

IV

Одной из наиболее противоречивых, можно сказать, трагических, черт нашего десятилетнего художественного развития было расхождение между широкой программой внедрения искусства в жизнь, намеченной Октябрем, и объективной невозможностью ее немедленной реализации. Мечты о коренном преобразении всего нашего быта протескали в условиях эконо-

номически чрезвычайно отсталой страны, более того — в условиях паузы перизации революционных лет.

Это расхождение между словом и делом, т. е. призывом к целесообразно утилитарному производственному искусству, с одной стороны, и самодовлеющим станковизмом с другой, бросалось в глаза еще в 1919 г. Еще тогда на страницах „Искусства коммуны“ Дмитриев (хотя и с оговоркой редакции) писал:

„Для меня улицы — наши кисти, и площади — наши палитры — уже абсолютно не слова, но дела, основное и единственное дело,



К. Петров-Водкин

После боя

которое есть сейчас у искусства... Станковая живопись умерла или, во всяком случае, решительно не важна и не нужна. Умер и футуризм, как последнее обострение истаскавшегося вконец индивидуализма. Мы говорим „творчество масс“, и если это не пустая болтовня, это значит стирание и исчезновение отдельных личностей... Путь, которым следует идти дальше, ясен и прост. Искусство, живопись, в том смысле, как она понималась раньше, уступает место ремеслу. Иерархия противоречий персворачивается как раз шиворот-навыворот. Ремесло — выделка мебели, посуды, вывески, платья — как подлинное жизненное творчество, становится фундаментом для нового вдохновения... Нужно окончательно войти в ремесло, в работу над вывесками, сундуками, горшками, и только через

эту жертву и крутой сдвиг мы найдем руку и силу к строительству нового коммунистического искусства“.

И, однако, понадобилось почти пять лет, прежде чем эта точка зрения завоевала себе симпатии, и наступила реакция против бесплодного фактурно-формального эстетизма и взят был курс на производство. Большую роль сыграл в этом смысле Институт художественной культуры.

Возникший еще в мае 1920 г. при отделе Изо НКП, он объединил всех левых художников Москвы на почве общей „вещественной“ идеологии и лабораторно-аналитической работы. Однако, к январю 1922 г. в Инхуке наметилась рево-



П. Никонов

Въезд Красной армии в Красноярск

люция — отрицание „станковизма“ и „вещизма“ как самоцели и утверждение конструктивизма как переходного звена к производственному искусству. 24 ноября 1922 г. был знаменательным днем, своего рода „клятвой в зале для игры в мяч“ — в этот день, как сообщает летописец Инхука, „двадцать пять передовых мастеров левого искусства под напором революционных условий современности отказались от чистых форм искусства, признали изжитым самодовлеющий станковизм, а свою деятельность, как только живописцев, — бессцельной. Новый мастер *выкинул производственное знамя*“. Это были — Родченко, Лавинский, Попова, Веснин и др.

Фактически, однако, лишь немногим художникам удалось поработать на производстве — как Л. Попова (скончавшаяся в 1924 г.), которая создала ряд интересных рисунков для тканей на ситценабивной фабрике (б. Циндель), и отчасти Татлин, кое-что сделавший на заводе Лесснер в сотрудничестве с Петр. Пролеткультом. Для всех остальных производственное искусство свелось к попыткам создания прозодежды (Попова, Экстер), к конструкциям на театре (Стенберги, Экстер, Степанова, Веснин), к проектам конструктивных укра-

шений площадей (та же Попова и Веснины) и больше всего к фотомонтажу обложек и плакатов (Родченко, Лавинский, Ган). Специальным убежищем и рассадником производственного искусства стал Пролеткульт, где с 1922 г. закрылись мастерские станковой живописи, а лабораторная деятельность получила установку на работу непосредственно производственного характера — для профсоюзов (знамена, значки, плакаты, праздничные оформления).

Почему же все-таки этот дружный прорыв в производство не привел к большим, ощутительным результатам? Нам думается, — по двум основным причинам. Во-первых, по причинам, не зависящим от художников — все той же хозяйственной конъюнктуры, которая препятствовала поднятию многих отраслей нашей промышленности, и того консерватизма, который вообще свойствен большинству наших хозяйственников. Единственным исключением в этом смысле, как известно, были фарфоровые заводы — Государственный ленинградский, с начала революции воспринявший новые советские рисунки (Альтман, Малевич и др.), а затем и Дулевский завод.

Но была и другая причина, воспрепятствовавшая смычке искусства с производством, — это чересчур утопический или отвлеченный характер большинства наших художественно-производственных опытов. Трагизм конструктивизма заключается в том, что он не учитывал переходного характера нашей эпохи и пытался сделать скачок в „небоскрежное“ будущее, в российскую Америку — он привык к театральной свободе, к сценическим построениям (и обратно: он расцветал на сцене, потому что ему еще мало было места в жизни). Эта утопичность сказалась не только в татлинском памятнике III Интернационалу, но и в позднейших проектах, напр., во всех почти производственных макетах, представленных на 1-й Дискуссионной выставке 1924 г. Все эти архитектурные проекты грандиознейших зданий Коминтерна, дворцов труда и т. д. (Алексеева, Жукова, Руднева, Меньшутина) были явно невыполнимы; ближе к жизни были экспонаты 1-й рабочей группы конструктивистов, но они ограничивались конструкцией верстки печатного листа, детской книги и т. д. (Ган, Чичаговы, Гр. Миннер). Помимо утопичности, помехой внедрению проектов наших конструктивистов в жизнь были и некоторая геометрическая сухость и черствость тех проектов, которые касались оформления самого быта, в частности рабочих клубов и изб-читален. Наши инженерствующие художники забывали, что клуб — место отдыха уставших после работы людей. Эта сухость оформления, эта перегруженность строгими линиями, диаграммами и фотомонтажами могла способствовать лишь тому кризису клубной жизни и упадку клубной посе-

щасности, которые одно время приняли характер угрожающего явления. Все это объяснялось одним непреложным фактом: слишком универсальными задачами, за которые брались наши художники, пожелавшие стать одновременно и архитекторами и инженерами. Совершенно очевидно, что подобная универсальность приводила на практике лишь к талантливому любительству.

Однако, в том же 1924 г. на выставке культшефства Вхутемаса можно было констатировать и положительные явления. Конструктивные установки для производственных клубных уголков, макеты клубных театральных сцен и т. п., работы по керамике и текстилю, выставленные здесь—все это был уже решительный шаг к жизни, к ее возможностям и потребностям. Это были уже результаты новой системы работы художественного вуза—из области псевдо-научного дилетантизма наших „производственников“—утопистов художественное производство перешло в область специального школьного преподавания и школьной практики. Производственные факультеты (архитектурный, полиграфический, текстильный, скульптурно-керамический, обработки дерева и металла) заняли в нашей высшей художественной школе равноправное место с факультетом живописным, с „чистым искусством“. Вот подлинное завоевание Октября, чуждое большинству западных стран, и залог расцвета художественной культуры нашей страны. Идея производственного искусства вошла в свое закономерное русло!



Ю. Пименов

Теннис