once perceive all the intermediate gradations of "chiaro-scuro" and the varieties of "hues".

In Section II "Effects of Black and White objects on the Eye" he described how black objects and white objects effect the retina in a similar manner to total darkness or total light.

Dark objects appear smaller than light ones and he quotes a number of examples such as "lights seen behind an edge make an apparent notch in it; the rising or setting sun appears to make a notch in the horizon."

He suggested that white being exciting and stimulating as we have seen expands and black is drawn into itself being

a reposing colour (compare with Bauhaus exercises by Albers, Hirschfield Macke etc.).

He went on to consider after images and their proportion in relation to different surfaces, e.g. After looking at the sun and looking away into a corner of the room its "visionary image will appear large by comparison with near objects.

The duration of these after images varies according to the brightness of the object.

He described the affects of looking from a window with bars to a pale grey surface: the panes appear dark in the visionary image.

Again black discs on a light grey surface appear to have white haloes, concrete examples being the haloes round heads at sunrise on dewy meadows.

He explained the window bars as being observed as a dark cross and leaving the retina in a state of repose and the remaining parts of the retina excited by the bright daylight could only view the grey surface as dark by comparison. This influenced the idea of Helmholtz and Young on "optical fatigue".
Grey surfaces and objects:

He described the "visionary image" (after image) produced on a grey surface when an object is removed. A dark shape producing a light after-image of itself and a light object a dark after-image.

A grey object on a black ground appears much brighter than the same object on a white ground.

He saw this as an example of the universal formula of life which manifests itself in all other cases. When

darkness is presented to the eye, it demands brightness and vice-versa.

On dazzling colourless objects he described how the colours of an after image change: If one looks at a light patch cast on a white surface by a beam of daylight while being in a darkened room and then the light source closed, a circular image will at first appear. The middle of the circle will appear bright, colourless and somewhat yellow, but the border at the same time will appear red.

After a time this red, increasing toward the centre, covers the whole circle, and at least the bright central point. No sooner is the whole circle red than the edge begins to be blue and gradually encroaches inwards on the red. When the whole is blue the edge becomes dark and colourless. The darker edge encroaches slowly on the blue until the whole circle appears colourless. The whole image then becomes fainter and diminishes in size.

He described the same experiment performed in a moderately lighted room and by looking at a grey surface on which the after image appears now as a dark circle, becoming encircled by a green border (instead of red) then a "dingy yellow".

He then described how this may be done simultaneously with a black and white plane surface next to each other in a moderately lighted room. The image can be caused to fall on the junction of the two planes eventually. If the planes are at some distance the spectrum will appear larger.

He quoted some practical examples:

The after-vision of total dazzling of the retina corresponds with that of the circumscribed bright object.

One might see a red after being dazzled by snow. Dark objects appear green after looking at white paper in the sun.

Goethe's lifelong interest in nature and science and his disappointment in the *disinclination* of his contemporaries to recognise his discoveries suggested by his remark to Eckermann

I do not attach much importance to my work as a poet but I do claim to be alone in my time in apprehending the true nature of colour (see G.H. Lewes: The Life of Goethe).

It is usually claimed that his experiments were hurried and faulty. However the psycho-physiologican section "Entopische Farben" ("On Entopic Images") is generally acknowledged by scientists. R.D. Gray in his book Goethe the Alchemist remarked that in his student days at Strassbourg Goethe noted down the title Beguelin's "Mémoire sur les ombres colorées" and that the contrast between light and darkness in his theory of colours is similar to a contrast that exists in alchemy.

It was as an artist and connoisseur wishing to explain to himself the difference between warm and cold tints that he came to make a serious study of colour theories. Warmth and cold were synonymous for the alchemists as for Plato with light and darkness.

He noticed that looking through a prism at a white wall, colours only appeared when there was a contrast of light and darkness present.

His discovery probably took place before 1791 when he was interested in the parallels between mystical symbolism and scientific observation.

Towards the end of the final version of his "Colour-Theory" he stated that the reader considering the theory

propounded, will not be aware of a certain secret point of view "and that a spiritual meaning can be read into these two separated and mutually opposed beings".

The arrangement of the six "primary" colours can be thought of as two triangles which together form the six pointed star.

"We would do better not to lay ourselves open"
He anticipated allegorical, symbolical and mystical application of colour theory and claimed to leave the work to others.

We are dealing with phenomena which must be present both to the bodily eyes and to the eyes of the spirit.

He spoke of opposites

here and there
above and below
before and after
activity passivity
male female

Colours symbolise the whole working of the universe.
The eye seeks to redress the balance by creating a contrast:

Yellow	Blue
Effectiveness	Deprivation
Light	Shadow
Bright	Dark
Power	Weakness
Warmth	Cold
Proximity	Distance
Repulsion	Attraction
Related to acids	Related to alkalis

The physical effect of yellow and blue is akin to that of light and darkness.

Just as the eye sees only darkness after looking at a blinking light so it sees only blue after looking at yellow, to restore the balance. It demands totality afforded by the active and passive colours combined. The eye completes the whole circle by demanding its complementary colour.

Red is produced by increasing the opacity of the medium through which the light is made to shine.

Conversely darkness seen through a semi opaque medium will appear blue but as the opacity decreases it will become blue-red, or violet.

If a prism is held over a piece of white paper on which a black band has been placed: blue and blue-red will appear on one side and yellow-red and yellow on the other. But if the band is narrow enough the black will appear red. This is "imperceptible heightening of yellow and blue into red".

Goethe thought of red as the coming together of two opposed ends which had gradually prepared themselves for union. He saw colour as a form of darkness and the intensification of colour as a darkening and thus a reddening process.

He believed that the highest colour could only be achieved by increasing and intensification, thus darkening. Compare this with alchemical ideas that the philosopher's stone could only be achieved by complete renunciation (or darkness).

R.D. Gray in his book on Goethe and Alchemy shows the parallels in this theory of "heightening and shadowing" as the origin of redness. The highest colour is achieved through an increase in darkness. In the metamorphosis of the plant the symbol at the centre of rotation implies both death and life.

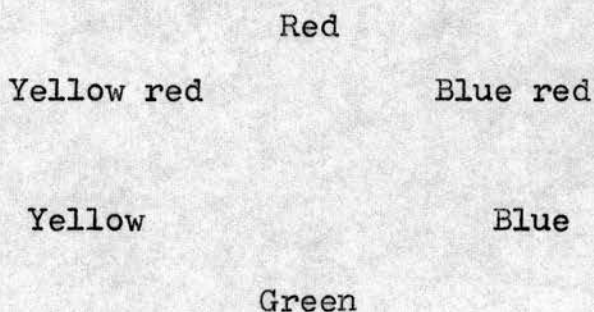
In his "Urpflanz!" Goethe spoke of the calyx where the petals are collected round the centre as being in "close inward union" "pressed close together". This is almost synonymous with darkening or the origin of red. He speaks of red corpuscles being dark when together but becoming yellowish when placed in water and separated.

He wrote of the difficulty of fixing red. R.D. Gray says "Like the philosopher's stone red is the nearest possible approach to infinity and eternity".

Concerning his experiments with metals and minerals he remarks when steel is heated it becomes yellow which gradually becomes "darker and higher" and finally passes to purple and quickly into blue. Yellow ochre (Iron oxide) is heightened by fire into red. Oxide of arsenic combined with sulphur, produces a ruby colour.

In the metamorphosis essay he sees not only a higher union of opposites in red. He sees green by retentative growth corresponds to red's complementary.

The simple mixture of blue and yellow "the dual qualities are not removed". They are in a state of balance. They are the "mixture of the two lower ends" of the colour cycle. It is the expression of earthly happiness without resort to supernatural means. Quiet visual contentment. The eye is soothed. One does not desire. The mind does not seek beyond for a spiritual meaning.



Goethe remarked that his 6 colours can be arranged in triangles to form the "ancient and mysterious hexagram". The symbol of the macrocosm common to Caballa and Alchemy. The two triangles in alchemy represented fire and water. At the same time they represent all opposites, active-passive; male-female;

heaven-earth, the former being always with the apex uppermost.

Alchemists saw the stone as being both white and red. (Basil Valentine: "The salt is Hermaphrodite among the salts, it is white and red even as you would have it.") White was seen to be female, representing the Love of God, red was the male representing his Wrath.

All individual bodies to some extent were opaque for Goethe. ("das Trübe" - opaque or semi opaque).

The state of separation can be overcome even within the limits of earthly life; "Opacity" can become white "the perfect opacity" achieved as with red through the coming together of parts.

Snowflakes, Goethe notes are almost transparent in separation but when they drift together become dazzlingly white and opaque.

For that which is opaque or white to become coloured is the equivalent of the development of a finite being into its highest possible form:

In this metamorphosis

The beautiful phenomenon of colour in plants suggests that the matter with which the leaves are filled is indeed at a high degree of purity but not yet at the highest, at which it appears white and colourless.

All creatures in which life is spent tend towards white, towards abstraction, generality, transfiguration, "transparency". Charlotte in "Effective Affinities": Thus white is the nearest possible approach to that loss of individual separateness.

So long as he wishes to emphasise the union of opposites he speaks of the perfection of red. When however he intends to emphasise the loss of individual characteristics, he speaks of white.

Truth mystically portrayed Weimar Edition consists of

5 short paragraphs taken from a work entitled "Naturae naturantis et naturatae Mysterium in Scuto Davidico" (Berlenberg 1724). In this book Goethe quotes an anonymous author:

"Colours are divided according to Light and Darkness, and according to various degrees of the same."

He also stated that while green is a mixture of the contraries blue and yellow, red (and yellow also, thus differing from Goethe) is not the result of a mixture, but arises from the natural progress of the light.

Connections are made between colours, planets, metals, degrees of light and darkness, and states of mind that this unknown author describes.

R.D. Gray points out the mystical origins of many of Goethe's ideas. These seem to have persisted in Weimar and taken form in Rudolf Steiner's ideas and with much of the teaching at the Bauhaus.

Though outside the scope of this subject the relationship between Klee's teaching ideas and those of Goethe are worthy of note even to specific symbols such as Goethe's Urpflantz, there are resemblances to Klee's idea of the artist's roots exploring reality for nourishment while the works of art blossom above.

APPENDIX XLIII

The Ladd-Franklin theory supposes that colour vision had followed an evolutionary process. In the first stage one response was made to light of whatever wavelength; In the second stage sensations of yellow were distinguished with waves of low frequency and sensations of blue with high frequency waves were distinguished. In the third stage of evolution the yellow response divided into one of the longest waves, producing the sensation of red, and one for the medium waves which produce the sensation of green. (See P. Overy: Kandinsky, pp. 101-103.)

APPENDIX XLIV

Albert Churchward in his book "The Signs and Symbols of Primordial Man" stated:

The triangle was a primary form of the Pyramid and a sacred symbol because the Pyramid was typically the Pyramid of Heaven. Therefore the triangle is typical of Heaven.

In Egyptian mythology, Shu, standing on seven steps, first lifted up the heaven from the earth in the form of a triangle and at each point was situated one of the Gods, Sut, Shu and Horus.

The triangle, therefore, was one of the most sacred emblems. Horus was the first god of "The Pole Star North".

No. 3 was a sacred number because it represented these three. The triple season of the Egyptian year

Water	Horus
Wind	Shu
Dryness	Sut

(Albert Churchward: The Signs and Symbols of Primordial Man, London, 1910, p. 309).

The point within a circle is one of the hieroglyphic signs of the Sun God, Ra, but it is not merely an image of the solar disc. ... H.A. Giles, Chinese scholar, tells us that it is held to represent the One Supreme Power (H.A. Giles, Historic China, p. 389).

The Pole-Star is the first fixed point within a circle, not the sun.

Moreover the glyph is the equivalent of an eye.

The cross is also a primordial symbol. (Churchward: Ibid., p. 325).

APPENDIX XLV

On the subject of his designs for "Victory over the Sun" Lissitzky wrote a short article entitled:

The plastic form of the electro-mechanical peepshow

'Victory over the sun' 1923:

In front of you is the fragment of a work which originated in Moscow in 1920-1. Here, as in all my works, my aim is not to reform something which already exists, but to bring something else into existence.

Nobody pays any attention to the magnificent spectacle in our streets, for every 'somebody' is in the play himself. Every energy is employed for a specific purpose. The whole is amorphous. All energies must be organized into a unity, crystallized, and put on show. In this way a work is produced - it may be called a work of art.

We are constructing a stage on a square, which is open and accessible on all sides; that is the machinery of the show. This stage offers the 'bodies in play' all the possibilities of movement. Therefore its individual parts must be capable of being shifted, revolved, extended, and so on. It must be possible to change over from one elevation to another quickly.

Everything is rib-construction, so that the bodies circulating in the play will not be masked. The bodies themselves are each designed as occasion and evolution demands.

(Quoted in S. Lissitzky - Küppers El Lissitzky, p. 347.)

APPENDIX XLVI

In 1928 Schroll-Verlag, Vienna, invited Lissitzky to design covers for a series of books on "New Building in the World" and to write the first volume on Russia himself. Lissitzky also carried out stage designs in the 1920s (Ibid. Pls. 212-14).

In 1929 Lissitzky designed the International Hygiene Exhibition in Dresden and the International Fur Trade Exhibition (I.P.A.) in Leipzig.

In 1932 work as the principal artist for the [redacted] journal "Building the USSR" began with the instalment on Dnyepostroy. Lissitzky discussed the photographic layout with B. Agapov. The work on "Building the USSR" continued through the years 1932 to 1940 and publication ceased shortly before the USSR entered the war.

In 1935 Anastas Mikoyan the People's Commisar commissioned him to prepare an album about the "Food Production Industries". The same year he was transferred to a sanitorium in Georgia and there with Alpert the photographer he later prepared the layout of a new number on Georgia.

Lissitzky's final task was his commission in 1940 by the Department of Foreign Trade to plan the Soviet Pavilion at the Belgrade International Exhibition. The exhibits had to be brought back as German troops had occupied Belgrade and in June 1941 war broke out. His last photomontage was "Make more Tanks" and at the end of the year Lissitzky died.

APPENDIX XLVII

Fred Deltor Jeu de Massacre 12 Personages à la Recherche
d'une. Collage portfolio, Pushkin Museum, Moscow.



Préface

Voici le Jeu de massacre. Approchez!

Approchez tous, camarades et amis, et vous aussi, si vous voulez, mesdames et messieurs.

Des gens avisés vous ont souvent parlé de forces et de grés qu'ils pour vous expliquer la grande politique intérieure et extérieure de notre belle époque, (dont nous sommes si fiers). On vous a aussi parlé de marionnettes et de saltimbanques pour vous donner une idée juste des potentats qui, ici-bas, conduisent leurs affaires en même temps que les vôtres - et mieux que les vôtres.

Approchez, les voici! D'un seul coup, on va vous administrer l'histoire contemporaine dans les yeux.

La voilà, la riche collection de pantins royaux, impériaux et divins, qui vous mènent où ils veulent, pauvre foule, et qui, par un renversement tragique des rôles, tirent, d'un bout à l'autre, les ficelles de votre pauvre destinée.

Le camarade qui les a montés de toutes pièces devant vous, est un fameux ajusteur-mécanicien. Il a pavoté chacun de ces grônes formidables, de ses caractères essentiels, et cela en quelques touches de couleurs, bien senties. Il les a faits schématiques, géométriques, nets - comme des machines à mater et à écraser le monde, baroques et monstrueux comme des caricatures. Le camarade-là, qui sait jongler avec la synthèse, a fait de la super-réalité.

Il y a quelque chose qui tire l'œil dans presque toutes les mécaniques vaguement humaines, parasites de la société moderne. Ce sont des ronds d'or avec des chiffres dessus. C'est sur ces roulettes d'or que tout roule, et que vous êtes roulés, vous tous!

Par ailleurs, vous verrez que ces rouages directeurs de notre régime avec leurs silhouettes de bipèdes, sont fait de débris et de morceaux emboîtés ensemble: Il y a du coffre-fort, du sabre et de l'épée, du souvenir et de la balance faussée, et des mains en forme de Browning, et du squelette, et même, du cœur d'imaginaire et des larmes de crocodile.

A l'ouvrier constructeur qui a fait surgir pour votre stupefaction et votre édification cette galerie symbolique de l'époque et qui est un noble ouvrier et un superbe chirurgien, je cria: Bravo!

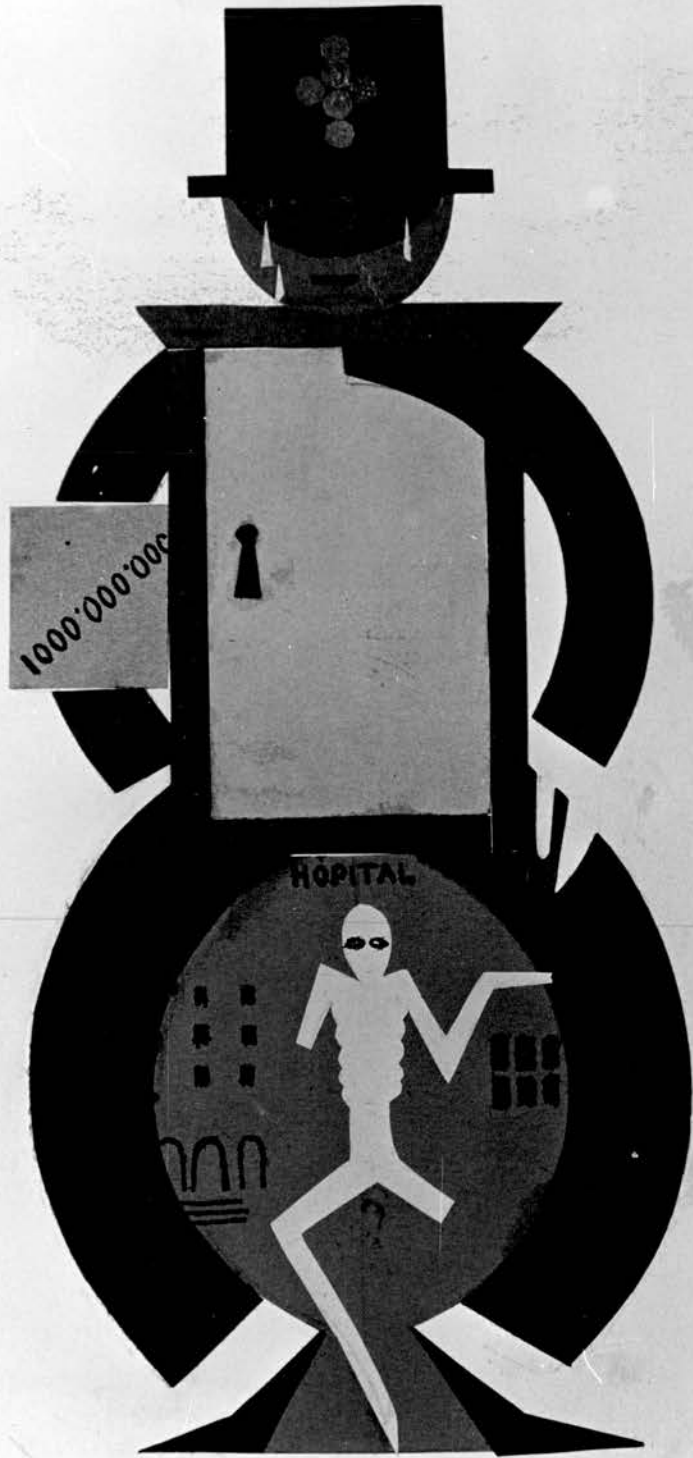
Voici le jeu de massacre, le jeu de massacre suprême
Que vous massacrez peut-être un jour, vous tous!

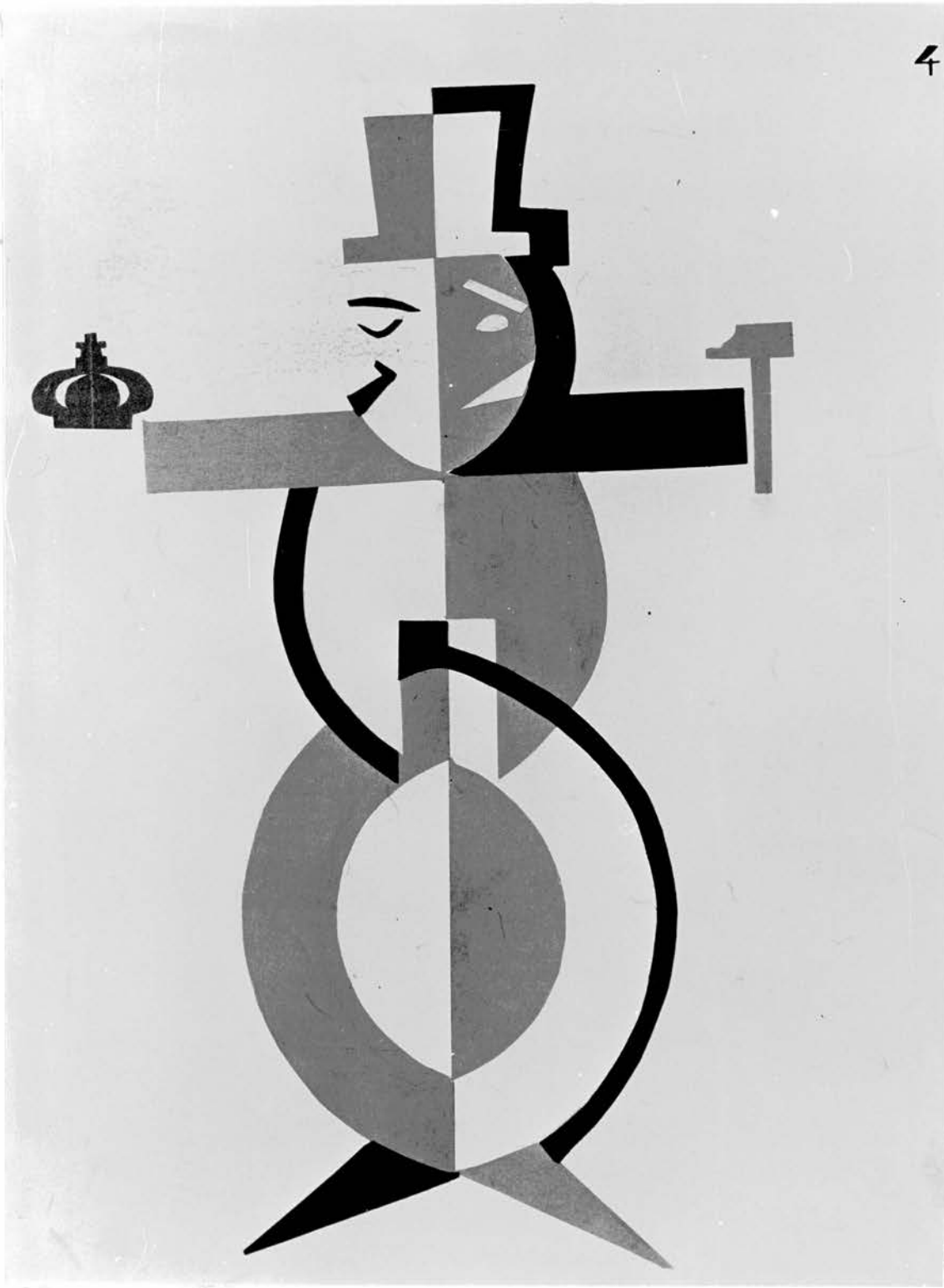
Henri Barbusse,

<p>1 le militarisme -het militarisme der militarisme military m u r u m a p u z u il militarismo militarismo</p>	<p>7 le fascisme fascisme der faschismus fascisme F a u u z u il fascismo. fasismo</p>
<p>2 la propriété den eigendom der eigentum property cođcmbennocmb la proprietà posedajo</p>	<p>8 le mouchardage "mouchards." die spionirerei police spy u r u k p a d o t a e t . . . la spia denunciado</p>
<p>3 la philanthropie menscheliefde -die philantropie philanthropy F u r a n m p o n u a la filantropia humaneco</p>	<p>9 le parlementarisme parlementarisme der parlamentarismus parliamentary п a p p a m e n m a p u z u il parlamentarismo parlamentarismo</p>
<p>4 la social-démocratie social-démokratie die sozial-démokratie social-démocracy cozua demokpamua la social-democrazia socialdemokracio</p>	<p>10 l'esprit moyen -middengeest -der filister -middle-spirit F u r u c m e p il piccolo borghese sagmezo</p>
<p>5 la justice gerecht die justiz justice c n p a b e d . u b o c m b la giustizia justeco</p>	<p>11 la religion -godsdiensot -die religion -religion p e r u z u a la religione religio</p>
<p>6 la colonisation kolonisatie -die kolonisation -colonization k o r o k u z a y u a il colonialismo koloniigo</p>	<p>12 le chauvinisme chauvinisme der chauvinismus patriotism u o b u n u z u il nazionalismo sovinismo</p>





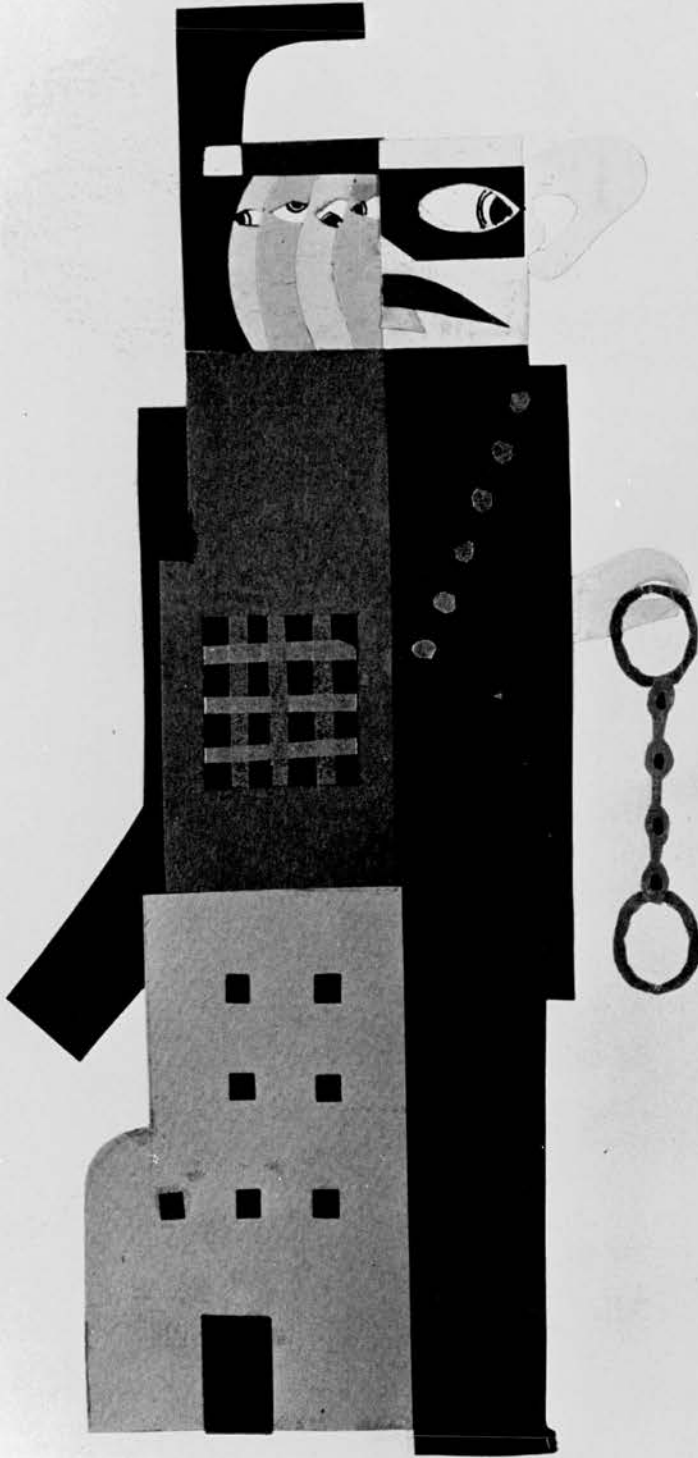


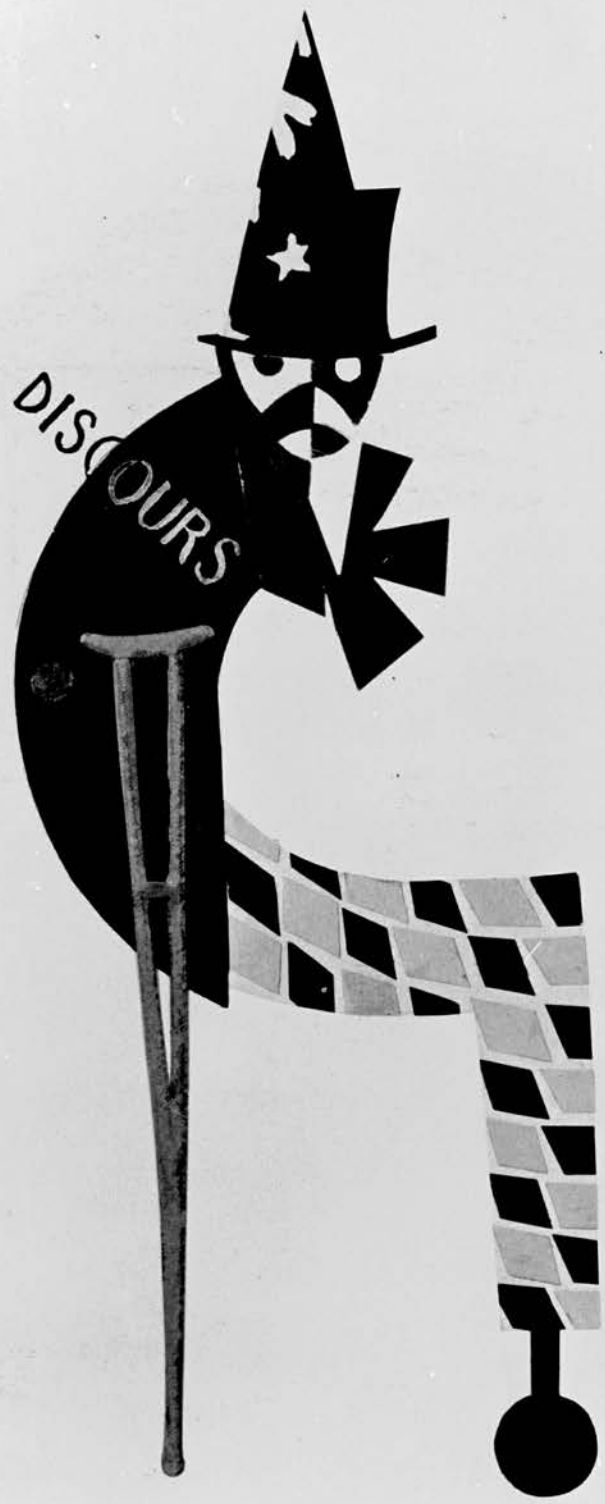


















APPENDIX XLVIII

Optimism for new discovery seems to be expressed in some works such as Joseph Wright's famous painting of the air-pump in action (1769), when iron foundries and images of dark satanic mills appear to have inspired John Martin's apocalyptic paintings fifty years later. Joseph Wright's scientific and industrial pictures of 1766-77, subjects that had hitherto been generally confined to popular art and technical illustrations first entered the orbit of the fine arts.

Joseph Wright's attitude to industry is closely related to this tradition of technical draughtsmanship that arose independently with the revival of learning and the growth of industry in the sixteenth-century. This led to a new scientific and technical literature based, in the first instance, on the mechanical treatises of the ancients which were then printed for the first time. The art of technical draughtsmanship, of which Leonardo's drawings are the outstanding example, developed simultaneously. It is splendidly represented in many great technical works of the sixteenth century. Especially Gregorius Agricola's De re Metallica, published at Basle in 1556 and Agostino Ramelli's Le Diverse et artificiose machine which was printed in Paris in 1588. During the seventeenth and eighteenth centuries, special works and compendia of technical character appeared in ever increasing numbers, and this whole literature culminated in Diderot's Encyclopedie (text in seventeen volumes 1751-65, plates, eleven volumes published by Academie

de Sciences at Paris in twenty seven volumes in 1761-82.
See Klingender Art and the Industrial Revolution notes).

Francis Klingender also gives a brief account of the changes of style in the mechanical illustrations of the eighteenth and nineteenth centuries produced as line engraving or aquatints were drawn by artists proficient at topographical as well as scientific and technical illustration, though they tended more and more to specialise (See Klingender, Ibid., pp. 61-63.)

APPENDIX XLIX

The application of a mechanical drawing to the representation of the parts of the human body during the nineteenth century is not like the style of composite plates seen in mid-eighteenth century encyclopaedias. By the late nineteenth century there is no longer a fusion of reality and diagrammatic representation but the details are exhibited side by side in the same plate. Botanical illustrations still show the organs and petals of the flower separately from a general view of the plant. This later technique was adopted by engineering draughtsmen of the late eighteenth century. Different colours were used to represent different materials: blue for wrought iron, grey for cast iron or yellow for brass as in the engraving of a locomotive by J. Emslie published in 1848. Mechanical drawings of all periods are reproduced in the Transactions of the Newcomen Society; for the sixteenth to eighteenth centuries cf. Wolf op.cit. and W.B. Parsons Engineers and Engineering in the Renaissance, Baltimore 1939.

Baroque irrationalism outstrips surrealism in the plates by C. Huberts for Frederick Ruysch's Museum Anatomicum Ruschianum. Amsterdam 1704, examples of which are illustrated in Todd op.cit. For Nuttal cf. J.G.H. Warren: 'John Nuttal's sketchbook', Transactions of the Newcomen Society, Vol. XL. 1930-31. (Quoted in Klingender, Ibid., notes).

Klingender considered the particular fascination of the large engineering drawings of the late eighteenth and early nineteenth centuries to be mainly due "...to the degree of 'abstraction' employed". They are not yet reduced to an abstract system of lines and measurements, like modern blue prints. (Klingender, Ibid., p. 64).

APPENDIX LI

As regards human intelligence, it has not been sufficiently noted that mechanical invention has been from the first its essential feature.

...the ultimate effects of an invention are not observed until its novelty is already out of sight. A century has elapsed since the invention of the steam-engine, and we are only just beginning to feel the depths of the shock it gave us. But the revolution it has effected in industry has nevertheless upset human relations altogether. New ideas are arising...the steam engine and the procession of inventions of every kind that accompany it will perhaps be spoken of as we speak of the bronze or of the chipped stone of pre-historic times: it will serve to define an age.

(Henri Bergson, Creative Evolution, 1907; authorised English trans. by Arthur Mitchell, Macmillan & Co. London, 1911, p. 145).

APPENDIX LII

Urbanisation and widening of educational opportunity, reduction of inequalities in income distribution, social and geographical mobility of the population and other influences which induce homogeneity in tastes and patterns of consumption both impell mass production for mass markets and are furthered by it.

Operation of an automobile assembly line epitomises mass production. Starting with a bare chassis, components are attached successively as the growing assemblage moves along the conveyor. Feeder lines on which parts are matched into sub-assemblies intersect the main line to deliver body parts, running gear engines and other assemblies. (Jack D. Rogers, "Mass Production" Encyclopaedia Britannica 1965).

Division of labour began before the large scale use of powered equipment for manufacturing during the industrial revolution. Improvement in scientific knowledge and technology developed inventiveness and better materials in production.

APPENDIX LIII

If you look at certain walls covered with stains and built of mingled stones, and if it is necessary you should invent some background, you will be able to discern in that wall the likeness of various provinces with their mountains, their rivers, rocks, trees, plains, great valleys, hills in many aspects; you will discern battles and the swift movement of faces and singular expressions, clothes and innumerable other things.

This is true of walls of uniform or mingled texture, as with the sounds of bells, the strokes of which call up every name, every sound that can be imagined.

{Quoted in Ozenfant: Ibid., p. 28).

APPENDIX LIV

In an addendum entitled "A Detector" Ozenfant made a short statistical survey of conventional motifs used by fifty French poets from 1807 on. This is followed by chapters which summarise the history of art from pre-historic times but concentrate mainly on the development of the modern movements. It is a characteristic common to Delaunay, Malevich and others to give a historical explanation of the modern movements, mentioning pre-history and primitive art and ending with their own contribution to the modern movement with the suggestion that theirs is the supreme and basic synthesis.

...after 1916 I felt that Cubism was slipping into decorative art.

Then in 1918, having induced Charles Edouard Jeanneret to collaborate in my campaign for the reconstitution of a healthy art, an association began that was to last until 1925.

We began by issuing our book "Apres le Cubisme", and that same year arranged an exhibition...

We affirmed that our art must tend always to precision and that the epoch of every sort of Impressionism was done with, even such as remained in Cubism.

We laid the foundations for a Purism that would bring order into the aesthetic imbroglio, and inoculate artists with the new spirit of the age misapprehended by so many of them.

APPENDIX LV

"Du tableau constructuctif" in L'Effort Moderne Galerie Rosenberg, Paris, February 1924, No. 2, also published under this title as a separate pamphlet by Edition du Chêne Vert 46 Bvd Saint-Jacques, Paris (undated). Another publication in the same periodical was "Deux conceptions spatiales (Orient et occident)" in L'Effort Moderne, January 1926, No. 26.

A version of "Du Tableau Constructif" was published in Georgian and dated the 15th of May 1926 by the publishers "Union", 13 rue Mechain, Paris. At the beginning it is stated that the date of the original edition of "Du Tableau Constructif" in French was 1921. Probably this was the Chêne Vert Edition. The eight photographs reproduced in the Georgian publication were of different subjects from the six reproductions in the original French version.

APPENDIX LVI

In 1909 in Capri Lunacharsky and Bogdanov organised a 'Party School'. Its supporters broke with the Bolsheviks and called their group Vpered and in 1910-11 held a second Party School in Bologna which disintegrated by 1917. Lunacharsky then moved to Paris and established a "circle of proletarian culture" there.

In 1914 he made an internationalist stand with Trotsky, he moved to Switzerland in 1915 and despite his "scientific mysticism" was reconciled with Lenin.

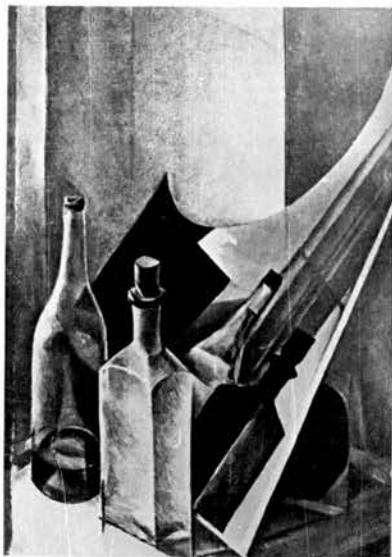
APPENDIX LVII

In 1918-19 technical schools were reduced. By the end of 1919 Trotsky's commission on labour conscription helped the industrial collapse. Professional education began in the senior classes of secondary schools at the age of 14 and professional-technical education gradually revived. The Academy of Sciences however remained unreformed and autonomous until the late 1920s and Moscow University continued to award the traditional degrees and to remain autonomous.

At an assembly on university reform in July 1918 at Moscow University Lunacharsky, Shtern^eberg and others proposed that the university should consist of three free associations: for research, undergraduate teaching and popular education. Degrees and entrance examinations and fees were abolished.

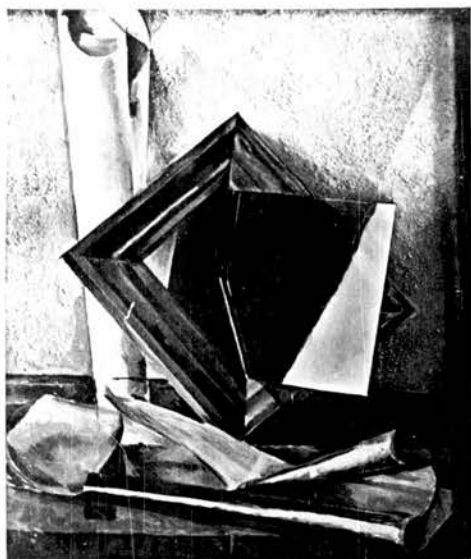
APPENDIX LVIII

Extracts from Izobrazitelnoe Iskusstvo No. 1,
Moscow, May 1919.

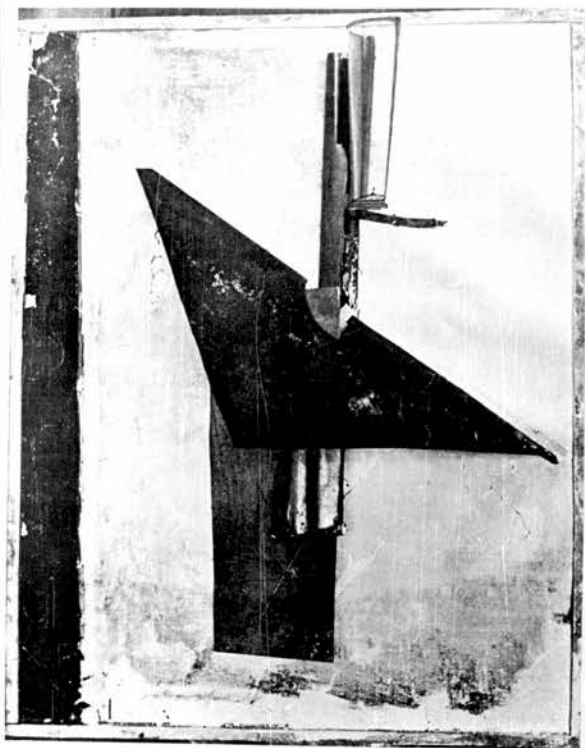


Натан Альтманн (Петербург). «Цветовые объемы и плоскости» 1918 г.
Примечание: Отделом Искусств Высшего Военного Училища для младшего флота.

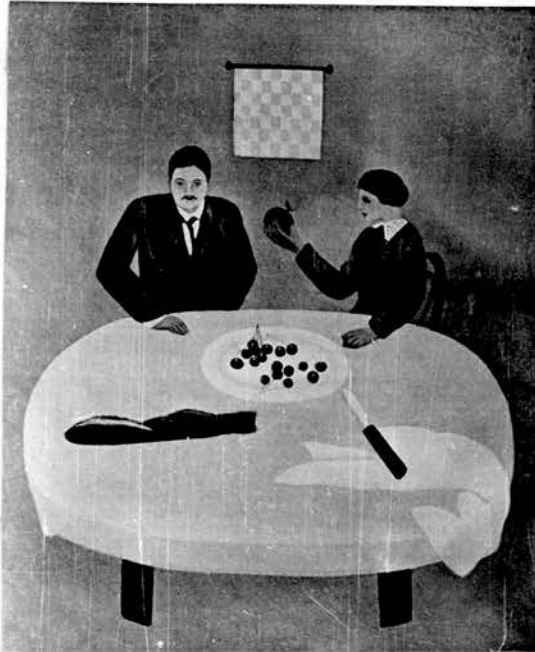




Натан Ашман (Петербург). Цветные объемы и плоскости (1918 г.).
Собр. И. О. Гаврилова. Москва.



В. Е. Татлин (Москва). Рельеф (скульптура, стекло и железо 1916 г.).
Проектное решение Института конструктивной архитектуры для музейной экспозиции.



*А. П. Шустерберг (Париж). Ужин (1914 г.).
Из собрания г-н. Митрофанова (Париж).*



*А. П. Шустерберг (Париж). Стюж (1914 г.).
Из собрания г-н. Митрофанова (Париж).*

Все создание старое музей строилось на случай, а возможное новое — на случайном энтузиазме, который обрабатывал, за гроши выкупал у годовалого художника произведения и составил себе музей.

Разве образование Третьяковской галереи не есть случай? Разве галерея С. И. Щукина не есть исторический случай, который выразился в покупке собрания новых замыслов новаторов?

Но где же научное художественное музейство, где не наука, где не художественность, где не понимание, или они в силу научности и новизны не нашлись в новаторстве художественности или ценности искусства?

Так почему же ныне или признан Врубель, Мухомин, Сезанн, Гоген, Ван-Гог и даже начинают приобретать популярность Пикассо.

Они установили время, как барометр познания. Когда происходила, проявлялась в уродливых, бездарных молтах общественного мнения социальное количество лет, такое не сбалансированное, но массовое мнение общества принимается в музей. Оно признало.

Это участь новаторов.

Но есть еще другие новаторы, которые признаются или сразу. Это то, что на поверхности своей имеет три четверти образа старого. Это творит культура «попма», гений. Его мы принимаем и лопом своей культуры, а всех остальных безобразных гнуть из «чисто выметенных храмов». Так кричат интеллигенция, во главе с уточенными пикарами Бенуа и П. Мерквановская с бессильными создателями политики. Кричат о гонимых «гражданинском» в искусстве.

Им было жутко и страшно видеть ступу «ХАМА» и домашнего сладко приниже завитушка Любова, разных ружьях помыслов, и будничных Векер с бессильными дурманами.

Так было и до сих пор, еще с жарена современности нельзя окиснить весь подотливаразный храм.

И еще сейчас, когда нужно явной, мощной рукой сорвать маску мертвечи, встречается масса заломов «культурных» уточенных лбов, которые мешают проникнуть и звуку изразеленных борозд революционной и выжидать замыслы прошлого.

Гром октябрьских пушек помог стать новаторам и раздать старые ключи и восстанавливать новый экран современности.

Перед вами стоит задача выровнять горб уродливого отношения старого к новому, работать до конца авторитарные лица, нарушить их опору ног.

разогнать всех старьевщиков, чтобы не мешали нашей «дерзости» поставить на пьедестал конку нового нашего образа, как злая живого тресета.

Мы предсказали и своих выступлениях свершение всего академического злама и планути на алтарь его святых.

То же было сделано и другими авангардами революционных наших товарищей в жизни.

Мы пришли, чтобы окислить личность от академической утраты, вылезти в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп и ритм, движение, основы нашего сегодняшнего дня.

Мы, среди колокольных беды, на крылах времени, на гребне и дне океанов построим упругие формы, которые разрежут уточенный будничарный запах парфюмерной культуры, исключают привычки и обожгут лаки мертвых масок улиц.

Но, чтобы осуществить факты наших революционных поступков, необходимо создание революционного колдовства по проведению новых реформ в искусстве страны.

При такой организации является чистая крадательная идея и полная очистка старых площадей от всякого мусора прошлого.

В Художественной Коллегии по делам искусства и промышленности обсуждался вопрос о создании музея современного искусства, потом о создании музея живописной культуры и окончилось тем, что музей будет создан на основе живописной культуры по преимуществу.

Это огромная уступка, огромный шаг назад, огромное соглашение с вчерашним.

Уступка тем, кто еще мечтает извончить все возможные призраки прошлого на плечи современности.

У кого еще страшно болит сердце доброе и льются слезы и кто хочет показать вчерашнему, кто и мы можем найти сокровище вчерашнего, но только с другой стороны и осветить его небылым, а красным огнем.

Такое большинство, и меньшинству приходится или соглашаться, или всегда оставаться при особом мнении, до времени, видя в соглашении часть зловещности своего будущего зерна.

Сейчас происходит закладка музея по преимуществу живописной культуры. Под этим названием будет собрано все, что будет иметь наибольшую часть живописного. Следовательно сюда попадут все направления школы.

Предусматривая это неизбежное, и предлагая, чтобы в музей чистой живописной культуры, по сути определенные течения Нового Искусства, куда, сильны и поступило что либо из прошлого, то в незначительном количестве.



К. С. Масленников (Москва). Супрематическая живопись (1916 г.).

Приведены Отделом Изобразительного Искусства для музейного фонда.

Но и это оказалось невозможным. Товарищи оказались микрогражданинами и приняли в свое лоно старшину.

Все комбинации и выравнивание происходит потому, что коллегия состоит хотя из старых художников, но равной легкости.

Мне бы казалось, что музей должен основываться даже и не на живописной культуре, а вообще из тех форм, что способствуют бурованию мертвых, к большой напряженности в жизни, к творчеству, выводу из лабиринтов специфических отдельных специальностей.

Музей мне представляется местом, где стоит в целом собранию человек, где бы каждый мог видеть взаимодействие, рост и развитие целого организма, а не рассматривать каждую деталь общего в отдельных случаях. Причем составляет образ человека только современной формы его последнего взаимодействия и не натаскивать на его плечи плащи и тоги прошлого.

Нужно поступить со старым — больше чем навсегда похоронить его на кладбище, необходимо очистить их складку с лица своего.

Сюда на этой точке зрения и вида ее сложность — пришлось далеко уступить и принять мнение большинства, выразившееся в специфически специальном профессиональном смысле.

Но вестяки в новой организации музея лежат основы, которыми не пользовалось научно-художественное музейство. Здесь нет места, ни времени, ни истории, ни эстетических переживаний, ни реальной трактовки.

Здесь культ живописи руководит созданием музея.

Этот музей должен быть центральной главой развития всей музейной сети по площади Рос. Сов. Фед. Республики. Он же распределяет все работы художественных сил страны во все отдельные центры.

Таким образом живое дело творческих образцов проливает в страну и даст толчок к преобразованию форм в жизни и художественных изображений в промышленности.

Принимая во внимание, что музей будет состоять из самых разнообразных форм изображений — следовательно вопрос о развеске будет иметь чрезвычайно важное значение, ибо развеска играет большую роль в конструкции и ее композиции, и чтобы выявить наилучшее ее значение необходимо изменить старый принцип распределения произведений по школам, течениям, по времени и событиям.

Поэтому полагаю: что стены музея есть плоскости, на которых должны разместиться произведения в таком порядке, как размещается композиция форм на живописной плоскости, т. е. если на живописной плоскости возникают ряды однообразных форм, то само произведение ослабляется в напряженности и наоборот.

Если развесить ряд однообразных работ на плоскости, то мы получим орнаментальную линию, что аннулирует силу, которая смогла бы выжить среди разнообразных сопоставлений.

Поэтому самым выгодным является развеска в порядке: икона, Кубизм, Супрематизм, классицизм, футуризм — живописное восприятие.

Что же касается скульптуры, то в собрании скульптуры пластической — нужно руководиться тоже по преимуществу, где форма, которая является и как таковая долетает над актом. Но в этом случае я бы стоял за создание чистого объема форм, как таковых, где строика, конструкция базируется на чистой форме, возникшей из неральной концепции вида.

Обобщая вид музея: реальное живое оси живописного цвета в современном музее Кубизм, Футуризм, Симулятизм, Супрематизм, беспрямое творчество.

Скульптурный объем, как чистая форма, объемные рельефы, кубизм, футуристический динамизм объема.

О ПОЭЗИИ.

К. Масленников.

1) Поэзия, нечто строящееся на ритме и темпе, или же темп и ритм побуждают поэта к композиции формы реального вида.

2) Стихотворение — выразительная форма, полученная от реального вида, излучающая форму, излучающая побуждения побуждений нашей творческой силы, побуждающая ритм и темп.

Иногда поэт реальному формату мира облекает в ритм и темп, а иногда побуждает поэтическую форму восставшего и нем ритма, часто, болото в создании стихотворения без формы и ритма.

В первом из них переобразует материал природы, переобразует природу вещей, беря под контроль форму и по содержанию и себе ритм и строит строку и пустанно — темп ритме и темпе.

Заключенное стихотворение движит или от определенной высказанной мысли, или угасания в себе ритма. Последнее — наивернейшее состояние и отношение. В первом случае мысль, во втором направление.

Есть поэзия, где поэт описывает ключом природу, подгоняя его под затворенный в нем ритм, есть поэзия, где ритм идет в угоду формы вещей. Есть поэзия, где ради ритма уничтожает поэт предметы, оставляя разорванные ключи неожиданных сопоставлений форм.

Есть поэзия, где остается чистый ритм и темп, как движение и время, здесь ритм и темп свираются на буквы, как злая, заключенные в себе тот, кто новой наука. Но бывает, что буквы не могут выдержать и себе звуков напряженности и долгие расплываться. Но так, бывало, выливает от ритма и темпа.

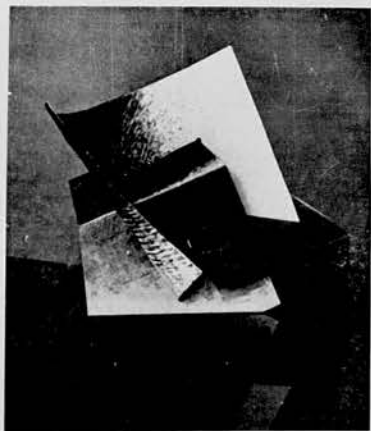
Ритм и темп создают и борются звуки, которые рождаются или в творческом образе из ничего.

В других случаях, например, поэзия вестяки, символика, здесь природа очаровала поэта, и он хочет описать ее в ритм, сделать ее поэтической, передать ее поэзию уже в иной форме, сами вещи выдвигаются доверчивыми, а ритм, как труднее обработать. Здесь под ритм и темп подгоняются вещи, предметы, их особенности, характер, качество и т. д.

То же в живописи и музыке.

В художестве затворятся краски цвета, моч его горит, в нем воспламенялись лучи идущих и весте природы, они затворятся в сопряженности с внутренним аппаратом.

И подвиглось во весь рост его творческое, с целой лавиной цветов, чтобы выйти обратно в мир



П. В. Матурич (Петербург). Пространственная живопись № 14 (1918 г.).

Приведены Отделом Изобразительного Искусства для музейного фонда.

О театрально-декоративной живописи и о художнике-декораторе.

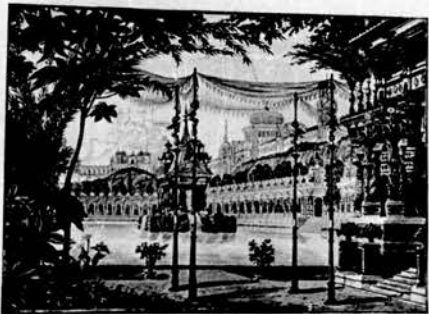
В. Соловьев.

Хорошо известная дилемма — театр преследует архаизма или архаизм преследует театр — в наши дни приобретает особо значительный смысл в жизни современного театра. Так называемые «дальние художники в театре», о котором так много любят говорить наши правительственные критики, ридиры-защитники идеи казенного павильона на сцене, на самом деле мало отвечают действительности и едва ли касаются большинства русских театров, попрежнему пользующихся декорациями великих мастеров — отечественных и иностранных — повторяющих все ошибки давней декоративной перспективы знаменитых фирм Льюке-Мейера и Гроупауса в Берлине. Нет сомнения, что в настоящее время ощущается острая необходимость пересмотреть вопрос о роле художника и театра и о задачах театрально-декоративной живописи. Настоящие строки не имеют своей целью дать исчерпывающий ответ и окончательное решение данного вопроса. Задача их более скромная: пользоваться методом крайней схематизации, наметить основные линии в общем ходе исторического развития нашего театрально-декоративного искусства и рассмотреть те условия, в которых приходится работать художнику в театре.

Исторически сложившиеся исторические условия в первой половине истекшего столетия привели к гибели итальянской живописной традиции, установившей для театра словами Пьетро Гонзаго принцип «музыка глаз». Пришедший на смену итальянцам Андерс Роллер был представителем немецкой школы. Его многочисленные рисунки и театральные эскизы, дошедшие до нас, в значительной мере подтверждают мысль, что он был лишь преложением живописца, лишенным какой-либо художественной инициативы. «Мир и порядок русской сцены» — знает, данный ему современниками, скорее относится к нему, как к мастеру на поприще, машине и полету, а не как к театральному живописцу. Последователем Роллера сменил ученик Гельмера и Левота, провозгласившие в театре неограниченное владычество условного театрального реализма и провозившие исключительную



Антони Ковальски. Эскиз декорации для Эрмитажного театра (1830-е годы). По рисунку А. И. Шварца.



А. А. Роллер (1805—1892 гг.). Эскиз декорации к первой постановке «Руслана и Людмила» (1842 г.). По рисунку А. И. Шварца.

люблю к штампам, ремесленному навыку и тусклому однообразию живописи. Живопись, как таковая, декораторами этой эпохи была приведена в жертву принципу «естественности на сцене», самому вредному для театра из всех принципов, сущее гонимая на свете. Знаменитая реформа Саввы Мамонтова, которому принадлежит инициатива приглашения для работы в театре подлинных художников, к сожалению, носила характер полумеры. И если в какой-нибудь своей ретроспективной мечтательности и вышнем служении стилю. И опасность этого движения вовсе не заключалась в том, что художники стали смотреть на театр, как на выставочное помещение чрезвычайных размеров, где они могут показывать тысячесчетные полотна своей художественной фантазии, но в том, что в театр пришли работать не из художников, которые на это не имеют права графика и просвещение заменяют. Увеличенные в тысячу раз старательно раскрашенные картинка и плоды выматываемого расчленения различных «уражай»

по существу оказались для театра и для его живописи столь же вредными, как искусство приглашения на предшествующим, стараясь, следуя заветам покойного Стасова, избирать жизни и историческую правду на театральных подмостках. К тому же отсутствие связи у этих художников с «искусством», доступным для понимания лишь только им самим. Во имя сохранения этого хорошего вкуса прежде доминировало отсутствие собственной композиции заменить точным каллиграфическим декоративным мотивом из различных старинных «уражай». Как бы логическим завершением реформы Саввы Мамонтова явился русский синтетизм и Париже, устроивший Дега, вынуждая часть успеха которых падает не столько на художественную ценность самих спектаклей, сколько на их посылку, на то «ничто варварское», что приводило в восторг большинство парижан, поучивших русские представления в «Опер». Из Дегаевских спектаклей последнего периода по разрабатыванию живописно-декоративных задач, которую художественную ценность приобретает декорация Натальи Гончаровой в опере Римского-Корсакова «Золотой Петушок». Полагаю найти новые декоративные законы, доказывающие, что править

О сценической композиции 1).

В. Мавдинский.

У каждого искусства свой язык, т. е. оно обладает только своим собственным средством. Так, каждое искусство есть нечто в себе само замкнутое. Каждое искусство есть самостоятельная жизнь. Оно есть особый мир, самодостаточный.

Поэтому средства различных искусств внешне совершенно различны.

Звук, краска, слово.

В конечном внутреннем основании эти средства совершенно одинаковы: конечная цель старая: внешнее различие и открывает внутреннюю тождественность.

Эта конечная цель (полнота) достигается и человеческой душе при посредстве тончайших звуковых вибраций. Эти тончайшие вибрации — так называемые «обладания» — являются себе различиями внутреннего движения, чем они и отличаются друг от друга.

Неопределимое и в то же время совершенно определенное душевное переживание (вибрация) есть цель отдельных художественных средств. Определенный комплекс вибраций есть цель отдельного произведения.

Обогащение же души, расширение и углубление ее мира, растущая ее утонченность, достигаемая суммированием определенных комплексов, есть цель искусства.

1) Статья эта была написана мною в 1913 г. и вошла в «Синтез Восточной» (Ита. Р. Пинера и Монте, ред. моя и Ивонна-Иза Веранова Феллиси Марси). К ней была приложена моя небольшая схематическая композиция «Желтый Звук», музыкальную часть которой взял на себя Ф. А. Гурьев. «Желтый Звук» должен был быть поставлен в Милане (Инваро 1914 г.), но вследствие войны это мероприятие было отложено.

2) В виду того, что этот труд, исключая мое введение, не было никогда опубликован по личному моему и моему брату сценическому делу остался по существу без внимания, и в основном эту статью в целом так же без внимания.

Потому искусство неизменно и целостно. Правильно найденное художником средство выражения есть материальная форма его душевной вибрации, которую он вынужден во что бы то ни стало материализовать.

Если это средство выражения действительно правильно, то оно вызывает почти тождественную вибрацию в душе зрителя.

Это неизбежно. Но в то же время эта вторая вибрация двойственна, т. е. не так определена, как первая, и отличается сложностью.

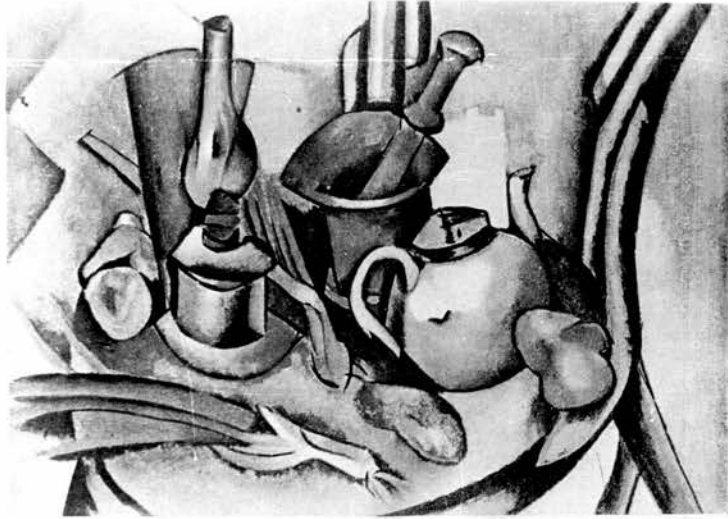
Во-первых, она может быть сильной или слабой, в зависимости, как от степени развития зрителя, так и от случайных условий (положения души). Во-вторых, эта душевная вибрация зрителя приводит к колебанию и другим соответствующим струнам его души. Так художественное произведение дает толчок, «фантасма» зрителя, который продолжает «вторить» в уже созданном произведении 2).

Те душевные струны, которым случается чаще приходить в колебание, будут вибрировать чуть не при всяком колебании других струн и подчас с такой силой, что их вибрация может заглушить звучание прежде них других струн: встречаясь люди, у которых «веселая музыка» вызывает слезы — и обратно. Поэтому отдельные воздействия произведения получают у различных зрителей различную окраску, — как и количественно, так и качественно.

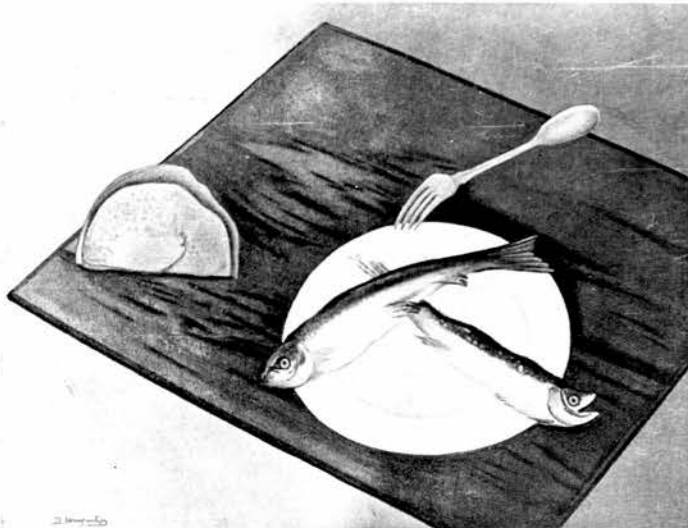


И. С. Щегольев (Петербург). Эскиз декорации 2-го действия. Трагедия «Владимир Маяковский» (1913 г.). По рисунку А. И. Шварца.

3) В виду того театр очень старается использовать это «душеутомство зрителя», в которое всегда расчленяем художник. Отсюда то и явилось стремление отложить нечто малоопределенное, некое пространство, оставляющее произведение от полей стены выражения. Эту возможность требовал, как художником какой-нибудь, с особой ясностью Лискин, Делакруа. Это же пространство и есть та свободная область, в которой призвано творить фантазия зрителя.



В. Д. Баранов-Россино (Петербург). Мертвая натура.
Холст, масло. Коллекция Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург.



А. П. Штернберг (Ларна). Ставоккая жиппийсь (1917 г.).
Холст, масло. Коллекция Государственного Эрмитажа, Санкт-Петербург.

ном отношении. Но первоначальное звучание и в этом случае не может быть вообще уничтожено, а продолжает жить и творить само, хотя бы и незаметно, работу, в душе зрителя¹⁾.

Нет, стало быть, человека, который был бы неспособен к восприятию искусства. Всякое произведение и всякая его составная часть (средство выражения) находится в каждом без исключения человеке: душевную вибрацию, тождественную по существу с вибрацией художника.

Внутренняя тождественность отдельных средств различных искусств, тождественность, которая делается почвой для различных попыток подчеркнуть, увеличить звучание какого-нибудь определенного звука одного искусства при помощи тождественного звука другого искусства, чем и достигалось особенно могучее воздействие. Эта комбинация звучаний, их аккорда, есть сложное средство воздействия. Но повторение какого-нибудь средства одного искусства (например, музыки) при помощи тождественного средства другого искусства (например, живописи) есть только один случай, одна возможность. И если эта возможность применяется даже как средство внутреннего воздействия, например, у Скрабина в „Прометее“²⁾, то этим не исчерпывается возможность в этой области — наоборот, в области противоположной и сложной комбинации мы находим сначала антипода этого простого

¹⁾ Вот почему современник каждое произведение ставит «испытание» и впоследствии по существу понимает искусство как об этом мне Брюнауэр „Om Kunst“: Изд. Гумбольдта, в Стокгольме, 1916 г.

²⁾ См. об этом работу Сабанова. До Скрабина сочетание музыкального тона и красного (основного) встречалось, конечно, только в устаревшей форме балета и фрески, где оно было случайно, случайно и часто внешне. То, что сделал Скрабин с музыкальным и красочным тоном, далеко вышло и тем же балетом, и потом и в Вагнеровской опере с музыкальным тоном и движением человеческого тела (танец), причем как это старое театральное явление, так и музыкально-живописные замыслы Сабанова не шли дальше принципа параллельности.

Этот принцип параллельности давно открыли на себе великие теоретики (Физика, напр. Гельмгольц), которые искали всяким путем соответствие музыкального и красочного тонов в звуковых и световых вибрациях. Например Гетт еще в 1807 г. сказал, что „в живом уже давно не достает музыки геральдика, не достает обоснованной, установленной теории, как это мы знаем и знаем“ (Физик из Стрейф, стр. 94, Band-Verlag 1807). Очень интересны и научительны прелестные работы с детьми А. Захаровой Улановской, созданной свое искусство „слышать музыку“ с своим ребенком, ввести ребенка музыку и слышать музыкально зреть“. Ср. ее таблицу с таблицей Сабанова в „Музыка“ (Москва 1911, № 9, изд. Державинского).

повторения, а позднее и целый ряд возможностей, лежащих между со-и противоположным.
Это несчерпаемый материал³⁾.

В общем своем движении, или застое XIX век был чужд внутреннему творчеству. Почти исключительный интерес к материальным явлениям и сосредоточение на материальной стороне явлений, должны были логически привести творческие силы в области внутреннего к упадку, что и привело на первый взгляд к полной гибели.

На этой односторонности естественно должны были развиться и другие односторонности.

Таково было положение и на сцене:

1) и здесь неизбежно появлялась (как и в других областях) кропотливая разработка отдельных, уже существовавших (прежде животворчески) частей, которые для удобства были решительно и окончательно отрезаны друг от друга. Эти отдельные части, или сценические формы, стали вследствие этого постепенно и безнадежно застывать, твердая и теряя свою последнюю гибкость. Тут (как и в других областях) настала и развивалась с особой устрашающей силой вера сценизации, которая неминуемо и немелко наступала в мертвые времена отсутствия нового содержания, а стало быть, и новых форм. Новый творческий дух был в это время еще в недоступных глубинах и не сошел до потребности своей материализации.

2) Поинтвальный характер духа времени (слезы его еще долго будут угрожать путь уже творящего нового духа) мог привести только к одной форме комбинации, которая была естественно тоже исключительно поинтвальной. Считала арифметически: два больше одного, а поэтому простые повторности должны усиливать воздействие. Но во внутреннем воздействии бывает и наоборот и часто один больше двух. Арифметически: $1+1=2$. Внутренне бывает, что $2-1=2$.

Первое несомненное материализация, т. е. специализация и родившаяся из нее дальнейшая чисто внешняя разработка отдельных частей привели к трем основным видам сценических произведений, отделенным друг от друга высшими степенями:

1. Драма,
2. Опера,
3. Балет.

³⁾ См. о противоположности и сложной комбинации мою книгу „Über das Geistige in der Kunst“ изд. Папена и Мюнхена, 2-е изд. 1917; (как тут же книгу в английском издании „The Art of Spiritual Harmony“ изд. Коллиба в NY, Дюкне 1914 г. в переводе М. Т. Х. Селгера).



Натан Алтман (Петербург). Портрет М. Я. (1918 г.).
Собр. С. И. Минаев. Петербург.

4. Само собой возникает чувство необходимости *художественного* движения, которое может быть, не только поларизовано внешней равнозначностью, но и прямо ею создано.

5. Открется возможность оставить каждому элементу (стало быть и первоэлементу) собственную его высшую жизнь, которая внешне будет стоять в противоречии к внешней жизни другого элемента.

Если мы далее — выдвигая практические результаты из этих отмеченных открытий, то получаем следующие возможности, вырастающие из *жизни первой*: возможность пользоваться, как средством выражения, только внутренним звуком элемента.

второго: возможность выстраивать внешнюю целостность.

третьего: вследствие чего, само собой, отпадает внешняя связь, а равно и

четвертого: внешнее единство и **пятого**: возникновение внутреннего единства и бесчисленных средств выражения, бывших до того невозможными.

Такая форма *единства* с самим источником *создания* ставит *внутреннюю* необходимость.

Каждый предмет, каждое явление имеет свою внутреннюю сущность и с ней связанную собственную жизнь, т. е. они представляют из себя определенное существо. Это существо, как и всякое, воздействует на окружающую среду, оно воздействует, стало быть, и на душу человека, думаясь, слушая, видя, оно имеет свое внутреннее звучание.

Каждый предмет, каждое явление имеет свой *внутренний* звук.

Этот внутренний звук не стоит в тесной связи с внешним назначением предмета и приобретает особую звучность, именно в том случае, когда явление наименее отпадает.

Каждая буква, напр., имеет свое определенное внешнее назначение, являясь внешне целесообразным знаком. Но если посмотреть на нее непервичными глазами и врано увидеть ее форму, то она обнаруживает прежде скрытые или забытые качества.

Форма эта будет производить определенное внешнее впечатление, за которым последует и *внутреннее* переживание.

И буква становится существом и обнаруживает свою внутреннюю сущность.

Буква является как бы малейшей композицией, состоящей из отдельных частей, при чем:

1. Она сама, в своей совокупности, обладает общим звучанием, грубо определяемым как нечто «высокое», «грустное», «порывистое», «увлажающее», «дурное», «деревое» и т. д. и т. д.

2. Она состоит из отдельных, так или иначе движущихся черточек, из которых каждая в отдельности обладает своим личным звучанием — «веселым», «грустным» и т. д.

И какие бы ни были, в своем личном характере, эти черточки, общее звучание всей буквы остается неизменным. Точно такое же существо представляет из себя и каждое художественное произведение (песня, соната, симфония, набросок, рисунок, картина и т. д.): состоит из различных звучаний, оно дает в своей совокупности звучание, общее, ему неотъемлемо и органически свойственное.

Например, с буквой истекает вследствие особой важности, действие буквы **двойное**:

1. Буква действует как несообразный знак.

2. Она действует как форма, а позже и как самостоятельный и независимый внутренний звук этой формы.

И оба эти действия стоят вне взаимной связи, друг с другом, причем первое действие чисто внешнее, второе же обладает внутренним смыслом.

Отсюда: *внешнее действие может быть вообще любым, между внутренним возникающее из внутреннего звука*.

Это обстоятельство дает в руки художника одно из самых мощных и глубоких композиционных средств выражения¹⁾.

Так и красочный тон, и музыкальный тон и движение человека, сами по себе отвлеченные от их внешнего смысла, обнаруживают внутреннюю сущность и свое истинное извне внутреннее звучание. А эти три элемента — первоэлементы трех искусств: живописи, музыки и танца.

Эти три элемента и представляют из себя материал для эстетических построений и эстетических композиций. Они — внешние средства для внутреннего воздействия.

Возникающие последствия:

1. Существо, объект или субъект, объект действия перестает быть внешним развитием какогонибудь внешнего действия, или происшествия. Сущностью драмы делается комплекс душевных переживаний зрителя (сумма душевных вибраций).

2. Внешнее, развитие действия отпадает в течении действия, обуславливается же ходом происшествия, а ходом необходимых душевных переживаний зрителя.

3. Единство замыкается не во внешней структуре.

1) См. об этом подробнее мою статью, «Внутренний строй» в «Сов. Искусств», особенно пример с лисией стр. 41 и след.

ности вода действия, а в определенно выраженном общему звучанию композиции²⁾.

Каждое искусство, рожденное будто бы исключительно практическими соображениями и желани-



П. И. Ливанов. Рисунок.

нием, носит в себе «художественную форму», которая современному получает все большее переживание.

1) Т. е. относится то же, что произошло и в отдельных искусствах. Например, в живописи с того момента, когда открыта необходимость и внешне возможность выдвинуть предметность и выразить художественно, как исключительную композицию. Формы, картина стала представлять из себя «абстрактное» существо, иная картина стала исключительным комплексом душевных вибраций зрителя. Движение, несомненно, как и в танце, в подобном переживании, подобно танцу, танцу, который искусство только выдвигает музыка и для которой (информационная музыка лишь, более или менее, тремоло, пульсация и бесструктуральные комбинации ноты) как мимическая «живопись, как искусство» и в живописи «Der Mensch» издали Х. Палладио, Берлин, 1912.

юшка не достигает, чашинки, принципа «искусства для искусства» и самодовольной «красоты». Практическая целесообразность как бы отпадает, искусство развивается неограниченно, с порывистым, безбольшим, другим, с претерпевшим, нулевым. Тут-то и наступает момент великого перелома, третьей

жизни абстрактной картины.

Каждое искусство углубляется в себя и как бы сдвигается вперед. И в то же время открывает запертый и новый мир: мир комбинации отдельных искусств в одном произведении. Мир *мультиформального искусства*.

Становится возможным — как проведение му-

зыка и история искусства, отражающее внутреннюю сущность средств искусства, их духовный смысл и *духовная целесообразность искусства*. Сущностью живописи, наконец, отпадает необходимость «предметности» и живописные средства, освобожденные от созвучания предмету, обнаруживают во всей своей силе свое абстрактное звучание, движение жизни абстрактной картины.

Каждое искусство углубляется в себя и как бы сдвигается вперед. И в то же время открывает запертый и новый мир: мир комбинации отдельных искусств в одном произведении. Мир *мультиформального искусства*.

Становится возможным — как проведение му-

нументального искусства — *сценическая композиция*, которая в ближайшем будущем будет состоять из трех абстрактных элементов:

1. Музыкальное движение.

2. Красочное движение.

3. Танцевальное движение.

На первый же взгляд ясно, что эти три элемента могут употребляться, в зависимости от внутренней необходимости³⁾, в самых разнообразных сочетаниях, как в арифметическом, так и в духовном сложении: в «солучива», «противозучива», «гармония» и «диссонансе».

Внутреннее действие (абстрактное) и внутренняя связь определяет эти частные и все это средства выражения составят форму сценической композиции.

Но нет надобности думать, что в такой композиции, чтонибудь «воспринимается», что, напр., в

ней не может быть допущено участие «логического» действия. Каждый даже самый простой разговор о каком бы то ни было самом неинтересном предмете имеет, кроме стороны внешней целесообразности, свое внутреннее значение. И всякий элемент, движимый внутренней необходимостью композиции, делается равноправным гражданином этого нового мира.

Свобода здесь кажется неограниченной. Она такова и есть. Она подчиняется только тому новому «духу времени», который начинает материализмоваться и будет идти по этому пути, пока не воплотится вполне во всем своем — на наш взгляд беспредельном — об шем существом настоящей эпохи Великой Духовности.

Москва, Август, 1914.

²⁾ Прочтите для понимания необходимости, нашу же статью «Духовный строй», см. стр. 40. — а также еще читайте статью о том же предмете в журнале «Искусство». Главнейший источник. Душа — информационная роль. Художник — форма, транс-

ляция через ту или другую классную принадлежность души и интеллигентное сознание. Поэтому ясно, что живописная композиция должна помещаться на границе интеллигентного сознания на материальную душу. Этот базис и должен получить название принципа *духовно-материальной*.

чекую стремлений— профессиональные художественные союзы, да исключение немногих знали только одну борьбу за существование. Эти живописцы ждали, чтобы у них покупали все их картины, скульптора— их скульптуру, независимо от того, являются ли эти картины художественными или антихудожественными.

На этой почве содвинулся целый ряд конфликтов с Отделом который все время во всем приравнивался и вынуждал стараться в отношении искусства быть нейтральным, хотя в состав его входили в большинстве художники этого направления. Во всех школах больше молодых преподавателей состояли из так называемых академиков и из «Мира Искусств» и очень мало слышал уже просто по той причине, что тех больше, а этих мало.

Для участия в празднествах, в петроградских торжествах — в день первой работы, праздник после революции. — Отделом Искусств были приглашены все художники Петрограда. Но только небольшая группа молодых художников, с большим трудом, удалось сорганизовать участие этого дня таким образом, чтобы оно соответствовало празднику трудящихся. Большинство, по тем или иным причинам, отказалось от участия в празднестве. В данном случае, я совершенно не останавливался на так называемом политическом саботаже, не желая его возмещать во вред тому или иному течению. Считаю своим долгом лишь подчеркнуть, что делая блок, не реально исключившись, с первых же дней революции являлся участником за работу и отдавал все свои силы, отдавая на это время свою квартиру и холсты, чтобы прийти на помощь молодой пролетарской революции. Сейчас особенно хочется остановиться на этом факте, так как, особенно часто, в неосведомленных, а в иных случаях, и даже довольно умалчиваемых нападках на деятельность деловых художников, часто упоминается слово «саботаж». Мы всегда вполне право утверждали, что, если бы деловые художники не стали с первых же дней на работу в Отделе Изобразительных Искусств Комиссариата Народного Просвещения, мы бы и здесь получили людей, именующихся среди делового ряда так называемых «саботажниками», которые, и во настоящее время, совершенно забывали, что нужно все силы отдавать для страны, очень часто, в другом случае, делают все, спустя рукава, и во многих случаях, ведут себя лениво, почему до сих пор у нас не все идет так, как должно было бы идти. Не буду долго останавливаться на той борьбе, которую нам пришлось выдержать, впервые трижды ссылая на депривационную нашу работу вынуждая людей, совершенно незнакомых и незнающих искусство, которым тем не менее удалось иметь нашей работе. Эта борьба началась из-за назначения художником, незнакомых Отделом Искусств по причине совершенно нежелательного характера. В те

деле места имелись места для художников, которые ждали бы работать, так как Россия крайне бедна художественными силами. Но ни для кого не тайна, что такое настоящее искусство? Это человек, в большинстве случаев, невидящий своего мастерства, ищущий по одобрению, ищущий своего поклонника восторги и в это время никаким другим делом недоволяющийся, требующий, чтобы общество, а сейчас государство, покупало бы все продукты его живописи. Отделу пришлось испытать невероятные трудности. Единственной надеждой Отдела на то, что сознательные работники, сотрудничавшие с деятельностью Отдела не только по отчету, но и на местах, в школах, помогут этому делу— делу освобождения рабочих масс от дегенерации из самосоздания, и сами дадут отпор всем нападениям на культурную работу, проводимую Комиссариатом Народного Просвещения.

Предложение товарищам Октябрьской Революции было передано отдельным комитетам, организованным при профессиональных союзах, и полному Отделу Искусств не мог, в целом, провести свой план в контроль.

Отделу приходилось только опротестовывать целый ряд непомерно-высоких ставок, чересчур рыхлых труд художников от труда высоко-квалифицированных специалистов, не только что работавших. В этот отношении Отдел поставил своей задачей урегулировать вопрос тарифа. Конечно чрезвычайно трудно установить какую-нибудь норму оплаты художественного искусства, но все же в своем подходе к этому делу Отдел проводил тот принцип, что Октябрьская революция была провозглашена не для создания новых привилегированных слоев населения, но чтобы, наконец, уничтожить нищету и бедность, наводяще на другие части народа.

Рассчитав условия, в которых живет художник, безусловно отличает его от делового ряда других работников. В то время, когда другие работники могли продавать свой труд, даже хорошие художники не всегда имеют возможность иметь достойный заработок. Все это было принято во внимание как при приобретении картин для музея, так и при установлении платы за выполнение скульптурных памятников и живописных панно. Были разработаны определенные нормы, но нормы эти всегда нарушались теми существующими организациями, всеми комиссариатами Федеративной Советской Республики и, в широком смысле, сейчас мы стоим перед тем же вопросом, перед вопросом оплаты, и мы бесконечно устанавливаем точную оплату труда, так как все равно лишь нормы обходятся.

APPENDIX LIX

Extracts from Russkoe Iskusstvo, 1923, Nos. 2-3.



Р. ФАЛЬК И МОСКОВСКАЯ ЖИВОПИСЬ

А. Аркин

I



В силу многих причин, лежащих в самой природе живописи, на долю ее пришлось самые тягостные и разрушительные удары — сперва «кривизна», а затем огромного сдвига художественной культуры. Недаром в отношении современной живописи говорилось в наши дни, и у нас, и на Западе, о пройденности всех путей, об изживании всех судеб, об оскудении и конце. — Что есть живопись? — Этот вопрос сейчас звучит отнюдь не схоластически. И как раз сейчас, когда мы наблюдаем зарождение какого-то громадного, но не совсем еще ясного процесса — процесса расщепления изобразительного искусства за все его прежние привычные берега, особенно примечательным представляется следить за той областью этого искусства, которая именуется станковой живописью. Судя по осуждению ее, мы даже плохо знаем (как плохо, увы, знает это и судья Шпенглер), с чем, собственно, имеем дело.

Проблема станковой живописи в свете новой художественной культуры — одна из самых больших и важных загадок, которые ставит в области искусства, современность. Вот почему кажется нам особенно своевременным говорить о тех моментах русского искусства, которые выражают именно станковую художественную стихию и все специфические особенности станковой живописной работы.

В ряду этих явлений — работа группы мастеров, которая ныне успела уже забыть свое недавнее счастье и имя — группы «Бубнового Валета» — занимает совершенно исключительное место. Плохо или хорошо работала и работает эта коллекция мастеров — но он, и только он один, является сейчас некоторой живописной «школой», некоторым вместилищем коллективного опыта в русской живописи. После раннего «передвижничества», мигнувшего эвфемический «Союз» и ничем не спаянный между собой конгломерат художников «Мира Искусства» — «Бубновый Валет» является в истории нашей живописи единственной организацией мастеров, единственной группировкой, выходящей так или иначе за пределы какого-то коллективного опыта в деле станкового искусства.

Фаляк — одна из интересных и крупных величин этой группы — несет ее характерные черты, быть может, с особой четкостью и выразительностью. Его работа с исключительной ясностью обнаруживает пути современной станковой живописи. — ее страшные туники, тягостные перемены и стремительные взлеты. Самые последние этапы этой работы особенно знаменательны: выявляя впервые индивидуальное лицо мастера, они открывают вместе с тем какие то очень общие и закономерно-неожиданные перспективы на будущее живописной культуры. Мы вплотную сталкиваемся с перерождением современной картины, как явлением, завершающим определенный процесс художественного формообразования. Живописная работа Фаляка, в ее последовательном развитии, проливает на это явление достаточно яркий свет.

II

Из художников московской группы, кажется, никто не является в такой малой степени экспериментатором, как именно Фаляк. Развитие живописной культуры отображает в нем с гораздо большей силой созревшее и зрелое, чем смутное и только искомое; лаборатория Фаляка заканчивает, а не начинает, выявляет, а не пробует. Это именно и делает художника особенно законченным выразителем данного исторического этапа русской живописи и это же не позволяет рассматривать его творчество вне контекста последней.

Мы не ищем здесь истории «Бубнового Валета», но восстанавливаем в памяти некоторые моменты его развития, намечаем корни его художественной работы. Для «Бубнового Валета», прежде всего, характерен с самого начала до конца чисто станковый, чисто живописный круг работы. Отсутствие смешения различных материалов, назначений, прикладнических приемов, обусловленное чисто-станковым характером деятельности «Б.-Валета», — имело исключительное значение для судьбы группы. То обстоятельство, что вся ее дальнейшая работа оказалась выросшей целиком из строго ограниченного художественного материала, среди которого масляная краска и холст играли подавляющую, если не единственную, роль, наложило глубокий отпечаток на весь облик «Б.-Валета». Знаком живописи, в единственно точном и строгом смысле этого слова, внешне определенное место и положение московской группы. Ее внутренний облик складывался в прямом взаимодействии с той тенденцией, которая обозначила весь путь современного художественного развития, как путь дифференциации искусства. Этот процесс обособления отдельных искусств друг от друга, разделения искусств по линиям своих, свойственных каждому данному виду, материалов, — представляет собой самое значительное и характерное из всех движений, сопутствовавших образованию в XX веке новой художественной методологии и практики. Это движение, упорными ударами разбиравшее мнимое «единство искусства» в его прежнем



Р. Фальк Автопортрет 1900 Р. Фальк Портрет да пейзаж

абстрактно-логическом и мистическом понимании и выявившее самостоятельную природу каждого отдельного вида художественного творчества, в живописи отобразилось особенно четко и последовательно.

Традиции передвижничества, внешне вывернутые названию и лишь углубленные «Миром Искусства», наполнили живопись громадными дозами чуждых ей литературных элементов. Разрушение внешнего, «литературного» содержания живописного произведения явилось первым конкретным делом нового искусства.

Освобождение живописи от заранее данных, отмеченно программных, ничем не связанных с процессом обработки живописного материала, тенденций — будь то задачи изображения быта у Передвижников или историко-стилизаторские задачи Мира Искусства, — вот в чем выразилась первая стадия описанного процесса — стадия разрушения литературы.

Но за этим начальным шагом последовал дальнейший, логически продолжавший первый — разрушение сюжета, которое обыкновенно толковалось, как утверждение чисто декоративных начал в новой живописи. А самое пристрастие новой живописи к «мертвой природе», все же легче допускавшей любые бессюжетные комбинации — лишняя черта, характеризующая то же явление.

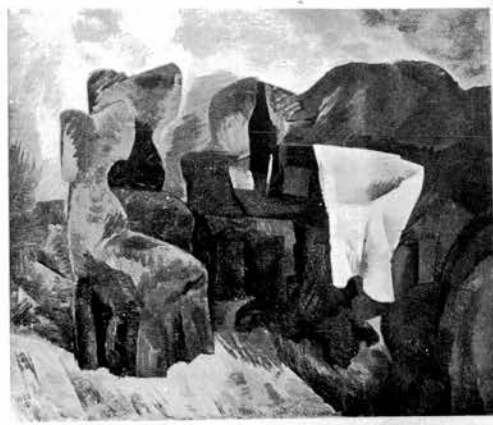
Развитие новых живописных форм, в поисках «чистой живописности», не остановилось на позиции разрушения сюжета. Последовала дальнейшая, поистине решительная, стадия — разрушения предмета. Живопись оказалась стеснительными не только нормы сюжета, т. е. определенного комплекса жизненно-реальных форм, но и норм предмета, т. е. любой жизненно-реальной формы.

На этом этапе — разрушения и кубистического разложения предмета, казалось, должен был остановиться дифференцирующий поток. Однако, он пошел далее, доводя до логического абсурда тенденцию очищения живописных начал.

Таким логическим абсурдом, доводящим до математической чистоты начало «чистой живописности», явился следующий этап, который можно обозначить, как разрушение изображения. В этой стадии искусство живописи пришло к логически предельной и, вместе с тем, закономерно абсурдной абстракции, — к математически чистой живописности супрематизма.

Пройдя последовательно стадии безлитературных, бессюжетных, беспредметных и, наконец, безобразительных форм, живопись должна была этой последней точкой завершить цепь своей эволюции. Логически подойдя к черному квадрату на белой поверхности холста, живопись закачалась на какой-то последней грани — грани искусства и... небытия. Продолжением процесса естественно должен был бы явиться или прыжок в это небытие, то есть самоубийство живописи, — или прыжок за пределы чисто живописного материала и станковой работы — в круг других материалов, в круг художественного производства.

Таков, в самом упрощенно-схематическом виде ход основного формообразующего процесса в живописи последних полутора десятков лет. Московская живопись четко отразила первые две стадии этого процесса, была захвачена отчасти и третьей, — и остановилась, не пройдя ее полностью и отвергнув кубистические сообразия, с тем, чтобы последний шаг — уничтожение изображения — предоставить другим группам и другим деятелям. Но путь Московской Группы не был бы путем школы, если бы эти отдельные моменты, характеризующие современное движение изобразительного искусства, не были цементованы в нем какой-то единой культурой мастеров, единым живописным мировоззрением.

P. Фалька
Красная женщина

1920

P. Фалька
Портрет на фоне

нием. Таким скрепляющим началом являлся для «Бубнового Валета» та система живописного искусства, которую условно мы соединим с именем последнего великого живописца Запада. Не «эляриане» Сезанна в обычном смысле этого слова, а применение сезанновских начал русскими мастерами, — такова следующая черта, определяющая лицо московской живописи.

Работу Фалька все названные выше линии задела особенно заметно, почему его живопись и представляет собою наиболее характерный отрезок всего расширяемого круга явлений.

III

Судьбы русской живописи, последовательно претерпевшей господство чисто литературных течений передвижничества и «Мира Искусства», привели к тому, что революционный отход новых мастеров от «литературы» повлек тем самым

и отказ от сюжета, — даже в чисто живописном понимании и выражении последнего. Живопись сбросила с себя не только «литературщины», — ничем не связанные с живописным материалом литературные программ, — но и обнаруживала стремительную волю освободиться от норм всяческого сюжета, относилась к последнему как к «порождению» литературы. «Засилье» литературы в живописи (достигшее своего предела в стилизаторско-историческом эстетизме «Мира Искусства») и обусловило это смещение понятия живописного сюжета с понятием литературного содержания, — смещение, толкнувшее живопись с особенной силой навстречу дифференцирующим тенденциям. Разрушая «литературу», московские живописцы разрушали одновременно и сюжет. Исключительный, аскетический станковизм московских мастеров только содействовал углублению этого уклона.

Фалька отражает в первом периоде своей работы эту черту особенно ясно. Его полотна 1909 — 1917 гг. в подавляющей части — совсем бессюжетная живопись. Если та же черта у других мастеров «Бубнового Валета» в значительной мере скрыта различнейшими побочными моментами, — местного колорита, восточных влияний, водоевлия городского пейзажа и городских условий — то Фалька своей нейтральной, почти абстрагирующей, волей делает ее особенно явственной. Дело не только в том, что зритель, как и сам художник, не может отыскать для картин Фалька ее названия; это — черта общая большинству мастеров того же периода. Но — вы затруднитесь, если захотите отнести масляную вещь Фалька к одной из категорий, — пейзажа, портрета или натюр-морта. Эти привычные категории, конечно, всегда были условны; но живописная значимость сюжета утверждает, так или иначе, неизбежность именно этого деления. Сюжет — рождается не иначе, как жизненным соотношением форм. А так как соотношения форм в ландшафте, вещи и человеческом теле всегда природно различны, то соответствующий живописный сюжет выбирает обычно одну из этих категорий — пейзажа, натюр-морта, портрета.

«Мертвая природа» у Фалька ничем не выдает именно таковой своей сущности... Это отнюдь не значит, что вещь «одушевляется» им; напротив, восприятие вещи у Фалька вовсе лишается тех черт живого анимизма, которые так излюблены новой живописью в натюр-мorte. Вещи у Фалька — частицы непрерывной материальной среды, определенно окрашенной и имеющей определенную структуру. Фалька отнимает у каждой самостоятельной вещи даже то значение отдельной молекулы, которое наделяет данную единичную вещь какой-то законченной ролью в композиции натюр-мортного целого. Вне живописное значение и особенности данной вещи его не интересуют; равным образом, человеческое лицо фигурирует на его полотнах как вещь *vis generis*, — не более. В этой черте — бессюжетное значение живописи Фалька сказывается в полной мере.

Ошибочно, как мы отмечали, отождествлять понятие сюжетной живописи с понятием живописи «содержательной». Портреты Рембрандта не менее

сюжетны, чем «Похищение сабинянок», «Утро стрелковой казни» или любое «Поклоение вождям». Натюр-морт голландцев в равной мере имеет в составе своей композиционной конструкции ярко выраженное сюжетное начало. Портрет и натюр-морт Фалька бессюжетны не потому, что это только портрет или только натюр-морт, а потому, что он как раз и не обладает сюжетными свойствами, присущими именно портрету или именно натюр-морту. Живопись Фалька являет исключительно матерью, и притом с той ее стороны, которая ограничена исключительно зрительным восприятием. Здесь стоит отметить характерное пристрастие живописца к прозрачным окрашенным предметам, — стеклу, бутылкам, воде; в этой маленькой черточке сказывается глубокое стремление воспринимать вещь исключительно как окрашенную среду, в наиболее чистом виде выраженную в прозрачно-цветных (т. е. окрашивающих пропускаемых через себя лучи) материалах.

Основной момент сюжетной живописи, — наличие вне-композиционной связи между отдельными частями изображаемого — отсутствует в большинстве полотен Фалька. Если в натюр-мортах, напр. Кончаловского мы можем услыть помимо определенных композиционных приемов мастера, стремление выразить какой-то хаос вещи, косность окружающих человека предметов, — в этот момент сам по себе является уже сюжетом, — у Фалька мы не находим подобных черт, имея перед собой лишь нейтрально-текущую «видимость» окружающего, кусок «пола зрения» художника, — не более.

Значительно слабее, чем противсюжетные начала, сказались в работе Фалька стремление освободиться от норм предмета. Этот момент дифференцирующего процесса был вообще воспринят «московской живописью» лишь отчасти. Кубизм в его законченно-французском выражении так и не привнес у нас. Но кубистическая проработка явственно наблюдается у всех без исключения живописцев этого периода.

Стремясь к выявлению чисто-живописного материала, кубизм привел к освобождению живописного изображения от внешне-обязательных форм предмета, т. е. определенной реальной, внешне-продиктованной живописцу формы. Практически этот шаг выразился в введении в картину так называемого сдвига, т. е. произвольного перемещения определенных элементов образа (объемных, цветных, плоскостных, перспективных и т. д.).

Сдвиг у Фалька претерпел своеобразную судьбу. Довольно часто звидимый художником в работах 1909 — 16 гг., он применяется им скорее как некоторый прием композиции, чем как выражение «беспредметности» в живописи. Уже эта черта показывает, что сдвиг, в его кубистическом смысле, не был усвоен Фальком, как не был воспринят он и московской живописью вообще. На этом этапе дифференцирующего процесса она и остановилась. Именно неприятие сдвига и кубизма вообще оказались поворотным моментом для всего дальнейшего пути



P. Picasso 1917 B. Fuld



P. Picasso 1913 B. Fuld



P. Picasso 1920 B. Fuld



P. Picasso 1920 B. Fuld



P. Picasso 1922 B. Fuld



P. Picasso 1922 B. Fuld

московской живописи. Этот поворот у Фалька связан теснейшим образом с той стороной живописной работы, которую выше мы определили знаком Сезанна. К этому имени неизбежно (как бы ни старался автор не говорить о «влияниях» и тому подобным неопределенностям) — приводит все пути изучения московской живописи и работы Фалька.

IV

Сезанн — слово почти магическое для русской живописи. Это имя давно уже означает нечто гораздо большее, чем имя великого художника: оно — знак целой системы живописной работы, — системы, которую, конечно, можно было бы назвать каким-нибудь другим термином, если бы нашлось более подходящее русское, латинское или иное слово.

Роль Сезанна в новой русской живописи огромна, и недаром сезаннистами обзывают всю московскую группу. Но распространенные суждения о характере этого «влияния» и о природе самого «сезаннизма» — очень поверхностны и просто неверны. В работе Фалька начала, условно именуемые нами сезанновскими, получают свое исторически-типичное и конкретно-ясное выражение. Живопись Фалька помогает установить подлинные черты применения сезанновской системы русским искусством — а, вместе, и черты самой этой системы.

В истории французской живописи Сезанн явился некоторой остановкой на стремительном тракте импрессионизма. Эта остановка была не замедленным движением вперед, по повороту от края той «световой» пропасти, к которой была подведена импрессионизмом масляная картина.

В русской живописи Сезанну снова суждено было сыграть ту же роль восстановителя живописи и утвердителя живописных начал картины. Там Сезанн не дал живописи расплыться в солнечном луче и отвел ее русло от берегов крайней натуралистической извилистости, — здесь — дифференцирующий процесс был введен им в русло живописного создания.

«Искусством в гриме» назвал не так давно один очень остроумный человек русскую живопись. Гримировка в «сезаннизме» заняла значительную долю живописной работы московской группы. Своим неуклюже-здоровым чутьем начал именно с Сезанна и разработки его системы, московские мастера долго не могли подойти к ней иначе, как путем интерпретации отдельных ее разрозненных моментов. В результате, на первый план выступило чисто-внешнее тематическое родство с Сезанном, которое и заставляло говорить о «влияниях», «подражаниях» и т. п.

На деле московская живопись только готовилась к овладению Сезанном; долгий период этой подготовки мы назвали бы, пользуясь медицинским термином, «латентным» сроком, периодом «скрытого заболевания» Сезанном. Он отличался у разных мастеров различной продолжительностью; у самого зрелого, Кончаловского, он кончился, кажется, раньше, чем у других. Но некто иной, как именно

Фальк, вышел из этого периода впервые нашедшим самого себя, и об его сезаннизме можно говорить уже не как о гримировке, а как о вполне подлинном живописном явлении. Этот последний период (1920 — 23) и должен привлечь наше внимание.

Прежние работы художника при всех их индивидуальных чертах не особенно все же резко отклонялись от того, «среднего арифметического», каковым была живописная «манера» всей московской группы. Да, это был тоже «сезаннизм» — но в тех своих ранних, «бубново-валетских» выражениях, которые наполняли выставки этой группы изрядным количеством смеси французского с чистейшим московским.

Фальк несколько менее других повинен в этом смешении, — быть может в силу своей чисто-личной художественной сдержанности и живописной осторожности. Но мы все же уверенно проходим мимо всего периода творчества Фалька, охватывающего годы 1909 — 1919 потому, что его подготовительный «латентный» период может служить лишь черновым материалом для высшей облика мастера. То был, в конечном счете, период ученичества художника.

С некоторой внешней остановкой начинается пора зрелости мастера. На смену прежнему сезаннизму, как использованию отдельных разрозненных приемов письма, приходит сезаннизм, как целостная организация живописного зрения, как система обработки живописного материала. Фальк, вместе со своими современниками, шел ранее по линии наименьшего сопротивления, вводя в свою живопись отдельные «новые» черты фактуры, композиции, цвета и т. д. Ведь и в сезанновской живописи замечали прежде всего ее пресловутую «объемность», к чему прибегали и знаменитое место из «эвангелия от Бернара», говорящее о геометрически-объемных началах живописного выражения. Фальку понадобилось пройти весь путь дифференциации живописного материала, и когда живопись, в итоге этого пути, предстала перед ним в своей последней, лишней всех литературно-сюжетных наслоений, наготе, — тогда он совсем с иной стороны подошел к познанию и применению этого материала. Не в изгнании сюжета, предмета, изображения, а в утверждении примата цветового начала — система Сезанна, и к этому приходит современная живопись после всех своих аналитических чистилищ.

Начиная с 1920 г., работы Фалька говорят о настоящих поисках художника именно в этом направлении. Мы видим, как исчезает с его полотен одна за другой черты «детского» сезаннизма и «детской» дифференциации. На их место все настойчивей проникает попытка дать живописную характеристику всего картинного целого через цвет. Все остальные моменты живописного выражения — становятся для него как бы функцией основного начала — цвета.

Пока мы имеем перед собой только первые орудия мастера, разработанные именно в таком разрезе. Эти начальные шаги характеризуются на первых порах подходом к цвету, не лишним, быть может, некоторой прижимистости

и издешней подчеркнутости... Фальк пытается выразить это свое цветопоимание путем и инструментальной картиной в определенном основном цвете. Таковы его полотна — «Мебель», «Портрет в белом» (1922), «Красный натюр-морт» (1923). В структуре «Мебели» мы ясно видим, как все построение картины организовано исключительно на цветном фундаменте, — как ее композиционно-пространственные, фактурные и, наконец, красочные элементы являются производными от того основного цветового начала, в котором инструментована вся вещь.

Но менее явственна та же черта в «Портрете в белом», где к указанным моментам присоединяется еще и обусловленность освещением и цветом. — Принципиально противоположный метод импрессионизма. Эта же вещь, вместе с «Мальчиком с бутылкой», говорит о попытке сделать и самую «объемность» функцией цвета, — а «Поиском портрета», на первый взгляд чисто «плоскостной», подходит в упор к этой проблеме, так занимавшей Сезанна, который презрительно называл китайскими картинками «плоские» вещи Гогена.

Уверенность, что именно в этом, быть может, очень общем, но живописцу вполне отчетливо говорящем примате цвета, и заключается самостоятельное существо живописи, которого она тщетно добивалась экспериментами дифференциации, — заставляет Фалька притти к пересмотру прежнего отношения к предмету и сюжету. Здесь мы подходим к огромному явлению в жизни живописной культуры самых последних лет. В работе Фалька оно начинается с того, что из конструкции картины вовсе исчезает сдвиг. И ранее как бы нехотя воспринятый русской живописью и использованный Фальком лишь в качестве композиционного приема, — сдвиг отступает перед восстановленным в своих живописных правах предметом (ср. две работы — Натюрцица — 1915 г. и Натюрцица — 1923 г.; вместе с тем, другая «Обнаженная натура» 1922 г. показывает, как сдвиг применяется художником в чисто предметной композиции).

Легко понять, какое впечатление должен был произвести на поверхностного зрителя этот крутой поворот, с такой поразительной одновременностью и единодушно проделанный всеми крупнейшими художниками «Бубново-Валета». Внешне наиболее заметная черта этой «новой манеры» — ликвидация сдвигов — дала уже основание для суждений о «поворачивании», ретрессе, отказе от «левизны» и т. п. Все эти расплывчатые слова не заслуживали бы, конечно, внимания, если бы за ними не скрывался свой смысл.

Живопись, пройдя путь дифференциации, идя навстречу сюжету и попытавшись изгнать предмет, — не возвращается теперь вспять по той же линии. В картинах Фалька и его товарищей восстанавливается значение предмета, но предмет фигурирует уже в ином, чисто-живописном смысле, соответствующем требованиям и свойствам живописного материала и приемов его обработки. Путь живописи — не прямая линия, а спираль: горизонтально этот путь проходит теперь через прежние точки, но совсем в иных, по вертикали, плоскостях. За утверждением предмета совместно

намечается явное возвращение сюжета, — однако отнюдь не в смысле «литературного содержания» картины, как это имело место до процесса дифференциации. Сюжет возвращается как определенный конститутивный момент живописного произведения. Последние работы Фалька отчетливо говорят о приходе сюжета в его живопись и сюжет приходит уже не как чуждая живописному материалу литературная оболочка, — а изнутри, из конструкции самого искусства живописи, из его взаимоотношений с действительностью, — отношений совсем иных, чем отношения литературы, и, это знает, быть может, гораздо более близких и тесных. Самое образование сюжета происходит, поэтому, по иным законам, установив которые можно лишь рассмотреть сюжет как определенный момент работы над живописным материалом. Мы накануне новой сюжетной живописи (как сплошь сюжетной и весь Сезанн), — в этом существе того поворота, который намечается последними работами московских мастеров.

И Фальк отражает этот момент с особой выразительностью. Говорит об этом явлении детальнее — преждевременно. Но те путевые знаки, которые выше определяют его работу, сами по себе обещают выход на открытые пространства большой живописи. Не случайно среди этих указующих знаков одним из первых и решающих является — Рембрандт.

V

Остается в самых немногих словах коснуться некоторых чисто индивидуальных особенностей искусства Фалька, не определяемых никакими рамками его художественной методологии, — рамками «формальных» моментов, как принято, очень неудачно, выражаться. Уже из предыдущего вполне беглого и рясного изложения можно заключить, что это искусство — в высшей степени замкнуто, чуждо какой либо расплывчатости и разносторонности, — однообразно в самом строгом и первичном смысле этого слова. Эта очень сдержанная и очень холодная живопись могла бы показаться чужой каждому, кроме самого художника, живописью an sich, если бы ее суровейшие внешние ограды не колебались от глухих точек какой-то внутренней борьбы. Патетика этой живописи менее всего эмоциональна и, одновременно, глубоко-лична и глубоко-человечна. Как ни нейтрален, как ни абстрагирует Фальк ту видимость, которая фигурирует на его картинах, — мы узнаем в этих последних глазах мастера нашей эпохи, организм восприятия, свойственный современности, — глубоко жизненные черты высшей художественной культуры и внешнего творчества.

В этой живописи, повторим, очень мало эмоционального. И, вместе с тем, как совершенно отлична Фальковская выразительность от выразительности его современников! Мастерство исключительно экономное и столь же исключительно конденсированное в средствах своего выражения, — живопись Фалька менее всего требует от зрителя наслаждения красочным и пространственным богатством видимого.

В этом, и только в этом смысле ей менее всего свойствен напор. Строй всю свою живописную систему на цвете, Фальк, вместе с тем, совершенно не знает яркости и красочности, как чужды ему понятия живописного разгула и обилия. Это очень «налеткая», в своей прямоте и полном отсутствии ребусного и нарочитого, живопись говорит как будто о той трезвой и почти сверхъестественной сложности, которую всюду встречает и передает мозгу глаз современного человека.

Органам живописного видения Фалька достаточно своеобразен. Между глазом и предметом неизменно находится какая-то особая живописная среда, ощутительно присутствующая в валярах почти всех его последних полотен. Усложненность этого зрения несколькими планами, — не в обычном зрительно-пространственном смысле, — а в смысле различных степеней напряженности, требующих соответствующей аккомодации зрения, — одна из характерных особенностей живописной «манеры» Фалька.

Абстрагированно-конкретная выразительность Фалька — специфически станковая выразительность, исходящая только из своего материала и не знающая всевозможных вторичных моментов, которыми изобилует живопись его современников, так охотно интерпретировавших мотивы народного искусства, дубка вывески, местного колорита, различнейших живописных течений и манер и т. д. Настроенное на своеобразный живописный драматизм, это искусство органически не приемлет ничего лирического, интимного, «камерного». Его внятный и незагаданный, но крайне сгущенный язык с немалым трудом находит своего слушателя — свое адекватное восприятие. Ван-гоговская борьба осуществляется здесь в проявлениях глубоко скрытых от зрителя, и лицо мастера ни разу не искажается ван-гоговской гаммой боли.

Тем не менее, это лицо, — как бы тщательно ни прятал Фальк свой собственный облик в черный плащ своего «Автопортрета» — в упор глядит на нас с каждой из работ последнего периода. «Необщее выражение» этого лица пусть истолковывается желающими и могущими угадывать. Но предельная четкость живописного рисунка, достигаемая исключительно станковыми средствами, через чисто станковый материал, без какого бы то ни было привлечения графических моментов, — остается для нас самым большим достижением этого живописца.

Вдохновителем и «душой» художественной деятельности Государственного Фарфорового Завода является С. В. Чехонин, приглашенный на Завод в 1917 г. и с тех пор постоянно руководящий живописным отделением.

Первые работы Чехонина, сделанные им для Завода, носили почти исключительно агитационный характер. Из них крупнейшая — юбилейное блюдо, исполненное к 25 октября 1918 г. (герб Р. С. Ф. С. Р. в цветах). По рисункам Чехонина в лично им было расписано множество тарелок с лозунгами и монограммами Р. С. Ф. С. Р., блюда, чашки, сервизы и пр., украшенные многоцветным узором и позолотой. Затем художник перешел к преимущественному изображению цветов и фруктов (чаще всего на тарелках), а затем применил к фарфору свою книжную графику. При этом он сумел приспособить графику к фарфору. В отличие от своих предшественников, также прибегавших к графическим мотивам (Е. Е. Лансере, Воронец и др.), но не умевших применить ее к фарфору, Чехонин сроднил сухие и четкие комбинации blanc et noir с разнообразными формами фарфоровых изделий. Он внес в графику краски и позолоту, но одного этого добавления едва ли было бы достаточно, если бы художнику не удалось связать с фарфором и компановку своих рисунков, целесообразно трансформировать графику «в пользу» самого материала — фарфора. Прекрасная сосредоточенность, эстетическое чутье, художественный такт, отличающие чехонинскую книжную графику, сказались с новой силой — если не во всех, то в некоторых фарфоровых предметах, расписанных Чехониным.

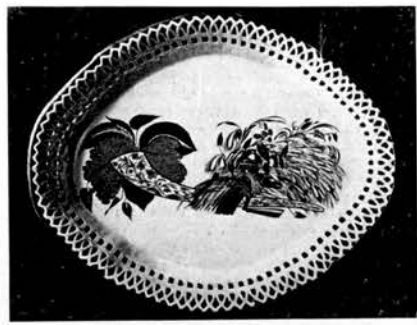
Кроме чисто орнаментальных и аллегорических вещей, по рисунку Чехонина исполнена серия графических портретов В. И. Ленина, Розы Люксембург, К. Либкнехта и большое овальное блюдо с автографами всех виднейших деятелей Октябрьской Революции.

Роспись черной краской представляет собою нередко повторение или варианты книжных работ художника. Применяясь в форме и характеру фарфоровых вещей, он вносит в эти рисунки соответствующие композиционные изменения. Иногда им применяется (как и в книжной графике) вторая краска, чаще всего красная, красновато-коричневая или желтая. Подобная роспись радует глаз благородной скупостью, имеющей свою особую прелесть. Сочетание всего двух красок, — черной и дополнительной, — создает впечатление строгости, спокойствия и простоты. Иногда художник добавляет к ним позолоту, но сдержанно, в небольшом количестве. Из числа таких чисто графических работ Чехонина отметим чашку с изображением обнаженной женщины и красного демона, и с разбросанными черно-золотыми листьями.

Другая чашка — с розой и гвоздикой — исполнена вся целиком черным. Третья — с розой и трагической маской — дает эффектное сочетание черного с золотым — роза написана золотом, а помещенная рядом с ней маска, искаженная ужасом и гневом, образует броское черное пятно. Очарование этих чашек заключается в тонкой игре контрастов — белого и черного.

На всем протяжении русской художественной керамики немного найдется вещей, которые могли бы соперничать с ними в отношении графического изящества и скромной грации рисунка. Недаром они пользуются исключительной популярностью и, выпускаемые заводом в многочисленных копиях, едва успевают удовлетворять спрос.

К работам живописно-графическим принадлежат те рисунки Чехонина, в которых контуры и основные линии исполнены графической манерой, т. е.



Блюдо из сервиза по рисунку С. Чехонина.

Из пюи де террис d'après dessin de S. Tchekhouine.

ровными черными штрихами, но весь рисунок раскрашен полихроматически (обычно в манере акварели, не густыми, а прозрачными красками) такова, например, роспись сервиза Grand Hôtel'a. (1922): цветы изображены графически, намечены тонким черным рисунком и затем иллюминированы бледными, бледными красками. Тут художник как бы балансирует на границе между живописью и графикой: для живописи это слишком «рисунчатое» и безжизненно, для графики слишком жидко и неопределенно, а независимо от того или другого, т. е. как нечто «живописно-графическое», это удачно и своеобразно.

Наконец, к чисто живописным работам относятся вещи, расписанные одними красками без всякого пособия графики. Таких произведений у Чехонина очень много. К ним относится, например, популярная (еще с 1918 г.) тарелка с синим серпом и молотом и разбросанными по всему полю цветами и листочками. Сюда же относится сервиз, исполненный для Наркоминдела — цветы без графики, яркие, сочные, однообразного типа.

Произведения первого и третьего рода преобладают, причем тех и других — приблизительно одинаковое число. Вещей с алюминированной графикой (вторая категория) гораздо меньше.

В живописи Чехонина нас привлекают две особенности: изыскство и продуманность орнамента и широкий размах фантазии. Давнее и прочнее пристрастие художника к орнаментальным мотивам укрепилось и «напиталось» изучением восточной керамики, византийских, персидских и кавказских узоров. Испытал он и влияние русского народного творчества: — монастырское искусство, изделия ростовских финифтильщиков, лубочные картинки — все это цветы, с которых художник собирал, подобно пчеле, сладкий и нежный мед искусства. В поисках орнамента, Чехонин одно время усердно коллекционировал «колокольцовские шали» эпохи Николая I, богатые сложными узорами.

Фантастика Чехонина, иногда жуткая и пугающая («Скорбь», «Голод», «Ужас»), но тем не менее пленительная, раздвигается в своих основных мотивах: в одних вещах проскальзывают футуристические влияния (вдущие со стороны французов), в других (чаще) образы, навеянные китайским и японским искусством.

Особняком стоит живопись Щекотихиной. Это явление ярко своеобразное и с точки зрения привычных традиций художественной керамики несколько необычное. Художница намеренно не считается с формой вещей, всегда стремится ее преодолеть, и все же ее работы пленяют смелостью и задором красочных комбинаций.

В отличие от Чехонина, закаленного графика, допускающего (иногда) какие вольности скорее ради отдыха и разнообразия, чем по зову внутренней необходимости, Щекотихина едва ли способна к графической сосредоточенности, к четкой формулировке своих намерений. Она не рисует, не пишет, а именно «малюет», и, глядя на ее работы, видишь перед собою озорного, талантливого мальчика, малюющего единственно во имя самодовлеющей красоты красок. Живопись Щекотихиной вызывает смешанные слуховые ассоциации, дает иллюзию деревенской песни, частушки пастыряльного перезвона колоколов, веселых переборов гармошки, ауханья и перебранки.

Сюжеты ее работ навеяны Рерихом, Кустодиевым, Петровым-Водкиным и отчасти Рябушкиным (последнего периода), но обработаны самостоятельно, с уклоном к футуристическому «разложению на плоскости». Отметим среди многочислен-

ных произведений Шеховицкой чашку «Чашечки» (1919), тарелку «Вратане русского с немцем» (1920), овальный лоток «Матрос с трубкой» (1920). Богато расписана чашка «Деревня» (1922), где наряду с пестрыми красками обильно применена золотая цитровка.

Интересно задумана чашка «Красный лик», на ней изображено подобие иконы, по сторонам которой расположены головы молящихся крестьян; здесь удаливается как бы преобразование нижней формы религиозности, которой революция дала новое содержание и новое направление.

Из числа агитационных работ назовем овальный поднос «Социализм» (1920) с девизами «Современная революционная мысль — это социализм, религия человека, религия земная, бесцельная». На этом подносе в дух крупных медальонов изображены группы революционных типов и сами буквы также сложены из фигур, деревьев и пр.

Своеобразно расписано блюдо «1-ое мая в Петрограде» (1921): матрос с девичей гуляет по набережной Невы; баржа, ростральные колонны, дома и река — все это размещено в одной плоскости, с нарочитым игнорированием перспектив. Красными контрастами отличаются «кобальтовые» тарелки Шеховицкой, т. е. тарелки, покрытые темно-синей краской, расположенной в глянцурю одними пятнами или набором, заглаживающей всю тарелку, оставляя белыми небольшие участки. Эти белые пятна Шеховицкая обычно заполняет черными или пестрыми цветами. Самые пятна на белой тарелке также превращаются у нее в причудливые фрукты, различные фигуры, иногда посуду, причем посуду применена позолота. Ряд таких тарелок исполнен художницей в 1920 и 1921 гг. Выстащие резкие краски, узоры, ярким объединены в ее работах смелой, остроумной композицией.

Совсем иной облик имеет творчество М. М. Адамовича. В нем можно различить два периода: в первом преобладают классические мотивы, античные руины, старинные памятники, иногда виды Петербурга, слегка стилизованные в том же классическом стиле. Обычно все эти пейзажи написаны одной краской, в тоне красновато-коричневом, синевато-зеленом или сером, и в этой ступи одноцветности есть благородная простота и строгое спокойствие, присущие античному искусству. Архитектурные мотивы Адамовича явно навеяны Гюбером Робером, Панини и особенно Пиранези, есть в них нечто и от наших скульптуро-реставраторов — Козловского, Мартова и др.; но в изящных композициях Адамовича нет робованного подражания, слепого копирования; они достаточно самостоятельны, в них чувствуется искренняя «убежденность», а не на прокат «манера». Этот период творчества Адамовича был непродолжителен (1918—19). Вступив в 1919 г. в Красную Армию, художник заинтересовался революционными мотивами и стал украшать фарфор почти исключительно лозунгами, достигая в некоторых случаях яркого декоративного эффекта. Очень удачна, например,

Замечательна по тонкости техники роспись чашки с лозунгом «Ум не терпит новолуния», но, конечно, и здесь цветы, перевязанные лентами, ничуть не выматывают от соседства с «глубокомысленным» афоризмом. К «живописи с комментариями» относится блюдо «Улучшение времени — смерти безвозвратной подобно» (на фоне — горы и здания). На другом блюде надпись — «Дух разрушающий есть социальный дух», изображены два города — один в русском стиле, другой современного фабричного типа, под ними пожар, над ними разрыв артиллерийского снаряда. В декоративном смысле удачна тарелка, исполненная к VIII Съезду Советов: разорвавшаяся бомба, образовавшая при разрыве патлуцевую асфальт. Основное пятно тарелки красиво контрастирует с кобальтовым бортом, покрытым серебряной надписью.

Такая же тарелка с кобальтовым бортом была исполнена Кобылецкой по заказу Государственного Издательства; на ней изображена открытая книга («История Октябрьской Революции 1917 г.») и золотые серп и молот.

Есть у Кобылецкой несколько работ исторического характера — портреты Желобова, Калыева, декабристов (на тарелках).

Реже встречаются у Кобылецкой «бессюжетные» вещи, например, блюдо с разбросанными по нему листьями с надписью «Петроград 1921».

Худ. М. Лебедевой удается иногда острейшее сочетание явного типа и символика. Таков ее «Телефонист» (блюдо 1920 г.), красноармеец, говорящий по телефону и связанный сетью выходящих проводов с окружающим его городом. На другом блюде в центре нарисован город, по бортам люди, поющие интернационал. Менее удачна тарелка «Орфей в лесу, окруженный зверями», и совсем неувлекательна лоток с рыбой на фоне голубого треугольника. Попаданию, это должно изображать революцию, разрывающую сети рабства.

Р. Ф. Вильде исполнено не мало вещей с лозунгами: «Спасти Революцию, помочь голодающим», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь», «Труд связал капитал и просвещение завершит победу» «профессиональное образование — условие организации труда», «коммунистическое просвещение — экономическое возрождение», «красное знамя с надписью «победа трудящихся» и пр.

Худ. Ивашинцевой расписан ряд чашек, тарелок и блюдец, преимущественно цветами и фруктами. Для ее манеры характерен размахистый, крупный мазок, сильный колорит. Исключенье составляет блюдо «Жинца» (1919), исполненное в бледных, мягких тонах.

В произведениях Б. С. Радонича обнаруживается влияние Чехонина. Ей принадлежит превосходный сервиз *tête à tête* (мелкие листья черные с золотом, между ними крупные цветы и птицы), блюдо Россия (1921) и курьезный поднос (1921), на котором кроме женской Р.С.Ф.С.Р. изображен рог изобилия и благоуханные цветы, с надписью на каждом: «Чека», «Исполком», «Компрот», «Всесообщ», «Доклонтбед», «Совнарком», «Ця».

его «красноармейская тарелка» с красной пентаграммой, буквами Р. С. Ф. С. Р. и золотыми сельско-хозяйственными орудиями, расположенными по кобальтовому борту тарелки. К этой группе работ относятся и тарелка «Каптал» (фабрика и рабочий), расписанная золотом, черной и красной красками. Художник исполнил также несколько чашек, украшенных цветами, и чашку с портретом Ленина (по рисунку Нат. Альтман).

Иногда Адамович все же возвращается к своей прежней манере, и в его бытовых, красноармейских сценах проглядывают черты классического пейзажа. Таков рисунок чашки «Ночь в обозе» (красноармейцы на азиатской границе России, судя по верблюду), «Доброволец» (у костра) и др. Эта роспись исполнена, подобно ранним вещам, одноцветно, в красновато-коричневом тоне.

В монотонной манере написаны и пейзажи художницы Фреде (синевато-зеленые виды Москвы). Однако, чаще ее фарфор расписан цветами.

Скульптурные произведения Фарфорового Завода исполнены (большая часть) талантливым Н. Я. Делько. В них много живого, зоркого чувства быта («Миллионерка», «Рабочий», «Красноармеец», «Работница, вышивающая знамя»). Раскраска этих фигурок, трубок, чернильниц, шахмат, кружек, горчичниц и пр. принадлежит художнице Е. Я. Делько. Неоспорительно отдельным краскам, записываемым в наши дни от чисто технических недочетов производства, складывается иной раз и в этих работах. Но самый выбор тонов и комбинация красочных пятен удаются Е. Делько превосходно. Кружки «Молоко», «Салаатка», «Сахар медович», «Чай», чернильница «Жинца», горчичница «Старуха», статуэтка Иванковского и целый ряд бытовых, революционных статуэток радуют глаз яркой, сочной раскраской, не заглушающей чисто «материальной» прелести фарфора, но, напротив, подчеркивающей ее. Работы эти относятся к 1920—22 гг.

Талантливо исполнены некоторые статуэтки Бруксони-Митрохиной (напр., «Буржуазка») раскраска их не всегда тщательна.

Свое «слово», своя манера есть у Кобылецкой. Правда, тем ее иногда искусственно и надуманы, напр., блюдо с газетками, на котором добросовестно зарегистрирована почти вся петербургская периодическая пресса. Но всегда удачны лозунги, вкраиваемые художницей. Это замечание относится не к политическим лозунгам, продиктованным насущными агитационными целями, зависящими от политической конъюнктуры, а к сентиментальным лозунгам, зависящим от политического настроения, а в сентиментальном характере, напр., искусство есть одно из средств единения людей» (на чайнике). Подобный лозунг является для друзей искусства самоочевидной истиной, для тех же, кто искусство чужд, он мало убедителен. Убедительность художественного предмета должна заключаться в его прямом эстетическом воздействии на зрителя, в опыте непосредственного восприятия. И Кобылецкая достигает этого хотя бы в упомянутом случае — не надписью, «украшающей» чайник, а нарядностью кобальтовых пятен, превращенных в фантастические цветы.

Кроме постоянных художников, работающих на Заводе, к делу привлекаются и художники, лично не пишущие по фарфору. Вещи расписываются по их рисункам копистами. Так исполнен ряд вещей по рисункам Добужинского. Очень изящны его скульптуры, приобретающие какую-то субтильную четкость и грацию на глянцевитом, холодном фоне фарфора. С таким же успехом применены к фарфору и некоторые скульптуры Нарбута. По рисункам Добужинского исполнены так же тарелки с пейзажами (сены), театральные типы, «Король Лир», «Корделия» и др. По рисунку П. В. Кузнецова расписан кинорварно-красный сервиз с крупными примитивными цветами. На тарелках Вытечжанина красуются чаще всего клоуны и балерины. Заняты три чашечки по рисункам В. Кандинского.

В последнее время к деятельности Фарфорового Завода привлечен ряд новых художников, в частности супрематисты (с К. Малевичем во главе). Они не ограничиваются применением супрематистской живописи к росписи старого фарфора, но создают также и новые формы вещей, с целью связать живопись и форму в одно художественное целое.

Мы обозревали главнейшие художественные произведения, исполненные на Фарфоровом Заводе за последние годы. Их стилистическое своеобразие особенно ярко бросается в глаза при сравнении со старым фарфором, рядом с которым помещены некоторые современные изделия в Музее Фарфорового Завода. Правильное отражение революционного быта, преобладание восточного влияния в организации наряду с подлинным (не стилизованным) выражением национального русского стиля, красочная яркость, грубоватая, но броская и звонкая — составляют типичные черты современного художественного фарфора. Живая действительность вновь нашла себе место в произведениях керамики. В области декоративной также завоевано новое содержание. Много внимания уделено скульптуре. Весьма интересны новые работы Матвеева.

Будем надеяться, что, с постепенным удешевлением материалов и производств, изделия Фарфорового Завода станут доступными самому широкому кругу покупателей. Возрождение русской художественной промышленности не за горами и, если в трудные годы нужды и лишения художники-керамисты сумели создать столько исключительно талантливых и оригинальных произведений, то, несомненно, с улучшением общих условий художественного труда мы вправе ожидать от них еще более высоких и совершенных достижений.

МОНТАЖ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК В МОСКВЕ

Ворис Ловатинский



жизнени, которое царило за годы Революции на театре, чрезвычайно показательно и важно, но главное значение этого оживления всетаки оказалось не в режиссерской части постановок, несмотря на то, что театр выдвинул целый ряд опытных и острых работников в этой области. Наши театры не создали революционного репертуара и не имеют сдвига в сторону пролетариата своей аудитории. И репертуар, и зрители — почти прежние.

Несмотря на то, что мы имеем в Москве свой «Театр Революции», самый подход к теме и способы ее разрешения только продолжают ту традицию обновления театрального действия, которая была поставлена в порядок дня Художественным Театром еще в начале XX столетия. Таиров, Мейерхольд и др. театральные работники только заканчивали ход развития по ранее расставленным вехам.

И как раньше интерес к русской театральной постановке за границей измерялся всегда не столь интересом к самому содержанию постановки, ее режиссерскому и актерскому выражению, сколь внешности ее, к ее декоративному оформлению, так и теперь ударный пункт сосредоточения интереса остается прежним. Датский балет в Париже всегда брал европейскую публику новизной и интересом именно декоративной стороны своих постановок. И ныне опыты поездки Камерного театра в Париж с полной ясностью доказали, что Европу интересует внешность нашего театрального оформления бесконечно больше, чем наши режиссерские ухищрения. Несмотря на несомненный провал сценического толкования Федры и Жирюфа, интерес к монтажу этих постановок был чрезвычайно велик, и недаром все французские художники, которые присутствовали на постановках Камерного, отнеслись к художественным достижениям театра с величайшим вниманием и восторгом. В этом отношении им действительно оказались впереди Европы. И как раньше декорации Бакста, Гончаровой и др. служили образцом для подражания Европе, так и теперь наши последние достижения в области монтажа послужат новым точкам и обновлениям Европейского театра.

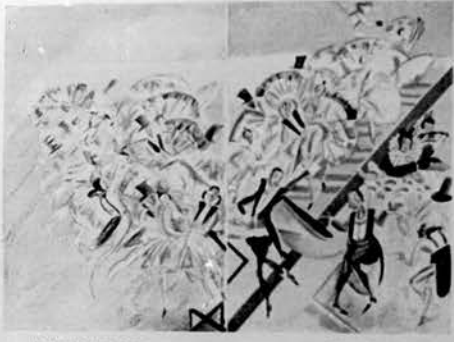
И не хочу сказать, что наша внутренняя работа над автором и освобождение театрального действия от лишней трафаретности прошла бесцельно и не имеют



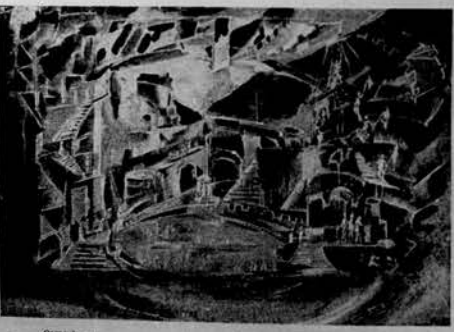
Степанов Александр Степанович «The Artist», 1923. Художник: Степанов Александр Степанович. Театр имени Коммуны (Москва) «Синяя», постановка по пьесе Пьера Жюль Верна.



Бердичевский Александр Степанович «Три дня в жизни», 1923. Художник: Бердичевский Александр Степанович. Театр имени Коммуны (Москва) «Синяя», постановка по пьесе Пьера Жюль Верна. Декорация Максимилиан Штерн «Домашняя жизнь», постановка по пьесе Пьера Жюль Верна.



Максимов Александр Степанович «Израиль-Израиль», 1923. Художник: Максимов Александр Степанович. Театр имени Коммуны (Москва) «Синяя», постановка по пьесе Пьера Жюль Верна.



Остро Иван «Алла-де-Роман», 1923. Художник: Остро Иван. Декорация Максимилиан Штерн «Домашняя жизнь», постановка по пьесе Пьера Жюль Верна.



Миткович Христианович Степанович «Лепота», 1923. Художник: Миткович Христианович. Театр имени Коммуны (Москва) «Синяя», постановка по пьесе Пьера Жюль Верна.

важного значения, но для меня несомненно, что главные достижения русского театра за последние годы сосредоточены именно в области монтажа. Здесь мы действительно за это время проделали великую освободительную работу и расчистили дорогу для новых мастеров сцены (актеров и режиссеров), которые сумеют вновь смысл пропавшего сдвига и использовать его для построения настоящего современного сценического действия. До сих пор времени я не знаю ни одной театральной постановки у нас, которая хоть приблизительно сумела бы использовать в смысле постановочной обработки те невероятные возможности, которые предоставляются ей новым театральным монтажом, выработанным художником. Художники в театре, как это ни странно, далеко опередили, в смысле разрешения их задачи, своих работников сцены — актера и режиссера.

На ближай взгляд случайного наблюдателя может казаться, что работа над декоративной частью театрального монтажа происходит в России какими-то скачками, вне связи с прошлым. Может казаться, что здесь нет органического правого развития идеи театральной декорации, а только следы борьбы за новую выдумку со стороны отдельных художников.

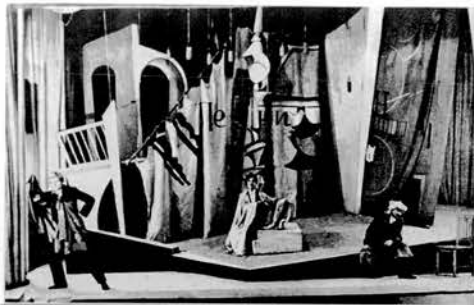
На самом деле это не так. Им с необычайной легкостью можно дойти до истоков нашей художественной мысли, работающей в этом направлении. Самые революционные на первый взгляд работы наших художников на театре, как,

напр., монтажи Якупова, Рабиновича, Поповой, на самом деле не более порывают с основной традицией русской сцены, чем постановки Врубеля, Коровина, Бенуа, Сапунова в свое время. А для нас теперь уже ясно, что они развивались совершенно равномерно и исторично. В этом и в виду их главную ценность и прочность их завоеваний. Пресловутый «левый фронт» в театре сумел только заострить отдельные моменты основной линии развития. Нечего ему поэтому так преувеличивать свое значение.

Весь театральный монтаж последних лет (как и раньше) целиком вывел из достижений станковой живописи. Станковая живопись была именно тем фундаментом, на прочность которого могли с полным правом рассчитывать художники. И все успехи, выпавшие за последнее столетие на долю изобразительного искусства, брошенного на борьбу за новые формы столько творческой энергии, пришли на помощь художнику в его работах на театре. И в этом, вероятно, и причина, что достижения художника всегда впереди достижений актера и режиссера.

2. За пять лет Революции, когда темп развития различных идей в области театра бесконечно ускорился, с уверенностью установлено несколько выкристаллизовавшихся течений. С одной стороны еще до сих пор весьма сильно препоныение перед старыми уже совершенно выработанными формами театральной декорации. При этом не только старая гвардия, как Коровин, Ал. Бенуа, Добужинский, продолжает отстаивать свои старые понятия, но и молодые годы художники только слегка подрывают свои шеи новыми румянами современности, по существу своему оставаясь чистыми ригитами того понимания идеи театральной декорации, которая была установлена в эпоху главенства «Мира Искусства», как арбитра «елевизагит». Декорация на театре попрежнему остается чисто плоскостной живописью, при полном отсутствии умения использовать все возможности сцены. По сцене (сценическая площадка) остается вне поля обстрела художника-декоратора, возможности электрического света служат только для названного размытия дна дна декораций «звезда», «лунного света» и т. д. Только с этой точки зрения можно рассматривать также постановки последних лет в Москве как «Юангрина» (худ. Федоровский), «Периколы» (худ. Кончаловский) и еще многие другие. Рубеж попытка худ. Ниванского использовать сценическую площадку и ввести ее в общее строение декорации не меняют общего его направления. Оно все еще развивается в плане постановок «Русского балета в Париже».

В другом плане следует рассматривать работу художников, которые делают попытки создать совершенно новый вид театральной сценической коробки, прерывая ее в акту действия актера, отводя чисто декоративный интерес на задний план.



Принцесса Турандот, Худ. Н. Ниванский

Детская Антрекотте де Момме, Худ. В. Елизаров

3. За последние годы натуралистическая школа живописи была представлена в театре по прежнему широко и полно. Несмотря на беспримирную борьбу, объявленную натуралистическому театру Мейерхольдом и Таировым, мы видели на сцене московских театров несколько хороших и грамотных постановок. Монтаж Кончаловского к «Периколы», конечно, не современен. Он еще всецело может быть квалифицирован как «декорация», наименование, которое становится уже совершенно неприменимым к последним постановкам, центр тяжести которых перенесен на конструкцию сцены, применительно к развешивающемуся на нем действию. Мысль художника всецело работает в плоскостном, этнодо-живописном понимании декорации, которая свойственна всем исканиям художника в его станковой живописи. Декорация «Периколы» иллюстрирует пьесу, мало принимая во внимание технические возможности актеров и средства их выразительности. Они самолюбливаются в соответствии с той традицией, которая была установлена для русской декоративной живописи в «Детский период». Это картина, хорошо и свободно написанная, с прочным размещением частей ее, с достаточным знанием условий, при которых зритель способен охватывать ее с различных точек зрительного зала. Картина эта упрощена, и части ее размещены на сцене в различном расстоянии от рампы, что все же совершенно не нарушает ее чисто плоскостного

характера. Большим достоинством декорации надо признать ее чисто живописные качества, очень прочно проработанные.

Второй постановкой того же типа, чисто декоративной живописи, еще раньше появившаяся, кузнецовская «Сакунтала». Это настоящий восточный ковер, с невероятной чуткостью воспроизводящий стилистику индийской вичической поэзии. В ней то же очарование, которое так захватывало на последней выставке работ художника. Виден мастер-живописец, который подчиняет своему живописному темпераменту и пьесе, и режиссеру, и актеру. Художник безраздельно властвует здесь над сценой. Он как бы устроил выставку своей большой картины. Монтаж «Сакунтала» — великолепная диорама с движущимися фигурами актеров, почти незаметных на сцене. Движения актеров только повторяют тот общий ритм дна, который с исчерпывающей силой выражен художником в днах декорации. «Сакунтала» является собою лучшей образцом картинной декорации, которая главенствовала на протяжении последних десятилетий в русском и западном театре.

Рядом с ней постановки Большого театра с их официально приличными художественными оформлениями являются скучными и совершенно неужными. Если декорация Кузнецова к «Сакунтале» представляет сама по себе высокую художественную ценность, уже тем самым оправдывающую ее смысл, или декорация «Периколы» Кончаловского, выполненная в профессорски спокойных и технических уверенных тонах, имеет свое художественное значение, то по отношению к ригитам старого декорационного стиля, пытающимся «омолодить» себя при помощи юного конструктивизма, терпимость кажется мне неуместной. Мы могли в этом году присутствовать на прославленном представлении «Юангрина» в Большом оперном, где была дана попытка подпереть своими конструкциями «лихость» пьесы Коровинского стиля (без его таланта и знания сцены). Даже тяжелый на подъем Академический театр допустил в своих стенах страшные новшества: фанерную стройку и свет. Но результат был в достаточной мере плачевный. Стремление «построить» декорацию в духе времени оказалось настолько наивно понятым, подход настолько любительским, что не помогли даже колоссальные технические возможности его единственного в России монтировочного аппарата. Пресловутая свето-живопись, которой по плану художника придавалось столько значения, была сведена на игру световых эффектов, слащавостью своей ничем не отличающаяся от феерических цирковых пантомим, освещаемых бенгальскими огнями, тогда как деструктивный аппарат театра давал художнику действительно неограниченные возможности.

Другая подобная же постановка — Ниванского «Принцесса Турандот» (III Студия МХУ). Это — та же робкая попытка модернизировать свои художественные навыки. Художник не в силах не построить площадку, в соответствии с новыми театральными требованиями, ни дать большой драматический материал. Линия



Григорий Калашников Уланов

Патриот Юлиан Александрович Юлианов

пола (стиль Мейерхольда) никак не вытеснит с ничем не оправданными фестоночками (стиль «Брамбиллы»). Не дано ни стилю Гюндис, ни стилю армянцам, ни просто хорошей актрисе для актера. Вероятно режиссеру Вахтангову, при всем его остроумии и находчивости, пришлось потратить много сил и изобретательности, чтобы связать пьесу с декорацией, обоим сторонам, несмотря на слабые стороны декорации, все же вышел интересным.

К театральным постановкам, стоящим на рубеже между старой декорацией и новой сценической конструкцией, относятся работы в театре талантливых художников Альтиана — «Галуби», Рабиновича — «Колдунья» и «Дон-Карлос» и Экстер — «Фанера Кафарида». Во всех этих постановках тенденция старой декорации дать живописный «лейт-мотив» пьесам имеет еще в полной мере, но

понимание этой задачи и использование новых средств сценической выразительности — оправдано вполне и вполне целесообразно. Черное, белое и серебро «Гадюшка» в полной мере отвечают общему тону постановки, сама сценическая площадка разработана с пониманием актерского живого материала. Но все же общий эстетический облик «настроения», родственник прелестным старым постановкам Сапунова, неизменно дает себя чувствовать. То же приходится сказать и о постановке «Колдунья» и «Дон-Карлосе». Несмотря на остроумие лестничного построения декорации слишком преувеличивает над частью сценически-целесообразной. В ней слишком силен элемент декоративный. В «Дон-Карлосе» недостаточно полное понимание художником и смысла пьесы и того материала, с которым он имел дело. Она носит слишком отвлеченный характер, художник совершенно не считался с актерскими силами, которые должны были развернуть драму в его построении.

«Фаира Киарада» Экстер имеет значение, как одна из первых попыток Таирова при помощи художника построить самодовлеющее сценическое действие. С первого же взгляда видно сильное и неповторимое влияние Гордона Крега, с его беспомощными построениями, от которых художника оказался не в силах освободиться (может, тут вина режиссера?). Не отрицая значения художественного новшества, приходится все-таки констатировать неважность отдельных частей ее и робость исполнения.

4. Совершенно особо стоят работы на театре художника Якулова, которого с полной уверенностью следует считать родоначальником новой формы сценической постановки, являющейся в настоящий момент театральным «рынком». Первые его попытки дать совершенно новый подход к разрешению проблемы театральной постановки, следует отнести еще ко времени существования кафе «Питерск» 1917 г., в котором сцена, зрительный зал и посетители были включены в общую конструкцию композиционным замыслом художника. В строил кафе уже целиком заключались все те элементы монтажа, которые впоследствии получили такое неограниченное господство в так называемом «конструктивизме». В последующих своих театральных постановках Якулов только развивал и уточнял те тезисы, что он поставил тогда в порядке дня.

В длинном списке постановок, осуществленных им в течение последних лет, он никогда не впадает в трафарет, который так соблазнительно легок, и в котором уязво уже так много мастеров. Тайна этого заключается только в том, что художник выносил свою идею органически, никогда не проецировал ее в своей картонной лепешке. «Царь Эдип», «Принцесса Бранибелла», «Жирюфия», «Рявци», «Иудейская жена», «Вечный жид» дают действительно поучительную картину неутомимой работы художника в театре.

«Царь Эдип» явился первой попыткой использовать всю силу света (камен красочной раскраски, ибо достижения его, в силу яркости постоянной смены окраски, бесконечно превосходят все живописные возможности. Поразила по своей внутренней оправданности спираль дороги на заднем плане, которая сразу же приводит в взрывное движение статические порталы красок на переднем плане.

Создалась новая форма трагического пьесы, так как настало время, когда канон различных видов сценических постановок должен быть оформлен. При этом художник вовсе не стремится подчинить своей живописи всю постановку. Он только создает для актеров и режиссера ту среду, в которой они могут развернуть свои возможности.

«Жирюфия-Жирюфия» выдвигает совершенно противоположную задачу. Легкая по конструкции, остроумная и приспособленная исключительно только для нужд актера (истинный снаряд для гимнаста), это настоящая arena для современной эксцентрики.

Лучшей постановкой художника следует считать «Рявци» (опера Зимина). Несмотря на громадное количество затруднений (недостаток средств, световых возможностей, испорченность актеров в новой форме постановки), задача была выполнена блестяще. Героический пафос оперы Вагнера не просто получил свое отражение в строике монтажа, он организовывал движение актеров своими окружениями первого плана, лестницами, соединившимися между собой арками. Стройка ограничивалась только светом, причем интенсивность его (несмотря на бедность в театре световых средств) при помощи цветовых соединений доводилась до максимальной силы звучания.

Сущность всех опытов Якулова над театральным монтажом можно формулировать вкратце в следующих тезисах:

I. Изменены все средства живописной, световой и архитектурной выразительности на сцене. Декорация и костюм должны потерять самостоятельное значение картины, они — снаряд для игры актера, характеризуют актера не только со стороны психологической (как было раньше), но и со стороны его моторных качеств (актер — динамическое начало на сцене), видоизменяя самую фигуру его и требуя от него не жесткую даже, а лишь упреждение костюмом. Декорация и костюм — кинетичны, актер — динамичен.

II. Из монтажа изгоняется естество предметов изображения, и остается только сущность ощущения, выдуманного построением.

III. Выражение темы через применение современной инженерной техники. Использование полностью нового материала, рожденного ей.

IV. Создание различных видов театральной постановки: героической, трагической, патетической, опереточной, гротесковой, бытовой и т. д. Каждый из этих видов должен управляться своими законами, иметь свой канон.

5. Тезисы эти одинаково справедливы по отношению ко всем постановкам, так называемой, «конструктивной» школы театрального монтажа.

Является очень ценным то, что в ней действительно выработывается уже некий канон, общеобязательный для всех. Конечно, далеко не все художники в силах использовать этот канон правильно и целесообразно. В большинстве случаев он воспринимается чисто внешним путем, ведет только к бездумным заимствованиям, отход не скрывающим слабости изобретательского таланта. Очень показательна в этом отношении открытая ныне выставка театральных макетов (музей Зимина), где большинство экспонатов именно и грешит этим. Словный (хорошо технически выполненный) макет Веснина к «Человеку, который был четвергом», непонятно запутанный, не имеющий общей конструктивной идеи, может послужить лучшим доказательством того, как трудно без органического понимания самой идеи нового театра построить «конструктивный» план постановки.

Макет Поповой к «Великодушному рогоносцу» также ни в коей мере не в силах «построить» что-либо, так как он сам не построен, и только по недоразумению и непониманию значения этого слова может быть назван «конструктивным». Пределом подражательства и любительства являются макеты Амосовой. От них просто веет габбкой провинцией.

Хорошо выделяются постановки Комарденкова: «Разрушители машин» и «Возвращение Дон-Жуана». В них есть настоящее понимание законов сцены и тайны воздействия на зрителя линий и декоративных масс.

В этой краткой статье я только отметил характер отдельных, наиболее значительных постановок и пути развития монтажа в театре за последнее время. Мне хотелось бы более подробно проанализировать сценический монтаж некоторых из них, напр., «Рявци», «Вечного жид» или «Рогоносца». Но эта тема для специальной статьи. Мне кажется, что полная расфигуровка сущности таких постановок являлась бы своевременной и представляла бы значительный интерес, особенно для городов, оторванных от художественной жизни центра — Москвы.

В МОСКОВСКОМ МУЗЕЕ ИГРУШЕК

Вокруг игрушки сосредоточиваются целый ряд научных и интереснейших вопросов. Источником является в основном оригинальный и богатый материал для изучения быта и характеристик исторических моментов, так как игрушки, являясь зеркалом жизни, отражает в самых различных частях картину жизни культуры в своем самом образном виде. Как и всякая вещь на то или иное историческое движение и событие, характерную для отдаленной личности. Эпиграф черпает в игрушке ценнейшие сведения по своей сформированности, говорящей о религиозном искусстве, и об эволюции форм художественного искусства, и об эволюции форм художественного искусства, и об эволюции форм художественного искусства...

и являет на пути будущего. Своими условными и будто бы действительными движениями, светом и вместе с тем музыкально-концентрированными ритмом и образам, игрушки неограниченно для театрального работника. Мир же кукольного театра,—как одно из древнейших форм театрального искусства,—продолжает быть до сих пор живым и неистощимым источником творчества для театра вообще; этот мир, тесно связанный с творчеством народа с его острой сатирикой и простым и искренним способом выражения мысли, одновременно дает глубокую радость детям и открывает перед театром дополнительные возможности. Кукольный театр так же не разработанный, как не разработано детское народное творчество; следует отметить, что кукольный театр отвечает запросам народа, выходя из пределов детства.

Многообразие игрушки очевидна, ценно и разнообразно, но вместе с тем она до сих пор почти совсем не изучена. Выявлено же истинное значение игрушки по отношению к целому ряду высочайших предельных задач требований, безусловно должно привести громадную духовную и материальную ценность. Следует обратить внимание хотя бы на одну деталь многообразия игрушки: на игрушки выросла картина для детей, а из последней вырастает и вырастает «стоящая» детская книга, которой по существу нет до сих пор и вокруг которой пока почти безусловно бродят и литераторы и художники, и писатели.

Итак, что и игрушки, как таковые, с помощью и в них, является вполне определенное место в истории культуры, несет в себе концентрат интереса, знаний, проблем и т. д., одновременно и детям и взрослым; и театру, и театру, и реконструкции, и истории, и этнографии и педагогу. Естественно, что широкие возможности Реконструкции движут и этот материал, весьма высоко требовательный своего назначения.

Так создан был «Музей Игрушки». Начало его положено еще в 1918 году, а открыт он был для посещения в работ с 7 ноября 1920 года. Музей несет свою миссию, как одну объединяющую общую форму, образуя группо-

вую игрушку: часто маленькие девочки приходят к ней, как к родному и привычному источнику радости. Музей пока является на сегодняшний день 13 дошкольных классов Игрушки и театры, Игрушки и театр, Детская библиотечка, Игрушки и религиозный культ, Народное творчество и Игрушки, Семейные игрушки. От игры к занятию (от игры к изучению Игрушки и театры, Игрушки россики (забыли взрослых), Игрушки театры, Игрушки современных художников. Кроме того в последние времена идея Музея собирается и подготавливается коллекция по истории детской книги, детских картин на досках и т. д. Своей основной программой в уже существующих помещениях Музей намечает и ведет постепенно к весьма широким горизонтам, для осуществления которых нужно время.

Задачи Музея и способы выполнения и расширения этих задач делают его Музей не только историко-педагогическим, но и производственно-научным по своему существу, по подбору коллекций и по их количеству. Музей представляет весьма своеобразную лабораторию, наглядно представляющую многие из самых новых, настоящих и крупных вопросов, связанных с воспитанием детей и с обучением начальному школьному образованию.

Интерес возбуждающей Музея еще время разрабатывается, все более и более сопряжена с другими различными учреждениями, заинтересованными в работе Музея, с отдельными лицами, работающими к нему все новые и новые массы детей.

Цифра посетителей Музея говорит сама за себя, так как за два года его существования с 7 ноября 1920 г. по 7 ноября 1922 г. Музей посетили около 60.000 человек. Более 90% посетителей — дети, и в возрасте от 4-х до 10 лет, преимущественно отдалено и в раскраску. Обычно приходят школьники и дошкольники, многие самостоятельно, без взрослых, приводят с собой своих младших братьев и сестер, рассказывают им то, что они видели здесь раньше; многие из постоянных посетителей имеют в стенах музея свои любимые игрушки.

Игрушки: часто маленькие девочки приходят к ней, как к родному и привычному источнику радости. Музей пока является на сегодняшний день 13 дошкольных классов Игрушки и театры, Игрушки и театр, Детская библиотечка, Игрушки и религиозный культ, Народное творчество и Игрушки, Семейные игрушки. От игры к занятию (от игры к изучению Игрушки и театры, Игрушки россики (забыли взрослых), Игрушки театры, Игрушки современных художников. Кроме того в последние времена идея Музея собирается и подготавливается коллекция по истории детской книги, детских картин на досках и т. д. Своей основной программой в уже существующих помещениях Музей намечает и ведет постепенно к весьма широким горизонтам, для осуществления которых нужно время.

Задачи Музея и способы выполнения и расширения этих задач делают его Музей не только историко-педагогическим, но и производственно-научным по своему существу, по подбору коллекций и по их количеству. Музей представляет весьма своеобразную лабораторию, наглядно представляющую многие из самых новых, настоящих и крупных вопросов, связанных с воспитанием детей и с обучением начальному школьному образованию.

концентрация его получила многочисленные доказательства того, что искусство по-прежнему является осязаемым и действительным источником знаний и интересов в развитии детского творчества.

Клуб имел огромное поле для изучения детской психологии в самых ее различных проявлениях (искусство, рисунки, игрушки, игры и т. д.) и была прекрасным дополнением к Музею, являясь вместе с ним оригинальной и самостоятельной лабораторией. Клуб закрыл после того, как из чисто материальных причин были закрыты почти все детские клубы Москвы... Дети относились к клубу очень горячо — каждый день клуб посещался в 2-3 группы по 10-12 человек каждая.

При Музее около года существовала лаборатория кукольного Театра Гавриловской Наркомпроса, давшая также очень много материала по вопросу о том, какой должен быть театр для детей (в куколки). Отношение к проблемам спектакля со стороны детей было крайне существенным, и группа была расширена с выезда, что фактически из-за чисто материального положения нельзя было продолжать столь удачно начатую работу как клуб, так и лаборатория, тесно связанная с Музеем и так уже необходимая.

Выявлено значение кукольного театра не только способствовало творческому развитию существующей в течение 1 1/2 года и стояла того же Музея. Дети разговаривали с воспитателями, несли вместе с ними; получало полное общение между зрителем и исполнителем, чего так не достает и что так нужно в театре кукол. Театр варьировался чисто народной, весьма привлекательной и интересной и была близка ребятам; предполагалось, что с января 1923 года он будет возобновлен и возобновлен в более широкой программе: будут включены «Петрушка» и «Баянские тени», над которыми сейчас работает отделная группа художников-инженеров в этой области. При Музее уже второй год функционирует также «Фабрика научных пособий и художественной игрушки» техника Глазуновской, выработывающей инструкторов для промышленности в этой области, а также выработывающей инструкторов-

инженеров для трудовой школы. Музей своими коллекциями обеспечивает этих работников сведениями и мастером промышленности; без непосредственной связи с коллекциями выработка тех и других инструкторов была бы невозможна, этот факт является единственным планомерно работающим аппаратом и в деле подготовки инструкторов по начальному театру и школе.

Такой многообразной деятельностью Московского Музея Игрушек, являющаяся его научно-показательным центром, охватом детского творчества и раскрывающим художественно-промышленные знания и мастера.

И. Баранов

ИНСТИТУТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

«Институт Художественной Культуры» возник в мае 1920 года при отделе «ИЗО» И. К. П. Ближайшее участие в его организации приняли Кандидаты. Но вскоре между Кандидатами и частью членов Института обнаружилось коренное расхождение. Психологом Кандидатского редко разошлась со взглядами тех, кто защищал материальную самостоятельность «ИЗО», как самостоятельную творчество. Кандидатский уезд, а в реорганизационное правление вошли Рыжиков, Степанов, Бабичев, Брюсов.

Работа протекала в общей группе объективного анализа по плану и программе, разработанным Бабичевым по двум руслам:

- 1) теоретическому — анализу произведения искусства, определение и формулировка основных проблем искусства (цвет, фактура, материал, конструкция и пр.). Работа велась над самыми произведениями в галереях.
- 2) Лабораторному: работа группы по самостоятельному изучению или на знания (например, представляли всем членам работы на тему «Композиция и конструкция»). К весне 1921 года методика Института первой фазы его деятельности вполне выкристаллизовалась и оформилась. Она выражалась кратко, всего в одном слове: «Вещь». Как позднее изображение этого периода идеологии, отчасти, можно указать на

журнал «ИЗО», организованной членом Института Липовиным в начале 1922 года. Но в самый момент кризиса развития этой идеологии в среде Института возникла реакция «ИЗО», являющаяся спорным вопросом — против чуждого искусства. Так возникла группа «конструктивистов». В это же время группа объективного анализа выделит из себя еще группу артистическую, объективистов, музыкальную (которая разрабатывалась в особом учреждении), социологическую.

Реакция, названная в Институте в начале лета 1921 г., привела работу на все лето, и когда основны члены Института встретились, то они ощутили решительный сдвиг. Они действовали по новому идеологическому плану, но и новые методы, новые ритмы работы. Конструктивизм был передан членом и вице-президентом Института. Выработка идеологии производственного искусства и марксистской эстетики и была послужила знаменательным событием Института, ознаменовавшим новую фазу работы и саморазвития, июня 1921 — 22 года.

Таким образом, когда в 1-м января 1922 г. Институт организационно вошел в состав Академии Художественных Наук, — он представлял собой сплоченную ассоциацию мастеров нового искусства, стоящих вне зависимости от производственной платформы. Первая половина работ основана 1921 г. произошла коренная реорганизация как внутреннего распорядка, административных и методических работ, так и персонального состава. Вместо работы на рабочие группы, в которых материал (станковые произведения) прорабатывался совместно, была введена система общей работы. Методическая, или жеменовая работа, Мастера вышли из общей группы чуждого искусства, покинув станковиков, как союзников. Реальным показателем этого момента является предложение и название, но не осуществленный по отсутствию денежных средств, большой обложки статей всех членов Института и их «своего» под названием «Об объективизме и конструктивизме». Группировка членов пришла свое название: образовались две секции: 1) педагогическая и 2) социологическая.

В реорганизационное правление вошли: Брик (председатель), Бабичев и Липовицкий (члены пра-

вления). Гербунский — секретарь. Мастера, до сих пор состоявшие членами Института, но оставшиеся вне зависимости от идеологии и не разрывавшие производственную платформу, на которую делал Институт — выехали из Института. Таким образом, идеологическая платформа Института привнесла естественный отбор в составе Института; так совершенно отпали от Института — Корсаки, Казов, Ареши, Удальцов. Впрочем, вновь исключены были типичными производственниками и марксистами (Аратов, Кухнер и др.).

Вся работа, которая велась в Институте с момента реорганизации Института в Академию, может быть систематизирована следующим образом:

1. Практическая работа (производства внутри Института и штаба и из реализации). — 2. Научно-теоретическая работа, которая в данной, второй фазе деятельности Института, была сосредоточена на выработке марксистских методов в искусствоведении.

Практическая работа, в то время, как теоретическая работа была сосредоточена внутри Института, как учреждения научно-теоретического преимущественно, практическая естественно рассматривалась по периферии, в том же районе и русла имелись или были учреждения, организованные или влиятельные объединения.

1. Как на одну из первых работ надо указать на теснейшую, организационную связь Института с Вузетасом.

Огромное большинство членов Института являются профессорами Вузетаса. Их практическая работа в мастерских; необходимо и естественно продолжалась в идеологической области и деятельности Института. Те теория была поведенческая, дружба и сплоченность людей профессора Вузетаса несомненно обуславливались взаимоотношениями. Кроме того и формально, выработанные программы для мастерских, Института, тем самым, приносили участие в деятельности Вузетаса. Как принцип деятельности, введенный в мастерских, получал свою разработку в Институте еще тогда, когда Институт существовал свое влияние над основными проблемами станкового искусства. Наконец, организация и работа педагогической секции Института — есть

следствие этой связи — возникновение ее диктовалась естественной необходимостью.

2. Далее надо указать на все вообще практические работы членов Института, выступавшие в качестве лекторских выступлений (Помов, Весина, Альтман, Степанов и др.), в качестве лекторов, докладчиков или литературных работников (Аратов, Брик, Куншер, Тарабукин и др.) и пр. В ряде таких практических работ необходимо упомянуть ряд выставок «Обмозу» в гост. б. «Дремлю» — 2-я выставка «Обмозу»; Выставка констр. — К. Медуцкий, В. Степанов, Г. Степанов в ВСН. Выставка «5 X 5 = 25» Весина, Помов, Родченко, Степанов, Ристер.

3. Вспомогательная платформа; Институт естественно стремился связаться с рядом рядом организаций, ставящих себе целью разработку проблем производства и его научной постановки: а) так Аратовым, как официальным представителем Института, была произведена работа в производственных комиссиях при культурных отделах ВЦСПС и МПСИ; б) Бряном в Центр Научно-технической клубе ВЦСПС;

в) Куншером — в Инженерной комиссии по научной организации производства при ВСНХ.

4. В реорганизации на новых производственных местах Пролетариата Институт принял самое деятельное участие в лице Аратова, Брика и Куншера. Ряд членов Института вошли работниками в обновленный Пролетариат (Тарабукин, в качестве лектора, Куншер в Петроград — Татлин).

5. Вне Москвы Институт распространил свое влияние как лекция связи в следующих местах: а) в Петроград реорганизован Академия производств под непосредственным влиянием и участием Аратова и Татлина, действовавших как представители Института. При Академии организован строительно-технический факультет, во главе которого встал Татлин, член-корреспондент Института.

б) При лицею «Новый Лесер» Аратова и Татлина организован производственная лаборатория.

в) Татлиным была произведена большая работа по объединению петроградских левых ху-

дожников. Об этой работе он делал доклад вместе с художником Мастером в Институте 1-го декабря 1921 года. В результате этого доклада была организована петроградская группа Института во главе с Татлиным. Вопрос об организации официального филиала Института в Петрограде пришлось оставить открытым из-за отсутствия у Института средств на поддержку такового.

г) Так же обстоял вопрос и с Витебской группой Института, возглавляемой Малевичем, тоже в декабре 1921 года докладом Института вместе с членом «Универса».

6. Постепенно Институт устанавливает связь и с заграницей: а) так, Секция Искусств Германского Комсомола официально и фактически сошлась с Институт через своего члена германского художественного критика Кенни, приехавшего в Москву и сделавшего ряд докладов в Институт;

б) с Голландией установила связь через художника Петруса, Айма.

в) с Берлином существует связь через члена Института Давидова, издающего журнал «Вещь». Журнал этот отражает все устаревшее для современного Института идеологию; идеологию так называемого «свободизма»;

г) через того же Давидова Институт связан с парижским журналом «L'Esprit Nouveau»;

д) в Уэльсе (Лондон) членом-корреспондентом состоит Бубнов;

е) через единого в Берлине Брика установлен целый ряд связей с левыми художественными организациями (с производственными ассоциациями) германских ученых и технических обществ, с журналами и издательствами;

ж) с Венгрой установилась связь через художника Уид Бона, издающего журнал «Бюджет» (Буда);

з) группа «конструктивистов» устанавливает связь с Швейцарией.

Теоретическая работа:

Научно-теоретическая работа Института выражалась в целом ряде докладов, их обсуждений и статей. Доклады можно разбить на три группы:

а) теоретические, б) организационные и в) информационные.

К первому ряду докладов — общие теоретические — надо отнести доклады: 1) Давидова — «Процесс» (23 сентября 1921 г.), 2) Пальма — «Шляхта Р. С. Ф. С. Р. в области искусства» (17 ноября 1921 года), 3) Кенни (на немецком языке); а) «Новейшие направления в современном немецком и русском искусстве» (8 декабря 21 г.) и его же б) «О конструктивных работах Обмозу» (26 декабря 21 г.), 4) Малевича «Первая задача»; 5) Степановой «О конструктивизме» (22 декабря 21 г.); 6) Творцова «О диалектическом и аналитическом методе в искусстве» (2 февраля 22 г.); 7) Борисова — «Анализ понятия предмета в искусстве» (23 марта) и 8) Его же — «Гитика пространства». Криссо — «Пути архитектуры».

К докладом производственного и социального характера относятся следующие: 1) Тарабукина — «Последняя партия коммунизма» (30 августа 21 г.); 2) Брика — «Художественно-политический замысел Института» (12 октября 21 г.); 3) Его же — «Программа и тактика Института» (22 декабря 1921 года); 4) Его же — «Что делать художнику пока» (13 апреля); 5) Аратова — «Искусство с организационной точки зрения» (октябрь); 6) Куншера — «Производство культуры» (9 марта); 7) Его же — «Производство культуры» (продолжение, 16 марта); 8) Его же — «Роль женщины в производстве» (30 марта); 9) Его же — «Художник и производство» (6 марта).

Вспомог. и докладов третьего типа — доклады — отчеты о сделанной критической работе относятся: 1) Доклад Помова о по постановке «Великодушного рогоносца» (27 апреля); 2) Весина — о его постановке «Федра» (4 мая); 3) Альтман — о его постановке «Урла Агосты» (11 мая); 4) Давидова — «О индустриализации».

По плану Пролетариата были изданы статьи: Аратова: а) «Источники стилистического стиля»; б) «Общественная утилитарность»; Родченко — «Анализ «Проблемы искусства»; Помова «О новых источниках и новой художественной школе» и ряд статей Весина, Криссо, «Обмозу», Бубнова, Степанова, Помова и др.

Из перечисленных прочитанных докладов и работ видно, что как теоретически, так и практически деятельность Института вышла далеко за пределы первоначальной программы. Одно можно было бы назвать критическим, характер которого сложился в то, что становилось, как известно, был подвергнут самой разнообразной критике, результатом которой был принципиальный отказ от работы в области чуждым стилистическим форм и приемам стилистической композиции в процессе лабораторных работ. Другое направление было по пути оформления идеологии производственного искусства. Заключительным моментом переориентации Института был доклад 24 ноября, этот доклад большого исторического значения. В этот день Брик сделал доклад, в котором предъявил художникам, отнесшимся от стилистической, критическую, критику, критику в реальной, практической работе в производстве. Вся первоначальная программа Института была признана неуместной. Доклад этот перестроил историю русского искусства под знаком революционных условий современности отделился от «стилистической» стилистики, признавая ценность стилистической стилистики, в свою деятельность, как только искусство — безотказной. Новый Институт вынужден свое производственное дело.

Теперь, когда критиком Института не только критикуются чуждые чуждым, но даже школы и на первоначальном художественном общественном уровне, — наступила пора выйти в точном смысле научной школы, систематизировать и оформить весь тот материал, который выработался в разном направлении в Институте между 1921 — 22 года. В деятельности Института наступают третьи фазы — научно-теоретической проработки всех вопросов, связанных с идеей производственного искусства. Смысл состоит, что как раз Институт в своем составе выстилает целый ряд теоретиков, в те время, как раньше он выстил исключительно историко-критиков.

На всего сказанного должно быть видно единство Института по историческому созданию организации, но нечто рождает-одно, разрозненные, разрозненные.

Губарев, инд. Института.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД И ХУДОЖНИКИ

В. Голлербах



Последнее пятилетие деятельности Государственного Фарфорового Завода связано с созданием нового, своеобразного стиля, порожденного художниками «Чехонинской школы». Для современного русского фарфора характерно возвращение к мотивам национальной кустарной керамики. Сравнивая фарфор Государственного Завода последних лет с народными изделиями из глины, мы замечаем интересную аналогию в пользовании красками. В связи с насаждаемым С. В. Чехонинным культом чистого мазка, в современной росписи фарфора наблюдается стремление воспринимать пространство не стереометрически, а исключительно красочно. Роспись разъединяется на отдельные цвета, смешанные краски почти отсутствуют, прунтировка не применяется. На первое место выдвигается проблема красочных форм: цвет берется, как составная часть формы. В этом отношении национальная тенденция русского искусства неожиданно совпадает с ультра-современными тенденциями живописи. «Когда краска достигает насыщенности (полноты), форма достигает совершенства». Этот тезис Сезанна как нельзя лучше выявляется современной росписью фарфора. Фактура, как способ обработки живописных поверхностей, играет в ней первенствующую роль.

После долгого гнета орнаментальных, иллюстрационных и прочих «служебных» заданий, живопись по фарфору вернулась к радостной игре краски. Копировано картин изгнано, повидному, навсегда; узор подчинен мазку; краска сверкает своей глубиной и прозрачностью.

Современный фарфор свидетельствует о том, что художественное творчество существует для радости, для любования. Наряду с этим, художники-керамисты сумели отразить и быт наших дней: пролетариат в ореоле героизма, пролетарская идеология, ее лозунги и устремления стали доминирующей темой росписи фарфора; в этом смысле можно говорить о появлении особого пролетарского стиля в фарфоре.

В годы тяжелых испытаний Фарфоровый Завод сумел устоять против разрухи, сковавшей деятельность многих других заводов. Ему пришла на помощь художники, не убоившиеся материальных трудностей работы. Совместными усилиями рабочих и художников производительность Завода, сильно понизившаяся в 1919—21 г., с 1922 г. начала неуклонно возрастать.



Сергей Вяземский

Сергей Ткаченко

Государственный Фарфоровый Завод
Fabrique de Porcelaine d'Etat



Хитроуп, Сербия, Белград

Финляндия, Хельсинки, в Олонец, губерния, в России



Хитроуп, Сербия, Белград

Петроградский Государственный Университет, Москва, петровский мостовик



Хитроуп, Сербия, Белград

Институт Искусств, Петербург, Экспозиция для Японии



Магистерство искусств, И. И. Давыдов



Академия искусств, Н. Лавинский

Художественно-промышленная выставка в Москве, Экспозиция текстиля в Олонец

Академия искусств, А. Сидор и В. Мещеряков

Академия искусств, А. Евдокимов и В. Мещеряков



С. Давыдов
Тифлис

С. Давыдов
„Порцелановая фабрика“



С. Давыдов
„Серебряный“

С. Давыдов
„Серебряный“



С. Давыдов
Тифлис



С. Давыдов
Тифлис

Государственный Фабричный Завод
Фабрика „Порцелан и Тона“



Керамика Мексиканской Керамической Техники

Секция de Technica Artistique à Mexico



Керамика Мексиканской Керамической Техники

Секция de Technica Artistique à Mexico

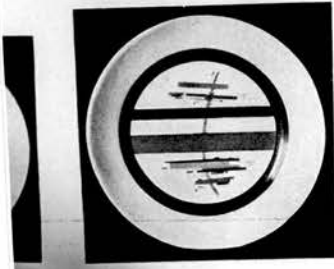
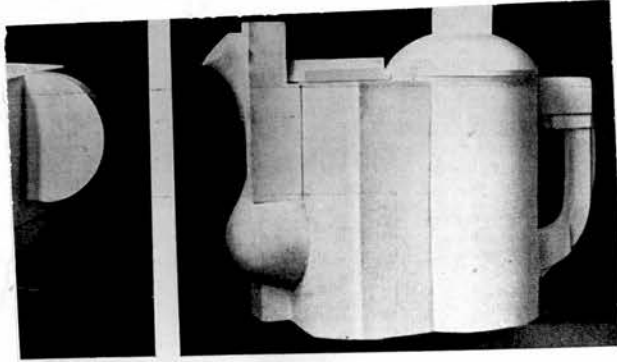
Кубоинженерная Промышленная Выставка в Москве
Exposition Artistique de l'Industrie à Moscou



Спассъ Монастырь

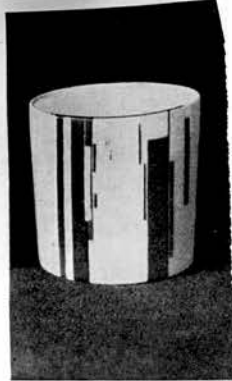
Възр. Тихомировъ

Святославъ Владимировичъ, князь
Полтавы и Переяслава



Πορσελάνο φαρμακείο Άγιος
Βουλγαρική Πορσελίνα d'Etat

Εύαγγελος Ν. Σίμης
Τομήματα d'Etat





Hans Meunier. Голландский пейзаж.

Edo Meibohm. Пейзаж из Бельгии.



A. Аппо

*«Буржуазия и искусство»
«Exposition de Toluca»*

A. Бугато



*A. Дуррант
Портрет Е. Кервасан*



*A. Дуррант
Автопортрет*

*A. Дуррант
Портрет де прима*



*A. Дуррант
Сидерия*



*A. Дуррант
La villa Juana
«Буржуазия и искусство»
«Exposition de Toluca»*

*H. Дуррант
Автопортрет*

*X. Дуррант
Портрет де прима*

You
 know
 the
 name
 of
 the
 man
 who
 was
 the
 first
 to
 use
 the
 word
 "art"



The
 name
 of
 the
 man
 who
 was
 the
 first
 to
 use
 the
 word
 "art"

Portrait of a Sick Man



Portrait of a Sick Man

Portrait of a Sick Man





Марица и другие

Иванка и другие



Игрушки из дерева и соломы

Игрушки из бумаги и картона

*Кубовские мастера: Прохорычовы, Рудковские и другие
Крестьяне Архангельской губернии и Москвы*

APPENDIX LX

Extracts from Novyi Zhurnaldlya Vsekh ("New Journal
for All") No. 12.

Инноцентий Оксеновъ.

СТИХОТВОРЕНИЯ.

Такое вечеръ въ паркѣ Дудергофа,
Гдѣ на столахъ—разной иноземной...

И въ шумъ лиственницъ, въ зеленый пѣлъ
Расталки нѣжѣйшія слова...

Я шелъ сюда печальную, нудную,
Мои пути не приняли нападъ...

Облака собирались въ стаи,
Мы знали, что будетъ гроза...

Я чужой тайны не обжму,
Тебя чужой не узнаю...

Утро было солнечно-блѣднымъ,
Но дымъ былъ густымъ...

Зачѣмъ я не испытанный повѣжничку,
Спорящій на яростномъ огнѣ?

Услышу ли свѣтовъ указанье
Зовущее—но будетъ голосъ тихъ...

Но не хочу развѣиваню уйти,
Неистово стуча скрипящей дверью...

Посл. Маттею.

В. Чернышкову.

НАИВНОЕ ПОСВЯЩЕНІЕ.

Въ миніаторной бакалейной
У поворота по шоссе...

Я вамъ хотѣлъ сложить балладу,
А волнами мнѣ смѣрѣвъ...

Но сладостные комплименты
Надобнѣе хуже ось...

Тогда—забыть печальный Надолго,
Поэтъ, волнуемый сердца...

А солнечная палочка
Ласкаетъ нѣжно съ высоты...

ГОРОДСКАЯ НОЧЬ.

Надъ островомъ—отблескъ райскій,
Сады туманны—въ тѣни...

Какъ хорошо въ промѣтъ зыбкой
Летѣть чужь пражильтъ фюнеръ...

И, вѣрно чувству, что скоро
Желанный миръ найдеть душа...

Минуты такія не сложи
Съ полуденною суетой...

Знакомый вѣкъ сверя прѣвѣтъ,
Скривившій поворотъ клочка...

Людв. Филипповъ Курляндскій
Благословенный Терлецкій
В. А.

Когда ты мнѣмъ Сатурна
Еще безвѣднѣе заблѣвъ...

Всегда блѣднѣе казино
У вѣчно памятныхъ прѣвѣтъ...

Но не стремись жорелкомъ
Вращать покорные руки...

Инноцентій Оксеновъ

Воина и лубокъ.

— картинка отъ послужившаго, какъ
въ крестьянскомъ, такъ и въ купеческомъ
статусѣ, отъ имени, какъ и въ купеческомъ
статусѣ.

А Пушкина
(Пушкина вѣнчанъ).

Лубокъ только разлился на травѣхъ первые
бесѣды, сейчасъ же лубочникъ этотъ отогналъ...

Именно—создалъ сразу законныя собою
впечатлѣнія, и въ то же время, и въ то же время...

Она и пошла. Печальное слово—глаза ее,
книга ее—это проливать въ вышерающую деревню...

Дано тѣмъ больше протора у деревенской
одежды, и въ то же время, и въ то же время...

Да и теперь, когда вѣнчанъ, бранный свѣтъ,
будетъ еще возмущенъ: тутъ вотъ вѣнчанъ...

И въ то же время, когда вѣнчанъ, бранный свѣтъ,
будетъ еще возмущенъ: тутъ вотъ вѣнчанъ...

Таковъ мѣсто въ красномъ углу восточнаго лубка,
заключаетъ не случайно. Въ народномъ сознаніи...

Ито лубочникъ одного поразка. Поразка Господь
вещивалъ, какъ и въ то же время, и въ то же время...

Успѣшно дѣлать лубочникъ, и въ то же время,
и въ то же время, и въ то же время...

Такъ, какъ падаетъ вѣтъ, вѣтъ ударивъ
лубочникъ, и въ то же время, и въ то же время...

Каковы, и вѣтъ вѣтъ, больше вѣнчанъ
дѣлать, и въ то же время, и въ то же время...

Но какъ только вѣнчанъ обратное
дѣлать, и въ то же время, и въ то же время...

Лубочникъ, отъ послужившаго, какъ
въ крестьянскомъ, такъ и въ купеческомъ
статусѣ, отъ имени, какъ и въ купеческомъ
статусѣ.

А Пушкина
(Пушкина вѣнчанъ).

Лубокъ только разлился на травѣхъ первые
бесѣды, сейчасъ же лубочникъ этотъ отогналъ...

Именно—создалъ сразу законныя собою
впечатлѣнія, и въ то же время, и въ то же время...

Она и пошла. Печальное слово—глаза ее,
книга ее—это проливать въ вышерающую деревню...

Дано тѣмъ больше протора у деревенской
одежды, и въ то же время, и въ то же время...

Да и теперь, когда вѣнчанъ, бранный свѣтъ,
будетъ еще возмущенъ: тутъ вотъ вѣнчанъ...

И въ то же время, когда вѣнчанъ, бранный свѣтъ,
будетъ еще возмущенъ: тутъ вотъ вѣнчанъ...

Каковы, и вѣтъ вѣтъ, больше вѣнчанъ
дѣлать, и въ то же время, и въ то же время...

Но какъ только вѣнчанъ обратное
дѣлать, и въ то же время, и въ то же время...

Лубочникъ, отъ послужившаго, какъ
въ крестьянскомъ, такъ и въ купеческомъ
статусѣ, отъ имени, какъ и въ купеческомъ
статусѣ.

А Пушкина
(Пушкина вѣнчанъ).

Лубокъ только разлился на травѣхъ первые
бесѣды, сейчасъ же лубочникъ этотъ отогналъ...

Именно—создалъ сразу законныя собою
впечатлѣнія, и въ то же время, и въ то же время...

Она и пошла. Печальное слово—глаза ее,
книга ее—это проливать въ вышерающую деревню...

Дано тѣмъ больше протора у деревенской
одежды, и въ то же время, и въ то же время...

Да и теперь, когда вѣнчанъ, бранный свѣтъ,
будетъ еще возмущенъ: тутъ вотъ вѣнчанъ...

И въ то же время, когда вѣнчанъ, бранный свѣтъ,
будетъ еще возмущенъ: тутъ вотъ вѣнчанъ...

Каковы, и вѣтъ вѣтъ, больше вѣнчанъ
дѣлать, и въ то же время, и въ то же время...

Но какъ только вѣнчанъ обратное
дѣлать, и въ то же время, и въ то же время...

* Точно такъ, «лубокъ» дѣлать вѣнчанъ, какъ и въ то же время, и въ то же время...

*) Вѣнчанъ, и вѣтъ вѣтъ, больше вѣнчанъ...

* Д. А. Пушкина, Пушкина вѣнчанъ, и въ то же время, и въ то же время...

*) Вѣнчанъ, и вѣтъ вѣтъ, больше вѣнчанъ...

* Вѣнчанъ, и вѣтъ вѣтъ, больше вѣнчанъ...

*) Вѣнчанъ, и вѣтъ вѣтъ, больше вѣнчанъ...

чтобы выдуть его из своих рук. Потому не решившись возвестить императора Вильгельма о восстановлении «старого Китая», а следовательно, на пороге стать вопрос о войне с некоторыми державами, с которыми у Китая имеются кое-какие ссуды.

Очень теперь может повзреть Вильгельм, если бы еще захотел громить повстанцев. Во первую голову брели бы наутра Китайской Кореей, Квантунскими полуостровами, Формозой, Южной Манчжурией и Шан Чжоу; затем Россия, своеобразная особенность Монголии, Аннам, установленная протекторат в Тибете и владения Вей-Ха-Весей и, наконец, Франция, владения Тибетом.

Для этой стороны дела. Другая жесть в интересах заинтересованности Германии в сумятице, если такая случится в Китае при восстановлении императорского строя. Назвать контакт между Китаем и Японией. Умом легко, что Вильгельм должен был бы стремиться к тому, чтобы Япония была хорошо обучена и технически и организационно армия, а так как, по его мнению, никто не может создать армию германцев, — не даром будущий китайский император отправил своего сына в Берлин для завершения образования. Далее, Германия выдвигает Китай в борьбу с державами, опасаясь влияния России, как это было сделано с Турцией, а потом неудачно испробовано с Персией.

Пропанганды из Китая японскими эмиссарами ведется и теперь достаточно широко, но мало заметно, что монархический переворот из Китая даст возможность еще более усилить ее развитие. В конечном результате немцы стремятся прижать к Китаю Японию, ибо, во первых, тогда устранится самая возможность каких-либо переговоров о пограничных японских войсках. Во-вторых, тогда будет принят переворот в Берлине, а также представляется возможность «собрать» адмирала Ито, ибо известно, что всеобщий англо-японский союз, преследуемая мысль японских войсках в Индустрии, при появлении там пришло бы повстанцам.

Вот в общих чертах сфера внутренних преобразований китайского государства, строя с судьбами восточной войны. Вот почему державы соседи имеют сдаться за пережитыми борьбу монархическим и республиканским, покуда, что для дела монархического восточного, каковы безусловно является Вильгельм — судьбы своей страны являются вопросом второстепенным, а потому шаг заинтересованности державы будут направлены на сторону преемственности японских адмиралов японизированного императора, ставшего вопросом сдаться на трон Дайвита, чтобы не впасть в область при помощи японского эффекта улучшить свое монархическое положение.

П. Черкасский.

НОВЫЕ КНИГИ.

Александр Амфитратов. Сестры. Роман. Киев. «Прогресс». Стр. 372, цена 2 руб.

Темная интеллигентная провинция, этот роман, в художественном отношении, гораздо более темное, чем другие романы г. Амфитратова, — во этом отсутствует в нем способность захватить и охватывать построения. Но содержание романа привлекает внимание, интереса на отсутствие художественности, широкой народной застенчивости описательного бытия за последние 50 лет. В качестве документа этой эпохи, роман дополняет многие черты та же произведения, как «Трибуна Голубкина» Шарина и «Молодой Вась» С. Сорокина.

Романтическая история от имени известной русской интеллигентки, полюбившей и женившись на нем, и министр сестры, провинциальной, от неопределенности семейных отношений. При этом, на роль матери, из Парижа, где, который переносит философия и сентиментальность, а также сестры, как и ее друзья, романист г. Амфитратов, читая и вводя в роман элементы трагедии Гюго, и вводя в роман элементы нашего общества, типично интереснейших элементов и, по сути, много описательных элементов, как и в литературе, искусство, философия, религия, наука, истории и т. д. Автор много знает, много знает и учиться, много рассказывать, много знает, и учиться, много знает, и учиться, много знает, и учиться. Отличительная черта романа, хотя и нет на одной подлинно-художественной.

А. Крайнев.

Борис Садовской. Адмиралтейская галл. Рассказы. Киев и М. В. Понтия. Петроград 1915 г. 117 стр. 25 к.

«Свое галливое лицо будто померкло и пожелтело. Скулы выступили из-под темных щек, на шее выступили позвонки, и только жилая кожа, горбилось, лопотала, провалилась, и только уши, как прежде, выныривали и слыли, обильно раскрасневшиеся поперечный рот. Костяшки, сь слезами и слезами, стали ладками сложены на губах.» (Стр. 74).

Мы привели цитату из разбитой книги, как наиболее характерную, по нашему мнению. Подобных мест, раскрасневшихся костями и кожей, во много достаточны (см. стр. 7-10, 24-25, 91, 139, 167). Откуда это у Б. Садовского такое пристрастие к описанию для описания ужасных картин, как и описать, описывать и похвалить, спору нет, Садовской — в сторону большой, и сфера его — исторический рассказ, описательная литература, великий человек, прав на существование. Но в истории Садовской находится не только, а только. Отсюда главный его недостаток, как и недостатка у Садовского нет недостатка. Автор «Адмиралтейская галл» рассказывает о жизни одного из своих героев, который жила в доме, выходящем на океан на впадение и «манаша в меланхолии, рассказывала оварально танцевать, вбавке, гробовой, голубая, как на ветру, черного ветра на кургане», — с той лишь разницей, что Садовской рисует не авиарию, а «меланхолическую красавицу». Неудивительно, что у Садовского также благоухание описательных явлений обращается в



Народная картинка: «Гуляние в семьке».

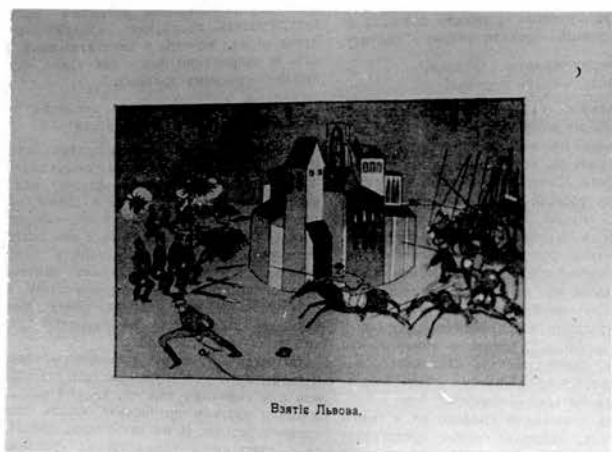




Народная картинка: „Аника война и смерть“.



Народная картинка: „Славное побоище царя Александра Македонского съ царем Перомъ индйскимъ“.

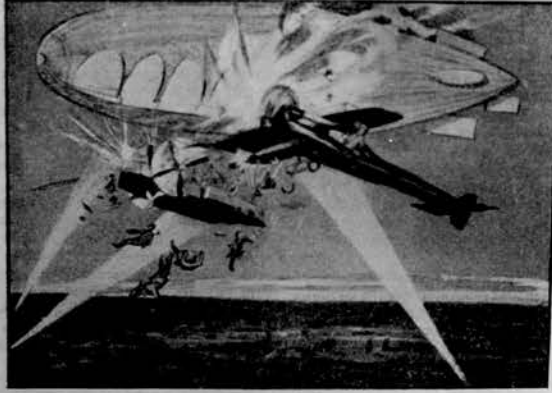




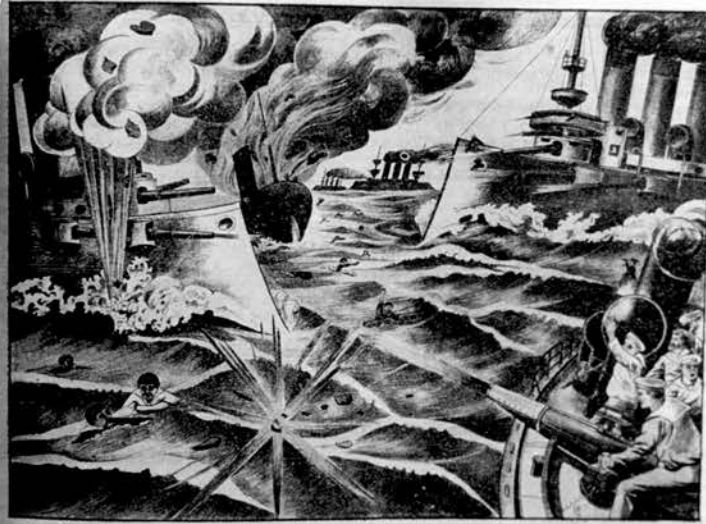
Бесѣда подъ Царьградомъ.



Побѣда надъ Турками у Валога.



Подвиг авиатора Гарро.



Гибель германского крейсера „Магдебурга“.

APPENDIX LXI

Part of an article by Abram Efros in Khudozhestvennaya Zhizn
No. 2 January-February 1920.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ

№ БЮЛЛЕТЕНИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЕКЦИИ НАРОДН. КОМИССАТА ПО ПРОСВЕЩЕНИЮ

Июль — февраль, 1920.

МЫ И ЗАПАД

Дверь на Запад начинает приоткрываться медленно, тихо, с усталым, но верным, — но приотворится несомненно. С той стороны, реальное добродетельное еще пылится пылинками, гравью, подлаживает и задушевит, но с малым успехом; вернее даже, — иной неудачей. Бюллетень тесноты, и бюллетень бес-
спорно кончается. Сейчас мы смотрим на Европу только сквозь решетку: здесь, однако придет, ду-
мается, немного времени, и Европа попрежнему бу-
дет лежать перед нами открытой.

Концы бюллетеня несет много всякого рода рус-
ской жизни. Наши строители, сейчас осуще-
ствляемые вопросы всецело, — поистине инженерно-сти-
хийные, — будут производиться в облегченных условиях,
при прямой помощи и техники и материалов, ко-
торые хлынут к нам с Запада. Рабочая жизнь
России удвоится и утроится. Много, что сейчас
расширено лишь на бумаге, в виде планов и проек-
тов, станет непосредственно приводиться в жизнь. В де-
лах искусства это означало бы: салюты в той же
мере, как и в остальных областях. Все мы сейчас
работаем на сцене, при помощи суррогатов и
всего рода символических. Нет достаточного ко-
личества художественных материалов, нет техниче-
ской и общей художественной литературы, нет связи
с миром западного творчества, нет соразмерно-
сти с областью художественных знаний, мы
ничего не знаем о новых открытиях в сфере худо-
жественной культуры, о новых приемах, вошедших в
ходу, о новых течениях, всколыхнувших дремлющий
мир старых художественных видов. Да сейчас, еще
и не до конца, кажется открыто сознаться, что пере-
данным воображением сейчас носится впереди всего
столького прошлое и самое, — настоящее, но чем мы не-
стерпимо нуждаемся: нам требуются титаны с красками,
котлы стальные, художники арфы и шпатель, лавы, репри-
зации, бумажки, ноты и т. д. и т. д. — все то, без
чего разваливается, тут же под рывками, всякая ху-
дожественная постройка, которую мы до сих пор
спускали дубы, с рабочим упорством, стараясь под-
держать свободными переключками и подкреплять
самодельными колышками.

Но потом дойдет черед и до первого. Как встре-
тим мы его? Что мы отнесемся к нему с величай-
шим интересом, с громадной радостью, — это
совершенно ясно. Но не в этом суть. Дело идет о
том, продолжит ли Россия свое старое отношение к
Западу, как ученика к учителю, как после того,
что мы пережили и как мы пережили, после ве-
ликой войны и великой революции мы встретились
с Европой иначе, более самостоятельно и более
разборчиво, — может быть, все в чем и совершенно
независимо? Просится ли Россия, попрежнему про-
сто и прямо вперед, как стала проводить крити-
ческий отбор, в соображении того, что есть в ее художе-
ственной работе области, в которых она вправе
чувствовать себя если не ослепце, то двичатель-
ницей между Европой.

Возобновление сношений с Западом поставит
нас лицом к лицу с тремя областями европейской
художественной жизни: с областью художественной
техники и знаний, с областью свободного художе-
ственного творчества, и с областью государственного
строительства художественной культуры. В этих
трех частях мы отнесемся по-разному. В области
техники и знаний мы, конечно, должны и будем,
как ученики, изучать и перенимать все, что с
таким совершенством содана здесь, Запад, и мы это
будем делать, вероятно, еще долго, — может быть, мно-
гие годы, при этом новой России, но в пример ста-
рой, предстоит быть самостоятельным и умным
учеником, и не так, спустя рукава и глядя по вер-
хам, как это делается раньше.

В области художественного творчества мы тоже
не отбросим нашего ученичества. Новые формы
искусства, новые художественные виды, новая ва-
лентра, новая музыка, новая сцена попрежнему
возникают на Западе, и это благодатная тегономия

APPENDIX LXII

Apart from short extracts in Viero Quillici and G. Kaiski: L'Architettura del Constructurismo, Tarabukin's essay "The Last Painting" was not published until recently.

Nikolai Mikhailovich Tarabukin (1899-1956) studied at Moscow University and published his first article on the visual arts in 1918. He participated in revolutionary activities before 1920 and was appointed secretary of the Institute of Artistic Culture (INKhUK) during that year retaining this post until 1924. During that period he elaborated his constructivist theories. In his book "The Art of the Present Day", published by Proletkult in 1925 he examined the position of Productivism. After the closure of INKhUK in 1924 he directed a section of the State Academy of the Artistic Sciences (G.A.Kh.N.). Fascinated by theatre and the cinema, he studied the work of Eisenstein and Meyerhold exchanging ideas with them. After the Academy of Artistic Sciences closed in 1928 he continued teaching and writing but his article "The Artistic Image in the Work of Bogayevsky", published in 1928 was criticised for being "formalist". However the philosopher Losev described his work as late as 1930 in his essay "The Dialectic of the Myth" published in Moscow.

Tarabukin's two essays "From the Easel to the Machine" and "Toward a Theory of Painting" appeared in 1923. In various articles he discussed the theory of portraiture, still life, landscape painting, theatre and cinema. "The Problem of Landscape" was published in the periodical

Pechat i Revoliutsya, No. 5; the study concerning Bogayevsky appeared in Iskusstvo published by the Academy of Artistic Sciences. Other articles included "Studies on the Problem of Rhythm" as well as essays on the theatre; "The New Arts of Productivism"; typography, photo-montage and advertising all between 1920 and 1930. His doctoral thesis on Vrubel; "The Philosophy of the Icon"; "The Problem of Gesture"; "History of Costume" and "The Problem of Gothic" are still unpublished. "The Problem of Space in Painting" written in 1927 was on Bogayevsky and was not published because of its "formalist" tendencies but is now being published by the University of Tartu (Lithuania).

APPENDIX LXIII

IL VESTITO ANTINEUTRALE
(The Anti-Neutral Suit)

We glorify war, the only hygiene for the world. Marinetti
(1st Futurist Manifesto, February 20, 1909).

Long live Asinari di Bernezzo! Marinetti
(1st Futurist Soiree, Teatro Lirico, Milan, February
1910).

Humanity has always dressed quietly, with fear, with caution or with indecision. It has always worn mourning, cape and cloak. Man's body has always been diminished by neutral shades and tones, degraded by black, suffocated by belts and imprisoned by drapery.

Up to the present, men have used clothes with static shapes and colors, in other words, draped, solemn, grave, uncomfortable and priestly. They were expressions of timidity, melancholy and slavery; they were negations of the body's muscular activity, which was suffocating beneath an unhygienic tradition of materials which were too heavy and of tedious, effeminate and decadent half-tints. Tonalities of rhythms of a distressing peace, funereal and depressing.

Today we want to abolish:

1. All neutral, "nice", faded, fancy, dull and humiliating colors.
2. All pedantic colors and styles, all those which are professorial and teutonic. All striped, checkered and diplomatic dot patterns.
3. All mourning clothes, not even suitable for grave-diggers. Heroic deaths should not be mourned, but remembered with scarlet clothes.
4. The equilibrium of the mediocre, the so-called good taste, and the so-called harmony of colors and shapes which restrain enthusiasm and slow down the pace.
5. Symmetrical tailoring, static lines which tire, depress, sadden and bind the muscles; the uniformity of clumsy lapels and all the excessive trimmings. Useless buttons, starched collars and cuffs.

We Futurists want to free our race from every form of neutrality, from frightened and silent indecision, from negating pessimism and from nostalgic romantic mollifying inertia. We want to color Italy with Futurist audacity and danger, and at long last, give the Italians aggressive and cheerful clothes.

Therefore Futurist clothes will be:

1. Aggressive, so aggressive as to increase the courage of the brave and shock the sensitivity of cowards.
2. Stream-lined, so as to increase the suppleness of the body and favor the impetus of fighting, running and charging.

3. Dynamic, through patterns and colors of the materials (triangles, cones, spirals, ellipses, circles) inspiring love of danger, of speed, and of attack, and hate of peace and immobility.
4. Simple and comfortable, that is easy to put on and take off, well suited for aiming a rifle, fording rivers, and swimming vigorously.
5. Hygiene, that is, cut in such a manner that every part of your skin can breathe on long walks or tiring ascents.
6. Joyous. Materials in exciting colors and iridescences. Use muscular colors, the brightest violets, reds, turquoises, greens, yellows, oranges, scarlets.
7. Luminous. Phosphorescent materials which can stir up boldness in a timid assembly, spread light around when it rains, and counterbalance the greyness of the twilight in the streets and on our nerves.
8. Strong-willed. Violent patterns and colors, imperious and impetuous like orders shouted on a battlefield.
9. Asymmetrical. For example the ends of sleeves and the fronts of jackets should be round on the right and square on the left. Spirited counterattacks of lines.
10. Of short duration, so as to constantly renew the pleasure and the impetuous animation of the body.
11. Variable, by means of "modifiers" (cloth trimmings of different size, thickness, color and pattern). These may be applied wherever and whenever one wishes, on whatever part of the dress one wishes, by means of metallic snaps. In this way, anyone can create a new outfit on the spur of the moment. The modifier shall be arrogant, vexing, clashing, decisive, warlike, etc. The Futurist hat shall be asymmetrical and in gay aggressive colors. Futurist shoes shall be dynamic, each one different in form as well as color, and easily suitable for kicking all the neutralists.

The combination of yellow and black will be brutally excluded.

One thinks and one acts as one dresses. Since neutrality is the synthesis of all traditional ideas, we Futurists are now displaying these anti-neutral suits which are so joyfully aggressive.

Only the old foggies shall disapprove.

All Italian youth shall recognize in us, who wear them, its living Futurist flags for our great war, which is necessary and URGENT.

If the Government does not discard its traditional clothes of fear and indecision, we shall double, we shall MULTIPLY BY A HUNDRED THE RED of the tricolor flag which we wear.

(Giocomo Balla, Painter,
Milan, September 11th 1914).

APPENDIX LXIVTHE REALIST MANIFESTO, 1920

Translation in Gabo (with introductory essays by Herbert Read and Leslie Martin (Lund Humphries, London, 1957), pp.151-152.

Above the tempests of our weekdays,
 Across the ashes and cindered homes of the past,
 Before the gates of the vacant future,
 We proclaim today to you artists, painters, sculpturs,
 musicians, actors, poets...to you people to whom Art is no
 mere ground for conversation but the source of real exaltation,
 our word and deed.

The impasse into which Art has come to in the last twenty years must be broken.

The growth of human knowledge with its powerful penetration into the mysterious laws of the world which started at the dawn of this century,

The blossoming of a new culture and a new civilization with their unprecedented-in-history surge of the masses towards the possession of the riches of Nature, a surge which binds the people into one union, and last, not least, the war and the revolution (those purifying torrents of the coming epoch), have made us face the fact of new forms of life, already born and active.

What does Art carry into this unfolding epoch of human history?

Does it possess the means necessary for the construction of the new Great Style?

Or does it suppose that the new epoch may not have a new style?

Or does it suppose that the new life can accept a new creation which is constructed on the foundations of the old?

In spite of the demand of the renascent spirit of our time, Art is still nourished by impression, external appearance, and wanders helplessly back and forth from Naturalism to Symbolism, from Romanticism to Mysticism.

The attempts of the Cubists and the Futurists to lift the visual up from the bogs of the past have led only to new delusions.

Cubism, having started with simplification of the representative technique ended with its analysis and stuck there.

The distracted world of the Cubists, broken in shreds by their logical anarchy, cannot satisfy us who have already accomplished the Revolution or who are already constructing and building up anew.

One could heed with interest the experiments of the Cubists, but one cannot follow them, being convinced that their experiments are being made on the surface of Art and do not touch on the bases of it seeing plainly that the end result amounts to the same old graphic, to the same old volume and to the same decorative surface as of old.

One could have hailed Futurism in its time for the refreshing sweep of its announced Revolution in Art, for its devastating criticism of the past, as in no other way could one have assailed those artistic barricades of 'good taste'... powder was needed for that and a lot of it...but one cannot construct a system of art on one revolutionary phrase alone.

One had to examine Futurism beneath its appearance to realize that one faced a very ordinary chatterer, a very agile and prevaricating guy, clad in the tatters of worn-out words like 'patriotism', 'militarism', 'contempt for the female', and all the rest of such provincial tags.

In the domain of purely pictorial problems, Futurism has not gone further than the renovated effort to fix on the canvas a purely optical reflex which has already shown its bankruptcy with the Impressionists. It is obvious now to every one of us that by the simple graphic registration of a row of momentarily arrested movements, one cannot re-create movement itself. It makes one think of the pulse of a dead body.

The pompous slogan of 'Speed' was played from the hands of the Futurists as a great trump. We concede the sonority of that slogan and we quite see how it can sweep the strongest of the provincials off their feet. But ask any Futurist how does he imagine 'speed' and there will emerge a whole arsenal of frenzied automobiles, rattling railway depots, snarled wires, the clank and the noise and the clang of carouselling streets...does one really need to convince them that all that is not necessary for speed and for its rhythms?

Look at a ray of sun...the stillest of the still forces, it speeds more than 300 kilometers in a second...behold our starry firmament...who bears it...and yet what are our depots to those depots of the Universe? What are our earthly trains to those hurrying trains of the galaxies?

Indeed, the whole Futurist noise about speed is too obvious an anecdote, and from the moment that Futurism proclaimed that 'Space and Time are yesterday's dead', it sunk into the obscurity of abstractions.

Neither Futurism nor Cubism has brought us what our time has expected of them.

Besides those two artistic schools our recent past has had nothing of importance or deserving attention.

But Life does not wait and the growth of generations does not stop and we who go to relieve those who have passed into history, having in our hands the results of their experiments, with their mistakes and their achievements, after years of experience equal to centuries...we say...

No new artistic system will withstand the pressure of a growing new culture until the very foundation of Art will be erected on the real laws of Life.

Until all artists will say with us...

All is a fiction...only life and its laws are authentic and in life only the active is beautiful and wise and strong and right, for life does not know beauty as an aesthetic measure...efficacious existence is the highest beauty.

Life knows neither good nor bad nor justice as a measure of morals...need is the highest and most just of all morals.

Life does not know rationally abstracted truths as a measure of cognizance, deed is the highest and surest of truths.

Those are the laws of life. Can art withstand these laws if it is built on abstraction, on mirage, and fiction?

We say...

Space and time are re-born to us today.

Space and time are the only forms on which life is built and hence art must be constructed.

States, political and economic systems perish, ideas crumble, under the strain of ages...but life is strong and grows and time goes on in its real continuity.

Who will show us forms more efficacious than this...who is the great one who will give us foundations stronger than this?

Who is the genius who will tell us a legend more ravishing than this prosaic tale which is called life?

The realization of our perceptions of the world in the forms of space and time is the only aim of our pictorial and plastic art.

In them we do not measure our works with the yardstick of beauty, we do not weigh them with pounds of tenderness and sentiments.

The plumb-line in our hand, eyes as precise as a ruler, in a spirit as taut as a compass...we construct our work as the universe constructs its own, as the engineer constructs his bridges, as the mathematician his formula of the orbits.

We know that everything has its own essential image; chair, table, lamp, telephone, book, house, man...they are all entire worlds with their own rhythms, their own orbits.

That is why we in creating things take away from them the labels of their owners...all accidental and local, leaving only the reality of the constant rhythm of the forces in them.

1. Thence in painting we renounce colour as a pictorial element, colour is the idealized optical surface of objects; an exterior and superficial impression of them; colour is accidental and it has nothing in common with the innermost essence of a thing.

We affirm that the tone of a substance, i.e. its light-absorbing material body is its only pictorial reality.

2. We renounce in a line, its descriptive value; in real life there are no descriptive lines, description is an accidental trace of a man on things, it is not bound up with

the essential life and constant structure of the body. Descriptiveness is an element of graphic illustration and decoration.

We affirm the line only as a direction of the static forces and their rhythm in objects.

3. We renounce volume as a pictorial and plastic form of space; one cannot measure space in volumes as one cannot measure liquid in yards: look at our space...what is it if not one continuous depth?

We affirm depth as the only pictorial and plastic form of space.

4. We renounce in sculpture, the mass as a sculptural element.

It is known to every engineer that the static forces of a solid body and its material strength do not depend on the quantity of the mass...example a rail, a T-beam etc.

But you sculptors of all shades and directions, you still adhere to the age-old prejudice that you cannot free the volume of mass. Here (in this exhibition) we take four planes and we construct with them the same volume as of four tons of mass.

Thus we bring back to sculpture the line as a direction and in it we affirm depth as the one form of space.

5. We renounce the thousand-year-old delusion of art that held the static rhythms as the only elements of the plastic and pictorial arts.

We affirm in these arts a new element the kinetic rhythms as the basic forms of our perception of real time.

These are the five fundamental principles of our work and our constructive technique.

Today we proclaim our words to you people. In the squares and on the streets we are placing our work convinced that art must not remain a sanctuary for the idle, a consolation for the weary, and a justification for the lazy. Art should attend us everywhere that life flows and acts...at the bench, at the table, at work, at rest, at play; on working days and holidays...at home and on the road...in order that the flame to live should not extinguish in mankind.

We do not look for justification, neither in the past nor in the future.

Nobody can tell us what the future is and what utensils does one eat it with.

Not to lie about the future is impossible and one can lie about it at will.

We assert that the shouts about the future are for us the same as the tears about the past: a renovated day-dream of the romantics.

A monkish delirium of the heavenly kingdom of the old attired in contemporary clothes.

He who is busy today with the morrow is busy doing nothing.

And he who tomorrow will bring us nothing of what he has done today is of no use for the future.

Today is the deed.

We will account for it tomorrow.

The past we are leaving behind as carrion.

The future we leave to the fortune-tellers.

We take the present day.

(Naum Gabo, Noton Pevsner, 2nd State Printing House, Moscow, 5 August 1920).

APPENDIX LXV

The Program of the Productivist Group

The task of the Constructivist group is the communistic expression of materialistic constructive work.

It tackles the solution of this problem on the basis of scientific hypotheses. It emphasizes the necessity of synthetizing the ideological and formal part so as to direct the laboratory work on to the tracks of practical activity.

When the group was first started the ideological part of its programme was as follows:

1. The sole premise is scientific communism, based on the theory of historical materialism.
2. The cognition of the experimental trials of the Soviets has led the Group to transplant experimental activities from the abstract (transcendental) to the real.
3. The specific elements of the groups work, namely 'tektonika', construction, and 'faktura', ideologically, theoretically, and by experience justify the changing of the material elements of industrial-culture into volume, plane, colour, space, and light.

These constitute the foundations of the communistic expression of materialistic construction.

These three points form an organic link between the ideological and formal parts.

'Tektonika' is derived from the structure of communism and the effective exploitation of industrial matter.

Construction is organization. It accepts the contents of the matter itself, already formulated. Construction is formulating activity taken to the extreme, allowing, however, for further 'tektonical' work.

The matter deliberately chosen and effectively used, without however hindering the progress of construction or limiting the 'tektonika', is called 'faktura' by the group.

Among material elements are:

1. Matter in general. Recognition of its origin, its industrial and productional changes. Its nature and its meaning.
2. Intellectual materials: light, plane, space, colour, volume.

The Constructivists treat intellectual and solid materials in the same way.

The future tasks of the group are as follows:

1. Ideologically:
 - (a) Proving by word and deed the incompatibility of artistic activity and intellectual production.
 - (b) The real participation of intellectual production as an equivalent element, in building up communist culture.

2. In practice:

- (a) Agitation in the press.
- (b) Conception of plans.
- (c) Organization of exhibitions.
- (d) Making contact with all the productive centres and main bodies of unified Soviet mechanism, which realize the communistic forms of life in practice.

3. In the field of agitation:

- (a) The group stands for futhless war against art in general.
- (b) The group prove that evolutionary transition of the past's art-culture into the communistic forms of constructive building is impossible.

The Slogans of the Constructivists.

1. Down with art.
Long live technic.
2. Religion is a lie.
Art is a lie.
3. Kill human thinking's last remains tying it to art.
4. Down with guarding the traditions of art.
Long live the Constructivist technician.
5. Down with art, which only camouflages humanity's impotence.
6. The collective art of the present is constructive life.

The translation of this document was made for an Hungarian magazine, 'Egyseg', published in 1922 in Vienna.

This program of the Constructivist Group, led by Tatlin (they also called themselves 'Productivists'), was published several months after the 'Realistic Manifesto' as a reply to it, in a catalogue for an exhibition organized by Rodchenko and Stepanova and signed by them.

(Translation published in Gabo, Introd. H. Read and L. Martin).
p. 153.

APPENDIX LXVI

An excerpt from the Foreword to the Catalogue of the First Russian Exhibition in Berlin 1922.

Translated from the German. This Foreword was an official survey of all the groups of artists who had been active in Russia from the beginning of the First World War until 1922. It was written by the then Commissar of Arts, David Sternberg, who was in official charge of the exhibition.

'...The Cubists follow, represented by Uldatsova, Pevsner, Morganow, Puni, Ledantiu, and also by a whole group of young painters, all in their own way representative of Cubism. Russian Cubism has developed in isolation and the result has been that the painters of the movement did not adhere to a strict system.

'Representative of the transition from Cubism to non-objective painting, which turns aside from the phenomena of the visible world, are the works of Stepanova, Baranow-Rossine - a very interesting artist who cannot easily be defined within the limits of one school - and of others exhibiting here.

'And now to turn to non-objective painting, to which Suprematism also belongs. It is reflected above all in the work of Malevich, who by reason both of his work and his ideological propaganda is to be counted among the most important Suprematists, and appears as their leader. Klium, Rosanova, Popova, Exter, Lissitski, Drewin, Mansurov, and certain works of Rodchenko also belong to this group. Their canvases are based on the rhythmic interplay of abstract areas, which according to the Suprematist theory have exact laws out of which have developed the great movement of non-objective art. Our Suprematists display a whole series of simple forms: circles, squares, etc., and the rhythmic interplay of these forms on the canvas. Kandinski, who professes the same artistic creed, has nevertheless followed another path in the field of non-objective art. Both his pictures and his philosophy of art are known in Germany. Tatlin, the Constructivist, must also be mentioned here. He was the first in Russia to represent the counter-relief which, developed from the surface area, actualizes real material in space. Tatlin is represented in the Exhibition by non-objective works which indicate a stage in the transition to productive art. His Monument to the Third International in Moscow can be cited as his first essay in this direction.

'There are still further ramifications of these art movements to the left; the representatives of one of them renounce canvas altogether, strive towards productive art and currently produce a whole series of non-objective constructions which reveal no utilitarian characteristics. Rodchenko, who belongs to this group, is represented by strong Suprematist and Constructivist works. He is moving now in the direction of utilitarian constructions. Sternberg, Medunetzki, Mituritsch, Klutzis, Joganson, Stregeminsky, and others are working on the same lines, but in very individual ways. Nathan Altmann

stands outside the stream. With him a new ramification of non-objective art begins. He brings the visible construction of the picture closer to the material construction of the objects and thus gives it a conscious, in his case, social content. His works seek not only to influence the eye but to organize the consciousness. The foundation of his work is the material itself which he skilfully enriches.

'In contrast to Suprematism, the painter Sternberg demonstrates in his work that a picture can be organized as pure "painting" without becoming non-objective. He is the first to build up a painting in accordance with the laws of contrasting strokes and by expressing the basic form of an object as it presents itself in the conception representing its concentrated pictorial content.

'Parallel to Constructivism stands the sculptor, Gabo, whose works revolutionize sculpture in such a way that it is no longer "sculpture in mass" but construction. The sculptural system of Gabo is based on the diagonal crossed areas of a basic form which functions as a space construction. Space is thereby considered as depth. It is to be stressed that Gabo's constructions realize not only the static but also the dynamic aspect, and thus bring in "time" as a new element in art.

'We find here also a whole host of works by students of the art schools which are interesting both by reason of the new methods of teaching and the new type of students who come from peasant and worker backgrounds. The works of the state porcelain and engraving workshops are of great interest as essays of industrial art which is linked with the fine arts. The theatre section shows the work of some painters, for example, the sketches of Jakulow for Hoffmann's Brambilla, which was produced in the Moscow Kammertheatre. Jakulow was the first, together with Tatlin, to treat theatre décor from the constructive standpoint. N. Altmann's work for the Jewish Kammertheatre, Moscow, Uriel Akosta, is a new Constructivist solution of the problem of the arrangement of masses in actual space. In his design Romeo and Juliet (Moscow Kammertheatre), Exter has found in greater intensity of colour a solution to the plastic problem in theatre décor. Boguslawskaja is represented here by theatre models.

'A few posters included in the exhibition show in some small measure the methods employed by Russian painters in revolutionary posters.

'Naturally these artists only fall approximately into the groups mentioned here. Their exhibited works testify that a closer bond unites them among themselves.'

(Translation published in Gabo (introd. H. Read and L. Martin) p. 155).

APPENDIX LXVII

Alexandra Exter was born in Kiev in 1884. She exhibited for the first time in the Blue Rose group exhibition in 1907 and moved to Paris in the winter of 1908 briefly attending the Academie de la Grande Chauniere. She lived with Léger in Paris until the first world war. In 1914 she visited Venice, Milan and Rome where in May in the Gallery Sprovieri the Expositione Libero Futuriste was held. Archipenko and other visiting Russian exhibitors included Rosanova. Exter visited Boccioni and others of the Italian Futurists with whom she exhibited before taking part in the "Tramway V" exhibition in Moscow in 1915.

In 1921 she exhibited at the exhibition organised by Rodchenko entitled "5 x 5 = 25".

In 1924 she emigrated travelling through Italy and Germany and settled in Paris where she died in 1949.

APPENDIX LXVIII

Between 1914 and 1921 Russia lost twenty million lives; industry, agriculture and transport declined and construction was at artisan level except for some foreign civil engineering companies. After the civil war thirty power stations were planned for the next ten to fifteen years by the G.O.E.L.R.O. (the Soviet Government electrification scheme) December 1921. The modernisation of obsolete plants, new industrial centres and a general revival of industry was fulfilled ahead of time and a new period of architecture had to accompany it to design new functional buildings such as factories and stations. Marxist doctrine had explained human affairs in terms of the economic structure of society and formulated ideas of planning.

Consistent with Friedrich Engels Zur Wohnungsfrage (Leipzig 1887) workers' families were evacuated from hovels and installed in town houses formerly occupied by the wealthier middle classes. Town and country planning did not exist before the Pan-Russian Executive Committee socialised the soil in February 1918. In August rights of ownership were abolished or modified and in October functions of the new organ of state were defined: "...to build in Moscow during the 1919 construction season a demonstration project consisting of eight to twelve apartment buildings with communal facilities as an experimental element of the future city." By 1922 this was seen to be merely one aspect of the overall plan for the country as a whole.

APPENDIX LXIX

The fifteenth conference of the Communist Party decreed in 1926 that the building of socialism and its material environment was to begin with the U.S.S.R., but industrialization was to receive priority. To strengthen the economy two five year plans were drawn up, one in 1929 and a second in 1933. Though social needs were aimed at, the emphasis on industry reduced the housing budget.

APPENDIX LXX

The O.S.A. publication S.A. ("Sovremennaya Arkhitektura" - "Contemporary Architecture") continued until 1931. Alexei Gan an art theorist and specialist in layout and typography gave it a contemporary format. Considering architectural renewal to be inseparable from Socialism A.K. Burov and B. Blokhin contributed to the industrialisation of building. Other members included Nicholas Kolly who was later to collaborate with Le Corbusier on the construction of Tsentrosoyuz in Moscow; N. Krasilnikov who with L. Komarova designed the Comintern Headquarters and later found mathematical solution calculated to rationalise decisions of architectural problems and maximise economy; I. Milinis and M. Ginsburg designed the Narkomfin Offices in Moscow; Gorlov with Kolly and the Vesnin brothers, the Dneprostroi hydro-electric and industrial complex and M. Sinyavsky in 1929 with Barshch built the Moscow Planetarium. Many O.S.A. architects were not Muscovites and articles by and on Western European avant-garde architects appeared in S.A.

APPENDIX LXXI

During the critical years of the early 1920's people were prevented from producing their full share because, their time was monopolised by the problems of everyday living. They needed more services and a three shift system. The state had already provided state canteens for half the population and more canteens were voluntarily organised. Groups of five people could have four jobs, while the fifth took care of domestic work. Later Larin envisaged social forms based no longer on the collective, but on the "commune" and the distinction between residential and industrial areas could be abolished.

Rather than the transformation of man his aim was the transformation of the economy of the U.S.S.R. In the clubs, communal houses and factories he considered that there would be no place for the short sighted egocentric individualist of the past. Popular articles on changes in family relations followed and through their buildings the avant-garde of 1925-32 tried to create an appropriate environment for the socialist society, to speed the arrival of that society by influencing man himself through the medium of architecture and to find architectural and structural solutions despite the slenderness of available funds.

APPENDIX LXXII

In Russia many buildings designed as communal homes are still inhabited. Coming from large groups peasants may have preferred a large canteen. Domestic work for women in the USSR was heavy and they were needed for industry which was suffering a labour shortage, therefore the communal house gradually absorbed such services as a library and kindergarten also. A. Pasternak discussing an O.S.A. competition in 1927 said:

The living quarters have been planned with maximum economy in order to permit the inclusion of all those public facilities that transform an ordinary apartment building into a communal house without adding to normal costs.¹

Communal houses progressively became the factory annexes of which Larin had written and while still respecting privacy almost every family activity was gradually collectivised - Melnikov suggested a garden city in which special orchestras strategically located in huge dormitories would drown the collective snoring and induce collective sleep. Charts depicting the daily routine of the commune were categorised according to age.

¹ A. Pasternak, *Noviye Formy Sovremennovo Zhiliya* in *S.A.*, Nos. 4-5 (1927), p. 126, quoted in Anatole Kopp, *Town and Revolution*, p. 148.

APPENDIX LXXIII

The disappearance of class antagonism was to be reflected in city planning terms, in the disappearance of contrasts between fashionable districts and workers' slums and even between city and country while a belief in the perfectibility of man persisted.

L. Sabsovich proposed a communal house in which every inhabitant in the city had the right to a unit whether single or married. To form a family unit it was merely necessary to open a sliding partition which formed the communicating door and those who did not want to entrust their children to educational specialists could open a third door for them.

In contrast to the large clusters of communal blocks around plants the de-urbanists were mostly O.S.A. members: M. Ginsburg, V. Vladimirov, G. Vegman, A. Pasternak and N. Vorotyntseva. The theorist M. Okhitovich rejected the idea of the city and dreamed of a Russia dotted with individual homes.

Scattered power stations existed from the time of Lenin's electrification. By making it possible to establish industrial centres almost anywhere in town or country the "deurbanists" hoped to achieve elimination of the inequalities between rural and urban life. Housing was no longer to be permanent but pre-fabricated houses to be dismantled as easily as they were assembled. With these means greater mobility and a solution to the problems of living space was envisaged. These garden cities would mean the progressive re-settlement

of urban population and Moscow would then be allowed to become a museum of the city.

Magnitogorsk, built around an iron ore mountain in the Urals, was to become like the Dnieper Dam, a symbol of the five year plan, but in the new cities factory construction took precedence over housing and the result was a return to makeshift solutions.

APPENDIX LXXIV

In 1954 the Central Committee convened the second conference of engineers, architects and building workers. N. Krushchev denounced the effect of construction costs of "architectural excesses", the result of architects' infatuation with classical forms. Architecture resumed its advance, especially after the 1955 decision of the Central Committee concerning industrialisation of building, reduction of cost etc. and the Academy of Architecture of the USSR was dissolved.

The housing shortage caused through concentration on rapid industrialisation began to ease and the experiments of the 1920's served as a point of departure for the research in progress. Allocation of living space within which the acquisition of many gadgets was discouraged by the installation of communal services as an alternative to accumulation of private living space. The level of technical, economic and cultural development in the USSR became more favourable to such experiments than that which existed in the twenties.

APPENDIX LXXV

George K. Loukomski in his "History of Modern Russian Painting" published in 1945 aimed to show what distinguished paintings in Russia from that of other countries and to explain the evolution of the ideological aspect of modern Russian Painting. It is a history of the period c. 1840-1940 consisting of an account of the academic art of c. 1830-50; the period of realism of c. 1860-90 (the "Peredvizhniki" ("Wanderers") Kramskoy, Perov, Gai, Repin and others); late nineteenth century and early twentieth century movements (the "World of Art" and "Leftist" groups) and finally the realism of c. 1920-40. He expressed Social Realist views.

Any discussion of art movements and theories is usually subjective and dependent not only on personal preferences and prejudices but also on the prevailing tendencies and opinion of the time and on the environment in which the writer lives. The result of this is that the writer will tend to select documents that combine to express his point of view.

History results in a subjective view of a period because of prejudice and preference in selecting what seems important to that time. Therefore as well as presenting a western European view of this period it is important to understand it from the side of Soviet critics.

APPENDIX LXXVI

Elements coming from proletarian layers and semi-proletarian as well as the representatives of the petit bourgeoisie near proletariat during the months after the October revolution came to the side of the Soviet government serving the revolution in different ways. At that time they were still at the stage of apprentices but after, during the period of economic revival, they formed the principal framework of the groups: N.O.S., B.I.T.I.O., A.Kh.R., O.M.A.K.R., and R.O.S.T.A.(including N.A. Kassatkin and S.V. Mal.iutin).

APPENDIX LXXVII

A third group of artists was defined to include artists and artistic organisations that remained "strangers to the October Revolution". Some of them remained in Russia to work for the Soviets taking "theoretical" positions and being involved in a political and extrapolitical art.

They worked above all in teaching and conservation of historical monuments and became "fellow travellers" of the October revolution. (This group including Petrov-Vodkin, K ustodiev, etc.).

APPENDIX LXXVIII

Most prominent Leftist artists working between 1917 and 1922 were listed by Bush and Zamoshchin as being Malevich, Tatlin, Rodchenko, Rosnova, Udaltsova, Popova, Drevine, Miturich, Morgunova, Pevsner, Exter, Shterenberg, Altman, Lebedev and a group of various other artists of the Association of Young Artists.

They participated actively in the first artistic activities of the mass festival of the first of May 1918 in Leningrad. The houses on the square of the Winter Palace were to be covered with words of orders on geometric shaped panels.

Vitebsk and Moscow also obeyed the same principle. The workers remained perplexed before this art which they did not understand. "The Art of the Commune" organ of the artistic section of the commissariat of Public instruction was of the opinion that the common platform of all the "leftist" groups in art up to the present consisted of the so-called "pretorial materialism", a more or less unique principle with regard to the picture as an end in itself and as a constructive system of forms and of colours.

APPENDIX LXXIX

The Peredvizhniki forced the academy to reform, but romanticism replaced it. The romantic painters searched for light, movement and dash and "they despised correctness" but a decade after Delacroix. A.A. Ivanov (1806-58) though devoting himself to religious painting represented light, colour and contours with a realistic technique. In the opinion of A.N. Benois, realism arrived as the result of a partly amateur movement with a partly imitative and ethnographical basis in the XVIIIth century. A.G. Venetsianov (1780-1847) though an early painter of everyday life still presented serfdom in a sentimental manner similar to mid nineteenth century English painters. Fedotov and others were influenced by Belinski, a literary critic of the time who soon gave way to Pisarev. These and other critics such as Nikitenko were strong influences and demanded that art should fully devote itself to the service of social interests and that every artist should display "the highest civic feelings". They were accused of rejecting beauty and everything elegant.

The Peredvizhniki became the propagandists of the new life. Perov's first pictures include "Sacred procession in the village" and "the arrival of the police official". This break with the academy was followed by the founding of "artel" (Workmen's association) and after differences, the splinter group "partnership moveable exhibitions". It was necessary to help "Russian art to return to its native soil and to develop its own language, its methods and its outlook", the "Wanderers" said twenty-five years after the movement had ended.¹ They had been defenders of ideological realism,

¹ See George Loukomski: History of Modern Russian Painting
1840-1940, p.21

and were divided into two groups: those who represented peasants and lower classes of the population while the others who were chiefly interested in the life of the merchants and office workers in the towns.

In addition, there was a division in the landscape painters into those who painted the countryside and those who preferred seascapes. Scenes in towns were almost never painted. (Kaspatkin, Savitski, Orlov, Lemkh, Myasoyedov, Maksimov, Iaroshenko, Solomatkin, Stepanov). Painters of the everyday-life of office workers included V.E. Makovski, Maksimov, Pryanishnikov. To present a picture of the Court life of "High society" was considered to be shameful.

Gradually painters began to strive towards a rendering of life and nature in brighter and more accurate colours and pay more attention to the art of painting itself, apart from the value of the subjects. Though this development began with the Peredvizhniki it is best seen with P.P. Chistyakov. He taught Polyenov and the latter sketched in Palestine. Repin (1844-1930) was also representative. While introducing moralising tendencies in his pictures he followed the French techniques of Manet and Courbet in landscapes.

National currents of landscape painting existed from the time of A. Voronikhin (1760-1814). However the romantic seascape painter Ayvazovski (1817-1900) follower of Joseph Vernet, Romantic seascape painter whose subjects were not Prussian or northern. K.A. Savasov (1830-97) and Levitan (1861-1900) who founded the "purely Russian style of landscape painting".

A phase of religious painting best represented by

V.M. Vasnetsov (1848-1926) followed by Nesterov and then M. Vrubel turned also to Russian legends. Painters of Russian historical daily life included V.I. Surikov (1848-1916) and A.P. Ryabushkin (1861-1904).

G. Loukouski stated that even Russian Impressionist painters such as I.E. Grabar, K.A. Korovin (1861-1939) were not understood by the masses and that after "the excesses of the 1920's" there were protests and it became necessary to turn steeply from impressionism even in its understandable and quiet form, to other artistic trends and to return to realism, which was understood and needed by millions.

APPENDIX LXXX

The landscape painter Bogayevski based his work on the methods of Gaspard Poussin. On the one hand Shchekatov the Soviet critic praised his modern realism by saying he represents the Dneprostroi dam instead of a "Scythian Taurida" of antiquity, on the other hand he writes that the painter "is based on the frescoes of Pompei...Veronese in the Villa Palladio...Gobelins tapestries of sixteenth and seventeenth centuries". (see Loukowsky, Ibid.)

A CHRONOLOGICAL SURVEY DEFINING THE AVANT-GARDE MOVEMENTS
IN RUSSIA DURING THE FIRST QUARTER OF THE TWENTIETH-CENTURY.

(Most of the dates and definitions are compiled from the main body of the text of the thesis. Other chronological data is drawn from the catalogue to the exhibition The Russian Avant-Garde 1908-1922 Leonard Hutton Galleries, New York 1971; the catalogue of the exhibition: Il Contributo Russo alle Avanguardie Plastiche Galeria del Levante, Rome 1964; E. Sternberg: Russische Kunst Berlin 1919-1932 Berlin 1969; Léon Robel Manifestes Futuristes Russes, Paris 1971 and sources mentioned elsewhere in the main text.)

1850-1900.

During the reign of Alexander II many reforms were achieved, the most important being the liberation of peasants beginning in 1857. Alexander was repressive towards newspaper publication however but the general tendency of the press became very radical, and influenced by the "Nihilists" Chernyshevsky, Dobrolubov and Pisarev, they preached extreme individualism. A number of revolts began to emerge such as the "Populists" in about 1869. The Russian socialists became Marxists in 1891.

"The Wanderers" (Peredvizhniki) formed as a group around Savva Mamontov in the 1870s after making a break with the Academy of Art in 1863. Influenced by contemporary social philosophers they aimed at making art a vehicle for social reform. Their style was representational and they were associated with slavophile groups.

"The World of Art" (Mir Iskusstva) movement was led

by Benois (1870-1960) and Diaghilev (1872-1929) who founded the review of that name in 1899, and organised important exhibitions in Russia and France. Opposed to "Populist" art the group favoured "art for arts sake" and began introducing Russia to current western trends through their magazine and exhibitions which included foreign and Russian avant-garde.

1900-

The "World of Art" magazine came to an end in 1904 but was succeeded by "The Scales" and in 1906 by "The New Way". The magazine "Apollon" reviewed exhibitions from 1909 until 1917. "The Golden Fleece" (1906-9) continued the tradition of the "World of Art" and sponsored avant-garde exhibitions.

1905-

The "Blue Rose" group was formed after the 1906 "World of Art" exhibition. The members had been associated since 1903 and their first group exhibition in Moscow in 1907 was organised by Kuznetsov and Ryabushinsky. The tendency was mainly "Symbolist" and similar to the 14th exhibition of Moscow artists which included Larionov, Goncharova, Burliuk, Kandinsky and Malevich. The first of the three "Wreath" exhibitions was organised by David Burliuk later in 1907. The Burliuks, Larionov and Goncharova exhibited their work.

The Russian symbolists found inspiration in French symbolist art and literature at the end of the nineteenth century. An interest in primitivism gradually overthrew classical styles in poetry and painting. Mysticism and German philosophy was an alternative influence on Russian artists and writers.

1909-

By 1909-10 most symbolist groups had dissolved but their heritage of mingling visual and literary arts was merged into various groups generally called "futurist" and professing to be anti-symbolist. The term "impressionism" had been loosely used to describe avant-garde literature in general as well as certain art forms and after about 1910 the term "Futurism" was used in a general way for the next decade to denote a wide variety of aggressively "modern" styles in art and literature in various countries. The name was invented by Marinetti in 1909 for his movement in Italy, proposing that the spirit of the machine age should replace the romantic and decadent aesthetic. A series of manifestoes was published by the movement until it lost impetus after 1914. In Russia the title "Futurism" was more generally applied to various avant-garde groups which appeared after 1910. The first appearance of the Russian futurists as a group was their publication of the "almanac" Sadok Sudei in April 1910. (V. Markov: Russian Futurism, London 1969). Elena Guro, David Burljuk and V. Khlebnikov were responsible for this and characteristic trends peculiar to Russian futurists in their work at various times. These tendencies encompassed development of fleeting Impressionist imagery of town and country especially with Guro; Burljuk's return to the Russian earth and primitive origins and the most radical creation of Russian Futurism Zaum. As a result of his interest in primitive, popular and irrational language, Khlebnikov, who had formerly studied painting developed a "trans-rational" language, consisting of sounds and invented words. Zaum

developed at the same time as non-representational forms of painting in Russia and may be considered the literary equivalent of this.

The other two tendencies of Impressionism and Primitivism prevailed also in painting. The three "Wreath" exhibitions organised by David Burluik and Ryabushinsky took place in Moscow in 1907, 1908 and 1909. Exhibitors included the Burluiks, Larionov and Goncharova. Larionov probably exhibited his first Rayonist painting ("The Glass") *not, as he claimed, at the "Society of Free Aesthetic" in 1909, but in about 1911.* Rayonism was concerned with the forms that may arise from the intersection of reflected rays from different objects. These works resemble those of Franz Marc, Delaunay and Boccioni of that time but are largely abstract in appearance.

At the third exhibition of the "Golden Fleece" in December 1909 Larionov and Goncharova introduced "Primitivism" as a conscious style of painting. Influenced by Western European trends, Russian folk art and icons they used bright colours and bold brush strokes with deliberate vulgarity and naivety. Typical examples are Larionov's soldiers painted after spending the summer with Khlebnikov and the Burluiks in about 1909-10.

In 1909 two exhibitions revealed recent painting in Western Europe to Russia: the first "Golden Fleece" exhibition showed the Russian and French sections and V. Izdebsky organised his first "International Salon" in Odessa and St. Petersburg and elsewhere including works by the Burluiks, Larionov, the Munich school - Javlensky, Kandinsky, Münter, Werefkina and representatives of the Paris

school such as Le Fauconnier, Metzinger and Rousseau. Foreign connections were also made in 1910 by Popova who made a study trip to Italy. A great many exhibitions were organised at this time.

1910-

In 1910 the Moscow Institute of Painting, Sculpture and Architecture expelled artists for "Leftism and sedition". Many of these exhibited at the first "Knave of Diamonds" exhibitions organised by Larionov the same year in Moscow. The "Knave of Diamonds" group was founded in 1909 by a group of painters of Cézannist tendencies. Its members included Exter, David Burliuk, Larionov, Goncharova, Malevich, Tatlin, Chagall and others. French arts became influential during the subsequent four years and work by certain cubists was sent from France for the first Knave of Diamonds exhibition in 1911 and those that followed.

Matisse arrived in Moscow in October 1911 at the invitation of Shchukin. Larionov publicly announced his break with the French orientated members of the "Knave of Diamonds" Group. Also in 1911 Burliuk met Mayakovsky and Malevich took part in public debates.

1912-

In January 1912 Larionov and Goncharova contributed to Roger Fry's second Post-Impressionist exhibition in London and in March Larionov organised the "Donkey Tail" exhibition in Moscow with works by Malevich, Goncharova, Tatlin and others, many of whom together with the Burliuks, contributed to the second exhibition of "Der Blaue Reiter" in Munich at Kandinsky's invitation.

The "Hylaea" group was founded in 1912 by the Burluik brothers. Livshits, Mayakovsky and Kruchenykh joined them later. Fascination with primitivism, childhood, pre-history and Slavic mythology made their painting and poetry "primitivist" rather than purely cubist. Their manifesto "A Slap in the face for Public Taste", December 1912, bore similarities to Italian Futurist manifestoes and was the first of many published by them. Moreover the publication included urbanist poetry by Mayakovsky as well as Khlebnikov's primitivism.

Ego Futurism introduced the word "futurism" to Russian literature. The movement was founded by Severianin whose poetry originally impressionist became less rational with more musical affinities and modern urban subjects. The group began activities in January 1912 with "The Tables" a mystical sum of words suggesting also symbolist origins of their work.

"Cubo-futurism" is the word frequently used to describe the inseparable movements of poetry and painting after the mainly Primitivist phase, that is, after about 1910. Immediately after Cubist ideas had been taken up in Russia, Malevich introduced this concept of Cubo-futurism which he specified as:

1. Artificial painterly sculpture (modelling of form)
2. Real sculpture (collage), relief and counter-relief.
3. Words (See Troels Andersen Malevich catalogue Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970, p. 25).

In 1913 the Hylaea group became known as "Cubo-futurists".

One aspect of Cubo-futurism was "Sdvig". Meaning "Shift" or dislocation, the term was used to refer to the

incomplete appearance of forms typified in work by Picasso at this time. It also included displacements of forms and words in pictures and the term was taken up by poets to describe their staccato punctuation and forms. The Cubo-futurist movement was peculiar to Russia and immediately preceded the schools of non-representational art that began around 1910.

1913-

The paintings of the Burliniks as well as those of Goncharova, Larionov and Malevich may be described as Cubo-futurist at that time when they left decorative primitive painting to paint simplified metallic dynamic figures in cylindrical forms. Analogies with Léger exist in the Cubo-Futurist work of Malevich and in 1913 the influence of French Synthetic Cubism e.g. "The Knife Grinder". Applying these dislocated forms of avant-garde painting to poetry were Mayakovsky, Guro, Kruchenykh who, in 1913 wrote the pamphlet "Declaration of the word as Such", and Khlebnikov who was writing in Zaum language at the same time. Theatrical events in Luna Park in 1913 by Cubo-futurist painters and poets was the culmination of the co-operation between the two art forms which after this date developed more separately.

Similar fusions of literature and poetry had been taking place elsewhere. In Paris, in 1913 Sonia Terk integrated with simultaneous colour-forms the poem by Blaise Cendrars: "The Prose of the Trans-Siberian and of Little Jehanne of France". This was the same year that she painted her first simultaneist pastel drawings, forms developed from the rotation of optically expanded colours.

In March 1913 the third Knave of Diamonds exhibition opened in Moscow. Immediately afterwards Larionov organised the "Target" exhibition in Moscow of which the catalogue contains a "Rayonist and Futurist Manifesto", signed by Larionov, Goncharova and nine other artists.

Later the same year Larionov and Goncharova contributed to "Der Erste Deutsche Herbstsalon" in Berlin. The manifesto "Why We Paint Ourselves" was published by Larionov and Zdanevich during the same year.

Popova and Udaltsova returned from Paris where they had worked in the studios of Le Fauconnier and Metzinger. In March the following year, 1914, they exhibited their work with Exter, Malevich and others at the third "Knave of Diamonds" exhibition in Moscow which included work by Braque, Derain and Picasso.

Malevich traced the first appearance of Suprematism to his stage design for "Victory over the Sun". The Black Square which he claimed to have painted in 1913 was the first suprematist picture. It expressed his desire to reduce form, regardless of its identity as art. He wished to develop a new way of thinking by finding primary forms. Combinations of basic forms expressing spatial sensations of lightness followed. This was the first systematic school of abstract painting producing the first "hard edged" non representational pictures. As the title of his essay "Non-Objective World" (published 1920) suggests, his aim was to negate the material objects of the world and arrive at "pure painting". His theories appear to have been inspired partly by mystical philosophers of the 19th and early 20th century.

The literary Futurist group "Tsentrifuga" ("Centrifuge") appeared at the end of 1913 and disbanded after four years. Its strong ties with painting made it resemble "Hylaea". Members included Pasternak, Aseyev, Bobrov and others. It retained ties with symbolism and attacked "Hylaea". Goncharova illustrated poetry by Bobrov.

The "Donkey's Tail" group was an off-shoot of the "Knave of Diamonds" group and created a synthesis of Cézannism, Cubism, popular and folk art. Larionov and Goncharova painted in many styles and included in the exhibition were their works of Rayonism a style Larionov employed until 1914. Kandinsky was ostracised but new exhibitors included Baranov-Rossiné and Pirosmanshili.

1914-

In January 1914 Marinetti had a mixed reception in Russia but Exter, Kulbin and Rozanova were invited to exhibit in a Futurist exhibition in Rome that following spring. At the outbreak of war Kandinsky, Chagall, Lissitzky, Larionov and Goncharova returned to Russia from abroad.

1915-

In March 1915 Ivan Puni sponsored the "Futurist Exhibition: Tramway V" in Petrograd. Exhibitors included Exter, Klyun, Malevich, Puni, Rozanova and Tatlin. Tatlin showed only "Painterly Reliefs" - superimpositions of wood, steel and other materials on canvas heralding his Constructivist work.

Kandourov's "Exhibition of Painting" opened in Moscow at the same time and included most of the avant-garde such as Altman, the Burluiks, Chagall, Goncharova, Kandinsky, Larionov

and, ex catalogue, Malevich and Tatlin.

1916-

Puni sponsored the "Last Futurist Exhibition: 0.10" in Petrograd in December 1915 and January 1916 with similar contributions to those at "Tramway V." Dispute between Malevich and Tatlin resulted in dividing the exhibition and it was here that Larionov launched "Suprematism" and showed his black square on a white ground for the first time. Larionov and Goncharova left Russia in 1914. Lissitzky worked with Chagall in Vitebsk illustrating children's books in 1916 and the same year Exter began to contribute stage designs to Tairov's chamber theatre in Moscow.

1917-

After the February revolution of 1917 artists became more politically aware. "The Proletkult" (an abbreviation for "Proletarian Culture") was formally established in September 1917 with Bogdanov as its head and principal theoretician. This organisation advocated that proletarian art could be realised only by the proletarian himself and that the art of the past was of little relevance. Malevich joined the "Federation of Leftist Artists"; many leftist artists designed posters and street decorations after the October Revolution and Lunacharsky became the head of Narkompros until 1929. Narkompros was the Commissariat for People's Enlightenment, the department of education and cultural activities established in November 1917. It was responsible for general education and the organisation of exhibitions and cultural publications etc. Also the same year Baranov-Rossiné, Gabo, Pevsner, Shter^Snberg and other artists returned to Russia after prolonged stays in western Europe.

1918-

In 1918 the last exhibition of the "Knave of Diamonds" was held.

The same year Tatlin was elected head of IZO Narkompros Moscow. IZO, an abbreviation of Department of Fine Arts of Narkompros, was set up in April 1918 under the general directorship of D. Shternberg. It was divided into two principal collegiates, one in Petrograd under Shtern^eberg one in Moscow under Tatlin and sub-sections were established in the provinces. IZO lost its administrative power after 1921. It was because of IZO that the "leftists" were given important administrative and pedagogical posts within the new cultural hierarchy. Malevich, Stepanova and several other "leftists" became members of the Moscow section while Altman was especially active in the Petrograd section. A museum board and purchasing fund was set up which lasted from 1918 to 1921. Rodchenko was appointed its head and became director of the Moscow Museum of Artistic Culture. He and Rozanova also taught within Proletcult. Rozanova was appointed head of the IZO department of Industrial Art and travelled around the country enlisting support for their programme. She died suddenly in October that year.

The names of the St. Petersburg Academy and the Moscow Institute were changed in April 1918 to "Svomas", ("the Free Art Studios"), but in 1921 the Academy was restored in Petrograd and in November, 1920 the Moscow "Svomas" were changed to "Vkhutemas".

In 1918 Baranov-Rossiné organised a studio at the Petrograd Svomas; Altman and Puni were appointed to

professorships there also and Kandinsky, Klyun, Malevich, Popova and others took up teaching appointments at the Moscow "Svomas". During the same year Malevich designed costumes and sets for Mayakovsky's play "Mystery Bouffé" which had its première on the 7th of November. Also in November that year "The Fifth State Exhibition" opened in Moscow. It was subtitled the "Trade Union of Artist-Painters of the New Art from Impressionism to Abstract Painting" and included Kandinsky, Pevsner, Popova and Rodchenko.

1919-

The "Tenth State Exhibition: Non-objective Art and Suprematism" was held in Moscow in January 1919. Malevich contributed 16 Suprematist works including "White on White" which challenged Rodchenko's painting "Black on Black". Malevich published an enlargement of his formulas of 1915 on Suprematism. During the same month, Tatlin was appointed to a professorship at the Petrograd Svomas and was commissioned by Narkompros to design a monument for the "Third International of the Communist Party". The first Obmokhu exhibition was held in Moscow during the spring of the same year. Obmokhu, "The Society of young Artists" comprised of students of Pevsner and Tatlin who worked with spatial constructions and studied the qualities of materials. It held four exhibitions. Among contributors was K. Medunetsky and Rodchenko who had just constructed his first circular and polygonal shapes as mobiles.

Also that year Kandinsky was nominated "Comissar of Russian Museums". In the Autumn of 1919 Malevich published "On New Systems in Art" and shortly after he left Moscow to go

to Vitebsk to teach on Chagall's invitation. Chagall soon left the school and the directorship was passed to Malevich. Lissitzky who became a close friend of his at the school then created his first "Proun". The name, being an abbreviation of "Project for the affirmation of the New", was invented by Lissitzky to describe his new experimental paintings influenced by the Suprematism of Malevich. These paintings were volumetric and spatial arrangements resembling certain architectural projects.

Also in 1919 Rodchenko replaced Rozanova as director of the IZO Department of Industrial Art and the "Sixteenth State Exhibition: K.S. Malevich" subtitled "His Way from Impressionism to Suprematism" contained 153 works and was held in December 1919 to January 1920.

1920-

In 1920 Malevich renamed the Vitebsk School "Unovis", an abbreviation of "Affirmation of the New in Art". The following year the "Unovis group" presented the collective works of contemporary art: paintings, sculpture and objects of daily use, co-operative ideas exhibited without the author's signature.

In April 1920 "Inkhuk" was established in Moscow by IZO. "Inkhuk", an abbreviation of "Institute of Artistic Culture" aimed at formulating an ideological and theoretical approach to the arts, based on scientific research and analysis. This process which inspired the emergence of so-called "laboratory art". Members of the institute included B. Arvatov, O. Brik, Kandinsky, Popova, Rodchenko, Stepanova and A. Vesnin. The programme included Kandinsky's method for teaching "the theory

of the separate branches of the Arts" and "a combination of inter-dependent art for a monumental art".

Vkhutemas, an abbreviation of "Higher Technical-Art Studios", was formed in November 1920 from the Moscow Svomas. Although the structure altered during their existence (until 1930), they comprised seven basic Departments - painting, sculpture, architecture, ceramics, metal and woodwork, textiles and typography. Soon after its formation, Lissitzky and Shternberg were given teaching posts there and at various times teachers included Malevich, Popova, Rodchenko, Rozanova, Vesnin and others. In 1926-27 Vkhutemas was modified to "Vkutein", ("Higher Artistic-Technical Institute").

The second "Obmokhu" exhibition took place in May 1920. Exhibitors included Rodchenko, Klyutsis, Medunetsky and Shternberg. Klyun showed structures to be hung in space. "Colour constructions" and industrial patterns generally predominated. (See Il contributo russo, p. 84).

As head of "Vkhutemas", Rodchenko reorganised the Department of Metalwork according to his idea of industrial art and mass production. During the spring of 1920 the "Bruisov Institute" was founded for experiment in language with Valery Bruisov as its head. The institute was in two sections "Productivity" with a three year course forming poets and writers and "Instruction" preparing scientists etc. for mass education. Tatlin finished his model for III International in the old studio of the Petrograd Svomas and it was opened to the public on November the 8th 1920. Violent discussion followed among those who saw it, which included Lenin.

Gabo and Pevsner posted their "Realist Manifesto" in the streets of Moscow in August the same year. This attacked solid mass in sculpture and advocated airy structures inspired by engineering. This manifesto was countered by the "Productivist Manifesto" issued by Rodchenko and Stepanova in Moscow. It was Rodchenko who largely influenced by Mayakovsky in 1919 had begun "Productivism". The chief aims of the movement were the utilitarian planning of objects, architecture, town planning, stage design and other spheres of applied art thus removing art from a pure and elitist zone and giving it a practical place in society.

During the Winter of 1920, Gabo made his first "Kinetic sculpture", a presentation of volumes determined by the vibration of a metal rod at high speed.

In September 1920 Meyerhold founded "RSFSR First Theatre" (After 1917 revolution the territory governed from Moscow was known as RSFSR, 'Russian Socialist Federal Soviet Republic'. In December 1922 the First Congress of Soviet Republics met at Moscow and confirmed the pact for the formation of a Union. The constitution of the new state, the USSR Union of Socialist Soviet Republics was accepted on July 6th 1923), of which he was to be permanent director. In February 1923 it was renamed TIM [redacted] (*Theatre* of Meyerhold) own name. He and his colleagues inaugurated a new tendency in avant-garde theatre "biomechanics". This was the transposition of constructivism to the stage. Theatrical space was transformed, film sequences incorporated together with other experiments. In 1924 Erwin Piscator revived this activity in Berlin.

1921-

The following year experiments continued in theatre while Exter's sets and costumes for Tairov's production of "Romeo and Juliet" at the Chamber Theatre, Moscow demonstrated the application of new outlooks to the classical theatre.

An exhibition of Russian artists in Paris opened at the Galerie Boétie in 1921. It was organised in conjunction with the "World of Art" magazine. Benois wrote the introduction to the catalogue. Artists included Bakst, Benois, Gregoriev and members of the "World of Art" movement.

In 1921 reorganisation of education and art institutions according to Lenin's N.E.P. ("New Economic Policy") was begun by Lunarcharsky who moved his offices to Moscow. That year the third Obmokhu exhibition opened in Moscow in May and included free-standing works by Rodchenko; the fourth and last exhibition "5x5=25" opened in Moscow in September. It was given this title because the five contributors, Exter, Popova, Rodchenko, Varst (Stepanova) and Vesnin - each contributed five works. Rodchenko's contributions included three canvasses painted blue, yellow and red respectively.

"Productivist" statements were included in the catalogue which corresponded to principles of industrial aesthetics developed at the Bauhaus in Germany. In November, a group of artists led by Popova and Rodchenko left Inkhuk advocating the "absoluteness of industrial art and constructivism as its sole form of expression" and entered industry and applied art.

Tatlin's studio was closed and in November 1921 he was appointed professor in the Department of Sculpture in the Museum of Artistic Culture in Petrograd. In December he went

with Mansurov to Moscow to speak at Inkhuk. The same year Kandinsky received an invitation from Gropius to join the Bauhaus at Weimar and left Russia in the following year.

1922-

In 1922 Popova, Rodchenko and Stepanova entered the first Textile Factory in Moscow as textile designers; Rodchenko also turned to photography. The same year AKhRR, "Association of Artists of Revolutionary Russia", organised by S. Malyutin and E. Katsman advocated a return to representational art in the form of Heroic Realism. This was the first noticeable step towards official recognition of Realism in the late 1920s. In 1926 its name was changed to AKhR, "Association of Artists of Russia".

During the early part of that year Malevich developed his essay "The Non-Objective World - Suprematism", stating theories he had been formulating since 1915. Part of this was published by the Bauhaus in 1927.

George Yakulov created "sceno-plastic and aerial structures" and costumes for the operette "Giroflé-Giroflà" produced by A. Tairov at the Chamber Theatre, Moscow 1922. A. Exter collaborated on this conception of scenic architecture of scaffolding in constructivist form.

The Petrograd Inkhuk held the exhibition "Survey of New Tendencies in Art" in June 1922; Malevich, Mansurov, M. Matyushin and Tatlin were represented and in the Autumn, Malevich took up the direction of Inkhuk ("Institute for Artistic Culture") where Tatlin had been invited to teach in the "Materials Section", Punin in the "Theoretical Section", Mansurov in the "Experimental Section" and M.V. Matyushin in

the "Organic Section".

Tatlin teaching was concerned with the application and study of functions of new materials in plastic arts, while Malevich at the "Formalist Section" investigated plastic forms in relation to expressive values and Punin studied criticism and aesthetics. Mansurov's department was entitled "Aesthetics and Comparative Art Criticism", and involved research into the organic reasons for artistic phenomena.

In 1922 Berlin became a centre for Russian artists and intellectuals. Gabo, Pevsner, Lissitzky and others were there and "The First Russian Art Exhibition" (Die Erste Russische Kunstausstellung) was organised by Shternberg at the Van Diemen Gallery, Berlin in October and presented a panorama of the arts, architecture and applied arts of Russia. Participants included Burliuk, Baranov-Rossiné, Chagall, Gabo, Lissitzky, Malevich, Pevsner, Popova, Rodchenko, Tatlin, Puni, Kandinsky, Exter, Mansurov and the "School of Vitebsk" and others.

The same year A. Gan's book "Constructivism" was published.

Experimental theatre performances in 1922 included constructivist sets by Annenkov in Petrograd while at the Meyerhold Theatre, Baranov-Rossiné gave a "visual concert", introducing his opto-phonetic piano which showed changing coloured lights on a screen.

1923-

In February 1923 Lissitzky in collaboration with Ladovsky drew up the statutes of ASNOVA, "The Association of Revolutionary Architects" in Moscow. This was the first

group of avant-garde architects, unified with constructivism as its aesthetic.

Larionov, then in Paris, illustrated Mayakovsky's poem "The Sun". Rodchenko designed the cover and illustrated other poems by him and assisted the film director Dziga Vertov. Vertov's experiments in film technique resemble photo-montage techniques and collage current with the Dadaists in Berlin and Hanover at that time. In November and December Rodchenko designed covers for the review LEF directed by Mayakovsky. LEF (meaning "Left Front" in Russian) was the name chosen by the "leftists' front in art" constituted at the end of 1922 in Moscow and which continued until 1929.

Participants included Aseev, Tretyakov, Kamensky, Psternak (who broke away from them in 1927), Kruchenykh, Neznamov, Brik, Arvatov and other writers. Constructivist artists in the group were Rodchenko, Stepanova and Lavinsky, and the film makers were Kuleshov, Dziga Vertov and Eisenstein. In 1928 Mayakovsky broke off from LEF and created REF, "Revolutionary Front".

The review entitled LEF was published by the group of that name from March 1923 to 1925, appearing in seven numbers followed by Novi Lef, "New Left", which was published in Moscow from January until the end of 1928.

During the Winter of 1923 in Petrograd, Tatlin produced designs for "Zangezi - Poetic Action in Stellar Language" by Khlebnikov, his forms and costumes interpreting Khlebnikov's alphabet.

1924-

On the 2nd of May 1924 Malevich published "Suprematist Manifesto, Unovis," based on his theories developed at Unovis in 1920 incorporating ideas of sculpture and architecture as well as painting and published in 1921 as "Art, Factory, Church".

The same year, Popova (born 1889) died in Moscow. In Venice in 1924 at the 16th International Art Exhibition the Russian pavilion presented a panorama of contemporary tendencies from Petrograd and Moscow. Malevich unlike Rodchenko had not abandoned pure art. He nevertheless exhibited his "Maquettes for Planites" at the exhibition. These were interplanetary concepts of architecture. Exter who had been teaching with Leger in Paris, introduced Constructivist scenery. Bakst (born Petersburg 1866) died in Paris in December 1924.

1925-

In Moscow in 1925 OSA, "Association of Soviet Architects" was founded by a group of artists detached from Asnova. It attempted a conciliation with technology similar to the "Productivists". In 1926 OSA became SASS "The Section of Artists for Social Construction" publishing the magazine "Architecture today" edited by Ginsburg and Vesnin. The group remained very active until 1933 and encompassed some of the best known avant-garde personalities of Russia. Menikov designed the USSR Pavilion for the Paris International Exhibition of Decorative Art.

1926-1927

In 1926 Kandinsky published his Punkt und Linie zu

Flache, "Point and Line to Plane".

In Moscow in 1927, MASRFOR, theatre of free laboratories, staged "Dance of the Machines", with rhythmic mechanical actions, electro-acoustic sounds and jazz, Forreger and Klyun being largely responsible for the work. In April of the same year in Monte Carlo, Gabo and Pevsner created scenic constructions for "La Chatte" produced by Diaghilev at the "Theatre of Monte Carlo".

The same year Tatlin directed a course on "Information and Culture of Materials" for the "Ceramics Department" of the Vkhutein in Moscow. Other courses such as "Theory and Application of Wood and of Metal" were run with the aim of differentiating between industrial arts and artisan crafts.

In New York at the "Machine Age Exhibition" organised by the "Little Review" and other cultural associations, Exter, Gabo, Pevsner, Archipenko, Lipshitz, Zadkine and Louis Lozowick exhibited works. There were also exhibits by the Asnova group, by Melnikov and mechanical designs for costume by Exter.

Also in 1927 Die Gegenstandlose Welt, "The Non-Objective World" by Malevich was published by the Bauhaus.

1929

In August 1929 Diaghilev (born 1872) died. In the Autumn of 1929 in Leningrad Inkhuk closed, an event which was the first clear manifestation of the decline of the avant-garde and rising social realist tendencies in the arts.

In 1934 the resolution was passed which established Socialist Realism as the official method in art in the U.S.S.R.

BIBLIOGRAPHYNINETEENTH CENTURY WESTERN EUROPEAN ART

CHAMPFLEURY, J. Husson - Grades figures d'hier et d'aujourd'hui. Paris 1861.

CHASSE, Charles - The Nabis and Their Period. Translated by Michael Bullock. 1972.

COMTE, Auguste - Cours de Philosophie Positive. 6 vols., Paris, 1930-1842.

Courbet. Gustave, Exhibition Catalogue. Philadelphia Museum of Decorative Art. Dec. 17 1959 - Feb. 14 1960, Boston.

Courbet dans les Collections Privées Françaises.
Illustrated catalogue, Musée Courbet, Paris, 1966.

COURTHION, P. - Courbet. Paris 1934.

_____ (intro) - Courbet Raconté par Lui même et par ses Amis. Geneva 1948. (Collection des Grands Artistes vus par eux mêmes et par leurs Amis.)

DENIS, Maurice - Du Symbolisme au Classicisme (Theories)
Series: Miroirs de l'Art; Paris 1964.

FOSCA, François - Courbet, Paris 1940.

French Symbolist Painters: Catalogue of the exhibition at the Hayward Gallery, London; Walker Art Gallery, Liverpool, 1972.

HAMILTON, G.H. - Claude Monet's Paintings of Rouen Cathedral
(William Henry Charlton Lecture 41) London, 1960.

HERBERT, Eugenia P. - The Artist and Social Reform: France and Belgium 1885-1898. Yale History Publications Misc. 74, New Haven 1961.
(See also article in Burlington Magazine, November 1960).

von HOLTEN, R. - L'Art Fantastique de Gustave Moreau, Paris, 1960.

KLINGENDER, A. - Art and the Industrial Revolution. First published by Curwen Press, London, 1947.

LEGER, Charles - Courbet et son Temps (Lettres et Documents inédits). Paris, 1948.

LEYMARIE, Jean - Impressionism, biographical and critical study (Eng. Trans. by J. Emmons) 2 vols., [The Taste of Our Time, Vols. 11-12] Geneva, 1955.

- MACK, G. - Gustave Courbet. New York, London, 1951.
- SCHAPIRO, Meyer - 'Courbet and Popular Imagery' in Journal of the Warb'g and Courtauld Institute, Vol. 4, 1940-41, pp. 164-191.
- REWALD, John - The History of Impressionism. New York, 1946 (Bibliography)
- 'Reminiscences of Claude Monet' in The American Magazine of Art, XVIII:120, March 1927.
- SIGNAC, Paul - D'Eugene Delacroix au Neo-Impressionisme. Herman, Paris 1964.
- VENTURI, L. - Archives: Les Archives de l'Impressionisme. 2 vols., Paris 1939.
- Cézanne, Son Art et Son Oeuvre. 2 vols., Paris 1936.

WRITINGS AND THEORIES ASSOCIATED WITH NINETEENTH CENTURY WESTERN EUROPEAN ART

- CHAMPFLEURY, J. Husson - Grandes Figures d'Hier et d'Aujourd'hui. Paris 1861.
- Le Réalisme, Paris 1857.
- GAUSS, C.S. - Aesthetic Theories of French Painters. John Hopkins Press, Baltimore. Originally published 1949.
- MEIER-GRAEFE, Julius - Modern Art, being a contribution to a new system of aesthetics (Eng. trans. from German by Florence Simmonds and George W. Chrystal), 1908.
- PROUDHON, P.J. - Du Principe de l'Art et de la Destination Sociale. Paris 1856.
- Oeuvres Complètes. Paris 1875.

THEORIES OF COLOUR etc.

- BLANC, Charles - Les Artistes de mon Temps. Paris 1875.
- The Grammar of Painting and Engraving. Trans. from Grammaire des Arts.
- BOOS-HAMBURGER, Hilde - The Creative Power of Colour: Rudolf Steiner's Approach to Colour in Art. 2nd ed. 50pp. Mercury Arts 1963.

- CHEVREUL, Michel-Eugene - The Laws of Contrast of Colour. Routledge 1857.
- The Principles of Harmony and the Contrast of Colours, and their Applications to the Arts. Trans. from French by Charles Martel. 413 pp. Longman 1854.
- GOETHE, J.W. von - Theory of Colours (Farbenlehre). Trans. by Charles Lock Eastlake. J. Murray 1840. 423pp.
- HALBERTSMA, K.T.A. - A History of the Theory of Colour. 1949.
- HELMHOLTZ, H. - Scientific Subjects (Eng. Trans. 1873), a course of lectures at Frankfurt, Heideberg, republished 1868.
- HENRY, Charles - Cercle Chromatique. Paris 1889.
- Cercle Chromatique et Sensations de Couleur in La Revue Independante, May 1888, 238-289.
- 'Harmonies des Couleurs' in La Revue Independante, June 1888, 458-478.
- Harmonies des Formes et des Couleurs. Paris 1891.
- 'La Lumière, La Couleur, la Forme' in L'Esprit Nouveau, 1921, 605-623; 729-736; 948-958; 1068-1075.
- ITTEN, Johannes - The Art of Colour, Reinhold, New York, 1962.
- LADD-FRANKLIN, C. - Colour and Colour Theories. Harcourt 1929, 287pp.
- MYERS, C.S. - 'Two Cases of Synaesthesia' in British Journal of Psychology, 1911, 4, 228-238.
- OSTWALD, Wilhelm - Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre. 145 pp. Leipzig 1918.
- The Development of Color Theory since Newton. Technical Studies in the field of Fine Arts, Fogg Art Museum, Harvard University 1934.
- ROBERTS, M. and THOMAS, E.R. - Newton and the Origin of Colours. London 1934.
- ROOD, Ogden N. - Modern Chromatics. Appleton 1879.
- 'Modern Optics and Painting' in Popular Science Monthly, 22, 1874: February - pp. 415-421; March - pp. 572-581.

- ROOD, R. - 'Professor Rood's Theories on Colour and Impressionism' in The Script, April 1906.
- SCHINDLER, M. - Goethe's Theory of Colour Applied. 250 pp. New Knowledge 1964.
- de SUPERVILLE, Humbert - Essai sur les Signes Inconditionels dans l'Art. Paris 1827-38.
- SVETLANOV, Vsevolod - Simvolicheskaya Simfonia. Incl. 1 essay on synthesis of light and sound. Leningrad, c. 1914 (in Russian).

FAUVE AND CUBIST ART AND THEORIES

- APOLLINAIRE, Guillaume - The Cubist Painters, Paris 1913. English edition, New York 1944.
- BARR, Alfred H. Jr. - Cubism and Abstract Art. Museum of Modern Art, New York 1936. Reprinted 1966.
- COOPER, Douglas - The Cubist Epoch. Phaidon, 1971.
- DELAUNAY, Robert - Du Cubisme à l'Art Abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivi d'un catalogue de l'oeuvre de R. Delaunay par Guy Habasgue. SEVPEN Paris 1957.
- DORIVAL, B. - Twentieth Century Painters: 2 vols., Nabis, Fauves, Cubists (Vol. II) Paris, 1946.
- DUTHUIT, Georges - Les Fauves, Geneva, 1949.
- Raymond Duchamp-Villon. Introduction by G.H. Hamilton. Walker & Co.
- FRY, Edward - "Albert Gleizes at the Guggenheim Museum" in Art International, Vol. VIII/10 December 1964, pp. 38-40.
- Cubism (including English translations of documentary texts by J. Griffin) Thames & Hudson, London, 1966.
- GLEIZES, A. & METZINGER, J. - Du Cubisme. Trans. Unwin, London 1913.
- GLEIZES, Albert - Cubisme. Geneva 1918.
- Du Cubisme et des Moyens de le Comprendre. J. Povolozky, 1920.
 - La Mission Créatrice de l'Homme dans la Domaine Plastique. (a lecture given in Paris, 17th Dec., 1921, to the Theosophical Society) J. Povolozky, 1922.

- GLEIZES, Albert (Contd.) - Vers une Conscience Plastique: la Forme et l'Histoire. J. Povolozky.
- La Signification Humaine du Cubisme. Causerie au Petit Palais 1938.
- GOLDBERG, Mécislas - La Morale des Lignes. Paris, 1908.
- GOLDING, John - Cubism: A History and Analysis 1907-1914. London, 1959 (Bibliography)
- GREY, Christopher - Cubist Aesthetic Theories. Baltimore 1953.
- KAHNWEILER, D.H. - The Rise of Cubism. Munich 1920; English edition - New York 1949.
- LÉGER, F. - Fonctions de la Peinture. Paris 1965.
- Léger and Purist Paris: Exhibition Catalogue. Tate Gallery, Nov. 1970 - Jan. 1971.
- Fernand Léger: Exhibition catalogue. Grand Palais, Oct. 1971 - Jan. 1972, Ministère des Affaires Culturelles etc. Paris.
- LEYMARIE, Jean - Fauvism (Biographical and critical study. Eng. Trans. by J. Emmons) (The Taste of Our Time Vol. 28) Geneva, 1959.
- MATISSE, Henri - Writings on Art. Trans. and edited by Jack Flam. Phaidon, 1972.
- VRIESEN, Gustav and IMDAHL, Max - Robert Delaunay: Light and Colour. Trans. Maria Pelikan. 1967, Abrams.
- ZERVOS, Christian - Picasso. Catalogue in course of publication since 1932, Milan.

ITALIAN FUTURISM

- Archivi del Futurismo - raccolti e ordinati da Maria Drudi Gambillo e Teresa Fiori. Rome, November 1962.
- DORAZIO, Virginia Dortch - 'Giacomo Balla: an Album of his Life and Work', in Metro 16-17, Venice August 1970.
- Giacomo Balla - Catalogue. Rome, Dec. 1971 - Feb. 1972.
- BOCCIONI, Umberto - Gli Scritti editi e inediti. Feltrinelli Editore, Milan, 1970 (anthology of writings in classified groups).

Futurismo, 1909-1919 - Catalogue of the Exhibition of Italian Futurism organised by Northern Arts and the Scottish Arts Council. Newcastle, Nov. - Dec. 1972; Edinburgh Dec. - Jan. 1973.

Futurist Manifestoes - edited by Umbro Apollonio. Thames & Hudson, 1973.

GOLDING, John - Boccioni's Unique Forms of Continuity in Space. Charlton Lecture, University of Newcastle upon Tyne, delivered 10th Feb. 1972.

KIRBY, Michael - Futurist Performance (with manifestoes and playscripts translated from the Italian by V.N. Kirby) New York, E.P. Dutton & Co. Inc., 1971.

MARINETTI - Selected Writings, Edited and introduced by R.W. Flint. Secker & Warburg 1972.

MARTIN, Marianne W. - Futurist Art and Theory, 1909-15. Oxford: Clarendon Press, 1968.

PETRIE, Brian - 'Boccioni and Bergson' in The Burlington Magazine, CXVI, 852, March 1974, pp. 140-147.

RUSSOLO, Luigi - 'L'Arte dei Rumori' in Edizione Futuriste de 'Poesia', Milan 1916 (on Futurist music).

TAYLOR, Joshua - Futurism. Museum of Modern Art, New York, 1961.

DADA, DUCHAMP AND SURREALISM

ASHTON, Doré - 'An Interview with Marcel Duchamp', in Studio International. London, Vol. 171, No. 878, June 1966, pp. 244-277.

BROWN, Milton W. - The Story of the Armory Show, New York, 1963.

Dada 1916 - 1966 - Documents of the International Dada Movement. Catalogue of the exhibition of the Goethe-Institut, 1966.

Dada - Catalogue to commemorate the 50th anniversary of Dada. Kunsthaus, Zurich and Musée Nationale d'Art Moderne, Paris, 1966-7.

DUCHAMP, Marcel: Notes and projects for the Large Glass by Marcel Duchamp; selected, ordered and with an introduction by Arturo Schwarz. (Eng. trans. from French by George H. Hamilton). Cleve Gray and Arturo Schwarz. 1969.

- Marcel Duchamp, the almost complete works of - Catalogue of exhibition at the Tate Gallery, London, June - July 1966. Intro. by Richard Hamilton.
- DREIER, Catherine - On Duchamp's Glass. New York, 1944.
- GOLDING, John - Duchamp: The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even. Penguin, London, 1973.
- JEAN, Marcel - The History of Surrealism. (Trans. by Simon Watson Taylor) Weidenfeld & Nicholson, London, 1960.
- LEBEL, Robert - Marcel Duchamp. Trianon Press, London, 1959.
- HAMILTON, Richard - The Bride Stripped Bare of her Bachelors even again. A reconstruction of Marcel Duchamp's 'Large Glass'. Dept. of Fine Art, University of Newcastle upon Tyne, 1966.
- RUBIN, William - 'Reflections on Marcel Duchamp'. Art International, IV, Dec. 9, 1960, pp. 49-53
- SCHWARZ, Arturo - The Complete Works of Marcel Duchamp, London, Thames & Hudson, 1969.
- STEEFEL, Lawrence B. Jr. - 'The Art of Marcel Duchamp' in The Art Journal, XXII, No. 2, Winter 1962-3. New York.

NEO-PLASTICISM AND DE STIJL

- BANHAM, Reyner - 'Mondrian and the Philosophy of Modern Design' in Architectural Review, Vol. 122, 1957, pp. 227-9.
- De Stijl - Catalogue of Exhibition at Camden Art Centre, 1968.
- van DOESBURG, Theo - Principles of Neo-Plastic Art (Trans. Janet Seligman) Lund Humphries 1972.
- ELGAR, Frank - Mondrian. Thames & Hudson, 1968.
- JAFFE, Hans L.C. - De Stijl. Thames & Hudson, 1970.
- Mondrian 1917-1931. Amsterdam etc. 1956.
- Mondrian in 'The Library of Great Painters', T & H. 1970.
- MILNER, John - 'The Ideas and Influences of de Stijl', Studio Vol. 175, 1968, pp. 115-119.

MONDRIAN, Piet - Le Neo-Plasticisme. Paris 1920.

- 'Plastic Art and Pure Plastic Art,' and other essays.
Series: Documents of Modern Art, New York, 1945.

SEUPHOR, M. - Piet Mondrian: Life and Work. Thames & Hudson (Paris, 1956).

Mondrian - Exhibition catalogue, Intro. by Michel Seuphor.
Orangerie des Tuileries. 18 Jan. - 31 March 1969.
Ministère d'Etat d'Affaires Culturelles, Réunion
des Musées Nationaux.

'Statements on Mondrian in London' in Studio International
Vol. 172, 1966.

BAUHAUS AND PURISM

Bauhaus - Catalogue of the exhibition sponsored by the
Federal Republic of Germany. Royal Academy of
Arts, London, Sept. - Oct. 1968. Also Musée
d'Art Modern, Paris, March - April 1969.

BAYER and GROPUIS - Bauhaus 1919-1928. Charles T. Branford
Company. Boston, 1959.

von EFFRA, Helmut - 'Bauhaus First Phase' in Architectural
Review, 1957.

GROPIUS, W. - 'The Development of Modern Industrial
Architecture' in Art in Industry and Trade,
Deutscher Werkbund Yearbook for 1913.

- New Architecture and the Bauhaus, 1937.

HIRSCHFELD-MACK, L. - The Bauhaus. Longmans (Australia) 1963.

ITTEN, Johannes - Design and Form: The Basic Course at the
Bauhaus. Thames & Hudson 1964 (Originally
published as 'Meen Vorkurs am Bauhaus.
Gestaltungs - und Formenlehre', 1963).

KOSTELANETZ, Richard (ed.) - Moholy-Nagy. Allen Lane, Penguin
Press, London 1971. (First published in New York
by Praeger Publishers Inc., 1970).

LE CORBUSIER - Towards a New Architecture. Trans. by
Frederick Etchells. First Eng. publication -
London and New York, 1927. (First published in
Paris in 1923 by Editions Crès as *Vers une
Architecture*.)

- (ed.) Esprit Nouveau (magazine) Paris, 1920-25.

- MOHOLY-NAGY, Laslo - Von Material zu Architektur, Munich: A. Langen, 1929, Neuerbauhausbuche Faksimile. Florian Kupferberg, Mainz and Berlin, 1968.
- Painting Photography Film. (Trans. Janet Seligman) Lund Humphries 1972.
 - Vision in Motion. Paul Theobald & Co. Chicago, 1956.
 - The New Vision, and Abstract of an Artist, 1928. George Wittenhorn Inc., New York 1964.
- OZENFANT, Amadée - The Foundations of Modern Art. Trans. by John Rodker. Dover Publications Inc., New York 1952. (First French ed. 1928, first German and English edns. 1931).
- WINGLER, Hans - Bauhaus. MIT Press, Cambridge (Mass.), London, 1969.
- Graphic Work from the Bauhaus. (Trans. by Gerald Onn) Lund Humphries 1972.
- MARTIN, J.L., NICHOLSON, B. and GABO, N. - Circle: International Survey of Constructive Art. Faber & Faber, 1937, Reprinted 1971.

WESTERN EUROPEAN ART IN THE FIRST QUARTER OF THE TWENTIETH CENTURY AND ASSOCIATED PUBLICATIONS

- BAYER, Raymond - L'Esthétique de Bergson. Presse Universitaire de France, 1943.
- BERGSON, Henri - Oeuvres Complètes d'Henri Bergson (Partially complete) Editions Albert Skira, Geneva 1946.
- Essai sur les Données Immédiates de la Conscience (Bergson's doctoral thesis) 1899. English translation, Time and Free Will, 1910.
 - L'Évolution Créatrice. 1907. Trans. by Arthur Mitchell, Creative Evolution, 1911.
 - Matière et Mémoire. 1896. English trans. Matter and Memory, 1911.
 - The Creative Mind. Trans. M.L. Andison, New York, 1946.
 - Le Rire. 1900. Eng. trans. Laughter, 1911.
 - La Perception du Changement. 1911 (Oxford lecture).

- BERGSON, Henri (contd.) - Durée et Simultanéité, 1922.
- L'Energie Spirituelle. 1919.
 - Les Deux Sources de la Morale et de la Religion. 1932. Eng. trans. The Two Sources of Morality and Religion, 1935.
 - La Pensée et le Mouvant, 1934.
- BORING, Edwin G. - Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology. New York 1941.
- CHIPP, Herschel B. - Theories of Modern Art. University of California Press, 1971.
- EINSTEIN, Albert - Relativity. The special and general theory. A popular exposition. Trans. first published by Methuen & Co., 1920.
- GIEDION, S. - Mechanisation Takes Command. Oxford University Press 1948.
- Space, Time and Architecture. First published Harvard and London, 1941.
- GRAY, Ronald D. - Goethe the Alchemist. 1952.
- HAFTMANN, Werner - Painting in the Twentieth Century. Trans. by Ralph Manheim. Lund Humphries, 1961.
- HANNA, Thomas (ed.) - The Bergsonian Heritage. New York, 1962.
- History of Modern Painting, 3 vols., various contributors.
- Albert Skira, Geneva. Vol. I. From Baudelaire to Bonnard, (1949).
- Vol.II. Matisse, Munch, Rouault, Fauvism Expressionism (1950).
- Vol.III. From Picasso to Surrealism (1950).
- KUMAR, Shiv K. - Bergson and the Stream of Consciousness Novel. Blackie & Sons, Glasgow and London 1962.
- The Notebooks of Leonardo da Vinci. Trans. and introduced by Edward MacCurdy. 2 vols. Jonathan Cape, London 1938.
- LIEBER, H.G. and L.R. - The Einstein Theory of Relativity, 1949.
- MAREY, E.J. - Animal Mechanism: a Treatise on terrestrial and aerial locomotion. Henry S. King & Co., London 1874.
- La Methode Graphique, Paris, 1880.

- MUYBRIDGE, Eadweard - The Human Figure in Motion. 6th edn. London 1925.
- NIETZSCHE, Friedrich - The Authorised English Translation of Nietzsche's Works, by Oscar Levy (1909-13, 18 vol.)
- The Twilight of the Idols, or, How to Philosophise with the Hammer. Trans. M. Ludovici. Edinburgh and London 1911.
- RICHIER, Paul - Physiologie Artistique de l'Homme en Mouvement. 1895.
- ROUSSEL, Raymond - Comment j'ai écrit certains de mes Livres (Oeuvres Complètes). Paris 1963.
- Impressions d'Afrique (Oeuvres Complètes). Paris 1963.
- SPENGLER, Oswald - Der Untergang des Abendlandes (1918 rev. ed. 1922; Eng. Trans. The Decline of the West by C.F. Atkinson).
- STEINER, R. - Goethe's Conception of the World. 1928.
- Goethe as the Founder of a New Science of Aesthetics, etc. 1942.
- VANSLOVA, V.V. and KOLPINSKOV, Y.D. (eds.) - Modernizm. Izdatelstvo Iskusstvo, Moscow 1969.

IDEAS AND THEORIES ASSOCIATED WITH ABSTRACT ART

- BALJEU, Joost - 'The Hegelian Romantic Negation in Modern Plastic Art', in Art International, No. 2, February 1966.
- BERDYAEV, Nicolas - The Divine and the Human. Geoffrey Bles, London 1949.
- The Meaning of the Creative Act. 1955.
- CLARKE, Oliver Fielding - Introduction to Berdyaev. 1950.
- CHURCHWARD, Albert - The Signs and Symbols of Primordial Man. London 1910.
- GOODYEAR - The Grammar of the Lotus, a New History of Classic Ornament as the Development of Sun Worship. London 1891.
- HINTON (Charles Howard) - The Fourth Dimension. Published before 1910 (quoted in Malevich catalogue, Stedelijk Museum, Amsterdam).

- KOFFKA, Kurt - Principles of Gestalt Psychology, Routledge and Kegan Paul, 1935, 1962.
- SCHOENMAEKERS, M.H.J. - A New Picture of the World. 1915.
- Principles of Plastic Mathematics. 1916.
- SCHURE, Edouard - Les Grands Initiés. c. 1911.
- WORRINGER, Wilhelm - Abstraction and Empathy: a Contribution to the Psychology of Style. Eng. Trans. by Michael Bullock, Routledge and Kegan Paul, London 1963 (First publ. in Germany in 1908).

GENERAL WORKS CONCERNING RUSSIAN ART AND HISTORY

- ANTONOVA, Valentina Ivanova - Gosudarstvennaya Tretyakovskaya Galereya, Izdatelstvo Iskusstvo, Moscow 1968.
- BENOIS, Alexandre - History of Russian Painting. New York, 1916. Trans. of *Istoriya Russkoi Zhivopisi v XIX veke*, St. Petersburg, 1902.
- CARMICHAEL, Joel - A Cultural History of Russia. Weidenfeld & Nicholson, London, 1968.
- Cimaise 15e. année No. 85-86. 'L'Art Russe des Années 20' Feb. - May 1968, 41 Rue Héricard, Paris 15.
- HARCAVE, Sidney - The Years of the Golden Cockerel. Robert Hale & Co., London 1970.
- HINGLEY, Ronald - A Concise History of Russia. Thames & Hudson, London 1972.
- HOETZSCH, Otto - The Evolution of Russia. Thames & Hudson, London 1966.
- Izobrazitelnoe Iskusstvo, 1919, No. 1 (Periodical containing articles on avant-garde art and literature in Russia. See Appendix LVIII).
- JELINSKI, K.A. - 'Avant-garde and Revolution' in Arts, New York, Oct. 1960.
- 'Russian Art Evolution etc.' in Arts, New York, Nov. 1962.
- LABANOV, V. - Artistic Groups over the Last 25 years. Moscow, 1919.
- LISSITZKY, El, and ARP, Hans. - Die Kunstismen, Zurich 1925.
- LOZOWICK, Louis - Modern Russian Art. New York 1925.

- MARCADE, Valentine - Le Renouveau de l'Art Pictural Russe 1863-1914. Paris 1971.
- MUTHER, Richard - Geschichte der Malerei im XIX Jahrhundert, Munich 1893-4. (Chapter on Russian art by Alexandre Benois).
- NIKOLSKY, Viktor - Istoria Russkogo Iskusstva. R.S.F.S.R., Berlin 1923.
- Novyĭ Zhurnal dlya Vsekh, No. 12, 1915. Periodical with articles on avant-garde arts and literature in Russia. Illustrated. (See Appendix LX).
- REAU, Louis - L'Art Russe de Pierre le Grand à nos jours. 2 vols., 1922.
- Russkoe Iskusstvo, 1923, Nos. 2-3 (Periodical containing articles on avant-garde art and theatre in Russia. See Appendix IX)
- SALMON, André - Art Russe Moderne. Paris 1928.
- Sotheby's Catalogue of 20th century Russian paintings, drawings and water colours, 27th March 1973.
- STENEBERG, Ebenhard (ed.) - Beitrag der Russen zur Modernen Kunst. Dusseldorf, Druck: H. Winterscheidt 1959.
- Russische Kunst Berlin 1919-1932. Gebr. Mann Verlag. Berlin 1969.
- TALBOT RICE, Tamara - Russian Icons. Spring Books Ltd., London 1963.
- UMANSKY, Konstantin - Neue Kunst in Russland 1914-1919. Munich 1920.
- UTECHIN, S.V. - Everyman's Concise Encyclopedia of Russia. J.M. Dent & Sons Ltd., London 1961.
- Catalogue: Erste Russische Kunstausstellung. Galerie van Diemen, Berlin, Nov. 1922.
- Exhibition catalogue - L'Art Russe des Scythes à nos jours, Paris, Grand Palais des Champs Elyseé, 1967-8.
- NINETEENTH CENTURY MOVEMENTS IN RUSSIA: WORLD OF ART AND SYMBOLISM
- ANTONOVA, E. - Art Russe, Revolution de 1905. Moscow 1955.
- APOLLON - St. Petersburg. 1909-17. (Periodical)

- BENOIS, Alexandre - Reminiscences of the Russian Ballet. London 1941.
 - Memoirs. London 1960.
- BOWLT, John - The 'Blue Rose' Movement and Russian Symbolist Painting. Ph.D., thesis for St. Andrews University, 1971.
 - 'Russian Symbolism and the Blue Rose Movement', in Slavonic and East European Review, April 1973.
 - 'Synthesism etc.' Forum for Modern Languages, Jan. 1973.
- CALVOCORESSI, M.D. - Moussorgsky. London 1946.
- CHALYAPIN, F. - Man and Mask. London 1932.
- COQUART, A. - Dmitri Pisarev et l'ideologie du Nihilisme Russe: 1840-68. Paris 1946.
- ČIURLIONYTE-KARUZIENE, V., GALUANE, P. etc. - M.K. Čiurlionis. Vilnius, 1961.
- Art Russe: Exposition Paris 1906. Intro. by Serge Diaghilev.
- DIAGHILEV, Serge P. - Théâtre Serge de Diaghilev. Paris 1924.
- DRAMPYAN, R. - Saryan. Moscow, Leningrad, 1964.
- Forum for Modern Language Studies - special issue on literature and the plastic arts, incl. articles by J. Bowlt and Barnes. Oct. 1972.
- GALAUNE, P. - M.K. Ciurlionis. Kaunas 1938.
- GRIGORIEV, S.L. - The Diaghilev Ballet, 1909-1929. London 1953.
- ZHIVOVA, O.A. - Filipp Andreevich Malyavin, 1869-1940; Life and Work. Izdatelstvo Iskusstvo, Moscow 1967.
- MAKOVSKY, S.K. - Talachkino. L'Art Décoratif des Ateliers de la Princesse Tenicheva. St. Petersburg, 1906.
- Mir Iskusstva - Russian Periodical; 1899-1904.
- MITSKEVICH, S.I. (ed.) - Al'bom Revoliutsionnoi Satiry. Moskva 1925.
- PISAREV, D. - La Destruction de l'Esthetique. M. 1865.
- SARYAN, Martiros S. - Reminiscences of my Life. (In Armenian) 'Aiastan' Publications, Erevan, 1966.

- Zolotoe Runo (Le Toison d'Or)

magazine. Moscow 1906-9. First 6 months publ. in French and Russian; remaining issues Russian only but with French titles and inded. (Ed.) Benois, A.; Ryabushinsky, N.; Shervashidze, A. etc.

SURVEYS OF TWENTIETH CENTURY RUSSIAN ART

'L'Art en Russie' - L'Oeil, Nov. 1965 (see also articles Nov. 1955; Sept. 1960).

Aspects of Russian Experimental Art, 1900-1925 - Exhibition Catalogue, Grosvenor Gallery, 1967.

Avant-Garde 1910 1930 Osteuropa - Catalogue, Ausstellung der Deutschen Gesellschaft für Bildende Kunst, Kunstverein Berlin, und der Akademie der Kunst; Oct. - Nov. 1967.

Il Contributo Russo alle Avanguardie Plastiche - Catalogue, Galleria del Levante, Milan - Rome 1964.

Form - Quarterly magazine, from Dec. 1966. Eds.: Philip Steadman, Mike Weaver, Stephen Bank. 85 Norwich St., Cambridge.

EHRENBURG, E. - 'L'Art Russe d'Aujourd'hui' in L'Amour de l'Art, Vol. 2, 1921, pp. 367-370.

GRAY, Camilla - The Great Experiment: Russian Art 1863-1922. Thames & Hudson, London 1962 (Bibliography).

GUERCIO, Antonio del - 'L'Avantgarde Russe' in Opus International, No.24/25, May 1971, pp. 20-25.

- Le Avanguardie Russe e Sovietiche. Eds. Fratelli Fabri, Milan 1971.

LOZOWICK, Louis - Modern Russian Art. New York, 1925.

Schönenberger, Gualtiero: "Pittura Russa del Primo Novecento" in Art International, Vol. VIII/9, November 25, 1964, pp. 26-27.

Les Origines de la Peinture Moderne en Russie - Exhibition catalogue, Tretyakov Gallery, Moscow, 1925.

Osteuropäische Avantgarde (bis 1930) - Exhibition catalogue, Galerie Gmurgynska-Bargera, Köln, Oct. 1970 - Jan. 1971.

Russian Avant-Garde 1908-1922 - Exhibition catalogue, Leonard Hutton Galleries, 967 Madison Avenue, New York; Oct. - Dec. 1971.

SALMON, André - Art Russe Moderne. Paris 1928.

SARABYANOV, Dmitri - Russian Painters of the Early Twentieth Century (New trends). In English and Russian. Aurora Art Publishers, Leningrad, 1973.

SELINSKY, K.A. 'Russian Art, Evolution and Revolution', in Arts, New York, Nov. 1962 (also article Oct. 1960).

Twentieth Century Russian Paintings, Drawings and Watercolours 1900-1930, and an important collection of Futurist manifestoes. Catalogue, Sotheby & Co., Sale - 29 March 1973.

UMANSKY, K. - Neue Kunst in Russland 1914-1919. Potsdam 1920.

RUSSIAN PRIMITIVISM AND FUTURISM

Exhibition catalogue - Galerie Devambez, Larionov et Gontcharova, Introd. by G. Apollinaire.

Vladimir Baranoff-Rossiné - Catalogue, Galerie Jean Chauvelin, Paris. Feb. - March 1970.

- Catalogue of the Retrospective exhibition at the Rutland Gallery, London 1971.

Blaue Reiter - Exhibition catalogues, Munich, 1911, 1912.

Blaue Reiter Almanach (Ed.) V.V. Kandinsky, etc. - Munich, 1912.

BOLSHAKOV - Le Futur ... ris. (Poem illustrated by Larionov and Goncharova) Moscow, 1913.

BOWLT, John E. - 'Neo-Primitivism and Russian Painting' in The Burlington Magazine, Vol. CXVI, No. 852, March 1974, pp. 133-140.

DREIER, Katherine - Burliuk. New York, 1944.

EGANBURY, E. - Natalya Goncharova (i) Mikhail Larionov. Moscow, 1913.

FRY, Roger - 'M. Larionov and the Russian Ballet' in The Burlington Magazine, 1919.

Kartiny Natalii Sergyeevnyi Goncharova 1900-1913 - Exhibition catalogue, Khudozhestvennui Salon, Moscow, 1913.

Exposition des Oeuvres de Goncharova et de Larionov: L'Art Décoratif Théâtrale Moderne - Catalogue, Galerie Sauvage, Paris 1918.

Natalie Goncharova, Michel Larionov - Catalogue, Galérie de l'Institut, Paris, 1956.

Oslinyi Khvost i Mishen ('The Donkey's Tail and the Target') illustrated by Goncharova, Larionov etc. Moscow, July 1913.

GONTCIAROVA, N. - Radiantismo (Rayonist Manifesto in Italian, see Appendix XX) Rome, 1917.

Catalogue of the Exhibition Goncharova and Larionov at the Ruskin Gallery, Birmingham, 18 June - 7 July 1928.

Michel Larionov - Exhibition catalogue, Acquavella Galleries Inc., New York, April - May 1969.

Larionov - Catalogue of the retrospective exhibition, Maison de la Culture, Nevers et de la Nièvre. June - July 1972.

Retrospective Exhibition of Paintings and Designs for the Theatre: Larionov and Goncharova - Catalogue, Arts Council 1961; Leeds, Bristol, London.

Larionov, Goncharova - Exhibition catalogue, Galerie Beyeler, Basel. July - Sept. 1961.

LARIONOV, M. - Luchizm (Rayonism). Moscow, 1913.

- 'A Propos du Rayonisme', copy of a letter addressed to A.H. Barr, Jr., Paris 1930.

- 'Rayonists and Futurists', in The Donkey's Tail (C.A. Munster Editions, Moscow, 1913).

LAVRSKY, N. - Article on Shevchenko's paintings, in A. Shevchenko, by A. Grishchenko and N. Lavrsky, Moscow 1919.

LEHRMANN, Graziella - De Marinetti à Mayakovski. Zurich 1942.

LIVSHITS, Benedikt - Polutoraglazyi Strelec ('The Archer with an Eye and a Half', chronicle of meetings between writers and painters in 1913). Writers' Exhibition, Leningrad 1933.

Vystavka. Kartin Natalii Sergyevny Goncharova 1900-1913 - St. Petersburg. Khudozhestvennoe Byuro. 1914.

Neue Künstlervereinigung - Catalogue. Munich, 1911.

Lubok - Russkie Narodnie Kartinki XVII-XVIII. (The Lubok - 17th and 18th century Russian Broadsides). Text by Yuri Ovsyannikov; Eng. text by Artur Shkarovsky Raffé. Sovyetsky Khudozhnik Publishing House, Moscow, 1968.

- MIDLER, V. - Intro. to the exhibition of works of artists in The Knave of Diamonds Group. Moscow, 1927.
- MEYER, Franz - Chagall. Thames & Hudson, 1964.
- PARNACK, V. - Gontcharova, Larionov: L'Art Décoratif Théâtrale Moderne. Paris, 1919.
- Pervyi Zhurnal Russkikh Futuristov. Moscow, 1914, Nos. 1 and 2.
- Pirosmanishvili, Niki - Exhibition catalogue, Musée des arts Décoratifs, March - April 1969.
- Exhibition catalogue, Tiflis, 1926 (Text in Russian and Georgian).
- RODITI, Edouard - Interview with Marc Chagall, in Preuves, Paris, Feb. 1958. pp. 27-8.
- Russkyi Estamp Kontsa XIX-Nachala XX Veka - (Catalogue of the exhibition 'Russian Prints of the Late Nineteenth Century and Early Twentieth Century'), intro. by V.A. Pushkarova. Catalogue by S.S. Sherman and E.F. Kovtun. Leningrad, 1967.
- MALTSEV, N. and TARANOVSKAYA, N. - Russkie Prialki - Russian Distaffs. (Album of 79 illustrations, Russian text with English summary) Aurora Art Publications, Leningrad, 1970.
- SHEVCHENKO, Aleksandr - Printsipyi Kubizma ('The Principles of Cubism'). Moscow, 1913 (Appendix XXVI).
- Der Sturm: Herwarth Walden und die Europäische Avantgarde, Berlin 1912-1932. Exhibition catalogue, Staatliche Museen, Berlin, DBR, 1961.
- TASTEVEN, G. - Futurizm. Moscow, 1912.
- USSR - Artistes - 1910 - Exhibition catalogue. Paris, Bernheim Jeune, 1910.
- VERGO, P. - 'A Note on the Chronology of Larionov's Early Work' in The Burlington Magazine, Vol. CXIV, No. 832, July 1972.
- WALDEMAR-GEORGES, L. - Larionov. Paris Bibliothèque des Arts, 1966.

SUPREMATISM AND RELATED MATERIAL

- ANDERSEN, Troels - Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin Exhibition 1927, incl. the collection in the Stedelijk Museum, Amsterdam. Publ. by the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970.

- ALVARD, Julien - 'Les Idées de Malevich', in Art d'Aujourd'hui, No. 5, 5 July 1953; Jan. 1951; June 1952.
- BALJEU, Joost - 'The Problem of Reality with Suprematism, Constructivism, Proun, Neoplasticism and Elementarism' in The Lugano Review, Vol. I/I, I/1965. Switzerland. Ed. James Fitzsimmons.
- BIRNHOLZ, Alan C. - 'El Lissitzky's Writings on Art' in Studio International, Vol. 183, No. 942, March 1972, p. 90.
- PUGH, Simon - 'Suprematism: an Unpublished Manuscript by Malevich' in Studio International, Vol. 183, No. 942, March 1972, p. 100. (See also Part I).
- BOJKO, Szymon - New Graphic Design in Revolutionary Russia, Lund Humphries, 1972.
- GINDERTAEL, R.-V. - Introduction to the catalogue of the exhibition: Pougny (Jean) 1958. Albi. Musée T. Lautrec,
- HABASQUE, G. - 'Les Documents Inédits sur les Debuts du Suprematisme', in Aujourd'hui, Art et Architecture, No. 4, 1955.
- KALLAI, E. - on Malevich, in Kunstblatt, VII, 1927, pp. 264-266.
- MALEVICH, Kazimir - 'Form, Colour and Perception' (Forma, tsvet i oshchushcheniya) - in Sovremennaya Arkhitektura, No. 5, 1928, pp. 157-159, Moscow. With a letter to the editors from Malevich, p. 156.
- The Non-Objective World. Chicago, 1959. Trans. from German by Howard Dearstyne. (Trans. from Russian into German by A. von Riesen, publ. by Albert Langen, Munich, 1927, as Vol. II of the series of Bauhaus books under the title Die Gegenstandlose Welt.)
 - 'Unovis', in Iskusstvo No. 1 Vitsbsk 1921.
 - Essays on Art 1915-1933. Trans. by Xenia Glowacki-Prus and A. McMillan, ed. by Troels Andersen. Publ. by Rapp & Whiting, London, 1969 (2 Vols.)
 - Kazimir Malevich 1878-1935 - An exhibition...at the Whitechapel Art Gallery, London 1959.
- The Non-Objective World 1914-1924 - Exhibition catalogue, Annely Juda Fine Art, 11-12 Tottenham Mews, London W1. June 30 - Sept. 30 1970.

- Plastique - Periodical. Ed. S.H. Taeuber Arp. Paris, Meudon, New York. No.1-5, 1937-9.
No. 1 - devoted to Malevich.
No. 2 - incl. manifesto on 'Dimensionisme' by Sirato, with signatures incl. Delaunay.
- LISSITSKY, El and ARP, Hans - Die Kunstisten - Les Ismes de l'Art - The isms of Art. Erlenbach, Zurich, Leipzig, Rentsch, 1925.
- Vesch. Gegenstand. Objet. - Publié sous la direction de El Lissitzky et Elie Ehrenburg. Berlin, Verlag, 'Skythen' 1922.
- LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie - El Lissitzky. Thames & Hudson, 1968.
- NARKOMPROS; Catalogue of the 10th state exhibition: Creation without purpose and Suprematism. Moscow, 1919.
- NEUMANN, Eckhard - Functional Graphic Design in the 20's. Reinhold Publishing Corporation, New York, Amsterdam, London.
- PLUCHARD, François - 'Lissitzky, Romantique et Ingénieur du Futur' in Art International, Vol. X/2, February 20, 1966, pp. 16-18.
- Pougny: Oeuvres de Jeunesses et Oeuvres Choies - Exhibition catalogue, Galerie Coard, Paris, 1959.
- SPENCER, Herbert - Pioneers of Modern Typography. Lund Humphries, 1969.
- SURO, Dario - 'De Malevich à Demain. Construction et Geometrie en Peinture' in Aujourd'hui, No. 29, Dec. 1960, p. 54.
- VALLIER, Dora - 'L'Art Abstrait en Russie: ses Origines, ses Premières Manifestations' in Cahiers d'Art, V, 1960, pp. 33-35.
- L'Art Abstrait. Paris, 1967.
- KANDINSKY
- BLAVATSKY, H.P. - The Key to Theosophy. London, 1889.
- BRION, Marcel - Kandinsky. Paris, 1961.
- CASSOU - Kandinsky. Thames & Hudson, 1961.
- EFTLINGER, L.D. - Kandinsky's 'At Rest': Charlton Lecture on Art, reprinted Oxford, 1961.

- GROHMANN, W. - Wassily Kandinsky, Life and Work. Harry H. Abrams Inc., New York. Library of Congress Cat. No. 58-13479.
- The Blaue Reiter Almanac, edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc - new documentary edition, Ed. & intro. by Klaus Lankheit. Thames & Hudson, 1974.
- KANDINSKY, W. - Über das Geistige in der Kunst. Munich: R. Piper, 1912 (Dec. 1911). First translated into English by M.T.H. Sadler; The Art of Spiritual Harmony (London, 1914) also Eng. trans. by Francis Golffing, Michael Harrison and Ferdinand Ostertag - Concerning the Spiritual in Art, (Documents of Modern Art. George Wittenborn Inc., New York, 1956).
- Klänge, Munich, 1913.
 - Rückblicke (autobiographical essay). Berlin, 1913.
 - Article on himself, in Izobrazitelnoe Iskusstvo, Narkompros, 1918.
 - 'K Reforme Khudozhestvennoi Shkoly', in Iskusstvo, 1923, No. 1, pp. 399-406.
 - 'Musei Zhivopisnoi Kultury', in Khudozhestvennoe Zhizn, 1920, No. 2, pp. 18-20.
 - Punkt und Linie zur Fläche. Munich, 1926. Trans: Point and Line to plane, New York, 1947.
- LINDSAY, Kenneth - An Examination of the Fundamental Theories of Wassily Kandinsky. Unpublished dissertation, University of Wisconsin, 1951 (quoted in Paul Overy - Kandinsky).
- MYERS, B. - Expressionism: a generation in revolt. 1958.
- OVERY, Paul - Kandinsky, the language of the eye. Elek Books Ltd., London, 1969.
- RINGBÖM, Sixten - 'Art in the Epoch of the Great Spiritual' (Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting) in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. 29, 1966, pp. 386-418.
- The Sounding Cosmos. University of Turku, Finland, 1972.
- ROETHEL, Hans Konrad - Kandinsky: Das Graphische Werk, Schauberg 1970.
- SELZ, Peter - German Expressionist Painting. University of California Press, 1957.

VRIESEN, G. - Auguste Macke. Stuttgart, 1957 (Bibliography).

PROPAGANDA ART AND POSTERS OF c. 1917.

Agitatsyonno-Massovoe Iskustvo Pervyie Let Oktyabrskoi Revolyutsii - Exhibition catalogue: 'Mass-agitation art of the first years of the October Revolution' Moscow, 1967.

ARVATOV, B. - Natan Altman, M/L, 1924.

BABEL, Isaac - Red Cavalry (Eng. trans. from Russian by John Harland), 1929.

ETKIND, M. - Natan Altman. 'Sovietsky Khudozhnik' Publications, Moscow 1971, Text in Russian.

Caricature in the Service of the Socialist Reconstruction - Catalogue, Moscow, 1932.

FIODOROV-DAVIDOV - Russko Iskustvo Promislepnogo Kapitalisma. Moskva, 1929.

FITZPATRICK, Sheila - The Commissariat of Enlightenment: Soviet organisation and the arts under Lunacharsky, October 1917-1920. Cambridge University Press, 1970.

LUNATSCHARSKI, Anatoli - Die Revolution und die Kunst. Essays, 1920/22. Vab. Verlag der Kunst, Dresden, 1962.

Petrogradskie Okno Rosta - Catalogue of the exhibition, Leningrad, 1968. Catalogue by A.V. Chistyakova, edited by V.A. Pushkarova.

PUNIN, N.N. - Ruskyi Plakat, 1917-1922. With illustrations of posters by V.V. Lebedev. Petrograd, 1922.

Russian Drawing in the Decade since the October Revolution - Catalogue of Acquisitions, Tretyakovskaya Gallereya, Moscow, 1928.

Russian Plackards, 1917-1922: 1st. part. Petersburg office of the Russian Telegraph Agency, ROSTRA. Petersburg branch of the news of the all-Russian central executive committee, 1923. French and English.

Sovyetskiy Reklamyi Plakat (Soviet Advertising Poster) 1917-1932, in Russian, English and German. edited by V. Pankratova. Sovyetsky Khudozhnik Publications, Moscow, 1972.

SHTERNBERG - Article on Vkhutemas in Kunstblatt, 1922.

- TROTSKY, L. - Literature and Revolution. New York, 1925.
- TUGENHOLD, J. - Iskusstvo Oktyabrsky Epokhi. Leningrad, 1930.
- WESTHEIM, Paul - 'Russian Art under Lunacharsky' in De Stijl, III, 9, 1920, p. 589. Vol. I-III 1968 reprint.

CONSTRUCTIVISM AND PRODUCTIVISM

- Exhibition catalogue: Art in Revolution. Soviet Art and Design since 1917. Hayward Gallery, London, Feb. - April 1971.
- ANDERSEN, Troels - Vladimir Tatlin: Exhibition catalogue, Moderna Museet, Stockholm, 1968.
- Archipenko, International Visionary.- Catalogue of the Retrospective Exhibition at the Musée Rodin organised by the International Art Program, Smithsonian Institute, Washington, 1969. Ed. by Donald H. Karshan.
- BALDOVICI, Jean - 'Les Constructivistes' in L'Architecture Vivante, 1925, Vol. 3, No. 9, pp. 5-10.
- BANHAM, R. - Theory and Design in the First Machine Age. London 1960.
- BANN, Stephen - Constructivism. Wittenbourne Documents of Modern Art, U.S. Thames & Hudson, 1973.
- DENVIR, Bernard: 'The Lost Generation: Russian Constructivist and Suprematist' in Art International, Vol. XVII/10, December 15th, 1973.
- EFROS, Abram - Portret Natana Altmana. M/L, 1922.
- EHRENBURG, Ilya - A Vse-Taki on'a Vertiksia. Moscow and Berlin, 1922.
- ELDERFIELD, John.- 'On Constructivism' in Artforum, May 1971, pp. 57-63.
- FEDEROV-DAVIDOV - 'Skulptura' in Pechat i Revolutsia, M/L 1927, pp. 185-201.
- Alexandra Exter - Exhibition catalogue, Galerie Sarja, Berlin, 1922.
- GABO, N. et al. - 'Naum Gabo and the Constructivist Tradition' in Studio International, April 1966.
- Of Divers Arts. Washington, U.S.A. N.G. of Art, 1962.

- GABO, N. and PEVSNER, A - Realist Manifesto. Moscow, 5 August 1920. Eng. trans. Alexei Pevsner - Naum Gabo and Antoine Pevsner, Amsterdam, 1964.
- GABO, N. - Témoignages pour l'Art Abstrait. Paris, 1952.
- Gabo: Konstruktive Plastik - Exhibition catalogue, Hanover: Kestner-Gesellschaft, 1930.
- GAN, Alexei - Konstruktivizm. Moscow, 1922.
- GIEDION, S. - Mechanisation Takes Command. Oxford University Press, 1948.
- KAKABADZE, David - Du Tableau Constructif. Edition du Chêne Vert, 46, Bvd. St.-Jaques, Paris, 1921.
- Du Tableau Constructif (in Georgian) Paris, 1926.
 - Article on 'Tableau Constructif' in L'Effort Modern, Feb. 1924, No. 2.
 - 'Deux Conceptions Spatiales etc.' in L'Effort Modern, Jan. 1926, No. 26, Galerie Rosenberg, Paris.
- David Kakabadze - Album of 41 reproductions with intro. in Georgian by L. Rcheulishvili, summaries in Russian and French. Tbilisi 1966.
- KALLAI, Ernst - 'Konstruktivismus' in Jahrbuch der Jungen Kunst, 1924. pp. 374-386.
- KLUB V.S.P. - Exhibition catalogue - Work by Varst, Vesnin, Popova, Rodchenko, Exter. Moscow, Sept. 1921.
- Konstruktiv Malerei 1915-1930 - Frankfurter Kunstverein, Nov. 1966 - Jan. 1967.
- Lef; Novyi Lef - magazine, ed. V.V. Mayakovsky; S. Tretyakov. 1923-25; 1927-1928. Moscow.
- MASSAT, René - Antoine Pevsner et le Constructivisme. Paris 1956.
- MATSA, I. - 'Aleksandr Rodchenko' in Iskusstvo, 1972, No. 7, pp. 31-36.
- 'Konstruktivizm' in Iskusstvo, 1971, No. 8, pp. 40-47. (Eng. trans. in Studio International, London, Vol. 183, No. 943, April 1972, pp. 142-4).
- MILNER-GULLAND, Robin - 'Art in Revolution' (review of the exhibition held at the Hayward Gallery, London, 1971) in Soviet Studies, April, 1973.
- NAKOV, Andrei Boris - 'Alexander Rodčenko', in Arts Magazine, April 1973, pp. 27-33.

- Tatlin's Dream - Russian Suprematist and Constructivist Art 1910-1923 - Exhibition catalogue, by Andrei B. Nakov. Fischer Fine Art Ltd., 30 King James St., London SW1.
- PEISSI, P. and GIEDION-WELCKER, C. - Pevsner. Neuchâtel, 1961.
- PEVSNER, Nikolaus - Academies of Art. Cambridge, 1940.
- PEVSNER, A. - A Biographical Sketch of my Brother Naum Gabo. Amsterdam, 1964.
- PEVSNER, N. - 'Propos d'un Sculpteur' in L'Oeil, No. 23, Novembre 1956.
- PONTUS-HULTON, K.G. - The Machine is seen at the End of the Mechanical Age. Catalogue of the Museum of Modern Art, New York, 1968.
- PUNIN, N. - 'Vladimir Iegrafovich Tatlin' in New Journal for All, Petrograd, 1915 (See 'Novyi Zhurnal dlya vsekh' Sept. 1915, Appendix LX).
- Project for the Building of the III International. Publ. by the Figurative Arts Section 120, Petrograd, 1920.
 - Tatlin Protiv Kubizma (Tatlin against Cubism). Petrograd 1921.
- RATHKE, Ewald - Konstruktive Malerei 1915-1930. Hanan, 1967.
- READ, H. - Constructivism: the Art of Naum Gabo and Antoine Pevsner. New York, 1948.
- Naum Gabo and Antoine Pevsner. Mus. Modern Art, New York, 1948.
- Gabo - with introductory essays by Herbert Read and Leslie Martin. Lund Humphries, 1957.
- TARABUK I N, Nikolai - Ot Mol'berta k Mashine (From the Easel to the Machine) Moscow, 1929. French trans. by Boris Nakov, Le Dernier Tableau, Paris 1973.
- Vladimir Tatlin - Exhibition catalogue, Moderna Museet, Stockholm, July - Sept. 1968.
- TERNOVETZ, B.N. - 'Russkie Skulptori' in Iskusstvo 1924, p.46.
- TUGENHOLD - 'La Nasha Skulptura' in Novyi Mir, 1926, No. 5.
- TSIOLKOVSKY, K.E. - 'Ustroytsvo Letatel'nogo Apparata Nasekomykh i ptits i Sposoby ikh polota' (1890) printed in Tekhnika Vosdukh Oplavania, No. 3, 1912.

- TSIOLKOVSKY, K.E. (Contd.) - 'Aeroplan ili Ptitsepodobnaya (Aviatsionnaya) Letatel'naya Machina' in Nauk i Zhizn, Nos. 43-46, 1894, Moscow. Publ. in book form 1895. Both articles quoted from Tsiolkovsky's Collected Works, Vol. I (Moscow 1951).
- WHITFORD, F. - 'Gabo and Constructivism', in Architectural Review I, 1966, p. 469.

ARCHITECTURE

- Architectural Design - Feb. 1970, issue devoted to Constructivist architecture in the U.S.S.R.
- BEHNE, Adolf - 'Ausstellung Unbekannter Architekten', in Arbeitsrat für Kunst, Berlin 1919.
- KOPP, Anatole - Ville et Révolution, Architecture et Urbanisme Soviétique des Année 20. Paris, Anthropos, 1967.
- Russian Architecture and the Revolution 1917-1937 Thames & Hudson, London, 1970.
- LISSITSKY, El - Russland: die Rekonstruktion der Architektur in der Sovjetunion. Wien Schroll 1930 (Neues Bauen in der Welt) Eng. Trans. by Eric Dluhosh: El Lissitsky; Russia: an Architecture for World Revolution (Lund Humphries)
- Programmes and Manifestoes on 20th Century Architecture. Ed. Ulrick Conrads, trans. Michael Bullock. Lund Humphries, 1972.
- Notes et Documents - édité des amis de George Yakulov. Paris, May 1967.
- QUILICI, Viero - L'Architettura Construttivismo. Bari 1969.
- SHVIDKOVSKY, O.A. - Building in the U.S.S.R. 1917-1932. Studio Vista, 1971.
- ROSA, Alberto Asor; CASSETTI, Bruno; CIUCCI, Giorgio et al. - Socialismo, Città, Architettura, URSS, 1917-1937; il Contributo degli Architetti Europei. Officina Edizioni Roma, 1971.
- Sovemennaya Arkhitektura - magazine of modern architecture, 1930, Nos. 1-4.

THEATRE

BAKSHY, A. - The Path of the Modern Russian Stage, and Other Essays. London, Palmer & Haywood, 1916.

Ballets Russes de Diaghilew 1909-1929 - Exhibition catalogue, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1939.

BEAUMONT, Cyril - The Diaghilev Ballet in London. Putman, London, 1945.

CARTER, Huntly - The New Spirit in Drama and Art. London, 1912.

- The New Spirit in the European Theatre, 1914-1924; a comparative study of the changes effected by war and revolution. Ld Benn, London 1925.

- The New Spirit of the Russian Theatre, 1917-1928, and a sketch of the Russian cinema and radio. Brentano's, New York; Shaylor, London, 1929.

- The New Theatre and Cinema of Soviet Russia. Chapman & Dodd, London, 1924.

CRAIG, Edward Gordon - The Art of the Theatre. 1905.

EFROS, A. - Le Théâtre et la Peintre pendant la Revolution. Introduction to the catalogue of the exhibition of decorative arts, Paris, 1925.

- Kamerny Teatr i ego Khudozhniki, 1914-1934. Moscow, 1934.

EVREINOV, N.N. - The Theatre of the Soul. Trans. M. Potapenko, London, Hendersons, 1915.

FUERST, Walter René and HUME, Samuel. - XXth Century Stage Decoration. 2 vols. Alfred A. Knopf, London, 1928.

FÜLÖP-MILLER, René and GREGOR, Joseph - The Russian Theatre, its Character and History. Trans. Paul England. George Harrap & Co. Ltd., London, 1930.

GONECHNA, G. (ed.) - 50 Let Sovyetskogo Iskusstya, Khudozhniki Teatra (50 Years of Soviet Theatre Art). Moscow, 1969.

GONTCHAROVA, N. - Les Ballets Russes. 1955.

GREGORIEV, S.L. - The Diaghilev Ballet 1909-1929. Constable 1953; Penguin.

Exposition des Maquettes, de Décors et de Costumes du Théâtre Kamerny de Moscou. - Catalogue, Galerie Paul Guillaume, Paris, 1923.

KOMISARJEVSKY, Theodore and SIMONSON, Lee - Settings and Costumes of the Modern Stage in *The Studio*, Winter no., edited by C.G. Holme, The Studio Publications Inc., New York, 1933.

Meyerhold on Theatre - Trans. and ed. by Edward Brown, Methuen 1969.

Modern Swedish Ballet - Exhibition catalogue, Victoria & Albert Museum, July-Sept. 1970; London, 1970.

NAKOV, A.B. - Alexandra Exter. Paris 1972.

PARNACK, V. - Goncharova-Larionov; L'Art Décoratif Théâtral Moderne. Paris la Cible 1919.

Radus - theatrical magazine, Russia, 1929.

SAYLER, O.M. - The Russian Theatre under the Revolution. New York and London, 1922.

SLONIM, Marc - Russian Theatre. Methuen, 1963.

SYMONS, James M. - Meyerhold's Theatre of the Grotesque, the Post-revolutionary Productions, 1920-32. Rivers Press, Cambridge, 1973.

TAIROV, A. - Zapiski Reghissera. Izdanie Kamernogo, Teatra Moscow, 1921.

TUGENHOLD, I. - Alexandra Exter. Berlin, 1922.

WEINER, L. - Contemporary Drama of Russia. New York, Little, 1924.

ZELIKON, M. - The Artist of the Kamerni Theatre; 1914-1934. Moscow, 1935.

FILM

Le Cinema Sovietique par ceux qui l'ont fait - Collection of texts, edited by Luda and John Schnitzer and Marcel Martin. Paris, 1966.

EISENSTEIN, Sergei - Film Form: The Film Sense. Essays, ed. & trans. by Jay Leyda, New York, 1947.

FELDMAN, Seth - 'Cinema Weekly and Cinema Truth: Dziga Vertov and the Leninist Proportion', in Sight and Sound (film quarterly), Winter 1973-4, Vol. 43, No. 1, pp. 34-37.

Fifty Years of Soviet Cinema 1917-1967 - The National Film Theatre Folio Series No.1.

- Cahiers du Cinema - Special issue on film in the 20's; Nos. 200-221, 222 (Konkchov). See also 229, 230 - texts from Poetica Kino 1927.
- LEYDA, Jay - Kino - a History of the Russian and Soviet Film. London, 1960.
- Article on Kulishev - Cinema, 71, No. 161.
- LUNACHARSKY, A. - Revolution in the Russian Cinema. Orell Füssli Lipsia, 1928.
- MARCHAND, R. and WEINSTEIN, P. - L'Art dans la Russie Nouvelle: Le Cinema, Paris 1927.
- 'Two Mayakovsky Scenarios' - in Screen (Journal of the Society for Education in Film and Television) Winter 1971/2, pp. 122-49.
- NILSEN, V.S. - The Cinema as a Graphic Art; on a Theory of Representation in the Cinema. Trans. S. Garry. Ld. Newnes 1937.
- PUDOVKIN, V.I. - Film Acting: a course of lectures delivered at the State Institute of Cinematography, Moscow. Trans. I. Montagu (Filmcraft Series), Ld. Newnes 1935.
- Film Technique: 5 essays and 2 addresses. Trans. I. Montagu. Ld. Newnes, 1933.
- PUDOVKIN, V. - 'Stanislavsky's System in the Cinema', in Sight and Sign, 22, No. 3, Jan. - March 1953.
- SCHKLOVSKY, Viktor - Schriften zum Film. Suhrkamp. Frankfurt, 1966.
- SEYDOR, Paul - 'Eisenstein's Aesthetics, a Dissenting View', in Sight and Sound (film quarterly) Winter 1973/4, Vol. 43, No. 1, pp. 38-43.
- WOLLEN, Peter - 'Art in Revolution: Russian Art in the Twenties' in Studio International, April 1970.

REALISM AND OTHER MOVEMENTS

- APRESYAN, Z. - Freedom and the Artist. Trans. by Bernard Meares. Moscow 1968.
- Art, Architecture, Sculpture, Painting etc. in the USSR - in Studio 1935, special autumn number. Edited by S.G. Holme.
- Aspects of Contemporary Soviet Art - Catalogue of exhibition at the Walker Art Gallery, Liverpool, August 1964.

- BOWLT, John - 'Filonov...' incl. translation of a letter, in Studio International, July, 1973.
- BURLIUK, D. - 'Filonov' in Colour and Rhyme No. 28, 1954, pp. 1-28.
- (ed.) Colour and Rhyme (magazine), No. 31, Hampton Bays, New York, 1956.
- BUSH, M. and ZIMOSHKIN, A. - Soviet Pictorial Art. VOKS illustrated almanac, 1934, Nos. 9-10.
- FILONOV, P.N. - 'Deklaratsiya Mirovogo Rastsveta', in Zhizn i Iskusstvo, 1923.
- KRIZ, J. - Pavel Nikolajevič Filonov. Nakladatelstvi Československých Výtvarných Umělců, Prague, 1966.
- LOUKOMSKI, G.K. - History of Modern Russian Painting. London, 1945.
- MILNER-GULLAND, R.R. - 'Left Art' in Leningrad: the OBERIU Declaration'. in Oxford Slavonic Papers, New Series, Vol. III, 1970, pp. 65-75.
- 'Zabolotsky: Philosopher Poet', in Soviet Studies, Vol. XXII, April 1971, No. 4, University of Glasgow.
- Studio - Vol. CXXVII, 1944 - special issue on art in the USSR.

RUSSIAN LITERATURE AND POETRY, SURVEYS, CRITICISMS AND WORKS

- BAKUSHINSKI, A. - 'Sovremennaya Russkaya Skulptura' in Isskustvo, 1927, Nos.2-3, pp. 86-94.
- BANN, S. and BOWLT, J.E. - Russian Formalism: a collection of articles and texts in translation. Edinburgh, 1973, 20th Century Studies.
- BESKIN, Osip - 'Formalizm v Zhivopisi', in Vcekokhudozhnik, 1937.
- BLOK, Aleksandr Aleksandrovičnd - Les Douze (poem 'The Twelve') + drawings by Y. Annenkov. Publ. Alknost Leningrad, 1918; trans., Paris, 1923.
- ERLICH, V. - Russian Formalism. The Hague, 1955.
- Esprit Nouveau - Paris, 1923 (article, Ozeilfaut on Puni).
- GORIELY, Benjamin - Velimir Khlebnikov et l'Avantgarde Russe ("KA"). Editions Emmanuel Vitte, Paris 1960.
- K.A. Khlebnikov, Notre Maître à Tous. Lyon, 1960.
- Les Poètes dans la Révolution Russe. Gallinard, Paris 1934.

- GURO, E., KRUCHENYKH, A. and KHLEBNIKOV, V. - Troye ('The Three'). Poems illustrated by Malevich. St. Petersburg, 1913.
- EHRENBURG, Ilya - Shest Povyestyei Olegkikh Kontsakh. Risunki E Lisitskago. (6 tales with happy endings, illustr. by E. Lissitsky.) Berlin, 1922.
- FRIOUX, C. - Maiakovski par Lui-même. Paris, 1961.
- KAMENSKY, V. - Put'èntusiasta. Moscow, 1931.
- Article on Khlebnikov - 'Le Nombre, la Lettre, le Mot', in Poétique, 1969/70.
- KHLEBNIKOV, V.V. - Zangesi. Poetic Action in Stellar Language. Moscow, 1922.
- KHLEBNIKOV, V.V. and KRUCHENYKH, A. - Deklaratsya Slova kak Takovoe (Declaration of the Word as such). August 1913.
- Igra v Adu ('A Game in Hell'). St. Petersburg, 1914.
 - Mirskontsa ('Worldbackwardness'). Verse and lithographs by Goncharova, Larionov, Rogovin and Tatlin. Moscow, 1912.
- KRUCHENYKH, A. - Apollo in Controversy: Painting in Poetry. In Russian. Tiflis 1919.
- Pobeda nad Solntsem ('Victory over the Sun') - Opera by Matyushin, libretto by Kruchyonykh. St. Petersburg, 1913.
- KRUCHENYKH, A. - Poluzhivoi ('Half Alive'). Poems, illustr. by M. Larionov. Moscow, 1913.
- Pomada ('Pomade'). Poems, 12 lithographs by Larionov. Moscow, 1913.
 - Pustynniki ('Hermits'), Pustynnitsa ('Hermit Woman'). illustr. by Natalia Goncharova. Moscow, 1913.
 - Slight Melancholy in a Dressing Gown. Poems. c. 1916.
 - Vozroshchem ('Let us Grunt'). 1913.
 - Vzorval ('Explosion'). St. Petersburg, 1913.
- KRUCHENYKH, A. and ZINA, A. - Porosyata ('Piglets'). Illustr. by Malevich. St. Petersburg, 1913.

KRUCHENYKH, A., KLYUN, I. and MALEVICH, K. - Taynye Poroki Adademikov ('The Academician's Secret Vices'). 1916.

- Sadok Sudei ('A Trap for Judges'). Literary collection, Moscow, May 1910.

'Lef' 1923-25 - English trans. of extracts by Richard Sherwood in Form, Nos. 10,11.

MAYAKOVSKY, V. - Mystery Bouffe. In Masterpieces of Russian Drama, selected and edited by George Rapall Noyce, New York, London, 1933., pp. 801-881.

Manifesty i Programmy Russkve Futuristov - Foreward by Vladimir Markov. Wilhelm Fink Verlag, Munich, 1967.

MARKOV, Vladimir - Russian Futurism, a History. McGibbon & Key Ltd., London, 1969.

Mayakovsky and his Poetry - Compiled by H. Marshall, Pilot Press, London, 1942.

MEREZHKOVSky, D. - The Death of the Gods. Trans. Herbert Trench, Westminster, 1904.

- Jesus Manifest. Trans. Edward Gellibrand. London, 1935.

- Le Roman de Leonard de Vince (French trans. from Russian by Jacques Sorreze, Paris, 1905).

DEUTSCH, B. and YARMOLINSKY, A. - Modern Russian Poetry, an Anthology, 1923.

Modern Russian Poetry - Anthology, intro. by Vladimir Markov and Merill Sparks. McGibbon & Key, 1966.

TRIOLET, Elsa - La Poesie Russe. Seghers, Paris, 1965.

Manifestes de Futuristes Russes - Trans. Leon Robel; éditeurs: Français réunis, Paris, 1971.

Russian Formalism - 20th Century Studies (articles by Schklovsky, John Bowlt, Blisnakov and Ladovsky). Scottish Academic Press, 25 Perth St., Edinburgh, 1973.

Sadok Sudei - Literary collection, Moscow, May 1910.

SELVER, P. - Anthology of Modern Slavonic Literature, 1919.

SEVERIANIN, Igor (Igor Vasilievich Lotarev) - Intuitivnye Kraski ('Intuitive Colours'), Leningrad, 1909.

- SIMMONS, E.J. - Outline of Modern Russian Literature 1880-1940.
Ithaca Cornell Univ. Princeton 1943.
- SLONIM, M. - Modern Russian Literature from Chekhov to the Present. New York: Oxford University Press, 1953.
(Bibliography).
- Théorie de la Littérature - Textes des formalistes Russes réunis, présentés et traduits par Tsvetan Todorov. Editions du Seuil, Paris, 1965.
- TRENIN, V. and KHARDZHEV, N. - 'Poëtika Rannego Majakovskogo', in Literaturnyi Kritik, No. 4, 1935. Reprinted in Colour and Rhyme, No. 35, by Burlium.
- Vtoroi Sbornik Tsentrifuga - Cover designed by Gontcharova. Moscow, 1916.
- WOROSZYLSKI, Wiktor - The Life of Mayakovsky. Trans. Boleslaw Taborski, Gollancz, 1972.
- ZDANEVICH, Ilya - Ostrafpaskhi ('The Island of Easter'), 1919.

LIST OF ILLUSTRATIONS

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	ALTMAN, NATHAN	
587	Jewish Funeral, 1911	790
588	Portrait of Anna Akhmatova, 1914	790
589	Volumes and Planes of Colour, 1918 (formerly Gavronsky Collection, Moscow)	791
598-603	Designs for decorating the great square in front of the Winter Palace in Petrograd, for the celebration of the first anniversary of the October Revolution of 1917	797
590	Volumes and Planes of Colour, 1918 (formerly Izobrazitelnoe Iskusstva Foundation)	792
591	Portrait, 1918	792
592 & 593	Design for postage stamps, 1918	793
628	Plate with the inscription "The World in which we work" State factory, Petersburg, 1918.	841
594	Petrokommuna, 1919	794
719 & 720	Design for the stage setting of V. Mayakovsky's play "Mystery Bouffe" (Moscow, Gostsirk, 1921)	972
	AMOSOV, A.	
715	Stage model for "Julius Caesar"	950
	ARCHIPENKO, ALEXANDER	
578	Sculpto-painting, 1917	770
579	Sculpto-painting, 1921	770
	BALLA, GIACOMO	
296	The Street Light - Study of Light, 1909. Oil on canvas, $68\frac{3}{4}$ x $45\frac{1}{4}$ ins. The Museum of Modern Art, New York	364
33-38	Studies of automobiles from Balla's notebook and a photograph of the type of car he used as a model	42
12	Study for Girl Running on a Balcony, 1912. Ink on paper, $5\frac{1}{8}$ x $7\frac{7}{8}$ ins. Collection Balla, Rome.	33

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
14	Flight of Swallows, 1913. Tempera 49 x 68 cms. Collection Gianni Mattioli, Milan	33
49	Abstract Speed - The Car has passed. 1913. Oil on canvas, 19 $\frac{3}{4}$ x 25 $\frac{3}{4}$ ins. Tate Gallery, London	45
39	Photograph showing the vortexes created by objects moving in space. Mobile entitled "Virtual Volume" by William Matson, 1914, published by Moholy-Nagy	43
40-41	Two studies both entitled "Vortex", 1914. Pencil on paper 15 $\frac{1}{2}$ x 6 $\frac{7}{8}$ ins. Collection Balla, Rome	43
42	Reconstruction (1968) of the original Line of Speed + Vortex (1913-14). Wire sculpture 46 ins. wide. Collection Joseph H. Hirschhorn, Greenwich, Connecticut	43
43	Line of Speed + Vortex, 1913-14. Working drawing to wire sculpture (Fig. 42). Watercolour in red and blue on paper. 13 $\frac{3}{8}$ x 19 $\frac{1}{4}$ ins. Collection Balla, Rome	43
44	Line of Speed + Vortex, 1913-14. A drawing of the frontal view of the sculpture (Fig. 42). Watercolour in red and blue on paper. 13 $\frac{1}{4}$ x 17 $\frac{1}{4}$ ins. Collection Balla, Rome	43
442	Airplanes, 1915-18. Tempera on cardboard 5 $\frac{1}{4}$ x 5 $\frac{7}{8}$ ins. Rome	569
45	Study for Noise Forms of a Motorcycle, 1916. Pencil on paper, 4 x 6 ins. Collection Balla, Rome	44
46	Study for Noise Forms of a Motorcycle, 1916. Enamel on paper, 26 $\frac{3}{4}$ x 38 ins. Collection Balla, Rome	44
47	Noise Forms of a Motorcycle, 1916. Oil on paper, 27 $\frac{1}{4}$ x 39 $\frac{3}{8}$ ins. Collection Raimondo Bariatti, Milan	44
27-30	Studies of automobile wheels in movement taken from one of Balla's small pocket notebooks. Pencil on paper, 3 x 5 ins. Collection Balla, Rome. The wheel turning gradually faster and faster forms a whirling vortex	41
32	Speeding Automobile	41

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	DANIEL VLADIMIR BARANOV-ROSSINÉ	
176	Houses under the Trees c. 1904-06. Oil on canvas: 70 x 92 cm.	236
177	Barge on the Dnieper, 1907. Oil on canvas: 63 x 84 cm.	236
178	Sunset, 1907. Oil on canvas: 64 x 85 cm.	236
179	Wood in Autumn, c. 1908-12. Oil on canvas: 89 x 65 cm.	237
181	The Forge, 1911, Museum of Modern Art, Paris	238
182	Apocalypse, c. 1910-15. Oil on canvas: 130 x 160 cm.	239
183	Maternity, 1912-13. Oil on canvas: 100 x 74 cm.	239
180	Bottle of wine on a chair, 1913. Oil on Board: 78 x 58 cm.	237
184	Crescendo Ralenti, 1925. Oil on canvas: 116 x 89 cm.	240
583	Dynamic Sculpture. Painted wood and metal. Height 160 cms.	773
	BEARDSLEY, AUBREY	
129	Title page of an article on Aubrey Beardsley in "Mir Iskusstva" Nos. 5-6, 1900, p. 73.	180
	BEIGNTON, HENRY	
555	Engraving after a drawing by Henry Beignton of The Newcomen Engine, 1717. (Science Museum, S. Kensington, London)	726
	BEL GEDDES, Norman	
723 & 724	Stage sets by Norman Bel Geddes (United States)	974
	BENOIS, Alexander	
110-112	Le Pavillon d'Armide, two costume designs and stage set, 1907. Russian Museum, Leningrad	169

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	BOCCIONI, UMBERTO	
57	States of Mind I: The Farewells, 1911. Oil on canvas, 28 x 37 $\frac{1}{8}$ ins. (71.2 x 94.2 cms). Nelson A. Rockefeller Collection, New York	50
294	Forces of a Street, 1911, Oil on canvas: 39 $\frac{3}{8}$ x 31 $\frac{1}{2}$ ins. (100 x 80 cms) Hängi collection, Basle	363
58	Development of a Bottle in Space, 1912. Museum of Modern Art, New York.	51
23	Elasticity, 1912. (Oil, 100 x 100 cm. Collection Ricardo Juicker, Milan	39
51	Dynamism of a cyclist, 1913, Oil on canvas: 27 $\frac{1}{2}$ x 37 $\frac{3}{8}$ ins. (70 x 95 cms.) Mattioli collection, Milan	46
59	Unique forms of continuity in space, 1913. Bronze, h. 43 $\frac{1}{2}$ ins. (110.5 cms.) Mattioli collection, Milan.	52
52	Cavalry Charge or "Charge of the Lancers" 1915. Tempera and collage on cardboard. 12 $\frac{3}{8}$ x 19 $\frac{3}{4}$ ins. (32 x 50 cms.) R. Jucker collection, Milan	47
	BÖCKLIN, ARNOLD	
105	Island of the Dead, 1880.	164
	BORISSOV-MUSSATOV, VICTOR	
163	Autumn Evening, study for a fresco, 1903. Tempera, Tretyakov Gallery, Moscow	216
161	Sleep of the gods, study for a fresco, 1903. Tempera, Tretyakov Gallery, Moscow	215
162	The Reservoir, 1902. Tretyakov Gallery, Moscow	215
	BRAQUE, GEORGES	
7	Near La Ciotat, 1906. 54 x 67 cms. Privately owned, Paris	21
70	Still Life with Violin and Pitcher, Oil, 1909-10, La Roche Collection, Kunstmuseum, Basle.	87

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	BURLIUK, DAVID	
266	The Headless Barber, c. 1910.	316
267	A good shave (1910, oil on canvas, 32.5 x 30 cm.) Philadelphia Museum of Art, Gift of Christian Brinton	316
270	Sibirskiy flotiy ("Siberian Navy") c. 1911. Oil on canvas; 38 x 45 cm. Grosvenor Gallery, London.	318
271	Seated Nude, Painted c. 1912. 32 $\frac{3}{4}$ x 26 $\frac{3}{4}$ in (83 x 68 cm). Given by the artist to Robert Falk before the Revolution	318
275	Two pages from "The Crooked Moon," 1913. With drawing by David Burliuk	321
273	Spring, 1913. Oil on canvas: 73 x 47 cm.	320
272	The Mason, 1913. Oil on canvas: 31 x 33 cm. Unknown collection	319
352	Cover of Kamensky's Tango with Cows, illustrated by Vladimir and David Burliuk, 1914.	450
	BURLIUK, VLADIMIR	
261	The poet Khlebnikov, 1909. Ink on paper, 25 x 81 cm. Private collection, New York.	313
274	Four pages from Sadok sudei, 1910, with drawing of Nicolai Burliuk	321
262	Portrait of Benedict Livshits, 1911. Oil on canvas	313
263	Trees, oil on canvas, 1911, 26 $\frac{3}{4}$ x 33 ins. (68 x 84 cms.) Private collection	314
265	Farm Houses, oil on canvas, signed; dated to V 1913 on the reverse. 24 $\frac{3}{4}$ x 26 $\frac{3}{4}$ ins. (61.5 x 68 cms.)	315
	BURNE-JONES, EDWARD	
17	The Golden Stairs, 1880, (Tate Gallery, London).	35

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	CAPRONI, GIANNI	
443	A caproni airplane in flight. Model CA 33,450 Horsepower.	569
	CARRÀ, CARLO	
24	The Red Horseman, 1913. Tempera and ink on paper. R. Jucker collection, Milan	39
	CÉZANNE, PAUL	
381	The Card Players, 1890-2. Oil on canvas: 52 $\frac{3}{4}$ x 71 $\frac{1}{4}$. Barnes Foundation, Merion, USA.	501
65	Le Parc du Château Noir. National Gallery, London.	83
	CHAGALL, MARC	
268	The Drunkard, 1911-12, Oil on canvas: 33 $\frac{1}{2}$ x 45 $\frac{1}{4}$ ins. Collection Hans Neumann, Caracas.	317
269	Woman with Fan, 1911. Gouache and ink on brown paper. 7 x 11 $\frac{5}{8}$ ins. Private collection, Paris.	317
	CHAIKOV, JOSEPH	
669	The Bridge Builder, c. 1928	901
670	Tractor Factory, 1932.	901
	CHEKHONIN, C.V.	
627	Plate with emblem of hammer and sickle among flowers. State factory, Petersburg, 1918.	841
	CHEBOTAREV, K.K.	
606	Marseillaise, Sketch for a painting. Kazan 1922.	799

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	CHERNIKOV, JACOB	
752	Design for the emblem of O.S.A. (The Association of Soviet Architects) 1925	1009
	CHEVREUL, EUGÈNE	
79 & 80	Colour Wheel	96
83	Diagram showing how a colour is made to appear different through juxtaposition with another colour. Three pairs of red, yellow and blue spots are surrounded by other colours thereby inducing tendencies to display the complementary colours in the spot	98
77	Theory of complementary colours	94
	CIURLIONIS, MIKAJOLUS	
171	Rhythms of the Towers, 1906, Indian ink on paper. 70 x 100 cms.	222
172	From the cycle of "Winter", 1907, tempera, 40 x 60 cms.	222
173	Fragments of an "illustration" for his "Musical Composition", 1909, Indian ink on paper. 20 x 7 cms.	222
174	Sonata of the Stars, Allegro, 1908. tempera on paper, Kaunas Museum, Lithuania	223
175	Sonata of the Stars, Andante, 1908, tempera on paper, Kaunas Museum, Lithuania	224
	COURBET, GUSTAVE	
1	The Stonebreakers, 1849, Formerly Gemaldegalerie, Dresden, Burnt, 1945	16
	Le CORBUSIER (CHARLES-EDOUARD JEANNERET)	
561	Nature Morte à la Pile d'Assiettes, 1920 (Still Life with Pile of Plates) 81 x 100 cm. (32 x 39½ ins.) Kunstmuseum, Basle, La Roche Bequest.	748
	DELACROIX, EUGÈNE	
25	Lion Hunt, 1861. Chicago Art Institute (Potter Palmer Collection)	40
26	Sketch for "Lion Hunt"	40

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	DEGAS, EDGAR	
16	The Dancing School, 1876. Corcoran Gallery of Art, Washington	34
	DELAUNAY, ROBERT	
75	The Church of Saint Severin, No. 7, 1909.	92
76	The Eiffel Tower, 1910-11, Oil, 195.5 x 129 cms. Kunstmuseum, Basle, Emanuel Hoffmann Foundation	93
78	Simultaneous Disc, 1912.	95
81	Windows open simultaneously (first part, third motif), 1912. Oil on canvas: 18 x 14 $\frac{3}{4}$ ins. Tate Gallery	97
84	The Cardiff Team, 1912-13. Oil: 196 x 130 cms., Stedlijk van Abbe Museum, Eindhoven	99
82	Hommage à Blèriot, 1913-14.	98
85	Eiffel Tower, c. 1925. Arensberg Collection, Philadelphia	100
	DENEIKA, MARCE	
768	A Sportswoman, c. 1933-39	1032
	DENIS, MAURICE	
118-120	Decorative murals by Maurice Denis reproduced in Mir Iskusstva	175
	DENISOV, V.	
121	Panel	176
	DE STIJL	
432	Page from a De Stijl magazine, 1918, showing the hall and staircase at a holiday centre designed by J.J.P.Oud and Theo van Doesburg	543

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
431	Page from a De Stijl magazine with two models in concrete by George Vantongerloo c. 25 cms. high dated 1919. (The left model in the Peggy Guggenheim collection, Venice)	543
430	A page from a De Stijl magazine showing two views of a spatial construction by Robert van t'Hoff	543
DIETZ, Y		
132	Line drawing, reproduced in Mir Iskusstvo Nos. 15-16, 1900, p. 61.	183
DISNEY, WALT		
558	Wolf Pacifier, 1936	727
DOBUZHINSKY, MATISLAV		
140	"This is how our glorious General took over our Fortifications" ("Zhupel" ["Scarecrow"]) No. 2, 1905	191
141	"Peacefulness," published in "Zhupel" No. 2.	191
DUCHAMP, MARCEL		
18	Nude descending a staircase, No. 1, December 1911.	36
19	Sad Young Man in a Train, December 1911	36
20	Nude coming down stairs, No. 2, 1912 Oil: 148 x 90 cms. Philadelphia Museum of Art, The Louise and Walter Arensberg Collection	37
540	The Bride, 1912. Louise and Walter Arensberg Collection, Museum of Art, Philadelphia	720
530	Bachelor Apparatus, 1913 (Plan)	714
533	Cemetery of Uniforms and Liveries No. 1, 1913. Pencil on paper: 31 x 40 cms. (12 x 16 ins.) The Philadelphia Museum of Art (The Louise and Walter Arensberg Collection)	716

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
541	Chocolate grinder No. 1. March or April 1913. Oil on canvas: 63 x 65 cms. (25 x 26 ins) Louise and Walter Arensberg collection, Museum of Art, Philadelphia	721
534	Nine Malic Moulds, 1913-14. Oil, lead wire and foil on glass. 66 x 104 cms. (26 x 41 ins.) Collection of Mrs. Marcel Duchamp, New York	716
542	Chocolate Grinder No. 2, February 1914. Oil, thread and pencil on canvas: 65 x 54 cms. (26 x 21 ins.) The Philadelphia Museum of Art (The Louise and Walter Arensberg Collection)	721
543	Glider containing a Water Mill (in neighbouring metals), 1913-15. Oil, lead wire and foil on glass. 153 x 84 cms. (60 x 33 ins.) The Philadelphia Museum of Art (The Louis and Walter Arensberg Collection)	722
537 & 538	Sex Cylinder - Wasp	718
495	To Be Looked at (from the other side of the glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour, 1918. Lead, oil, rusted metal, magnifying glass and silver "scratching" on glass. 51 x 41 cms. (20 x 16 ins.) The Museum of Modern Art, New York	677
ERENBURG, ILYA		
635-640	A Vee Taki Ona Vertitsya ("And yet it Moves") Helikon press, 1922.	
ENSOR, JAMES		
193	The Skate, 1892. Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels	261
ERNST, MAX		
560	It's the hat that makes the man (the Tailor is the Style), 1920, Collage (14 x 18 ins.) Papier collé. Museum of Modern Art, New York	728
EXTER, ALEXANDRA		
702	Constructivist setting for Calderon's "La Dama Duenda"	944

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
703	Constructivist setting for the film "The Daughter of the Sun"	944
704	The curtain of the Kamerny Theatre, Moscow, designed by artist Alexandra Exter	945
705-707	Costume designs by Alexandra Exter for the production of Oscar Wilde's "Salome" at the Kamerny Theatre, Moscow. Jokanan (left), Salome (centre), Herod (right)	946
708	Alice Giorgievna Koonen as Salome in the production of Oscar Wilde's Tragedy at the Kamerny Theatre, Moscow	946
709	"Romeo and Juliet" at the Kamerny Theatre, Moscow, with setting and costumes designed by Alexandra Exter in style similar to her "Salome"	947
710	Costume Sketch	948
711	A. Feodorov - Figure Study of a Dancer	948
712	Constructivist setting for a Tragedy	948
EALK, ROBERT		
375	Portrait of the Tartar Journalist Midhad Refatov, 1915. Oil on canvas: $48\frac{7}{8}$ x $31\frac{7}{8}$ Tretyakov Gallery, Moscow	478
FEININGER, LYONEL		
61	Bicycle Race, 1912. Oil: $31\frac{1}{2}$ x $39\frac{3}{4}$ ins.	54
62	The Bridge I, 1913. Oil: $31\frac{1}{2}$ x $39\frac{1}{2}$ ins.	54
63	Avenue of Trees, 1915. Oil: $31\frac{3}{4}$ x $39\frac{1}{2}$ ins.	54
64	Markwippach, 1917. Oil: $31\frac{3}{4}$ x $39\frac{3}{4}$ ins.	54
FOMINE, I.		
122	Cupboard reproduced in Mir Iskusstva	176
GABO, NAUM		
690	Constructed Head, No. 1, 1915, Wood.	909
691	Torso, 1917. Sheet iron treated with sand	909
692	Head of a Woman, 1916-17. Celluloid, metal, $24\frac{1}{2}$ x $19\frac{1}{2}$ ins. The Museum of Modern Art, New York	910

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
693	Project for a Radio Station, 1919-20. Pen and ink on paper, private collection USSR.	911
694	Kinetic Construction, 1920. Metal rod vibrating by means of a motor	912
695	Design for Kinetic Construction, 1922, Pen and ink. This construction is an oscillating rod which in movement forms a volume	913
634	Spatial Construction C, (model in iron and perspex) A page from the catalogue of the Erste Russische Kunstausstellung, Berlin, 1922.	844
GINZBURG, MOSES		
754	Ginzburg's entry for the competition for a design for the "Palace of the Soviets", 1932	1010
GLEIZES, ALBERT		
390	Landscape, 1911. Oil on canvas mounted on board 28 x 36 ins. (71 x 91.5 cms) Collection of Mr. and Mrs. Morton G. Neumann, Chicago	507
361	Landscape at Meudon, 1911. Oil on canvas: 57 $\frac{7}{8}$ x 45 $\frac{1}{4}$ ins. (147 x 115 cms) Musée Nationale d'Art Moderne, Paris. (Exhibited at Les Indépendants, Brussels, 1911, and at the Salon de la Section D'Or Paris, 1912).	467
GOLDBERG		
559	An idea for keeping a buttonhole flower fresh	727
GOLOVIN, ALEXANDER		
123	Work in ceramic tiles	177
124 & 125	Majolica plates (Reproduced in Mir Iskusstva Nos.3-4, 1900, pp.65-66.)	177
126	Washstand in majolica and wood (Reproduced in Mir Iskusstva, Nos.3-4 1900, p. 68)	178

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
127	A room with the fireplace designed by Vrubel and furniture by A. Golovin	179
128	A room with panel and door by Golovin and a cupboard by V. Vaznetsov (Reproduced in Mir Iskusstva)	179
GONCHAROVA, NATALIA		
277	Haycutting, 1910. Oil on canvas: $38\frac{3}{8}$ x $46\frac{3}{4}$. Private collection, Paris	331
276	The Evangelists, 1910-11. Oil on canvas: $80\frac{1}{4}$ x $22\frac{7}{8}$. Private Collection, Paris	330
278	Dancing Peasants, 1911. Oil on canvas: $36\frac{1}{16}$ x $56\frac{3}{4}$. Private Collection, Paris	332
281	Gathering Wood, 1911. Tretyakov Museum, Moscow.	334
279	Peasants Picking Apples, 1911. Oil on canvas, 41 x $38\frac{3}{8}$, Tretyakov Gallery, Moscow	333
280	Haymakers, c. 1911.	333
219	Cover of "Igra v Adu" ("A Game in Hell") First edition, Moscow, Rikhter, August, 1912.	283
306	The Green and Yellow Forest, 1912.	371
282	The Looking-glass, 1912	335
299	The Cyclist, 1912-13	366
48	Electric Lamps, c.1912-13	44
310-327	"Lefutur" (Autumn 1913), a publication of poems by K. Holshakov with illustrations by Natalia Goncharova and Mikhail Larionov. Illustrations and handwritten text lithographed on paper.	388
256	Cover of A. Kruchenykh's "Pustynniki" ('Hermits'), "Pustynnitsa" ("Hermit Woman") containing 15 drawings (including upper cover and title page) by Natalia Goncharova Text in capital letters on one side of page. Lithographed, Moscow, 1913.	296
257	Title page of Kruchenykh's "Pustinniki-Pustinnitsa". Lithographed in Moscow, 1913	297
388	Aeroplan nad Poezdom ("Aeroplane over Train"), 1913-14	506
328	Front cover designed by Goncharova for the magazine Tsentrifuga ("Centrifuge")	396

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
54	Cover design of "War" (Voina) "Mystical Images of the War". Fourteen lithographs published in Moscow in 1914 by V.N. Kashin	48
55	Page 10, "Angels and Airplanes" in "War" (Voina) 1914	48
301	Cats	368
GRIS, JUAN		
73	Fruit dish and carafe, 1914	90
GROSZ, GEORG		
735	Designs for costumes for the play Das Trunken Schiffe. Left: Cleopatra (Gliere), Right: Methusalem (Goll)	977
HECHT, TORSTEN		
731	Stage set by Torsten Hecht (Stadttheater Mainz)	975
IOFAN		
753	Projects for the Palace of the Soviets by Iofan, Gelreich and Roudnev: Project finally selected for the competition for a design for the "Palace of the Soviets", 1932	1010
ITTEN, JOHANNES		
453 & 454	Pages from J. Itten: Design and Form showing an exercise "to make the students experience the elementary geometric forms three dimensionally (Weimar 1921). Figure 454, like Malevich's "architectons" "is not an architectural model but a study in cubic character"	576
452	A page from J. Itten: Design and Form, The Basic Course at the Bauhaus, illustrating "scales of proportion from broad to narrow in parallel and oppose directions", and "lines of vertical and diagonal character composed as broad-narrow proportion contrasts (Berlin, 1928)	575

FigurePage

JESSNER, LEOPOLD

- 742 Expressionistic setting with a naturalistic tendency for Leopold Jessner's production of Gerhard Hauptmann's "Die Weber" State Theatre, Berlin 978

KAKABADZE, DAVID

- 569 Funeral at Imeretia. Oil on Canvas: 1913. 5 x 5 ft. Collection of the artist's widow 764
- 570 Detail of Figure 569 764
- 571 Detail of Figure 569 765
- 572 Detail of Figure 569 765
- 573 Head, oil on canvas: c. 2 ft6 x 3ft. Collection of the artist's widow 766
- 574 Relief construction, 1924-25. 767
- 565 Self Portrait with Pomegranates, 1913. 103 x 170 cms. Collection of the artist's widow 762
- 566 Landscape with Red Road, 1918. 63 x 84 cms. Collection of the artist's widow 762
- 567 Sketch for the mural painting "Khimereona" (a word derived from Chimera), 1919. 21 x 23 cms. Collection of the artist's widow 763
- 568 Cubist Composition, 1920. Oil on card. 50 x 60 cms. Collection of the artist's widow 763
- 575 Sculpture, 1926. Polished metal. Brooklyn Museum, New York 768
- 576 & 577 Plates I and II of Du Tableau Constructif (Georgian edition) Paris 1926 769

KAMENSKY, VASSILY

- 351 Kamensky's ferroconcrete poem Constantinople, 1914 450

KANDINSKY, WASSILY

- 455 Poster for "First 'Phalanx' Exhibition" Munich, 1901. 624
- 458 First abstract water-colour, 1910 626
- 459 Battle, 1910. Oil on canvas: 37½ x 51½ ins. Tate Gallery, London 627

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
456	Woodcut for cover of Catalogue of first Blaue Reiter exhibition, 1911	625
457	Cover of Catalogue of an exhibition at the Izdebsky Gallery, Odessa, Woodcut 1911	625
460	Improvisation No. 29, 1912.	628
461	Smutnoye Kartina ("Vague" or "Shadowy Picture") No. 211, 1917. 134 x 105 cms. Tretyakov Gallery, Moscow, (No.11923)	629
463	Watercolour, 1917	631
464	Watercolour, 1917	631
623	Design for Cup: State Factory, Petersburg 1919	839
462	White Oval, Black Border, 1919. Picture No. 220. 80 x 93 cms. Tretyakov Gallery, Moscow (No. 11924)	630
465	Black Spot, 1921. Oil on canvas. 137 x 120 cms. Kusthaus, Zurich	632
466	Lithograph, 1922. (from Klänge).	633
467	Lithograph, 1923	634
468	Calm Bend, 1924	634
469	Black Relation, 1924	634
471-474	Diagrams from Kandinsky, Point and Line to Plane, 1926	636
	<u>Figure 471</u> - 'Silent lyric of the four elementary lines - expression of rigidity'	636
	<u>Figure 472</u> - 'Dramatization of the same elements - complex pulsating expression'	636
	<u>Figure 473</u> - 'Diagonals centred. Horizontal-vertical acentric. Diagonal in the greatest tension. Balanced tensions of the horizontal and vertical'	636
	<u>Figure 474</u> - 'Everything acentric. Diagonals strengthened through their repetition. Restraint of the dramatic sound at the point of contact above'	636
644	Studies for the simplification of forms carried out under Kandinsky at the Bauhaus Dessau, 1928	853
475-478	Kandinsky's Colour Seminars	637
	<u>Figure 475</u> - Affinity of colour and line: Fritz Tschaschnig, 1931. Colours with corresponding angles according to Kandinsky: 30° - yellow, 60° - orange, 90° - red, 120° - purple, 150° - blue	637
	<u>Figure 476</u> - Affinity of colour and line: Hans Thiemann, 1929	637
	<u>Figures 477 and 478</u> - Affinity of colour and form. Three secondary colours as colour and form mixture. Orange pentagon, green semi-circle with half a hexagon, violet semi-circle with half a square	637

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	KIESLER, FRIEDRICH	
732-734	Theater am Kurfürstendamm, Berlin. Stage set for the play "R.U.R" by K. Chapek	976
	KIRCHNER, LUDWIG	
9	The Street, 1907, 1.47 x 2.0 metres, Kirchner Trust, Basle	22
	KLIMT, GUSTAV	
117	Part of a drawing for a mural (Vienna Secession, 1902) from Mir Iskusstva, 1902, No.9-10.	174
	KLUTSIS, G.	
745	Project for a Newspaper Kiosk, 1919	1002
	KLIUN (KLIUNKOV, IVAN)	
343	Ozonator (elektricheski perenosni ventilyator) ("Ozoniser - Portable Electric Ventilator) a lithographed illustration from "Taynye Poroki Akademikov", 1916	445
580	Composition with Saw. Watercolour and pencil. 7 $\frac{1}{2}$ x 9 ins. (18.5 x 23 cms.) (Photo. Sotheby & Co.)	771
581	Suprematist Composition, c.1916. Oil on canvas, 34 $\frac{3}{8}$ x 28 ins. Tretyakov Gallery, Moscow	771
582	Musician, 1917. Tretyakov Gallery, Moscow	772
	KOROLEV, B.D.	
668	Monument to 'The Fighter of the Revolution', V.G. Saratov	901
	KRUCHENYKH, ALEXEI	
215	Cover, lithographed with black collage on upper part for A. Kruchenykh and V. Khlebnikov's Mirskontsa ("Worldbackwardness") containing verse; five unpunctuated pages of Kruchenykh's "Voyage across the Whole World" and fifteen semi abstract or primitivist lithographs by Goncharova (6), Larionov (5), Rogovin and Tatlin (1), Moscow 1912.	279

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
227-246	Illustrations for A. Kruchenykh's poem "Poluzhivoi" ("Half Alive") copublished by R.L. Kuzmin and S.D. Dolinsky and lithographed by S. Mukharsky, Moscow, 1913	287
248	Front page of Kruchenykh's Vzorval containing the non-existent word "byelomatokiyai" (second augmented edition, St. Petersburg, 1913)	289
249	A page from Kruchenykh's "Vzorval" (second augmented edition, St. Petersburg 1913)	290
216	A page of verse from "Mirskontsa"	280
217	A page of Kruchenykh's "Voyage across the World" in "Mirskontsa"	281
213	One of the poems from A. Kruchenykh's "Pomada"	277
258	Text from Kruchenykh's "Pustinniki-Pustinnitsa", written in capital letters	298
KULBIN, NIKOLAI		
250	Portrait of Kruchenykh, lithograph illustration in "Vzorval" (second augmented edition, St. Petersburg, 1913)	291
696	A scene design by the artist, N.I. Kulbin, for Act II of the Monodrama, "The representation of Love" by Nikolai Nikolaievitch Evreinov. The "I" - "Is it you I am embracing?... Yes?...Is your hair perfumed?...Do I hear your breath?...Yours?...Yes?...Yes, it is you, you!...You?...No, do not resist!... Listen, listen,..(I still say something, but what, - I do not understand, I do not know, I do not hear. In the dark fog, still there is distinct green gold...Either it curls or freezes on the spot...Envelopes, shrivels...Dies in a minute of darkness, comes to life again, grows pink, purple, makes odd designs, tinkles with opalescent murkiness, wafts as unearthly charm, rains, becomes an ocean, warms with colours)."	940
KUPRIN, ALEXANDER VASILYEVICH		
604	<u>Art.</u> Sketch for a panel painting, 1918 (60 x 71 cms)	798

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	KUSNETSOV, PAVEL	
158	Birth - fusion with the mystical force in the atmosphere. The rousing of the devil, c. 1906. Pastel: 28 $\frac{3}{4}$ x 26, Tretyakov Gallery, Moscow	213
159	Holiday, c. 1906, tempera on paper	213
157	The Blue Fountain, 1905. 50 x 51 $\frac{5}{8}$ ins. Tretyakov Gallery, Moscow	212
160	Grape Harvest, c. 1907. tempera on paper	214
	LADOVSKY, N.A.	
653	A study by A. Arkin under the tuition of N.A. Ladovsky, 1922: "Exercises on the physico-mechanical representations of the formal properties of mass and equilibrium"	858
654	Study for a hydraulic reservoir by I.V. Lamcov under the tuition of N.A. Ladovsky, 1921: "Productivist exercise on the representation of volume (above) and space (lower part).	858
	LAKOV, N.	
605	N. Lakov and G. Greenberg: Sketch for a Birth of New Peace to be painted on a fence (30.9 x 64 cms) Moscow, 1918	798
	LARIONOV, MIKHAIL	
189	Landscape with Fence, 1898	259
190	The Park, 1900	259
192	Fishes, 1906, oil on canvas, 35 $\frac{7}{8}$ x 50, artist's collection, Paris	261
191	Still Life with Teapot, 1906. Private collection, Paris.	260
195	The Hairdresser, 1907, oil on canvas, 33 $\frac{1}{2}$ x 29 $\frac{3}{4}$ (85 x 68 cms), collection of Mme. Larionov, Paris.	263
194	Walk in a Provincial Town 1907-8, oil on canvas, 18 $\frac{1}{2}$ x 35 $\frac{7}{8}$, Tretyakov Gallery, Moscow	262
259	Portrait of the Poet Khlebnikov, 1907-10 Private collection, Paris	312

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
260	Portrait of Vladimir Burluik, c. 1910. oil on canvas, $52\frac{1}{2}$ x 41. Collection of Mme. Larionov, Paris	312
291	The Beach, 1907-12. Oil on canvas: 87 x 120 cms.	361
292 and 293	The Glass, 1909-11, Oil on canvas: 104 x 97 cms. New York, Solomon Guggenheim Museum	362
198	Lady at the Hairdresser, c. 1909-11. Private collection, Paris	265
196 & 197	Soldier at the Hairdresser, c. 1909-11. Oil on canvas: $46\frac{1}{2}$ x 35, Collection of Mme. Larionov, Paris	264
203	Soldier on a Horse, c. 1909-11. Oil on canvas: $34\frac{1}{4}$ x 39 ins. Tate Gallery (Presented by Mme Alexandra Larionov 1965)	269
200	The Soldiers, second version, c. 1909-11. Oil on canvas: $34\frac{5}{8}$ x $40\frac{5}{16}$. Collection of Mme Larionov, Paris	267
199	Prostitute at the Hairdresser, c. 1910, Oil on canvas, 151.5 x 150 cms. Private collection, Paris (exhibited at the Donkey's Tail group exhibition, 1912, unnumbered)	266
271	Venus, 1910	271
201	The Relaxing Soldier, 1911, Oil on canvas: $46\frac{7}{8}$ x 48, Tretyakov Gallery, Moscow	268
298	Woman on the Boulevard, c. 1911. Private collection, Paris	365
208	Autumn, c. 1912. Oil on canvas, 136.5 x 115 cms. Collection of Mme Larionov, Paris (exhibited at the World of Art exhibition, Moscow, 1911; Union of Youth exhibition, St. Petersburg, 1912 and the Target, Moscow 1913)	272
300	Blue Rayonism, Oil on canvas, 1912. $27\frac{1}{2}$ x $25\frac{1}{2}$ ins. (70 x 64.8 cms.)	367
209	Summer, c. 1912. Oil on canvas, 138 x 118 cms. Collection of Mme Larionov, Paris. (exhibited at The Target, Moscow, 1913, and Galérie Paul Guillaume, Paris, 1914)	273
295	Lights in the Street, 1912, Oil on card- board, 28 x 40 cms. Gallery Beyeler, Basle	363

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
309	Cover of Oslinyi Khvost i Mishen, ("The Donkey's Tail and The Target") illustrated by Goncharova, Larionov etc. Moscow, July 1913	374
210	Cover of A. Kruchenykh's "Pomada" ("Pomade") containing handwritten text lithographed on one side of the paper and twelve lithographed illustrations by Larionov, some mounted on gold paper. Lithographed in Moscow, 1913.	274
211	Illustration from A. Kruchenykh's "Pomada" (Moscow, 1913)	275
214	Illustration from A. Kruchenykh's "Pomada" (Moscow, 1913)	278
218	A page of Verse and illustration by Larionov in "Mirskontsa"	
212	Illustration and handwritten text of one of the first three poems from A. Kruchenykh's "Pomada" "are written in my own language, it is different from others! Its words have no precise meaning" (author's preface)	276
310-327	"Lefutur" (Autumn 1913), a publication of poems by K. Bolshakov with illustrations by Natalia Goncharova and Mikhail Larionov. Illustrations and handwritten text lithographed on paper	388- 395
655	Portrait of Vladimir Tatlin, 1913-14. Oil on canvas: 35½ x 28¼. Collection, Michel Seuphor, Paris	890
LAVINSKY, A.M.		
610	"How then should production be organised." ROSTA window poster. Moscow, 1920.	801
LEBEDEV, V.V.		
612	Red Army and Navy, defend the boundaries of Russia. ROSTA window poster, Petersburg, 1920	802
LÉGER, FERNAND		
394	La Femme en Bleu (Woman in Blue) 1912. Oil on canvas: 194 x 130 cms. Oeffentliche Kunstsammlung, Basle	511

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
393	La Fumée (Smoke), 1912. Oil on canvas: 92 x 73 cms. (36 $\frac{1}{4}$ x 28 $\frac{3}{4}$ ins.) Albright Knox Gallery, Buffalo	510
21	Figures coming down Stairs (gouache on paper), 1913, 50.5 x 38.5 cms.	38
22	Staircase, 1913	38
395	Contrastes de Formes (Contrasted Forms), 1913, oil on canvas; 132 x 98 cms. (52 x 38 $\frac{1}{2}$ ins.), Philadelphia Museum of Art, Arensberg Collection	512
396	L'Escalier (2 me.État) The Staircase (2nd Version), 1914. Oil on canvas: 89 x 125 cms. (35 x 49 $\frac{1}{4}$ ins.) Harold Diamond, collection, New York	512
635	Design for the cover of A Vce Taki Ona Vertitsya	845
636	Pages from A Vce Taki... showing an American locomotive snow-plough	846
637 & 638	Pages from A Vce Taki... showing the Goliath Farman and the Caproni Sea-plane	847
639	Pages from A Vce Taki... showing the "Demag" crane, Duisburg and a project for a new bridge in New York	848
640	Pages from A Vce Taki... showing a monument in concrete by Theo van Doesburg of De Stijl group	849
LISSITZKY, ELIZAR		
479-482	Sketches for the story "The Kid", Kiev, 1917. Watercolour. 28.8 x 26 cms. Tretyakov Gallery, Moscow	668
485	Proun 1A, Bridge I, 1919. Gouache. 8.5 x 15 cms. Collection N. Estorick, London	670
486	Proun 1E, The Town, from the Proun portfolio, Moscow, 1921. Lithograph. 50 copies made. 22.7 x 27.5 cms. Tretyakov Gallery, Moscow	670
614	Propaganda board at a Factory, Vietbsk, 1919	804
488	Proun 23, No. 6, 1919. Oil on Canvas, 77 x 52 cms. Collection N. Estorick, London	672

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
483	Illustration for Ukranian Fairy-Tales. Lithograph, 1919. Published by the Jewish section of the Ministry of Public Education, Kiev, 1922.	669
484	Illustration for the story The Four Billygoats, c. 1919. Pen and ink sketch. Published Warsaw 1924	669
489-490	"Of Two Squares", 1920 (published Berlin 1922)	673
	<u>Figure 489</u> - Cover "Of Two Squares"	673
	<u>Figure 490</u> - The first page of the story. "Here are the two squares"	673
491	Second page of the story. "They fly to the earth from far away and"	674
492	Sixth page of the story "This is the end - let's go on"	674
539	The Machinery, Sketch for the puppet portfolio "Victory over the Sun", c.1921. Gouache, Tretyakov Gallery, Moscow	719
487	Proun 1C, from the Proun portfolio, 1921. Lithograph. 23.2 x 23.3 cms.	671
631	Cover, designed by El Lissitzky, for the catalogue of the "First Exhibition of Russian Art" held at the Galerie van Diemen, Berlin, (Erste Russische Kunstausstellung), 1922	843
511	Cover for the magazine Objet-Veshch-Gegenstand (1922)	688
512	Page from Objet-Veshch-Gegenstand, No. 3, Berlin, May 1922	688
498	Cover and title page of the puppet portfolio. The creation of the "electromechanical peepshow" Victory over the Sun, written as an opera by A. Kruchenykh, Moscow, 1913. Published in an edition of 75 copies by R. Leunis u Chapmann, Hanover 1923. Lithographs 53 x 45.4 cms.	679
499	Design for the cover of the Russian edition of Victory over the Sun, c. 1920	679
500	Study for The Machinery (Fig. 495) Folio 1, Victory over the Sun. Hanover, 1923	680
501	The Machinery. Title page, folio 1, Victory over the Sun, Hanover, 1923	680
502	Sentinel, folio 3, Victory over the Sun	681
503	Radio Announcer, folio 2, Victory over the Sun	681

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
504	The Anxious, folio 4, Victory over the Sun	682
505	Globetrotter (up to date) Folio 5, Victory over the Sun	683
506	Sportsmen, Folio 6, Victory over the Sun	684
507	Troublemaker, Folio 7, Victory over the Sun	685
508	Old Man (head two steps behind) Folio 8, Victory over the Sun	686
509	Gravediggers, Folio 9, Victory over the Sun	686
510	Modern Man. Folio 10, Victory over the Sun	687
514	Cover design of Dlya Golosa ("For the Voice" or "To be read aloud") by Mayakovsky, RSFSR State Publishing House, Berlin, 1923	690
515	A page opening showing the index of Dlya Golosa	691
516	A page from Dlya Golosa showing "Third International"	691
496	Proun before 1924 (probably a first version of Proun 99 (figure 491)).	677
493	Proun L.N.31, Forms, before 1924. Pencil, chalk, gouache. 91.5 x 68 cms. Yale University Art Gallery, Collection Societé Anonyme	675
494	Proun 93, Free-floating Spiral, undated Pencil, ink, watercolour. Galerie Mortzburg, Halle	676
525	Photographic poster for Pelikan ink, 1924	696
497	Proun 99 c. 1924. Oil on canvas, 50 $\frac{3}{4}$ x 39, Yale Art Gallery, New Haven	678
517	Cover for Die Kunstismen ("The Isms of Art"), Edited by Hans Arp and El Lissitzky: Eugen Rentsch Verlag, Erlench- Zurich, Munich and Leipzig, 1925	692
518	Page openings from Die Kunstismen	692
519-521	Page openings from Die Kunstismen edited by Hans Arp and El Lissitzky, Leipzig 1925	693
523	The Wolkenbügel (Sky Stirrup) project, a skyscraper office block from Moscow, 1925 (Looking towards the Kremlin)	695
433	Cover of Kasimir Malevich's "Non-objective World" designed by El Lissitzky and published by the Bauhaus in 1927	565
522	Cover of yearbook of Vkhutemas Art School, Moscow 1927	694

<u>Figure</u>	MACKINTOSH, CHARLES RENNIE	<u>Page</u>
116	A photograph of an interior by Charles R. Mackintosh from " <u>Die Kunst</u> " 1901, reproduced in " <u>Mir Iskusstva</u> " 1902, No. 4.	173
	MALEVICH, KAZIMIR	
382	The Bather, 1910, 105 x 69 cms. Gouache on paper. Collection: Stedelijk Museum, Amsterdam	502
386	Haymaking, 1911. Oil on canvas, $33\frac{7}{8}$ x $26\frac{3}{8}$. Tretyakov Gallery, Moscow.	504
397	Drawing for Portrait of Ivan Klyun (c. 1911) 15.3 x 9.3 pencil/paper. Private collection, Leningrad	513
398	Drawing for Portrait of Ivan Klyun (c. 1911) 15.3 x 9.3 pencil/paper. Private collection, Leningrad	513
399	Portrait of Ivan Klyun, 1911. 111.5 x 70.5, Oil/canvas. Russian Museum, Leningrad	514
404	Non-stop Station, 1911-13. 48.7 x 25.7, Oil on wood, Tretyakov Gallery, Moscow	519
400	The Knife-Grinder, 1912, Oil on canvas, $31\frac{1}{2}$ x $31\frac{1}{2}$, Yale Art Gallery, New Haven	515
387	Peasant Woman with Buckets, 1912. 73 x 73 cms. Stedelijk Museum, Amsterdam	505
389	Morning in the Village after Snowfall, 1912. 80 x 79.5 cms. Oil on canvas. Solomon R. Guggenheim Museum, New York	507
391	Head of a Peasant Girl, 1912/13, Oil on canvas, $31\frac{1}{2}$ x $37\frac{3}{8}$, Stedelijk Museum, Amsterdam	508
392	Woman with Buckets, Dynamic arrangement, 1912. Museum of Modern Art, New York	509
401	Musical Instrument/Lamp, 1913. 83.5 x 69.5 cms. Oil on canvas. Collection Stedelijk Museum, Amsterdam	516
402	The Guardsman, 1913. Oil on canvas, $22\frac{1}{2}$ x 26. Stedelijk Museum, Amsterdam	517
403	Portrait of M.V. Matiushin, 1913. Oil on canvas, $41\frac{3}{4}$ x $40\frac{1}{8}$. G. Kostakis collection, Moscow.	518
253	Molitva (Prayer). Lithographed illustration on page 22 of Kruchenykh's Vzorval.	294
254	Smert Cheloveka odnovenno na aeroplanе i zheleznoy doroge (Simultaneous death in an aeroplane and at the railway) Lithograph, 11 x 7 cm. page 18 from Kruchenykh's Vzorval (Second augmented edition, St. Petersburg, 1913).	295

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
255	Molitva (Prayer), 1913, 17.5 x 11.5 cms. Lithograph, water-colour on paper. Collection: Kupferstichkabinett der Oeffentlichen Kunstsammlung, Kunstmuseum, Basle. A variant on figure 233.	295
380	Chiropodist in the Bathroom, 1908-9, gouache on paper, 30½ x 40½, Stedelijk Museum, Amsterdam	501
331	Illustration on page 9 of Troye, 1913	437
332	Lithographed front cover of Troye (The Three) published in St. Petersburg, 1913, consisting of poems by E. Guro, A. Kruchenykh and V. Khlebnikov	437
333	Woman Reaping, illustration on page 51 of Troye, 1913	438
334	Head of a Peasant Girl, illustration on page 81 of Troye, 1913.	439
335	Illustration on page 83 of Troye, 1913	440
336	Cover of Khlebnikov and Kruchenykh's The Word as Such, 1913, with drawing by K. Malevich	441
337	The cover of A. Kruchenykh: Vozropshem (Let's Grunt) St. Petersburg, 1913	442
338	Krestyanka idet po vodu (Peasant woman brings water) Lithograph 12.4 x 16.8 cm. inserted at page 1 of A. Kruchenykh Vozropshchem (Let us Grunt), St. Petersburg, 1913.	442
339	Arithmetic, Lithograph, c. 1913, from A. Kruchenykh: Vozropshem.	443
340	The lithographed cover of A. Zina and A. Kruchenykh: Porosyata (Piglets), St. Petersburg, 1913	444
341	Portrait of a Builder Completed. Lithographed illustration inserted on page 3 of Porosyata	444
342	Cover designed by Malevich for Taynye Poroki Akademikov (The Academicians' Secret Vices) containing contributions from A. Kruchenykh, I. Klyun and Malevich, 1916	445
344	Reproduction of a drawing from the cover of Pobeda nad solntsem (Victory over the Sun) Opera by Matyushin, libretto by Kruchyonykh. St. Petersburg, 1913	446
345	Detail of Figure 343	446
346	Sketch for Victory over the Sun, 1913	447

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
347-349	Three backcloth designs for Matyushin's opera Victory over the Sun. It was to this production that Malevich ascribed the birth of Suprematism. Victory over the Sun was first produced in the Luna Park Theatre in Petersburg in December 1913	448
350	Twelve costume designs for Victory over the Sun, 1913	449
405	An Englishman in Moscow, 1913-14. Oil on canvas, 34 x 22 $\frac{1}{4}$, Stedelijk Museum, Amsterdam.	520
406	Aviator, 1914. 125 x 65. Oil/canvas. Russian Museum, Leningrad	521
407	Woman at Poster Column, 1914, 71 x 64 cms. Oil on canvas and collage. Collection Stedelijk Museum, Amsterdam	522
220, 221, 222	Lithographed title page, front cover and detail of cover for V. Khlebnikov and A. Kruchonykh Igra v Adu (A Game in Hell) St. Petersburg, 1914.	284
223	Illustration page 19 of Igra v Adu.	285
224	Illustration page 20 of Igra v Adu.	285
225	Illustration page 21 of Igra v Adu.	285
409	Suprematist Composition, 1914-15, Pencil on paper, 6 $\frac{3}{4}$ x 4 $\frac{1}{2}$ ins. (17 x 11.5 cms.) (Annely Juda cat. 4, The Non-Objective World)	524
757	Woman with a Rake, c. 1915	1025
410	Suprematist Composition, 1914-15, Pencil on paper. 6 $\frac{3}{4}$ x 4 $\frac{3}{4}$ ins. (17.3 x 12 cms.) Annely Juda, cat. 5 The Non-Objective World	525
411	Suprematist Painting, Eight Red Rectangles, 1915. 57.5 x 48.5 cms. Oil on canvas. Stedelijk Museum, Amsterdam	526
412	Suprematist Painting, 1915, 101.5 x 62 cms. Oil on canvas. Stedelijk Museum, Amsterdam	527
413	Football Match, 1915, 70 x 44 cms. Oil on canvas. Stedelijk Museum, Amsterdam	528
414	Suprematist Painting, Black Rectangle, Blue Triangle, 1915. 66.5 x 57 cms. Oil on canvas. Stedelijk Museum, Amsterdam	529
415	No. 50, 1915. 97 x 66 cms. Oil on canvas. Stedelijk Museum, Amsterdam	530
416	Suprematist Painting, 1915-16. 49 x 44.5cms. Oil on canvas. Wilhelm Halk Collection, Cologne. Formerly Hans von Riesen collection, Bremen	531

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
417	Suprematist Painting, 1916. 88 x 70.5cms. Oil on canvas. Stedelijk Museum, Amsterdam	532
418	Suprematist Painting, 1917, 96.5 x 65.4 cms. Oil on canvas. Museum of Modern Art, New York.	533
419	Suprematist Painting: Yellow Quadrilateral on White, 1918-18, oil on canvas, $41\frac{3}{4}$ x $27\frac{3}{4}$. Stedelijk Museum, Amsterdam	534
421	White Square on White, 1918. 78.7 x 78.7cms. oil on canvas. Museum of Modern Art, New York	536
758	Head, after 1918	1025
423	Cover - On New Systems in Art, 1919	538
424	Page 32 - On New Systems in Art, 1919	538
613	"What Have you done for the Front?" ROSTA window poster, Smolensk, 1919	803
420	Cross (after 1920) 110 x 110 cms., oil on canvas. Russian Museum, Leningrad	535
425	Architectonic model	539
426	Architectonic model	540
427	Suprematist ornaments, 1927	540
428	Future Planits. Homes for Earth-dwellers; People. c. 1924. Pencil on paper. $11\frac{3}{4}$ x $17\frac{3}{4}$. Stedelijk Museum, Amsterdam	541
756	Three Heads (after 1930) Drawing, 22 x 35.2 cms. Pencil on paper. Private Collection, Leningrad	1025
759	Crucified Woman, c. 1928	1025
760	Girl with a Comb in her Hair, 1932. Tretyakov Gallery, Moscow	1026
434 & 435	Illustrations 1 - 8 from Malevich, Non- Objective World: Changes in the repre- sentation of "nature" under the influence of additional elements of the pictorial cultures of Cézanne and Cubism	566
436 & 437	Illustrations 9 - 11 from Malevich: Non- Objective World. Examples of "undermining" of naturalistic norms of representation	567
438-441	Non-Objective World. Illustrations 12 - 15: The environment (reality) which stimulates the Academician. Illustrations 16 - 27: The environment (reality) which stimulates the Futurist Illustrations 28 - 35: The environment (reality) which stimulates the Suprematist Illustrations 37 - 39: Reproduction of work by Picasso and Malevich.	568

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
444	Non-Objective World, Illustrations 28 - 30: Aerial views showing the environment (reality) which stimulates the Suprematist	570
446 & 447	Non-Objective World, Illustrations 55 and 56, showing the structure of Cezanne's painting and of impressionist painting	572
448	Non-Objective World, Illustrations 63 - 66, showing various phases of Cubism	573
MALYAVIN, F.A.		
104	Dancing Woman, 1900. 210 x 125 cms. Russian Museum, Leningrad (exhibited at the Union of Russian Artists Exhibition, 1906).	130
MANSUROV, PAVEL ANDREVICH		
642	Bichromatic formula of a curved line (tempera on paper 25.3 x 16.3 cms.) Petersburg 1916. (Private Collection, Basle). One of the first studies of optical perturbation of curved lines shown at the 1923 exhibition of Mansurov by INKhUK.	851
449	Work by P.A. Mansurov at INKhUK, 1923	574
450	P.A. Mansurov: Four Paintings, 1922, 1923, 1924 and 1923-24	574
451	P.A. Mansurov at INKhUK, 1923	574
MARC, FRANZ		
302	The Tiger, 1912. Bernhard Koehler Collection, Berlin	368
303	Young bull, 1912. Pushkin Museum, Moscow	369
304	Animals, 1913. Water colour, Pushkin Museum, Moscow	370
308	Stables, 1913-14, Oil, 29½ x 62¼ ins.	373
305	Tyrol, 1913-1914. Staatsgemäldesammlung, Munich	371
307	Horses, c. 1913.	372
MAREY, JULES-ETIENNE		
544-551	Animal Mechanism (A treatise on terrestrial and aerial locomotion) London, 1878	723

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
13	A photograph showing the progress of a striding man dressed in black attire which has been marked by white dots and stripes (about 1882)	33
10	Chronogram - multiple exposure photograph of a high-jump	31
MATISSE, HENRI		
383	Bowlers, 1908. Oil, 113.5 x 145 cms. State Hermitage Museum, Leningrad	502
384	The Dance, 1910. Oil, 260 x 391 cms. State Hermitage Museum, Leningrad	503
385	Sketch for The Dance, 1909. Charcoal drawing, Musée de Grenoble	503
MATURNIN		
697	Scenic design	941
MAYAKOVSKY, Vladimir V.		
611	Foundation, ROSTA window poster, Moscow, 1921	801
MEDUNETSKY, KAZIMIR		
632	Spatial Construction. A page from the catalogue of the Erste Russische Kunstansstellung, Berlin, 1922.	844
MELNIKOV, KONSTANTIN		
746-751	Architettural designs by Konstantin Melnikov	1003
746	The house built by Melnikov for himself in Moscow in 1927	1003
747	Top left, '2' Design for the Moscow office of the newspaper Leningradskaya Pravda. Top right '3' Pavilion for the shag tobacco combine Makhorka. Centre left '4' Exhibits within the Pavilion Centre right '5' and bottom '6' The replanned Sukharevka market in Moscow	1004
748	The Rusakov workers' club, Moscow, 1927	1005
749	Projects and finished buildings of workers' clubs. Top '14'-'16' The Rusakov workers' club. '17' The Burevestnik club (1929) '19' and '20' The Gorky Clubs (1928) '18' and '24' the Kauchuk Club 1927	1006

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	MELNIKOV, KONSTANTIN (Contd.)	
750	The title page of a record of the work of K. Melnikov compiled by himself from 1955	1007
	METZINGER, JEAN	
74	The Bathers, 1913	91
408	The Port, 1912. Private collection, Mr. and Mrs. Nathan Cummings	523
	MITURICH, N.	
354	Design for the cover of Zangesi, poetic action in stellar language, by V.V. Khlebnikov, Moscow, 1922	452
	MOHOLY-NAVY, LAZLO	
470	Project for the cover for Kandinsky's book "Punkt und Linie zu Fläche" (Point and Line to Plane) published Munich 1926	635
526	Three dimensional painting on white background and rear and front surface of transparent celluloid sheet 1926. 16 x 20 ins. Collection Mrs. Sibyl Moholy-Nagy, New York	697
527	A 19 1927. Oil on canvas 23½ x 37½ ins. Collection Mrs. Sibyl Moholy-Nagy, New York	697
737	Scene for The Tales of Hoffmann (Act III) Kroll Opera, Berlin	978
738	Setting by L. Moholy Nagy for Piscator's production of Der Kaufmann vor Berlin by Walter Mehring, Berlin	978
739	Scene from "Hin Und Zuruck." A musical play by Hindemith	978
740	Setting for Piscator's production of Der Kaufmann von Berlin by Walter Mehring, Berlin	978
	MONDRIAN, PIET	
429	Composition in Blue B, 1917. Kröller-Müller Museum, Otterlo	542
	MONET, CLAUDE	
2	Les Boulevard des Capucines, 1873	17

<u>Figure</u>	MONET, CLAUDE (Contd.)	<u>Page</u>
5	The Cathedral of Rouen, 1894, Musée des Beaux-Arts, Rouen	19
6	Rouen Cathedral in Sunlight, 1894. Musée du Louvre, Paris	20
3	Gare Saint-Lazare, Paris, 1877. Fogg Museum of Art, Massachusetts	18
4	Gare Saint-Lazare, Paris, 1877, Louvre, Paris.	18
MILIUTI, VASSILY		
170	Legend, 1905. Gouache on paper (?)	221
MUKHINA, VERA		
608-609	Two views of "Fire of Revolution." Project for the monument to Jakob Sverdlov, 1922-23. Bronze	800
770 & 771	Worker and Collective Farmer. Stainless steel sculpture erected at the main entrance to the USSR Economic Achievement Exhibition in Moscow	1033
MURRAY, MATTHEW		
552	Longitudinal section of a double-acting Pumping Engine of 100 horse-power, designed in 1806 by Matthew Murray, of Leeds. (Industrial Museum, Newcastle-on-Tyne)	724
MUYBRIDGE, E.		
11	High speed photograph of a horse trotting, 1885	32
15	Photographic study of a bird in flight	33
NICOLSON, WILLIAM		
130	First page of an article on William Nicolson in Mir Iskusstva, No.9-10,1900	181
OZENFANT, AMADEE		
562	Nacres No. 2, 1922. (Mother of Pearl No.2) 55 x 40 (140 x 101.5) Galerie Katia Granoff, Paris	749
563 & 564	Pages 261 and 262 from Ozenfant: The Foundations of Modern Art, (Eng. Trans. John Rodker, New American Edition, 1952)	750

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	PANAGGI, IVO	
736	Designs for Ballo Meccanico 1922. L'Angoscia delle Mascini (Vasari)	977
	PELENKIN.	
698	Scenic Design for Le Carnaval	941
	PETROV-VODKIN, KUZMA	
766	The Playing Boys, 1911. Oil on canvas. Russian Museum, Leningrad	1031
767	1918 in Petrograd, 1920. Oil on canvas. 28 $\frac{3}{4}$ x 36 $\frac{1}{4}$, Tretyakov Gallery, Moscow	1031
	PICABIA, FRANCIS	
663	Udnie, Oil on canvas, 1913	897
556	The Magazine 291, No.5-6. Cover by Francis Picabia. New York, 1915	726
557	The Magazine 391, No. 8. Cover by Francis Picabia. Zurich	726
554	Amorous Procession, 1917. Oil on card- board. 38 $\frac{1}{4}$ x 29 $\frac{1}{8}$ ins. Collection Mr. and Mrs. Morton G. Neumann, Chicago	725
	PICASSO, PABLO	
264	Carafe and Three Bowls (Les Bols), 1907. Oil on board, 26 $\frac{3}{8}$ x 20 $\frac{1}{2}$ ins. (67 x 52 cms.) Hermitage Museum, Leningrad	314
67	Nude with Drapery, 1907, 60 $\frac{3}{4}$ x 40 $\frac{1}{2}$ ins. (152 x 101 cms.) Pushkin Museum, Moscow	85
68	Woman with a Fan, 1908. 58 $\frac{7}{8}$ x 39 $\frac{3}{4}$ ins. (152 x 151 cms.) Hermitage Museum, Leningrad	85
66	Sketch for the painting "L'Amitié," 1908 Pushkin Museum, Moscow	84
69	Nude in a Forest, (La Grande Dryade) 1908. 73 $\frac{1}{4}$ x 42 $\frac{1}{8}$ ins. (186 x 109 cms.), Hermitage Museum, Leningrad	86
71	Girl with a Mandoline, (Fanny Tellier), 1910, Oil, 39 $\frac{1}{2}$ x 29 ins. Collection Roland Penrose	88
72	Mlle Leonie, 1910, etching, Museum of Modern Art, New York	89

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	PIRCHAN, EMIL	
727-730	Stage sets (Oper ; und Schauspielhaus, Berlin)	975
	PIROSMANASHVILI, NIKO	
283	A drinking party of Five Princes. Oil on oilcloth, 1906, 195 x 105 cms. State Art Museum, Georgian S.S.R., Tbilisi	336
285	Signboard for the "Sunset Alehouse" (Pivnaya Zakatala). Oil on oilcloth, 92 x 120 cms., State Art Museum, Georgian S.S.R., Tbilisi	337
286	Tavern Sign advertising Tea, Beer and Seltser Lemonade etc.	338
287	Little Girl with a Balloon, 1913. Oil on oilcloth, 65 x 41 cms.	339
	PITOEV, GEORGES	
725 & 726	Stage sets (Russian, worked in France at the Comedie des Champs Elysees; Theatre des Arts, Paris)	974
	POPOVA, LIUBOV	
362	Two figures, 1913. Oil, 63 x 48 $\frac{7}{8}$ ins.	468
363	The Violin, 1914. Oil on canvas, 34 $\frac{5}{8}$ x 27 $\frac{5}{8}$, Tretyakov Gallery, Moscow	469
364	Italian Still-life, 1914, Oil on canvas, wax, paper collage, 24 $\frac{3}{8}$ x 19 $\frac{1}{4}$. Tretyakov Gallery, Moscow	470
365 & 366	The Traveller, 1915. Oil, 56 x 41 $\frac{1}{2}$ ins.	471
367	Seated Figure, c. 1915. Oil on canvas, 49 $\frac{1}{4}$ x 42 $\frac{1}{8}$, Russian Museum, Leningrad	472
368	Painting Relief, 1916, oil on canvas	473
369	Architectonic Composition, 1917, oil on canvas	474
370	Architectonic Painting, 1917, oil on canvas, 31 $\frac{1}{2}$ x 35 $\frac{5}{8}$. The Museum of Modern Art, New York	475
531	Design for the stage set of "The Magnanimous Cuckold," 1920/21.	715
532	Collage design - stage set for "The Magnanimous Cuckold," 1922 (George Kostakis Collection, Moscow)	715
535 & 536	Actors' outfits, Nos. 4 and 5 for "The Magnanimous Cuckold," 1921	717

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	PUNI, IVAN (or POUGNY, JEAN)	
330	Cover designed for "Futuristy: Rykayushchi Parnas"(Futurists: Roaring Parnassus) consisting of poems by Nadezhda; David Burliuk, etc., drawings by the Burliuks, Puni, Rozanova and Filonov. Typography on white, grey and brown paper, St. Petersburg, January, 1914	408
660	Plate on Table, c. 1915. walnut wood, painted china plate, collection: Zhenia Bogoslavskaya, Paris	894
376	Suprematist Composition, 1915	479
377	Catastrophe, 1921	480
378	Exhibition at the Der Sturm Gallery, Berlin, 1921	480
379	The Musician, 1922. Oil on canvas, 53 x 62 cms., Collection: Hermann Berninger, Zurich	481
	PUVIS de CHAVANNES, PIERRE	
106	Women on the sea shore, 1879	165
	RABINOVITCH, A.	
699	"Aelita", Constructivist setting for Cinema, Bakrushin Museum, Moscow	942
700	Constructivist setting for "Carmen." Bakrushin Museum, Moscow	942
	REDON, ODILON	
164	Cover design for an issue of the magazine "Vesy"(The Scales), 1904, Pushkin Museum of Fine Art, Moscow	
	REPIN, ILYA	
86	The Bargemen	121
87	Volga Boatmen, 1872	121
88	Sketch of 1879 shows the arrest of a propagandist	121
89	They Did Not Expect Him, 1884	122
	RIAZHSKI, G.G.	
769	A Workman, c. 1933-39	1032

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	RODCHENKO, ALEXANDER	
422	Black on Black, 1918, oil on canvas. 11 $\frac{3}{8}$ x 11 $\frac{3}{8}$ ins. Tretyakov Gallery, Moscow	537
647	Construction, 1920, gouache on paper, private collection	855
648	Hanging Construction, 1920, wood, private collection, USSR	855
353	Lithographed design on the cover of A. Kruchenykh, G. Petnikov and V. Khlebnikov, "Zaumniki," (trans- rational...) Moscow, 1922	451
355	A page designed and lithographed by Rodchenko from A. Kruchenykh, G. Petnikov and V. Khlebnikov, 'Zaumniki' (Transrational...) Moscow, 1922	453
356	A collage illustration from "Zaumniki," Moscow, 1922	454
650	An arm-chair in tubular aluminium and hemp canvas made at Vkhutemas under the tuition of A. Rodchenko	857
751	Sign for a Workers' Club, USSR, 1926	1008
652	Project for a combinable lamp (for the spectacle Niga, 1929)	857
	ROERICH or RERIKH, NICHOLAS	
98	Overseas Visitors, 1902	127
113	Prince Igor, design for stage set, 1909, tempera, gouache on paper, 20 x 30 ins., Victoria and Albert Museum, London	170
	ROUSSEAU, HENRI	
284	Portrait of the Writer Pierre Loti, 1891, Kunsthau, Zurich	336
290	The Hungry Lion, c. 1905, Oil, 203 x 200cms. Collection, Dr. Franz Meyer, Basle	341
288	Tropical Storm with a Tiger, 1891. National Gallery, London	340
	ROZANOVA, OLGA	
247	Cover of A. Kruchenykh's "Vzorval" (Explosion), St. Petersburg, 1913	288
251	Lithographed illustration, signed on stone, from Kruchenykh's "Vzorval," St. Petersburg, 1913	292

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	ROZANOVA, OLGA (Contd.)	
252	A page from Kruchenykh's "Vzorval", St. Petersburg, 1913	293
337	The cover of A. Kruchenykh's "Vozropshem" (Let's Grunt), St. Petersburg, 1913	442
373	Analysis of Volumes, c. 1914, oil on canvas, 82 x 61 cms. Unknown collection	477
374	The Port - Rome, Private collection	477
53	Ruins of Cities (lino cut) executed circa 1915	48
	SARYAN, MARTIROS	
165	Man with Gazelles, c. 1905, tempera	218
166	The Poet, c. 1906, tempera	219
167	Deserted Village, 1907, oil	219
168	Date Palm, 1911	220
169	Street at Midday, 1910, Tretyakov Gallery, Moscow	220
	SCHLEMMER, OSCAR	
741	Setting for an abstract-mechanical production. Frankfurt, 1925	978
	SEMILYANICHY, B. made at	
651	A folding chair, 1927-28, /Vkhutemas under the tuition of El Lissitzky	857
	SEVERINI, GINO	
60	Bal Tabarin, 1912, Oil, 126 x 156 cms. The Museum of Modern Art, New York	53
297	Spherical Expansion of Centrifugal Light, 1914, Oil on canvas, 36 x 28 $\frac{3}{4}$ ins. (91.5 x 73 cms.) Sidney Janis Gallery, New York	364
56	Suburban Trains arriving in Paris, 1915. (Oil on canvas, 37 $\frac{7}{8}$ x 45 $\frac{1}{2}$ ins. Tate Gallery, London)	49
	SHCHEKOTIKHINA-POTOTSKAYA, A.V.	
629	Plate bearing the inscription Festival of the First of May, 1921, in Petersburg, State Factory, St. Petersburg, 1921	842

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	SHCHEKOTIKHINA-POTOTSKAYA, A.V. (Contd.)	
630	A dish showing a peal of bells and the inscription "Long live the 8th Congress of the Soviet," State Factory, Petersburg, 1921	842
	^E SHTERNBERG, DAVID P.	
584	Supper, 1914. (formerly Yastrebstova Collection, Paris)	788
585	Etude, 1914. (formerly Yastrebstova Collection Paris)	788
586	Easel Painting, 1917 (formerly Izobrazitelnoe Iskusstvo Foundation)	789
	SIMBERG, H.	
137	Etchings reproduced in Mir Iskusstva 1901, No. 7	188
	SINGH, RĀJĀ UMED OF KOTAH	
289	Shooting Tigers, Kotah, Rajasthan; about 1790. 13 x 15 $\frac{3}{4}$ ins. Victoria and Albert Museum	341
	STEINLEN, THEOPHILE-ALEXANDRE	
135	A page from Mir Iskusstva No. 9, 1899, showing a reproduction of a drawing by Steinlen	186
	TATLIN, VLADIMIR V.	
684	Hall in the Castle, Design for a backcloth for Emperor Maximilian and his son Adolf, 1911. Cardboard, water-colour, gum-paints, gouache, 31 $\frac{5}{8}$ x 36 $\frac{5}{8}$. Tretyakov Gallery, Moscow	906
656	The Sailor, 1911-12, oil on canvas, 28 $\frac{1}{8}$ x 28 $\frac{1}{8}$, Russian Museum, Leningrad	891
657	Fishmonger, 1911, gum-paints, cardboard, 29 $\frac{7}{8}$ x 38 $\frac{3}{8}$. Tretyakov Gallery, Moscow	892
685	Wood, Sketch for a backcloth for the opera Ivan Susanin, 1913, gum-paints, cardboard, 21 $\frac{1}{4}$ x 37 $\frac{3}{8}$. Tretyakov Gallery, Moscow	906
633	Counter Relief	844

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	TATLIN, VLADIMIR V. (Contd.)	
658 & 659	Two views of Painting Relief, Selection of materials, 1916, iron, plaster, glass, etc., presumed destroyed	893
662	A corner of the Café Pittoresque, Moscow, 1917, designed by Tatlin, Yakulov and Rodchenko	896
664	Monument to the IIIrd International 1919-20, wood, iron and glass (Remnants of this maquette are stored in the Russian Museum, Leningrad)	898
665	A wall manifesto showing Tatlin's project for the III International	899
677	Design for "Letatlin," 1923	904
678	Design for a constructional detail of "Letatlin," 1923	904
679	Element in laminated and bentwood for the framework of "Letatlin," 1923	904
686	Project for the stage construction of the first moment of "Zangesi," by V.V. Khlebnikov performed at INKhUK in St. Petersburg, 1923	907
687	Stage construction for the second moment of "Zangesi" by V.V. Khlebnikov, St. Petersburg, 1923	907
688	Model Stage	908
672	A page from Krasnaya Panorama, No. 23, 1924, p. 17. Tatlin standing in front of a home-made oven; models of clothes sewn by himself; and Tatlin wearing Jacket and suit	902
	TIKCHONOV, S.	
618	Designs on the Propaganda train The Red Kossak, 1920	807
	VALLOTON, FELIX	
136	A page from Mir Iskusstvo with an illustration by Valloton	187
	VASNETSOV, VICTOR	
96	Snegurochka, a costume design, 1883	126
97	Snegurochka, design for a stage set, 1883	126
90	The Hogatirs	123
91	Adam, Mural painting	123
115	Project for the façade of the Tretyakov Gallery, Moscow (Detail)	172

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	VERTOV, DZIGA	
743	A frame from the film, <i>Enthusiasm, Ukraine, 1930</i>	979
744	A frame from the film, <i>The Man with the cinecamera, Moscow, 1928</i>	979
	VESNIN, ALEXANDER	
701	Racine's <i>Phedre</i> , on the stage of the Kamerny Theatre, Moscow, with Alice Giorgievna Koonen as <i>Phedre</i> and with settings and costumes designed by Vesnin	943
713	Cardboard model for <i>Phedre</i>	949
714	Costume for <i>Phedre</i>	949
	VIALKOV, B.	
689	Constructivist setting for <i>The Count of Monte Cristo</i>	908
	VILLON, Jacques	
50	<i>Marching Soldiers, 1913, Oil, 65 x 92 cms. Louis Carre Collection, Paris.</i>	45
	VKHUTEMAS	
643	Studies for simplification of forms carried out by students at the Vkhutemas, 1920	852
649	A view of the first Obmokhu - Society of Young Artists - exhibition held in the Vkhutemas, Moscow, in May 1920	856
645	Chromatic exercises by Mislin a student of Kluchis, Vkhutemas, 1926	854
646	A construction done as part of the foundation course at the Vkhutemas, 1926-27	854
666	A model by students in the architecture section of the Vkhutemas. (Tower for the manufacture of Alkali for a chemical factory under the direction of W.Ladovsky)	900
667	Plan and elevation of Figure 666, showing cylinder stairs, frame and conduit	900
	VLAMINCK, MAURICE	
8	<i>Bateaux-Lavoires, 1905, Private collection, Paris</i>	22

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	VOGLER, G.	
131	Illustration for the poem by R. Rilke "Three Kings" (Mir Iskusstva, 1900)	182
	VRUBEL, MIKHAIL	
107	Sketch for an illustration to Lermontov's poem "The Demon," 1890, pencil on paper, Tretyakov Gallery, Moscow	166
108	The Dance of Tamara, 1890, water-colour on paper, Russian Museum, Leningrad	167
95	Ceramic stove designed by Mikhail Vrubel in the Abramtsevo pottery, c. 1899	125
99-101	La Princesse Lointaine, ceramic mural on the northern façade of the Metropole Hotel, Teatralnaya Square, Moscow, built early 1900s. Besides Walcott, the Moscow architects A. Erikhson, F. Shekhtel, I. Zholtovsky and V. Vesnin took part in building the hotel. Murals are by M. Vrubel and Golovin. The mosaic was based on motifs from the then popular play by Rostand	128
102 & 103	The Hotel Metropole, Moscow, west front	129
109	Vase of flowers, 1904	168
	UDALTSOVA, NADEZHDA	
371 & 372	At the Piano, c. 1914, Oil on canvas, 107 x 89 cms. New Haven, Yale University Art Gallery, Collection Societé Anonyme.	476
	YAKULOV, GEORGE	
661	Sulky, 1916-17. 102 x 150 cms.	895
716 & 717	Design for stage setting by G. Yakulov	951
718	Stage set and costumes for the ballet "Giroflé-Giroflà."	952
671	Model for the Monument to the twenty-six commisars of Baku, 1923	901
755	G. Yakulov with his "Monument to the Twenty-five Commissars of Baku, 1923	1010
	ZADKINE, OSIP	
772	The Maenads, (bronze), 1934.	1034
	ZDANEVICH, ILYA	
513	The cover of A. Kruchenykh's "Milliork," (Tiflis 1919) probably by Zdanevich	689

MISCELLANEOUS

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	AGITATION PROPAGANDA AND INSTRUCTION VEHICLES	
615 & 616	The 'Red Star' Agitational-Boat	805
617	An Agitation-Instruction train: The Red Cossack	806
619	The People's Theatre, part of an agitational-instruction train used for Soviet cinema	807
620	A train fitted out as a mobile school to tour remote districts of the Soviet Union. A photograph taken in the early 1920's	808
621	The Propaganda train 'V.I. Lenin,' 1920	808
622	Agitprop tram in Vitebsk with designs by Malevich, 1918	809
	ANATOMICAL DIAGRAM	
553	French, Late nineteenth century, by Baillère	724
	ABRAMTSEVO	
92	The Abramtsevo Museum	124
93	The Abramtsevo church, 1880-2	124
94	The Iconostasis of the Abramtsevo church, The paintings on it were executed by Apollinarius Vasnetsov, Ilya Repin and Vassily Polenov	125
607	Majolica pottery produced at Abramtsevo reproduced in the World of Art magazine Mir Iskusstvo, 1902, No. 4.	799
	ITALIAN FUTURIST CLOTHES	
	Translation of illustrations of Anti-Neutral Suit Manifesto (see Appendix LXIII)	
673	Red-white-green suit of the Futurist parolibero (free-word poet) Marinetti, (Morning)	903
674	Red-white-blue suit of the Futurist parolibero, Cangiullo (Afternoon)	903
675	Warlike and festive modifiers	903
676	One-piece red suit of the Futurist painter Carrà. Green sweater, and red and white jacket of the Futurist, rumorista (noise- maker) Russolo, voluntary cyclist. Red- white-green suit of the Futurist painter and sculptor Boccioni (Evening)	903

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	COVERS OF THE MIR ISKUSSTVA "WORLD OF ART" MAGAZINE	
114	Cover of the first issue of "Mir Iskusstva" the World of Art Magazine (No.1, 1899)	171
133	Cover of "Mir Iskusstva," 1900	184
134	Cover of The World of Art magazine, year V, No. 3, Petersburg 1903, with a design by L. Bakst	185
	RUSSIAN ICONS AND PEASANT ART	
764	The Virgin of Vladimir, Second quarter of the 12th century, Tretyakov Gallery, Moscow	1029
761	A Biographical icon of St. George. Novgorodian work of the 14th century, Russian Museum, Leningrad	1027
762	A biographical icon of St. Basil. Late 15th century work, Hann Collection, USA	1028
763	St. Basil and St. Nicholas. Novgorodian work of the turn of the 15th century. Hann collection, USA	1028
765	St. Nicholas the Wonder Worker. Muscovite work of the 15th century, Hann collection, USA	1030
226	Old Church Slavonic, early 17th century	286
206	The Cat of Kazan. Woodcut, possibly by Vasily Koren. Late 17th century (35x26.7cms)	
204	A Lubok of a Mounted Grenadier, Woodcut, 1760s, 42.6 x 34cms.	270
205	Detail of a Lubok representing Alexander the Great fighting a battle with King Porus. Woodcut of the first quarter of the 18th century	270
185	Wooden ladle with handle carved as ducks. Vologodskaya Province, 18th century (traditional)	257
186	Lion with a horse's head. Carved wooden window sill, Upper Volga region, Russia, 19th century (traditional)	257
187	Upper part of a distaff, second half of the 19th century, Olonets region, painted wood, measurement of entire distaff: 90 x 26 x 56 cms.	258
188	Painted base of a distaff, 1870s, Nizhy Novgorod region, measurement of entire distaff: 52 x 31 x 72 cms.	258

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	PHOTOGRAPHS	
680	Ornithopter design by Leonardo da Vinci, c. 1485	905
681	One of Lilienthal's monoplane hang-gliders, 1894	905
445	Aerial view, 1908, showing the Colosseum, the Roman Forum, and the Arch of Constantine	571
683	First large multi-engine aeroplane, "The Sikorsky Bolshoi" (first form, with engines back to back in pairs): 1913	905
682	Henri Farman flying the first circle in Europe, January 13th 1908	905
31	An early Fiat model, Type 1, 1910-1912. Approximate speed was 20-30 m.p.h.	41
595	The Winter Palace, Petrograd, 1917	795
596	Mutinous soldiers carry a revolutionary banner, February 1917.	796
597	In the winter of 1917 an official vehicle is commandeered in Petrograd, and a demonstration takes place at the Winter Palace	796
721	Taylorized Gesture in the Russian Theatre	973
722	Diagram of movements for a Course in Physical Education	973
641	A page from "De Stijl" magazine (1923) showing the biggest telescope in the world (built in America)	850
202	A Red army soldier photographed in Odessa in 1969	268
773	The Sputnik Monument, Moscow	1035
	PORCELAIN	
624	Porcelain from the State Factory, Petersburg, 1918-1922, from the catalogue of the "Erste Russische Kunstansstellung," Berlin, 1922	839
625	(top) Porcelain from the state factory at Doulev, government of Moscow. Sketches for trays by N. Altmann (centre left) and by Frentz (centre right). Dresses designed by N. Larionov (bottom left) and by A. Exter and V. Mouchina (bottom right)	840
626	Porcelain from the state factory, Petersburg, 1918-1922. From the catalogue of the Erste Russische Kunstausstellung, Berlin, 1922	840

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
	POSTERS AND PUBLICATIONS	
329	Front cover of the publication in Armenian of Hrand Nazariants: "F.T. Marinetti and His Futurism," Constantinople, 1910	407
357	Poster advertising the Association of Artists exhibition, December, 1912	463
358	Poster advertising the First Futurist Exhibition of Pictures, Tramway V, February 1915	464
359	Poster advertising the Last Futurist Exhibition of Pictures, December, 1915	465
360	Poster advertising the Public Lecture on Suprematism, Cubism and Futurism by Malevich and Puni on the movements represented in the O.I.O exhibition at its close on the 12th of January 1916	466
	SATIRICAL DRAWINGS OF 1905-1906	
138	Cover designed by Sergei Tekhonia for the Album of Revolutionary Satires 1905-1906, from the Museum of the Revolution (USSR State Publications 1925)	189
139	The Imperial Manifesto of Nicholas II (Pulemet No. 1, 1905)	190
142	Manifestation, published in "Zritel" (Observer No. 18, 1905)	192
143	18th of October, 1905, Published in "Zritel" (Observer No. 18, 1905)	192
144	V. Serov: "Soldiers, Where is your Glory," published in Zhupel (Scarecrow, No.1, 1905)	193
145	Pirogov: "Chased Away," published in Yuvenal, No.1, 1906. A picture by Pirogov depicting the expressions of the Cossack on the village	193
146	Prophetic Bird, published in "Burya" (Storm) No. 4, 1906.	196
147	"Malicious genius of Russia," published in "Strelyi" (Arrows) No. 1, 1905.	196
148	Kustodiev, "Onslaught," published in "Zhupel" (Scarecrow) No. 2.	195
149	"The Decoration of the Tauridian Palace (Tavrisheskyi Palace) Continues" (Lezhyi, No. 4, 1906)	195
150	"In the New Apartment," published in "Shrapnel," No. 1, 1905	196

<u>Figure</u>		<u>Page</u>
151	"Where Freedom was born on the 17th of October and where it died, on the 17th of October," Published in "Svetact" (Dawn) No. 2, 1906.	196
152	(1) The State seal (2) Trepov and Nikolas (3) Conjurer despairing of life, (4) Today it is you and tomorrow me	197
153	Nicholas II (a series of postcards) (1) Comet 1905 (The trail of the comet is inscribed with the word revolution) (2) Ice-breakers in the Neva (3) King and People, Now I have come to terms with my people. (4) Peace-maker, At the judgement of his victims	198
154	Nicholas II (a series of postcards) (1) Gallery of Beheaded Kings (2) A religious procession to stop disturbances and sedition in Holy Russia. (3) How the Pompadours wanted to divide Russia (4) The Tzar at his walk	198
155	Heads or tails, or Internal and External Politics, published in "Zhupel" (Scarecrow) No.1 1905	199
156	"Double Headed Fig." Published in "Gudok" (Hooter) No. 1, 1906	199