ИСКУССТВО ЭПОХИ ВОЕННОГО КОММУНИЗМА

Октябрь 1917 года лег гранью, разделяющей историю человечества на два периода.

С октября 1917 года резко раскололась и российская интеллигенция. Часть ее помогала осуществлять революцию, сотрудничала с ней, а часть оказалась по ту сторону баррикад в рядах врагов, активно борющихся с пролетариатом. Дифференцировались и круги художников. Сросшиеся со старым порядком реакционеры или же непонявшие классового смысла революции ушли в эмиграцию внешнюю — за пределы республики советов — и внутреннюю, пополняя ряды саботажников и «механических граждан» РСФСР. Защитным лозунгом людей этого типа был лозунг «аполитичности искусства». Эта точка зрения ярко характеризуется словами одного из деятелей «Мира искусства» о задачах искусства:

«Мысли о доступности искусства всем, о питании районов и т. д. нам не по вкусу. Мы — для немногих. Искусство не может раздаваться всем. Оно божественно, царственно. За покушение на эту святыню придется держать ответ перед богом».

Для этих людей начался длительный период творческой импотенции, и в искусстве рассматриваемого нами периода они заметного следа не оставили.

Обратимся к тем, кто пошел сотрудничать с революцией. Группа деятелей искусства, об'единенная в созданном в 1918 году при НКПросе Отделе музеев и охраны старины, обратила свои усилия на сохранение памятников искусства от разрушения, расхищения, распродажи частными владельцами. Ценность проделанной им работы по собиранию в государственные музеи и охране искусства огромна.

Однако показательны для характеристики известных и весьма обширных слоев интеллигенции доводы, которыми мотивировали эти деятели свою работу.

В сборнике «Кооперация и искусство» (Москва, 1918, изд. Комитета по охране художественных сокровищ при Совете кооперативных с'ездов) **И. Грабарь** обращается ко всем гражданам со следующим призывом:

«Граждане, все без изъятия: старые и юные, умудренные знаниями и малознающие, неистовствующие и тихие,— хоть на один час в день попытайтесь забыть распри, большие и малые, прошлые и сегодняшние, встряхните головой, очнитесь от дурмана и вспомните, что покуда мы мечемся друг за другом, кто с оружием, а кто с поленом в руках, чтобы доказать свою правоту или добыть кусок хлеба, среди жестокой брани дымятся развалины всенародного добра, рушатся сокровища искусства и старины, тысячелетиями накопленные нашими трудолюбивыми предками».

Революция, героическая борьба, наступление интервентов — все отступает перед угрозой гибели искусства прошлого. Охрана памятников старины и искусства мыслилась не столько как сохранение для революции, сколько охрана от революции.

Интеллигенция мнила себя силой, стоящей над борющимися классами и партиями, и в искусство, как в щель, пыталась спрятаться, чтобы не видеть обострявшейся классовой борьбы.

Передовые художники с первых же дней революции горячо приветствовали свободу, но «свобода» эта понималась большинством из них как свобода творческой конкуренции. Так мыслил себе будущие пути развития искусства Союз деятелей искусств, организованный вскоре после Февральской революции. Точку зрения «левой» части этого союза по существу выражали и первые документы Отдела изобразительных искусств, организованного в 1918 г. при Народном комиссариате просвещения.

В теоретических основах новой программы Свободных государственных мастерских ИЗО значилось:

«Тенденция направления в живописи не нужна. Нельзя поощрять то или иное течение и направление в искусстве. Можно лишь сопоставлять два различных течения, предоставив каждому из них свободно развиваться»[1]. Революционный характер этой декларации заключался в том, что ее острие было направлено против старого салонного и особенно академического искусства, пользовавшегося официальной поддержкой двора. Недаром еще радикальное крыло Союза деятелей искусств требовало упразднения Академии художеств, так как «Академия как учреждение, несовместимое с принципами нового строя, в настоящее время не существует и существовать не может, она упразднена самим фактом торжества революции».

Все выставленные художниками требования свободы творчества, реорганизации художественных школ, свободного выбора преподавателей, и самое главное, предоставления права художникам — всех без исключений направлений — выставлять свои произведения перед публикой вне зависимости от решений жюри, хотя давно уже применялись на Западе, в России были осуществлены только художественной политикой советской власти.

Но это были типичные буржуазно-демократические требования. Поскольку Октябрь попутно завершил буржуазную революцию, он принимался и буржуазно-революционными слоями художников.

Среди них были и консерваторы художественной формы и неистовые «левые» новаторы. Из среды последних вышли наиболее ревностные защитники новых порядков. Официальное отношение к старому официозному искусству исходило от группы городской преимущественно интеллигенции, представлявшей оппозиционные круги мелкой полуремесленной и передовой промышленной буржуазии, которые уже не связывали своих надежд с «реформами» внутри царского режима.

Художники этих слоев конкретизировали свой протест против неугодной им классовой действительности в борьбе с салонной «слащавостью», с окостеневшей академичностью, с пассеистическим мирискусничеством, т. е. с искусством двора и финансовой буржуазии.

В искусстве это проявлялось в формальной «левизне», в озорном «эпатировании» буржуазии.

В ответ на восхваление привычного прошлого, утробного существования «левые» грозятся:

Вашу мысль, мечтающую на
размягченном мозгу,
Как выжиревший лакей на
засаленной кушетке,
Буду дразнить об окровавленный
сердца лоскут,
Досыта изиздеваюсь нахальный
и едкий.

Во имя чего? За что боролись левые? **Горлов**, теоретик Лефа и футуристов, уже в 1924 г., пытаясь выяснить, какую идеологию выражает искусство футуристов, об'являет, что «никакого политического ярлыка к этой идеологии приклеить нельзя». Хотя «левые» неоднородны, но всех их об'единяло отрицательное отношение к дореволюционному порядку.

Они (футуристы особенно), как могли, вторили прославителю итальянского империализма Маринетти в его призыве «разрушить академии, музеи, библиотеки и сражаться со всеми пакостями оппортунистическими и утилитарными» и все мечтали о революции, как о празднике.

Чтоб флаги трепались в горячке
пальбы,
Как у каждого порядочного
праздника,
Выше вздымайте, фонарные
столбы,
Окровавленные туши лабазников!
Маяковский.

И поэтому, когда революция совершилась и потребовала от искусства выполнения своих заданий, когда выражение ее идей, оказалось, требует новых форм, нового языка, близкого улице, толпе, массе,— левые услужливо предложили свои эксперименты по части «поисков новых художественных форм».

Лозунг «выхода на улицу», который левые, отвергнутые на официальных выставках, выдвинули раньше, получил теперь видимость обслуживания массы. А художественное обслуживание масс превратилось в насущную политическую задачу. Искусство революции — новые массовые зрелища восторженно принимались новым зрителем, лишенным искусства до революции. Так, летом 1917

Натан Альтман. Заставка на обложке журнала НКП «Изобразительное искусство» № 1—1919 г.

расцвела своеобразная форма карнавалов. Особенностью их было то, что формы свои они заимствовали из прошлого. По улицам развозили на красных катафалках живые картины-аллегории вроде «Свобода одерживает победу над Марсом» или «Родина в красном колпаке, поддерживаемая дюжими Сынами, поощряет к подписке на Заем Свободы». Толпы демонстрантов торжественно сажали в бывшем губернаторском саду «Древо Свободы» и т. п. Это искусство еще очень несамостоятельно, и формы его заимствованы из классического искусства и у более позднего буржуазного карнавала. В первый же год советской власти в массовом декоративном искусстве наряду с аллегорией появляется уже символ Рабочий и крестьянин, пожимающие руки, братающиеся русский и немецкий солдаты и попрежнему бесконечные жертвенники, факелы, наковальня и пр. с рабочими при них и без них. Схематизированный образ рабочего постепенно сменяет женскую фигуру Свободы, хотя все прочие атрибуты — мечи, колесница — сохраняются.

Изготовляли эти вещи художники и реалистического, и академического направления, но пышным цветом распустились «левые».

Они опрокидывали привычные формы, взорвали самый облик города, который хотели украсить. По проекту Альтмана (май 1918 г.) дома на площади Зимнего дворца в Ленинграде должны быть затянуты остро ребристыми плоскостями с натянутыми на них полотнами с лозунгами. Александровская колонна была растерзана щитами, исказившими ее обычный облик. Супрематистские плакаты, беспредметные установки были продолжением старой линии эпатирования, но та буржуазия и то государство, против которого этот бунт был направлен раньше, были низвергнуты. Продолжало еще жить их искусство, и поскольку «левые» художники помогали новому порядку разбить буржуазные право, мораль, эстетику, идеологические тормоза, препятствующие революционной переделке старого мира, постольку они являлись сотрудниками революции в ее разрушительной работе. Однако ошибка «левых» была в том, что они полагали ненависть к обостенелому буржуазно-аристократическому искусству достаточным поводом для того, чтобы считать пролетарским свое искусство, выдвинутое оппозиционными в дореволюционной России группами промышленной буржуазии и мелкой буржуазии.

Пролетарская революция попутно разрешила все проблемы буржуазно-демократической революции, она вдребезги разбила старую государственную машину и реформировала старую Академию, входившую плотно пригнанным винтиком в эту машину, но она пошла гораздо дальше, она заложила основы нового общественного порядка, она создала новое государство, на иных классовых началах, и ее идеи должны были быть выражены в совершенно новых формах. Беда «левых» была в том, что свое искусство они и полагали этими пролетарскими новыми формами. Абстрактные суперматические плоскости, сезаннистские красочные сгустки не возбуждали никакого отклика в массовом зрителе.

Невероятные нагромождения геометрических пятен ни в какой степени не способны были воодушевить массы идеями революции.

Изменить своей природы это искусство не могло, и сознание, что все левые эксперименты так экспериментами и остались, и, главное, непонимание причин, вызвавших этот крах, заставляли искать корень всех бед в картине как таковой. «Первородный грех картины, пьесы и т. п. в том, что они суть товарные формы искусства (т. н. «станковые формы»), замещающие, а не дополняющие соответствующую общественную деятельность», писал **Б. Арватов**. Пролетарское же искусство, по Арватову, «поставит во главу угла реальное, сознательное и научное пересоздание форм самой действительности. Его принципом станет единство формы, его эстетическим критерием будет общественная и технико-биологическая целесообразность». «Искусство характерно методами организации материала, и художник—не более как квалифицированный организатор». «Искусство есть совершеннейшая деятельность, направленная на оформление материала»,— подводит итоги **Тарабукин** («От мольберта к машине»).

«Левое» искусство не оказалось в состоянии участвовать в социальной практике как носитель революционного коммунистического мировоззрения. Поэтому всякое мировоззрение, всякая идейность выбрасывались из искусства, и самое искусство низводилось до «делания вещей», предметов материальной культуры, безыдейных, абстрактно «целесообразных» и т. д. Кризис и разложение буржуазного искусства воспринимались ими как гибель искусства вообще.

Осенью 1921 года в Институте художественной культуры двадцать пять художников «под напором революционных усилий» современности отказались от чистых форм искусства, признали изжитым самодовлеющий станковизм, а свою деятельность «как только живописцев — бесстильной». Искусство пошло в производство. **Любовь Попова** стала делать рисунки для текстиля, **Родченко, Лавинский** пошли работать в полиграфии, **Веснины, Стенберги, Попова** — на театр. Искусство уступает место ремеслу. Отрицание станковой живописи превратилось в отрицание искусства вообще. **Илья Эренбург** в книге «А все-таки она вертится» (1922) пишет: «Новое искусство перестает быть искусством. Растворить частное искусство в общей жизни, сделать всех конструкторами прекрасных вещей, претворить жизнь в организованный творческий процесс, тем самым уничтожить искусство». **Ган** и **Малевич** приравнивают искусство к религии и попке.

Революционное в условиях царской России искусство перестало быть революционным в стране пролетарской диктатуры, оно попыталось взять реванш за этот крах в производстве, отрицая вообще за искусством его эмоциональность и идейность («картина—наиболее целесообразная конструкция живописных элементов»). Отказ от «идейности» был реакционным (политически) явлением, т. к. идейность, которую они выбрасывали за борт, была революционно-большевистской идейностью. «Вещизм» выражал определенную идеологию, чуждую задачам пролетарского искусства.

Однако необходимость использования искусства в интересах пролетарской революции не уменьшалась. Это прекрасно учел В. И. Ленин, предлагая план «монументальной пропаганды» скульптурными памятниками деятелям революции на площадях советских городов. Ленин требовал понятности выражения героической деятельности и мыслей, характеризующих того или иного революционера.

Большого следа в развитии советского искусства эта работа не оставила, с одной стороны, вследствие изложенных «установок», частью вследствие скверного выполнения. Следует все же наметить, что многие памятники сохранились и пользуются заслуженной популярностью.

Пролетарское искусство росло. Оно росло в самодеятельном искусстве рабочих, организованных в Пролеткульте. Особенно ярко оно проявилось в графике.

В искусстве эпохи военного коммунизма огромное значение и место занимает плакат.

Яркие пятна плакатов агитировали, убеждали, пропагандировали. Вырабатывается особый, четкий, лаконичный, простой стиль.

В эпоху военного коммунизма создается и новый вид плаката — «Окна Сатиры Роста». Это иллюстрации к телеграфным извещениям, вывешиваемые Роста с целью информации. Обычно они появлялись в окнах пустующих магазинов — отсюда и название.

Плакат Роста эволюционировал от фельетонного зубоскальства (в самом начале) к лаконичному языку военных приказов и фронтовых сводок.

Он стал исходить из реального материала — цифр, сводок, телеграмм — и в поисках образной конкретизации материала допускал буквальность его трактовки. Однако эта «изобразительность» не стала самоцелью. Преобладание всегда оставалось за логикой идеи, а не логикой картинной формы или натуралистичности изображения.

Плакат не замкнулся в «вещном» бытовом натурализме или стилизаторстве (как буржуазный рекламный плакат), он работался не как лабораторные поиски плоскостных, тональных, композиционных или каких-нибудь еще формальных моментов, ставших самоцелью, а всю силу, всю устремленность ставил на то, чтобы бить белых, разоблачать шкурников, восстанавливать хозяйство, строить новую коммунистическую жизнь. Плакат своими свойственными ему способами стремился переделать жизнь в соответствии с задачами социалистической революции. Он был большевистски партийным, поэтому мы можем говорить о нем, как о пролетарском искусстве.

ЕВГ. КРОНМАН.

[1] Обзор деятельности Отдела изобразительных искусств НКП. Петербург, 1920.