

I. Диагноз.

Вся художественная жизнь Европы за последние десятилетия протекла под знаком «кризис искусства». Когда, лет шесть-десять тому назад, на парижских вернисажах впервые появились полотна Мане, вызвавшие целую революцию в художественной среде тогдашнего Парижа,—из фундамента живописи был вынут первый камень. И все последующее развитие живописных форм, в котором еще недавно мы склонны были видеть прогрессивный процесс совершенствования этих форм, теперь, сквозь призму самых последних лет, воспринимается нами, с одной стороны, как неуклонное разложение целостного живописного организма на составляющие его элементы, а с другой,—как постепенное вырождение живописи, как типической формы искусства.

II. Освобождение живописи от литературности и иллюзионизма.

Французские импрессионисты были первыми революционерами в живописи, освободившими ее от сковывающих пут натуралистических тенденций и направившими ее течение по новому руслу. Они первые поставили работу над формой во главу угла мастерства художника. Но их работа была параллельно направлена также и к тому, чтобы освободить живопись от идеологического и сюжетного содержания, от того «литературного рассказа», который довлел обычно в полотнах старой живописи над формой. «Nature morte», лишенный этой «литературности» в сюжете, сменил у современных живописцев сложную идеологию классиков и заманчивый анекдот натуралистов. Можно сказать, что «насыщенность» полотна живописным содержанием была обратно пропорциональна содержанию сюжетному.

Эта тенденция характерна не только для зрительного искусства, но она типична и для других видов современного художественного творчества. Так, поэзия, пройдя путь от слова-смысла

к слову-звуку, на смену «идеологии» и «настроению» выдвинула на первый план культ внешней структуры стиха сначала в символизме, потом в футуризме, акмеизме и имажинизме. Театр оставляет попытки реалистических и психологических интерпретаций действительной жизни и сосредоточивает свои искания в плоскости формальных законов сцены. Музыка, в сущности никогда не бывшая поработанной всецело натурализмом и преобладанием сюжета («программы»), идет все дальше в разработке законов ритма и композиции.

Но формальные задачи, поставленные отныне искусством, лишь частично имели в виду раскрепощение произведения от сюжета. Они были направлены на чисто-профессиональную разработку материальных элементов, присущих форме каждого рода искусства, в которых современный художник видел единственно неоспоримые основы произведения, подлежащие творческому оформлению. В живописи наряду с постепенным исчезновением сюжета и всех приходящих элементов, не вытекающих из материальной структуры произведения, уже резко обозначилась борьба живописца со всякого рода иллюзионистическими элементами в построении плоскостных форм. Еще в расцвет импрессионизма, этого иллюзионистического течения по преимуществу, возникла реакция ему в его же недрах в лице Сезанна, поставившего цветовой колорит выше светового иллюзионизма, основной задачи импрессионистов. И уж с Сезанна живописец все внимание начинает сосредоточивать на материально-реальной структуре полотна, т.е. на цвете, фактуре, конструкции и на самом материале.

И вот с полотен современных молодых мастеров, резко порвавших с натуралистическими, символическими, эклектическими и т. п. тенденциями и разрабатывающих прежде всего профессионально-техническую сторону живописи, начинают исчезать такие иллюзионистические элементы, как свет, перспектива, движение, пространство и пр., или же получать совершенно новую трактовку. Так, напр., проблема пространства, которую в старой, натуралистической живописи художник решал посредством перспективных и световых иллюзий, современным живописцем сводится к материально-реальным проблемам цвета, линии, композиции и об'ему, разрешаемому уже не иллюзионистически, а посредством плоскостного построения поверхностей больших и малых тел.

III. Путь к реализму.

Двигаясь от иллюзионистической изобразительности к реалистической конструктивности и постепенно освобождаясь от всех привносимых извне элементов, не обусловленных особенностями плоскости, как исходного момента формы живописной вещи, русская живопись прошла целый ряд этапов, вполне оригинальных и часто совершенно независимых от западно-европейского влияния. Быстро перейдя от Сезанна к предметному кубизму¹⁾, русская живопись разветвилась на ряд течений, объединенных все же общим направлением. Среди них должны быть отмечены беспредметный кубизм²⁾, супрематизм³⁾ и конструктивизм⁴⁾. Основным стимулом творческих устремлений в этих течениях является *реализм*, который в эпохи подъема художественной жизни всегда был здоровым ядром, оплодотворявшим жизнь искусства, засоренную эклектическими веяниями.

Понятие «реализм» я употребляю в самом широком смысле и отнюдь не отождествляю его с натурализмом, являющимся одним из видов реализма и притом самым примитивным и наивным по выражению. Современное эстетическое сознание понятие реализма с сюжета перенесло на форму произведения. Не копирование действительности стало отныне мотивом реалистиче-

¹⁾ Альтман (имею в виду его ранние работы, ибо впоследствии он ушел от предметности), Шевченко, Гриценко, Н. Гончарова (в некоторых работах), Удальцова, М. Соколов (1916 г.).

²⁾ Попова Л. (1914—16 г.), Веснин, Моргунов.

³⁾ Малевич, Розанова, Лисицкий.

⁴⁾ Татлин, Медунецкий, Стенберг Г. и В., Родченко, Степанова, Лавинский, Л. Попова, Иогансон, М. Соколов и др.

Имена Штернберга, Бруни, Бубновой, Бабичева, М. Ларионова, Экстер, Пальмова, Карева, М. Соколова, А. Софроновой и др., не укладывающиеся в определенные русла, нельзя не упомянуть, говоря о „левом“ крыле русского искусства.

Все перечисленные художники, пройдя целый ряд этапов, не дают, однако, возможности с точностью определить их место в целом ряде меняющихся группировок. Творчеству современных живописцев (да и не только живописцев) присуща огромная амплитуда качания творческого маятника. В то время как лицо прежнего художника обычно вырисовывалось еще в ранних его работах и со временем лишь оформлялось в своих чертах (таковы почти все живописцы до импрессионистов), современники поражают резкими колебаниями и скачками в своем творчестве. Приведу наиболее общеизвестный и характерный пример, указав на Пикассо, начавшего с импрессионизма, прошедшего путь кубизма и беспредметничества и теперь работающего как нео-классик.

ских устремлений (как это было у натуралистов), но, напротив, действительность перестает быть в каких бы то ни было отношениях стимулом творчества. Художник в формах своего искусства создает свою действительность, и реализм им понимается, как создание подлинной вещи, самодовлеющей и по форме, и по содержанию, вещи, не репродуцирующей предметов действительного мира, а конструируемой от начала до конца художником вне проекционных линий, которые могли бы быть протянуты к ней от действительности¹⁾. Если под углом зрения этого подлинного реализма мы взглянем на вещи современных беспредметников²⁾, то увидим, что они по форме и материалу так же далеки от вещей утилитарных, как и произведения старого искусства. В них материалы (краски) и форма (плоскость полотна с ее двухмерностью) неизбежно создают условность, искусственность, т.е. не подлинность, а лишь проекционность формы художественного произведения. Поэтому логически вполне обоснованным на пути искания реалистических форм в искусстве был переход живописца от плоскости полотна к контр-рельефу.

IV. Выход из плоскости.

Художник бросает кисть и палитру с искусственными красками и начинает работать над подлинными материалами (стекло, дерево, металлы). Насколько мне известно, контр-рельеф, как художественная форма, впервые появился в русском искусстве. Брак и Пикассо первые стали применять наклейку из бумаги, букв, а также опилки, гипс и пр. в качестве средств, разнообразящих фактуру и усиливающих ее воздействие, но Татлин пошел дальше и создал свои контр-рельефы из подлинных материалов. Но и в контр-рельефах художник не освободился от условной формы и искусственности композиции. В угловом контр-рельефе, который воспринимается также лишь с одной позиции, и притом фронтально, как и плоскостная живопись, композиция строится в основных чертах по тем же принципам, как и на

¹⁾ Характерно, что когда мы уже отходим от этих идей, в лагере эстетствующих искусствоведов начинают говорить о вещи, как о субстанции художественного творчества, и самый термин „вещь“, исчезающий из нашего словаря, прививается в их терминологию.

²⁾ „Беспредметниками“ я называю всех перечисленных выше мастеров, т.е. кубистов, супрематистов, конструктивистов и пр., ибо все они порвали с предметной изобразительностью.

плоскости полотна; таким образом проблема пространства не получает в нем своего *реального* разрешения, ибо формы в нем не трехмерны по объему.

Дальнейшим этапом в намеченном направлении эволюции художественных форм является центральный контр-рельеф, созданный также Татлиным, порывающий не только с плоскостью, но и со стеной, с которой был связан угловой контр-рельеф. Формами того же порядка являются пространственно-конструктивные работы «Обмоху»¹⁾, объемные вне плоскости построения Родченко и «пространственная живопись» Митурича. Термин «пространственная живопись» едва ли можно назвать удачным и выразительным; я бы назвал ее скорее «объемной», ибо и плоскостная живопись так же пространственна, как вообще всякая форма.

Если старое зрительное искусство резко разграничивало три типических формы: живопись, скульптуру и архитектуру, то в центральном контр-рельефе, объемных конструкциях и «пространственной живописи» мы имеем попытку как бы синтеза этих форм. В них мастер объединяет архитектуру построения масс материала (архитектура) с объемной конструктивностью этих масс (скульптура) и с их цветовой, фактурной и композиционной выразительностью (живопись). Казалось бы, что в этих конструкциях художник мог считать себя вполне освободившимся от иллюзионизма изобразительности, ибо он не репродуцирует в них действительности, а констатирует вещь, как совершенно самодовлеющую ценность. В пространственно-объемных конструкциях художник, работая над деревом, железом, стеклом и пр., имеет дело с подлинными, а не искусственными материалами; проблема пространства получает в них трехмерное построение, следовательно, реальное, а не условное разрешение, как на двухмерной плоскости; словом, как по своим формам, так по конструкции и материалу художник создает *подлинно реальную вещь*.

V. Кризис «чистой» формы.

Но здесь-то художника ждали самые горшие разочарования, самые безнадежные тупики, и никогда еще, быть может, так трагически не звучало роковое для современного искусства слово

1) Медунецкий, Стенберг Г. и В.

«кризис», как теперь. Если современное эстетическое сознание глубоко не удовлетворяет натурализм с его анекдотами в красках, импрессионизм с его попытками создать посредством цвета иллюзию воздушной атмосферы, света и тени, футуризм с его бесплодным стремлением, *contradictio in adjecto*,—в статическом полотне дать кинематическое представление динамических форм жизни,—то не более удовлетворяющими это сознание представляются нам супрематисты с их тупым черным квадратом на белом фоне ¹⁾, фактуристы-беспредметники с бесконечными лабораторными экспериментами над поверхностью полотна, конструктивисты, наивно подражающие техническим конструкциям, без утилитарной, их оправдывающей целесообразности, и, наконец, все работающие сейчас над материалами ради самого материала и создающие бесцельные формы оторванного от жизни творчества. Современное искусство в его крайних «левых» выражениях зашло в безвыходный тупик. Художник, работая над «чистой» формой и только формой, в конце-концов лишил свое творчество всякого смысла, ибо голой, пустой формой мы никогда не удовлетворяемся, ища всегда в ней содержания. «Картина» прежнего художника имела свой смысл в эстетическом воздействии, на которое рассчитывал ее автор. Конструкция, созданная современным мастером, потеряла и этот последний смысл, ибо «эстетика» была сознательно гонима с первого шага, которым обозначались пути нового искусства.

VI. Противоречия конструктивизма.

Чураясь эстетики, конструктивисты должны были поставить перед собой новую цель, которая логически вытекала из самой идеи конструктивизма, т.-е. цель утилитарную. Под конструкцией мы обычно понимаем определенного рода сооружение, имеющее тот или иной утилитарный характер, лишаясь которого, оно тем самым лишается своего смысла.

Но русские конструктивисты, сознательно игнорируя себя, как живописцев, объявив поход «против искусства» в его типических, музейных формах, вступили в союз с техникой, инженерией и промышленностью, не обладая, однако, для этого специальными знаниями и оставаясь по своей глубочайшей сущности художниками *par excellence*. Оттого-то идея конструктивизма

¹⁾ Полотно Малевича.

и приняла у них форму подражания техническо-инженерным сооружениям, дилетантским и наивным, проникнутым лишь преувеличенной пиететностью к индустриализму нашего века.

Подобного рода конструкции нельзя было бы назвать моделями, ибо они не представляют собою проектов сооружения,—они являются вполне самодовлеющими вещами, допускающими к себе лишь художественный критерий. Авторы их остаются в своей глубочайшей сущности все же «эстетами», поборниками «чистого» искусства, как бы брезгливо ни отвертывались от этих эпитетов.

Говоря о конструктивизме, в данном случае я имел в виду конструкции, сделанные из материалов и трехмерные по объему, в плоскостном же разрешении идея конструктивизма вылилась в еще более абсурдную форму. Борясь с изобразительностью, конструктивисты оставались изобразителями в гораздо большей степени, чем, например, их предшественники—супрематисты, ибо их постройка на плоскости конструкции была не чем иным, как изображением действительно могущей быть построенной конструктивной системы или сооружения. Всякая живописная форма по существу изобразительна, является ли она предметной, как у натуралистов и импрессионистов, или беспредметной, как у кубистов или футуристов. Следовательно, не изобразительность является определяющим моментом, когда мы проводим решительную грань между «старым» и «новым» искусством, а беспредметность или предметность этой изобразительности. В этом отношении супрематисты, ставившие и решавшие главным образом цветовые задачи, дальше всех художественных направлений ушли от изобразительности, ибо основной элемент, с которым они оперировали,—цвет, сам по себе, не заключенный в какую-либо изобразительную форму, как и звук, — безобразен. Структуры звука и цвета (света) имеют много общего.

↓ VII. Последняя «картина».

Итак, конструктивисты на плоскости, помимо воли, утверждали изобразительность, элементом которой была их конструкция. И когда художник захотел действительно избавиться от изобразительности, он этого достиг лишь ценою уничтожения живописи и ценою самоубийства, как живописца. Я имею в виду полотно, которое Родченко на одной из выставок нынешнего се-

зона предложил вниманию удивленных зрителей ¹⁾). Это было не-
большое, почти квадратное полотно, сплошь закрашенное одним
красным цветом. В эволюции художественных форм, которую
совершило искусство за последнее десятилетие, этот холст чрез-
вычайно знаменателен. Он не является уже этапом, за которым
могут последовать новые, а представляет собою последний, ко-
нечный шаг в длинном пути, последнее слово, после которого
речь живописца должна умолкнуть, последнюю «картину», со-
зданную художником. Это полотно красноречиво доказывает,
что живопись, как искусство изобразительное, — а таковым оно
было всегда, — изжила себя. Если черный квадрат на белом фоне
Малевича, при всей скудости своего художественного смысла, со-
держал в себе некую живописную идею, названную автором «эко-
номия», «пятое измерение» ²⁾, то полотно Родченко лишено вся-
кого содержания: это тупая, безгласная, слепая стена ³⁾. Но, как
звено в процессе развития, оно исторично и «делает эпоху», если
рассматривать его не как самодовлеющую ценность (ее нет), а
как эволюционный этап.

Этим подтверждается лишний раз, что историческую зна-
чимость обычно приобретают произведения, не обладающие в то
же время большим художественным «удельным весом»; а ведь
историки искусства как раз на них-то и строят свои выводы.
Возражение, которое может быть сделано усидчивыми равноте-
лями исторической хронологии (до которой так падки искусство-
веды), что подобное полотно уже было выставлено Малевичем на
несколько лет раньше, я считаю для моей темы не существен-
ным, ибо моя задача заключается не в восстановлении историко-
хронологических вех русского искусства, а в теоретическом об-
основании логически развернувшегося процесса. И если полотно
Малевича хронологически — более раннее произведение, то подоб-
ное же полотно Родченко логически симптоматичнее и истори-
чески более своевременно. Третьяковская галерея, ревниво за-
ботящаяся, чтобы в ее стенах не было прорех в историческом
течении живописных направлений, должна непременно приобре-
сти для себя это полотно. И она приобретет его (или подобное:

¹⁾ Выставка „5×5=25“ — 1921 года.

²⁾ См. брошюры Малевича: „О новых системах в искусстве“, „От Сезанна до супрематизма“ и др.

³⁾ Я рассматриваю это полотно, как станковое произведение, и отказываюсь видеть в нем „образчик“ декоративной окраски стены.

это не столь важно), когда оно для эстетствующих «критиков» «силою событий» встанет на определенное место в «исторической перспективе», подобно тому как галерея приобрела «со временем» (когда в «газетах прописали») полотна Ларионова, Татлина и др., о которых «в свое время» не хотела и слышать, считая эти полотна «профанацией» искусства. Страдая болезнью зрения, которую можно назвать «историчностью» в подходе к искусству, эти эклектики, стоящие во главе коллегии галереи (да и не стоящие), совершенно беспомощны разобраться в явлениях текущей художественной жизни в ее непосредственном воздействии. Они начинают видеть, хотя и подслеповато, только тогда, когда на произведении образуется определенный «налет времени», «патина» (не даром-то эклектики так любят ее зеленую плесень). «Историческая перспектива» и более или менее продолжительный срок — неизменные спутники их эстетической оценки и «признания».

Этот же пример с полотном Родченко убеждает нас в том, что живопись была и остается *изобразительным* искусством, что из этих границ изобразительности она не может выйти. В этом искусстве изобразительность была его содержанием. Перестав быть изобразительной, живопись лишилась внутреннего смысла. Лабораторная работа над голой формой замкнула искусство в узкий круг, остановила его прогресс и повела его к оскудению.

VIII. Живописный смысл понятия конструкции.

Но идея конструктивизма нашла в плоскостной и в пространственно-объемной живописи разрешение, которое вытекало из точного смысла самой идеи, понятой не технически, а живописно, как она и должна быть понята в живописи. Из техники живописец мог заимствовать лишь общую структуру понятия, но отнюдь не его элементы. Понятие конструкции в живописи складывается из совершенно иных элементов, нежели то же понятие в технике. Под общим понятием конструкции, независимо от ее формы и назначения, мы разумеем совокупность элементов, объединенных в единое целое определенного рода принципом и представляющих в своем единстве систему. Применяя это общее определение к живописи, мы элементами живописной конструкции должны будем считать материально-реальные элементы полотна, т.е. краски или иной материал, фактуру, структуру цвета,

технику обработки материала и пр., объединенные композицией (принцип) и в целом составляющие художественное произведение (систему).

Как видно, эти элементы не стоят в зависимости от изобразительной стороны произведения¹⁾, составляя категорию *sui generis*, присущую художественной вещи, как продукту определенного рода профессионального мастерства.

Проблему конструктивизма, как понятия чисто-живописного, впервые сознательно поставил в своих работах Сезанн. До Сезанна эта идея в сознании живописца находилась, так сказать, в потенциальном состоянии. Но мы теперь вскрываем ее и в старом искусстве. Этот многое провидевший мастер и в данном случае, как и во многих других, предвосхитил идею, эмпирически воплотил ее и бросил семена в будущее. В полотнах Сезанна мы видим крепко спаянную поверхность, твердой рукой вписанную краску, прекрасно разработанную фактуру, строгую закономерность цветового целого, отсутствие ~~плетантизма~~ плетантизма, напротив, наличие профессионального мастерства, за которым чувствуется прочная культура. Все эти признаки дают основание считать его полотна живописно-конструктивными, т.е. с точки зрения организации в них материальных элементов хорошо построенными.

С этой точки зрения в старой русской живописи я нахожу конструктивно сделанными некоторые работы Левицкого, Антропова и усматриваю полную деконструктивность в полотнах как русских, так и французских импрессионистов.

Упоминавшиеся уже мною русские кубисты, супрематисты, обьективисты, конструктивисты разрабатывали в своих фактурных полотнах все те элементы, которые я включил в состав живописной конструкции, следовательно, они работали, и очень много, над конструктивной стороной живописи в том смысле, в каком я старался это понятие выяснить. Разработка этой профессионально-технической стороны живописи представляет большую заслугу русских художников перед искусством. Можно смело утверждать, что мы в постановке и разрешении многих художественных проблем далеко опередили в чисто-профессиональном подходе западно-европейское искусство как в творчестве, так и в теории.

¹⁾ Так, например, предметно-изобразительные полотна Эль Греко я нахожу конструктивным, а беспредметные композиции Кандинского—деконструктивным.