

свести их, они все же оставались «незнакомцами». Государство—в лице Наркомпроса создало для них громадное количество встречных пунктов в виде всяких худож.-техн. мастерских, ныне, как известно, значительно сокращенных, и, все же, несмотря на все эти усилия, производство осталось для искусства совершенным сфинксом, как и наоборот, с той только разницей, что искусство было активно, а производство—пассивно. Не имея никаких положительных данных, художники стали безудержно фантазировать насчет грядущей своей совместной с индустрией жизни. И нужно еще поражаться, как, высасывая буквально из пальца свои сведения о технике, художники могли формулировать свои предположения более или менее разнообразно и даже ухитрились спорить между собой.

Мода и необходимость.

Эти споры явились отражением не столько моды, сколько необходимости, с какой техника и искусство ныне тяготеют к друг к другу. Модой в данном случае, мы назовем совокупность новых слов в применении к искусству, пущенных в оборот производственным жаргоном рабочего класса. Когда будут учитываться словесные приобретения революции—разберется и с этим багажом, пока же что образцы новой терминологии: «смонтированная поэтика», «конструированный спектакль» и т. п., должны рассматриваться только, как симптомы, а не причины.

И действительно, проблема взаимоотношений между художником и инженером, уже очевидно, становится шире злободневного поветрия. Как следует установить связь между ними не толь-

ко на предмет профессиональной взаимной помощи, но и в общем плане социального строительства? В чем должен заключаться этот симбиоз и как он может быть общественно использован? Какие органические переживания переживает искусство в его результате или, может быть, результаты станут для него катастрофическими и его час уже пробил?

Вот вопросы, несущие с собой тревогу не только в узко-национальном масштабе, но, по видимому, и в Европе, и во всем мире, так как сквозь строй политических перемен во всем мире искусство круто держит новый курс с направлением на технику.

Восприятие индустрии у нас.

Перед русскими художниками, в силу особых благоприятных внешних социальных условий, созданных революцией, индустрия выросла внезапно в непропорционально-громадную величину.

Произошло нечто подобное тому, как если бы человека заставили смотреть в лупу и поверить, что многократно увеличенный стеклом кусок действительности составляет ее прямое непосредственное продолжение. Самое убогое изображение должно было быть потрясено открывшейся картиной.—В данном случае, произведенное, казалось бы, нарушение гармонии частой действительности было целесообразно, т.-е. оно оказалось педагогически-верным, полезным. Смещенная психика художника в поисках устойчивого равновесия должна была притти к новому положению, в котором затененный ранее момент приобрел бы необходимую действительность.

Производственное искусство.

В результате, однако, неизбежным последствием этого ненормального восприятия для некоторой части художников явилось уныние и отрицание искусства. Прямолинейная наивность этих людей пробудила в их душе чистосердечную зависть к промышленному пролетариату. Непосредственная полезность вещи и ее техническая целесообразность представилась им ближайшим идеалом и закономерным мерилом художественной работы. Нужно наподобие индустрии дать вещи очевидно практические, тогда усилия художника будут социально оправданы и потреблены. Эта маленькая философия искусства поневоле должна была ограничить круг своих дерзаний последовательным эволюционным преобразованием, так сказать, второстепенных частей нашего быта, его арматуры. Весь сыр-бор загорелся, оказывается, из-за того, что из рук вой плохи окна и двери наших жилищ, столы, стулья наших комнат, не радует глаз утварь нашего хозяйственного обихода, наша одежда и проч.

История и техника произвели все это на свет Божий, но спросая художника, ныне же «производственное искусство» призвано все эти предметы усовершенствовать или переделать заново.

Такой смысл приобретаю отрицание искусства. Этот добрый задор, как видим, не должен был встретить по существу ничего, кроме несомненного сочувствия.

Центральный просветит. театр.



МАНБЕТ. «Новая сестра»—И. В. Ананирова. Кист. по эск. Эйзенштейна. Зарис. С. Юткев. чл.

Конструктивизм.

С непостижимой практичностью, учитывая оставшуюся у всех неудовлетворенность, оформилось в Москве другое понимание этих проблем, наименее свое «конструктивизмом».—Случилось вот что. Расширен масштаб заданий, поставленных себе художниками-производственниками. Если последние собираются помогать в производстве малых вещей, то конструктивисты готовятся быть универсальными советниками государства по всем вопросам его материальных сооружений. Они пребывают в гипнозе монументальных проектов строительства медового периода революции (1918—19 г.) и, захлебнувшись тогда, с полным ртом говорят об этом сейчас. Однако, легко сказать о конструировании художником «материального сооружения» (алгебраический знак, который, чорт знает, что в себе содержит), но трудно и скандально взяться строить виадук или вокзал с гозовой, переполненной импрессионизмами и супрематизмами, и такими техническими авторитетами, как Татлин и Малевич.—Таково «благое намерение» конструктивистов.

Что остается искусству.

И производственники, и конструктивисты, различаясь по темпераменту, признают роль художественной традиции. «Пока что», необходимо ведь что-нибудь делать в том искусстве, которое каждому привычно и знакомо и при помощи испытанных средств—краски, звука, жеста. Очевидно из природы этих средств вытекает различная степень восприимчивости разных родов искусств к идее установки искусства на производство. Эта идея наиболее конкретизировалась в живописи.

Основной нерв дела здесь легче всего ухватить из сопоставления двумерности живописи

Центральный просветит. театр.



МАНБЕТ. Леда Манбет—В. А. Голубева. Кист. и зарис. Серг. Юткев. чл.