

Ключевые слова: изобразительное искусство, архитектура, сценография, декоративно-прикладное искусство, дизайн, интерьер, мебель, фарфор, космос, материальная культура, художественный авангард 1920-х годов, советская литература, история повседневности, история СССР.

Уварова Ирина Павловна

Кандидат искусствоведения, филолог, художник, сценограф, фольклорист, до 2017 года – ведущий научный сотрудник сектора театра, Государственный институт искусствознания, Москва
ORCID ID: 0000-0003-0884-6011
boite1@mail.ru

Key words: visual arts, architecture, set design, decorative and applied art, design, interior, furniture, porcelain, material culture, artistic avant-garde of the 1920s, Soviet literature, history of everyday life, history of the USSR.

Uvarova Irina P.

PhD in Art Studies, philologist, artist, folklorist, until 2017 was leading researcher of the Theatre Department, The State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0003-0884-6011
boite1@mail.ru

УВАРОВА И.П.*

UVAROVA IRINA P.

An Artist, a Time, a Thing

Художник, время, вещь

On the basis of extensive material, the author analyzes the evolution of Soviet artistic and material culture in their inseparable interaction and connections with socio-historical processes. The article covered period since the 1920s. The article was first published in the *Decorative Art of the USSR* magazine (1987. No. 11. P. 8–38). The text is reproduced in a new version and with small abbreviations. The style of post-Soviet art criticism is preserved: the combination of essay and analytical approach to the history of art and society. The author considers the transformation of the everyday things as the embodiment of radical changes in the social structure and understanding of the ideal person. Plastic forms are interpreted in a wide context of theatre, literature, music, fine arts.

На обширном материале автор анализирует эволюцию советской художественной и материальной культуры в их неразрывном взаимодействии и связях с социально-историческими процессами. Это первая часть статьи, в ней охвачен период 1920-х годов. Статья впервые была опубликована в журнале «Декоративное искусство СССР», 1987. (№ 11, с. 8–38). Текст воспроизведен в новой редакции и с небольшими сокращениями. Сохранена стилистика, характерная для постсоветского искусствоведения: сочетание эссеистики в симбиозе с аналитическим подходом к истории искусства и общества. Автор рассматривает трансформации формы вещей как воплощение радикальных перемен в общественном укладе и понимании идеального человека. Пластические формы интерпретируются в широком контексте театра, литературы, музыки, изобразительных искусств.

* И.П. Уварова создала более 30 спектаклей в драматических и кукольных театрах СССР и РФ, была главным редактором журнала «КУКАРТ», руководила творческой лабораторией режиссеров и художников театров кукол, работала в редакции журнала «Декоративное искусство СССР», автор монографий: «Смеется в каждой кукле чародей» (2001), «Вертеп: мистерия Рождества» (2012), «Юлий Даниэль и все все все» (2014) и др.

УДК 008
ББК 71

Пролог к теме

Данная статья выстроена на материалах «ДИ», скопившихся на страницах журнала за годы его существования. Различные ракурсы, столкновения сюжетов, сложившиеся традиции предопределили увидеть рядом с чайником и креслом – здание и даже монумент. Объединяет же их художник, создатель, творец.

В несметных полчищах вещных форм XX век назначил свои вехи: вещь-идеал и идол-вещь. В складах Мнемозины, куда посторонним вход воспрещен, на больших товарных весах взвешивается идол, на тончайших аптекарских – идеал, а кто кого – определяет время.

В периоды особо острых и значительных общественных событий, когда художник одержим идеями великих преобразований, рождается новая вещь. Она будет принципиально иной, нежели идол. Она тяготеет к миру, она почти готова порвать с физическими свойствами материи:

Вещь – идеал 1920-х.

Вещь – манифест 1960-х.

В 20-е годы активность художника по отношению к вещи абсолютна, в 60-е – искренна. Оба раза вещь была в реальности далека от представлений о комфорте, а ее пропорции и формы – далеки от идеальных. Но в обоих случаях позиция художника вызывает уважение. Ответственность за вещь была ответственностью перед обществом.

Огромный занавес А.Я. Головина к «Маскараду» М.Ю. Лермонтова. Петроград. Императорский театр. Занавес изящен, прихотлив,



Илл. 1. А.Я. Головин. Занавес к спектаклю «Маскарад»

наряден. В малиновых арлекинах таится печаль конца и торжество извечной красоты, хотя и уходящей. Надолго ли? Премьера «Маскарада» совпала со свержением самодержавия. «На улицах стреляли. Пуля убила студента в вестибюле нашего театра. Патрули проверяли на улицах документы. Погас свет» [11, с. 204].

1920-Е ГОДЫ. ЖАЖДА ПОЛЕТА

Культура 1910-х, исполненная предчувствиями и предвестиями перемен, подготовила почву для исполинского сева. Стремительно и буйно поднимутся всходы 20-х. Если выбирать лишь вещь, она взмывает, оттолкнувшись от модерна, подчинив текучесть линий дерзновенной остроте углов, декларативной прямизне поверхностей. И начисто забыв о своем анкетном прошлом. Какие художники в канун революции призывают ее, мучимые страстной, иссушающей жаждой новой жизни! Искусство 20-х призвано жажду утолить.

И оглядев все созданное сразу после революции, не станем забывать (мы ведь живем в другое время): художник кануна понимал себя и свою миссию благородно, серьезно, высоко.

«Истинный символизм должен примирить Поэта и чернь в большом всенародном искусстве», – писал Вячеслав Иванов [7, с. 41].

Не придирайтесь к слову, оно старомодно, но ответственно. Художник – демиург, творец, учитель. Такое не сразу вычеркивается со страниц истории, а вне этого контекста – как понять жизнотворчество, охватившее тех, кто десять лет спустя принялся за постройку нового мира?

Тогда, в полуторадесятилетие начала века, создавались бесчисленные утопии, одна другой лучезарнее, указующие кратчайшие пути в Город Солнца – через архитектуру, театр, музыку Скрябина, систему Далькроза, через среду обитания модерна, с помощью магии слова и магической силы новой вещи.

Тогда же в искусство входила тема космоса. Дорогу ей открыли выкладки символиста и грезы ученого. Циолковский и Чюрленис были одержимы одной страстью. Без этого не набрала бы такую скорость идея полета, так четко впечатавшаяся в предметный мир двадцатых.

В начале века А. Белый, С. Соловьев увидели наяву космическую грезу. Они видели себя рыцарями ордена Золотого Руна. Они обшили свои летучие корабли листьями золотой ткани, нарезанной из солнечных лучей. «Это все аргонавты. Они полетят к солнцу... Они зошли на свои корабли» [3].

Революция – реальный слом старого мира, но для художника она еще стала исполинским знаком могучих перемен. «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию», – писал Александр Блок. [4, с. 9.] И знак воплощался в проектах, идеал искусства готов был перекочевать в действительность беспосадочно.

От точки, поставленной в 1917-м году, началось новое летосчисление и, соответственно тому, сотворение нового космоса из хаоса взрыва.

Граждане!

*Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде»,
Сегодня пересматривается миров основа.*

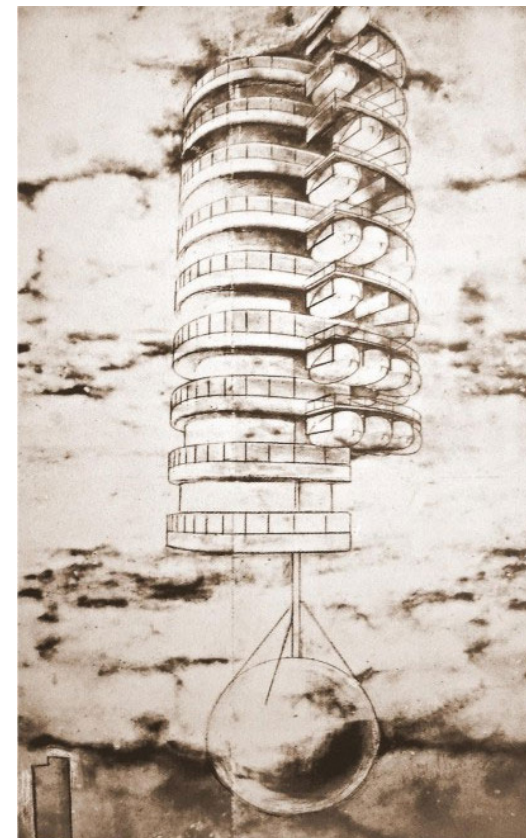
Сегодня

*до последней пуговицы в одежде
жизнь переделаем снова.*

В. Маяковский. Революция. Поэтохроника. 1917. [10, с. 136]

Через год, в 1918-м, играли «Мистерию Буфф», библейские аналогии не смущали, напротив: там нашлось место всему, кроме заповедей. На сцене воздвигся шар Земли.

Тогда же Юон писал пейзаж, его миражи были чувственны. В «Рождении новой планеты» били снизу космические лучи – да будет свет.



Илл. 2. Георгий Крутиков. Летящие города (фрагмент дипломного проекта «Город будущего» во ВХУТЕИНе). 1928



Илл. 3. Александра Экстер. Эскиз костюма Аэлиты к одноименному фильму Я. Протазанова

Скоро новорожденное небесное тело получит уменьшительное имя Земшар. На новой планете все будет новым: города, стулья, одежда, тарелки, коробок и спектакль. А главное: новыми будут люди.

Летающие пролетарии (Маяковский) в летящих домах (Крутиков), следующих к станции межпланетных сообщений (Люшин).

Почему именно летающие и куда летящие? Пункт назначения – будущее, маршрут – весь мир; точнее адрес не обозначен. Лишь Лось, инженер-конструктор межпланетной машины, достигшей Марса и Аэлиты, сознается: «Мне не приходило в голову, для чего я лечу на Марс. Лечу, чтобы прилететь». [12, с. 41]. Не невесомость, хотя

бы визуальная, но летучесть, хотя бы мнимая, витают над проектом любой вещи.

Какая тут роль отведена преодолению земного притяжения? Не физика, но лирика учила: под притяжением понимать весь груз земных забот и тягот, ее неустройства, неурядицы, нескладности. Убогий быт. «...Среда, свободная от тяжести! Бедного она равняет с богатым, потому что обоим дает покойный экипаж с чудесными лошадьми, не требующими корма и неутомимыми» [15].

Разительны совпадения видений Циолковского с образными миражами художников. Как будто им все время показывают картины из одной небесной галереи. Но, может быть, сама безмерная горизонталь протяженности новой России, как бы вдруг ставшая обозримой, – требовала свой вертикали – оси? Вертикаль целила в небо, она важна в архитектуре, в башнях. Даже мебель предпочитает вертикаль. Но когда появляется многоступенчатая башня, спираль, готовая ввинтиться в космос, становится очевидной идея сверхмерной значимости такого объекта, его наикратчайшие и тесные контакты с небом, и так всегда, от строителей Вавилона, от ацтекского жреца до Татлина.

Рефлексией темы вознесения вверх стал кинофильм «Цирк». Его «летучий» сюжет берет начало в 1920-х: Мэри едет в небеса – и находит завершение в эстетике следующего десятилетия, в циклопическом специальном сооружении с системой круглых, коротких башен, увенчанном пушкой.

...Уже потом, в 70-х, был рассказ М. Ганиной про уборщицу в цирке, прельщенную акробатическим полетом. Она ночью качается под куполом – и вдребезги! В литературе 20-х она бы не разбилась, во-первых, по классовой принадлежности, во-вторых, тогда искусство вообще не жаловало Икаров-пораженцев.

Мощна и вездесуща тема полета в 20-х. Пространство и время утрачивают номинальные границы. *Завтра* – не только впереди, но и в небе, это верхняя точка обзора жизни; оно способно приземлиться *сегодня*, художник рисует на земле посадочные знаки. У Маяковского (поэма «Про это») поэт летит над миром, просто так, без крыльев, без пламенного мотора вместо сердца. Летит, как летают во сне. Летит, как бес Лесажа, заглядывающий в дома сквозь крыши.

У Малевича в проекте «Будущее планеты» дома землянитов (людей) видимы сверху; они и описаны так, как если бы их рассматривал

марсианин. Особо отмечены гигиенические возможности жилища землянитов, чистота – важный признак мечтаний о будущем. (Забегая вперед, нужно заметить, что эти суперкосмические сооружения в чем-то предвосхитили безрадостный городской пейзаж, что окружает нас сегодня на земле.)

Наконец, у Хлебникова: «На город смотрят сбоку, будут сверху. Крыша станет главное, ось стоячей... Не на порочных улицах с их грязным желанием иметь человека, как вещь на своем умывальнике, а на прекрасной и юной крыше будет толпиться люд» [14, с. 229–230].

Меняется оптически прицел искусства, и перспективы, прямая и обратная, находятся в состоянии схватки между собой. Такая оптика произвела в изобразительных искусствах реактивный взрыв. Мир раскрылся, как у Гоголя, когда у Киева вдруг виден стал лиман, Карпаты. Живопись вышла к сферической перспективе во всей ее необъятности, к ее повышенной информативности. Она дробилась, отражаясь в измельченных призматических осколках филоновского письма, смещала масштабы в полотнах Кустодиева, наполнила невероятными объемами воздуха картины Петрова-Водкина.

Сам по себе этот отрыв от земли, помноженный на прорыв в будущее, был освещаем восторгом, захлебом мечты. Реальность в расчет не шла, об истинном положении вещей не задумывались. Возбужденное состояние ума и духа, свойственное впечатлительной натуре художника, имело отзвук в других сферах общественной жизни, отчего не было прока.

Это у А. Платонова мужик какой-то изобрел аппарат сугубой мощности, работающий на сыром песке. Образ знаменателен, а по тем временам он и не гротеск вовсе, а зарисовка с натуры. Но у Платоновского мужика как раз характерная смесь несусветного прагматизма – с мечтаниями о вечном двигателе.

Суть вещи неизменна, стул всегда стул в чертогах фараона и на полотне Ван Гога. Но форма! – форма вещи есть ее координация во времени и пространстве. Идеи времени берут вещь в союзники или объявляют ей войну, ориентируясь на ее форму.

Вещь в театре Мейерхольда, у В. Степановой в «Смерти Тарелкина» должна была отвечать теме полета-взрыва, отрыва от грешной земли. Мебель взрывалась, катапультируя героев. Точнее: должна была взрываться (технически не получилось, хоть и сняли для дела

пружины в подъезде на Брюсовском, 12. Но кого тогда смущало не-воплощение замысла?!). Конечно, то был прием, заимствованный у итальянских балаганщиков. Однако в каком-то высшем смысле стреляющие стулья были крайней точкой идеала вещи 20-х. Еще бы – и конструктивно, и функционально стабильный предмет начинал обслуживать кинетическую тему. К такому идеалу, кажется, стремилась тогда всякая новая вещь. Отношение пространства и вещи суть отношение летящего тела, которое на лету питается пространством. Вообще театр становится огромным локатором, ловит малейшие колебания воздуха, мельчайшие дуновения идеи. Поэтому особый вид театрального проектирования составляют вещи будущего, их признак проступает в постановке Сухово-Кобылина и в современной злободневной пьесе. Родченко к пьесе Глебова «Инга» делал проекты мебели. Высокий класс конструктивизма в облегченных пропорциях, предпочтение вертикалям. Какой же это театр? Реализация проекта сегодня на сцене – завтра в жизни, пьеса лишь плоха. Зато правильна.



Илл. 4. Александр Родченко. Мобиль (1920). Стул для спектакля «Инга» (1929)

В 20-е годы конструкция скупа, жестка, сурова, но не бледна. Она мнит себя функциональной, и, пожалуй, ее основная функция – борьба с пространством. По отношению к пространству у нее особо агрессивные намерения. В мебели, в тех многих башнях, что призваны утвердить идею, на пустотном контуре каркаса взмывающую вверх, форма отделяется от предметности, она есть абрис вещи, наполненный завоеванным пространством. И эта вещь почти что не отбрасывает тени. Ее тень не более как начертание иероглифа. Ее отказ плотности, объема – принципиален.

Ассортимент новаторских объектов не обширен. Но внушителен. Наборы мебели аскетичны, конструируется лишь самое необходимое. Стол, стул. Осветительный прибор. Интимности они, разумеется, лишены, им явно предпочтительнее гуща общественной жизни. В этих креслах немисливо развалиться, предаваясь раздумьям, отдыху, курению или каким иным пережиткам. Вместе с мебелью художник проектирует и незримый образ того, кто достоин пользоваться ею. Невидимый потребитель, этот «гость из будущего», очевидно сухопар, мускулист, решителен, у него нет потребности засиживаться надолго в клубе или за обеденным столом (а впрочем, обеденного



Илл. 5. Александр Родченко. Шахматный стол. 1925

стола не было и не должно было быть – общепит!). Это для него будет построен дом, где статика сомнительна и устранима, дом если не летающий, то уж по крайней мере подвижный: К. Мельников – Трансформируемые сооружения, А. Лавинский – Динамичные города, А. Буженинов – Голубые города.

А. Толстой с его обостренным чутьем к фантазмагии в реальных оболочках писал «Голубые города». О захолустье, где вековая тоска, бедность, житье-бытье, дрянные разговоры, пивная с дамочкой. О юном мечтателе Алексее Буженинове, архитекторе, что проектирует Москву 2024 года: от Тверской до Москвы-реки простираются ковры цветов работы знаменитых живописцев. Цветы в террасах голубых домов, уступчато они восходят к звездам (двенадцать этажей!), и посадочный газон на крыше. И нет границ между поселениями народов. Электромагнитная спираль по тридцатому меридиану обегает весь глобус – и женский голос в ночной синеве, с аэроплана, нырнувшего к окну бесшумной птицей [13, с. 293–295].

Уже строились дома-коммуны со скандальной установкой на идеального индивида. Физиологические и психологические качества нормального человека должны были отмереть в ускоренной круговерти сверхэволюции, отвалиться, как хвост. Дом на Берсеневской набережной так и стоял десятилетиями, обратившись в гигантскую коммуналку, невиданную по величине, по скоплению кошмаров общественной тесноты. Как в издевку, кошмары эти были особенно пышны там, где утопия сажала ветки упоительных надежд на всеобщее благоденствие.

В ту пору авторы самых иррациональных (во всяком случае, по тем временам) архитектурных проектов называли себя рационалистами. Два направления в зодчестве объединились в группы АСНО-ВА и ОСА; аббревиатуры нового языка звучали странно, как будто человеческие слова произносили птицы.

Рационалисты нападали на конструктивистов. Конструктивисты же строили так, как если бы шло непрерывное развитие и смена архитектурных стилей от рубежа веков. Они нашли ту равнодействующую, что проходила среди всех крайностей времени. Их здания стояли, как ни странно, на земле, и только один угол в сплошных стеклах, скругленный или прямой, побуждал думать о большом и умном пароходе.

Они не потеряли чувства достоинства в новейшей городской застройке. До сих пор чистота суровых пропорций, шаг пространства заставляют остановиться перед ними и оценить строительную четкость, организующий напор. Однако было неверным свести все поиски в различных сферах лишь к конструктивному началу. Тут было и другое. Оранжерейные цветы фантазий – таков Г. Якулов в полотне и на сцене. И, конечно, в чести оказалась экзотика; и романтика дальних странствий овевля искусство. Группы художников совершали географические открытия, ключами разработанных живописных приемов того времени была открыта Средняя Азия, ее природа, ритмы жизни, колорит. Вокруг Н. Волкова сложилось «восточное направление» живописи, вовлекшее и местных художников в русло искусства 20-х годов.

Живопись, набравшая силу цвета в предшествующие десятилетия, сохраняет плотность красочного покрова – прозрачного кузнецовского, густого машковского. Но отношения цветов между собой становятся острее, плоскость готова к визуальным сломам, красочные пятна – к драгоценной органике.

Декоративность живописи и росписи глубинна, это не нанесение декора на поверхность. На плоскости бумаги, на объемах фарфора как будто проступают брызги от могучего скрытого источника, фонтанирующего всеми цветами и фигурами. Роспись агитфарфора энергична, размашиста, умелой хваткой держит все поле вещи. Крепко, плакатно вписаны серпы, молоты, люди. Они рифмуются друг с другом отрывистой резкой рифмой. Декоративная выучка художников десятых годов идеологизировалась, вышла под яростные знамена идей. Разнообразие художников, манер, школ огромно, разноликость искусства необычна. Почти любое полотно несет встревоженную, дерзновенную и решительную печать 20-х.

Спустя десятилетия, когда художники состарились, успев прошагать в ногу с общей жизнью и претерпев довольно много перемен, сбереженные этюды, картины, созданные в 20-х, были неизменно ярки. Странное было время, все тогда работали талантливо, и знаменитости, и легионы безымянных по всей стране.

А литераторы писали густо, круто. Как никогда поэзия и проза заряжались зарядами изобразительных искусств. Поэзия и проза оживали речь картины и листа, где взбудоражен цвет и вздыбленные плоскости идут стенка на стенку.



Илл. 6. Казимир Малевич. Супрематический чайник, 1923

Порою кажется, возможны и обратные ходы – графический рисунок поэзии тех лет с узкими крутыми лесенками кратких строк близок все к тем же знаменитым каркасным башням Лисицкого и прочих. Что крайне важно: системы искусств открыты друг другу, синтез всеислен, общее кровоснабжение пока бесперебойно. Пластические формы питают друг друга, циркулируют энергии. Плодотворяющая волна живописи выплескивается на аскетические конструкции, жесткая конструкция вещи, не обросшая плотью материи, помогает декору организоваться. Повязавшись красной косынкой, всякая муза трудится на всеобщем субботнике со-творений.

ПОБОЛЬШЕ СИТЧИКА МОИМ КОМСОМОЛКАМ!

Бурная оптика ситцев Степановой, Поповой возвещала о калейдоскопичности временного бега, о новизне взгляда, о мелькании кадров жизни, к чему уже приучил кинематограф.

«Укрепляется убеждение, что картина умирает, что она неразрывно связана с формами капиталистического строя, с его культурной

идеологией, что в центр творческого внимания теперь становится ситец, – что ситец и работа на ситец являются вершинами художественного труда» [5, с. 27].

Ситец против картины, новое против старого, одно наступает на другое. Деятельность прикладника полезнее, чем труд живописца, и это обстоятельство оказывается немаловажным. (Утилитарность в цене, хотя последовательности в этом ни малейшей. Не менее чем ситец, ценна Станция межпланетных сообщений. Это вам не шестидесятые годы девятнадцатого столетия, когда точно было известно, чем и как печной горшок выше Аполлона.)

По праздникам толпы людей сжигали чучела врагов, буржуа, Чемберлена и Гидру империализма. Порою чучело сотворял большой художник. Громадной кукле-гротеску работы прославленного мастера место было в музее, а не на костре. Но произведение пылало на площади в огне народного гнева и торжества: пожар революционной борьбы был священен, ему приносились любые жертвы.

«Под черным орлом, свешивающимся с фронтона, – огромная кукла царя... Негодование массы. Общий крик... Падают висящий над фронтоном орел. На его месте – плакат „РСФСР“. Фанфары» [8, с. 273].

Может быть, именно здесь, на праздничной площади, наиболее отчетливо встречались два начала, формирующих ту необъятную, пеструю и все-таки оваянную единым порывом культуру. Высокоразвитое искусство, вошедшее в революцию, оказалось в гуще всенародной стихии, в массе людей, сорванных с мест, вырванных из гнезд могучим ураганом революции; теряющих собственные меры ценностей; готовых принять любые формы, если они революционны. Факт существования этой стихии проецировался на искусство, определяя плакатность агитфарфора и лубочность окон РОСТА.

ВЕЩИ ПРОТИВ ВЕЩЕЙ: ВЕЩИ-СОЮЗНИКИ, ВЕЩИ-ВРАГИ

Пора открыть одну из самых драматических коллизий двадцатых.

Исследователи архаических культур отмечают явления апперцепции у народов на определенной ступени развития. Одухотворение вещи, внесение в нее собственных чувств: вещь, предмет, изображение наделяются активными (часто агрессивными) свой-

ствами, присущими людям. Новая вещь, только что вылупившаяся из 20-х, это:

Вещь – свобода,
Вещь – легкость,
Вещь – энергия,
Вещь – устремление
и вещь – оружие.

Как они, творцы новых форм, ненавидели старые вещи! Плюшевое кресло, шелковый абажур, какой-то безобидный флакончик были для них хуже Колчака. Чашки, бахрома, рюмочка – преискуррант врагов велик, ни один слоник не спрячется от наведенного нагана.

Глаголы, применимые к вещам, вместо устаревших «висит-стоит»: «тащит, цепляется, бросается». Иной раз кажется – художник уверовал в самом деле в войну вещей. Поверил, что вещи берут друг друга за глотку – жест, популярный в художественных кругах тех лет. Художник стравливал между собой предметы обихода. Даже лампочки хамили друг другу. И яростью, и страстью наделял художник чужое творение. Вещь-враг взята на подозрение, ей инкриминируют наличие зловредной энергии, языческое отношение к ней беспощадно (и если так можно сказать здесь – кровожадно). В определенной позиции вещью могла стать и канарейка, подумай только – «канарейкам головы сверните», писал поэт, готовый собственной печенью кормить собачку, и вот – «чтоб коммунизм канарейками не был побит» [9, с. 75].

Внутри Маяковского-поэта сидит художник. Когда дело доходит до ненавистного быта, художник тут как тут, делает мгновенные наброски, бдительно следит за предметами, пока поэт составляет их описание, не упуская ничего, вплоть до картины Бёклина «Остров мертвых». Все та же расширенная сверхоптика допускает совместить в одном пространстве Москву, Париж и литографию в рамке. Выстраивается ряд уравненных в масштабе значимых вещей, и вещь-враг обретает глобальный и классовый масштаб.

И лишь в действительности той поры, безгранично противоречивой, пронизанной иллюзорностью, можно поставить такую

материальную, такую чувственную картину, какая мастерски выполнена Э. Багрицким:

Меня еда арканом окружила,
Она встает эпической угрозой,
И круг ее неразрешим и страшен [1]

– голодный поэт у нэповской пищи. Ненависть, классовая ярость испепеляет ветчину и яблоки (в ситуации некредитоспособности поэта они практически предметы). Натюрморт страшен, а помголовский плакат не страшен.

Какою логикой и здравым смыслом это объяснить? Голодать ради идеи, обещающей скорое насыщение, а главное – всеобщее. Во имя ее посылать проклятие на еду. «Отбросивши сказки о чуде, / Отняв у богов небеса, / Простые советские люди / Повсюду творят чудеса»⁽¹⁾. Так будет сказано позже, пока что чудеса творит художник, оживляя вещь прошлого, чтоб расстрелять ее, обожествляя вещь будущего, где не будет богов.

Летающий город лишь задуман, а на воздух взлетают первые храмы. Архитектурные заслуги уничтоженного меркнут перед ослепляющим сверканием мечты из стекла о городах-звездах, о городах-счастье.

Первый реестр того, что не следует брать с собою в небо и в завтра, составляет Циолковский: кастрюли, перины, обувь и много чего еще. Но художник и поэт не хуже ученого знают, чего не нужно брать с собой.

Нами оставляются от старого мира только – пачка папирос, не больше. Пачка – мелочь, положил в карман, и в путь.

Но и еще есть тайная причина этой, как сказали бы сегодня, неадекватности отношения к бытовому предмету прошлого. Он плотен, его добротность приводит в отчаяние авангардиста, который в слове, в полотне, в объеме уже давно потрошит, расчленяет, пластует вещь, чтобы увидеть в ней невидимое, чтобы добраться до скрытой сущности; хотя бы до трехмерности ее, но увиденной всей сразу. Борьба

с материей в немалой мере предопределила прозрачность башен, стульев, манифестацию их невещественности.

Над Россией зажглась лампочка Ильича. Ею, обернутой в газетный фунтик, любовались, как дворцовой люстрой. В замесе свежих образов литература располагала свои воинствующие сюжеты. Очертя головы писатели бросались в гущи темного быта, врубались с шашками наголо в мелкие города захолустья. Быт, уклад, бедность и богатство были одинаково непереносимы. Все сложившееся, слежавшееся литература ворошила беспощадно.

Лишь у Булгакова профессор Преображенский остановил воинствующий пыл строителей нового мира на пороге своей старой квартиры. С высоты учености и мировой славы он не побоялся отстаивать уклад. Вступив в полемику с иным движением литературы, Булгаков, словно поддразнивая братьев-писателей-опрошенцев, со вкусом и удовольствием описывает супницу, судки, убранство этого бесстрашно старомодного жилища.

Кинематограф набирал изобразительную мускулатуру. Бытовые пассажи были крепки, как фарсы. Вещи, которые не годились для нового мира, группировались вокруг Игоря Ильинского в кепке, носителя отсталых черт.

Зато светлое будущее было изображено в стерильном павильоне. Оно не многим отличается от того лубочного мечтания, которому предается комсомолец Яшка по Гайдару: «В будущем хорошо будет. Хат не будет. На каждую семью дворец. С колоннами. С фонтанами. Завалинки из кафеля»⁽²⁾.

...Комсомольцы собрали из утиля машину времени для скорейшего посещения будущего (Маяковский). Строитель голубых городов Алексей Буженинов, не выдержав испытания пряником грезы и кнутом обыденщины, совершил преступление и предстал перед народным судом (А. Толстой). Деревенский гений-самоучка проходил зиму в железных калошах собственной конструкции (Платонов). И бродит среди всего печальный обыватель, потерявший в вавилонском столпотворении эпохи нормальную калошу (Зощенко).

(1) Песня «Советский простой человек». Музыка: С. Германов, Слова: В. Лебедев-Кумач, 1937.

(2) Фраза из музыкального телефильма «Бумбараш» (реж. Н. Рашеев, А. Народицкий, 1971) по мотивам ранних произведений и одноименной повести А. Гайдара [6, с. 286–340].

Здесь все смешалось, мир лежит в обломках и в проектах. Мир нужно расставить по местам. Распределить по классам, протереть тряпкой. В прозрачных чертежах изобретателей будущего люциферически поблескивает стекло; мир отражается в молочных зеркалах фарфора, перешептываясь, вполголоса шуршат ткани. Пахнет свежей стружкой. Как странно, что сохраняются старые названия вещей, еще не введено всемирное, земшарное эсперанто.

СТОП! Картина, набросанная как попало, достаточно правдива, но избыточно идеалистична. Действительность идиллий не признавала, она признавала борьбу. Консолидация сил искусства не означала сплочения рядов художников. Отнюдь: в формах осознания, восприятия процесса все в искусствах дралось между собой и без конца боролось. Как пели в популярной песне: «И вся-то наша жизнь и есть борьба», так оно и было. Боевой заряд с фронтов Гражданской войны ударял в общности художников. Ненависть, которую принято было питать к классовому врагу, экстраполировалась не только на враждебную вещь, не только на чужое произведение (чуждое, как говорили тогда), но и на другого художника.

В условиях всеобщего вихря, где все нормы и представления оказывались во взвешенном состоянии, свободное слово диспута легко переходило в слово политического обвинения. Границы этических нормативов были зыбки – и вынужденно отходили в тень мастера, разоблаченные как «непопутчики». Кем же? В первую очередь «своими» художниками же, брат пошел на брата. Как многое забылось и как прочно. Но кто же не помнит сегодня о судьбе Мастера в «романе века»? Произведение Мастера уничтожила критика, самого Мастера – донос критика. Это был позже, но в 1920-е складывалась модель борьбы художника с художником. В дальнейшем ею воспользовались.

СИЛА ЗЕМНОГО ПРИТЯЖЕНИЯ

На исходе двадцатых культура испытала если не утомление, то похмелье, когда между проклинаемым прошлым и заклиняемым будущим проступил материк реальности и перед ослепленными глазами художника встало не замечаемое прежде сегодня. С ним более нельзя не считаться. Оказалось – его не одолеешь в один перелет, его нужно прожить. Еще оказалось, что на то уйдет целая человеческая жизнь.

Что ж! Жизни для общего дела не жалел никто.

Но земные дела и задания вторгались в скважину между мечтами и действительностью, эпоха звездных грез быстро шла на убыль. Бесшумные сновидческие перелеты в небесах обернулись грохотом подземных поездов. Стекло воздушных городов сменил мрамор реального города под Москвой – метрополитена. В округлых нишах глубоко под поверхностью грунта сидели бронзовые люди, как живые, только крупнее.

А воздух вселенной, наполнявший прозрачные башни, – как будто это были дирижабли, – стал вытесняться массивной каменной кладкой. Башни превращались в дворцы. Дворец – это уже не воздушный замок. Он веществен, он наполняет сердце гордостью за реальность свершений.

Вместе с тем сама материя культуры 30-х претерпевала изменения в массе, в составе и в структуре. И хоть словесность по-прежнему подгоняла хронологию, покрикивая «Время, вперед!», отношения пространства-времени менялись неотвратимо в подспудном восприятии художника. Эти перемены были чреватые далеко уводящими последствиями, перехлестнувшими пределы пространственно-временных координат.

С возвращением культуры на землю из живописи уходит сферическая перспектива. На смену освещенности торопится светотеневая моделировка. Она захватывает пространство картины и скульптуры, замыкая изображение на себе самом. Однако предмет, попавший в изобразительное искусство тех лет, не прост. Он есть некий идеальный образец, положительный идеал, заключенный в реалистическую оболочку. На него следует равняться. Долго сохраняют себя, свой глаз и руку отдельные художники. Однако времена всеобщей одаренности уходят в тень. Переменилось и декоративно-прикладное дело. В быт возвращалась апробированная эпохами чаепитий поповская чашка, на ходу меняя декор. Без лишних прений ее покладистая купеческая форма приняла портрет Чкалова и карту перелета.

Шла пора прямого иллюстрирования темы. Оптимальная напряженность между элементами агитфарфора и агитситца распалась, уступив место набору изображений. Изображения были многословны, многодетальны.



Илл. 7–8. Чашка 1930-х годов с изображением маршрута легендарного беспосадочного перелета Москва – Северный полюс – Ванкувер и портретом В.П. Чкалова

Вещный мир 1920-х, отмеченный участием в глобальных преобразованиях, проверку практикой прошел неважно. При смене общественных ориентаций все оказалось малопригодным: те вещи могли жить лишь в пространстве своего часа. Авангардные формы новых предметов плохо контактировали с бытом.

На сцене художник уже не ставил на испытание модель устройства новейшего интерьера. Дух декорационных установок менялся, менялись климат и поэтика театральной жизни. Не в цвету, а на исходе были ярчайшие советские театры 20-х, когда их закрывали. К тому времени они уже были обессилены слабой современной драматургией, их теснила критика. В 20-е годы художник, вставший на службу революции, воспитывал в себе готовность к выполнению социального заказа. Велика была вера творческой личности в личность руководящую: «И если он скажет: „Убей!“ – Убей». [2, с. 267–270.] Признание поэта дорогого стоит... И за него искусство и литература расплачивались сполна!

Список литературы:

- 1 *Багрицкий Э.* Встреча (1928) // Э.Г. Багрицкий. Стихотворения. Ленинград, «Советский писатель», 1956. URL: http://az.lib.ru/b/bagrckij_e_g/text_0010.shtml#menua-eda-arkanom (дата обращения 12.01.2019).
- 2 *Багрицкий Э.* ТВС (1929) // Советская поэзия. В 2 т. Ред. А. Краковская, Ю. Розенблюм. М.: Художественная литература, 1977. Т. 1.
- 3 *Белый А.* РГБ, ф. 167, карт. 1, ед. хр. 15.
- 4 *Блок А.* Интеллигенция и Революция // А.А. Блок. Public domain, 1918.
- 5 *Брик О.* // ЛЕФ, 1924. № 2.
- 6 *Гайдар А.* Бумбараш (Талисман) // А. Гайдар. Собр. соч. в 3 т. Сост. Т.А. Гайдар. М.: Правда, 1986. Т. 3.
- 7 *Иванов В.* Поэт и чернь. // Весы, 1904. III.
- 8 История советского театра. Ленинград: Художественная литература, 1933. Т. 1.
- 9 *Маяковский В.* О дряни. 1920–1921 гг. // Маяковский В.В. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Художественная литература, 1955–1961. Т. 2.
- 10 *Маяковский В.* Революция. Поэтохроника, 1917. [Маяковский В.В. Собр. соч. в 13 т. М.: Художественная литература, 1955. Т. 1.
- 11 *Тиме Е.* Дороги искусства / Лит. запись Ю.Л. Алянского, предисл. А.А. Яблочкиной и П.А. Маркова. М.; Л.: ВТО, 1962.
- 12 *Толстой А.* Аэлига // А.Н. Толстой. ФТМ, 1923.
- 13 *Толстой А.* Голубые города. Собр. соч. в 10 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1958. Т. 5.
- 14 *Хлебников В.* Собр. соч. в 6 т. Т. 6. Книга первая. Статьи (наброски). Ученые труды. Воззвания. Открытые письма. Выступления. 1904–1922 / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. М.: ИМЛИ РАН, 2005.
- 15 *Циолковский К.* Грезы о земле и небе // URL: https://royallib.com/book/tsiolkovskiy_konstantin/gryoz_i_o_zemle_i_nebe_sbornik.html (дата обращения 12.01.2019).