

СУДЬБЫ ПОЛИТИЧЕСКОГО ПЛАКАТА

Надо сказать откровенно: в отношении качества и наш славный революционный плакат был далеко не „на высоте“. Он был перегружен подробностями, загружен текстом, недостаточно декоративен и часто напоминал скорее станковую картину, чем плакат, и в общем и в целом базировался скорее на старой традиции лубка, нежели на современной плакатной эстетике. Но в те времена весь этот формальный пассив сторицей возмещался большим активом — революционным тонусом нашего плаката, его идейной густотой, его бичующим смехом или высокой героикой. Да и „не до того“ было в те времена, чтобы разрешать „проблему формы“. Наши революционные плакаты появлялись через сутки-двое суток после вызвавшего их события. Но даже и это лихорадочно-ударное время, когда не было бумаги и красок, когда стыли от холода руки художника и печатника, оставило нам ряд плакатов отличного художественного достоинства. Таковы, например, некоторые плакаты Моора, Дени, Лебедева, Маяковского, Кочергина и др., равных которым по остроте, выразительности, звучности не сыщешь на Западе.

И вот, когда этот период лихорадочного творчества уступил место работе более спокойной, можно было надеяться, что мы придем к учету прежнего опыта, что мы извлечем из него уроки и повысим формальное мастерство плаката. Но этого не случилось. Вместо усовершенствующейся преемственности получился разрыв, спад в сторону от прежнего русла.

Вообще говоря, средняя масса наших теперешних плакатов куда хуже, халтурнее среднего уровня плакатов эпохи гражданской войны. От плакатов отошла плеяда лучших его деятелей (они либо стали чересчур „дорогими“, либо ушли с головой в журнальную иллюстрацию) — их место заняли художники второго призыва и третьего сорта.

Когда в 1925 г. комиссией при ВЦИК'е был объявлен конкурс на плакат по увековечению 1905 года, перед членами комиссии встала трудная задача: не было ни одного плаката, достойного первой премии, достойного великой темы. И встал недоуменный вопрос: куда же девались наши недавние славные плакатисты?

Но есть и другая причина: коллективный порыв плеяды плакатистов 1919 — 1922 гг. сменился индивидуалистическим разбродом, стилистической вакханалией. Так, отнюдь не думая исчерпать всех разнообразных и противоречивых уклонов нашего плаката последних лет, я все же могу насчитать несколько его стилиевых типов.



Лавинский

Кино-павлат

Плакат изобразительно-реалистический находится у нас, несомненно, в состоянии полного ущерба. То, что выпускается в этом направлении Главполитпросветом (например, по борьбе с самогоном и пьянством) — весьма серо и банально, а если взять лучшее в этом смысле — плакаты Кустодиева для Госиздата — то и они, в сущности, представляют собою скорее расцвеченный рисунок, нежели плакат, как таковой. Из художников, давших за последние годы хорошие плакаты изобразительного характера, можно назвать Сварога, Кочергина, Сурикова, Нивинского и немногих других.

Удар изобразительно-реалистическому плакату нанесен был всей той кампанией против изобразительности во имя „изобретательности“, которая начата была из нашего левого художественного лагеря. Изобразительность взята была под подозрение, как начало чисто станковое, якобы противоречащее природе плаката и его мастерству; она допускалась лишь в качестве компромисса в виде использования фотомеханики. Сильным увлечением фото-монтажным плакатом отмечены у нас последние годы. Таковы многие плакаты того же ГПП („Ленина нет — жив ленинизм“, плакаты для нацмен и др.) и особенно Пролеткульта, которому принадлежит главная роль в насаждении у нас „левого“ плаката.

Разумеется, нельзя отрицать известной закономерности появления фото-монтажного плаката, вызванного желанием дать максимум материала на минимуме пространства и рожденного потребностью наших клубов в стенных картинах, воспринимаемых с близкого расстояния. Нельзя отрицать того, что подобного рода диаграммный плакат может служить пособием для политического самообразования (таковы хорошие большие плакаты — наглядные пособия Пролеткульта „Ленин и диктатура пролетариата“ и „ВКП (б)“ с лозунгами по серому или черному фону). Более того, он может быть и первым шагом к созданию клубного самодеятельного плаката (ибо что может быть легче вырезок и наклеек?). Но именно только первым шагом, ибо ясно, что систематическая подмена живого творчества механическими наклейками (как бы они ни были композиционно увязаны) есть систематическое убиение творческих способностей. ¹ Такова чрезвычайно ограниченная сфера приложения фото-монтажного плаката. Однако, у нас взглянули на

¹ На выставке крестьянских стенгазет в Москве можно было проследить одно характерное явление: чем ближе к городу, тем более крестьянские рисунки заменяются вырезками и наклейками, и обратно: чем дальше от города, тем более проявляется в стенгазетах самостоятельное, пусть даже корявое, но свежее и полное наблюдательности творчество крестьян. Вот урок, над которым следует призадуматься и нашим избачам и руководителям из центра, чересчур пропагандирующим методы монтажа.

него шире. Нужды нет, что плакат этого рода сух и черств, сер и бесцветен, что он сбивает зрителя разными масштабами, что он дает спорное сочетание объема с плоскостным рисунком, серой фотографии с цветом (например, фото-монтажные плакаты для нацмен ГПП, где фотографии даны по цветистому, экзотически-ковровому фону) — он был объявлен у нас чуть ли не идеалом пролетарского плаката.

Но русская логика всегда доходит до последней черты. Зачем вообще „человечина“ в плакате, стоит ли ее даже наклеивать, когда можно обойтись одними наборно-типографскими элементами, беспредметными линейками, восклицательными знаками, указывающими стрелками и т. п., словом — мотивами самого полиграфического производства. Момент формальный здесь победил момент эмоциональный. К этому дальнейшему „логическому“ шагу и влекла левовская догма производственного искусства, своего рода фетишизация своей профессиональной техники. Так возник плакат конструктивно-беспредметный, особенно культивируемый Родченко. Если в годы революционного напряжения супрематисты старались даже в геометрические свои опыты вложить какое-то эмоциональное содержание, какой-то драматизм (например, плакат Малевича „Клином красным бей белых“), то теперь даже пролеткультовские плакаты зачастую настолько беспредметны, что в них можно вписать любой смысл. Под голым вопросительным знаком плаката „Записался ли ты в члены профсоюза?“ можно набрать, что угодно: получил ли ты карточку на мануфактуру или платишь ли алименты? Замена изобразительности подобного рода изобретательностью есть победа голого и холодного формализма. Но победа — Пиррова. Кризис холодного формально-производственного подхода к плакату особенно ярко обнаружился в работах наиболее талантливого из наших левых художников Родченко, как только ему пришлось иллюстрировать такую подлинно революционную фильму, как „Броненосец Потемкин“. Он сделал вещь большого технического мастерства, но не сумел дать самого главного: революционной эмоции.

Именно потому, что нельзя — как говорят немцы — вместе с водой выливать из ванны и ребенка. Нельзя вместе с отрицательными чертами наивного натурализма плакатов 1922 — 1928 гг. отказываться и от положительных черт подлинной изобразительности. Это воздержание засушило художника. Художник фото-монтажист отвык рисовать; художник-беспредметник отвык от „человечины“.

Но еще важнее — этот „аскетизм“ заолодил и помещения наших клубов. Ни для кого не секрет, что многие и многие клубисты жалуется на отсутствие уюта в клубе, на

чересчур отвлеченно-суровые оформления клубов, на всю эту черноту и красноту клубных стен, не способствующую атмосфере отдыха после работы. А между тем, вопрос об оживлении этой клубной атмосферы является одним из краеугольных вопросов борьбы с нездоровыми, упадочными уклонами нашей молодежи. Клубы должны быть фокусами, притягивающими нашу молодежь, а отнюдь не толкающими ее на поиски жизнерадостности где-то на стороне.