

НА ТЕМУ «ИСКУССТВО И БЫТ»

Идея уничтожения искусства теперь в моде. На западе она порождает новых снобов, которым надоела, главным образом, разговоры об искусстве. Будем надеяться, что разговоры об уничтожении искусства успеют им надоест еще скорее, и все устроится ко взаимному благополучию. В их снобизме есть что-то циничное. Но гораздо хуже, если ту-же идею уничтожения искусства проповедуют целые стада вооруженных журналами людей, которые изо дня в день повторяют, что искусство есть — «продукт клерикальной культуры», что художники суть — «жрецы-наймиты» (!) буржуазии, и т.д. и т.д. Каждая статья или книга такого типа кончается приглашением пойти на фабрики и заводы «претворять искусство в быт», «сделать жизнь организованным творческим процессом» и т. п.. На вопрос, какое искусство ввести в быт, какое искусство можно считать абсолютным, дается очень неопределенный в наше время ответ: «Соответствующее нуждам времени и есть абсолютное». В корне это правильно, но положение усложняется тем обстоятельством, что на получение почетного звания «абсолютного» имеется несколько претендентов, по своему определяющих «нужды времени». Выбрать одного из них труднее, чем спорить по этому поводу, так что само понятие даже временно абсолютного тоже относительно. Его определяет история, которая сглаживает ту разницу характеров, которую мы ощущаем, может быть, слишком остро. Но острота нашей оценки, болезненное чувство *разницы* двигают искусство, а это самое главное. Знаменательно, что несмотря на все эти призывы, в России продолжают по-прежнему писать стихи и картины и в наибольшем количестве сами призывающие. Разгадка этого очень проста. Когда пропадает потребность в чем либо и остается продукт ее удовлетворяющий, трудно согласиться с самостоятельным значением этого продукта и необходимо найти ему соответствующее оправдание. В России самым удобным оправданием считается «экономическое», и исходя из него происходит деление на качество и жизнеспособность. Оттуда и громкие фразы «о слиянии искусства с производством» и пр..

Говоря о живописи, следует вспомнить, что когда живопись перестала обслуживать религию или, проще, когда живопись перестала пользоваться религиозными темами, «прогресс» ее останавливался, но в силу необходимости изменения сюжета менялась и сама система живописного выражения, и с каждым новым этапом изменения — весь порядок живописной фразировки. Общие житейские требования устанавливают свое оправдание, свою «точку зрения», свой «словый

взгляд» на произведение искусства, и эта «точка зрения» определяет характер последних. Кроме того, она же служит мерилom для вторичной оценки ушедших в прошлое произведений искусства, ибо помогает найти в них *приметы*, которые временно считаются абсолютными.

Таким образом, причины изменения живописного материала временны, и носят характер эпохи или среды, его изменяющей. Порядок изменения последователен даже в неожиданностях и противопоставлениях. Любопытно отметить, что он почти всегда перерастает причины, вызвавшие его, и сам в себе находит достаточно оправдательных пунктов для того, чтобы развиться и, развившись, занять очередное место стиля.

Почему-то такого отношения к живописи не допускает большинство русских критиков, требующих от изобразительных искусств утилитарной, практической пользы, «введения искусства в быт» и т.д.

Странно, что к литературе и к прославленному ими кинематографу они относятся более снисходительно и существующее положение вещей считают вполне приемлемым. Их не возмущают авантюрные, фантастические романы и невероятные трюки американских комиков, хотя не думаю, чтобы у кого-нибудь возникло желание ввести таковые в быт. Художников, делающих «просто» картины, в России клеймят позорной кличкой «станковистов», пущенной с легкой руки О. Брика, одного из редакторов «Лефа». Станковистов считают оторванными от жизни и несумевшими откликнуться на события. Часть из них, правда, откликнулась, и объединившись в А. Х. Р. рисует вместо сладковатых портретов — пасторальных мужичков и величественные фигуры советских дипломатов. Но, конечно, не о них речь. Эти всегда устроятся, в «Лефе» их безбожно ругают. Дело в так называемых «передовых» художниках, от которых требуется создание нового быта, введение искусства в производство и прочие замечательные вещи. Некоторые из этих передовых, например, Татлин, после знаменитой башни Ш Интернационала, делают теперь модели «усовершенствованных» печек, другие (Малевич) проектируют разного рода посуду, или (Родченко, Варст) приспособливают к тканям свои супрематические картины, повторяя их соответствующее количество раз. О том, как все это делается, можно узнать в том же «Лефе». Не будем говорить о печках и предоставим об этом судить специалистам. Нас гораздо больше интересует идеология тех русских художников, которые, отказавшись от всего «завоеванного веками», занялись постройкой печек и, усиливая конкуренцию, почитают это своим особым достоинством. Делая картины, они переименовывают их в «проуны» или «конструкции», а рисунок, состоящий из двух вертикальных палочек и одной кривой, называют — радиомачтой.

Вся романтика русских безпредметников свелась к «машинизму», к утилитарности, к тому, что здесь принято называть «американизмом». В России, где жизнь не отличается особо комфортабельными свойствами, такая реакция вполне понятна, также как здесь понятны выходы дадаистов и сюр-реалистов. В обоих случаях это проти-

вопоставление существующей системе несет в себе, может быть, благодарный материал для работы других, более мирно настроенных художников. Футуристы, оставившие в наследство наклеенные газеты или жестянки, так или иначе изменили подход к реальной, изобразительной обстановке, внесли в нее новые моменты и формообразования, которые в работе пришедших вслед за ними художников рассматривались не как противопоставление Венере или Мадонне, а как самодовлеющая часть материала. Очевидно, во всех случаях такого рода мы имеем дело не с абсолютным методом, а с «абсолютной» идеей. В каждой абсолютной идее есть свой несомненный фанатический пафос, и если он влечет за собой практические результаты, о значении этой идеи не может быть двух мнений. Впрочем, в наше время фанатизм свидетельствует не только об узости взглядов, но и об отсутствии просто житейского опыта. Думаю, каждый художник может это проверить на себе не только в отношении к своим картинам, но и в отношении искусства вообще.

Где-то в том же «Лефе» я прочел фразу: «Вдохновение отменяется, как пустая и вздорная шутка». Стоит заменить слово вдохновение, удачей, и сам автор этой жестокой фразы наверно откажется от своего милого намерения. Можно легко изгнать из обихода некоторые слова и определения. Верными остаются, в конце концов, самые заезженные — «красиво», «талантливо» и т. п. Спорить с этим не приходится. Давно пора привыкнуть к относительности всей терминологии, связанной с искусством. Стоит нам назвать работу русских «супрематистов» — асимметрическим орнаментом, и мы увидим, что термин наш сразу поколеблется, если вещь, выражаясь вульгарно, будет «неаккуратно» нарисованной. Все это очень приблизительно и неточно. Мы видим, как оживают старые термины в новом толковании, и как новые легко применяются к старым понятиям. Происходит своего рода возврат к бабушке; конечно, возврат этот ощутим и оправдан в том случае, если он исходит из уст людей, от бабушки отошедших. Этот закон контраста тоже очень приближен. Как бы то ни было, мы легко миримся с тем, что художники сплошь да рядом отрицают искусство и возмущаемся, если этим занимаются люди, отношения к искусству не имеющие. Маяковскому отрицание это дает тему для написания нескольких новых стихотворений, а многим художникам — повод для написания картин. Русские художники, как я говорил раньше, и пишут и рисуют в большом количестве, но почему то считают нужным оправдать свои работы утилитарными именами. Таким образом, если не сомневаться в их искренности, у них отрицание искусства происходит в порядке изменения отношения к искусству и носит далеко не разрушительный характер.

Опасная сторона такого «идеологического» подхода заключается в подведении новой идеологии под уже существующие факты изобразительности, не в оценке фактов этих «по новому тарифу» и другим приметам, а в изменении приктического *назначения* их. Об этом не стоило бы говорить, если бы не такое большое количество людей виадало в подобного рода ошибки. Возможно, что они, действительно,

находят новое самостоятельное оправдание уже сделанному, занятие по существу бесполезное, если это самостоятельное оправдание не сопровождается самостоятельной формулировкой его в живописи. В таких случаях меняется не смысл применения существующей формы, а ее утилитарное использование. Бесспорно, утилитарность такое же «отношение», такая же «точка зрения», как и всякое другое требование, предъявляемое искусству. Только до сих пор она не меняла существующей формы, не придавала ей нового живописного значения, а к старому приему, к старой форме приняла свое новое «утилитарное отношение». О том, что ни так наз. «конструктивизм» в живописи, ни «супрематизм», с утилитарностью ничего общего не имеют, говорить не приходится. Если Мадонну написать не на холсте, а на тарелке, от этого она не перестанет быть Мадонной. То же относится к работам Татлина, Малевича, Родченко и др. Их работы, как работы вообще всех художников, в практическом смысле лишены какой-либо утилитарной ценности, и в свою очередь ничего, кроме того, чтобы на них смотрели, не заслуживают. Может быть впоследствии, когда будут использованы «неудобные» до сих пор энергические силы человека, процесс созерцания картины получит новый утилитарный смысл, как способ передвижения грузов среднего веса или что-нибудь в этом роде. Как на пример эксплуатации внутренней энергии, укажем на гипсовоз, как способ лечения, на лам, погов и т. п., благо точных сведений об этом у нас не имеется. Но зато мы прекрасно знаем, что всякое художественное произведение остается таковым до тех пор, пока оно требует особого напряжения воспринимающих органов, до тех пор, пока оно требует исключительного к себе отношения. В противном случае, оно становится бытовым явлением, неотъемлемой ценностью которого является то, что мы его не замечаем. Вещи целесообразные, удобные, идеал русских безпредметников, не могут требовать специального напряжения наших воспринимающих органов, ибо это уже не отвечает требованиям удобства и целесообразности. Формы искусства, вошедшие в быт, теряют свои прежние «исключительные» свойства и приобретают другие, только что указанные. Странное впечатление производят некоторые главы в бойкой и остроумной книге К. Миклашевского — «Гинертрофия искусства», где автор возмущается засильем искусства. Он находит его всюду. «В изящно декорированной папиросной коробке, в узоре обоев, в обшлагае ночной рубашки, в капоте жены или любовницы, в стильной лампе» и т. д. и т. д.

Утомленный «количеством» искусства, он с ужасом восклицает «Уф!». Должен сказать, что только особенно впечательные натурны могут обращать внимание на все перечисленное. Думается, что «антикваров», «коллекционеров» и «эстетов» Миклашевский презирает... А постольку, поскольку идет речь о простых смертных, следует знать, что только переходные этапы в изменении быта удерживают наше внимание на формах последнего. Вообще же мы их не замечаем. Поэтому, неприятны дома в стиле «модерн» и проекты мебели современных конструктивистов. Вещи, предназначенные для утилитарно-

о использования, должны быть лишены тех *раздражающих* элементов, которые в свою очередь являются привилегией искусства.

Так называемые банальные изображения и предметы домашнего обихода, вошедшие в быт, никого не беспокоят. Мы с уверенностью садимся на венский стул и не замечаем гравюры с изображением «Нотр - Дам». При ином положении вещей, если допустить, что в быт вошел другой «раздражающий» нас стиль (венский стул тоже раздражал когда-то), первый станет музейным явлением, и старая литография уступит место графике Бердслея или чемунибудь другому. Одно займет исключительное по отношению к быту положение, и на созерцание его будет потрачено больше внимания и зрительной энергии, нежели на созерцание другого.

Попытки изменения внешней стороны быта оправданы признанием его негодности, неудобства или, по мнению «конструктивистов», слишком большим количеством эстетических деталей. Художники, пытающиеся изменить быт, берут на себя тяжелую, неблагоприятную задачу. Устранение незамечаемых нами теперь эстетических деталей в старых вещах делается за счет вещей новых, будто бы их лишенных. Но само отсутствие этих «эстетических» деталей в новых вещах ощущается нами острее, нежели их наличие в старых, и беспокоит несравненно больше.

Привычка делает свое; одно проникает в быт, другое в музей и по тем или другим, возможно и не совсем справедливым причинам, считается искусством. Относительность последнего совершенно неопровержима. Не потому ли художники так полюбили старенькую мешанскую фотографию и особую кажущуюся неуклюжесть положений и поз так наз. «декаданса». Отсюда целый ряд картин, основанных на всевозможных напоминаниях, изменения пропорций и деформациях. Вещи, ничего не напоминающие, мертвы. Изменение пропорции, деформации, как всякое нарушение факта, без этого *сравниваемого* факта невозможно, и если каждая последующая картина является критикой предыдущей, то бытовые явления (не следует их ограничивать «жанром») в глубоком смысле этого слова служат критическим трамплином для создания художественного произведения.

И. Эренбург в своей книге «А все-таки она вертится» говорит о том, чтобы «сделать всех конструкторами прекрасных вещей, превратить жизнь в организованный творческий процесс и этим самым уничтожить искусство». Таких требований и услужливых предложений много. Не спорю с тем, что искусство, вошедшее в быт, перестает быть искусством. Если сделать всех «конструкторами прекрасных вещей», несомненно больше внимания будут привлекать те единицы, которые ухитряются делать вещи уродливые. Формы искусства, вошедшие в быт, становятся частью обстановки и по отношению к искусству являются объектом годным для сравнения в порядке изменения своей условной структуры.

Удивительно верно сказал как-то Н. Н. Пунин: «Всякое изменение вида конкретности сопровождается обнаружением его живописных качеств». Произведение искусства остается таковым в силу

«сравнительного», если можно так выразиться, отношения к быту и гораздо выгоднее стремиться в музей, как собрание не бытовых явлений, нежели в быт, где успешный результат уничтожает само искусство.

Можно оспаривать значение музейности вообще. Это дело другое. Но постольку поскольку традиции и культура никого не тяготят, об этом говорить не стоит. Упрощаться, проповедывать вандализм и новые машинные скифства незачем. Мы технически довольно хорошо устроены, и нет никаких оснований беспокоиться за слишком большую тяжесть того культурного опыта, который мы в себе носим. Провинциалу трудно переходить улицу столичного города, где он боится быть раздавленным сплывшими направо и налево автомобилями. Горожанин это делает легко и незаметно. Швея во время шитья может болтать с подругой и кокетничать с приказчиком из соседнего магазина. Это не обременительно и не мешает труду. Наш организм постоянно приспосабливается к возможности новых одновременных действий. Ограничение их было бы для современного человека не облегчением, а дисциплиной. Цель всевозможных абсолютных методов, а в частности цель «уничтожения» искусства (как самостоятельной величины) и связанных с ним вековых предрассудков — помочь страждущему человечеству. Однако, до тех пор, пока ограничение рамок нашего восприятия есть дисциплина, режим — лучше это страждущее человечество просто искалечь.

Изменение быта происходит само собой. Настойчивость людей, его изменяющих, в конце концов попятна. Так, кажется, бывает всегда. Мебельное предприятие тратит значительную часть своих капиталов на рекламу. Непонятно только, зачем русские конструктивисты, изменяя быт, прикрываются знаменем искусства. Не в надежде ли при помощи тех же вековых предрассудков поднять цену мебели в свое собственное значение и глазах общества?

Р. Пикельный