

Иван Пуни. Искусство жизни // Сполохи, №1, ноябрь 1921, с. 36-38

(напечатано в дореформенной орфографии)

## ИСКУССТВО ЖИЗНИ

Немецкая публика и русская, в большей своей части весьма мало знакомы с идеологией современной русской радикальной живописи. Проникшие в печать сведения о постройке одним левым русским художником модели памятника из железобетона, о проектах постройки другими художниками сооружений, имеющих цели, в общем, «прикладнические», об украшениях домов и улиц — дают конечно очень небольшое о действительности представление.

Однако же для того, чтобы познакомить читателей с текущими группировками (в особенности одной из них) в русском искусстве, и быть хорошо понятым, мне придется сделать отступление. — Года 3—4 тому назад в русском искусстве, как и в немецком, как и во французском (отчасти), — возымели преобладание тенденции уничтожения «изобразительного» значения картины. — Беспредметная живопись имеет своим фундаментом следующую аксиому: предмет (т. е. изображаемое «нечто») есть только причина для делания (т. е. значит написания) картины. Слова — «в искусстве что не важно и не имеет значения, а важно как», стали ведь почти банальными; дабы не было mal-entendu — я обязан эти слова «вскрыть»: они означают не только что для картины (и для художника и для зрителя) неважно что написано (табуретка — или пейзаж, красавица или сцена из русской жизни, историческое сражение или умывальник) ибо картину нужно резко отграничивать от жизни. В жизни красивое лицо или букет цветов могут нравиться, но мы пройдем, не заметив, может быть мимо поломанного стула, мы не скажем м. б. — ах, посмотрите как красив этот фунт картошки. Между тем, искусство живописи обладает возможностью превращать «ненужные и некрасивые» предметы в драгоценность. Ибо живопись не есть дублирование ценностей жизни, но созидание ценностей самостоятельных — заключающихся в этом «как» — в зафиксированном на картине творчестве.

В натюрморте зритель любит не апельсин, а тем, как апельсин написан, хотя очень часты бывают случаи, что зритель в этом не отдает себе отчета. Для того же, чтобы отдать себе в этом отчет, следует постоянно думать о том, что нарисованный апельсин съесть никак нельзя, тогда разница между жизнью и искусством встанет воочию. Что же такое это «как» — что такое «зафиксированное в картине творчество»? Это есть «качества» картины. В развитом человеке есть самодовлеющее эстетическое чувство, заставляющее его останавливаться перед той или иной картиной и любоваться ей; из чего состоит картина в самом широком и банальном общепринятом смысле слова — из сюжета — т. е. события или факта, или человека, или предмета, о которых в ней рассказывается и из самой живописи — из искусства — выразившегося — 1) в композиции, т. е. в расположении фигур или частей, картину составляющих, 2) из эффектов цветов и расположения их, 3) из самых мазков — т. е. из того приема или манеры, которыми художник работает кистью.

Все перечисленное есть те атрибуты, которыми картина действует на наше эстетическое чувство. Индивидуумы с мало развитым эстетическим чувством обычно ничего в картине, кроме сюжета, не улавливают — и это понятно, ибо он смешивает ее с жизнью, ищет в картине того же, чего и в жизни — для него картина есть показательный суррогат виденных хорошеньких девушек, красивых пейзажей; некоторое воспоминание о жизни, (также в этом смысле картины бывают полезны вообще для духовно-близоруких людей, которые в жизни «не умеют смотреть» и возлагают поэтому на художника задачу — задачу оптика — примеривать им те розовые очки, через которые лучше видны красоты природы). Убедительнее всего было бы конечно свести

дикаря в кинематограф — он или испугается «Тарзана и львов» или начнет делать авансы какойнибудь героине — он тоже смешает кинематограф с жизнью.

Поэтому для лиц с хорошо развитым эстетическим чувством прежде всего важны в картине другие ее свойства: 1) композиция 2) цвет 3) манера написания.<sup>1</sup>

Отсюда прямо вытекает, что предмет, (внешний мир) есть только средство для цели — создания некоторой самодовлеющей художественной ценности, — и вслед за тем совершенно ясный и четкий выход (столь свойственный вообще русскому радикализму) — выход в искусство не изобразительное — самодовлеющее — беспредметное. — Ибо оставив вне подозрений 2) (см. выше) — цвет и 3) — манеру написания — и произведя логический анализ «композиции», приходим к заключению, что композиция есть распределение на картине (говоря кратко) форм — мы видим, что композиция форм осуществима «бессюжетно» — может быть композицией форм независимых «ничего не обозначающих» — и след. тогда мы будем иметь дело с чистой — эстетически «обнаженной» живописью и со зрителем, свободным от со-ощущений, сопровождающих эстетическое чувство при рассматривании картин сюжетных. Результатом таких теоретических построений, а также и некоторых других более или менее сложных чувствований, т. е. несколько анархической ненависти к грузу материальной (но не духовной) культуры, которую тащит за собой скопидом-Европа, желание вернуть живопись к ее логически очищенным «корням» и наконец м. б. по специфической русской манере — «разрубить гордиев узел и начать все сначала» — результатом всего этого явилась беспредметная живопись, имевшая своей темой сочетания окрашенной плоскости, и беспредм. скульптура, имевшая ту же тему, но в реальных трех измерениях. Это было года за 3 до большевизма.

В самое последнее время, уже при большевизме (я был в это время в России) идеология некоторой группы сторонников беспредметного искусства значительно изменилась — именно, проявилась тенденция как бы «утилитарная», с моей точки зрения — достаточно остроумно сварьированная „писаревщина“. Как-то в разговоре со мной С. Маковский сказал (разговор шел о нек. лицах из этой группы), что он этих выводов от них и ожидал и что по существу такие выводы означают констатирование «одичания», как он выразился, — ибо проведенный таким образом (ниже я скажу каким) принцип утилитарности знаменует собой почти впадение в первобытное существование — когда искусство находилось в подчиненном состоянии относительно, напр. религиозных верований. Но дело конечно в фактах — а факты таковы: группа идеологов и художников, скажем, «утилитарного направления», встала на такую позицию:<sup>2</sup>

1) — Футуризм — есть работа худ. мысли над материалом живописи (т. е. искусства) — именно — «материал» живописи и есть выше анализированное понятие «как» — заключающее в себе композицию, цвет, накладывание краски — т. е. конструкцию, значит, в общих словах, конструкцию (постройку) некоторого целого — частями коего состоят формы, цвет и т. д. Поскольку же беспредметное искусство занимается изучением чистых эстетических законов конструирования, независимых также и от стилизационных влияний, и отрицательно относится к существующей материальной культуре (все это относится к русскому и частью к немецкому новому искусству, французское, наиболее сильное и значительное, имеет ко всему сказанному достаточно косвенное отношение) постольку бесп[редметная. Напечатано «безплодная», это

---

<sup>1</sup> Я в данном случае не излагаю мое собственное теперешнее мнение о взаимоотношениях сюжета и живописных свойств в картине, это завело бы меня слишком далеко, я излагаю лишь ход мыслей идеологии футуризма в его постепенности.

<sup>2</sup> Существуют 2 группировки указанного направления. В свое время в Петербурге я произвел критический анализ практики (т. е. произведений) обеих группировок и пришел к выводам, что в обоих случаях находится в скрытом виде тенденция, обращающая предпосылку о самодовлеющей ценности художественного произведения. Таким образом идеология и теория лишь закрепили «живописные факты».

похоже на неверную расшифровку сокращения от «безпредметная» - прим. AP] живопись, являясь духовным отрицанием материальных ценностей существующей культуры, является некоторой до сего момента несознанной предварительной попыткой изучения материального конструирования, применение которого наиболее естественно и логично не в картине, предназначенной для индивидуального эстет. восприятия, а в самой жизни, — именно должно выразиться в конструировании новой материальной культуры, начиная от улиц и домов и кончая стульями и платьем.

До известной степени возразить на это трудно, и даже можно к этому и кое-что прибавить. Пресловутая Европейская культура, в духовном смысле этого слова, теперь, после войны и при ясно обнаружившемся полном всеобщем отсутствии мотивов действий этических, и при полном присутствии мотивов, иногда даже и довольно бездарно корыстно-приобретательских, во всяком случае обнаружила, что много хороших слов, говорившихся и писавшихся людьми искусства, наивными, не более как клочки бумажки, какая-то отдушина для откачивания беспредметного прекрасного.

С другой стороны, материальная Европейск. культура с точки зрения чисто производственно-художественной не только [не] хуже любой, хоть китайской культуры, и, сама по себе разрастаясь количественно, понижается качественно. Все это более или менее верно и больше или меньше банально, однако в самом этом факте непрерывного стремления количественно умножиться, в этом стремлении захвата всего мира в цепкие руки-колеса машин, мне кажется, заложен некоторый чрезвычайно здоровый и многообещающий момент — момент действительного обновления матер. Европейск. культуры — нужно лишь осознать конечную мысль Европейской культуры и очистить ее от наносных пережитков; мысль эта — конструкция — количеств [похоже на нерасшифрованное сокращение - прим. AP], плюс ущерб наносимый дуализму — предмет — и его украшение [здесь какой-то очень сжатый и неясный конспект, для понимания которого см. две статьи Пуни 1919 г. в «Искусстве коммуны» - прим. AP].

В этом смысле, мне кажется, в сказанном выше имеется жизнеспособная мысль, с той однако оговоркой, что по всей вероятности нек. специфические русские условия и особенности русского характера вообще допустили из положения оспариваемого сделать выводы бесспорные, — самостоятельное эстетическое чувство, воспитанное веками, попросту не может пропасть, как не могут у всего человечества вдруг пропасть носы, например, — надо, следовательно, поискать какую то ошибку в теоретических построениях.

Ив. Пуни