

Современные группировки в русском левом искусстве

В последнее время принято брать под скобку футуризма все левые художественные группы; до известной степени это верно, ибо футуризма, как вполне определенной художественной школы не существует, существует же (у нас и в Европе) целый ряд художественных группировок.

Под общую скобку футуризма их конечно можно подвести, но следовало бы эту скобку „разъяснить“, чего обыкновенно *не* делается. Общей платформой всех левых групп в искусстве до сих пор мог быть (в живописи), так называемый „живописный материализм“ — более или менее единое принципиальное отношение к картине, как к самоцели, как к конструктивной системе форм-красок; такая широкая скобка захватывает сравнительно большой исторический период (например, с Сезанна и до наших дней) и так или иначе, заключит все существующие левые группировки, для коих связующим, главным образом, является единая общая культура.¹

Скобка эта заключает, иногда довольно разнообразные „родственные“ связи.

Для меня лично представляется, однако, большим вопросом — не становится ли такая скобка теперь простой фразой? Без всякого сомнения сейчас делается очень большая художественно-культурная работа; открываются школы, музеи; русло современного искусства втягивает, понемногу, те массы, которые до сих пор питались фальсификатами, продуктами дореволюционного режима. Скверный режим, плохое питание; „Нива“ и желтые бульварные листки — плохи были и результаты: аудитория состоявшая из сонных обывателей (самая дурная, самая злая толпа); художники - работавшие для немногих...

В настоящее время аудитория совершенно изменилась, перестала быть инертной, враждебной ко всему более или менее выходящему из рамок обывательского искусства. Мало того, те массы, которым искусство сейчас становится доступным, инстинктивно идут к новому, и в то же время они — активны; Нельзя предсказать, каким именно образом отразится коллективизм в искусстве, но эта активность доказывает, что народные массы во всяком случае [не] будут немymi зрителями.

Так вот мне и кажется, что кроме той полезной культурной работы, которая сейчас ведется в целях художественно-воспитательных, было бы уместно помочь разобраться в современных художественных группировках, т. е. открыть ту широкую скобку, о которой я говорил выше.

В этом смысле следует приветствовать появившуюся в одном из последних номеров „Искусство Коммуны“ статью Н. Пунина „О современных Художественных группировках в Москве“. Автор группирует художественные искания по двум направлениям.

1) Супрематизм, беспредметная живопись (художник Малевич и др.).

2) Работы из разных материалов (контр-рельефы; металл, дерево, картон и т. д.; худож. Татлин, Митурич и др.).

В ближайшем будущем мы надеемся напечатать ряд статей по возможности всесторонне осветивших бы деятельность художников по этим двум направлениям. Здесь же, сейчас это возможно сделать лишь в кратких словах.

Художники как того, так и другого направления работают в области беспредметного искусства, т. е. не преследуют цели изображения предмета, что является в сущности достаточно логическим выводом из следующих положений: 1) Изображаемый предмет есть лишь повод для конструирования картины, 2) содержание картины есть ее живописная конструкция („Фундаментальные принципы“ нового искусства).

¹ См. положение Птгр. Отдела Изобразительных Искусств. „О художественной культуре“

В чисто-конструктивном отношении группы второго направления (работа из разных материалов) имеют прямую связь с кубизмом, т. е. с принципами кубизма о взаимодополнении и взаимодействии элементов картины (форм, линии и т. д.); (напр. кубизм - картина состоит из суммы линий, прямых и кривых, и форм, т. е. некоторое равновесие, построенное на асимметрии, взаимодействии и взаимоотношении).

Супрематизм в этом отношении делает из кубизма некоторые выводы, кубическому построению противоречащие (по моему, по внешности только, в сущности-же *дополняющие*), награждая элементы большей самостоятельностью. Во всяком случае элементы супрематической картины не строятся на принципе непосредственного взаимо-дополнения. Напротив, равновесие, б. м. более тонкое, придает красочным массам до известной степени смысл самодавления. Супрематизм устанавливает первенство и главенство краски.

Поскольку возможен и наиболее распространен взгляд на кубизм, как на положительное конструирование, профессиональную работу, имеющую первопричиной внешний предмет, а материалом экспериментируемые живописные элементы, постольку супрематизм понимает кубизм, как прямое нападение, атаку на предмет. Этим объясняется очевидная „дематериализация“ живописных элементов на супрематических картинах. В результате цветовая масса является не весомой, не вещественной, выходит из цепи элементов живописи, как таковой, и след. единственной ее связью с живописью остается — цвет.

Для нас же живописцев — привыкших относиться к цвету, как к валеру, как к качеству, — собственно окраска (синий, желтый, зеленый и т.д.) не может являться абсолютом. Теряется качество — остается разность количеств.

Таким образом для меня ясно, что супрематизм имеет тенденцию выйти за пределы живописи такой, как ее понимают станковые живописцы.

Вот собственно все, что можно сказать в настоящее время о супрематизме, или что мог я о нем сказать в настоящей статье, основываясь на изучении и анализе супрематических картин, а также имеющейся литературы и личных разговорах с художниками супрематистами: К. Малевичем и др.²

Все изложенное выше во-первых убеждает в том, что супрематизм не сказал еще своего последнего слова, вопреки утверждениям Н. Пунина, а во-вторых, так сказать, фиксирует наличность рельс, по коим супрематизм намеревается посылать поезда в будущее, покинув пенаты живописного материализма.

Что касается работ из разных материалов (контр-рельефы, Татлин) то это искусство тоже беспредметно, поскольку оно не стремится изобразить дом, аэроплан, стул и т. д., однако тем не менее по своим методам оно глубоко предметно и даже „фактурно“, поскольку оно пользуется разными материалами. Являясь по существу свободным (кубическим, однако, конструированием форм, пространств) оно претендует также и на свободное конструирование материалов, значит фактур.

В кубо-футуристических картинах, где конструирование было связано с конструированием разных материалов и фактур первопричиной которых являлся предмет³—это было логично. Но в данном случае это по-видимому является не логичным. Ибо встав на позицию беспредметного искусства, художник очевидно должен отказаться от конкретного и перейти к отвлеченному.

² Мы надеемся вскоре издать статью Малевича о супрематизме

³ Пусть не упрекают меня в умышленной слепоте —в кубо-футуризме конструирование материалов и фактур - явление крайне капризное; толчок к употреблению фактур и разн. материалов дается конечно предметностью, однако качество материала, фактуры отнюдь не обязательно диктуется непосредственно изображаемым предметом. См. Архипенко.

Если я прав — то любопытно каким образом этому направлению удастся связать логику с практикой?

Действительность, однако, показывает, что художники этого направления, или вернее защитники художников этого направления ищут другого выхода из логического лабиринта, они хотят конкретизировать, а не абстрагировать, *возвращаясь к предмету*.

На основании слов Н. Пунина, О. Брика и др., равным образом на основании ряда выступлений, как в прессе („Искусство Коммуны“), так и на митингах, видно, что искусство будущего кажется им понятным и приемлемым, как искусство-творчество жизни (чрезвычайно известные стихи Маяковского — „Улицы наши кисти, площади наши палитры“, и чрезвычайно симптоматичные).

Нужно признать, что эта теоретическая⁴ попытка действительно придает смысл (ибо связывает опять с предметностью), употреблению *разных* материалов в отвлеченном конструировании.

Однако здесь мы тоже встречаемся с ясно и определенно выраженной тенденцией *выйти за пределы замкнутого* в себе художественного произведения, т. е. с тенденцией ликвидации искусства, как отдельной дисциплины.

Оговариваясь однако, что этой попытке, этому гаданию на картах настоящего о будущем нельзя отказать в чрезвычайной остроумии и цельности, я спешу извиниться пред художниками в том, что навязываю им выводы теоретиков. Тем более, что личные мои наблюдения показывают, что для художников этого направления материал мало-помалу становится безразличным (заметное обеднение чисто материальных комбинаций на произведениях и перенесение центра тяжести на отвлеченно-конструктивную часть произведения).

Это „обезличение“ материала показывает, что художники этого направления продолжают стремиться к отвлеченности.

В противоположность произведениям ... не станкового — ну хоть, скажем, замкнутого в себе значения — эти вещи (конструктивные построения) имеют несомненную тенденцию, как-то расpirаться, раздаваться, разнестись, (не иметь конца) — тенденцию несомненно угаданную Н. Пуниным (см. выше — творчество жизни) и тут поэтому тоже последнего слова не сказано.

Однако, тенденция эта (не имеет конца — разнестись) не может иметь под ногами твердой „вещественной“ почвы, материализма — почвы искусства, как такового и, следовательно произведения этого порядка так же стремятся оторваться выйти за пределы искусства, как дисциплины, вросшей ногами в „вещественность“ своих элементов.

Теперь, кажется, можно было бы подвести итоги.

Лично я таких итогов подводить не хотел бы, ибо гадать о будущем я не умею. Во всяком случае, это все, что я сумел сказать об этих двух группировках в современном русском искусстве; и надеюсь, что в ближайшем будущем Отдел Изобразительных Искусств откроет широкую возможность для дискуссионных выступлений лиц, б. м., более меня компетентных, ибо мне кажется только таким путем — само-осознания мы сможем удовлетворить жажду нового искусства в пролетариате; только когда мы будем говорить о том, что нас волнует, занимает в чистом искусстве, мы сумеем заразить нашу аудиторию любовью к искусству; и только когда народ будет относиться к искусству горячо, как художник, только тогда можно будет говорить об искусстве коллектива.

⁴ Практически — т. е. художественно - мало-выясненная позиция, формально связываемая с коллективизмом, однако тоже мало-доказательно, впрочем, ясность или убедительность должна даваться искусством, произведением, но не теоретическими загадываниями, которое мы собственно только и имеем в настоящее время в попытке провести предметность [в (а напечатано «и»)] искусство под другим флагом.

Ко всему выше сказанному мне остается добавить только одно: именно, что Н. Н. Пунин забыл еще одну группировку; как ее назвать не знаю — ну хоть конструктивный натурализм, что ли; группировка эта сейчас далеко не-незаметная; подробно говорить об этой группировке я не собираюсь; скажу только, что появление такой группировки показательно; симптомы я констатировал, как в подрастающем поколении (из опыта моей мастерской в академии), так и среди художников, очень искушенных.

Не берусь совершенно ничего утверждать, конечно, но мне кажется, если анализ двух видных художественных течений сделан мною правильно, то положение о Художественной Культуре, опубликованное Центральным Отделом Изобразительных Искусств, следовало бы назвать „положением о перерождении искусства“ и тогда эта третья группировка, в связи с произведенным анализом (если он правилен) и в связи с „Положением“, которое является в сущности, изложением взглядов Отдела на процесс нарастания именно вещественной культуры, окажется достаточно интересной, во всяком случае для того, чтобы быть упомянутой.

Ив. Пуни.