

Аркин, Давид
Искусство бытовой вещи
М., 1932.

художественная промышленность октября

Производственное искусство — так была озаглавлена одна из первых страниц, открытых Октябрем в художественной культуре. Под этим термином понималось в первое время очень много весьма разнородных фактов, лозунгов, эстетических программ. Пристальное внимание к искусству бытовой вещи в первые годы революции проявлялось со стороны самых различных группировок и течений изобразительного искусства: деятели старого прикладничества пытались приспособить к новой обстановке свою традиционную «строгановскую» линию; «беспредметные» течения живописи также устремились к художественной промышленности, пытаясь найти здесь выход из своих тупиков; наконец, проблемы вещного искусства были выдвинуты далеко вперед, на одно из центральных мест «левыми» теориями, претендовавшими на революционное понимание художественной культуры и даже на своего рода монополию революционного действия в этой области.

История художественной промышленности за все годы революции вплоть до реконструктивного периода характеризуется чрезвычайным обилием всевозможных декларативных трактовок этой проблемы и... крайне медленным развитием творческой практики в этой области. Как правило, мы имеем здесь редкие и довольно случайные переходы от одного лабораторного опыта к другому, от одного более или менее эпизодического выступления — к следующему. Отрыв теоре-

тической работы от социальной практики, от ее требований и нужд, сказался здесь особенно явно. При обилии самых разнообразных высказываний, программных выступлений и теоретических концепций в области эстетики бытовой вещи мы не имеем до сих пор ни сколько-нибудь серьезных попыток создать новые образцы бытового искусства, ни сколько-нибудь серьезной разработки творческой методологии в этой области.

Две платформы, две линии, внешне находящиеся на противоположных флангах, должны привлечь наше внимание в первую голову: мы имеем в виду реставраторское прикладничество, с одной стороны, и так называемый вещизм — с другой.

Что же представляет собой первая из этих линий — линия прикладничества в том виде, в каком она перешла к нам в качестве наследия старой художественной культуры?

Как законченный метод производства «художественных вещей» прикладничество сложилось в тот период, когда развитие машинной техники с особенной остротой обнажило коллизию между ручной, ремесленной работой художника над уникальной, индивидуализованной вещью, с одной стороны, и массовым однотипным характером машинной продукции — с другой. Как мы видели, эта коллизия разрешается художественной промышленностью при помощи системы прикладнического «сотрудничества художника с индустрией», системы, пришедшей на смену провалившимся попыткам Морриса и Рескина реставрировать полностью безмашинное, ремесленное производство бытовых вещей. Основной задачей этой новой системы является — найти такие формы художественного производства, которые позволяли бы использовать все средства машинной техники, сохраняя при этом иллюзию «ручной выделки». Фабрикат должен оставаться подобием прежней ручной, индивидуализованной художественной вещи, ибо буржуазная эстетика не может мириться с вторжением массового машинного фабриката в быт, в оформление жилья и обихода. В то же время рынок требует производства не только дорогих предметов роскоши, но более доступной, более демократической художественной продукции. «Сотрудничество художника с индустрией», прокламированное германскими и австрийскими «реформаторами» художественной промышленности, берется за разрешение этой задачи, утверждая и обосновывая тот дуализм «технической» и «художественной» формы, который составляет принципиальную основу всего прикладничества как творческого метода.

В противопоставлении «художественной» и «технической» формы как двух различных категорий, из которых одна призвана «преобразовывать» и «облагораживать» другую, заключена программа целой эпохи в истории художественной промышленности. Буржуазное искусство, буржуазная бытовая эстетика не в состоянии добиться единства технико-утилитарных и художественно-идеологических моментов в вещах

быта и в архитектуре, не в состоянии подчинить машинную технику своему воздействию: остается лишь механически «облагораживать» технику при помощи искусства, механически прикладывать «художественную форму» к произведениям техники.

Вся дальнейшая история художественного производства показывает, что это художественное «преобразование» техники осуществляется почти исключительно путем механического прикладывания орнамента к машинному фабрикату. Орнаментализмом наполнена вся эпоха художественно-промышленного модерна. Декоративно-орнаментальная работа художника умело используется капиталистической промышленностью в своих экономических целях. Разнообразные орнаментальные мотивы, «прикладываемые» к фабричной продукции, выполняют в этом отношении двоякую роль: во-первых, повышают рыночную оценку фабриката, переводя его в разряд «художественных» или «изящных» вещей; во-вторых, тем же самым путем внимание потребителя отвлекается от качества материала, из которого сделан фабрикат, от прочности и экономичности его выделки, — ибо все эти показатели покрываются (и в буквальном и переносном смысле) художественной отделкой вещей.

Прикладнический «союз художника с индустрией» оказался еще в одном отношении весьма удобной и гибкой формой капиталистической эксплуатации и художника и потребителя. Художественная промышленность при помощи прикладничества пришла к такой организации производства, которая обеспечивала одновременное существование двух качественных типов одних и тех же бытовых вещей: с одной стороны — дорогие, уникальные предметы роскоши, потребляемые верхушкой рынка, с другой — фабричный суррогат этих же предметов, вырабатываемый уже в массовом порядке. Массовый рынок получает дефектный товар, воспроизводящий, однако, своей отделкой и внешними формами ту роскошную «художественную продукцию», которая украшает быт верхушки этого рынка. За этой верхушкой сохраняется таким путем командующая, диктаторская роль в смысле законодательства вкусов, в смысле регулирования моды.

Таким образом, система прикладничества, с одной стороны, консервирует, охраняет уникальный, ручной характер художественной вещи, а с другой — дает широкому рынку доступную (но дурно-качественную), украшенную вещь, имитирующую первую.

Со всеми этими особенностями прикладничества, как метода капиталистического художественного производства и сбыта, совпадают те собственно эстетические, художественно-идеологические черты, которыми наделена художественная промышленность новейшего времени. Прикладничество сложилось в законченный метод производства в тот период, когда перед промышленной буржуазией по-новому встала проблема с о е й бытовой эстетики, с э

его «стиля». Искания этого стиля вылились в формы так называемого модерна, совпавшего с расцветом «реформированной» художественной промышленности — с расцветом прикладничества. Буржуа уже не довольствуется одной только стариной, одной лишь скудкой антиквариата, все одними и теми же подлинными или поддельными старинными вещами, всеми этими людовиками и ампирами в предметах бытовой обстановки. Промышленная буржуазия хотела быть не только наследником аристократической обстановки, но и владельцем обстановки современной. Прикладничество и взялось за поставку этой современной художественной обстановки, и самый метод прикладнического художественного производства вполне отвечал основным стилевым устремлениям этой буржуазной эстетики быта. Эти устремления характеризуются, во-первых, эклектическим использованием тех же классических канонов, но с обязательной «модернизацией» их при помощи нового орнамента, составляющего специфическую формальную черту стиля «модерн»: этот новый линейный орнамент призван «осовременить» классические формы старых стилей, якобы выражая «динамическое» (как любил выражаться самый яркий из идеологов модерна Г. Ван-де-Вельде) восприятие действительности «современным человеком». Во-вторых, этот модернистский орнамент выступает и как самостоятельный формальный элемент, как основной «признак стиля», перекликаясь с импрессионистскими приемами в изобразительном искусстве. И в том и в другом случае, — вступая в соединение со стилями прошлого или же претендуя на полную самобытность и сугубую «современность» формы, — модернистский орнамент сохраняет свой ярко эклектический характер.

В то же время самый тип художественной работы, сосредоточивающий все внимание художника на орнаментально-декоративной отделке вещи, углубляет отчужденность художника от производства, от новой индустриальной техники, ведет к углублению противоречий между этой техникой и «прикладной» работой художника; последний не идет дальше внешней декоративной обработки вещи, обработки, которая в своем формальном развитии, естественно, искажает и деформирует утилитарное строение самой вещи во имя декоративного эффекта.

Прикладничество, таким образом, знаменует путь упадка художественной промышленности в двояком смысле: как метод производства оно закрепляет и углубляет разрыв между индустриальной техникой и художественной работой, культивируя декоративно-маскировочный тип работы художника и демонстрируя невозможность добиться в рамках капиталистической культуры единства художественного содержания и технико-утилитарной стороны бытовой вещи; как факт собственно эстетического, стилевого порядка оно возводит эклектизм в принцип, культивирует эклектику, не будучи в состоянии создать органическое стилевое единство.

Та же линия упадка, но уже в других проявлениях, внешне подчас ярко противоположных прикладничеству, выражена и в других течениях художественной промышленности новейшего времени.

Эти течения начали с резкой критики прикладничества, с резкого отказа от эстетических принципов модерна. Украшательской роли художника-прикладника они пытались противопоставить тип «художника-конструктора»; тезису о «преобразовании техники при помощи художественной формы» — полное слияние того и другого понятия. Анализ происхождения и развития этих течений показал нам, как иллюзорны были связанные с ними надежды на «рождение новой эпохи» и «нового стиля» в художественной промышленности Запада.

Кризис изобразительного искусства в новейшее время, выразившийся в том тупике самодовлеющих «математически-чистых» форм, к которым искусство пришло в результате долгого пути абстрагирования формальных категорий художественного творчества, знаменовал полное истощение идеологических соков, питавших это искусство. Идеологическое оскудение искусство пыталось восполнить прогрессом «чистой техники», саморазвитием его «чистых форм». В искусстве вещи, казалось, было гораздо удобнее осуществлять эти поиски чистых форм, «независимых» от какой бы то ни было идеологии. К тому же таким путем создавалась для искусства иллюзия новой жизни, иллюзия влияния искусства на материальную культуру, иллюзия «делания вещей», создания новых элементов материальной действительности.

«Вещь» казалась надежным убежищем от идеологических обязательств и контроля, и этот момент толкнул наиболее абстрактные течения в искусстве к вещному искусству; прыжок от беспредметной живописи к искусству предметов, составляющий характерный этап в развитии новейшей художественной культуры, казалось, открывал перед искусством новые возможности формального развития.

Такова родословная вещиизма, связанного сыновней связью с абстрактной и беспредметной живописью (супрематизм Малевича — и советский ранний вещиизм; пуристская живопись Озанфана — и конструктивизм Корбюзье; абстрактная живопись Кандинского, «неопластицизм» Мондриана — и вещная работа Баухауза и т. д.).

Однако вещиизм, первоначально развившийся в виде «беспредметных предметов», самодовлеющих, безутилитарных конструкций, разумеется, не мог остановиться на этом этапе. Беспредметная конструкция начинает трактоваться как носитель нового, утилитарного, смысла искусства, как реальная жизненно-утилитарная вещь. Искусство пытается утвердить свое непосредственное влияние на мир вещей, на материальную культуру, и задачами этого порядка оно стремится компенсировать оскудение своих идейных ресурсов, свою творческую бесперспектив-

ность. Вещизм переходит в конструктивистские течения, смыкается с функционализмом.

Последний точно так же отказывается от всякого «содержания» в искусстве, от всяких идеологических обязательств, однако на их место возводит уже не творчество самодовлеющих абстрактных форм, а «эстетику целесообразности». Целесообразная, функциональная форма должна заменить собой в качестве эстетического фактора прикладническую декоративность традиционной художественной вещи. Лозунг функционально оправданной художественной формы бьет, с одной стороны, на демократизацию художественной вещи, так как предлагает последней базироваться на массовом стандартном производстве, с другой — аргументирует доводами от рационализации быта, от бытового освоения машинной техники, чьи формы он возводит в то же время в ранг высшей эстетической ценности.

Мы видели, что функционализм приходит в конце концов к тем же итогам, что и весь «новый стиль» в художественной промышленности современного Запада. «Эстетика целесообразности» оказывается лишь новым, более тонким способом декоративного применения тех новых формальных элементов, которые создает современная индустриальная техника. Новая «функциональная» вещь представляет собой лишь чисто внешнее изменение прежней прикладнической художественной продукции: эстетизированное подобие машины — вот что представляет собой бытовая вещь, сделанная по рецептам функционализма.

Что же касается «социальных» лозунгов функционализма, его ориентации на массовую вещь и т. п., то эти лозунги представляют собой фикцию, поскольку речь идет об их осуществлении в рамках капиталистического общества. Претендуя на создание неких абсолютно рациональных вещей, которые могут одинаково хорошо обслуживать любое общество, любой класс, привлекая для этой цели доводы от биологии и старательно заменяя ими все социальные критерии, функционализм тем самым лишь легализует свою реформистскую позицию.

Прикладничество пыталось приспособиться к условиям и требованиям революционной эпохи: аргументируя «демократичностью» художественной промышленности, прикладники рассчитывали даже взять своего рода реванш у «аристократических» отраслей искусства, в первую голову — у живописи; по существу же речь шла о старой «земской» линии насаждения псевдонародного стилизаторства строгановского типа. Идеи моррисовского пошиба переплетались в этом либеральном художественно-промышленном движении с барским «народничеством» абрамцевских и талашкинских мастерских, с культуртрегерством просвещенных дилетантов, пропагандировавших «народное искусство» и подделав под него в современной художественной промышленности; «русский модерн» пытался утвердить здесь свою «самобытность» путем заимство-

ность. Вещизм переходит в конструктивистские течения, смыкается с функционализмом.

Последний точно так же отказывается от всякого «содержания» в искусстве, от всяких идеологических обязательств, однако на их место возводит уже не творчество самодовлеющих абстрактных форм, а «эстетику целесообразности». Целесообразная, функциональная форма должна заменить собой в качестве эстетического фактора прикладническую декоративность традиционной художественной вещи. Лозунг функционально оправданной художественной формы бьет, с одной стороны, на демократизацию художественной вещи, так как предлагает последней базироваться на массовом стандартном производстве, с другой — аргументирует доводами от рационализации быта, от бытового освоения машинной техники, чьи формы он возводит в то же время в ранг высшей эстетической ценности.

Мы видели, что функционализм приходит в конце концов к тем же итогам, что и весь «новый стиль» в художественной промышленности современного Запада. «Эстетика целесообразности» оказывается лишь новым, более тонким способом декоративного применения тех новых формальных элементов, которые создает современная индустриальная техника. Новая «функциональная» вещь представляет собой лишь чисто внешнее изменение прежней прикладнической художественной продукции: эстетизированное подобие машины — вот что представляет собой бытовая вещь, сделанная по рецептам функционализма.

Что же касается «социальных» лозунгов функционализма, его ориентации на массовую вещь и т. п., то эти лозунги представляют собой фикцию, поскольку речь идет об их осуществлении в рамках капиталистического общества. Претендуя на создание неких абсолютно рациональных вещей, которые могут одинаково хорошо обслуживать любое общество, любой класс, привлекая для этой цели доводы от биологии и старательно заменяя ими все социальные критерии, функционализм тем самым лишь легализует свою реформистскую позицию.

Прикладничество пыталось приспособиться к условиям и требованиям революционной эпохи: аргументируя «демократичностью» художественной промышленности, прикладники рассчитывали даже взять своего рода реванш у «аристократических» отраслей искусства, в первую голову — у живописи; по существу же речь шла о старой «земской» линии насаждения псевдонародного стилизаторства строгановского типа. Идеи моррисовского пошиба переплетались в этом либеральном художественно-промышленном движении с барским «народничеством» абрамцевских и талашкинских мастерских, с культуртрегерством просвещенных дилетантов, пропагандировавших «народное искусство» и подделки под него в современной художественной промышленности; «русский модерн» пытался утвердить здесь свою «самобытность» путем заимство-

в то же время абсолютной, так сказать, математической, «чистоты» формы. Таким образом, уход представителей «левой» и «левой» беспредметной живописи в производство знаменовал по сути дела дальнейшее утверждение абстрагированного формализма, претендующего на этот раз уже не на условную алгебру покрытого краской супрематического полотна, а на живую, осязаемую конкретность трехмерной вещи. Именно такой смысл имели, напр., наиболее яркие образцы раннего «камерного» вещизма, так называемые «контррельефы» Татлина, самого яркого и одаренного выразителя этой эпохи в жизни русской живописи.

Однако этот ранний вещизм представлял собой не только определенные формальные поиски новых материалов и нового «места в пространстве». Он нес с собою и тяготение к новому, утилитарному содержанию художественной работы. Отвлеченная самодовлеющая «конструкция» начинает трактоваться как носитель нового, утилитарного смысла искусства, как ступень к новой форме, наделенной всеми свойствами реальной, жизненной вещи. Так возникает концепция, сводящаяся к формуле: «Всякое произведение искусства есть вещь»¹. Произведение искусства наделяется свойствами утилитарно-функционального порядка. «На обломках старой живописи, скульптуры и архитектуры вырастают новые роды художественного творчества; они стремятся населить мир не индивидуальными и прекрасными образами-отражениями, а конкретными предметами, слагающимися из элементов пластического мира в целесообразные формы... к нам приходит новое искусство, обновляя все элементы нашего творчества, и при этом несет неизмеримые утилитарные возможности»² — вот какие положения формулирует один из интерпретаторов этой стадии «конструктивного» вещизма.

С этим эстетическим универсализмом, провозглашающим абстракт-

¹ Законченное выражение эта эстетическая концепция получила на страницах журнала «Вещь», издававшегося в Берлине в 1922 г. на русском языке (частично на немецком и др.). Вот что писала «Вещь» в программной передовой первого номера:

«...Для нас искусство — созидание новых вещей... Но отнюдь не следует полагать, что под вещами мы подразумеваем предметы обихода. Конечно, в утилитарных вещах, выделяемых на фабрике, в аэроплане или автомобиле, мы видим подлинное искусство. Но мы не хотим ограничивать производство художников утилитарными вещами. Всякое организованное произведение — дом, поэма или картина — целесообразная вещь...»

«Вещь» считает стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами» (курсив наш — Д. А.) («Вещь». Международное обозрение современного искусства, № 1—2, Берлин 1922, стр. 2—3).

² Н. Пунин. «Татлин», Пгр. 1924, стр. 24.

ную утилитарность всякого произведения искусства, связано и дальнейшее развитие той же концепции, тех же попыток утвердить за художником непосредственное влияние на материальную культуру с тем, чтобы таким путем освободить его от обязательств идеологического порядка: на этой дальнейшей стадии провозглашается вообще полное аннулирование искусства, его растворение в производственной технике. Ранний вещизм типа Татлина (проделавшего громадную работу по художественному осмысливанию новых материалов и в этом отношении расширившего диапазон пространственного искусства) сменяется законченной концепцией растворения искусства в инженерии, лефовским отождествлением искусства с «жизнестроением». Здесь прежняя формула: «всякое произведение искусства есть вещь» выворачивается как бы наизнанку и читается «всякая вещь есть произведение искусства». Если в первом случае художественное произведение наделяется утилитарными свойствами бытовой вещи, то здесь бытовая вещь оказывается обладающей эстетическими свойствами произведения искусства.

Легко видеть, что эти как будто диаметрально противоположные формулы выражают по существу одно и то же: «беспредметное» искусство видит себя истощенным и бесплодным идеологически. И вот отчаянные попытки «спасти искусство» — провозглашением или иллюзорной власти художника над миром вещей («всякое произведение искусства — вещь»), власти искусства над техникой («мы не знаем границ, отделяющих художественное произведение от технического изобретения»), или (что по сути дела — то же) аннулированием искусства, растворением его в производстве.

Леф, вступая на этот путь, пытается наделить свой маршрут революционным смыслом, пытается направить его против всей буржуазной художественной культуры, хочет придать своим боям за «ликвидацию» искусства характер революционного восстания против искусства буржуазии. Заимствуя, однако, всю негативную часть своей программы из контекста тех «левых» мелкобуржуазных течений, которые пытались в рамках капиталистической культуры «спасти искусство», переводя его на «делание вещей», Леф продолжает эту спасательную миссию, как если бы никакого другого искусства, кроме буржуазного, не могло бы существовать вовсе. Отсюда — эта верность Лефа своему основному тезису, тезису о замене идеологического дела искусства техническим деланием вещей, о растворении искусства в инженерии, в производственном процессе.

Леф и его различные ответвления трактовали художественную промышленность лишь как опытное поле для доказательства основного интересовавшего их тезиса, тезиса о смерти живописи, а через живопись — и о смерти искусства вообще. Именно к этой последней формуле и пришли наиболее прямолинейные теоретики лефовского толка. Художественная промышленность интересовала их постольку, поскольку

позволяла играть на противопоставлении «станкового» начала «производственному» в искусстве. Именно это противопоставление проходит красной чертой через все решительно теоретические работы, лозунги и программы лефовской линии производственного искусства — от «долефовского» периода 1919—1920 гг. до платформы общества «Октябрь» 1929—1930 гг. Б. Арватов в ряде своих статей развивает положение о том, что станковое искусство является специфическим продуктом буржуазного общества, представляя собою «товарные формы», свойственные капиталистическому рынку и им порожденные; в своей аргументации Арватов целиком опирается на «организационную» концепцию А. Богданова: последняя позволяет ему объявить «эстетическим критерием пролетарского искусства общественную и технико-биологическую целесообразность». А в силу этого, по Арватову, «производственное искусство окажется командующим и определяющим для остальных отраслей художественного творчества». От этого отрицания станковой формы изобразительного искусства Леф легко перешел к своему дальнейшему и наиболее существенному положению о полном отрицании искусства, о слиянии его с «жизнестроением» (термин Н. Чужака; ему же принадлежит развернутая аргументация этого положения). Практически здесь лишь перефразировывался и получал более распространенное значение уже знакомый нам по опыту новейшего европейского искусства тезис о замене искусства производством, инженерией со всеми вытекающими отсюда следствиями: провозглашением машин и технических сооружений высшими художественными ценностями, заменой художника инженером-конструктором.

После знакомства с основными предпосылками и положениями «левых» течений в новейшем западном искусстве для нас должны быть ясны подлинные основы этого лефовского движения. Последнее механически перенесло всю ту кризисную ситуацию, в которой оказалось буржуазное искусство современного Запада, в условия советской художественной культуры. Художественное оскудение, чрезвычайно ярко выразившееся во всем процессе абстрагирования формальной стороны искусства, во всем его движении к беспредметной форме было воспринято теоретиками Лефа как неизбежная и обязательная судьба всякого искусства современности. Вместе с этим сознанием «обреченности» искусства Леф воспринял и те рецепты «спасения искусства», которые были предложены европейскими «левыми» течениями. Эти рецепты, как мы видели, представляли собой не что иное, как выраженную в определенных эстетических формулах тенденцию к дальнейшему «очищению» искусства — к замене идеологических функций искусства функциями технокорруптивными.

Чрезвычайно показательно, что, объявляя художественную промышленность важнейшей, командующей отраслью искусства, деятели Лефа

практически уделяли ей ничтожное внимание. Как было уже отмечено, художественная промышленность являлась в данном случае лишь точкой опоры в борьбе со станковым искусством и с искусством вообще. «Вещь» служила лишь трамплином для прыжка лефовской эстетики в другие области, легче допускавшие теоретическую войну против искусства и не предъявлявшие столь суровых требований по части опытной проверки. Слабость хозяйственной базы в период расцвета лефовского движения мешала учинению подобного рода проверки в рамках самой промышленности. О разворачивании художественной промышленности, о внедрении новых типов производства бытовых вещей тогда еще не приходилось думать. Это обстоятельство создало благоприятную почву для отвода всей проблемы в русло лефовского универсального эстетизма. Практически последний означал крайнее понижение качественных требований к художественной работе, что как нельзя более отвечало уровню лабораторного кустарничества отдельных мастеров, выполнявших под лефовским гербом различные вещи более или менее «изобретательского» характера. Впрочем, вскоре Леф вообще порвал с работой в области бытовой вещи, и в рамках нашей темы этим моментом, естественно, исчерпывается интерес к Лефу. Показательно, что и общество «Октябрь», воспринявшее и дополнившее целый ряд лефовских положений (об искусстве как «делании вещей», о противоположности между станковым и производственным искусством и т. п.), точно так же фактически игнорировало работу в художественной промышленности, хотя и ставило эту последнюю чуть ли не во главу угла всей своей программы; в художественной промышленности «Октябрем» фактически сделано настолько мало, что можно было бы вообще не упоминать о его деятельности, поскольку мы говорим именно о художественной промышленности и прослеживаем путь развития этой отрасли.

Реконструктивная эпоха заставила по-новому взглянуть на задачи художественной промышленности, на ее программные установки и конкретные дела.

Батник последних лет в области художественно-промышленной практики оказался к этому моменту весьма скудным. Он был заполнен преимущественно чисто лабораторными опытами отдельных художников, лишь изредка пробивавших себе дорогу к фабричному производству, да обильным цветением нового прикладничества, опиравшегося на самые отсталые из отсталых рыночных вкусов и получившего новые точки опоры в годы нэпа. В лабораторном воздухе маленьких кустарных выдумок и конструкций оживал чисто эстетский подход к вещам, воскрешавший полузабытые образцы раннего «камерного» вещиизма. В большой промышленности (текстильной, швейной, мебельной, силикатной и др.) продолжал крепко держаться и даже укрепляться чисто прикладнический взгляд на работу художника в производстве и на задачи художественного оформления бытовых вещей.

Равнодушие самой промышленности к вопросам художественного руководства не мало содействовало тепличному прозябанию художественной промышленности, в то же время отражая слабую активность самих художественных кругов в вопросах производственного искусства.

Самая общая и приблизительная проверка состояния художественной промышленности показывает, что последняя оказалась застывшей врасплох реконструктивными процессами в быту, ростом художественной активности и художественной культуры масс. Те отрасли промышленности, которые обслуживают бытовой обиход, или руководствуются архаическими традициями старого прикладничества, реставрируя худшие образцы мещанской бытовой эстетики, или же вовсе «ликвидируют» вопрос о художественном качестве бытовых вещей.

Достаточно привести следующую краткую сводку¹.

Мебельная промышленность: непригодные ни для рабочих жилищ, ни для клубов, ни для других общественно-культурных учреждений предметы обстановки, копирующие типы и формы «русского модерна» или всевозможных «стильных» подделок; нерациональная и неэкономная по своей конструкции мебель, совершенно не соответствующая ни типу самых новых зданий, ни существу нового быта. Немногочисленные новые опыты представляют собою по большей части чисто формальную эстетскую игру «конструкциями».

Текстиль и швейная промышленность: ориентация наших швейных фабрик и ателье на заимствования из зарубежных модных журналов, при этом заимствования не критические, сводящиеся «к подтягиванию» образцов массовой одежды к уровню мещанской моды; полное невнимание к проблеме новых типов и форм рабочего и колхозного костюма. Отсутствие связи между художественным оформлением текстиля и швейной промышленностью приводит к несоответствию между характером рисунка и формами раскроя и пошивки. Попытки обновления текстильного рисунка тормозятся равнодушием хозяйственных органов к постановке дела в фабричных рисовальнях и лабораториях.

Фарфоро-фаянсовая промышленность продолжает культивировать традиционные «кузнецовские» мотивы и темы в оформлении массовой посуды: засилие «маркиз», идиллических сюжетов и проч. в фарфоровом рисунке; вульгарная, грубо-поверхностная трактовка новой тематики; полное отсутствие попыток рационализировать самые формы посуды, приспособить их к новым бытовым требованиям, в частности создать новые типы посуды для общественного питания.

Из приведенного краткого обзора основных отраслей нашей художественной промышленности нам должно быть ясно, в каких направлениях должна идти борьба за скорейший подъем искусства бытовой вещи до уровня требований, предъявляемых эпохой. Обновлен-

¹ Здесь, как и во всей книге, мы говорим лишь о фабричной художественной промышленности, совершенно не касаясь вопросов, связанных с развитием кустарных художественных промыслов.

ное прикладничество, чье влияние посейчас сильно и в промышленности и на массовом рынке, представляет собою силу, которая тянет назад нашу художественную промышленность. Преодолению прикладнического влияния мешают тенденции, идущие от новейшей «конструктивной» эстетики, от «левого» вещизма.

Борьба за искусство бытовой вещи затрудняется еще тем обстоятельством, что в спорах об этом искусстве мы сплошь и рядом сталкиваемся с попытками вовсе исключить всю эту проблему из круга вопросов художественной культуры. Это делается путем объявления бытовой вещи объектом «голой техники» и, в качестве такового, лежащим вне сферы искусства. Таким легким способом и по сей день нередко «разрешают» проблему производственно-бытового искусства, выставляя ее за двери художественного департамента. В выпрыжке от такой трактовки вопроса остается, конечно, все тот же эстетский вещизм, пытающийся обрести в искусстве бытовой вещи спасительную обитель «чистой формы» и радующийся возможности уйти в область «голой техники», избежав таким путем тягостного контроля и не менее тягостных обязательств по части идеологии.

Но сводить все различия между вещами в старом и новом быту только к различиям техники старого и нового быта — значит не понимать самого основного в проблеме. Бытовая вещь не ограничивается лишь техническим обслуживанием своего потребителя, она обслуживает его и в идеологическом смысле; в громадном же большинстве случаев вещно-бытовой комплекс несет в себе и определенное художественное содержание.

Реконструкция быта вычеркивает из вещевого инвентаря не только целый ряд таких предметов обихода, которые фактически уже давно сданы на слом, не только всю ту «прозодежду безделия», которая была переадресована в нашу эпоху, упакованная в старых сундуках и гардеробах: но и множество вещей, почитаемых вполне современными и «нужными», должно быть заменено другим инвентарем. Новый быт требует новой бытовой техники. Оборудование всевозможных очагов нового быта — рабочих жилищ, рабочих клубов — отлично в своих элементах от оборудования старого быта. Но дело, однако, не только в этом различии бытовой техники. Было бы своего рода продолжением лефовской линии «навыорот» утверждать, что бытовая вещь и вещно-бытовой комплекс не содержат в себе признаков художественного качества, а потому должны быть «перечислены» из ведения искусства в ведение техники. Социалистическая реконструкция быта кладет конец подобного рода попыткам исключить искусство бытовой вещи из круга проблем художественной культуры. Прикладнический отрыв элементов искусства от элементов утилитарности и технической целесообразности так же враждебен нашему производственному искусству, как и

обнаженный функционализм, пытающийся избежать этого отрыва посредством полного отказа от всяких художественных задач.

Творческий метод нашего производственного искусства, направленного на службу реконструкции быта, должен, в противоположность этим методам, рассматривать бытовое оформление как единство технико-утилитарных и художественно-идеологических моментов.

Нельзя придавать бытовым вещам новую художественную характеристику, оставляя в то же время без внимания характер того бытового назначения, которое эти вещи выполняют. И, наоборот, нельзя конструировать новые вещи, рассчитанные на требования нового быта, оформляя их так, как то диктовалось эстетикой старой мещанской квартиры или современного ультрамодного особняка европейского рантье. В первом случае мы получим такие антихудожественные в самом доподлинном смысле этого слова явления, как, напр., использование одеждыной ткани для портретов или рисунков с развернуто-иллюстративным сюжетом (пусть на самую лучшую тему), как механическое прикладывание тематически-новых рисунков к старым типам сервизной посуды или салонной мебели, как, наконец, те отвратительные (так называемые «гумовские») гипсовые изделия, в которых обывательская «эстетика» всей вещи маскируется каким-нибудь красным галстучком пионера или красноармейским шлемом. Во втором случае мы имеем гарнитуры клубной мебели, целиком скопированные с обстановки салонно-будуарного типа, переносящей все мнимое «изящество» и «интимность» этой обстановки в клубные залы.

Если от этих, наиболее наглядных примеров перейти к тем основным творческим задачам, которые стоят перед художественной промышленностью, то надо прежде всего отметить, что наиболее полная реализация этих задач мыслима не столько в работе над отдельными вещами, сколько в создании целостных вещно-бытовых комплексов. Эти последние, охватывая все элементы художественного оформления — от архитектуры здания, предметов обстановки, принадлежностей освещения до произведений живописи и скульптуры, и являются настоящими объектами реконструктивной работы в области бытового искусства, в области художественной промышленности. И при создании комплекса детского сада или рабочего клуба совершенно невозможно отделять, делать «независимыми» от единого идейно-художественного замысла такие элементы, как мебель, так же, как нельзя в эти комплексы механически переносить мебель, фигурирующую в индивидуальной квартире. Художественное содержание обстановки здесь нераздельно слито с ее утилитарными чертами, со специфическими особенностями бытового назначения вещей в том или ином комплексе.

Новый быт бесконечно расширяет круг таких комплексов и бесконечно обогащает их художественное содержание. Достаточно назвать такие объекты, как оформление рабочего жилища, общественной сто-

ловой, дворца культуры, общественного парка и множество других, создаваемых социалистической реконструкцией городов и деревень.

Теории идентичности искусства и производства, стирая границы искусства и тем производя якобы революционный взрыв старой эстетики, лишь содействовали в действительности дальнейшему обособлению искусства от задач бытового оформления. Ориентируясь на массовое, фабричное производство предметов бытового обихода, наша художественная промышленность не должна отрывать своих производственных задач от задач бытовой реконструкции, а последнюю должна рассматривать не только как «техническую», рационализаторскую операцию, а как огромный сдвиг всей культуры, как создание новых бытовых отношений, нового человека.

Только на этих путях открываются гигантские перспективы для нашей художественной промышленности, только на этих путях будет найдена и разработана творческая методология искусства бытовой вещи, призванного ответить громадным, качественно новым требованиям эпохи.