Я ТУГЕНДХОЛЬД

# ИСКУССТВО ЭПОХИ ОКТЯБРЬСКОЙ



<< ACADEMIA >>

# СОДЕРЖАНИЕ


Стр.

*Д. Аркин.* Я. А. Тугендхольд . . . . . 5

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОКТЯБРЯ

Живопись революционного десятилетия . . . . . 15
Гравюра и графика . . . . . 50
Наша скульптура . . . . . 66
Искусство народов СССР . . . . . 78
Ленин в искусстве . . . . . 93

НАШИ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ГРУППИРОВКИ

Пути станковой живописи. (Из заметок о выставках 1926—28 гг.) 105
Искусство и современность (о художниках Оста) . . . . . 128

ПУТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОЛОДЕЖИ

Шире дорогу молодым талантам . . . . . 143
Молодежь и художественная школа . 147
Художественные объединения молодежи . 153

ИСКУССТВО ПЛАКАТА . . . . . 159

Перечень иллюстраций 197

# ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО ОКТЯБРЯ

# ЖИВОПИСЬ РЕВОЛЮЦИОННОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

(1918—1927)

Культура художественная — выражение культуры общественной, и будущий историк Октября, подводя итоги нашему десятилетию, не преминет заглянуть и в свиток развития в нем изобразительного искусства. Каковы следы, проложенные за 10 лет железным колесом истории в нашем изобразительном искусстве, каковы завоевания революции на этом отрезке советского фронта?

Было бы ошибочно искать их в каких-либо отдельных выдающихся произведениях живописи, в которых, как в фокусе, отобразилась бы пережитая нами эпоха. Таких „эпохальных" и завершенно-синтетических произведений искусства, таких широких полотен у нас еще нет и, пожалуй, не может быть. Старая латинская поговорка „Когда грохочут пушки — молчат музы" все же в известном смысле права. Только „малое искусство" графики, искусство карандаша и штихеля являются разительным исключением из этого правила, расцветая в бурные эпохи, подобные нашей, зато, чем более бурно пенится поток жизни, тем труднее живописцу и скульптору превратить его несущиеся камни в оформленные, отшлифованные „шедевры" искусства. Только отойдя на известное расстояние от этого потока, он в силах запечатлеть его грохочущий бег.

И все же этот бурный поток подхватил и искусство, сдвинул с места его застоявшиеся воды, прорвал свежей струею его тину. Именно в этом бурлении и кипении нашего искусства, в общих коллективных его сдвигах, во всей той напряженнейшей работе общественно-художественной мысли, которая сопровождала это десятилетие, и следует искать достижений Октября. Эти достижения не сразу бросаются в глаза, но они есть и составляют плодотворный актив нашей эпохи.

Задача упомянутого мною будущего историка — уложить десятилетнюю жизнь искусства в четкие рамки закономерной эволюции — не легка. Мы попрежнему остались „ленивыми

и нелюбопытными". Мы не сумели сохранить материальны следов искусства за первые годы революции — где они, не п ветру ли развеялись эти проекты грандиозных уличных панн и площадных оформлений? Не вели мы ни художественны мемуаров, ни научной регистрации, и все пережитое нами вс еще почему-то не стало объектом изучения наших художе ственно-научных учреждений. А между тем, все это уже погру жается в прошлое. Вот почему и предлагаемую статью нельз рассматривать как исторический очерк — это лишь попытк кое-что напомнить и кое-что учесть.

## I

Всего лишь десять лет, а между тем, какими далекими кажутся нам эти первые героические годы, 1918 и 1919. То были годы подлинной бури и натиска, когда наши художники внезапно и впервые перестали чувствовать себя отщепенцами, „лишними людьми"; когда художественная молодежь, еще вчера отверженная и безработная, вышла из подполья, очутилась на гребне волны, получила в свое полное распоряжение улицы и площади городов. То были годы, когда перед нашим искусством, еще вчера келейным и комнатным, взвилась гордая и смелая мечта преобразить самый лик жизни, прыгнуть в будущее, в царство Коммуны. То были годы, когда в упоении, в прибое молодой энергии казалось, что нет ничего легче, как сразу же сжечь за собою все корабли старой буржуазной культуры и тотчас же на обломках прошлого воздвигнуть здание новой культуры — пролетарской. То были годы, когда вопреки блокаде, нищете и голоду казалось, что искусство тотчас же сможет приступить к созданию новой среды, новой жизненной обстановки, к новому оформлению всего быта. То были годы, когда революционная переоценка всех ценностей не остановилась ни перед какими традициями, когда все стороны художественной жизни, музейное дело и школа, подверглись ломке и чистке. То были годы, когда, несмотря на весь новый, „ударный" темп жизни, люди находили время и силы „митинговать" об искусстве, решая вопрос: быть ли ему „храмом" или „заводом", и более того — быть ли ему вообще или не быть. То были годы деклараций и декретов, идейной борьбы и программ, то были годы закладки новой художественной политики — политики советского государства.

Теперь, по истечении десяти лет, имея в руках некоторую, хотя и не очень большую, „историческую перспективу", мы уже отрезвели и можем отличить подлинно-творческие искры этого художественного горения 1918—1919 гг. от того, что оказалось лишь бенгальским огнем. Мы уже в состоянии

отличить идеологию от фразеологии, великие революционные проекты от пустого прожектерства. Революции пытались навязать принципиальное отрицание классического искусства, а в результате революционных лет у нас необычайно разросся Эрмитаж, в Москве же выросла новая картинная галлерея западноевропейских мастеров (Музей изящных искусств), и десятки тысяч новых, низовых зрителей широкими массовыми потоками проходят через них. Пролетариат обнаружил великий инстинкт культуры — он понял, что ему надо взять от этого старого искусства все то, что оно ему может дать. Это доказывает та громадная экскурсионная волна, которая перекатывалась через наши музеи за эти десять лет.

Если бы наши художники стали делать „вещи", как „сапожник делает сапоги, а столяр — столы", вместо того, чтобы „пропагировать великие идеи" — наше искусство не внесло бы в дело развития революции той большой лепты, которую оно, несомненно, в нее внесло. К счастью, наши художники, в том числе и прежде всего сами „левые", не пренебрегли этим „чисто буржуазным занятием" — „навязыванием своих идей другим". И только в результате этого у нас возникли уличные панно, плакаты, росписи домов и вагонов, новые рисунки на фарфоре, портреты героев революции — все то, что говорит о громадной работе, проделанной нашим художеством в первые годы революции и в помощь ей.

И вот тут-то мы должны взять под свою защиту это левое искусство от некоторых теперешних критиков. Вот как расправляется, напр., с ним идеолог АХРР Щекотов в своей книге „Искусство СССР": „Живопись и яркость демонстраций той героической эпохи рабоче-крестьянской массой воспринимались с таким же досадливым недоумением, с каким был бы принят ею назойливый звон шутовских бубенцов в момент боевого призыва революционного вождя. Так кончился выход Лефа на улицы и площади города. Не лучше получилось и с попыткой перебросить мост от искусства к производству".

Вот образец того, как едва ли следует писать историю. Имеет ли какой-либо научный вес подобный вывод? К сожалению, в ту пору никаких регистраций того, как реагировала толпа на уличные зрелища, еще не велось. Комитет социологического изучения искусства при ленинградском Институте истории искусств приступил к подобного рода записям гораздо позже. Конечно, что касается уличных зрелищ 1918 г., то они не могли вообще иметь большого успеха уже по одному тому, что их делали художники без участия масс — массы стали активными факторами уличных празднеств позднее. Можно допустить и то, что празднование первой годовщины Октября, этот опыт раскраски десятков тысяч аршин холста, коими

покрывались целые здания (один Альтман израсходовал 20 000 аршин!), шокировал неискушенных своей неожиданностью, своей навязчивостью и расточительностью. Но это не значит, что следует сводить „на-нет" большую и интересную декоративную работу Альтмана, Штеренберга, Пуни, Лебедева, Козлинского, проделанную ими для празднеств 1 мая 1918 г., 7 ноября 1918 г. и в день годовщины Красной армии 1919 г. (а затем Шагала — в Витебске, Экстер — в Киеве и т. д.). Как раз наоборот, именно в этих уличных празднествах наиболее впечатляюще проявило себя наше левое искусство. Оно не только „украшало" улицы, но выполняло революционную миссию — закрывало собою „святыни", дворцы и памятники, разрушая их привычные облики новыми формами (как, напр., Альтман — Александровскую колонну на Дворцовой площади), оно *взрывало* и *подрывало* старые рабские чувства. Это была та разрушительная работа, которую требовала психология момента...

## II

Самый факт создания самостоятельного Отдела изобразительных искусств, как органа государственного, наделенного всей полнотой власти, явился актом революционного значения. Этот орган возник, как антитеза либеральному „Союзу деятелей искусств", этому детищу февральской революции, совершенно бессильному провести какие-либо жизненно нужные решения. Дело шло не о профессиональных интересах художника, как группы интеллигенции, а об интересах революции, об интересах масс, об интересах художественного развития страны. Именно под этим углом зрения и необходима была централизация художественного строительства в одних и решительных руках, какими и оказалась Художественная коллегия Отдела изобразительных искусств (с председ. Штеренбергом во главе).

С образованием Отдела положено было начало планомерного государственного регулирования искусства — вместо прежней либеральной анархии и борьбы интересов. Отдел организовывал государственные художественные выставки, устраивал государственные конкурсы, создал государственный художественный фонд и закупочную комиссию. Все эти меры по огосударствлению искусства могли быть опасными для его развития, если бы государство выступило в роли диктатора вкусов. Но все крики о диктаторстве, исходившие из либерально-интеллигентского лагеря, были преувеличены. Коллегия в одинаковой мере апеллировала как к правым, так и к левым художникам, и не ее вина, если первые откликались слабо

(так было в моменты революционных празднеств). Первая „Государственная свободная выставка" произведений искусства, открытая в 1919 году во Дворце искусств (в Зимнем дворце) и давшая целых 1826 экспонатов, объединила все действовавшие художественные группировки — на выставке можно было видеть трогательное соседство А. Бенуа с Альтманом, Богданова-Бельского с Пуни — чем не „Салон" и не художественная „учредиловка"?

Диктатура левых возникла естественно-органическим путем — это была та молодежь, которая была более всего обездолена при старом режиме и проявила себя более всего активной и творческой при режиме революции.

Создание государственного фонда и Всероссийской закупочной комиссии было изъявлением не только благорасположения революции к нуждающимся художникам, но и делом государственной мудрости. Государство выступало здесь не только в роли мецената искусства, но и просветителя страны. Дело шло о том, чтобы создать ресурсы для систематического насыщения искусством всех наших музеев вплоть до глухой провинции. В период 1919/20 гг. музейным бюро было организовано 30 новых провинциальных музеев и распределено среди них 1211 произведений искусства (авторами которых были 210 правых художников, 236 художников центра и 25 левых художников). Заведующий музейным бюро Родченко отчитываясь в 1921 году в своей работе, не без основания, хотя и не без корявости писал:

„Бюро щедро снабжало провинцию современным искусством, что сделано *первый раз на земном шаре*, чем может гордиться коммуна перед Западом".

К сожалению, просуществовав три года, Всероссийская закупочная комиссия была упразднена, уступив место былой „свободе" спроса и предложения, едва ли полезной для художников, еще и поныне вздыхающих о временах военного коммунизма.

Громадное значение имело и радикальное обновление всего художественного образования, предпринятого коллегией. Первым шагом здесь была решительная чистка авгиевых конюшен цитадели нашего художественного бюрократизма — Академии художеств — и превращение ее, а затем и Московского училища живописи, ваяния и зодчества, в Свободные государственные мастерские. Реформа эта заключалась не только в предоставлении учащимся права выбирать своих профессоров и обеспечении таким образом представительства профессуре всех течений, но и в выработке новой системы преподавания, в основу которой было поставлено ударение на художественно-техническом мастерстве. В первые годы рево-

люции наша высшая художественная школа пережила бурный период внутренней борьбы, крайне тяжело отразившейся на нормальной школьной работе, но, пережив этот болезненный кризис, изжив эту анархию, наша высшая художественная школа вышла из них обновленной. Ее основная плодотворная черта — не теоретически-безжизненное, как прежде, но научно-обоснованное и производственно-целевое направление работы. Школа готовит не „свободных художников", которым негде приложить свое вдохновение, но профессионалов высшей квалификации и различных специальностей, которые могут быть полезными работниками возрождающейся страны.

Производственное направление художественных вузов логически вытекало из другой чрезвычайно плодотворной идеи, выдвинутой Октябрем. Это — *идея увязки искусства с производством, внедрения искусства в производство, в быт.* Для России, с ее ужасающе отсталыми формами жизни, с непроходимой мещанственностью ее быта, это была идея новая и глубоко революционная. Недаром она настолько захватила головы наших левых художников, что они, как мы видели, готовы были во имя производства **„поставить к стенке" и самое** искусство!

Старая Россия умела пользоваться творческими силами крестьянства — кустарей — лишь в той мере, в какой это нужно было для создания затейливой мебели и утвари для богатых любителей внутри страны и за границей; это был особый русский петушино-экзотический стиль для бар, которых, как толстовских господ, тянуло на „капустку". Только немногие личности, истинные друзья народа, как, напр., Поленов, мечтали о создании крестьянской художественной промышленности для потребности самого народа. Но это были мечты отдельных патронесс и земских народолюбцев. Только Октябрь перенес, наконец, этот вопрос из плоскости филантропии в плоскость государственной политики, из области кустарного дела в область фабрично-заводской индустрии. При Отделе изобразительных искусств еще в 1919 году был организован подотдел художественной промышленности, сразу же выставивший двоякую и вполне конкретную задачу: во-первых, создание кадра ремесленников, „рабочих, которые любили бы свое производство", для чего намечена была широкая сеть ремесленных школ и мастерских, и, во-вторых, — вовлечение самих художников в производство (давшее большие результаты на государственном фарфоровом заводе). В 1919 же году подотдел художественной промышленности созвал первую в России конференцию по художественной промышленности, собравшую не только художников, но и представителей профсоюзов и фабрично-заводских ячеек. В 1920 году подотдел выпустил

интересный сборник „Искусство в производстве", впервые формулировавший задачи производственного искусства, т. е. *искусства предметов* — вместо искусства „прикладного", чисто „украшательского".

Читая в настоящее время отчет о деятельности отдела Изо, изумляешься той грандиозной программе по поднятию художественной промышленности, которая была намечена им на ближайшее время и которая остается едва ли не... максимальной и по сию пору. Нельзя не отметить и деятельности пионеров этого дела — Чехонина, Аверинцева, Ваулина, Аркина и особенно покойную художницу Розанову.

„На фабрики, на заводы, в промышленные школы и мастерские!" — таков был воинствующий клич первых лет революции. По сравнению с революционным призывом 70-х годов: „В народ, в деревню!", он ознаменовал собою подлинный смысл пролетарской революции — волю к индустриализации страны, к синтезу труда, науки и искусства.

Взглянем же на то, как осуществлялся этот лозунг — мы увидим все зигзаги его преломления в сознании художников.

## III

Вопреки призывам бросить кисти и взяться за производство вещей, первые годы после революции отмечены у нас развитием станкового искусства и притом отвлеченного, беспредметного — чисто формальным экспериментаторством. Супрематические холсты и контр-рельефы были для художников величинами самодовлеющими. Дело шло о том, чтобы поднять самую живопись, т. е. отвлеченное станковое искусство, до степени „хорошо сделанных" вещей. Художник приравнивался к высококвалифицированному товаропроизводителю.

Как же совершился этот спад или, во всяком случае, переход от высоких общественных принципов революционно-утилитарного искусства к принципам самодовлеющего, чисто профессионального ремесла, от „улиц и площадей" — к замкнутой „кухне" лабораторных опытов?

Прежде всего, никакого „перехода" в действительности не было. Узкий профессиональный формализм — наследие дореволюционной культуры, эпохи войны. Вспомним выставки военного времени — все эти „Ослиные хвосты", „Трамваи В", „0, 10" и др. — это были те же демонстрации кубизма и супрематизма. Малевич и Татлин выявили себя до революции, как и все наше левое искусство, перенесенное с современного Запада, из страны Пикассо, Брака, Леже, Озенфан, и лишь доведенное у нас до „последней черты". Октябрьская революция только *легализировала* весь этот живописный форма-

лизм, высвободила его, подвела под него известную идеологическую платформу. Вчитаемся в знаменитое „Положение Отдела изобразительных искусств по вопросу о художественной культуре“ (февраль 1919 г.) и мы увидим, что оно является, в сущности говоря, актом утверждения самой обычной на Западе свободы формальных исканий. Что провозглашает это положение?—То, что существует художественная культура, как известного рода *профессиональное качество;* то, что художник должен быть изобретателем; то, что в понятие этой художественной культуры входят такие элементы, как материал, цвет, пространство, движение, форма, техника...




*Н. Альтман* Гигантское панно на Зимнем дворце (октябрь 1918 г.)

Теперь, по истечении ряда лет, нам может представиться странным, что в этом торжественном провозглашении той простой истины, что искусство есть... искусство, могло заключаться нечто революционное и пролетарское. Однако, понадобилась Октябрьская революция для того, чтобы и на Руси была открыта эта Америка, которую знал не только Сезанн, но знали и... наши отечественные иконописцы. Действительно, русское искусство XIX века было в общем равнодушно к проблеме формы, и всякие формальные искания рассматривались русской публикой, как нечто „декадентское“, идущее от „лукавого“, с гнилого Запада и не присталое русскому духу. Самое большее, что мог позволить себе этот русский дух, это была пресловутая виртуозная „размашистость“ кисти Репина или жирная, русская расточительность сырой тюбиковой краски у мастеров „Бубнового валета“. Вот это элементарное право и обязанность художника хорошо прорабатывать поверхность

своего холста (право, вовсе не выходящее за пределы буржуазного товаропроизводства) и были торжественно декларированы Отделом изобразительных искусств Наркомпроса. По существу своему эта была легализация приобщения русского художника к Западу и его техницизму. Что же делать — для отсталой провинциальной России и это было уже целой революцией, Октябрем в искусстве! Вопросы формы, вопросы мастерства получили отныне свое право гражданства.

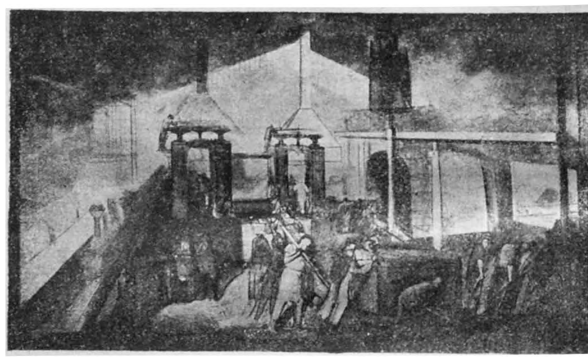
В этом смысле организация в Петрограде и Москве музеев живописной культуры с целью „показать в чистом виде одну из самых существенных сторон изобразительного искусства, а именно — сторону технического труда, технического совершенствования, ценность ремесла в искусстве" (см. „Положение о музеях живописной и пластической культуры"), имела, конечно, громадное педагогическое значение.

Все левые выставки, устраивавшиеся в Москве в 1921—1923 гг., проходили под знаком абстрактно-технических исканий. Таковы были выставки беспредметников и супрематистов, Малевича, „Обмоху", „Уновис", „проекционистов", выставка левой группы участников Амстердамской выставки и т. д. Чрезвычайно характерно для той эпохи повальное увлечение научностью, научно-инженерной терминологией. Каждый художник придумывал свою собственную формулу явлений, света, динамики; каждый художник утверждал свой культ машины. Таковы были все эти „Координаты живописной плоскости" — Лучишкина, „Метаморфозы оптики", „Скорости", „Время", „Динамит" и „Формулы моего Я" — К. Редько и т. д.

Вся эта гипертрофия аналитичности и рационализма в левой живописи двадцатых годов психологически, конечно, понятна. В своем предисловии к каталогу выставки Редько Федоров-Давыдов довольно верно определяет причины этого явления. „Социально-экономический этап инженеризма в русской живописи был неизбежен, — говорит он. — Это было своеобразное преломление того культа науки, техники, мощи человеческого разума, которые принесла с собою революция. В экономически и культурно отсталой стране лозунгом дня стало завоевывать западную культуру. Тот темп и та энергия, с которой страна стала восстанавливать свое разрушенное хозяйство в сознании художника, порождали культ машинизма и американизма. Сопоставим здесь с живописью явления космизма и инженеризма в нашей поэзии и еще так недавно бывшую моду на „американское".

Однако, палка была перегнута. Техническое мастерство, т. е. средство, стало самоцелью. В нем усмотрели проявление искомой пролетарской культуры. Под него старались подвести

материалистическую идеологию, оправдывающую „беспредметничество", Малевич требовал „духовную силу содержания отвергнуть — как принадлежность зеленого мира мяса и кости" (см. его „О новых системах в искусстве", Витебск, 1919). Пунин доказывает, что „никакой душевной жизни", никакого содержания, никакой „сюжетчины" не надо — нужна лишь форма. Почему? Да потому, что „бытие определяет сознание, а не сознание определяет бытие. Форма = бытию. Форма-бытие определяет сознание, т. е. содержание" — пишет Пунин. „Мы, — восклицает он, — монисты, мы, — материалисты, и вот почему наше искусство - наша форма. Наше искусство —



*А. Лабас* Завод

искусство формы, потому что мы - - пролетарские художники, художники коммунистической культуры".

Во всей этой идеологии был, однако, существенный пробел — полная невыясненность того, кем же собственно задана эта форма, приравненная бытию. Для подлинного социалиста, стоящего на социологической точке зрения, таким заданием может быть только социальный заказ, заказ класса. Для Пунина это нечто другое это заказ „эпохи", одновременно русский и западный, пролетарский и буржуазный. Другими словами, эта форма задана некими объективными условиями века, одинаковыми для всех.

Пунин не понимал того, что поскольку эта форма эпохи общеобязательна для всех, отличие пролетарского искусства от непролетарского как раз не в ней, а именно в *идее* использования этой формы. Паровозы и машины у нас одинаковые с Западом — это наша „форма", но именно в том отличие нашего индустриализма от западного, что хозяином этих паро-

возов и машин является сам пролетариат; это — наше *содержание*. Следовательно, дело не только в голой форме, но и в идее, в каком-то новом взаимоотношении между человеком и машиной. Что дело шло именно о равнении нашей живописи по западно-европейской, а вовсе не о пролетарском искусстве, это станет для нас еще яснее, если мы вспомним, что как раз двадцатые годы во Франции и Италии были периодом расцвета Фернанда Леже, который не без гордости заявлял на страницах эренбурговского журнала „Вещь": „Я первый в 1917 г. поставил на полотно проблему *механического элемента*". В таком же духе работал и писал пурист Озенфан, апологет и фетишист машины.



*П. Шухмин* Проводник

Фетишизм *материи* и *техники* — вот именно то, что наложило свою печать на всю живопись беспредметников, — недаром Малевич предлагал все вообще искусства отнести под один параграф „технического творчества", а группа проекционистов декларировала: „искусство есть наука об объективной системе организации материалов".

Таков, как мы видим, был смысл отвлеченно-инженерных исканий наших беспредметников. Это была попытка подчинения искусства науке. Попытка, несомненно, оплодотворившая нашу живопись большими техническими завоеваниями (изучение цвета, фактуры и т. д.), но все же бесплодная вдвойне. Во-первых, потому, что искусство есть искусство, а не наука, и в качестве такового его песенка в революционной России была далеко еще не спета. Мы увидим ниже, насколько нам нужна была еще „изобразительность". А во-вторых, и потому, что индустриализм... в рамках станковой картины есть все же буря в стакане воды, новая маска все того же самодовлеющего эстетизма.

## 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 преображении всего нашего быта протекали в условиях экономически чрезвычайно отсталой страны, более того — в условиях пауперизации революционных лет.



*К. Петров-Водкин* После боя

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, 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 итти дальше, ясен и прост. Искусство, живопись, в том смысле, как она понималась раньше, уступает место ремеслу. Иерархия противоречий переворачивается 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, — бесцельной. 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 „небоскребное" 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-

щаемости, 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

## V

Поворот к сюжетной изобразительности начался в нашем искусстве с 1922 г. Напомню основные факты. Весной этого

года после долгого перерыва подняли голову передвижники; правда, эта 48-я передвижная выставка сама по себе была крайне слаба, но организованный ею диспут всколыхнул молодежь. На этом „историческом" диспуте впервые встретились и выступили с призывами к реализму будущие ахрровцы. Вскоре же была основана АХРР, и провозглашена программа „героического реализма". К 1923 г. определились и те потребительские силы, которым в первую очередь нужен был этот новый реализм. Это был ВЦСПС, приступивший к организа-



*М. Сарьян* В Армении

ции постоянной художественной выставки на трудовые темы при своем культотделе. Это был ВВРС, устроивший в 1923 году, т. е. к годовщине пятилетия Красной армии, большую выставку „Красная армия", а затем и постоянный военный музей. И, наконец, это был Музей революции, сложившийся также в 1923 году и также в тесном контакте с АХРР.

Такова внешняя канва, на которой впервые после революции стала прорастать сюжетная живопись. Каковы же внутренние причины, обусловившие это возрождение интереса к сюжетности, к той самой „картинке", о которой столь презрительно отзывались деятели первых лет революции? Как известно, „правые" приписывают эти причины внезапному и всеобщему разочарованию в „левых", а „левые" связывают их с наступлением нэпа и последовавшей отсюда художественной контрреволюцией. Нэп сказался на урожае частных портретов, натюрмортов, „ню" и т. п. Но здесь причины были иные. Наступил момент, когда стране действительно понадобилась