Мазаев А. И. **Концепция «Производственного искусства» 20‑х годов: Историко-критический очерк**. М.: Наука, 1975. 270 с.

**Предисловие** 3 [Читать](#_Toc318450137)

**Октябрь и начало строительства советской художественной культуры** («производственничество» в свете ленинской критики футуризма и Пролеткульта) 9 [Читать](#_Toc318450138)

**«Производственничество» и Пролеткульт** (социально-психологические и общественно-политические аспекты истории «производственничества») 42 [Читать](#_Toc318450139)

**«Производственничество» и «ЛЕФ»** (эстетико-культурные и социологические аспекты истории «производственничества») 88 [Читать](#_Toc318450140)

**«Производственничество» и «Тектология» А. Богданова** (теоретико-гносеологические и философские аспекты истории «производственничества») 205 [Читать](#_Toc318450141)

# **{3}** Предисловие

Усилиями наших ученых сделано немало для того, чтобы обрисовать начальный период развития советской художественной культуры. Большая работа по изысканию источников, сбору и обобщению фактического материала, проводившаяся на протяжении десятилетий, завершилась в последние годы созданием фундаментальных трудов по литературе, театру, изобразительному искусству, кино, музыке и архитектуре 20‑х годов[[1]](#footnote-2). Благодаря этому ранняя советская художественная культура воспринимается сегодня и полнее и конкретнее по сравнению с тем, как она выглядела, например, в 50‑е годы. Это, в свою очередь, содействовало более объективной оценке первого десятилетия в развитии нашего искусства. Сегодня общепринятым является мнение, что 20‑е годы есть период постепенного становления советского искусства как искусства социалистического реализма, время формирования {4} и победы идейно-эстетических принципов этого метода в творчестве не отдельных, как считалось раньше, а подавляющего большинства художников нашей страны.

Освобождение от нормативных критериев в подходе к явлениям художественной жизни 20‑х годов сопровождалось интересом к истории эстетической мысли этого периода и ее более внимательным прочтением[[2]](#footnote-3).

Дальнейшего углубления наших знаний о начальных шагах советского искусства требует сама жизнь, постоянное движение нашей культуры к новым рубежам, а также современное развитие идеологической борьбы. Задача изучения наследия 20‑х годов, как она формулируется сегодня, состоит в том, чтобы показать всю сложность формирования идейного единства советской художественной культуры, отчетливо увидеть не только такие резко обозначившиеся противоположности, как лагерь ее противников, но также и то, какие процессы совершались в среде деятелей культуры, поддерживавших Советскую власть, однако не сразу принявших принципы социалистического реализма по той причине, что марксистско-ленинское мировоззрение у них только еще формировалось. Главным по-прежнему остается выявление руководящей роли партии в культурном строительстве, в преодолении ошибочных идейно-эстетических платформ различных художественных группировок и течений 20‑х годов. Вне этого нельзя глубоко и всесторонне понять историю советского искусства, становление и утверждение социалистического реализма. Весьма актуальной поэтому является дальнейшая критика чуждых марксизму эстетических теорий 20‑х годов и особенно тех, в отношении которых за последние годы высказывались противоречивые суждения, направленные на всепрощение «за давностью времени» и способствовавшие их неоправданной апологетизации (теории ОПОЯЗа, концепция «производственного искусства» и др.).

{5} В борьбе буржуазных идеологов против социалистической культуры, в нападках ревизионистов на марксистско-ленинскую эстетику их главная цель заключается в искажении идейных принципов нашего искусства, в превратном истолковании его развития. Сегодня невозможно найти работу о социалистической художественной культуре, вышедшую из-под пера буржуазного ученого или ревизиониста, в которой бы 20‑е годы не противопоставлялись со знаком «плюс» последующим периодам развития искусства в нашей стране. Это десятилетие оценивается в буржуазной печати как эпоха расцвета, когда соревновались различные школы и направления, когда не ограничивалась свобода творческих поисков. Подобная оценка проистекает не от того, что наши идеологические противники скорбят о «золотом веке» советского искусства и его теории. На самом деле им глубоко чужды 20‑е годы, отмеченные на только обилием художественных школ и группировок, боровшихся друг с другом, но и неуклонным движением советского искусства к идейному единству. Однако прославление этого периода им нужно прежде всего для того, чтобы полностью отвергнуть достижения нашего искусства и марксистско-ленинской эстетики в 30‑е, 40‑е и последующие годы, чтобы доказать ложную мысль, будто искусство 20‑х годов обрело свою силу и значительность не потому, что правдиво отражало революционную действительность и активно участвовало в строительстве социализма, а потому, что было связано с авангардизмом. Отсюда идет характерное для буржуазной и ревизионистской литературы расточение комплиментов по адресу футуристов, абстракционистов, имажинистов и конструктивистов. Отсюда поддержка формализма в эстетике и искусствознании 20‑х годов. Все это, вместе взятое, имеет целью опорочить идею и принцип партийного руководства искусством в нашей стране.

Настоящий очерк посвящен критическому рассмотрению лишь одной концепции 20‑х годов — так называемого {6} «производственного искусства», или «производственничества», если пользоваться установившейся в нашей критике терминологией. Такое ограничение объясняется особой сложностью данной концепции и ее почти полной неизученностью[[3]](#footnote-4). По своему месту и значению в художественной жизни 20‑х годов она стоит в одном ряду с теориями ОПОЯЗа и вульгарной социологией. Широкий интерес к ней возродился в самом начале 60‑х годов и до сих пор держится не только в связи с усиливающейся популярностью технической эстетики и художественного конструирования, но еще и потому, что в методологии некоторых современных советских и зарубежных эстетиков критики отмечают заново переосмысленные влияния этой концепции или, напротив, прямую полемику с ней.

В текущей критической литературе по поводу «производственничества» время от времени возникают споры, в которых сталкиваются противоположные взгляды. И если в одних случаях мы имеем дело с безоговорочной критикой этой доктрины, то в других — с попыткой столь же безоговорочного славословия по ее адресу. Не совпадают и мнения относительно того, идейным ядром какой организации она являлась и каких теоретиков и художников 20‑х годов следует считать «производственниками».

Цель данного очерка — максимально прояснить эту теоретически неопределенную ситуацию, сложившуюся вокруг проблемы «производственничества».

{7} Автор не ставит перед собой историографической задачи. В центре его исследовательского внимания — не хронология фактов и событий, а внутренняя логика формирования «производственничества» как идеологической системы эстетико-индустриального толка, ее скрытые тенденции и проблемы. Привлекая к анализу во многом уже забытый и малоизвестный материал из теоретических и публицистических выступлений виднейших представителей Пролеткульта и ЛЕФа, рассматривая и критически оценивая этот материал в непосредственной связи с идеологической борьбой 20‑х годов, с учетом крайне противоречивой практики литературы и искусства этого времени (пролетарская поэзия, «левое» искусство), а также эстетических традиций дореволюционного прошлого (эстетика кубо-футуризма и махизма), автор стремится воссоздать целостную картину зарождения, становления и распада «производственничества», раскрыть его социально-психологические, формально-художественные и теоретико-гносеологические корни. При этом отношение автора к разбираемому им направлению эстетической мысли 20‑х годов откровенно полемично с любыми попытками его апологетизации, с любой формой его теоретической реабилитации. Признавая за практическими участниками «производственничества» определенного рода достижения в области художественно-прикладной деятельности, автор раскрывает несостоятельность идейных претензий «производственников» на ведущую роль в советской художественной культуре, несовместимость провозглашенной ими «революции в искусстве» с подлинно культурными задачами и целями социалистической революции. Автор ставит своей главной задачей дать четкую классовую характеристику эстетической позиции «производственников» и выявить принципиальное расхождение этой позиции с политикой Коммунистической партии и Советского государства в области искусства, с ленинской теорией культуры.

{8} Эти задачи определили своеобразие как структуры очерка в целом, так и отдельных его разделов. Сам очерк строится как бы по вертикали с преобладанием проблемно-теоретического подхода к данной теме, а его разделы — и по горизонтали и по вертикали (особенно II и III разделы), т. е. в проблемно-историческом плане с одновременным использованием исторического и логического методов анализа.

Первый раздел посвящен рассмотрению партийных документов и ленинских высказываний о культуре и искусстве, которые являются надежным источником методологической четкости и ясности для каждого исследователя, обращающегося к изучению истории советской художественной культуры. Здесь же приводятся и анализируются данные критики 20‑х годов о «производственничестве».

Второй раздел содержит анализ социально-психологических и общественно-политических аспектов содержания «производственничества», третий — социологических и художественных аспектов и, наконец, четвертый — философских и теоретико-гносеологических аспектов содержания данной концепции. Такая именно последовательность разделов выбрана не случайно. Она отражает путь «от простого к сложному», которым шел автор в своем критическом анализе предмета в который, как он надеется, и для читателя будет предпочтительным.

# **{9}** Октябрь и начало строительства советской художественной культуры («производственничество» в свете ленинской критики футуризма и Пролеткульта)

Уже в самые первые годы после Октября, когда еще только закладывались основы советского государственного строя, постепенно формируется и социалистическая художественная культура, такие ее качества и свойства, как коммунистическая партийность, публицистичность, выразительность художественных форм, умение общаться с народом и доносить до него идеи социализма.

Всем известно, что уже в 20‑е годы были созданы первые советские оперы и симфонии, многие произведения камерной и песенной музыки, и рядом с именами таких композиторов, как А. Глазунов, С. Василенко, В. Глиер, Б. Асафьев, Н. Мясковский, С. Прокофьев, получивших известность еще до революции, появились новые, не менее яркие: В. Шебалин, Д. Шостакович, А. Хачатурян, И. Дунаевский и др. Новая советская музыка опиралась на могучее наследие прошлого и развивала его. В ней происходило живое слияние традиций русского симфонизма, камерной лирики и народных напевов с мотивами и ритмами, рождаемыми революционной тематикой, эмоциональной силой и духовным богатством нового человека.

Нечто аналогичное, хотя и на ином уровне, происходило в 20‑е годы в области изобразительного искусства. Наиболее ярко его представляла тогда Ассоциация художников революционной России, соединявшая классический опыт передвижников с поисками новой формы и на этом пути достигшая первых и наиболее содержательных в идейном отношении результатов в истории советского изобразительного искусства. Здесь сообща трудились художники и скульпторы разных поколений: А. Архипов, {10} Н. Касаткин, К. Юон, И. Грабарь, И. Бродский, Б. Иогансон, М. Манизер, С. Меркулов и др.

В произведениях советских художников-реалистов 20‑х годов, которые входили не только в АХРР, но и в ОСТ, а также в объединения «Четыре искусства», «Круг искусства», «Маковец», НОЖ и другие, — были запечатлены в доступной народу форме события и герои революции, переданы через новые динамические композиции и яркие цветовые гаммы сюжеты, образы, ритм и пластика новой социалистической действительности.

Исключительно бурной жизнью жил в 20‑е годы советский театр. В нем, как и в других видах искусства, происходил сложнейший процесс слияния традиционного и новаторского, оказывавший плодотворное воздействие на творчество и зрелых и еще совсем молодых мастеров сцены. Не случайно в те годы рядом с именами М. Ермоловой, К. Станиславского, В. Немировича-Данченко я молодых художников дореволюционной поры — В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова — сверкали на театральных афишах имена Н. Хмелева, Б. Щукина, Н. Черкасова, Н. Мордвинова, В. Ванина, Д. Орлова, И. Ильинского и многих других, пришедших в театр уже после Октября.

Говоря о значении первого десятилетия в истории советского искусства, нельзя обойти вниманием кино, где новое революционное содержание, пожалуй, отчетливее всего обусловило новую художественную форму и где, следовательно, уже первые результаты предстали в качестве эпохальных достижений, опередивших намного развитие мирового кинематографа.

В условиях советской действительности кино сразу же получило признание как «важнейшее» (В. И. Ленин) среди других видов искусства. Первые мастера советского кинематографа обратили свое главное внимание на фиксацию событий революционной эпохи. Картины живой, подлинной жизни, воспринятые сквозь призму революционного миросознания, определили стилистику, содержание и форму нашего кино тех лет. Произведения Дзиги Вертова, Я. Протазанова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и других в силу самой революционной тематики должны были обрести и действительно обрели особый новаторский язык, присущий только советскому кино, а вместе с тем и возможность правдиво, художественно-выразительно запечатлеть {11} в искусстве рождение и победу новой социалистической эры. В этом своем качестве советское кино 20‑х годов полностью оправдало возложенную на него В. И. Лениным миссию великого, обращенного к миллионной аудитории пропагандиста коммунистических идей.

Характеристику достижений советской художественной культуры за первое десятилетие существования Советской власти можно значительно расширить, обратившись к неназванным здесь еще видам искусства, например, к архитектуре или, тем более, к литературе и поэзии, где в те годы трудилось немало выдающихся мастеров слова. Но и сказанного достаточно, чтобы представить масштаб художественной деятельности в 20‑е годы и самым положительным образом оценить ее значение в истории становления и развития социалистического искусства.

Художественные достижения эпохи 20‑х годов, засвидетельствовавшие перед всем миром факт рождения искусства нового типа, были достигнуты ценой колоссальных усилий и редкого в истории творческого напряжения. Это объясняется не только беспрецедентной новизной задач, которые пришлось решать первым советским художникам, но и материальными трудностями, переживаемыми в тот период нашей страной, наконец, обостреннейшей идейной борьбой, которую на протяжении всего первого десятилетия проводило советское искусство с чуждыми эстетическими концепциями и художественными направлениями. Чтобы сколько-нибудь конкретно представить все это, рассмотрим для начала ситуацию, сложившуюся в художественной среде сразу же после Октябрьской революции.

В исключительно сложной обстановке начинала свою жизнь молодая советская художественная культура.

Революция, как известно, привела в искусстве к разделению и расслоению, обусловленному в первую очередь тем социальным конфликтом, который расколол страну на два враждующих лагеря и вылился в открытую войну классов, армий, идеологий. Социально-политическая дифференциация играла тогда в художественной среде огромную роль, фактически определяя характер существования искусства и внутреннюю логику его развития. Часть литераторов и художников вообще не приняла революцию и эмигрировала (И. Бунин, А. Куприн, Б. Зайцев, К. Малявин, Л. Пастернак и др.) Но в стране оставалась {12} группа деятелей буржуазной культуры, откровенно враждебных рабочему классу и сознательно пытавшихся увести искусство от задач революционной борьбы. Они отказывались принять эстетические принципы, выдвинутые большевиками, вели ожесточенные нападки на ленинскую программу культурного строительства, организовывали саботаж.

Большинство русской художественной интеллигенции, как известно, составляли люди, всегда сочувствовавшие освободительному движению. Но и такие тем не менее отнеслись к Октябрю поначалу настороженно, не сразу осознали его значение, очень медленно, с оглядкой назад, с мучительными колебаниями, отнимающими силы и бросающими в затяжной творческий кризис, — шли на сближение с Советской властью. Некоторые из старых русских художников восприняли революцию как возврат к варварству и пророчествовали о гибели культуры, утверждая, что «будущее русского искусства — его прошлое». Ряд теоретиков и практиков искусства провозглашал во имя «спасения искусства» его независимость от общественной жизни, от политики, проповедовал необходимость воплощения в нем «особых» идей, отличных от марксизма, или вообще отказ от всякой идеологии в художественном творчестве. Декадентский культ мечты, покоящиеся на нем различные идеалистические теории получали тогда некоторое распространение и воздействовали даже на художников, принявших революцию и почувствовавших на себе оздоровляющую силу ее идей.

Но самое сложное, пожалуй, состояло в отсутствии какого-либо единства среди преданных революции художников, а также в полном непонимании большинством из них содержания социалистической художественной культуры, ее задач, а следовательно, и способов ее строительства. Среди них наиболее активную часть составляли в тот период пролеткультовцы и футуристы, ожесточенно спорившие между собой за право монопольно представлять пролетарское искусство, но сходящиеся в неприятии культурного наследия прошлого. Им казалось, что в культуре, искусстве и литературе, как в политической и экономической сферах, должны происходить коренная ломка, открытие новых, прямо противоположных предшествующей культуре путей и средств. Что же касается тех деятелей культуры и искусства, которые понимали {13} невозможность строить новое на голом месте, то и они не могли в первые послереволюционные годы найти в сложном художественном хозяйстве конкретные пути и формы соединения нового и старого.

В самом начале 20‑х годов, когда в стране еще продолжалась социальная революция, когда вспыхнула и распространилась на всю ее территорию гражданская война, многие всерьез ставили вопрос: быть или не быть культуре, быть или не быть искусству и красоте? Оснований для такого рода сомнений, исходивших от лиц, преданных революции, было тогда более чем достаточно. Их питали и смертельная военная опасность, не раз нависавшая над Советской республикой, и голод, и разруха, и немногочисленность преданных квалифицированных кадров, на пороге к тому же стояли тогда вопросы первостепенной важности: воссоздание на новых началах экономики и промышленного производства. Некоторые же из тех, кто опасался за судьбы культуры в тот период, ссылались еще на одно серьезное обстоятельство, но о нем следует сказать особо.

«Страшна внешняя война. Однако в известном смысле страшнее гражданская. Революция победила… Восставшие в стане врагов. И здесь жестоко мстит за себя то отчуждение, которое легло между народом господ и народом рабов, между культурой, выросшей там, наверху, и варварским бытом загнанных туда, вниз. Самые великие ценности первых мертвы для вторых, а для многих превращаются в злые символы, ибо подсчитываются капли пота, из которого созданы золотые ножки стула, и взвешивается кровь, запекшаяся в драгоценном чепце. Узнают свою украденную жизнь и разбивают фиалы об пол»[[4]](#footnote-5).

М. Рейснер, написавший эти строки, имел в виду стихию анархии и разрушения — страшную силу, чуждую социалистической революции, но которая давала о себе знать в ходе самой революции и особенно гражданской войны, несмотря на то, что партия и Советская власть активнейшим образом ей противодействовали, воспитывая в массах организованность и революционную дисциплину, сурово карая и обуздывая экстремизм во всех его проявлениях.

{14} «… Действительно великие революции, — учил В. И. Ленин, — рождаются из противоречий между старым… и абстрактнейшим стремлением к новому, которое должно уже быть так ново, чтобы ни одного грана старины в нем не было»[[5]](#footnote-6). Здесь объяснение того, почему Октябрьская революция, никогда не выступавшая с сокрушительной критикой прошлой культуры, тем не менее столкнулась на практике с проявлением такого антагонизма.

В годы революции и гражданской войны все старое (во всем его объеме) должно было ассоциироваться с классово враждебным, а все новое (также во всем объеме, включая и лженоваторство) — с подлинно революционным. В таком именно взгляде на вещи была известная историческая логика. Массы не могли отстоять завоевания революции, сохраняя пиетет к старому. «Тогда главной задачей, — говорил В. И. Ленин, — была критика буржуазии, развитие в массах ненависти к ней…»[[6]](#footnote-7) Но классовая ненависть, столь необходимая для вооруженной борьбы, нелегко согласовывалась с эстетическим отношением и восприятием искусства, созданного в обществе помещиков и капиталистов; совсем не согласовывалась с сознанием, отягощенным грузом мелкобуржуазной психологии и склонным к проявлениям рвачества, недисциплинированности, неорганизованности, необузданности и разрушения.

Совершавшийся в годы революции процесс разрушения старого мира не мог в определенной мере не задеть также культуры и искусства прошлого, что и было одним из тех оснований, на которых вырастали сомнения относительно самой возможности существования в стране культуры, искусства и красоты. Драматизируя его, некоторые современники нередко склонялись к выводу о неизбежности в революционной России культурного вакуума. Другие же, наоборот, с восторгом приветствовали элементы стихийного в революции и идейно их поощряли (футуристы и пролеткультовцы). Этим двум крайностям решительно противостояло ленинское понимание «издержек» революционного процесса.

На VII съезде РКП (б) в марте 1918 г. В. И. Ленин говорил, ссылаясь на Энгельса и развивая его мысли: {15} «В отличие от людей, которые искажают марксизм, которые преподносят свои запоздалые лжеумствования, что на почве разрухи социализма не может быть, Энгельс понимал превосходно, что война… создаст не только разруху, одичание, мучения, бедствия в массах, которые захлебнутся в крови, что нельзя ручаться, что это поведет к победе социализма, он говорил, что это будет: “либо победа рабочего класса, либо создание условий, делающих эту победу возможной и необходимой”, т. е., следовательно, тут возможен еще ряд тяжелых переходных ступеней при громадном разрушении культуры и производительных средств, но результатом может быть только подъем авангарда трудящихся масс, рабочего класса, и переход к тому, чтобы он взял в свои руки власть для создания социалистического общества. Ибо, каковы бы ни были разрушения культуры — ее вычеркнуть из исторической жизни нельзя, ее будет трудно возобновить, но никогда никакое разрушение не доведет до того, чтобы эта культура исчезла совершенно»[[7]](#footnote-8).

В. И. Ленин и руководимая им партия большевиков никогда не скрывали исключительных трудностей борьбы за социализм в стране, вчера еще одной из самых отсталых, разоренной империалистической войной. Они предвидели «издержки» революции, но не считали, что таковые приведут к исчезновению культуры. Не потому, конечно, что культура неистребима, но потому, что разрушение как таковое вообще не являлось задачей социалистической революции. «Напротив, главной задачей… начатой нами 25 октября 1917 г. социалистической революции в России, — говорил Владимир Ильич, — является положительная или созидательная работа…»[[8]](#footnote-9)

Разрушение вообще, в том числе разрушение классической культуры, было знаменем буржуазных революций, и об этом говорят многие факты из истории таких революций в Англии и Франции. Знаменем социалистической революции в России было творчество во всех областях жизни и культуры, опиравшееся на достижения человечества в прошлые эпохи.

Широко известны слова Ленина, сказанные им в начале 1919 г.: «Мы хотим строить социализм немедленно {16} из того материала, который нам оставил капитализм со вчера на сегодня, теперь же, а не из тех людей, которые в парниках будут приготовлены… Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил…, всю науку, технику, все знания, искусство. Без этого мы жизнь коммунистического общества построить не можем»[[9]](#footnote-10).

Так формулировался вопрос о построении нового общества в революционной России, а в связи с этим — о необходимости овладеть всей суммой знаний, культурных достижений, накопленных в прошлом. Такой подход решительно противостоял теориям Пролеткульта и футуристов, оторванным от реальных запросов времени и отмеченным мелкобуржуазными устремлениями к нигилизму и разрушению. Не выдумка особой «пролеткультуры», искусственно создаваемой, а дальнейшее развитие существующей культуры и ее обогащение революционным мировоззрением — таким был курс партии, теоретически обоснованный Лениным и практически выразивший себя в комплексе идейных и организационных мероприятий Советского правительства, направленных на создание и развитие социалистической культуры и социалистического искусства.

В речи, обращенной к участникам III съезда комсомола (1920), Владимир Ильич призывал к настойчивому и серьезному освоению прошлой культуры, традиций в области науки и искусства. Он говорил: «Вы должны не только усвоить их, но усвоить так, чтобы отнестись к ним критически, чтобы не загромождать своего ума тем хламом, который не нужен, а обогатить его знанием всех фактов, без которых не может быть современного образованного человека»[[10]](#footnote-11).

Принцип подхода к культурному наследию и его правильного постижения формулировался так: «… *Развитие* лучших образцов, традиций, результатов *существующей* культуры с *точки зрения* миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»[[11]](#footnote-12). Это означало на практике, что вся прогрессивная культура, вне зависимости от того, в какие времена и в каких социальных условиях она сложилась, {17} должна была восприниматься как величайшее достояние народа, строящего социализм. Ибо, как учил Ленин еще до революции: «В *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная… мы *из каждой* национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы, берем их *только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму *каждой* нации»[[12]](#footnote-13).

В. И. Ленин чрезвычайно широко ставил проблему духовного наследия. Однако в его подходе к ней не было и грана того, что можно назвать стихийностью. Широта здесь, как и во всем у В. И. Ленина, сочеталась с марксистскими критериями оценки культуры прошлого, гарантирующими точный водораздел между тем, что бесценно во все времена, и тем, что в прошлой культуре имело узкоклассовый смысл и теперь могло быть без ущерба изъято из обращения. Бесценным же в культуре и искусстве прошлого для Ленина было все то, что обнаруживало так или иначе связь с народной жизнью, с прогрессивными идеями, с борьбой угнетенных классов за свое социальное освобождение; вдвое бесценным, если оно к тому же, как это было, например, в случае с классическим искусством, выступало в форме «истинно-прекрасного».

«Красивое нужно сохранить, — говорил В. И. Ленин в беседе с Кларой Цеткин, — взять его как образец, исходить из него, даже если оно “старое”. Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно “старо”? Почему надо преклоняться перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что “это ново”? Бессмыслица, сплошная бессмыслица!»[[13]](#footnote-14)

Судя по этому высказыванию, направленному против «ниспровергателей в живописи» с их «бессознательным {18} почтением к художественной моде, господствующей на Западе»[[14]](#footnote-15), Ленин считал, что строительство коммунистического искусства будет проходить на основе традиционных форм и через их обновление. Но из этого не следует делать вывод, будто он был против создания совсем новых форм, непохожих на традиционные.

По свидетельству А. В. Луначарского, В. И. Ленин представлял себе процесс создания коммунистического искусства как процесс двуединый: и через обновление традиционных художественных форм и средств, не обрывающее нити преемственности с прошлым искусством, и через отрицание традиционных форм и средств, ведущее к оригинальным открытиям[[15]](#footnote-16). Решая вопрос о старом и новом в искусстве, Ленин никогда не обособливал его как чисто эстетический или, точнее, формально-эстетический вопрос, а связывал его с важнейшими для того времени общесоциальными и идеологическими задачами.

О новаторстве в художественной культуре Ленин судил не по формальным признакам, а главным образом по способности искусства глубоко и масштабно отражать новые процессы самой революционной действительности и освещать их с позиций, стимулирующих движение общества вперед по пути социалистических преобразований. Усматривая главный источник новаторства художественного творчества в новизне общественной жизни, которая после победы Октябрьской революции ярче всего выражалась в политическом и духовном раскрепощении масс, Ленин призывал революционных художников извлекать свой пафос из «коммунистической нови» в жизни и психологии народа, а свои творческие искания постоянно сверять с общенародным социальным творчеством. Вот этот призыв, обращенный к деятелям искусства 20‑х годов и близко принятый к сердцу многими из них, но по-настоящему осознанный чуть позднее: «… важно не наше мнение об искусстве. Важно также не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами. Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими {19} корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»[[16]](#footnote-17).

Это высказывание, являющееся краеугольным камнем ленинской идейно-эстетической программы, определило главные особенности и направление творческих поисков в 20‑е годы, связанных с созданием художественной культуры нового типа. Что же касается условий, в которых такие поиски проводились и вообще стали возможны, то они были созданы социальными, политическими и культурными преобразованиями, вносимыми Октябрем.

### \* \* \*

Несмотря на колоссальные трудности отстаивания Советской власти (борьба с интервентами, саботажем, голодом, разрухой и т. п.), партия и Советское правительство уже в самые первые годы после Октября занимались не только организацией всенародной борьбы, политической и экономической жизни на новых началах, но и собственно культурным строительством. Об этом красноречиво свидетельствует широкий и глубоко продуманный комплекс принятых тогда законодательных актов и организационных мероприятий.

9 ноября 1917 г. Совнарком издал декрет «О печати», а в январе 1918 г. ВЦИК утвердил закон «О Государственном издательстве». По этому закону издательская деятельность возлагалась на Наркомпрос, который за один год — с мая 1918 г. по май 1919 г. — издал 115 названий русской классики общим тиражом в 6 000 000 экземпляров. В мае 1919 г. было принято постановление ВЦИК о создании Государственного издательства РСФСР, которое выпускало художественную литературу, главным образом, русскую и зарубежную классику.

Между июнем и сентябрем 1918 г. принимаются три важнейших декрета правительства в области культуры: «О национализации Третьяковской галереи», «О запрещении вывоза за границу предметов искусства и старины» и «О регистрации, приеме на учет и охранении памятников искусства и старины, находящихся во владении {20} частных лиц, обществ и учреждений». В развитие этих декретов, направленных на охрану культуры и передачу ее памятников в народную собственность, позднее были приняты документы о превращении в заповедные места-музеи дома Льва Толстого в Хамовниках, Ясной Поляны, Михайловского и многих других мест, связанных с жизнью и деятельностью видных писателей, художников, ученых.

В марте 1919 г. на VIII съезде РКП (б) была принята резолюция об обязательном и бесплатном общем и политехническом образовании, а в программе партии, одобренной на этом же съезде, указывалось на необходимость «открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров»[[17]](#footnote-18). Эти важнейшие для судеб социалистической культуры решения партии получили в дальнейшем свое подтверждение в ряде законодательных акций Советского правительства: в декрете Совнаркома «О ликвидации безграмотности среди населения РСФСР» (декабрь 1919 г.), в национализации театров и фотокинопромышленности (август 1919 г.) и в ряде практических мероприятий.

В культурном строительстве, начавшемся в нашей стране сразу же после Октября, проявилась забота партии и правительства о народных массах. В деятельности партии и правительства на поприще культуры следует видеть главную причину того, почему в воюющей, голодной, испытывающей бесконечные лишения стране художественная жизнь не только не замерла, но и смогла обрести для себя новые формы существования: массовые революционные празднества, агитационное искусство, массовая художественная самодеятельность, в которой ярко проявился, говоря словами Ленина, прекрасный размах, «который дала народному творчеству великая революция»[[18]](#footnote-19).

Главное же состояло в том, что мероприятия партии и Советского правительства закладывали прочные основы для развития советской культуры на многие годы вперед. Они сыграли огромную роль в преодолении настороженного, подчас недоверчивого отношения к революции со {21} стороны массы художественной интеллигенции, опасавшейся за судьбы культуры и занимавшей в силу этого выжидательные позиции. Эти мероприятия показали, что партия и правительство не только не собираются ликвидировать искусство, но, напротив, придают ему огромное значение и будут всеми силами содействовать его сохранению и дальнейшему развитию. Но в противовес идеалистическим и буржуазным теориям «чистого», стоящего «вне политики» и «вне революционной истории» искусства партия со всей четкостью указала, что определять и оплодотворять новое художественное творчество должны идеи коммунизма, задачи социалистического строительства. Так, в решении VIII съезда РКП (б) по этому поводу говорилось: «Нет таких форм науки и искусства, которые не были бы связаны с великими идеями коммунизма и бесконечно разнообразной работой по созиданию коммунистического хозяйства»[[19]](#footnote-20).

Культурное строительство в нашей стране в первые годы после революции проводилось, как известно, при личном участии Ленина. И хотя роль Ленина в создании социалистического искусства подробнейшим образом освещена в нашей литературе, мы не можем пройти мимо этого существенного момента.

В. И. Ленин, сознавая сложность того, что он называл «возобновлением» культуры в условиях еще не закончившейся революционной битвы, отчетливо видел и опасность промедления в постановке и практическом решении задач культурного строительства, какими бы серьезными аргументами такое промедление ни оправдывалось.

Вопросы культурного строительства постоянно находились в поле зрения Владимира Ильича, а многие из тогдашних начинаний в области социалистического искусства непосредственно рождались по его личной инициативе, отличались смелостью, широтой и глубиной замысла. А. В. Луначарский, вспоминая позднее о знаменитом ленинском плане монументальной пропаганды, который памятен советским художникам всех поколений, в том числе и нынешнему поколению, продолжающему трудиться над его претворением в жизнь, писал: «По правде сказать, я был совершенно ошеломлен и ослеплен этим предложением. Оно мне чрезвычайно понравилось.

{22} Мы занялись тотчас же его осуществлением»[[20]](#footnote-21). Величием замысла отличалась и ленинская идея составления словаря слов, «употребляемых *теперь* и *классиками*, от Пушкина до Горького»[[21]](#footnote-22), и ряд его других предложений, к примеру, издание Собрания сочинений Л. Н. Толстого.

В. И. Ленин внимательно следил за ходом выполнения одобренных правительством планов в области культуры и искусства. Для его распоряжений были характерны деловитость и обстоятельность, что видно на примере истории первоначальных опытов по реализации плана монументальной пропаганды. Так, он неоднократно запрашивает А. В. Луначарского и других ответственных работников о причинах задержки в осуществлении этого плана, советует — ввиду скудости средств — ограничиваться на первых порах постановкой временных памятников из гипса и бетона, участвует в обсуждении «Списка лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и др. городах Российской Социалистической Федеративной Советской Республики», настаивает на включении в него имен Баумана, Ухтомского, Гейне и исключении имени Владимира Соловьева как несоответствующего идее данного плана.

Разрабатывая проекты культурного строительства и принимая активное участие в их реализации, Ленин был преисполнен уверенности, что новый общественный строй «способен создать красоту, безмерно превосходящую все, о чем могли только мечтать в прошлом»[[22]](#footnote-23). С таким будущим он соизмерял самые первые шаги социалистического искусства. Отсюда характерное для его проектов смелое новаторство, всегда, однако, сочетавшееся с трезвым учетом весьма ограниченных тогда материальных возможностей, с ясным пониманием опасности, которая исходит от чуждой марксизму идеологии, в частности, от мелкобуржуазной идеологии анархизма и нигилизма.

### \* \* \*

Среди тех, кто в первые годы после Октября сотрудничал с Советской властью на культурном фронте, было немало буржуазных и мелкобуржуазных деятелей. Прикрываясь {23} декларациями об «архиреволюционном искусстве», они пытались захватить тогда монополию в области строительства новой художественной культуры.

В мае 1919 г. на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию В. И. Ленин говорил про «обилие выходцев из буржуазной интеллигенции, которая сплошь и рядом образовательные учреждения крестьян и рабочих, создаваемые по-новому, рассматривала как самое удобное поприще для своих личных выдумок в области философии или в области культуры, когда сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое, и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное»[[23]](#footnote-24).

В числе тех, кого имел в виду В. И. Ленин, были и деятели Пролеткульта и футуризма. Именно им в первую очередь и была обязана своим появлением в начале восстановительного периода (примерно в 1922 г.) концепция «производственного искусства». О ней — речь впереди. Здесь же, завершая начатый разговор о первых шагах в строительстве социалистической культуры, рассмотрим некоторые моменты проводимой партией идейной борьбы с футуризмом и Пролеткультом, борьбы, которая предшествовала последующей партийной критике «производственничества», а по существу подготовляла ее.

Ленин резко отрицательно относился к футуристам. Об этом говорят в своих воспоминаниях А. В. Луначарский, Н. К. Крупская, К. Цеткин и другие, например, скульптор С. Коненков, бывший свидетелем осмотра В. И. Лениным выставки проектов монумента «Освобожденный труд»[[24]](#footnote-25). О том же красноречиво свидетельствуют и две записки В. И. Ленина о поэме В. Маяковского «150 000 000», опубликованные в Полном собрании сочинений[[25]](#footnote-26).

Резко отрицательное отношение к футуризму со стороны Ленина не было проявлением только его личного художественного вкуса. Оно отражало неприятие и непонимание футуристического искусства массами и было связано с подлинно марксистским толкованием сущности социалистической {24} художественной культуры, чуждым нигилизму и лженоваторству футуристов.

Пролеткульт допустил в своей деятельности целый ряд политических и идейно-эстетических ошибок. Он возник 10 – 19 октября 1917 г., когда в Петрограде, еще пребывавшем под властью Временного правительства, состоялась первая конференция по вопросам пролетарской культуры, одним из инициаторов созыва которой был А. В. Луначарский. После победы Октября организация, оформившаяся на этой конференции, получила название «Пролеткульт». К октябрю 1920 г. Пролеткульт объединял в своих многочисленных отделениях, секциях и студиях около 400 тысяч рабочих, из которых 80 тысяч считались активными студийцами. Пролеткульт располагал своей прессой, издавая пятнадцать журналов («Грядущее», «Пролетарская культура», «Горн» и др.). Во время работы конгресса III Интернационала было организовано, в результате частных совещаний между делегатами отдельных стран, международное временное бюро Пролеткульта во главе с А. В. Луначарским, поставившее своей задачей распространение принципов пролетарской культуры в другие страны и подготовку Всемирного конгресса Пролеткульта.

Партия рассчитывала, что Пролеткульт может стать ее серьезным помощником в решении задач культурного строительства, и эта организация действительно принесла некоторую пользу нашей культуре. Она, в частности, способствовала собиранию пролетарских литературных сил и талантов. В Пролеткульт влились сформировавшиеся еще до революции старые кадры пролетарских писателей и поэтов, воспитанных партией в борьбе против самодержавия. Сообща с молодыми писателями они создали в годы военного коммунизма по-своему интересную литературу, особенно поэзию, насыщенную, как будет видно далее, революционной романтикой, патетикой труда и созидания. В Пролеткульте было много честных, глубоко преданных революции людей, не лишенных поэтического таланта и сумевших внести свой вклад в сокровищницу советской художественной культуры. При всем том, многие из них находились под влиянием неверных теоретических взглядов и совершали, возможно сами того не желая, грубые ошибки. Источником, питающим многие заблуждения пролеткультовцев, была, как известно, «организационная {25} теория» А. Богданова, который в годы военного коммунизма являлся идейным руководителем Пролеткульта.

Главная ошибка Пролеткульта состояла в огульном отрицании культурного наследия прошлого. Пролеткультовцы исходили в этом отрицании из нехитрого, но заманчивого предположения, что художники, вдыхающие заводской воздух, обладают целым рядом незаменимых творческих преимуществ — именно в силу своего классового происхождения и занимаемого места в производстве. Они утверждали, к примеру, что поэт-рабочий способен передать свои переживания непосредственно, интеллигент же — даже будучи коммунистом — этого сделать не сможет. Он передает не непосредственные переживания, а всего лишь наблюдения над переживаниями рабочего у станка. Иначе говоря, запечатлевает пролетарские эмоции из вторых рук, тогда как поэт-рабочий изображает их в полном соответствии с тем, как они запечатлелись в его душе. Обосновывая так необходимость отказа от всякой преемственности с прошлой художественной культурой, пролеткультовцы намеревались создать абсолютно новую литературу и новое искусство чисто лабораторным путем, в своих многочисленных студиях, которые В. И. Ленин называл «парниками».

Истины ради следует сказать, что такие теоретики Пролеткульта, как П. М. Керженцев, П. И. Лебедев-Полянский, признавали, хотя и с оговорками, необходимость обращения к художественному опыту прошлого и допускали возможность участия интеллигенции, освоившей идеологию пролетариата, в создании социалистической культуры. Но изменить сложившуюся в Пролеткульте атмосферу они не могли.

Ортодоксы и фанатики Пролеткульта, группировавшиеся вокруг А. Богданова, провозглашали необходимость тщательной изоляции пролетарского творчества от чужеродных влияний, резко делили художников и писателей на «чистых» и «нечистых», третировали деятелей культуры иной социальной среды. Этот изоляционизм и обусловил в конце концов тенденцию к автономии пролеткультовских организаций от партии и Советского государства.

В. И. Ленин, по словам А. В. Луначарского, «боялся богдановщины, боялся того, что у Пролеткульта могут {26} возникнуть всяческие философские, научные, а в конце концов и политические уклоны. Он не хотел создания рядом с партией конкурирующей рабочей организации»[[26]](#footnote-27). Когда же эти опасения стали оправдываться, Ленин указал Луначарскому на необходимость подтянуть Пролеткульт ближе к государству, подчинить деятельность его организаций контролю со стороны Наркомпроса. Однако попытка наркома просвещения осуществить эти ленинские указания на I Всероссийском съезде Пролеткульта (октябрь 1920 г.) не имела успеха.

Ознакомившись в «Известиях ВЦИК» с отчетом о речи Луначарского, Ленин отреагировал на нее следующим образом: «Из номера “Известий” от 8/X видно, что т. Луначарский говорил на съезде Пролеткульта *прямо обратное* тому, о чем мы с ним… условились.

Необходимо с чрезвычайной спешностью приготовить проект резолюции (съезда Пролеткульта), провести через ЦК и успеть провести в *этой же* сессии Пролеткульта»[[27]](#footnote-28).

В проекте же резолюции, написанном В. И. Лениным в тот же день, говорилось: «… Всероссийский съезд Пролеткульта самым решительным образом отвергает, как теоретически неверные и практически вредные, всякие попытки выдумывать свою особую культуру, замыкаться в свои обособленные организации, разграничивать области работы Наркомпроса и Пролеткульта или устанавливать “автономию” Пролеткульта внутри учреждений Наркомпроса и т. п. Напротив, съезд вменяет в безусловную обязанность всех организаций Пролеткульта рассматривать себя всецело как подсобные органы сети учреждений Наркомпроса и осуществлять под общим руководством Советской власти (специально Наркомпроса) и Российской коммунистической партии свои задачи, как часть задач пролетарской диктатуры»[[28]](#footnote-29).

12 октября 1920 г. съезд Пролеткульта проголосовал за эту резолюцию. Решение о вхождении этой организации в Наркомпрос на правах его отдела было принято. Однако поначалу оно носило в значительной мере формальный характер. В этом смысле показательна концовка {27} отчета о работе съезда в пролеткультовском журнале «Грядущее»: «В общем съезд прошел с большим подъемом, свидетельствовавшим о жизненности пролеткультовцев, и подчинение Пролеткультов Политпросветам (Нар)компроса встречено было многими с недоумением»[[29]](#footnote-30).

Рассеять подобные «недоумения», преодолеть некоторые устойчивые предрассудки пролеткультовцев было нелегко. Вопрос о Пролеткульте только в октябре 1920 г. трижды обсуждался на заседании Политбюро ЦК РКП (б), а в ноябре того же года на Пленуме ЦК В. И. Ленин написал проект постановления Пленума ЦК о Пролеткульте[[30]](#footnote-31), который и был принят почти без изменений.

Окончательным ударом по пролеткультовщине, а также по футуризму явилось принятие по инициативе Ленина и обнародование 1 декабря 1920 г. Письма ЦК РКП (б) о пролеткультах.

Центральный Комитет указывал, что благодаря «независимости» Пролеткульта, ставшей в послеоктябрьский период уже «независимостью» от Советской власти, в его организации «нахлынули социально-чуждые нам элементы, элементы мелкобуржуазные, которые иногда фактически захватывали руководство пролеткультами в свои руки. Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии и, наконец, просто неудачники, выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии стали кое-где заправлять всеми делами в пролеткультах»[[31]](#footnote-32).

Далее в Письме говорилось: «Под видом “пролетарской культуры” рабочим преподносили буржуазные взгляды в философии (махизм). А в области искусства рабочим прививали нелепые, извращенные вкусы (футуризм)»[[32]](#footnote-33).

В Письме отмечалось, что «далекие по существу от коммунизма» теоретики и практики искусства мешали рабочему классу «выйти на широкую дорогу свободного и действительного пролетарского творчества», пользуясь тем, что «занятая боевой работой на фронтах, наша партия не всегда могла уделять должное внимание этим насущным {28} вопросам», но теперь положение резко изменилось. «ЦК ясно отдает себе отчет в том, что теперь, когда война кончается, интерес к вопросам художественного творчества и пролетарской культуры в рядах рабочих будет все больше и больше расти. ЦК ценит и уважает стремление передовых рабочих поставить на очередь вопросы о более богатом духовном развитии личности и т. п. Партия сделает все возможное для того, чтобы это дело действительно попало в руки рабочей интеллигенции, чтобы рабочее государство дало рабочей интеллигенции все необходимое для этого»[[33]](#footnote-34).

Смысл Письма, таким образом, состоял в разоблачении чуждых революции элементов, проникших в Пролеткульт, в очищении от них Пролеткульта, в создании для пролетарского творчества здоровой атмосферы.

В Письме ЦК о пролеткультах содержалось указание на то, что и «в самом Наркомпросе в области искусства до сих пор давали себя знать те же… веяния, которые оказывали разлагающее влияние в пролеткультах». Речь в данном случае шла о футуристах, которые по крайней мере до апреля 1919 г., при некотором попустительстве со стороны Луначарского, занимали в Наркомпросе, в частности в Отделе ИЗО, руководящие посты. К моменту принятия Письма ЦК о пролеткультах Наркомпрос был уже очищен от футуристов, но продолжал еще испытывать их влияние. В связи с этим в Письме говорилось: «ЦК добивается того, чтобы и в Наркомпросе были устранены… буржуазные веяния. ЦК принял специальное постановление о том, чтобы губнаробразы, которые будут, согласно новому решению, направлять работу пролеткультов, состояли из людей, строго проверенных партией»[[34]](#footnote-35).

В дальнейшем ЦК партии продолжал интересоваться жизнью пролеткультов, оказывал им всестороннюю помощь, стремясь сделать их «одним из аппаратов партии по удовлетворению культурных запросов пролетариата, тесно связанных с просветительным государственным аппаратом и идущих вместе с ним под одним знаменем марксизма»; поднимал вопрос о продолжении чистки этих организаций от мелкобуржуазного загрязнения, об {29} «идейном отпоре всем попыткам подменить материалистическое миросозерцание суррогатом буржуазно-идеалистической философии (Богданов и т. п.)»[[35]](#footnote-36)

Однако Пролеткульт, несмотря на проводимую с ним большую идейно-воспитательную работу, несмотря на ряд организационных перестроек, смену руководства и т. п., продолжал оставаться во власти узкоцехового догматизма. Это мешало его руководителям до конца осознать задачи культурного строительства в том виде, как они ставились и решались партией и Советским государством. По этой причине Пролеткульт быстро утрачивал значение одной из ведущих культурных и художественных группировок, и его деятельность явно шла на убыль.

В 1922 г. Пролеткульт попытался снова занять ведущее положение в советской культуре. В. Плетнев, тогдашний руководитель Пролеткульта, опубликовал с этой целью в «Правде» (от 27 сентября) свою статью «На идеологическом фронте», в которой излагалась слегка обновленная программа этой организации. Ею и была интересующая нас концепция «производственного искусства».

Ознакомившись со статьей Плетнева, Ленин направил редактору «Правды» такую записку: «Ну зачем печатать глупости под видом важничающего всеми учеными и модными словами фельетона Плетнева? … Неужели редакция “Правды” не разъяснит автору его ошибки? Ведь это же *фальсификация* исторического материализма! Игра в исторический материализм!»[[36]](#footnote-37).

Это ленинское заявление открыло еще одну — последнюю — дискуссию о Пролеткульте. Оно же фактически положило начало партийной критике теорий, суммированных в «производственничестве» (вещизм, техницизм, трудовой монизм, биомеханика, конструктивизм, жизнестроение и др.). Связанная с ленинским заявлением дискуссия проводилась на страницах «Правды» в октябре 1922 г. и отражена в следующих публикациях: в статье Н. К. Крупской «Пролетарская идеология и Пролеткульт» (8 октября), содержащей резкую критику пролеткультовской программы и получившей одобрение В. И. Ленина, {30} в статье В. Плетнева «О деснице и шуйце Пролеткульта» (17 октября), в статье заведующего Агитпропом ЦК КП (б) Я. Яковлева «О пролетарской культуре и Пролеткульте» (в двух номерах «Правды» — от 24 и 25 октября), написанной на основании пометок В. И. Ленина на полях статьи В. Плетнева, и в других материалах. Отголоском этой же дискуссии были: статья Я. Яковлева «Меньшевизм в пролеткультовской одежде» («Правда» от 4 января 1923 г.), заметка А. Богданова в «Правде» от 12 января 1923 г. и ответ Я. Яковлева А. Богданову в том же номере «Правды».

О содержании всех этих статей мы будем говорить, когда пойдет речь о критике «производственничества». Здесь же отметим — в качестве некоторого итога — следующее:

1. В. И. Ленин и партия большевиков вели длительную и сложную борьбу с мелкобуржуазными тенденциями в пролеткультах. При всей своей резкости и принципиальности эта борьба не носила административно-проработочного характера. Она была направлена на воспитание в целом честных и преданных революции, но заблуждавшихся людей. В нашей печати неоднократно отмечалось, что деятельность низовых организаций Пролеткульта находилась в прямом или косвенном противостоянии идейным и теоретическим устремлениям ведущих идеологов Пролеткульта, группировавшихся вокруг А. Богданова и следовавших его учению о пролетарской культуре.

2. Проводимая партией идейная борьба с Пролеткультом была одновременно и борьбой с футуризмом. И это несмотря на то, что между Пролеткультом — массовой организацией, объединявшей в своих рядах десятки тысяч рабочих, — и футуристами, число которых измерялось несколькими десятками профессиональных художников и литераторов, существовало действительное различие, учитываемое партией. Между тем В. И. Ленин, говоря о Пролеткульте, о махизме А. Богданова, всегда упоминал и футуризм. Такое сближение оправдывалось им не организационными, а идейно-философскими и эстетическими моментами. В. И. Ленин не сомневался в сходстве идейных основ махизма и футуризма.

3. Результатом идейного руководства партии в сфере культуры и искусства за первое пятилетие Советской {31} власти явилась ликвидация претензий Пролеткульта и футуризма на организационно-политическую и идеологическую автономию. Наряду с преодолением сопротивления некоторых особо консервативных групп художественной интеллигенции, это способствовало переходу на позиции социализма основной массы советских художников, хотя и распыленных тогда еще по разным школам и группировкам, но уже определенно ориентировавшихся в своем творчестве на реализм.

Тенденция к консолидации на основе реализма будет усиливаться в 1923 – 1924 гг., а окончательно утвердится после знаменитой Резолюции ЦК РКП (б) «О политике партии в области художественной литературы», принятой 18 июня 1925 г. Сделанный в этой Резолюции акцент на художественную проблематику (вопросы содержания, формы, стиля и т. п.), критика вульгарного перенесения политических характеристик на те или иные художественные особенности искусства, зафиксированное здесь требование: «… Используя все технические достижения старого мастерства, вырабатывать соответствующую форму, понятную миллионам»[[37]](#footnote-38), — все это создаст благоприятные условия для развития советского искусства в направлении социалистического реализма.

### \* \* \*

Что же представляла собой концепция «производственного искусства», на которую обратил внимание В. И. Ленин, борясь с Пролеткультом и футуристами? Здесь мы ограничимся самой общей ее характеристикой, построенной в основном на материалах критики 20‑х годов, которые нам представляются наиболее исторически достоверными из всего того, что написано по данному поводу.

«Производственная» концепция возникла прежде всего в среде деятелей советского искусства, вышедших из футуризма, а точнее, из его ответвления, которое называлось «кубо-футуризмом». После окончания гражданской войны вокруг этих деятелей стихийно сложился так называемый «левый фронт искусства». Идейным ядром его эстетической платформы и была концепция «производственного {32} искусства» 20‑х годов. Она излагалась на страницах журнала «Леф» (1923 – 1924), а еще раньше в таких изданиях, как газета «Искусство коммуны» (1918 – 1919), сборник «Искусство в производстве» (1921) и др. Наиболее полно концепция «производственного искусства» выразила себя в работах Б. Арватова — «Искусство и классы» (1923), «Искусство и производство» (1926), «Об агит- и прозискусстве» (1930), а также в книге А. Гана «Конструктивизм» (1922), в книге Н. Тарабукина «От мольберта к машине» (1923), в ряде статей Б. Арватова, А. Гастева, О. Брика, Б. Кушнера, П. Новицкого, С. Третьякова, В. Плетнева, Н. Чужака и др.

Сторонники «производственничества» — все без исключения — утвердительно отвечали на поставленный сразу же после Октября вопрос: может ли пролетариат создать свое искусство? Но они же категорически исключали пригодность традиционных видов и форм художественного творчества для выражения нового содержания революционной эпохи, полагали, что на смену старому должно прийти абсолютно новое искусство в невиданных еще видах и формах. Такого рода взгляды и отложились в эстетике «производственничества», выразив себя патетически ярко и сильно, а теоретически — сумбурно, хаотически, грубо парадоксально. Об этом читаем у А. В. Луначарского:

«Трудно представить себе что-либо более путаное, чем идеология “левого фронта” в искусстве… Это… сумбур, от которого… только волосы могут дыбом встать… Все, что исходит из… левого фронта по части конструктивизма, представляет — именно с точки зрения конструктивности — нечто абсолютно недопустимое. Это какая-то губка… какая-то идейная слизь. Никак нельзя выделить центральной идеи и понять, в чем собственно дело. Ясно, что здесь есть какой-то уклон к своеобразному обоготворению машины и какой-то отход от художественной интуиции к инженерским приемам творчества вообще, какая-то смутная мысль о необходимости в высшей степени рациональной и интеллектуализированной композиции всякого произведения искусства, какой-то уклон от произведений “чистого искусства”, говорящих только воображению, представляющих собою ценность чисто идеологическую, к вещи, как предмету конкретного употребления и т. д. Но все это рыхло и носит несмотря на все свои американствующие {33} тенденции чисто обломовские черты небрежной и нечеткой работы мысли»[[38]](#footnote-39).

Нельзя сказать точнее о теоретической неопределенности, о недодуманности «производственной» концепции. Но нас не могут не заинтересовать и другие, чисто социологические наблюдения Луначарского над этим явлением, в частности, указание на то, что оно «пользуется довольно значительным успехом среди нашей превосходной молодежи» и что «некоторые даровитые фигуры примыкают к нему и являются инициаторами его»[[39]](#footnote-40). В сноске был назван В. Маяковский.

При всей своей теоретической зашифрованности, а может быть и благодаря ей, эстетика «производственничества» сильно воздействовала на тогдашнюю молодежь, испытывая, в свою очередь, воздействие со стороны молодых умов, жаждавших обновления везде и во всем. Это стало возможно потому, что в основе ее лежало стремление преобразить и одухотворить труд, внести в продукты труда художественное начало, поставить искусство на службу процессу материального созидания новой жизни. И сами «производственники», и те, кто их поддерживал, считали, что доктрина «производственного искусства» открывает новые пути «к совершенству и подлинному *творчеству жизни*»[[40]](#footnote-41), ставит вопрос «об уничтожении разрыва между искусством и жизнью»[[41]](#footnote-42), который решается посредством превращения всего художественного творчества в производственное «искусство жизни».

Пролетариат, утверждала эта доктрина, как «единственный реальный, коллективный архитектор жизни», сделает «труд творчеством». Взяв власть в свои руки, он будет «не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармонического человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены механически подвешенными картинами, а окрашивать эти стены; не фотографировать в красках костюмы, а производить их в мастерской». «Города и железные дороги, сады и виадуки — все будет насквозь пронизано творческой волей, рычагом электричества и железобетона, пересоздающей {34} мир. Вместо каменных коробок-домов — чудеса из стекла и стали; вместо метафизики роденовских статуй — конструктивные формы мебели…»[[42]](#footnote-43)

Идеи и эмоции такого рода несомненно импонировали своим созвучием революционному пафосу созидания новой жизни, индустриализации страны, утверждению свободного творческого труда и другим идеальным устремлениям социалистической эпохи. В эстетике «производственничества» было немало эмоционально привлекательных моментов, не отменяющих, конечно, ее ложности в целом. Они-то и обеспечили ей успех у молодежи 20‑х годов, в первую очередь художественной. А этот успех дал основание А. В. Луначарскому отнестись к «производственничеству» в искусстве как к социальному движении индустриально-эстетического толка, направленному к тому, чтобы «совершенно покончить с обломовщиной, со всем наследием земледельческого уклада, не только в значительной степени одеревеневшего крестьянское сознание, но и отразившегося на всех слоях русского населения, на всем нашем жизненном строе»[[43]](#footnote-44).

Оговоримся для точности, что это свое суждение Луначарский высказал непосредственно в связи с деятельностью А. Гастева, который играл в «производственничестве» особую роль, о чем мы будем специально говорить в дальнейшем. Но как бы то ни было, определенно можно считать, что «производственничество» не являлось всего лишь частным внутрихудожественным заблуждением. Оно было результатом сложных противоречий всего культурного, идеологического — и шире — социального процесса первых послеоктябрьских лет.

О сложности «производственничества» в указанном общесоциальном плане свидетельствует и история его формирования.

Не одни лишь теоретики и практики «левого фронта» были авторами этой эстетической концепции, выразителями ее идей. Многие ее компоненты, в частности, машинерия, идея свободного труда-творчества и другие, — самостоятельно вызревали в лоне пролетарского романтизма (его ярким выразителем была пролетарская поэзия {35} эпохи военного коммунизма), свое чисто «производственническое» истолкование получая в программе Пролеткульта. Параллельно, в кругах «левой» художественной интеллигенции, совершался свой процесс формирования и кристаллизации «производственничества», шлифовка и апробация его идей посредством формально-художественных экспериментов. Завершающая стадия развития — первые годы нэпа, когда обе ветви «производственничества» сливаются между собой, в результате чего и складывается вся эстетическая система. Что касается ее предыстории, то она действительно связана главным образом с футуризмом. Еще в теории и практике дореволюционного кубо-футуризма зарождаются тенденции к овеществлению и технологизации художественного творчества, которые, развившись после Октября, составят идейное ядро «производственничества».

Связь «производственного искусства» с футуризмом наиболее очевидна. К сожалению, она нередко заслоняет (в исследованиях этой концепции) собой все другие связи, в частности, связь с Пролеткультом и пролеткультовским творчеством. Вот почему в анализах «производственничества», в его критике на страницах нашей печати последнее, как правило, отсутствует, что сообщает критике этого явления несколько односторонний характер.

Рассматривая программу Пролеткульта и лежащие в основе ее философские традиции (А. Богданов), с одной стороны, и позиции «левого фронта», генетически связанные с футуризмом, с другой, — мы сталкиваемся еще с одним обстоятельством, которое также мешает неформальному истолкованию «производственничества». Как уже отмечалось выше, Пролеткульт, озабоченный сохранением «пролетарской чистоты» в новом искусстве, весьма критически относился и к футуризму, и к «левому фронту», усматривая в них мелкобуржуазное и анархическое направление. А футуристы и все «левые» вообще, со своей стороны, заявляли неоднократно, что им никак не удается установить с пролеткультами контакт, так как этому мешает приверженность пролетарских художников к традиционным формам.

Противоборство — действительный факт в истории взаимоотношений Пролеткульта и «левого фронта». Однако его не следует переоценивать в случае с концепцией «производственного искусства». Здесь следует исходить из {36} того общего, что их объединяло. А объединяло их всегда негативное отношение к художественному наследию, хотя этот негативизм поначалу проявлялся не одинаково. Пролеткультовцы, к примеру, считали, что формы классического искусства приемлемы, но его содержание идейно чуждо пролетариату, который строит свою культуру с особым классово-пролетарским содержанием, ничего общего не имеющим с идеологией, а следовательно, и с искусством прошлого. «Левые» же отрицали в классике и ее содержание и ее формы, распространяя свой негативизм даже на категорию родов, видов, жанров искусства прошлого, вообще на искусство как форму общественного сознания.

Нигилизм в отношении к художественному наследию — вот то общее, что перекрывало собой декларируемые и Пролеткультом и «левым фронтом» якобы существующие между ними «классовые» разногласия. В 1922 г. это «общее» привело их к полному единству на почве «производственничества».

Общность позиций Пролеткульта и «левого фронта» отмечалась в критике 20‑х годов. «… Тесная идеологическая связь между “Лефом” и “Горном” (официальным органом ЦК Пролеткульта. — *А. М*.), доходящая до *полного совпадения взглядов по основным вопросам*, — не выдумка»[[44]](#footnote-45), — писал А. Лежнев, имея в виду «производственную» концепцию, излагавшуюся на страницах этих двух журналов. Другой критик — И. Вайнштейн замечал, что «организационная теория» А. Богданова, рассматривающая искусство как организацию жизни и человеческого опыта, реализуется в теориях «левого фронта», в частности, в «жизнестроении»[[45]](#footnote-46) (термин, введенный Н. Чужаком для обозначения «производственного искусства». — *А. М*.).

Причина отмечаемой критиками 20‑х годов общности Пролеткульта и «левого фронта» — сходство в понимании социальной природы искусства, его взаимоотношения с действительностью, с народом. Искусство, истолкованное как производство материальных вещей, формирующих жизнь, искусство как моделирование самих форм общественной {37} жизни — такова была общая программа Пролеткульта и «левого фронта», связавшая их в 1922 г. и получившая название «производственного искусства». Она противостояла пониманию искусства как формы идеологии, как познания жизни, как образного творчества. Заметим, что эта программа распространялась не на одну лишь область эстетического творчества в промышленности, а на все области и виды художественной деятельности. Такого рода универсализм ставил ее в положение антагониста по отношению ко всем другим эстетическим теориям и, что самое примечательное, по отношению к самому искусству.

«Производственники» рассчитывали создать абсолютно новую художественную культуру, очищенную от «лжи», которая была, по их мнению, присуща культуре прошлого. Сообразно этому они отрицали саму возможность участия художников старой школы в создании нового искусства, в частности, и на том основании, что эти художники якобы «пассивно» отражают жизнь, вместо того чтобы «активно» ее переделывать, полагаясь не на интуицию и вдохновение, а на точный расчет. Пафос «производственников» состоял в том, чтобы освободить художественную культуру от всего того, что нельзя ощупать руками, что не исчерпывается своим материально-предметным выражением. Он подогревался в значительной степени проводимой и Пролеткультом и «левым фронтом» борьбой с теорией «чистого искусства», которая в те годы имела своих сторонников. Однако положительная программа «производственников», строившаяся по принципу «не… а» (не скульптура — а мебель, не картина — а материальная вещь и т. п.), выражала собой не столько перестройку жизни и быта, сколько разрушение художественной культуры во всех ее сложившихся формах и видах, закрывала путь для художественного освоения действительности, вела к апологии техницизма и вещизма. Всем этим обесценивалась содержавшаяся здесь критика буржуазной культуры, а социалистической культуре наносился определенный моральный ущерб.

С технологизацией и рационализацией художественного творчества в «производственничестве» было связано отрицание «изобразительности» и любой другой формы условности, эмоциональности (также «психологичности»), пренебрежение к красоте как к некоему буржуазному {38} пережитку. Наконец, на базе «производственничества» была сформулирована крайняя оценка реализма как направления реакционного и безнадежно устаревшего.

Такова общая характеристика «производственничества», составленная главным образом на основе материалов критики 20‑х годов. Она многое объясняет в том, почему эта концепция восстановила против себя к середине 20‑х годов не только партию, боровшуюся за идейное реалистическое искусство, но и основную массу художников. Декларации многих тогдашних художественных группировок, таких, например, как АХРР, ОСТ, ОМХ, НОЖ, «Бытие», «Четыре искусства», подчеркивавшие значение и необходимость развития станковой живописи, прямо или косвенно полемизировали с «производственничеством» — этим «врагом номер один» станковой картины.

После идейного разгрома Пролеткульта и футуризма «производственничество», начиная с 1922 г. и далее, являлось наиболее серьезным препятствием в развитии советского искусства по пути реализма. Не случайно идейно-эстетическая борьба середины 20‑х годов была связана с этой концепцией и направлена на ее развенчание. В острейшем противоборстве с «производственничеством» и утвердила себя окончательно программа социалистического искусства.

Начало борьбе с «производственничеством» было положено выступлением В. И. Ленина в связи с публикацией в «Правде» статьи В. Плетнева. С критикой «производственничества» на страницах печати выступали: В. Полянский[[46]](#footnote-47), И. Вайнштейн[[47]](#footnote-48), А. Лежнев[[48]](#footnote-49), А. Воронский[[49]](#footnote-50), А. Федоров-Давыдов[[50]](#footnote-51), Я. Тугендхольд[[51]](#footnote-52), Ф. Рогинская[[52]](#footnote-53) и др.

{39} Совершенно исключительную роль в полемике с «производственничеством» сыграл А. В. Луначарский. Он, пожалуй, раньше других заинтересовался этой концепцией и сумел обстоятельно в ней разобраться. Еще в 1921 г. он прямо назвал лозунг «искусство — это производство» мнимомарксистским[[53]](#footnote-54). В 1924 году, когда окончательно обнаружилось, что «производственники» не в состоянии сами преодолеть противоречия своей эстетической доктрины, Луначарский заметил, что эти люди «только портят материал» и что вместо того, чтобы учить инженеров, должны сами сначала поучиться у инженеров[[54]](#footnote-55). В спорах с «производственниками», которые пытались заменить образное художественное творчество как устаревшее и непролетарское деланием новых вещей, которые отрицали стоявшие перед советским искусством идеологические задачи, Луначарский доказал, что и «промышленное» и «идеологическое» искусства одинаково необходимы и важны в строительстве социалистической культуры. Вот его суждение по данному поводу, которое можно рассматривать как ключ ко всей критике «производственничества» в 20‑е годы:

«В общественной жизни классы борются не только физическим, но и идеологическим оружием… Они стараются сорганизовать идеи и эмоции своих адептов так, чтобы класс был крепок и победоносен. Так называемое чистое (т. е. идеологическое. — *А. М*.) искусство есть не что иное, как такая работа по организации идей и эмоций. Отмахиваться от нее, как от “феодализма”, может только либо безнадежный идиот, либо человек, растерявший свои культурные предпосылки, либо, наконец, человек, которому нужно скрыть свое убожество именно в этом отношении, то есть отсутствие у него идей и эмоций. Говорить здесь… о том, что это тоже производство вещей, или еще что-то вроде этого, можно, только по-медвежьи играя словами. На самом деле ясно, что в искусстве промышленном мы имеем прямую задачу… преображения предметов быта и элементов среды, это часть экономического прогресса, художественная часть хозяйствования. В чистом искусстве мы имеем комбинацию из внешних знаков {40} (слов, звуков, красок и т. д.), которые выражают собою определенные идеи и чувства идейно-эмоционального мира, стремящиеся заразить собой окружающих…

Оба искусства бесконечно важны, и как абсолютно нелепо требовать какой-то машиноподобной конструкции от гимна или от статуи, так же тупо спрашивать, что собственно значит какой-нибудь орнамент на глиняном блюде. В первом искусстве *все должно значить*, все имеет свою огромную социально-психологическую ценность. Во втором искусстве, художественно-промышленном, ни элементы, ни комбинации его ничего не значат, а просто дают радость…»[[55]](#footnote-56)

Итак, марксистская критика 20‑х годов форсировала распад эстетики «производственничества», которая окончательно сошла со сцены теоретической мысли об искусстве на рубеже 1920 – 1930‑х годов, когда были теоретически опровергнуты ложные методологические основы вульгарной социологии искусства. Из критических работ этого времени, направленных против «производственничества», должны быть названы: статья В. Кеменова «Довольно метафизики! (Против идеализма Новицкого)»[[56]](#footnote-57)и книга Д. Аркина «Искусство бытовой вещи» (М., Изогиз, 1932).

Кризис идей «производственничества» и связанных с ними попыток отвергнуть образное художественное творчество, отвергнуть реализм был несомненен уже в 20‑е годы. «Производственное искусство» без развитой индустрии свелось к громким лозунгам, и его сторонники сами отвернулись от былого эстетического кумира.

«Производственничество» осталось где-то в стороне от реальною исторического пути нашего искусства. Поэтому опыты возродить этот эстетический феномен в том или ином виде (теория отмирания станкового искусства, тотальный дизайн и др.), предпринимавшиеся в начале 1960‑х годов отдельными нашими эстетиками и искусствоведами[[57]](#footnote-58), выглядят по меньшей мере странно. Иное дело вопрос о значении «производственничества» в частной {41} сфере художественного конструирования вещей. Здесь у «производственников» были определенные достижения. К сожалению, ставшее сегодня всеобщим мнение о том, что современная техническая эстетика (также художественное конструирование) была во многом предугадана еще в 20‑е годы, высказывается на страницах нашей литературы в самой общей и отвлеченной форме. Точная мера вклада «производственников» в разработку этих новых дисциплин до сих пор остается неизученным вопросом. Вот почему в конкретном анализе «производственничества», к которому настало время приступить, мы попытаемся осветить и эту сторону дела.

# **{42}** «Производственничество» и Пролеткульт (социально-психологические и общественно-политические аспекты истории «производственничества»)

В. И. Ленин называл Октябрьскую революцию одним «из самых великих, самых трудных поворотов, имеющих необъятное — без малейшего преувеличения можно сказать: всемирно-освободительное — значение»[[58]](#footnote-59). Она явилась первым прорывом фронта капиталистической экономики, культуры, всей буржуазной системы.

Но Октябрьская революция свершилась в условиях экономически разоренной страны, население которой — в массе своей — было неграмотным. В. И. Ленин говорил, что нам, русским, «пришлось особенно… остро и мучительно переживать наиболее крутые из крутых изломов истории, поворачивающей от империализма к коммунистической революции»[[59]](#footnote-60). Трудности, с которыми столкнулась наша революция, обусловили многие противоречия в жизни, но особенно в сфере искусства и эстетического сознания. На почве этих противоречий и возникали в первые послеоктябрьские годы различные субъективистские концепции искусства, в том числе и «производственничество».

Октябрь, уничтожив буржуазно-помещичий строй и установив власть рабочих и крестьян, открыл возможность для превращения полезного труда в труд свободный и творческий, а всей окружающей среды в прекрасный и достойный свободного человека мир. И не было ничего удивительного в том, что с первых же дней Советской власти у многих, кто включился в социалистическое строительство, возникло стремление преобразить и одухотворить труд, внести в продукты труда художественное {43} начало, поставить искусство на службу процессу материального созидания новой жизни. Стремление это было закономерным, прогрессивным и революционным по своей сути. Не случайно оно было поддержано тогда Советским правительством, о чем свидетельствует учреждение в 1920 г. ВХУТЕМАСа (Высших государственных художественно-технических мастерских), перед производственными факультетами которого была поставлена задача подготовки художников, способных работать над эстетизацией всей предметной среды, окружающей человека. Идею привлечения художников к работе в промышленности постоянно проводил в 20‑е годы А. В. Луначарский: «Заставить искусство, т. е. вкус, навык, давать радостный облик вещи, заставить его примкнуть к промышленности, — это задача прекрасная и достижимая, хотя и не сразу. Заставить промышленность крепкими… руками схватить художника и побудить его служить себе, помочь… конструктору-инженеру конструировать радостно — это тоже великолепная задача»[[60]](#footnote-61).

Однако стремление превратить труд в творчество, украсить и эстетически оформить массовый быт с первых же шагов натолкнулось на огромные трудности и приняло односторонний, а потому во многом неверный характер, что проявилось в некоторых крайностях и ложных теоретических установках. Это относится прежде всего к «производственничеству», возникновение которого было связано с воздействием на советскую культуру идей футуризма и махизма, также — не в последнюю очередь — условий тогдашней материальной жизни, рождавших специфические умонастроения.

И. Эренбург, отдавший дань увлечениям идеями «производственничества», вспоминал в 1928 г. о некоторых обстоятельствах зарождения в революционной России этой концепции: «Нужны были снаряды Круппа, дробившие города,… голод, блокада, интервенция английских гуманистов и тифозных вшей, хвосты на калоши бывшего “Треугольника”, хвосты-фантасты на бывшие калоши, предсмертная одышка маршрутных поездов и мандаты, написанные на обороте старых фактур, чтобы в темной героической Москве родилась поэзия вещи.

{44} Вместо традиционных муз поэтов стали по ночам посещать соблазнительные машины и даже сахарные головы. Бродя по чрезмерно живописной Сухаревке… художники искренне восклицали: “К черту картины! Да здравствуют американские ванны!”… Юные фанатики, кое-как добиравшиеся из Витебска или из Перми до ворот ВХУТЕМАСа, объявляли искусство упраздненным. Они мечтали о новых формах телефонных аппаратов (большинство номеров в ту пору было выключено). Маяковский (стыдливо прикрывая восторг иронией) описывал город “электро-динамо-магический”. Глядя в театре Мейерхольда на действующие лифты, москвичи забывали об обличительных монологах героев. Татлин мастерил знаменитую “башню”, а привезенный из Ревеля копировальный пресс волновал сотрудников Наркомпроса до слез.

Подобные эмоции, — заключал И. Эренбург, — быстро получили и теоретическое оформление…»[[61]](#footnote-62)

Вещный и технический голод, пережитый Россией в первые послеоктябрьские годы, не мог не отразиться на эстетическом сознании. Между этим сознанием и реальным миром эпохи военного коммунизма образовались своего рода «ножницы», что в немалой степени способствовало деформации революционных идеалов, которая нагляднее всего и проявилась в случае с «производственничеством».

Признавая допущенное в этой концепции искажение идеалов социалистической культуры и в то же время пытаясь смягчить его, И. Эренбург говорил в том же 1928 г.: «… Не следует забывать о романтической природе нашего российского “американизма”»[[62]](#footnote-63). Совет справедливый: о романтизме и романтических умонастроениях эпохи Октября и гражданской войны действительно необходимо помнить, говоря о «производственничестве». Однако не ради оправдания этой концепции, а ради выявления ее социально-психологической и классовой природы. Но в этом случае и сам романтизм должен быть понят не отвлеченно, а исторически конкретно, с позиций марксистской методологии.

## **{45}** I

Для трудящихся масс приобщение к культуре вообще, к литературе и искусству в частности, начиналось не с культурно-просветительных вечеров, не с посещения театров и картинных галерей, а с политики. В революционной борьбе люди труда обретали самосознание. Но с другой стороны, как говорил В. И. Ленин: «Безграмотный человек стоит вне политики, его сначала надо научить азбуке»[[63]](#footnote-64). Эту реальную диалектику становления сознания масс по-своему наглядно иллюстрирует история пролетарской поэзии.

Основные усилия пролетариат уделял политической и экономической борьбе. Вместе с тем из среды рабочего класса уже на заре освободительного движения выдвигается небольшая группа самодеятельных художников, которые в наивных поэтических опытах воссоздают перипетии борьбы, проводимой их товарищами по классу. Эти опыты ознаменовали рождение пролетарского романтизма, которому суждено было сыграть особую роль в годы военного коммунизма.

Пролетарский романтизм был неразрывно связан с социальной борьбой, с ее успехами и неудачами. Подобно чуткому барометру, он отмечал все колебания этой борьбы.

Но революция подняла к политической и художественной активности не только пролетариат, но и другие слои общества. Рядом с освободительным движением пролетариата, предваряя и нередко опережая его, катилась другая волна романтизма, неся за собой поток самых разнообразных настроений и идей. Здесь романтизм был представлен уже романтиками иного рода. О них так говорил Ленин: «… на рабочие кварталы “налетают” от времени до времени тучи радикальной и истинно революционной буржуазной молодежи, которая не знает под собой никакой классовой опоры и инстинктивно идет к пролетариату, как к единственно серьезной *борющейся* за свободу массе, когда в воздухе носится новый подъем, новый натиск революции… это — своего рода буревестники, показывающие, что у пролетариата поднимается настроение…»[[64]](#footnote-65)

Эта ленинская характеристика вполне может быть отнесена к тому кругу «романтиков», которые в годы Октября {46} искренне примкнули к пролетариату, не освободившись, однако, от груза буржуазных и мелкобуржуазных предрассудков. Некоторые из них вошли в руководство Пролеткульта, заняли посты комиссаров в тех или иных отделах Наркомпроса. О них в известном Письме ЦК РКП (б) о пролеткультах сказано: «Футуристы, декаденты, сторонники враждебной марксизму идеалистической философии… выходцы из рядов буржуазной публицистики и философии».

Допущенные в «производственничестве» искажения идеалов социалистической культуры произошли в первую очередь благодаря этим «романтикам» революции.

Связь «производственничества» с революционной действительностью несомненна. Но она не выражалась непосредственным образом. Связь эта осуществлялась через устанавливавшуюся в годы военного коммунизма художественную практику, через искусство футуристов и поэтическое творчество Пролеткульта. Сложный характер взаимоотношений между пролетарской поэзией и программой Пролеткульта открывает нам существенные — в социально-психологическом и общественно-политическом аспектах — закономерности возникновения «производственничества». Ибо, рассматривая связи поэзии рабочих с Пролеткультом в широком социальном плане, мы видим в них как бы «модель» отношения двух типов романтиков: один — пролетарский романтик, рабочий поэт, растущий вместе с революцией; другой — буржуазный или мелкобуржуазный революционный романтик, «буревестник», по выражению В. И. Ленина, в своем свободном скольжении над волнами революции то опережающий их могучее течение, то оказывающийся позади них.

### \* \* \*

История пролетарской поэзии предреволюционных и первых послереволюционных лет складывается из четырех этапов. Первый — до широкой легальной социал-демократической печати. Это — поэзия «Искры». Второй — период легальной печати, поэзия «Правды» и «Звезды». Третий этап приходится на годы революции и гражданской войны. Наконец, четвертый — и последний — связан с нэпом. Он ознаменован острейшим кризисом этой поэзии.

{47} Октябрьская революция открыла широкую дорогу поэтическому творчеству рабочих. Она прочно связала рабочего поэта с народом, дохнула на него своей мощью, вселила в него веру в грядущее. Между поэтом и пролетарскими массами установилось удивительное единодушие, подлинно праздничная перекличка.

Есть у Ивана Катаева повесть «Поэт». Написанная в конце 20‑х годов, когда прошла пора пролеткультовской поэзии и само слово «пролеткультовец» стало синонимом поэтического застоя, повесть отдала последнюю дань по-своему грандиозной вспышке пролетарского поэтического творчества.

Образ Гулевича — «пролетарского поэта, члена Московского пролеткульта», нарисованный на фоне грозных будней Южного фронта, возвращает нас в ту необычную художественную атмосферу.

Кочующая по бескрайним дорогам гражданской войны походная редакция. Красноармейская газета, как губка, всасывающая все великое и наивное разбуженного людского сознания. Стихи… Океан поэзии… Стихи в газете: о дезертирах, об изъятии оружия, о сыпных вшах и мировой революции. Стихи в газету, десятки стихотворений, ежедневно получаемых редакцией («клочки грубых и безбрежных человеческих чувств, запечатленных тщательными каракулями на обрывках старых газет и на обороте ведомостей приварочного довольствия»)… Литературные концерты на полустанках перед толпами красноармейцев и мешочников… Жадно раскрытые глаза, внимающие зарифмованным лозунгам, подводящим словесный динамит под устои мирового капитала.

И в этой стихии сдвинувшейся с места жизни — пролетарский поэт, мысливший за всех, кто сражается и умирает, верит и сомневается, поэт, ставший голосом массы.

И. Катаев обнажает сложную и противоречивую психологию поэта — этого пасынка военного коммунизма, и открывающийся в повести вихревой мир его мыслей и чувств поражает своей прямолинейностью и суровым аскетизмом.

«… Мне непонятно, — спрашивает Гулевича юноша, от лица которого ведется повествование, — почему у вас все так грустно. Почему Голгофа? (поэма Гулевича. — *А. М*.). Почему вы написали — сгорим так быстро?.. У нас у всех {48} большое будущее… Вот кончится война, Деникин будет разбит, начнется мирное строительство, коллективный труд. Мы быстро преодолеем разруху и осуществим полный коммунизм… Создадим пролетарскую культуру».

Нет, говорит Гулевич: «Мы все погибнем… не сегодня, так завтра, не завтра, так через десять лет. Все! Мы обреченное поколение… Боремся мы для будущих поколений, им и суждено воспользоваться плодами нашей борьбы. А мы должны бестрепетно принести себя в жертву. И вы и я — только агнцы заклаемые. И нечего нам добиваться от жизни для самих себя чего-нибудь светлого… Раз уж взялись перестраивать мир, так нечего за хорошую жизнь цепляться».

Так думал, говорил и писал не только литературный герой Катаева. В годы революции многие пролетарские поэты исповедовали подобную «философию» самоотречения. Многие из них разделили судьбу Гулевича (поэт в конце повести умирает от тифа, как бы символизируя нешуточный смысл своих пророчеств). В те годы погибли — кто с винтовкой в руках, кто от болезней и недоедания — П. Безсалько, Ф. Калинин, Н. Рыбацкий, Г. Фейгин и другие рабочие поэты.

Мироощущение этих поэтов, о котором можно сказать словами другого героя повести Катаева: «… странные, прямолинейные чересчур идеи, но какие зато честные, героические даже…», — идеологи Пролеткульта хотели заковать в догмы своей культурной программы. Стихийный элемент жертвенности, присущий пролетарскому романтизму, стал для них как бы логическим и моральным императивом и в случае «производственничества», позднее оформившегося, обернулся уродливой гримасой отказа от духовности, вырос до проповеди вещного утилитаризма.

В какой форме проявилась эта связь между пролетарским романтизмом и «производственничеством»?

### \* \* \*

Почти вся дореволюционная русская литература так или иначе говорила о мужике. Мужицкая Русь — это и радость, и слезы русского искусства, гнев его, но и надежда. Идеализация деревни оказывала сильнейшее влияние на общественно-политическое и эстетическое сознание {49} XIX в. Отсюда ведут свое начало многие заблуждения русской интеллигенции, в частности, идеализм, голубым куполом «русского неба» возносившийся над позорной былью. Даже социализм в России продолжительное время воспринимался через крестьянскую общину.

Пролетарская поэзия явилась своеобразным свидетельством того, что в избяной России нарождается новая урбанистическая культура, вместе с которой растут и новые люди — рабочие, еще не освободившиеся от крестьянского сознания, но уже обещающие в недалеком будущем сплотиться в коллектив, способный радикально изменить общество.

Устами пролетарских поэтов пролетариат заявил о себе как о мастере новой жизни. Вот почему романтизм этих поэтов не был романтизмом утопическим. Он имел под собой классовую опору, и его идеалы были вполне достижимы как результат великого, неимоверно тяжелого, даже жертвенного труда и борьбы.

Тема труда… Она была с самого начала заявлена в пролетарской поэзии. В открытии ее — новаторство рабочих поэтов. Трактовка этой темы на разных этапах творчества отмечает эволюцию пролетарского романтизма в целом.

Сошлемся на одно из самых ранних стихотворений ветерана пролетарской поэзии Ф. Шкулева «Труд».

Всего святей, всего дороже  
Прошу тебя я, правый боже,  
На труд здоровья, сил пошли.  
В трудах про зло я позабуду,  
В трудах я правду помнить буду  
И все деяния твои…  
Труд честный всем дает утеху,  
Он чужд неправдам, злу и смеху.  
Труд любит все, что любишь ты.  
Труд любит помощь угнетенным  
И жаждет словом вдохновенным  
Зажечь огонь средь темноты…  
Труд честный раны заживляет,  
Труд силы, бодрости дает,  
Труд сам господь благословляет,  
Труд в мире все переживет[[65]](#footnote-66).

{50} За этим стихотворением, напоминающим молитву, стояло вполне определенное эстетическое сознание той, еще только формировавшейся группы пролетариев, которая разделяла многие буржуазные иллюзии относительно «святости» труда. Отсюда славословия в честь труда («хвала труду и каплям пота, хвала мозолистым рукам» и т. п.), тем более странные, что они соседствовали в ранней поэзии Ф. Шкулева с обличениями тягот капиталистической эксплуатации. Но это реальное противоречие.

То была ранняя пора рабочего движения, и социал-демократия прилагала немало усилий, чтобы апологетике «труда» в любой форме противопоставить марксистскую точку зрения на труд в условиях капитализма. Достаточно вспомнить брошюру П. Лафарга «Право на леность», где против буржуазного права на труд выдвигалось право на леность. Смысл этой парадоксальной установки определялся тем, что буржуазия во все времена своего господства — в труде, в полезной занятости, в распространении среди рабочих мещанских добродетелей — видела эффективное средство отвлечения их от борьбы за свое освобождение.

Несомненно, что в стихотворении Ф. Шкулева, ставшего позднее автором подлинно пролетарского гимна («Мы — кузнецы…»), присутствовал еще оттенок бессознательной фетишизации буржуазного труда. При всем том, было бы ошибкой полагать, будто первые рабочие поэты в своем славословии труда зашли так далеко, что вообще забыли, что труд обогащает капиталиста. Образ труда в раннем творчестве рабочих, будучи поэтической метафорой, отражал исходящее от пролетариата требование творческого труда, просвещения, социальной свободы. Тот же Шкулев обращался к сильным мира: «Труда, познанья дайте мне… Свободы дайте!»

Поэзия труда, создаваемая рабочими в предреволюционные годы, имела две прямо противоположные интонации: отчаяние, почти причитание, рожденное бесправием и эксплуатацией, и надежду, радостную уверенность в том, что несчастье и нужда уйдут когда-нибудь в прошлое и что свобода восторжествует. Но сама эта свобода осознавалась наивно и ассоциировалась в основном с условиями индустриального труда вообще. Образ жизни, связанный с городом, с заводом, противостоял в ранней поэзии рабочих другому образу жизни, более мрачному {51} и тягостному — деревенскому стихийно-природному житью-бытью.

Когда-то Г. Успенский, говоря о русской деревне, характеризовал ее: «сплошная природа». От пристального знакомства с ней родились и эти слезы и эта горечь писателя: «Труд постоянный и никакого результата, кроме навоза, да и того не остается, ибо и он идет в землю, земля ест навоз, люди и скот едят, что дает земля… Я очень хорошо знаю, что кроме химического элемента во всем этом процессе постоянно слышится и чувствуется “человек”, но именно потому-то, что я это понимаю, меня и поражает бесплодность труда, бесплодность по *отношению к человеку*, к его слезам, радостям и к зубовному его скрежету… Как бы я пристально ни вглядывался в него, как бы ни ужасался его размеров — я решительно не вижу, чтобы в глубине этого труда и в его конечном результате лежала мысль и забота о человеке…»[[66]](#footnote-67)

Жизнедеятельность крестьянина, его образ жизни, обставленный попом, урядником и кулаком, всеми природными и социальными суевериями, несомненно были тормозом в общественном развитии России. Вот почему пролетарские поэты отдали предпочтение фабричной жизни. Различие, которое почти каждый из них проводил на своей личной судьбе между деревней и заводом, было достаточно наглядным, чтобы еще в дореволюционное время привести их к поэтической гиперболизации «машины»:

Я целый год вас не видел. Дрожу и бегу к вам, черные трубы, корпуса, шатуны, цилиндры.

Готов говорить с вами, поднять перед вами руки, воспевать вас, мои железные друзья.

Я полон утра, солнца, я в золоте юности, передо мной без конца несется чудесное.

Иду на завод, как на праздник, как на пиршество.

(*А. Гастев*. «Ворота»)[[67]](#footnote-68)

Революция радикально изменила отношения в сфере производства, ликвидировав эксплуататоров. Этим был сделан {52} первый и важнейший шаг в направлении «очеловечения» труда. Отсюда тот бурный эмоциональный подъем, который сопровождал трудовую деятельность рабочих в первые послереволюционные годы. Тогда труд как бы окружался возвышенным романтическим ореолом. В первых «субботниках» — этих, говоря словами В. И. Ленина, «ростках коммунизма», — нашло свое выражение новое отношение к труду, обусловленное его иным, нежели в условиях капитализма, социально-политическим положением. И хотя сам труд оставался в те годы тяжелым, зачастую изнурительным занятием, романтика борьбы и преодоления трудностей на благо нового общества была мощным и воодушевляющим фактором. Пролетарская поэзия эпохи военного коммунизма наиболее ярко выразила эту романтику труда, перенесла опоэтизирование труда на машину и производство. В еще большей степени, чем это было до Октября, фабричные трубы и краны, шатуны и цилиндры, вагранки и швеллеры, форсунки и кувалды были воспеты рабочими поэтами как оружие, при помощи которого пролетариат обновит мир.

Эмоционально-волевой пафос пролетарской поэзии отражал новое общественное положение труда. Что касается технологических и организационных условий труда, доставшихся в наследство от русского капитализма, то они целиком определяли господство тяжелых, малоквалифицированных, нетворческих видов деятельности и при новых отношениях в сфере производства. Так, в первые послереволюционные годы сложилось своеобразное противоречие между общественными и технологическими условиями труда. Первые открывали дорогу для развития творческой стороны труда, вторые тормозили это развитие. Изменения социально-политических условий были важнейшим, но лишь самым первым этапом на пути качественного преобразования производственной деятельности. Для превращения труда в творчество необходимо было радикально изменить организационные и технологические методы производства, что осуществить тогда было невозможно. Противоречия этого рода отразились в пролетарской поэзии.

Бодрая, возвышенно-романтическая трактовка темы завода характерна для поэзии рабочих эпохи военного коммунизма. Здесь кроме несомненной идеализации отсталых {53} форм промышленного труда присутствовало и понимание, что они не есть конечная цель, что они — необходимость, увенчать которую призваны идеалы высшего порядка. «Когда фабрики и заводы стали собственностью рабочих… когда рабочие-рабы сделались свободными тружениками, — писал П. Безсалько, — теперь нужно создавать гимны труду. Повседневный, обязательный труд, что бы ни говорили — труд не особенно приятный, а чтобы он сделался терпимым, поэты должны показать всю глубину и значительность труда для прогресса… человечества»[[68]](#footnote-69). И действительно, пролетарскому творчеству свойственно мужественное ощущение, что оправданием всех тягот труда должен стать коммунизм. Сознание героики трудовых задач с большим или меньшим оттенком жертвенности присуще почти каждому рабочему поэту. У В. Александровского:

Взваливай больше на наши спины  
Тяжестей, Жизнь. Мы донесем.  
Мы из железа. Из стали. Едины  
В порыве своем[[69]](#footnote-70).

У А. Гастева:

«Мы не будем рваться в эти жалкие выси, которые зовутся небом. Небо — создание праздных, лежачих, ленивых и робких людей.

Ринемтесь вниз!

Вместе с огнем и металлом, и газом, и паром… мы зароемся в глуби, прорежем их тысячью стальных линий, мы осветим и обнажим подземные пропасти каскадами света и наполним их ревом металла. На многие годы уйдем от неба, от солнца, мерцания звезд, сольемся с землей: она в нас, и мы в ней.

Мы войдем в землю тысячами, мы войдем туда миллионами, мы войдем океаном людей! Но оттуда не выйдем, не выйдем уже никогда… Мы погибнем, мы схороним себя в ненасытном беге и трудовом ударе.

Землею рожденные, мы в нее возвратимся… но земля преобразится…»[[70]](#footnote-71)

{54} Последний пример — отрывок из стихотворения в прозе «Мы посягнули». В нем много от экзальтированности самого автора, но и много от сознания тех исторических трудностей, с которыми столкнулась Октябрьская революция и которые легли на плечи русского рабочего класса. Никогда не покидавшее поэта понимание этих трудностей и отлилось в этом лирическом монологе «Мы». В других стихах А. Гастева, написанных позднее, пророчества тягот сменяются их точным учетом. Вот эти прямо относящиеся к России первых послереволюционных лет поэтические строки, за которыми угадывается физическое и душевное напряжение людей, решительно ступивших на еще неведомые истории дороги:

Начнем.  
Наделаем триста тысяч глупостей.  
Миллион ошибок.  
Тысячу раз растеряемся по-детски.  
Мы сотни раз явимся на торжественное собрание  
и прожжемся сомнением.  
И опустим руки.  
И снова кверху.  
Мы будем окружены своими…  
И попробуем голод превратить в праздник.  
— Чтобы не пикнуть.  
Ни слова…  
 *(«Встреча»)*[[71]](#footnote-72)

С Октябрем Россия шагнула в социализм. «Действительной и единственной базой для упрочения ресурсов, для создания социалистического общества является одна и только одна — это крупная промышленность»[[72]](#footnote-73), — писал Ленин. И то, что пролетарские поэты громко я радостно запели о фабрике, о коллективном труде, отвечало не только настроениям пролетарского романтизма, но и соответствовало позитивной программе исторического обновления России. Отметим, что производственная тематика в пролетарской поэзии присутствовала в своей идеализированной форме и менее всего носила иллюстративный характер. Она шла от пафоса масс и была содержательной по самой сути, ибо являлась формой, вмещавшей не {55} одну какую-либо узкопрофессиональную сферу, а весь «космос» взрыхленной революцией социальной жизни. Поэзия рабочих, воспевшая «Монбланы труда», отразила подлинный смысл революции как деяния, как творчества вообще, не замыкающегося на какое-то одно дело.

Завод, индустриальный город встает в пролетарской поэзии как «мост» к освобождению человечества: «Я люблю тебя, город, за то, что ты великий мост к освобождению и торжеству человека. На зов твоих певучих сирен, на блеск ослепительных огней со всех сторон спешат к тебе миллионы людей, чтобы отдать свое тело, кровь и мозг, чтобы сгореть в твоем великом, преображающем костре. Я слышу стуки несметных согласных молотков — это гигантская кузница, где выковывается новая радостная жизнь»[[73]](#footnote-74), — читаем мы у В. Кириллова. Но этот же индустриальный город, в свое время названный В. Маяковским «бессмысленным… выпутанным в дымы трубного леса», где люди — «только грумы», ибо они сдавлены бетоном, оглушены грохотом, задыхаются в пыли и копоти, — был в пролетарской поэзии и символом самой новой культуры. Отсюда и историческая ограниченность идеалов этой поэзии.

Завод-город разросся в поэзии рабочих до колоссальных размеров. Он заполнил собой глухие пустыри, степи, цветущие поля и лесистые склоны гор. У М. Герасимова «стоверстый виадук» вонзился в Жигули, «огромный шар земной, обвитый паутин лианами», зажат в станок и шлифуется: срезается Ривьера, падает Везувий. От бешеного натиска индустриализма гибнут и уходят в прошлое «плетни, межи и заборы», но погибает и природа, сгорает сам человек.

Вот почему в этих индустриальных пейзажах человек почти не изображался, а если и изображался, то лишь косвенно: через механический коллектив, слившийся до неразличимости отдельного человека в фантастической ритмике труда, либо через технологический процесс, через очеловеченные страстью и напряжением машины, где и сам работник уподоблялся машине.

В пролетарской поэзии живут не люди и даже не столько машины, сколько слитые воедино машины-люди, {56} и поэты с энтузиазмом слагают поэтические картины того, как в невыверенной и ущемляющей человека пропорции работают поршни и мускулы, нервы и приводные ремни. Здесь «нет места личному “я”, духу индивидуализма… Здесь только одно многоликое, безмерно-большое, неподдающееся учету “мы”»[[74]](#footnote-75), — писал об этой поэзии с одобрением Ф. Калинин.

В годы военного коммунизма, когда шла кровопролитная война и Республику Советов душили голод и разруха, поэты-рабочие задались целью нарисовать величественные контуры коммунистического труда. Но эмоциональные побуждения смогли родить лишь абстракцию — «космический труд», распространенный на всю вселенную, по существу — стихию революции, представшую в привычных рабочему человеку производственных образах. Эти поэты реально имели дело с отсталой индустрией. В своем творчестве они коснулись таких предметов, которые в самой действительности представляли еще чистые абстракции. Вполне естественно, что их идеал свободного труда мог выступить либо в образе «труда вообще», либо обрести конкретное содержание, целиком вытекающее из условий «машинизированного труда» и низводящее человека до положения «винтика».

Реализм пролетарской поэзии проявился в фиксации эмоционального подъема, общей творческой настроенности революционных масс в первые послеоктябрьские годы. В этой поэзии как бы опредмечено массовое эстетическое сознание пролетариата той поры, о котором Н. К. Крупская писала так: «В жизни трудящихся искусство играет совершенно особую роль. Рабочий мыслит обычно образами, и потому самое убедительное для рабочей массы — это художественные образы. Эту сторону дела особенно ясно показала революция. В ней, в демонстрациях, процессиях, на фронтах — всюду, где выступала масса, — было очень много театральности не искусственной, напыщенной, а естественной, революционной театральности»[[75]](#footnote-76).

{57} Между таким эстетическим сознанием, воспринимавшим революцию как массовое действо, и пролетарской поэзией можно поставить знак тождества. Ибо, как в одном, так и в другом случае мы имеем дело с пролетарским революционным романтизмом. Этот романтизм, несмотря на присущие ему противоречия, был явлением органичным. Этим он отличался от всех других форм романтизма, характеризующихся тем, что Крупская называла «искусственной, напыщенной театральностью».

## II

Истоки противоречий пролетарской поэзии восходят к противоречиям первого этапа революции, которые в самом общем виде можно представить в виде такой антиномии: с одной стороны, рожденная социальным освобождением величайшая активность масс, нацеленная на коммунистическое преобразование всех форм общественной жизни, в том числе культуры и искусства, но, с другой стороны, несоизмеримость этой активности как с объективными российскими условиями (отсталое и разрушенное хозяйство, значительное преобладание мелкобуржуазных слоев и др.), так и с субъективными возможностями самих масс (низкая общая культура, часто отсутствие элементарной культуры — грамотности).

Об этой антиномии, как известно, неоднократно говорил в первые послеоктябрьские годы Ленин[[76]](#footnote-77).

Объективные противоречия революционной эпохи отразились в эстетическом сознании той поры, нашли специфическое преломление в пролетарской поэзии — в ее исторически ограниченных идеалах и эклектичных художественных формах. Изобразительные средства рабочие поэты черпали решительно отовсюду. Выбор традиций предопределяла установка на возвышенный слог и торжественность. Здесь перемешались приемы и поэтические формы различных школ: древнеславянской поэзии и имажинизма, «одической поэзии» XVIII в. (Сумароков, Херасков, Державин) и символизма, библии и поэзии «Искры». Прямые заимствования связывали пролетарских поэтов с Надсоном, Уитменом, Верхарном и Брюсовым. Особенно сильное влияние оказала на них поэзия Бальмонта {58} с ее специфическим пристрастием к сложным составным эпитетам, многозначительным, но расплывчатым образам. При помощи бальмонтовских поэтических средств, служивших для выражения оргийной восторженности сугубо индивидуалистического плана, пролетарские поэты пытались передать торжественную приподнятость и грозное величие нового мироощущения, естественно впадая при этом в явную фальшь или, в лучшем случае, достигая чисто внешнего художественного эффекта.

Объективно поэзия рабочих эпохи военного коммунизма при всей своей искренней и не лишенной содержательности патетике все же — с точки зрения представлений и образов о подлинной свободе и человечности — не смогла подняться до большого искусства. И об этом свидетельствует прежде всего тот факт, что провозглашенный здесь синтез красоты и действительности построен на отождествлении творчества с машинизированным трудом, а человека с машиной.

Драматична судьба пролетарских поэтов, первыми рискнувших перекинуть мостки между наличным бытием и открывшимся видением коммунизма, между суровой жизнью и радостным искусством. «Отбрасываемые от Сциллы дилетантизма к Харибде профессионализма, пролетарские поэты тоскуют по студии, находясь на заводе, благословляют завод, когда в студии. Место в жизни утеряно»[[77]](#footnote-78), — писал о внутренней драме пролетарской поэзии ее антагонист из лагеря «левых». Скрытая в годы военного коммунизма покровами романтического сознания, эта драма стала очевидной в обстановке нэпа.

### \* \* \*

Годы военного коммунизма были для пролетарской поэзии своего рода праздником. С нэпом для нее пришли будни.

Массы, а с ними и пролетарский поэт в годы революции и гражданской войны видели открытого врага. Борьба с ним являлась источником романтико-героического мироощущения. Психология силы, напряжения, кровавым путем завоеванной победы покрывала собой все. Но вот утихла грандиозная военная битва. Пришедшие ей на {59} смену новые реальности: быт, мелочи практической жизни, не «космический труд», а самая обыкновенная работа — не могли вдохновить пролетарского поэта. Он не успел сменить поэтические доспехи, соответствовавшие военному коммунизму, когда пришло новое время, а с ним и новый враг. Поэт продолжал жить старой романтикой, искал врага, но не узнавал его в новых одеждах.

«Теперь, — писал тогда Ленин, — открытых помещиков нет. Врангели, Колчаки, Деникины частью отправились к Николаю Романову, частью укрылись в безопасных заграничных местах. Этого ясного врага… народ не видит. Такой ясной картины, что враг уже среди нас, и что этот враг — тот же самый, что революция стоит перед какой-то пропастью, на которую все прежние революции натыкались и пятились назад, — этого понимания у народа быть не может, потому что он страдает большой темнотой и безграмотностью»[[78]](#footnote-79).

В обстановке нэпа психология романтика, участника открытой военно-классовой борьбы столкнулась с новыми явлениями. Наступило время холодного, «до осьмушки» хозяйственно-экономического расчета, продиктованного жесткими тисками восстановительного периода. Раздвинуть эти тиски, ослабить их лобовым ударом было невозможно. Их нужно было раздвигать медленными, методическими ударами. Но в такой борьбе требовался иной героизм — героизм будничных дел, которым, однако, не мог опьяниться пролетарский поэт. Он думал, что революция пройдет церемониальным маршем по всем странам и материкам, а вместо этого он увидел выросшего вместе с нэпом буржуа. Его голос дрогнул и зазвучал пессимистическими нотами (см. сборник «Кузница», № 8).

Утрата перспективы революции, болезненно поразившая пролетарского поэта, коснулась отчасти и самого рабочего класса. В нем тогда боролись два начала: инерция военного коммунизма и революционная выдержка перед лицом временного отступления. В журнале «Горн» писали по этому поводу: «Разве мы не пережили острого, хотя и кратковременного, падения энергии пролетариата? Давайте вспомним, как мы скрипели зубами, видя открытые магазины, кафе, нахально открытую пасть нэпа. Разве не избегали мы даже заходить в эти магазины?

{60} Больно, противно было». Далее, открывая внутреннюю пружину кризиса, приведшего к распаду пролетарского романтизма, журнал писал: «… Революция ярко показала, что одно дело — задачи, которые намечаются, и другое дело — объективные условия, в зависимости от которых эти задачи разрешаются. Очень хотелось бы прийти к социализму, ну, скажем в лето 1924, а между тем на пути лежит мировой империализм, с одной стороны, а с другой — крестьянство, еще к социализму не подготовленное…»[[79]](#footnote-80) С нэпом почти исчезает тема труда в пролетарской поэзии. Романтические одежды спадают, и место «железного пролетария» занимает обычный человек, вполне живой, умеющий страдать, чувствовать и даже сомневаться. Но как раз изобразить живого человека, реального участника революции, вместе с ней растущего в своем сознании, эта поэзия и не могла.

### \* \* \*

Для романтического сознания характерным было проведение тождества между трудом и деянием, искусством и жизнью. Новая жизнь, открывавшаяся пролетарскому поэту за горизонтом времени, и должна была стать искусством, И наоборот, между конкретным трудом, «работой» и искусством в его представлении проходила демаркационная линия. До тех пор, пока пролетарское творчество питалось романтическими иллюзиями свободного труда-творчества, тема труда не сходила со страниц поэзии. Когда иллюзии развеялись и на место «Монбланов труд» пришла просто «работа», «полезный труд», это обжитое тождество оказалось нарушенным. Мир свободы и мир необходимости, иллюзорно сочленившиеся воедино в «труде вообще», распались. Теперь их можно было рассматривать и принимать порознь. Одни пролетарские поэты приняли сторону человека, искусства. А. Гастев же принял «необходимость» и воспел «работу». Но работу, узкую профессионализацию, частичного человека невозможно было воспевать средствами поэзии. Работе нужно было учить. И А. Гастев поэзии предпочел Центральный Институт Труда (ЦИТ).

Коллизия между «искусством» и «работой», между свободой и необходимостью прошла через самое сердце {61} А. Гастева. Без мелодрамы, подобно тем резолюционерам-подвижникам, которыми так полна история нашего освободительного движения, он и разрешил эту коллизию, совершив своеобразное «художественное самоубийство». В годы, предшествовавшие нэпу, он заготовил гимн индустриализации — «марш великих работ». Теперь в новых условиях от него нужно было переходить к делу. «Пачка ордеров» — последнее произведение поэта (1921) и ставило точку в художественной биографии А. Гастева.

Отказ А. Гастева от искусства выходил за рамки простого частного случая и становился значительным по своему общественному резонансу фактом художественной жизни начала 20‑х годов. Этому способствовали два обстоятельства: во-первых, широкая популярность А. Гастева как поэта, во-вторых, тот комплекс идей, который был программой его деятельности на новое поприще и являлся для него самооправданием ухода из поэзии.

В годы революции А. Гастева считали пионером новой культуры. Первое издание его «Поэзии рабочего удара» (1918) было воспринято как событие исключительное. Мало кто тогда сомневался, что в лице Гастева в русскую литературу пришел художник необычайно яркого дарования. Из многих отзывов по этому поводу, высказанных тогда, сошлемся на один, принадлежащий В. Хлебникову: «Это обломок рабочего пожара, взятого в его чистой сущности, это не ты и не он, а твердое “Я” пожара рабочей свободы, это заводской гудок, протягивающий руку из пламени, чтобы снять венок с головы усталого Пушкина — чугунные листья, расплавленные в огненной руке… Он мужественно смотрит на то время, когда “для атеистов проснутся боги Эллады, великаны мысли залепечут детские молитвы, тысяча лучших поэтов бросится в море”, то “мы”, в строю которого заключено “я” Гастева, восклицает “но пусть”… Он — соборный художник труда… Ум его — буревестник, срывающий ноту на высочайших волнах бури»[[80]](#footnote-81).

Неудивительно, что уход А. Гастева в ЦИТ был воспринят многими как событие, прискорбное для советской литературы. Попытки вернуть его обратно в искусство предпринимались неоднократно. Стихотворное обращение {62} такого рода, полное любви к пролетарскому поэту, написал в 1922 г. Н. Асеев:

Я хочу тебя услышать, Гастев,  
Длинным, свежим, звонким и стальным,  
Чтобы мне, при всех стихов богатстве,  
Не хотелось верить остальным…[[81]](#footnote-82)

Из этого послания можно понять, чем было в начале 20‑х годов социально-художественное явление «Гастев».

Поэзия А. Гастева связывалась с ураганным этапом революции. В обстановке нэпа, когда и сама революция и этот, отразивший ее, поэтический гул, воспринимались многими как «рассветный гул», имя Гастева начинало перерастать собственное содержание, становилось как бы олицетворением чистой пролетарской революции. За него, как за щит, стремились укрыться все, кто в нэпе увидел только сумерки, «чад черных лестниц, кухонь и мансард», кто не выдержал льющегося со всех сторон безверия. В Гастеве видели «Овидия горняков, шахтеров, слесарей». Его поэзию чтили как легенду индустриального мира социализма. От него ждали, чтобы он своей строкой, «верной как сплющенная пуля Пастернака», разбудил «немоту железных голосов» и поэтическими струнами связал воедино распадавшиеся с нэпом «небо» революции и ее «землю».

Но поэт А. Гастев молчал. Говорил А. Гастев — энтузиаст научной организации труда. С трибуны ЦИТа он провозглашал:

«Картинно-героический, иллюминационный период революции прошел. Наступила эпоха созиданий, работы…

Время требует инициативы, находчивости, распорядительности, а миллионы… смышленых людей пребывают в спячке; чтобы их заставить задуматься, воодушевиться, надо чуть не обливать кипятком…

… Всего тягостнее — скептицизм, неверие. Огромные массы работников теперь пребывают в состоянии косного ожидания сторонних неведомых сил. Они убеждены, что придет заграница и “даст”; придут какие-то люди и “ох, и заработают”… Бог теперь “отменен”, но вместо бога явилось ожидание урожая, который перевернет Россию и покроет лаком все крестьянские лапти…

{63} Конечно, те, кто изо дня в день повторяет, что “шапками закидаем”, те — тоже ротозеи, те тоже Иванушки-дурачки, но между этими двумя позами — провинциального самохвальства и философского хныканья, есть третья, настоящая рабочая поза: неотступного труда и веры»[[82]](#footnote-83).

Эти новые, отнюдь не поэтические в прежнем смысле слова Гастева родились в полемике с растерянностью, равнодушием и неорганизованностью. Они выдвигали на первое место энергию, волю, практическое действие, оставляя в стороне или вовсе забывая не менее существенное в идее социального прогресса — конечные цели и содержание будущей культуры с точки зрения человеческой личности. В такой односторонности идеала Гастева, в его заземленности на практицизм проявилось колоссальное давление исторических обстоятельств, та учитываемая им огромная мера усилий, которую Россия и все ее население должны были положить на алтарь индустриализации. Из негативных условий, сопутствовавших первым шагам строительства социализма в нашей стране, он и исходил в своем расчете курса идеологической и практической мобилизации нового человека — «автоколонизатора», по его терминологии.

Этот курс был жесткой программой. Он ставил задачу абсолютно подчинить человека, конкретно человека, еще не оторвавшегося от сохи, не освободившегося от многих феодальных предрассудков, — принципам машинизма и голой рациональности. Отстранением индивидуальности, искусства, всего интимно-личного на второй план здесь обусловливался сам факт зарождения индустриального мира в России. «Техно-энергетика, — было записано в этом курсе, — должна идти рядом с “био-энергетикой”» и одна другую вызывать. Формула эта расшифровывалась следующим образом:

«Народ, на который рассчитана электрификация, должен быть выпрямлен: его психология должна быть урбанизирована. Тут дело идет не о грамотности, не о просвещении, не об охране труда…

Наш народ… надо приучить к бдительной наблюдательности, надо приобщить ему способность твердо отчеканивать одно явление от другого, убить все “философские” {64} замашки, надо приучать его быть эмпириком на ограниченной базе… Новый гражданин России только тогда будет достоин электрификации, только он тогда ее не искорежит, если его глаз будет действовать, как настоящий механизм фотографической камеры».

«Нужно сделать, чтобы вдруг человечество открыло, что сам человек есть одна из самых совершенных машин… Нужно сделать второе открытие: признать, что технический прогресс этой машины беспределен».

«Мы должны заняться энергетикой человеческого механизма… будем “метрировать” человеческую энергию… Здесь не должно быть ничего священного».

«Человек, несомненно, должен дать чудеса. До сих пор он — грубейшая необработанная глина. Любой заяц у клоуна Дурова относительно выше в смысле своей тренировки, чем современный человек»[[83]](#footnote-84).

Таковы в общем виде идеи, с помощью которых Гастев готовился во всеоружии встретить момент индустриализации в России. Хозяйственная отсталость, помноженная на небывалую экономическую разруху, еще раз помноженная на скептицизм, организационную неряшливость и упадок дисциплины, — все, с чем столкнулся он, спустившись с высот поэзии индустриализма на землю, вынудило его броситься в другую крайность и все внимание сосредоточить на рациональной организации мускульного труда, на совершенном исполнении ручной рабочей операции.

Идеи А. Гастева строились на предположении, что техническое перевооружение производства невозможно осуществить быстро и что, следовательно, мускульный труд на неопределенное время останется решающим фактором промышленности. В соответствии с этим в ЦИТе, возглавляемом А. Гастевым, была разработана метода практического обучения трудовым приемам (физический и Психологический «тренаж»), преследовавшая цель подготовить на базе человеческих ресурсов живые станки, точные, выносливые и приспособленные механизмы. Эта метода игнорировала моральные чаяния рабочего. Отражая реальное (в известном смысле) положение труда в условиях узкорасчлененного производства, она, в свою очередь, ставила дополнительный акцент на фактор необходимости, {65} напряженности, суровости и даже аскетизма трудовой деятельности в данных обстоятельствах. Поэтому Гастев был против гуманитарного подхода к труду. «Современная машина, особенно же машинные комплексы, имеют свои законы настроений, отправлений и отдыхов, не находящихся в соответствии с ритмикой человеческого организма… Мы должны внести какие-то поправочные коэффициенты в ее (машины. — *А. М*.) железный дисциплинарный гнет, но история настоятельно требует ставить не эти маленькие проблемы социальной охраны личности, а скорее смелого проектирования человеческой психологии в зависимости от такого решающего фактора, как машинизм»[[84]](#footnote-85).

Комплекс этих идей Гастева созрел в лоне еще не разложившегося пролетарского романтизма. Он воплощал в себе исторически-суровый смысл переходного времени и не мог не импонировать многим из тех, кто горел горячечным стремлением как можно скорее «поставить на колеса эту телегу, которая зовется Россией» (Гастев). Комплекс этот сыграл свою роль в 20‑е годы, способствуя более эффективному использованию человеческих ресурсов и более рациональной организации промышленности. Но, фиксируя специфические потребности и нужды промышленного развития тех лет, идеи Гастева придавали им значение абсолютной внеисторической ценности.

Объективно новый идеал Гастева был слепком с машинизма. Он вытекал из условий узкой профессионализации и в конечном итоге оборачивался игнорированием человеческой личности. Позитивистскую ограниченность своего идеала Гастев усугубил тем, что попытался оправдать его эстетически. В стремлении прикрыть эстетической терминологией факты грубейшего искажения социалистической перспективы, снять проблему всестороннего развития человека как активного участника не только производственного, но и общесоциального строительства, — и проявилась одна из тенденций «производственничества» 20‑х годов.

Решающим обстоятельством, подтолкнувшим Гастева к «производственничеству», являлось удивительное недоверие к искусству как специфической деятельности. В основе такого недоверия лежали разные причины. Поначалу {66} это были сомнения художника-стилиста, недовольного использованием в пролетарском творчестве изживших себя художественных форм и средств. В этом смысле позиция Гастева совпадала с позицией «левых», ориентировавших искусство на точную фиксацию факта и агитвоздействие, в чем убеждает следующее его высказывание: «… Если мне когда-нибудь будет суждено взяться за художественное перо, рука уже не будет подыматься ни к романтике, ни к чистой машине, а будет разрешать только одну голую проблему репортажа и острого словесного воздействия»[[85]](#footnote-86).

Груз этих сомнений и пожеланий поэта осел в «Пачке ордеров». Наряду с попыткой найти новую форму для короткого художественного репортажа, во многом увенчавшейся успехом, уже здесь отчетливо проявился грубый утилитаризм, стремление к такой экономии слова («слова под прессом»), когда гибель поэзии становилась своего рода эстетической закономерностью. Наметившаяся в «Пачке ордеров» тенденция разрыва поэзии Гастева с поэзией как таковой и послужила поводом для сенсационной рецензии Б. Арватова — главного теоретика «производственничества».

«Происходящая в настоящее время революция в искусстве, — писал этот “производственник” № 1, — характеризуется… полным разгромом самоцельных эстетических форм, противопоставленных действительности. Картина равняется по плакату; театр превращается в фабрику квалифицированного человека; художники-беспредметники переходят на производство и т. д. … Происходит социализация поэтических форм, а вместе с ней уничтожается вековая граница между искусством и жизнью… “Пачка ордеров” является симптоматичным и необычайно важным произведением…

Самое существенное, что приходится отметить, это внеканонизированную композицию всей вещи в целом. “Пачка” — не стихи, и даже не стихи в прозе; литературная форма “Пачки” не имеет родоначальников в искусстве, лишена эстетической традиции…

Гастев прибег к другому, самостоятельному и впервые им использованному методу организации целостной литературной композиции: он взял за образец существующие {67} приемы практического языка, а именно языка технического и отчасти военного.

… Гастев порвал с эстетическими канонами прошлого и оперся на современную социальную практику (т. е. на индустриальный труд и машинерию. — *А. М*.). В этом основное значение “Пачки ордеров”»[[86]](#footnote-87).

В такого рода одобрении легко усмотреть антиэстетическую провокацию по отношению к талантливому пролетарскому поэту. Но для Гастева эта заметка в действительности не имела такого значения, а была лишь признанием его заслуг в разработке «производственничества» со стороны главных теоретиков этой концепции.

В период создания «Пачки ордеров» Гастев определенно смотрел на поэзию (также на все искусство в целом), как на деятельность иллюзорную, а следовательно, если и не бесцельную и не бесполезную, то, во всяком случае, — несоизмеримую с чисто практической и организационной работой. Превратность такого взгляда на искусство очевидна и не нуждается в доказательствах. Но мы знаем и другой источник гастевского аскетизма. Это — по-своему великий социальный ригоризм, вынудивший поэта перевести проблему художественной культуры в план голодных и раздетых. Именно здесь прежнее недоверие к искусству, основанное частично на недоразумении относительно его истинного смысла и значения в жизни, преломилось сквозь призму актуальнейших и животрепещущих вопросов чисто экономического свойства. На почве социальной проблематики вне пределов собственно художественной культуры недоверие Гастева к искусству окончательно определилось и приняло форму несоизмеримости между искусством и практической жизнью, между красотой и нуждой. Наконец, в структуре романтизма эта чисто внешняя несоизмеримость приняла характер качественного отношения. Несоизмеримость обернулась несовместимостью и привела к отказу от поэзии в пользу техники, инженерии, математики, т. е. к тем средствам, с помощью которых можно было вытащить Россию из разрухи, но не более. Слагая с себя полномочия поэта, а одновременно и нравственную ответственность за способы реализации идеалов социалистической культуры, А. Гастев писал: «… Придавать значение такой оранжерейной {68} проблемке, как пролетарская литература, — просто зряшное провинциальное дело»[[87]](#footnote-88). Но рядом и одновременно с этим почти фатальное стремление восстановить утраченный синтез, обрести прежнее целостное мироощущение, но на узкой, ограниченной и целиком утилитарной основе: «… ИНЖЕНЕРИЯ… — является самой высшей научной и художественной мудростью», ЦИТ же — «ВЫСШАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛЕГЕНДА, для которой можно пожертвовать всем тем, что пришлось делать до него»[[88]](#footnote-89).

### \* \* \*

Пролетарский романтизм с его обоготворением техники питал эстетику «производственничества» 20‑х годов. Благодаря этому романтизму она обрела свой предметный пафос. Распад пролетарского романтизма в период нэпа стимулировал кристаллизацию отдельных элементов «производственничества» в лице художественных и теоретических исканий Гастева. На психологии индустриализма, на еще очень условных представлениях о социалистическом обществе и его культуре выросла эстетическая доктрина, в основе которой лежал поиск выхода из реальных трудностей и противоречий революции в период нэпа.

Вслед за В. И. Лениным, А. В. Луначарский положительно оценил призывы А. Гастева овладеть секретами научной организации труда. Но одновременно он внес правильный корректив к одному из отклонений пролетарского романтизма, представленного идеями Гастева: «… Приветствуя все более бурно проявляющееся стремление молодежи к возвеличиванию целесообразного труда… я говорю, что наша культура к этому исключительно свестись не может, что нашей культуре должна быть свойственна ширь мировых горизонтов, огненный энтузиазм, который зажигается от соприкосновения с великими идеями социализма, интерес к даже самым тонким достижениям научной мысли… и положительный страх впасть в колею разумного мещанства, которое нам очень грозит (ведь мы — крестьянская страна!)»[[89]](#footnote-90).

{69} Совершенно иной подход продемонстрировали идеологи Пролеткульта. Распад романтического сознания, пробудившийся, хотя и в противоречивой форме, интерес к индивидуальности со стороны ряда пролетарских поэтов они расценили как буржуазное перерождение. Абстрактный коллективизм, означавший для массового эстетического сознания начало движения, для них стал своеобразным идеалом, на который они наслоили различные конструкции из арсеналов эстетики футуризма и эмпириомонизма. В комплексе идей «производственничества» определенное место заняли и крайние взгляды Гастева, которые сообщили этой концепции оттенок трагического обаяния. Гастев — живой мостик от пролетарского романтизма к «производственничеству» как замкнутой в себе эстетической доктрины. Но он же и рубеж, отделяющий героическое мироощущение рабочего класса первых лет революции от его идеологической имитации деятелями Пролеткульта и «левого фронта» в данной эстетике.

У ортодоксов «производственничества» были все основания считать А. Гастева своим единомышленником, но только лишь до Совещания работников ЛЕФа (1925). На этом Совещании А. Гастев, поддерживая В. Маяковского в его споре с Н. Чужаком, высказал соображения, прямо противоположные своим прежним взглядам. «Над вдохновением рано ставить крест. Это вдохновение каждый переживает. Мы поверили, что его нет, а на самом деле оно есть у всех, начиная с метельщика и кончая поэтом»[[90]](#footnote-91). С этого времени и дальше несколько смягчается суровый ригоризм Гастева в оценке роли человеческого фактора в процессе производства. Примечательно его суждение относительно различия сущности организации труда в нашей стране и за рубежом: «Мы не против, конечно, всей кинематики фордовского предприятия, выраженного в системе конвейеров, но мы так строим производственную кинематику, чтобы она создавала самую высокую ценность: — *безостановочно развивающегося* работника»[[91]](#footnote-92) (курсив мой. — *А. М*.).

## **{70}** III

Нэп означал переход к новому этапу революции. Кризис пролетарского романтизма показал слабость чисто эстетических критериев в подходе к сложным вопросам революционного переустройства. От песен революции, от фантастики всякого рода нужно было переходить к практическому строительству социализма. Не всем, однако, такой переход оказался по силам. Среди тех, кто заблудился в политических лабиринтах нэпа, было немало фигур искренних и честных. Это о них писал современник: «Тяжелее всего сейчас романтикам революции. Так близко от них вспыхнуло видение золотого века. Обожгло их сердца… Одних выпила революция как жадная любовница до последнего глотка. Другие, отдельные былинки, были сжаты бурей в крепкий сноп, а теперь развалились и не нашли в себе ни воли, ни силы. Третьи, ослепшие от восторга, взяли на себя подвиг неимоверный и не смогли поднять…»[[92]](#footnote-93)

С нэпа начинается полоса острых политических разногласий, затронувших все сферы общественной жизни. Их источник — тяготы настоящего, заслонившие собой картину будущего. «И мыслящим сейчас трудно разобраться, — замечал по этому поводу тот же современник. — Так перемешались два вражеских стана, впились друг в друга, как два зубчатых колеса. Противоречия растут. Социализм, ведущий биржу, пролетарий, царствующий над буржуа. Собственник под охраной рабоче-крестьянской милиции. Где здесь свое и где чужое, где враг и друг? Война белых и красных, с ее четкостью шахматных фигур и режущей линией фронта, перешла в сплошное поле отдельных схваток, где бьются отрядами, толпами, одиночками. И оружие переменилось. Вместо шашки, пули, штыка — соперничество, везде и всюду, многообразное, настойчивое — в производстве, в обмене, в культуре, в этике, в науке»[[93]](#footnote-94).

С нэпа начинает функционировать «производственничество», открыто заявившее о себе в достигших особой остроты спорах о насущных задачах и перспективах культурного и художественного строительства.

{71} Одежды с эстетических и культурных мифов, так пышно расцветших в этот период, сорвала дискуссия 1922 г. о пролетарской культуре.

Было бы неправильно сводить смысл этой дискуссии к проблеме «автономии» Пролеткульта. Подчинение Пролеткульта Наркомпросу уже произошло благодаря вмешательству В. И. Ленина. Вопрос стоял шире. В той мере, в какой нэп был признанием необходимости перехода от политики военного коммунизма к новой экономической и хозяйственной политике с вытекающими отсюда последствиями в отношении самого большого класса России — крестьянства, в той же мере дискуссия о пролетарской культуре свидетельствовала, что пора от мифологии, пафоса «железа» и «силы», от субъективизма в понимании революции переходить к поискам реалистических форм искусства и глубокому осмыслению его роли в развитии социалистического сознания. Говоря кратко, здесь, как и всюду, главной была проблема социализма, его практического делания.

Основное заблуждение Пролеткульта, впрочем, разделявшееся и большинством пролетарских поэтов, заключалось в исходных ошибочных посылках о пролетарской культуре, сводившихся к тезису о ее локальном становлении и развитии. Еще в 1918 г. понятие пролетарской культуры формулировалось так: «Пролетарская Культура есть прежде всего *творческое выявление пролетариатом своей классовой сущности*», резко противоположной сущности буржуазной и интеллигентской культуры[[94]](#footnote-95). Впрочем, в те годы такая тенденция к изоляционизму так или иначе объяснялась (саботаж буржуазной интеллигенции, претензии футуристов на культурную и художественную монополию и т. д.). И П. Безсалько, которого мы только что процитировали, именно из спора с футуризмом вывел формулу: «… Пролетарскую культуру создают сами рабочие, а не интеллигенты, случайно или не случайно дошедшие до идей пролетариата»[[95]](#footnote-96). Позицией откровенного сектантства обусловлено и другое его заявление: «Если кто обеспокоен тем, что пролетарские творцы не стараются заполнить пустоту, которая отделяет творчество {72} новое от старого, мы скажем — тем лучше, не нужно преемственной связи»[[96]](#footnote-97). Все это предвещало теперь созревшую в Пролеткульте установку на «производственничество».

Физическую и культурную изоляцию, насильственно созданную по отношению к Советской республике в первые годы ее существования, Пролеткульт истолковал как максимально благоприятную для развития «чистой» культуры. Какие, однако, более глубокие основания скрывались за понятием «пролетарская культура» и почему чисто культурные задачи выдвигались Пролеткультом на передний край в момент принятия нэпа?

Отчасти на эти вопросы можно ответить, кратко рассмотрев богдановскую трактовку революции 1917 г.

А. Богданов не считал Октябрьскую революцию социалистической. Настоящую социалистическую революцию он откладывал до времени пролетаризации всей нации, до поры сознательности всего рабочего класса. Отсюда такой упор на «пролетарскую культуру», семена которой, по его утверждению, были заложены им в 1909 г. на острове Капри и которую теперь немилосердно убивал нэп. «Придет пора, — говорил Богданов в клубе Московского университета, — и после разочарований рабочего класса всего мира в коммунизме, после ликвидации нынешней эпохи, эпохи Коммунистического Интернационала, после периода власти нового руководящего класса “буржуазной интеллигенции — технической и чиновничьей”, наступит новый период. Если для настоящего периода нужен особый, культурный пролеткультовский Интернационал, тогда не понадобятся даже три Интернационала — интернационал политический, экономический и культурный»[[97]](#footnote-98). По существу Богданов разделял теоретическую установку II Интернационала на «чистый социализм», равно как и вытекающие отсюда идеи о «чистом пролетарском сознании» и о «чистой пролетарской культуре». Само собой разумеется, что для исторической ситуации 20‑х годов ни о какой чистоте этих определений говорить не приходилось. Как в смысле объективных условий (экономика), так и в смысле субъективных (уровень {73} сознания и культуры) Россия унаследовала материал, взращенный на ниве российского капитализма. Именно исходя из этих условий, из «тех людей, которые воспитаны капитализмом, им испорчены, развращены»[[98]](#footnote-99), нужно было строить социализм во имя этих же людей, т. е. идти путем диаметрально противоположным установкам II Интернационала.

Другие идеологи Пролеткульта прямо не исповедовали таких взглядов, но по существу примыкали к ним, ограничивая задачи исторического момента «чисто» культурными задачами поднятия рабочего класса, его сознания до уровня, адекватного абстрактным представлениям о «чистом» социализме. Ленин и партия тоже считали, что дело за культурой. Ленин постоянно говорил, что нам не хватает только культуры. Но какой широкий круг вопросов скрывался за ленинским понятием культуры! Процесс создания новой культуры Ленин связывал с решением целого комплекса задач, от элементарных — ликвидации вшей в миллионах голов — до выделения из среды рабочего класса кадров организаторов социалистического хозяйства и культуры, воспитанных на лучших достижениях прошлой культуры. Это не обещало решения проблемы культуры ни в 5, ни даже в 10 лет и закрывало пути для умозрительных фокусов различных изобретателей «пролетарской культуры» типа А. Богданова.

В те трудные годы вопрос о «чистой» культуре не стоял, и те, кто ломал над ним голову, объективно отстранялись от насущных проблем общества. Одни из них, воспарив над действительностью, оказались на грани утраты всякой веры в социализм[[99]](#footnote-100), другие предложили чисто идеологические средства для решения трудностей, {74} вставших на пути революции. «Производственничество» и было одним из таких средств.

Мы недаром много внимания уделили романтическому сознанию военного коммунизма. «Производственничество» — с точки зрения социально-психологических и общественно-политических аспектов своего содержания — представляет собой логическое завершение эволюции этого сознания, окончательный разрыв его с действительностью. Оно есть, таким образом, род «идеологизма», то есть ложного сознания в марксовом смысле. Об этом говорил Я. Яковлев: «В том энтузиазме, без которого мы революции не совершили бы, некоторые элементы “фантастики” были неизбежны, особенно в начальный период революции… Но “фантастика” (программа строительства культуры и искусства, предложенная В. Плетневым. — *А. М*.) не нужна и вредна теперь, когда ею подменяют задачи, вытекающие из условий момента и отвечающие действительным интересам пролетариата»[[100]](#footnote-101). Чтобы убедиться, что дело обстояло именно так, достаточно вспомнить основные тезисы В. Плетнева.

Руководитель Пролеткульта утверждал, что культурная революция будто бы может быть решена, во-первых, «только силами самого пролетариата», т. е. на уровне того «эстетического» сознания, которое было представлено пролеткультовским творчеством и его идеалами («… наша борьба… за экономическое и политическое господство имеет своей основой именно монолитное единство пролетариата и машины», — писал В. Плетнев в заметке о поэзии Гастева. — «Горн», 1919, № 4, стр. 30), и, во-вторых, в условиях «дикой, некультурной, полубезграмотной, нищей страны. Да в ней. Именно в ней»[[101]](#footnote-102).

Здесь фантастика выступала в утрированном виде. В. Плетнев идеализировал и условия послереволюционной России, и тот слой индустриального пролетариата, который был представлен пролетарской поэзией. По выражению Я. Яковлева, руководитель Пролеткульта отмахнулся от действительности, как от назойливой мухи. В погоне за «чистой» пролетарской культурой он удалился от нищего и неумытого мира в мир волшебный. В этом мире сновидений {75} и абстрактно-выхолощенных истин и сам пролетариат предстал пустой и бесцветной схемой, его сложный общественный лик обескровился и превратился в тощую формулу «монолитного единства с машиной». По В. Плетневу, психология пролетариата будто бы окончательно и бесповоротно сложилась. В голове рабочего «все ясно и математически точно. Он (рабочий. — *А. М*.) знает, что удар кайла в шахте даст известное количество руды или угля, и то и другое вместе в домне даст чугун, из домны не потечет молоко или вода, чугун даст железо, сталь, последние претворятся в машину… а в субботу будет получка»[[102]](#footnote-103). Во имя возвышающего обмана Плетнев подменил реального рабочего фантастической моделью «пролетария», в чьей голове «все ясно и математически точно».

«Плетнев, — говорил в этой связи Яковлев, — обращается с психологией пролетария, как с чем-то окончательно сформировавшимся. Если бы действительно эта психология была уже в своей основе “коллективно-классовой и сознательно-творческой”, то мы могли бы не только Пролеткульт сдать в тираж за ненадобностью, но и самые разговоры о культурных задачах не поднимать… Революция… произвела, конечно, огромные сдвиги в сознании миллионов… Но все это не может и не должно заставлять нас по-плетневски закрывать глаза на истинное положение вещей»[[103]](#footnote-104).

Идеализация пролетариата, столь характерная для Пролеткульта, встретила со стороны его оппонентов резкое несогласие. Так, Н. К. Крупская — один из активных участников дискуссии — резко осудила за это Пролеткульт. Отдавая дань уважения пролетариям, она не считала возможным и должным замалчивать их слабости. «Не всякий пролетарий, — говорила она, — достаточно сознателен, не всякий является носителем пролетарской идеологии, есть пролетарии, насквозь проникнутые мещанской идеологией… которым чужды пролетарские идеалы, пролетарская дисциплина и выдержка… Эту сторону дела замалчивает Пролеткульт…»[[104]](#footnote-105).

{76} Чтобы окончательно разбить иллюзии идеологов Пролеткульта, снять с их глаз пелену, застилавшую реальное положение вещей, критики Пролеткульта, в частности Я. Яковлев, вынуждены были прибегнуть к социологической статистике и указать на то, что: 1. Рабочий класс России с семьями составляет едва 15 проц. населения страны; 2. Рабочий класс России наполовину безграмотный и засорен крестьянскими элементами, не переваренными в фабричном котле; 3. Среди рабочих и, особенно, работниц текстильных фабрик много верующих; 4. На фабриках и заводах, в частности петроградских, работает много «мешочников», развращенных семилетней войной, и т. п. «Нам хочется, — говорил, отталкиваясь от этих и других социологических данных Я. Яковлев, — получить у тов. Плетнева ответ на несколько вопросов: 1) В нашей подлинно “отсталой” стране должны ли мы бороться за “буржуазную культуру”, — за то, чтобы исполнять аккуратно свои служебные обязанности, выходить вовремя на службу, не класть под сукно приносимой бумаги… 2) В нашей подлинно “дикой” стране должны ли мы добиваться распространения “буржуазной культуры”, — уберегать голову от вшей, а постель от клопов, мыть руки перед обедом и после работы, не щеголять грязным платьем… 3) *В нашей подлинно “безграмотной” стране входит или нет, в задачи борьбы за буржуазную культуру, — уменьшить безграмотность*, добиться распространения “Правды” и “Известий” хотя бы в двух миллионах экземпляров, вместо 250 000, распространяющихся теперь, научить крестьянина элементарным приемам культурного хозяйничания… У нас работа по ликвидации неграмотности почти свелась на нет (из 80 000 ликпунктов 1920‑го года — осталось 5000)… Мы просим, — заключал Яковлев свою обвинительную речь, в которой, несомненно, нашла свое отражение тактика Ленина на переходный период, — сопоставить эти огромные культурные задачи с плетневским волхованием, изготовляющим таинственную красавицу “пролетарской культуры” в недрах Пролеткульта… Одного сопоставления этого достаточно, чтобы вскрыть всю внутреннюю никчемность и бессодержательность пролеткультовских формул»[[105]](#footnote-106).

{77} Эта критика избавляет нас от необходимости разбирать все детали культурной программы Пролеткульта. Остановимся лишь на вопросах искусства, конкретно — на концепции «производственного искусства», предложенной В. Плетневым.

### \* \* \*

Концепция «производственного искусства» («Искусство нового мира будет производственным искусством, или его не будет вовсе»[[106]](#footnote-107)) не заполняла всей культурной программы Пролеткульта, но она была самым большим ее звеном. Она выводилась из общего понятия «пролетарской культуры», привязанного, в свою очередь, к двум абстрактным дефинициям «пролетариата»: 1) «классовой коллективности» и 2) «причастности его к машине» или «монолитному единству пролетариата и машины». Отсюда следовало нехитрое умозаключение, что, во-первых, «пролетарская культура» есть культура «труда» по преимуществу и, во-вторых, «пролетарское искусство» есть сам «труд» в его индустриально-коллективных формах. Поэтому произведением такого «искусства» мог быть только вещественный результат именно индустриального производства, т. е. предметы массового быта и орудия самого технического производства. Что же касается искусства как такового, то оно определялось здесь как феномен, лишь организующий идеологический опыт. Тем самым оно лишалось какого бы то ни было объективного познавательного содержания. Более того: с точки зрения нового эстетического критерия, т. е. «труда», художественная культура должна была быть записана по ведомству «буржуазной», а если говорить точнее, то — «политически-буржуазной», враждебной пролетариату.

Относительно искусства в известных тезисах Пролеткульта, официально принятых в качестве программы, было сказано, что оно в своей общей тенденции:

1) «фетишизируется, как “свободное вдохновение”, бесконтрольное и не научное (интуиция) и считается самодовлеющим (искусство для искусства)»;

2) «является украшающим, добавочным, в противоположность созидающему материальные ценности производительному {78} труду. Оно пассивно отображает природу, Застывшие или упадочные социальные формы»;

3) его «техника индивидуалистического мастерства (кустарничество, ремесленничество)… всегда не только отставала, но и противопоставлялась машинной технике»;

4) «продукты искусства или существуют вне быта, или уводят из быта в иллюзорное созерцание (стилизация, камерное и станковое искусства)»;

5) «действует на психику расслабляюще, приучает к созерцательной пассивности, прививает массам навыки, привычки, вкусы, идеологию — выгодные господствующим классам» и т. д.[[107]](#footnote-108)

Эти составленные при ближайшем участии В. Плетнева «теоретические» тезисы следствием своим имели отнюдь не безобидные выводы относительно судеб художественной культуры в условиях диктатуры пролетариата и социализма. Ибо их венчала формула, с которой нам уже приходилось встречаться ранее: «Художник старого мира (читай — интеллигент. — *А. М*.) не может и не будет художником революции»[[108]](#footnote-109). Отсюда, как известно, недалеко и до прямых призывов разделаться с искусством, что и провозглашает лидер Пролеткульта: «Искусство… пора в кунсткамеру, в назидание потомству: “смотрите дети на него” и не творите глупостей вообще, а художественно-критических в особенности». Теперь, по словам Плетнева, «только зубры Беловежской пущи искусства» за напихивание музеев «шедеврами великих и малых мастеров настоящего и будущего»[[109]](#footnote-110).

Идеологи Пролеткульта ощущали противоречия искусства и действительности. Их эстетический нигилизм был вульгарным, но несомненным ответом на проблему отчуждения культуры и искусства, которая четко сформулирована у Ленина: «… наука, техника, искусство — в руках специалистов и в их головах»[[110]](#footnote-111). Но натолкнувшись на эту проблему, теоретики Пролеткульта не смогли осознать всей ее сложности. Так, по Плетневу, дело не в том, что физический и умственный труд разошлись по разным полюсам {79} («головам»), что человек мысли оторвался от человека практики, а в принципе «дивиде ет импера» («разделяй и властвуй»). Вульгарно-классовым подходом к искусству, с одной стороны, грубым утилитаризмом новых эстетических критериев («труд», «вещь»), с другой — обусловлена вся примитивность предложенных Плетневым рекомендаций для решения проблемы отчуждения культуры и искусства.

Широкая программа культурного просвещения масс, в том числе и с помощью художественной культуры, выдвинутая Лениным, отвергалась им, как полумера. Проблема, не осознанная Плетневым в самой сути, решалась на пути еще большего, нежели фактически существующее, отстранения рабочего от «спеца», посредством почти принудительного «освобождения» рабочего от власти над ним «техника» и «художника». Средством, разрешавшим противоречие между «рабочим» и «художником», и было «производственное искусство»: «Искусство в производстве, зарывание пропасти между художником и рабочим, единство художественной идеи и практического ее претворения не в ателье художника… а в самом производстве, на фабрике через станок, машину, химическую реакцию, через руки рабочего-художника, мастера-творца…»[[111]](#footnote-112). Здесь при желании можно уловить идею «гармонического человека», умеющего все делать. Но такое впечатление будет обманчивым, ибо средство, предложенное Плетневым, отличалось явной утопичностью. Легко заметить, что противовесом «пропасти между художником и рабочим», т. е. ситуации разделения труда, здесь выдвигается не что иное, как ремесленное делание, от которого уже давно отказалось индустриальное производство. Так, чрезмерная эстетизация индустриального труда привела Плетнева к грубейшей ошибке, на которую обратил внимание Ленин, поставив выразительное «Вздор» против следующей фразы из его статьи: «Пролетарский художник будет одновременно *и художником и рабочим*».

Очевидно, что романтические идеалы пролетарской поэзии, соответствовавшие представлениям стихийно-коллективистического сознания о коммунизме и его культуре, были восприняты Пролеткультом в лице Плетнева совершенно {80} некритически. И неудивительно, ибо эти идеалы во многом совпадали с теоретической программой самого Пролеткульта, с его идеализацией «машинизма» и «механизированного коллективизма». Но если рабочие поэты к моменту принятия нэпа стали осознавать вред и ущербность для творчества подобной эстетической установки, стали искать выход из культурной изоляции, которой они сознательно придерживались раньше[[112]](#footnote-113), то курс Пролеткульта на отгораживание от всех традиций прошлой культуры не только не изменился, но именно с этого времени стал проводиться еще последовательнее. Принятие на вооружение идеи «производственного искусства» свидетельствовало, с одной стороны, о незыблемости старых пролеткультовских схем, а с другой — о дальнейшей их догматизации, что проявилось в отказе от личности в духе Гастева[[113]](#footnote-114), а также в решительном и бесповоротном исключении искусства из системы пролетарской культуры.

Естественный — в лице пролетарского поэта — рост эстетического сознания, наметившийся с наступлением нэпа, рвал абстрактные схемы пролеткультовской доктрины. В этой ситуации Пролеткульт оказывался перед выбором: либо реальная действительность со всеми своими противоречиями, либо старые или же слегка подновленные схемы. Последним и было отдано предпочтение. Теоретически такой разрыв с действительностью и выразился в замысле «производственничества». Идея «производственного искусства» выступила как то средство, с помощью которого Пролеткульт предполагал заковать неустойчивого «пролетария» в железо «механизированного коллективизма» и тем самым защитить его психику от натиска буржуазной идеологии. По этой же причине искусство как таковое, якобы воздействовавшее на пролетарскую психику расслабляюще, прививавшее ей навыки, {81} вкусы и привычки буржуазного класса, оказалось изгнанным из Пролеткульта.

Еще раз нужно отметить, что «производственничество», с помощью В. Плетнева подчинившее себе Пролеткульт в 1922 – 1923 гг., активно противопоставило себя ленинской культурно-просветительской политике. В свой багаж оно включило пролетарское творчество эпохи военного коммунизма. Во всем остальном это — вакуум, пустота. Так, непонятая логика культурной революции обернулась ультраромантической фразой — «производственным искусством», где главное — антитеза всей прошлой и настоящей духовной культуре.

### \* \* \*

Удивительна связь «производственничества» с общим развитием идеологической борьбы начала 20‑х годов. Нэп, как известно, способствовал успешному восстановлению разрушенного войной хозяйства, а также переводу экономики на новые рельсы социалистического строительства. Но одновременно нэп повлек за собой временное оживление буржуазных элементов в экономике и культуре. О том, насколько активно шло возрождение этих элементов в культуре, свидетельствует такой факт: в 1921 г. было зарегистрировано более 200 частных издательств, из которых 70 деятельно функционировали, заполняя книжный рынок бульварной и полубульварной литературой.

Частные издательства не только прокламировали литературу явно реставраторского толка, но и возродили умершую было в годы военного коммунизма идею «чистого искусства». Последняя противопоставлялась партийному, тенденциозному художественному творчеству. За «чистым искусством» потоком хлынула мистика, расцвел букет новорелигиозных исканий.

Наиболее активно новобуржуазную идеологию в культуре и искусстве в годы нэпа выражала сменовеховская интеллигенция, группировавшаяся вокруг таких изданий, как «Смена вех» (Прага, 1921), «Новая Россия» (Пг., 1922), «Россия» (Пг., 1923 – 1925), «Русский современник» (М.‑Л., 1924) и др. Не выступая открыто против Советской власти, более того, провозглашая сотрудничество с ней, сменовеховство начала 20‑х годов тем не менее тайно надеялось на буржуазное перерождение революции {82} под бременем непосильных трудностей. «Нам нужен, — говорил тогда П. Струве, — спасительный духовный переворот, опору в котором мы можем только почерпнуть в нашем духовном прошлом: традициях Святой Руси и Великой России, в заветах Сергея Радонежского, Петра Великого, Пушкина и Достоевского. Не в отдельных словах и положениях тут дело, а именно в духе. У того же духа, которым может и должна возродиться Россия, нет никаких касаний к духу большевизма, духу низкой злобы и человеко-божеской гордыни, духу отрицания святынь и уничтожения преемства»[[114]](#footnote-115).

Это активно заявленное буржуазией право на прошлую духовную культуру, право на Пушкина и Достоевского, с одной стороны, а с другой — известный исторически сложившийся разрыв между этой культурой и массами не один раз создавали в годы революции прецедент для нигилизма.

Нигилизм нашел себе место и в идеологии «производственного искусства» Пролеткульта.

В ситуации нэпа, когда буржуазия устами сменовеховцев публично провозгласила право на монопольное обладание всеми ценностями русской культуры и стала ими, как щитом, прикрываться в своей явно реставраторской деятельности, Пролеткульт решил единым махом разделаться и с теми, кто незаконно объявил себя наследником прошлой духовной культуры, кто попытался использовать ее достижения во вред революции (П. Струве, Ю. Айхенвальд, Е. Чириков и др.), и с самой духовной культурой прошлого. Так, Пушкин, Достоевский и другие ценности русской духовной культуры оказались отвергнутыми Пролеткультом. Не чувствуя поддержки со стороны партии, пролеткультовцы видели укрупненным планом сплоченность старого мира и искренне негодовали, читая высоко поднятый той стороной лозунг: «Пролетариат — варвар культуры». Они слышали, как в аргументах против «красного хама» фигурировали имена Пушкина, Достоевского, Толстого, Врубеля и Рериха. Элегические стенания буржуазной интеллигенции и прошлое искусство, его слова и краски слились для идеологов Пролеткульта в одно целое, невообразимо перемешались и перепутались. Не затихавшие на страницах частных {83} изданий разговоры о «чарующей сказке», о «мире грёз», куда якобы уводят живопись, поэзия и театр утомленную от революционных потрясений душу, терзали их. Вся русская культура и искусство представали в их глазах неким «мистическим фантасмом». И растерянный ум идеологов Пролеткульта выводил: «Искусство опасно именно тем, что под яркими одеждами оно… скрывает гниющее тело буржуазной идеологии…»[[115]](#footnote-116)

Обнажая социально-психологические истоки «производственничества» Пролеткульта, нельзя обойти стороной и утверждавшееся с нэпом мещанство, с которым в революцию прорвалась былая «русская вотчина». Мещанство, осмелевшее в начале 20‑х годов, возродило мечту о пряничной России, России ресторанных цыганских романсов, золотых куполов, пирогов и обывательских перин. Все это, слившееся в звонкой музыке колокольчиков, которую разнесли по улицам нэпманские лихачи, тяжким сомнением отдалось в душе пролеткультовцев. Социально-психологический комплекс, составленный наполовину из приверженности революции и ее идеалам, наполовину из неверия и растерянности перед трудностями социалистического строительства, и породил максималистские программы Пролеткульта. Эстетика «производственничества» поэтому была не столько утверждением новых идеалов, сколько капитуляцией перед нэпом, спасение от которого усматривалось в возврате к формам и методам культурной политики эпохи военного коммунизма.

Пролеткульт брал под свой обстрел не только прошлое искусство и вообще искусство, по его представлениям, неразрывными нитями связанное с буржуазией, со всем укладом прежней российской жизни, но и личность. Довольно славить «Человека», — говорили идеологи Пролеткульта, подразумевая под «Человеком» старого русского мещанина, жаждавшего вернуться в мир покоя и устроенности. «Человека» нет, — утверждали они, — есть только косный человеческий материал, который необходимо подвергнуть основательной шлифовке, обработать с помощью нового искусства — производства. Исповедуя идею насильственного творчества новой «коллективистической» психики, пролеткультовцы в «производственном искусстве» {84} видели средство ускоренного развития пролетариата от вчерашнего раба до господина в настоящем. Они как бы хотели вырвать человека, личность из контекста естественноисторического процесса и искусственно, по модели своих абстрактных идеалов, переделать их. Методами принудительного воспитания была овеяна вся их эстетика.

Им представлялось, что искусство нового общества не должно ограничивать себя миром условности — так было в буржуазном, индивидуалистическом обществе. Пролетарское искусство может и должно быть только «организационным», «конструктивно-мобилизующим». Оно не в праве жить «иллюзией реальности», а должно смело вторгаться в саму жизнь, творить ее реально, воочию, ориентируясь на грядущее; движение с оглядкой на «культурное вчера», на формы и традиции прошлого — это не есть дело пролетарского творчества, это — возвращение вспять, сдача позиций и духовная капитуляция.

Идеологи Пролеткульта почти не задумывались над тем, что абстрактного будущего нет и быть не может. Есть будущее как результат развития реальных вещей, но в условиях, пока неведомых человеческому опыту, и под воздействием сил и факторов, в настоящем еще не проявившихся. От подобного подхода к моделированию будущего вообще и будущего искусства в частности их отвлекали иные заботы. Они, как алхимики, колдовали над вопросом о том, какая завтра будет культура, собирая ее вещество из первых попавших под руку компонентов. Вот некоторые из таких компонентов пролетарского искусства.

1. «Изобразительное искусство нового мира будет производственным… Здесь закудахчут об интуиции “я” художника, наитии, святом искусстве и т. д. Все это побрякушки из колыбели идеализма и метафизики — не больше».

2. «В литературе… Бешеная стремительность революции… вносит в наш язык новое содержание, ломая его “благородные” классические формы. Наш лексикон становится телеграфно-четким, отрывистым, сгущающим содержание слова до колоссальных размеров… Это вносит в содержание, в форму литературного творчества и его назначение огромные видоизменения. Схема индивидуалистического переживания уступает место движениям масс, {85} фон литературного произведения расширяется до необъятных размеров. Способность монистически мыслить становится потребностью художника…»

3. «Театр… Нужно сдать в архив “героя” буржуазного театра. Масса в ее жизни-борьбе должна прийти в театр» и т. д.[[116]](#footnote-117)

Из таких компонентов и была замешана в Пролеткульте концепция «производственного искусства». Она, как видим, носила универсальный характер и ополчалась не только на изобразительное искусство, но и на театр, литературу и даже музыку. Прописав искусство на биржу труда, эта концепция предлагала живопись заменить «материальной вещью» или, в лучшем случае, фотографией, камерный театр — «массовым действом», музыку — «пением токов высокого напряжения в трансформаторах». Литература не очень укладывалась в индустриальное ложе «производственничества». И тем не менее: «Может быть, у нас пропадут стихи, как фейерверки поэтовых прозрений и перевоплощений, они останутся как показательные станции реконструкции языка»[[117]](#footnote-118), — грозился один теоретик-«производственник», обещая сделать из литературы орудие «речековки».

От демократизации искусства Пролеткульт ожидал больше вреда, нежели пользы. Его идеологам казалось, что с широкой ориентацией масс на искусство некоторые, имевшие место в буржуазном обществе социологические явления («религия искусства» и т. п.) могут еще больше развиться и принять род затяжной болезни. Тогда все, — полагали они, — будут подвержены гипнозу искусства и вместо того, чтобы творить реальную жизнь, уйдут от таких обязанностей в выдуманный мир мечты. «Демократизация же искусства, — читаем мы на страницах “Горна”, — привела к тому, что произведения, уводившие в “мир искусства” прежних хозяев жизни, становились мягкими диванами для ее новых хозяев — пролетариев»[[118]](#footnote-119).

На этой еще очень внешне прочувствованной социологической проблематике, связанной с расширением круга потребителей искусства, потребителей наивных и неподготовленных {86} еще к восприятию художественной культуры, и держалась идеология «производственничества» 20‑х годов. В последней, как уже говорилось, Пролеткульт видел средство выработки новой пролетарской психики. Это средство как бы запрещало пролетарию быть созерцателем искусства, просто зрителем. Оно призвано было направить его к тому, чтобы стать мастером-производителем, рабочим и художником в одно и то же время. Отсюда негативизм Пролеткульта и его сторонников к программе демократизации искусства и стремление на свой лад перетолковать ее, сообразуясь с идеями «производственничества». «Искусство всем! Этот лозунг должен… означать высшую меру мастерской гибкости человека во всех его практических действиях — говорит ли он, строгает ли, или точит, убеждает аудиторию, или командует армией, идет по улице, или шьет платье… А вместо этого, вместо осознания социалистического трудового процесса… людям дается то же параллельно жизни растущее искусство…

… Предметы художественного творчества делаются доступными по возможности всем: концертные залы, театры, картинные галереи заполняются трудящимися массами. Люди снова “погружаются в созерцание”, “сопереживают”, — вместо того, чтобы воспринять стихотворение, как первый опыт организации живого человеческого языка…; театр — как первый побудитель к ритмике совместного строительства жизни и т. д.»[[119]](#footnote-120)

К такой аргументации прибегали теоретики «производственничества», полемизируя с ленинской политикой художественного просвещения масс. Полемика эта проводилась ими с позиций крайней «революционности».

### \* \* \*

«Производственничество» выросло на широком общественном движении и общественной психологии, взбудораженной революцией. Сказать, что оно было привнесено извне, значит слишком «стерильно» понимать революцию.

Мы наметили только общие контуры двух эмоционально-идейных потоков, равняющихся на революцию: пролетарский {87} романтизм, представленный пролетарской поэзией, и мелкобуржуазный интеллигентский максимализм представленный сознанием ведущих идеологов Пролеткульта. Соотнесение этих потоков друг с другом свидетельствует о том, что в лице «производственничества» — в общественно-политическом плане — мы имеем своеобразную культурно-эстетическую параллель «левому коммунизму», т. е., говоря словами В. И. Ленина, мелкобуржуазному революционаризму, грозному, надутому, чванному на словах, пустышке раздробленности, распыленности, безголовости на деле[[120]](#footnote-121).

Субъективно искреннее стремление теоретиков «производственничества» устранить разрыв между искусством и практической жизнью, между профессиональным творчеством и самодеятельностью оборачивается воинствующим отрицанием искусства как такового, жажда «новой» культуры — ее нигилистическим упрощением, игнорированием необходимости освоения величайших культурных ценностей прошлого и самой задачи эстетического воспитания масс, требующей для своего решения многолетней неустанной, повседневной работы. Конечно, симптомы «левой» болезни в данном случае специфичны, но природа ее все та же: социальное мифотворчество сравнительно с теми практическими требованиями и задачами, которые выдвигались партией в переходный период.

# **{88}** «Производственничество» и «ЛЕФ» (эстетико-культурные и социологические аспекты истории «производственничества»)

С эстетикой «производственничества» связано немало загадок, а некоторые из них носят, если так можно сказать, вторичный характер. Рассмотрением такого рода загадки предварим анализ взаимосвязей этой концепции и «левого фронта» искусств.

В статье В. Плетнева, на которую мы в основном опирались до сих пор, анализируя «производственную» теорию, содержались положения, в истинности которых как будто бы не приходится сомневаться. Для пролетарского художника, утверждалось в этой статье, «искусство будет не только внешним украшением жизни, а творчеством ее.

Будуарный херувимчик нелеп на фасаде грандиозной электрической станции, гирляндочки цветочков смешны на перекинутом через ширь реки мосту. И станция и мост красивы своей красотой мощи, силы, конструкции огромных масс стали, железа, бетона, камня»[[121]](#footnote-122).

В связи с этим утверждением В. И. Ленин сделал пометку: «Верно, но конкретно (Эренбург)».

В этой ленинской реплике нет ничего загадочного, тем не менее за давностью времени она превратилась в своего рода «загадку», с помощью которой отдельные наши эстетики пытались еще недавно оправдать «производственничество», ссылаясь с этой целью на одно не совсем точное место из статьи Я. Яковлева «О “пролетарской культуре” и Пролеткульте». Вот этот фрагмент, сознательно обойденный нами в предыдущем разделе, когда шла речь об этой в целом правильной статье:

{89} «Товарищ Плетнев высказывает в своей статье несколько несомненно бесспорных истин по вопросу о красоте. Он описывает красоту аэроплана, которая родилась не из желания сделать его красивым, а из облегчающей полет конструкции, а его красота и на земле и в высотах бесспорна. Он заявляет: изобразительное искусство нового мира будет производственным искусством или его не будет вовсе. Во всем этом много верного. Но об этом, только гораздо лучше и ярче, написал в книге “А все-таки она вертится” Илья Эренбург…, признавшись с подкупающей искренностью, что он в политике ничего не понимает, и может быть именно поэтому ныне сказавший в этой книжке новое, свежее, ядреное слово в области искусства»[[122]](#footnote-123).

Очевидно, что нельзя это место воспринимать как точный комментарий к ленинской пометке: «Верно, но конкретно (Эренбург)». Оно лишь частично соответствует мыслям Ленина и не передает его отношения к «производственничеству». Яковлев как бы оперировал не с антиномичной ленинской формулой, а с ее упрощенным, односложным вариантом: «И верно, и конкретно (Эренбург)». Отсюда одобрительные ссылки на книгу Эренбурга «А все-таки она вертится», между тем как Ленин имел, по всей вероятности, в виду другую книгу того же автора, написанную также в 1921 г.

Сам Эренбург вспоминал: «В 1921 году я написал книгу “А все-таки она вертится”, шумливую и наивную, напоминавшую декларации лефовцев… Я уверял, будто “новое искусство перестает быть искусством”… Идея растворения искусства в жизни меня и вдохновляла и отталкивала… Одновременно я издевался над своими идеями: в том же 1921 году я написал “Хулио Хуренито”; мой герой доводит до абсурда тезисы книги “А все-таки она вертится”. Хулио говорит: “… Не колеблясь, надо запретить искусство, как запрещены изготовление спиртных напитков или ввоз опиума… Картины кубистов или супрематистов могут быть использованы для различных целей — чертежи киосков на бульварах, орнамент набойки, модели новых ботинок и т. д. Поэзия переходит к языку газет, телеграмм, деловых разговоров”»[[123]](#footnote-124).

{90} С этими и другими сентенциями незадачливого комиссара по делам культуры в городе Кинешма был знаком Ленин, ибо, по свидетельству Крупской, читал «Хулио Хуренито» и дал этой книге высокую оценку.

Таким образом, в ленинской пометке на полях статьи Плетнева фигурировал Эренбург не как автор «шумливой и наивной» книги «А все-таки она вертится», а как автор романа-памфлета «Хулио Хуренито», в котором была подвергнута осмеянию абсурдная логика «производственничества», т. е. тенденция растворения искусства в жизни, связанная с отрицанием классического наследия и всех станковых форм искусства вообще. Очевидно, что между обновленной программой Пролеткульта, заявленной в статье Плетнева, и «приказами» Хулио Хуренито Владимир Ильич устанавливал прямое сходство. Этим обстоятельством и оправдана была убийственно-резкая критика, которой подверг он статью Плетнева, а через нее и всю «производственную» теорию 20‑х годов. Но ясно также, что эта критика не распространялась на выдвигавшееся в «производственничестве» представление о красоте технической целесообразности. Его Ленин действительно считал «верным» и стремился отделить от тех ложных тенденций в «производственничестве», которые были направлены на ликвидацию собственно художественной культуры и которые своим происхождением обязаны были футуризму.

## I

Русский футуризм не был единым течением. Под его знаменами выступали различные группировки, ожесточенно спорившие как со своими противниками (символистами, передвижниками и мирискусниками), так и между собой: кубо-футуристы, эго-футуристы, центро-фугалы и др. Были здесь художники большого дарования. Переболев футуризмом, они окрепшими вошли в большой мир искусства, обогатили советскую художественную культуру. Это — В. Маяковский, Н. Асеев, Б. Пастернак, В. Хлебников, В. Каменский, С. Третьяков и др. Некоторые футуристы, также необделенные талантом, не смогли до конца преодолеть инерции экспериментаторства и в нем иссушили свои творческие силы (В. Татлин, К. Малевич, А. Крученых, В. Клюнков и др.).

{91} Наконец, футуризм в изобилии был представлен художниками, которые недостаток таланта или его отсутствие восполняли саморекламой и ничем не сдерживаемым авантюризмом. Их похождениями устлана скандально-показная хроника русского футуризма (В. Гнедов, Ф. Платов и др.).

В 1912 г. возникли собственно футуристические группировки. Ими стали объединения кубо-футуристов и эго-футуристов. Первые сплотились вокруг московского журнала «Первый журнал Русских футуристов» (1914), вторые — вокруг издательства «Петербургский Глашатай». О группе эго-футуристов мы читаем у К. Чуковского — постоянного оппонента дореволюционного футуризма: «Милые эго-поэты, Игорь Северянин, Дмитрий Крючков, Вадим Шершеневич, Павел Широков, Рюрик Ивнев, Константин Олимпов, конечно же, здесь (в футуризме. — *А. М*.) не причем. Они… футуристами лишь притворяются. Божьи дети, принцы-королевичи… Это просто модернисты-эклектики, разве что немного подсахарившие наш приевшийся, пресный модерн. Они и сами не скрывают этого и любят игриво указывать, кто из них подражает Бальмонту, кто — Гиппиус, а кто Александру Блоку… футуризм… их игра, их бильбоке, их спорт…»[[124]](#footnote-125)

Московские футуристы обособились как школа, резко враждебная эго-футуристам. Здесь обосновались почти все участники будущего советского журнала «Леф»: В. Маяковский, В. Каменский, С. Третьяков, А. Крученых. Кроме них в группу кубо-футуристов входили: Бурлюки — Давид, Николай и Владимир, игравшие поначалу огромную роль, а также Е. Гуро, К. Большаков, В. Хлебников, Б. Лившиц и др.

В 1912 – 1914 гг. один за другим выходят издания московских футуристов: «Пощечина общественному вкусу», «Садок Судей II», «Рыкающий Парнас» и др. В них впервые была показана практика и теория кубо-футуризма. Здесь наряду с превосходными опытами В. Маяковского соседствовали салонные сочинения Б. Лившица, Д. Бурлюка, а также мистико-символические миниатюры В. Кандинского, А. Экстер, Н. Бурлюка и др.

{92} Но не литературными опытами прославились издания кубо-футуристов, а манифестами и декларациями, в частности, печально знаменитым «Кличем футуризма»: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности» («Пощечина Общественному Вкусу». М., 1913). Другим не менее известным лозунгом была здесь «Свобода» от всех эстетических канонов. На вооружение принималась лишь идея «самовитого (самоценного) слова», а ее творец В. Хлебников объявлялся родоначальником «Возрождения Русской Литературы». Одновременно Н. Бурлюк провозгласил духовную «раскованность» живописи: «Живопись стала преследовать лишь Живописные задачи… стала жить для себя. Жирные буржуа оставили художника своим позорным вниманием, и вот этот маг и чародей имеет возможность уйти к заоблачным тайнам своего искусства»[[125]](#footnote-126). Смысл живописи был сведен к «цветному времени», к «чистой» игре красок, плоскостей, к «тембру» фактуры.

Тогда же А. Крученых опубликовал свою «Декларацию слова как такового» (1913 г.), где излагались принципы так называемого «заумного языка».

Выступления кубо-футуристов с чтением своих стихов, демонстрация новой живописи, но, особенно, их декларации были встречены публикой и критикой с негодованием. Против кубо-футуристов дружно выступили реалисты, символисты, мирискусники, а также официальные попечители тогдашнего искусства. Буржуазная критика усматривала в новом художественном движении «нигилистический бунт» против культуры вообще, эстетическую «нечаевщину», а в праотцы ему записывала знаменитого тогда литературного героя — «Савву» Л. Андреева, угрожавшего сжечь и пустить по ветру все: «… Старые дома, старые города, старую литературу, старое искусство, Третьяковскую галерею и другие, поважнее которые… чтобы теперешний человек голый остался на голой земле»[[126]](#footnote-127).

В автобиографии «Я сам» (1922) В. Маяковский вспоминал об «эпатажном» периоде футуризма: «Генералитет искусства ощерился. … Капиталистический нос чуял в нас {93} динамитчиков. У меня не покупали ни одной строчки… Жил на бульварах…»[[127]](#footnote-128) По словам поэта, общественная ситуация, в которой оказался тогда футуризм, напоминала «лабиринт»: приходилось лавировать «между правдой, красотой и участком»[[128]](#footnote-129).

По-видимому, обе враждующие стороны преувеличивали масштаб антибуржуазного пафоса футуризма. Но тот факт, что рождение новой художественной школы в России 1910‑х годов было встречено в штыки, что футуризм, в отличие, скажем, от символизма, не получил официального признания, многое объясняет в том, почему переход футуристов на сторону революции в самые первые дни приобрел массовый характер и почему им тогда казалось, что они-то и есть подлинные представители социального бунта, выразители идей Октября в искусстве.

Почти весь дореволюционный период — исключение составляет, пожалуй, только деятельность Маяковского — время, когда художественная работа кубо-футуристов проходила главным образом в плане формальных исканий. Через утверждение формальных новшеств футуризм и встал в оппозицию к общественному строю, а точнее, к «общественному вкусу». Футуризм боролся с классическим «начальством» в искусстве, но вместо него жаждал утвердить себя в роли нового «начальства»: «Только мы — лицо нашего Времени. Рог времени трубит нами в… искусстве»[[129]](#footnote-130).

Область политики продолжительное время оставалась незатронутой футуризмом. Показательно в этом смысле одно из выступлений В. Шершеневича: «… Говорить о демократичности в искусстве ничуть не умнее, чем требовать демократических выводов от четырехугольника, и что искусству выставить на своем знамени идеалы рабочих масс так же немыслимо, как треугольнику придать квадратную форму… Все футуропитающиеся (критики футуризма. — *А. М*.) позабыли первый лозунг русских футуристов “о свободном слове прежде всего”. Отсюда стремление их “подменить футуризм суррогатом, настойкой на Эрфуртской программе”»[[130]](#footnote-131).

{94} Подобную заповедь, хотя и высказанную случайным футуристом, истинные представители этой школы — «будетляне» и «заумники» достаточно последовательно и верно исповедовали. Даже В. Маяковский, художественная интуиция которого уже тогда выводила его творчество к темам высокого социального и гражданского звучания, вынужден был считаться с установленным в футуризме кодексом «искусства для искусства». Противореча во многом собственным убеждениям, он нередко провозглашал тогда: «… Слово, его начертание, его фоническая сторона определяет расцвет поэзии»; «писатель только выгибает искусную вазу, а влито в нее вино или помои — безразлично»[[131]](#footnote-132). Другие же футуристы, не сдерживаемые никакими гражданскими обязательствами, считали, подобно Д. Бурлюку, что «содержание», «одухотворенность» и «идейность» в художественном творчестве — «высшее преступление перед истинным искусством» и что «есть единственный путь:… искание новизны»[[132]](#footnote-133).

При всем том, было бы неправильно видеть в футуризме проявление одних лишь деструктивных тенденций буржуазного искусства, переживавшего на рубеже XIX – XX вв. глубочайший кризис.

Так, в поэзии отчетливо прослеживается граница между шарлатанством одних футуристов и интересными формально-художественными опытами других. Первое в изобилии представлено творчеством поэтов типа В. Гнедова, добунтовавшегося до «дыры», до белоснежно-чистого листа бумаги, названного «Поэмой конца». Эти футуристы никогда не выходили из правил заданной игры в «новаторство». Отсюда поэтическая тарабарщина, а также всевозможные словесно-типографические ухищрения: выделение отдельных букв, разный шрифт, разнопись слов и фраз — вкось, вкривь, вверх ногами и т. п.

Иначе обстояло дело, когда художественно-аналитические опыты, в том числе и эксперименты со словом, проводили настоящие художники: В. Хлебников, В. Маяковский, Н. Асеев, С. Третьяков, В. Каменский и др. Идея «самовитого слова», взятая на вооружение, в известной {95} степени помогла ям осознать язык как материал поэзии, который наряду с другими элементами художественно-поэтической формы должен был подвергнуться обработке, соответственно новым задачам, стоящим перед художниками. Такого до футуризма в поэзии не было, во всяком случае, не носило осознанного характера.

Классическая поэзия относилась к языку как к чему-то извне заданному, во что можно было вносить мелкие и частичные поправки. Символизм решался на внутренние, структурно-эстетические преобразования поэзии, но они сводились в основном лишь к поиску новых размеров, к построению новой строфы, выразительной рифмы, к осторожному привлечению малоизвестных речений. Однако, в отличие от футуристов, тронуть язык как таковой символисты не решались. «… Для символистов, слово — материал для писания стихов (выражения чувств и мыслей), материал, строение, сопротивление, обработка которого были неизвестны. Материал бессознательно ощупывался от случая к случаю. Аллитерационная случайность похожих слов выдавалась за внутреннюю спайку, за неразъединимое родство. Застоявшаяся форма слова почиталась за вечную, ее старались натягивать на вещи, переросшие слово»[[133]](#footnote-134), — говорил В. Маяковский в заметке о В. Хлебникове, отмечая формальные заслуги кубо-футуризма в поэзии.

Как преломился в живописи аналитический метод кубо-футуризма и как протекала эволюция художественных исканий футуристов в этом виде искусства до революции и в самый канун ее?

Главной особенностью живописи кубо-футуризма была ее зависимость от французской и немецкой (мюнхенской) школ. Некритическое воспроизведение новейших тенденций западной живописи — одна из определяющих черт изобразительного искусства футуристов 1910‑х годов. Но рядом с этим и нечто прямо противоположное: создание на базе кубизма и экспрессионизма некоторых национальных («восточных») импровизаций. Их диапазон был предельно широк: с одной стороны, доведенный до предела, до взвинченности экспрессионизм, по-разному проявившийся в произведениях М. Шагала, В. Кандинского, {96} Н. Гончаровой и М. Ларионова, а с Другой — также до конца, до голой рациональности формализованный кубизм, каким он выступил в работах К. Малевича, Л. Поповой, М. Минькова и ряда художников, относившихся к супрематизму. Из кубизма исходил в своих художественных опытах и В. Татлин. Он предельно материализовал цвет (до фактуры локальной краски) и линейную композицию (до трехмерного объема), прорвал условную плоскость станковой картины и решительно вышел за ее границы к «чистой» вещи.

Между этими крайностями живописи кубо-футуризма, которые взаимодействовали между собой, располагались всякие промежуточные модификации. Во всем своем многоразличии они и предстали на футуристических выставках.

На первой выставке «Трамвай» (1914) были выставлены: «Озонатор (электрический переносной вентилятор)», «Продольный пильщик (голова)» и другие картины Клюна (И. Клюнкова), «Фигура + пространство + дом», «Предмет» и «Предмет из красильни» Л. Поповой, «Живописные рельефы» В. Татлина, «Синтетическое изображение города» и другие полотна А. Экстер, а также несколько картин К. Малевича под общим названием «Содержание картин автору не известно».

На другой футуристической выставке «О, 10» (1915) были представлены: «Фактуры, пространство, объем» Н. Альтмана; «Арифмометр», «Живописные массы в движении (без названия)», «Живописные массы в 2‑х измерениях в состоянии покоя», а также скульптурные работы Клюна; «Четырехугольник», «Живописный реализм футболиста — красочные массы в 4‑м измерении», «Живописный реализм крестьянки в 2‑х измерениях» и другие произведения К. Малевича; «Живопись в 4‑х измерениях» М. Минькова; «Пластическая живопись» Л. Поповой; «Студент путей сообщения», «Живописная скульптура» и другие работы И. Пуни; «Автомобиль», «Велосипедист», «Улица» О. Розановой; просто работы «1915» и «1913 – 1914» годов В. Татлина; «Сложный гамбит», «Мотив витрины» Н. Удальцовой и т. п.

Основой выставляемых на футуристических выставках (последняя — «Магазин» — была в 1916 г.) картин являлось беспредметничество. Единственной связью этих картин с внешним миром нередко выступало только название. {97} Кубо-футуристы не задавались целью изобразить какой-либо объект. Они исходили из того, что «содержанием» картины является ее живописная конструкция: «Кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живописное»[[134]](#footnote-135). Отсюда их принципиальный отказ от фигуративного изображения. В «Черном квадрате» К. Малевича (1913) мы находим резкий симптом разложения изобразительности, которое позднее привело теоретиков «производственничества» к категорическому утверждению о невозможности существования станкового искусства в современную эпоху. Это произведение Малевича допускало исчерпывающее описание словом: художник поместил внутри прямоугольника квадрат и залил его черным цветом. Все. В таком виде выступало это наиболее отточенное и принципиальное явление беспредметничества.

Конечно, не все художники кубо-футуризма, даже причислявшие себя к супрематизму, доводили свои произведения до того элементарного знака, к какому пришел Малевич. Отказываясь от «сюжета», совершенно игнорируя «содержание», они в то же время — каждый по-своему — старались повысить формальное качество своих работ. С этой целью они прибегали к разного рода нововведениям, к изобретательству на почве живописи. Одним из наиболее популярных способов, особенно наглядно выявлявших специфику исканий кубо-футуризма в живописи, являлось экспериментирование с живописной фактурой.

В кубо-футуризме понятие фактуры приобрело новый смысл. Прежде фактурой называли природу живописного материала (акварельная, масляная, темперная фактура), а также манеру художника накладывать краски на холст или картон. Прежде никому в голову не приходило сравнивать, к примеру, фактуру леонардовского портрета с фактурой отполированного куска дерева. Никто не требовал от художника и разнообразия фактур в одном и том же произведении, тем более построенного на сочетании масляного слоя с фактурой гипса, дерева или металла. В кубо-футуризме, напротив, различие фактур стало критерием художественной индивидуальности мастера. Н. Бурлюк, например, давал художественные характеристики {98} по «крючковатой и занозистой» фактуре у П. Кончаловского и И. Машкова, «*редкой* землистой поверхности (матова и пыльна)» у П. Крымова и т. п. Художественную индивидуальность В. Бурлюка он выводил из «*несовершенно-раковистой*» фактуры[[135]](#footnote-136). Наряду с этим в кубо-футуризме выдвигалось требование сочетать в одном произведении несколько фактур, причем и таких, которые никак не были связаны с творчеством художника: «фактура» газетного листа, «фактура» гипса, дерева или железа. Это нововведение, шедшее с Запада, снимало всякое разделение на «одушевленную» (художественную) и «неодушевленную» (утилитарную) фактуру, ранее принятое. Впервые в русском искусстве кубо-футуризм стал смешивать одно с другим, чтобы с помощью контраста усилить воздействие на зрителя своих «мертвых» картин.

Так, на выставке «Магазин» (1916) демонстрировались приклеенные на масляный холст картины К. Малевича деревянная ложка и термометр, деловые «контррельефы» В. Татлина, построенные на сочетании жести, дерева и картона, а также всевозможные наклейки на «пейзажах» И. Клюна, картинах Л. Поповой и А. Родченко.

Лишь только были допущены в заповедную до того область изобразительного искусства всевозможные материальные вещи, — художников уже больше ничто не сдерживало и все стало дозволенным: всевозможные выходы в «третье», «четвертое» и «пятое» измерения. Изменив содержание понятия фактуры, кубо-футуристы обратили ее в опаснейший довод против живописи. Чувство живописного материала сменилось просто эмоцией вещности. Цвет, плотность, структура материала (бумаги, жести, дерева или гипса), став элементами живописи, вытеснили саму живопись.

Беспредметничество 1910‑х годов было своего рода экспериментальной лабораторией по изучению отдельных технических проблем художественного творчества в его новых формах, которые принес с собой XX в. (декоративно-оформительское искусство, художественное конструирование). Оно изолировало цвет, форму, фактуру, конструкцию и т. п., {99} как химик изолирует в своем опыте чистое вещество от других веществ или примесей, подвергая его испытанию порознь или в совокупности с другим веществом. В этом смысле беспредметничество было практикой, которая не остановилась перед воплощением крайних гипотез. Логикой вещей оно явилось своеобразным введением в «производственничество» 20‑х годов, выявив внутри себя художественно-специфические предпосылки этой концепции.

### \* \* \*

Кубо-футуризм в большей мере, чем другие школы и направления в русском дореволюционном искусстве, был связан с динамическими тенденциями, отразившими в общеевропейском масштабе коренную ломку художественной культуры. Как художественное производство русский футуризм стоял на уровне технологии европейского модернизма, и его продукция отвечала всем требованиям новобуржуазного эстетического стандарта.

Связав себя с буржуазным художественным авангардом XX в., русский футуризм вместе с тем не располагал сколько-нибудь четкой программой. Манифесты его отличались необоснованностью, преднамеренной и грубой парадоксальностью. Неспроста В. Маяковский назвал русский футуризм «взбалмошным, в рыжих вихрах детиной, немного неумным, немного некультурным»[[136]](#footnote-137). Не очень отчетливо сознавали футуристы то, во имя чего включились в ломку художественной культуры. Анализ их манифестов выявляет, по крайней мере, три тенденции.

Первая тенденция — к урбанизму, к могучей технической культуре, которая в начале века неуклонно распространялась в Америке и Европе. К ней русский футуризм приобщился отчасти через итальянский футуризм. У Маринетти, Боччьони, Карра и других русские футуристы нашли некоторые готовые лозунги для своей идеологии[[137]](#footnote-138). В России урбанизм не имел своих традиций и {100} принял в лице этой идеологии свои сугубо внешние, эстетико-романтические формы выражения.

Рядом с ориентацией на Запад («американизм») в русском футуризме сосуществовала и прямо противоположная тенденция: достаточно ярко выраженный критицизм по отношению к новобуржуазной культуре. При всем своем стремлении к урбанизму в его космополитических формах русский футуризм реально не мог или не хотел оборвать связь с традициями русской культуры (гражданственностью, национальной самобытностью, известным утопизмом и даже мессианством). Однако разрыв между прогрессом новейшей технической культуры Запада, на которую с вожделением и одновременно с опаской заглядывался футуризм, и отсталостью России в социальном и промышленно-экономическом отношении не позволил ему сколько-нибудь положительно определить идеалы, снимающие противоречия западной цивилизации. Русских футуристов едва хватало на критику, но заглушаемая нередко национализмом — она не всегда носила конструктивный характер.

Наконец, третья тенденция — бесперспективизм и наплевательство, идеологический тупик, «Ничто». Здесь — все пустое русского футуризма, через которое выразились: «Воля слепая, стихийная, почти бессознательная, но тем-то наиболее могучая… все темно-бунтарские силы, которых так много в России… где последний забулдыжный пропойца… и первый государственный муж исповедуют единое кредо, единый девиз: наплевать!»[[138]](#footnote-139)

Акцентируя внимание на первые тенденции, можно в общем виде представить тот идеологический зародыш, которому после революции, когда совершилась окончательная {101} дифференциация составлявших футуризм сил, суждено было развиться в «производственничество».

В истории эстетического сознания российского общества футуризм впервые выступил в качестве художественно-индустриального течения. Город, улица, толпа, индустриальный быт, практическое творчество, подчиняющее природу, — вот новые знамена, поднятые футуризмом. Другая характерная особенность футуризма — культ вещи. Для футуриста вещь являлась символом предметности, источником достатка и социального благополучия[[139]](#footnote-140). Как одно, так и другое красной линией проходит сквозь эволюцию футуризма, резко обособляя его от всего предыдущего в русском искусстве.

Нетрадиционным был взгляд футуристов на художественное творчество. Они были первыми в русском искусстве, кто акцентировал все внимание на технологии художественных материалов и форм. Они считали, что искусство должно положить в основу эстетической деятельности принцип «экономии» (целесообразности) или принцип «техники»: «Мы должны творить, как и вся наша техническая жизнь»[[140]](#footnote-141).

В то время как все прежние художественные направления выступали в порядке строгой преемственности и традиции, футуризм объявил войну прошлому, разорвал с ним связи. Он ввел с эстетику принцип относительности, позаимствовав, таким образом, у техники не только ее оснастку, но и ценностные критерии[[141]](#footnote-142).

Наконец, футуристы первыми стали вводить в искусство материалы непосредственно из практической жизни, намереваясь разрушить стены между эстетическим и утилитарным. {102} Этой цели служили их художественные методы: эксперименты с практическим языком, контррельефы, лабораторные опыты с цветом, формой, конструкцией и т. п.

На этом основании можно утверждать, что футуризм, по-видимому, был ответом со стороны искусства и эстетики на радикальнейшие перемены в мире, связанные с развитием индустриальной культуры. В его идеологии специфическим образом преломились новые явления: рост технических изобретений, перестройка наук, появление новых отраслей знания, создание городского быта, коллективизация труда (заводы, институты, лаборатории и т. д.) — а в целом — технизация всей жизни. Отсюда футуризм черпал разного рода доводы для оправдания проводимой им ломки искусства и эстетики.

Эстетический задор футуризма значительно подогревался прогрессом материально-технической культуры первой четверти XX в., ее новыми возможностями — как источника ранее не известных материалов и форм. На допущении техники в искусство и эстетику держался престиж кубо-футуризма. Но именно по этой причине деятельность футуристов в России должна была столкнуться с сильнейшей оппозицией со стороны «общественного вкуса», который в тот период еще исключал технику из сферы эстетических представлений о красоте. С этой точки зрения конфликт русского футуризма с обществом выступает как частный случай более общего конфликта между эстетическим сознанием, наследующим раннебуржуазные критерии прекрасного, и новобуржуазным сознанием, принимающим на вооружение новые критерии красоты (техницизм, функционализм и т. п.).

### \* \* \*

На Западе «машиноборцы» и «машинопоклонники» скрестили копья задолго до рождения русского футуризма, ибо там раньше проявились противоречия, лежавшие в основе эстетического спора между футуризмом и «общественным вкусом».

Машинная индустрия была той силой, которую разбудила буржуазия и с которой она, как с всесильным духом, не могла справиться. У социального противоречия, обусловленного развитием промышленности в условиях буржуазной цивилизации («отчуждение труда»), уже в {103} начале XIX в. выявилась эстетическая модификация. Рожденные промышленной революцией «технические формы» стали в это время интенсивно вторгаться в жизнь, где еще господствовали эстетические идеи и представления, сформировавшиеся в эпоху ремесла. Эти идеи и представления были на редкость устойчивыми: они надолго пережили взрастившую их эпоху и в век сложившейся индустрии продолжали исключать «машину» и «технические формы» из сферы прекрасного.

Получался, таким образом, удивительный парадокс. С одной стороны, машины, фабричные вещи властно вторгались в жизнь. На промышленной экспансии держался экономический и социальный престиж буржуазии; но, с другой стороны, отстававшее в своем развитии эстетическое сознание той же буржуазии не принимало машину как эстетическое явление. Впрочем, источником этого парадокса был не только «общественный вкус», отстававший в своем развитии. В XIX в. и сама техническая культура, несмотря на значительные успехи, в полной мере не отвечала еще своим собственным критериям. Машины и фабрично-промышленные вещи долгое время не выражали своим обликом и внутренним качеством идею «целесообразности». Вторгаясь в быт, они резко диссонировали со старыми, вышедшими из рук ремесленника формами, выпадали из сложившегося еще в до-промышленную эпоху предметно-вещного комплекса.

«Промышленное искусство» — такое название получили у современников машинные изделия, украшенные декором и орнаментом, — свидетельствовало, что промышленникам иногда удавалось сломить сопротивление неуступчивого художника, ранее бежавшего прочь от фабрики. Укреплявшееся на базе индустрии «промышленное искусство» с лихвой удовлетворяло возросший спрос на вещи. Оно, таким образом, поворачивало лицом к «машине» не только художника, но и еще более консервативный в этом отношении «общественный вкус». Не решая принципиально вопрос о новой красоте вещей, создавая эклектику, нетерпимый эстетический хаос, «промышленное искусство» негативно ставило вопрос об интеграции техники и искусства и, тем самым, вопрос о единстве стиля материально-художественной среды. Но и это не все. С помощью «промышленного искусства» эстетическое сознание Европы XIX в. одновременно осуществляло {104} переоценку значения и смысла традиционных жанров художественной культуры. Возникло, например, некоторое пренебрежение к станковому искусству. Со своей стороны, станковизм ответил на это уходом в утонченный психологизм, в таинство индивидуального художественного видения, что, в свою очередь, повлекло за собой деидеологизацию этого вида искусства, подтолкнуло его к чистому формотворчеству.

Украшательство в художественной истории Европы XIX в. было репетицией техницизма и функционализма. Оно сломило «машиноборцев», но еще далеко не признало саму «машину». Это со всей наглядностью продемонстрировал стиль «модерн».

В эволюции буржуазного эстетического сознания модерн был решающим этапом перехода от раннебуржуазных — к новобуржуазным представлениям о красоте. Через модерн это сознание пытается представить себя господином технического прогресса, но в то же время и удержаться в романтической мечтательности. Здесь буржуазное сознание еще не освободилось окончательно от тоски по тому миру, где нет машин и отсутствует голый экономический расчет. Мечту об этом мире воспевают в это время буржуазные поэты, художники и философы. Это же отражается и в материально-художественной культуре. Вот почему в модерне уживаются бок о бок урбанизм и мистика, пафос индустриального прогресса и проповедь всевозможных ретроспекций к девственной, наивно-патриархальной старине допромышленных эпох.

Западный авангард начала XX в. взял на себя миссию освободить буржуазное эстетическое сознание от сентиментальности, вытравить в нем все остатки прошлого. Исключая любой возврат к раннебуржуазным канонам, он сделал ставку на техницизм и функционализм, уже проявившиеся в модерне. Очистив буржуазное эстетическое сознание от всего, что сверх пользы, авангардизм столкнул его лицом к лицу с техникой. Дуализм пользы и романтики, раздиравший это сознание, был устранен. Техника — этот источник противоречий раннебуржуазного эстетического сознания — в начале XX в. выступает фактором устранения этих противоречий, ибо перетягивает на свою сторону почти все критерии эстетической значимости мира природы и человека.

{105} Говоря так, мы имеем в виду тот общеизвестный факт, что буржуазное искусство в первое десятилетие XX в. резко меняет свою эстетическую ориентацию. Втянутое в процесс апокалиптической деидеологизации, в процесс отказа от содержания, оно производит отождествление ранее полярных категорий: технического и эстетического, утилитарного и художественного, пользы и красоты. В ряде авангардистских течений, и прежде всего в кубизме, объектом изображения становятся не люди, а вещи. Расчленяя их на составные части, первые кубисты (Ж. Брак, П. Пикассо и др.) создают на плоскости картины новую гармонию, в основе которой лежит рациональный порядок геометрических форм, присущих не человеку и живой природе, а мертвому миру техники, рожденному новейшей индустрией. Эстетизация технического мира принимает еще более откровенные формы в живописи итальянских футуристов. Здесь абстрактно-линейные объемы кажутся сваренными из кусков металла, сконструированными при помощи технических инструментов из стальных цилиндров, маховиков и шестеренок. К середине 1910‑х годов живопись западного авангарда, дойдя в анализе форм до полного исчезновения предмета и оказавшись в ситуации полного разрыва с миром природы и человека, провозглашает замену духовно-изобразительной сущности искусства творчеством «чистых» материальных объектов. И она творит такие объекты («коллажи»), пользуясь в качестве исходного материала отдельными элементами натуры, ранее разъятой на плоскости картин, подобно тому как инженер из отдельных природных элементов — дерева, камня, железа и т. п. — конструирует вещи, принципиально от них отличные (здания, машины и др.). Именно здесь, в кубистическом «коллаже», который не отражает никакую реальность, но сам является материальной вещью, и произошло внутреннее — до неразличимости — отождествление художественного и технического.

Искания западного художественного авангарда, итог, которым они завершались в канун первой мировой войны, ставили точку в длительном споре «машиноборцев» и «машинопоклонников». Победили последние. Они утвердили новый эталон красоты и окончательно сформировали новобуржуазное эстетическое сознание, отдавшееся «машине» целиком и без изъятия. На смену модерну {106} пришел «чистый стиль» («форма должна следовать функции»), призванный выразить идеологию буржуазной рациональности и порядка, утвердить не только претензию на гармонию материально-вещного и духовного мира, но и во всеуслышание провозгласить эту гармонию в качестве свершившегося факта. Однако в дальнейшем обнаружилось, что эстетическое «машиноприятие» (техницизм, функционализм), выступавшее в ярком освещении всевозможных рационализаторских эффектов, несет в себе черты иллюзионистской трактовки технической культуры, что «технические формы» сами по себе — только источник декоративных мотивов, не адекватных широким эстетическим запросам человека. Провозглашение «машины» высшей эстетической и художественной ценностью оказалось поэтому другой формой «машиноборчества», навеянного страхом буржуазии все перед тем же «техническим демоном».

Складывавшаяся на протяжении многих лет история техницизма на Западе обнажает источник конфликта русского футуризма и «общественного вкуса». Этот источник — противоречия буржуазного эстетического сознания, периодически выливавшиеся в противоборство между традиционализмом и консервативностью, с одной стороны, и новомодными устремлениями — с другой. Та же история позволяет установить общую закономерность перехода от кубо-футуризма к конструктивизму, т. е. к первоначальной и еще не развившейся форме дизайна. Эта закономерность условно может быть изображена в виде такой схемы: абстрактное линейное формотворчество — объемная абстрактная вещь — утилитарное вещное творчество (в архитектуре или в промышленности). Важно подчеркнуть, что хотя конструктивизм и замкнулся в 20‑е годы на практическое творчество, тем не менее его генеалогия в меньшей степени, чем принято думать, была связана с практикой как таковой, в частности, с деятельностью различных школ и направлений в архитектуре и художественной промышленности Европы и России первых двух десятилетий XX в. Теоретическая и практическая предыстория конструктивизма — абстрактное искусство, прежде всего кубизм. Превратив себя в изыскательскую лабораторию «чистых» форм, красок, конструкций и т. д., беспредметничество подготовило внутри себя эстетический переворот, закрепленный историей за конструктивизмом. {107} Оно поставило нарождавшемуся дизайну первые кадры художников-конструкторов, привив им свои специфические навыки формотворчества. В беспредметничестве прошли эстетическую переплавку и вернулись в промышленность с патентом красоты такие материалы, которые в XIX в. стыдливо прикрывались обильным «художественным» декором (железо, бетон, стекло и др.). В этом и только в этом состоит эстетико-культурный смысл беспредметничества, ценой отказа от искусства как такового подготовившего рождение конструктивизма. Об этом еще в 20‑е годы хорошо сказал голландец И. П. Ауд: «Интеллектуальная тенденция кубизма все больше и больше вытесняет случайность природного образца. Несущественное отбрасывается, форма становится строгой и цвет — плоскостным… Теряя в этой форме свое право на существование, как станковая живопись, кубизм начинает приобретать величайшее значение… в будущем строительном искусстве»[[142]](#footnote-143).

Подобную оценку абстрактного искусства как лаборатории конструктивизма мы встретим и у «производственников» из ЛЕФа. Причиной этого совпадения была та самая закономерность, о которой говорилось выше, закономерность перехода от беспредметничества к материально-художественному творчеству: абстрактный эксперимент на плоскости — абстракция объемной вещи — вещный утилитаризм (архитектура, прикладное оформительство, художественное конструирование).

Устанавливая сходство исканий западных и русских авангардистов, а равно и конечный результат этих исканий, следует указать на различие обстановки, в которой протекал заключительный этап этого движения в Европе и России. Тот факт, что переход к «конструктивизму» в России протекал в эпоху Октября и, как мы увидим далее, был форсирован событиями революции, во многом усложнило понимание этого нового явления. Идеологами ЛЕФа конструктивизм, решавший формальные задачи эстетической культуры (архитектура, художественное конструирование), был понят как орудие устранения социальных противоречий искусства и объявлен истинно пролетарским творчеством, сметающим все виды и жанры станкового искусства.

## **{108}** II

1917 – 1919 г. были периодом наибольшей активности кубо-футуризма. В содружестве с другими направлениями «левого» искусства они объявили футуризм детищем революции и попытались распространить его в общегосударственном масштабе как требование, якобы продиктованное нуждами революционной действительности.

Какие обстоятельства способствовали возникновению в среде «левых» художников и теоретиков иллюзии тождества между устремлениями футуризма и потребностями культурной революции?

Во первых, наличие среди футуристов ряда особо талантливых художников, например, В. Маяковского, Н. Асеева и других, воодушевленных пафосом революции и сознанием ее великих исторических перспектив. Их послеоктябрьское творчество, ознаменованное решительным отходом от футуризма, еще продолжало, тем не менее, «работать» на футуризм, способствуя его популярности.

Во-вторых, в сознании «левых» футуризм выглядел художественной школой, гонимой царским режимом, а его право на официальное признание со стороны новой власти соизмерялось с числом «боевых заслуг» в прошлом. Конфликт с «общественным вкусом» буржуа, полемика с другими направлениями дореволюционного искусства, отрицание классической культуры, ломка поэзии, живописи и эстетики — все это ассоциировалось с «революционной акцией» и питало иллюзию «левых», будто весь футуризм — вне всякой конкретизации меры творческой одаренности и глубины социального пафоса, отпущенных на долю каждого футуриста в отдельности, — шагает в ногу с пролетариатом и уполномочен говорить от его авторитетного имени.

В‑третьих, в немногочисленном коллективе деятелей культуры прошлого, сразу же откликнувшихся на призыв пролетариата о сотрудничестве, большинство составляли футуристы. Их стремление отдать свои силы созиданию новой культуры, подробности и детали которой, несмотря на заверения самого категорического свойства, были им более чем не ясны, — встретили со стороны Наркомпроса благосклонное отношение. А. В. Луначарский в тот момент решительно отстаивал мысль, что в деле строительства нового искусства «в особенности приходится рассчитывать {109} на молодежь, которая гораздо восприимчивее и может воспитываться уже в самых волнах огненного потока революции»[[143]](#footnote-144). К молодежи такого рода Луначарский относил и многих представителей футуризма. В отношении некоторых из них его добрые прогнозы полностью подтвердились: они стали пионерами социалистического искусства, чего никак нельзя сказать о многих других футуристах, тем более о течении в целом.

Подлинные успехи отдельных футуристов, вступивших на путь революционного искусства и шедших в послереволюционный период вразрез групповым принципам и установкам, переплетались здесь — в футуризме, возомнившем себя единственным и полномочным представителем Октября в искусстве, — с беззастенчивым самозванством других футуристов, вовсе не желавших отказываться от старых идей и принципов. Искреннее приятие общественно-политических завоеваний революции сочеталось со всевозможными попытками возглавить и перекроить на свой лад политику партии в области искусства, музейного дела и образования. Революционный энтузиазм футуристической молодежи облекался в «ультралевую» фразеологию. Боевой задор этой молодежи нередко предполагал, а то и вовсе выливался в любовь ко всему резкому, кричащему, новомодному.

Каким было искусство, создававшееся футуристами в годы революции? С помощью каких средств и форм решали они ответственную задачу приобщения масс к художественной культуре?

Газета «Искусство коммуны» давала следующую характеристику состояния «левого» искусства на 1917 – 1919 гг.: «Общей платформой всех левых групп в искусстве до сих пор мог быть (в живописи) так называемый “живописный материализм” — более или менее принципиальное отношение к картине как к самоцели, как к конструктивной системе форм-красок…». В пределах этой общей платформы художественные искания, по определению газеты, шли в двух направлениях: «1) Супрематизм, беспредметная живопись (художник Малевич и др.); 2) Работы из разных материалов (контррельефы, металл, картон и т. д.; Художник Татлин, Митурич и др.)»[[144]](#footnote-145). {110} «Художники как того, так и другого направления, — отмечалось далее, — не преследуют цели изображения предмета… В чисто конструктивном отношении группы второго направления (работы из разных материалов) имеют прямую связь с кубизмом, т. е. с принципами кубизма о взаимодополнении и взаимодействии элементов картины (форм, линии и т. д.); напр., кубизм-картина состоит из суммы линий, прямых и кривых, и форм, т. е. некоторое разновесие, построенное на асимметрии, взаимодействии и взаимоотношении»[[145]](#footnote-146).

Творческим методом «левого» искусства 1917 – 1919 гг. являлось традиционное для кубо-футуризма беспредметничество. Его живой иллюстрацией в это время выступали не только супрематические полотна Малевича, Розановой и других представителей супрематизма, не только старые и новые контррельефы Татлина, но и композиции движений окрашенных и запроектированных плоскостей Родченко, пространственная живопись Митурича, живописная работа материалов Бруни и др. Абстрактная форма, в отдельных случаях представленная сугубо технологически, являлась здесь единственным объектом творчества.

Как это очевидно, «левые» художники своеобразно поняли условия и вытекающие из этих условий обязательства, на основе которых был заключен «союз» между футуризмом и пролетарской революцией. Революция требовала от искусства всякого, в том числе и «левого», подчинения его интересов своим задачам, которые отнюдь не сводились к лозунгу: «революция в искусстве». Она требовала слияния искусства с сознанием революционных масс, но именно такие требования и не могло удовлетворить «левое» искусство живописи. Беспредметничество делало это искусство бессильным выразить новое идейное содержание революции.

«Проектируя отвесные плоскости, записанные подобающим цветом, пересекая их линиями глубинного направления, открываю, что цвет служит только как *условное средство* отличить плоскости как одну от другой, так и от показателей глубин и пересечений…

Признавая лишь яркое отличие главных и центральных и проекций их от периферических, параллельных {111} или уходящих в глубины, не считаюсь с качеством и сочетанием цвета…

Строя проекцию в овалах, кругах, эллипсах, часто отличаю цветом только края проекций, чем явно подчеркиваю ценность проекций и цвет как вспомогательное средство, а не цель.

Упорно изучая проекцию в глубину, высоту, ширину, открываю нескончаемую возможность построений за пределы времени»[[146]](#footnote-147), — писал о своем живописном методе А. Родченко.

Примерно в одно время с выступлением этого художника в газете «Анархия» было опубликовано специальное послание, в котором давалась поименная оценка творчеству других представителей «левого» искусства: «Преисполненный гордостью, взираю на ваше творческое бунтарство! Приветствие творцу Розановой за гибкие композиции из ярчайших тонов! Приветствие творцу Удальцовой за варварски написанные беспредметные холсты! Приветствие творцу Родченко за острое построение движущихся в трех измерениях плоскостей цвета! Приветствие творцу Веснину за его падающие черные композиции и крепко скомпонованные цветовые! Приветствие творцу Древину за широкие свободные композиции цветовых масс!»[[147]](#footnote-148)

И манифест Родченко, и это «послание» газеты «Анархия» странно осознавать в свете заявленного «левыми» художниками тождества между беспредметничеством и пролетарской революцией. Но это — исторический факт. Действительно, беспредметничество являлось в первые годы революции тем художественным приемом, с помощью которого главным образом и выполнялся провозглашенный футуристами «Декрет № 1 о демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись)». В полном соответствии с духом этого «Декрета», стихотворный перифраз которого — знаменитый лозунг В. Маяковского: «Улицы — наши кисти, площади — наши палитры», — беспредметничество вышло тогда на улицу и заполнило собой стены Москвы, Петрограда, Витебска и других городов. Эта невиданная вылазка художественной лаборатории в революционный быт подчеркнула особую оторванность {112} «левого» искусства от жизни, от массового зрителя. Сошлемся на один лишь пример — оформление Петрограда по случаю первой годовщины революции.

Это грандиозное по размаху украшение зданий, площадей и скверов Петрограда многоцветными декорациями привело к некоторым открытиям в области праздничного оформления. Но с точки зрения духовного настроя масс оно стало преждевременной попыткой профессионального искусства наложить печать своего стиля на внешний облик города. Подобно другому художественному эксперименту 1918 г. — постановке Вс. Мейерхольдом «Мистерии-Буфф» в театре Консерватории (Петроград), также непосредственно адресованной массам, это художественное начинание не получило признание с их стороны. «Чужими и непонимающими шли манифестирующие колонны мимо красных с черным парусов, наброшенных художником Лебедевым на Полицейский мост, мимо зеленых полотен и оранжевых кубов, покрывших по прихоти Альтмана бульвар и колонну на Дворцовой площади, мимо фантастически искаженных фигур с молотами и винтовками в простенках питерских зданий»[[148]](#footnote-149), — делился своими впечатлениями от увиденного Адр. Пиотровский. «Быт и искусство резко разошлись в 18‑м году»[[149]](#footnote-150), — с горечью констатировал он.

О том же в не менее категорической форме писал и другой современник, очевидец празднования I годовщины революции в Петрограде — Л. Пумпянский: «Никогда пропасть взаимного непонимания, разделявшая художника и зрителя, не была более глубокой, чем в настоящее время»[[150]](#footnote-151).

Эти современники не возлагали всей вины за обнаружившийся эстетический разлад на «левых» художников, ибо сознавали, что он созрел задолго до революции, еще в недрах старого общества, а революция, поставившая задачу устранить в числе прочих и это противоречие, засыпать этот ров между профессиональным искусством и эстетическим сознанием масс, лишь со всей очевидностью обнаружила его на своем первом праздничном смотре. Вместе с тем, питая симпатии к «левому» искусству, они {113} нашли в себе мужество откровенно признать, что «восстание» в мире форм, развязанное этим искусством, не только не затрагивает старого отношения между массами и художественной культурой, но как раз делает его трагически неразрешимым. «Если разлад будет продолжаться дальше, — отмечал Л. Пумпянский, — искусство станет окончательно не нужным народу, а это, при народоправстве и социалистическом строе (т. е. когда богатых меценатов *не будет*) приведет к вырождению одной из самых важных частей человеческой культуры. Надо, — заключал он, — с одной стороны, озаботиться, чтобы зритель понял цели и намерения художника, а с другой — чтобы и сам художник постарался стать действительно близким и *понятным* для зрителя»[[151]](#footnote-152).

Но как раз этой-то озабоченности «стать близкими и понятными для зрителя» и не хватало «левым» художникам. Окрыленные открывшимися после революции блестящими возможностями для творчества, они по этой причине не ощутили всей глубины взаимоотчуждения между собой и массами. Сталкиваясь с равнодушием массового зрителя, они наивно полагали, что это всего лишь обычные трудности, измеряемые традиционным непониманием (или непризнанием) новаторства в искусстве, и что такие трудности легко преодолеваются посредством популяризации нового творчества. Однако чем последовательнее проводили футуристы в жизнь свой «Декрет № 1», заполоняя революционный быт абстрактной живописью, тем дальше они отходили от революционных масс и тем острее становилась критика, развернутая против них на страницах партийной печати. До сознания «левых» художников постепенно доходило, что проблема сближения искусства и масс не относится к числу таких проблем, которые решаются в один прием с помощью развески картин на Кузнецком мосту. Но выводы из этого первоначального осознания собственных трудностей, сделанные «левыми» художниками, были крайне ошибочными, так как свелись к провозглашению крутых мер в проведении художественной политики. На вооружение был взят лозунг «диктатуры художественного вкуса», который сменил ранее разделяемую «левыми» художниками установку на «демократизацию искусства».

{114} «… Мы действительно претендуем, и, пожалуй, не отказались бы от того, чтобы нам позволили использовать государственную власть для проведения своих художественных идеи»[[152]](#footnote-153), — заявлял один из вождей футуризма на страницах «Искусства коммуны». Такой власти они, конечно, не получили, но уже тот факт, что подобные претензии излагались в газете, представлявшей Комиссариат Просвещения, не на шутку встревожил Луначарского, и он выступил с резкой критикой: «Десятки раз я заявлял, — писал он, — что Комиссариат Просвещения должен быть беспристрастен в своем отношении к отдельным направлениям художественной жизни. Что касается вопросов формы — вкус Народного Комиссара и всех представителей власти не должен идти в расчет. Предоставить вольное развитие всем художественным лицам и группам! Не позволять одному направлению затирать другое, вооружившись либо приобретенной традиционной славой, либо модным успехом!.. Было бы бедой, если бы художники-новаторы окончательно вообразили бы себя *государственной* школой, деятелями официального, хотя бы и революционного, но сверху диктуемого искусства»[[153]](#footnote-154).

Этим выступлением Луначарского было положено начало конфликта футуризма с Советской властью, что привело вскоре к закрытию газеты «Искусство коммуны», затем к смещению футуристов с постов комиссаров в системе Наркомпроса.

Луначарский не только подвел реестр грехов футуристов: «разрушительные наклонности по отношению к прошлому и стремление, говоря от лица определенной школы, говорить в то же время от лица власти»[[154]](#footnote-155), — но и сформулировал за них проблему «доступности искусства», о которую они споткнулись. В том же 1918 г. в речи на открытии Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских Луначарский говорил: «В моих попытках создать сближение между молодым искусством (“*левым*”. — *А. М*.), между талантливыми представителями этого искусства и массами рабочих я постоянно встречал весьма серьезный отпор, — {115} отпор со стороны масс и со стороны лучших, наиболее развитых представителей рабочего класса, которые отрицательно качают головой и говорят: “нет, это не подходит”»[[155]](#footnote-156).

Размышляя вслух о причинах столь активно заявленного нежелания масс сблизиться с «левым» искусством, Луначарский не избегал деликатного аспекта проблемы «доступности искусства», который, если говорить его словами, сводился тогда к «известному пристрастию к старым формам» со стороны массового зрителя, объяснявшемуся «некоторой некультурностью, неумением различать эпигонство и фальшь»[[156]](#footnote-157). Но в отличие от «левых» художников и теоретиков, склонных к ограничению содержания проблемы «доступности искусства» только лишь этим аспектом, Луначарский видел здесь и другой аспект проблемы, и состоял он, по его мнению, в действительной непонятности самого «левого» искусства, в его «заумности», которую невозможно было списать за счет «некультурности» («непонятливости») массового зрителя. Вот это последнее и было, как считал Луначарский, самой главной причиной того, почему между «левым» искусством и массами «действительной слиянности… вовсе нет»[[157]](#footnote-158). Говоря «левым» художникам эту правду, он тем самым как бы давал им время одуматься и тщательно взвесить свою огромную долю вины за то положение, в котором оказалось их искусство в первые годы революции.

К предупреждениям Луначарского «левые» художники отнеслись серьезно, но до конца продумать коллизию, с исчерпывающей откровенностью раскрытую наркомом Просвещения, они так и не смогли в годы военного коммунизма. Этому помешало все то же надуманное тождество между футуризмом и революцией.

### \* \* \*

Прошло немного времени, и разлад «левого» искусства с революционной действительностью достиг высшей точки. Главной причиной создавшейся критической ситуации было само «левое» творчество. Оно отрицало буржуазно-дворянское созерцательное искусство, отрицало академизм, {116} но такое отрицание, проводимое с индивидуалистических позиций, носило формальный характер и напоминало смену стиля, совершавшуюся и в прошлом. Восстание в мире форм, развернутое «левым» искусством, не только не приближало его к массам, но еще более удаляло от них. Считая себя пролетарскими художниками и искренне стремясь создать пролетарское искусство, «левые» мастера объективно оказывались в стороне от реальной жизни пролетариата. Они боролись с чуждой идейностью, а вместе с тем изгоняли из своего творчества всякую идейность, лишая таким образом пролетариат и революцию могучего оружия в их борьбе — реалистического, идейно-образного искусства. Они огульно отвергали прошлую художественную культуру, ошибочно считая, что новое искусство можно создать вне всяких связей с традициями искусства прошлого, вне общего культурного роста народных масс, но для масс, принести им новую культуру в готовом виде.

Результатом этих просчетов и явилось несоответствие душевного строя «левого» искусства с переживаниями и настроениями революционных народных масс.

Неудачи «левых» художников перед лицом требований революции постепенно приводили к тому, что они сами стали осознавать необходимость изменения методов работы. Кризис «левого» искусства, со всей отчетливостью обнаружившийся накануне принятия нэпа, засвидетельствован в заметке тогдашнего журнала «Авангард»: «Все кругом — лабораторные опыты. В живописи — вакханалия экспериментаторов, еще не преодолевших сопротивления материалов. Они еще ищут выражения своему пафосу. И так тщательно ищут, что пафос успевает охладиться. Это поколение пытается сделать прыжок вперед. Оно уже оторвалось от исторической почвы, но повисло в воздухе, и никому не дано сказать, когда оно обретет, наконец, под ногами твердую точку опоры… Жалко наших художников… Они только удобрение для будущего искусства. Нашей эпохе нужен колоссальный размах творческой жизнерадостности, а не логарифмические таблицы, воспроизведенные с помощью художественной техники»[[158]](#footnote-159).

Практика «левой» живописи реализовала творческие планы, которые были задуманы еще до революции и которые {117} только путем очень сложных ассоциаций могли быть выданы за пролетарское творчество. Новые исторические обстоятельства, во всей своей сложности открывшиеся с нэпом, потребовали от «левой» художественной интеллигенции критического отношения к своим исходным творческим принципам.

Поворотным событием в истории «левого» изобразительного искусства стала выставка «5 x 5 = 25», проведенная в 1921 г. В числе прочих «левых» ее участников был и А. Родченко, демонстрировавший три полотна. Одно из них было окрашено сплошным синим, другое — желтым, а третье — красным цветом. Этот триптих как бы завершал эволюцию формальных исканий «левой» живописи в плане абстрактной картины. Закрашенные в один цвет, по существу, чистые холсты — таков был итог этих исканий. Он указал на необходимость сделать в порядке логической последовательности то, о чем в свое время поведал журнал «Русское искусство»: «Знаменательным моментом… в творческой деятельности ИНХУКа был день 24 ноября (1921 г. — *А. М*.)… Двадцать пять передовых мастеров левого искусства под напором революционных условий современности отказались от “чистых” форм искусства, признали изжитым… станковизм, а свою деятельность как только живописцев — бесцельной»[[159]](#footnote-160).

Кубо-футуризм больше других течений ранней советской живописи был подготовлен к тому, чтобы оборвать нити, еще связывавшие его с искусством. Он обескровил себя в аналитической работе и попал в итоге в полосу абсолютного отчуждения. Свое спасение от бесполезности и элитарности он увидел в материально-эстетическом творчестве, в производстве вещей, свободном от необходимости образно познавать и отражать действительность, но одновременно имеющем косвенное отношение к искусству как таковому.

В переходе футуристов к утилитарной работе, к конструированию вещей автоматически срабатывал механизм, стимулированный спецификой их творчества, т. е. механизм беспредметничества. Но в отличие от аналогичного процесса на Западе здесь этот переход принял ускорение под воздействием внешних и сугубо социологических причин. Изоляция кубо-футуризма от массового зрителя {118} была решающей предпосылкой его форсированного распада. Она же послужила главной причиной для его переориентации в сторону «производственничества». «… Беспредметники, — говорил Луначарский, — никакого идеологического искусства, никакой… иллюстрации к великим событиям, которых они поставлены свидетелями, дать не могли. Из этого становится понятным, почему, стремясь не оторваться от пролетариата и идти по возможности с ним нога в ногу, “левые” художники особенно подчеркивают производственные задачи искусства»[[160]](#footnote-161).

Метаморфозу кубо-футуризма, конечно, не следует представлять как результат давления на него извне. Требования крайнего утилитаризма, которые он выдвинул и которыми руководствовался, исходили не со стороны, а зарождались внутри самого направления, искавшего живых контактов с революцией, с пролетариатом.

«Сапожник делает сапоги, столяр — столы. А что делает художник? Он ничего не делает; он “творит”. Неясно и подозрительно… Коммуне ни жрецы, ни дармоеды не нужны. Только люди труда найдут в ней место. Если художники не хотят разделить участь паразитирующих элементов, то должны доказать свое право на существование… Жизнь превыше всего; все, чему в ней нет места, должно погибнуть… Погибнут художники, которые только умеют “творить”, и “где-то там служить красоте”. Есть другие художники… Они делают вполне определенное, общественно-полезное дело… Труд дает художнику право встать рядом с трудовыми группами Коммуны, с сапожниками, со столярами, с портными»[[161]](#footnote-162).

Этот написанный О. Бриком манифест кубо-футуризма перекликается с крайними идеями по поводу искусства, которые не один раз высказывались представителями русской культуры, в частности Д. Писаревым и Л. Толстым. В нем есть пафос подлинной гражданственности, долга и сознательного самоограничения, из чего можно заключить, что при переходе кубо-футуристов к «производственничеству», сопровождавшемуся отказом от «чистых» форм искусства и признанием станковой живописи бесцельной, действовали и мотивы, не имеющие ничего {119} общего с формалистической традицией беспредметничества. В попытках соединения крайнего эстетизма с крайней гражданственностью и заключалась специфика метаморфозы кубо-футуризма накануне нэпа.

Новую эстетическую платформу кубо-футуризма определяли идеи, которые можно назвать «экономическим утилитаризмом». Они противопоставлялись всем другим формам общественной полезности искусства, бытовавшим тогда в эстетике. Ссылки на то, что искусство может служить обществу в качестве рупора гражданских идей или в качестве вместилища «красоты», не убеждали кубо-футуристов. В ответ они утверждали, что искусство станет по-настоящему полезным лишь тогда, когда будет удовлетворять потребностям общества, имеющим экономическое оправдание. Искусство должно иметь экономический смысл или, в противном случае, оно не имеет никакого смысла, а следовательно, и права на существование. Так ставили вопрос об утилитарности художники, выбросившие лозунг «искусства в производстве».

Но экономический смысл искусства был им не ясен, не представляли они конкретно и способа вхождения искусства в производство. Поэтому для них эта проблема приняла форму эстетических парадоксов, форму дерзкого разрушения эстетики и отрицания искусства, что и преломилось в метаморфозе кубо-футуризма.

Кубо-футуризм, пожелавший приносить революции экономическую пользу, превращался в некое вывернутое иноподобие себе. Его представители, некогда оберегавшие со всей ревнивостью суверенность искусства, смотревшие на него как на «храм», теперь жаждали низвести его до «фабрики» по производству предметов быта, а себя обратить в «художников-пролетариев». Беспредметничество как основной метод кубо-футуризма с его полным отрывом от действительности теперь претендовало на саму реальность, выставляло себя организующим весь материально-вещный мир фактором. Прежнее абсолютное противопоставление искусства и действительности, присущее этому направлению, оборачивалось теперь полным отождествлением того и другого. Крайний эстетизм превращался в эстетический универсализм, в идентификацию искусства с жизнестроением, а условность, нашедшая в живописи кубо-футуризма крайнюю форму выражения, сменялась отказом от всякой условности художественного {120} творчества, что вело прямой дорогой к ликвидации искусства.

В таком виде предстал кубо-футуризм накануне нэпа. Идея «искусства в производстве», взятая им на вооружение, избавляла его от одних противоречий, но зато порождала уйму других. Характеризуя умонастроение художников, зажатых в тиски этих противоречий, С. Юткевич писал: «Три года тому назад я находился под влиянием зловещей формулы О. М. Брика… Каждый раз, когда я садился делать какой-нибудь рисунок, я вспоминал, что делаю что-то “неясное и подозрительное” и точно уличенный в каком-то ужасном преступлении, немедленно бросал начатую работу… Я не знал “быть или не быть искусству”… Я решительно не знал, как удовлетворить требования наступающей реальности с камерными законами станковой живописи»[[162]](#footnote-163).

Оснований для подобных настроений было более чем достаточно. С выдвижением на повестку дня концепции «производственного искусства» для многих художников рушились все опоры творчества, возведенные не только на канонах кубо-футуризма, но и на тех принципах, которые нашли свое воплощение в агитискусстве периода гражданской войны. Назревал конфликт внутри самого «левого» искусства, второй по счету.

Первый произошел еще в годы военного коммунизма. То был конфликт между беспредметниками сугубо формального плана и беспредметниками-утилитаристами, сторонниками агитационного искусства, блестяще проиллюстрированный позднее С. Эйзенштейном на примере оформления К. Малевичем Витебска («Супрематическое конфетти»), с одной стороны, и плакатами «Окна РОСТА» («цветовая агитстрочка, разящая сердце и мысль»)[[163]](#footnote-164).

Новый конфликт затрагивал все цитадели «левого» искусства, ибо отныне речь шла уже не об изменении тех или иных форм, не об их приспособлении к нуждам агитации, а об отказе от них вообще, о полном разрыве со всеми условными приемами художественного творчества вообще — как «правого», так и «левого».

{121} Первыми, как и следовало ожидать, от «производственничества» открестились экспрессионисты во главе с В. Кандинским. Затем подняли бунт супрематисты с К. Малевичем. В 1920 г. объединявший всех «левых» художников ИНХУК распался. Через год он стал действовать под флагом исключительно «производственного искусства». Здесь-то и сложилось ядро художников-конструктивистов (В. Татлин, А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова и др.) и теоретиков «производственничества» (Б. Арватов, Б. Кушнер, О. Брик, Н. Тарабукин и др.), которые положили в основу новой творческой программы изучение и обработку реальных материалов и конструкций. Искусством они назвали «вещь», изготовляемую индустриальным способом.

«Производственничество», зафиксировав смерть абстрактного станкового искусства, открыло собой второй тур мучительного приобщения «левой» художественной интеллигенции к нуждам и интересам социальной революции.

«Левые» художники остро и болезненно переживали свой отрыв от повседневной жизни пролетарских масс. С опозданием осознав изоляцию своего творчества, они спешили разобраться в своих просчетах. Очевидно, рассуждали они, массы не приняли «левое» искусство потому, что оно оказалось чуждым настоящей стихии революции. Его приемы и формы были отвергнуты не случайно, а в силу роковой неизбежности, с какой подлинная действительность опрокидывает и рушит всякие условные декорации. Но если это так, то, полагали они, дело заключается не в этих «приемах» и «формах», а в чем-то другом. Ведь цель пролетарской революции — пересоздание мира на базе индустриализма и коллективного труда, тогда как «левое» искусство к этой цели никакого отношения не имело. Оно было заражено духом индивидуализма и держалось на отсталых, ремесленных формах деятельности.

В свете таких умонастроений главная ошибка «левого» искусства заключалась в том, что оно все свое внимание сосредоточило на «самоценной форме» и по этой причине оказалось враждебным пролетариату. Последний, по мнению «левых» теоретиков, отвергал «самоценную форму», а «форму» в искусстве пролетарского типа рассматривал «технологически», т. е. с точки зрения «метода» {122} (индустриального производства), как «полезную вещь» по преимуществу. А поэтому ближе всего можно было встать к пролетариату лишь тогда, когда решительно отвергался фетишизм «самоценной формы», когда отбрасывалась сама «форма» как условие художественного творчества, а вместо нее принимались индустриально-коллективные методы труда, своей конечной целью имеющие «полезную вещь».

Эта аргументация, кратко здесь изложенная, предшествовала кристаллизации «производственничества». С помощью последнего «левые» художники и теоретики искали таких форм творчества, которые бы уравняли в правах художника и рабочего. Их устремлениям никак нельзя было отказать в демократизме. Но, по-видимому, это был демократизм уравнительского типа, ибо бесценные богатства творчества, сосредоточенные на полюсе искусства, уравнивались с преходящими ценностями творчества на полюсе машинизированного труда. С этой точки зрения «производственничество» являло собой достаточно мрачную утопию, историческим оправданием которой могло служить лишь то, что такие категории, как «индустриальный труд», «техника», «художественное конструирование» и т. п. — тогда не были представлены в России и по этой причине несли на себе все радужные краски идеала. Здесь нельзя не почувствовать переклички между устремлениями А. Гастева и «производственников» из ЛЕФа.

Обобщая сказанное о «левом» искусстве в связи с проблемой «производственничества», можно сформулировать следующее положение: революция вырыла могилу для беспредметничества, а «производственничество» в лице «левых» художников и теоретиков стало тем добровольным могильщиком, который насыпал над этой могилой преизрядный холм. Примерно ту же операцию они хотели проделать и с реалистическим искусством. Но это было уже свыше их сил. Ибо в самом «левом» искусстве нашлись такие художники, которые не убоялись трудностей на путях синтеза высокопрофессионального искусства, в немалой степени оплодотворенного ранними футуристическими исканиями, с сознанием революционных масс. Такими художниками, отдавшими свой талант революции, стали В. Маяковский, Вс. Мейерхольд, С. Эйзенштейн и др. Эти мастера полностью реализовали выдвинутую Луначарским формулу: «революция может дать искусству {123} душу» — «искусство может дать революции ее уста»[[164]](#footnote-165), перед этим сами в той или иной форме переболев «производственничеством».

## III

Прежде чем приступить к рассмотрению того, как самодвижение футуризма к «производственничеству» отразилось в его эстетике, подведем некоторые итоги.

Итак, «производственничество» — факт биографии футуризма, но футуризма не вообще, а того футуризма, который под натиском идей Октября значительно изменял свой облик. Некогда целостная художественная группировка, эпатировавшая буржуазную публику, — футуризм после 1917 г. расслоился. Футуристами называли себя: В. Маяковский, Н. Асеев, В. Каменский, С. Третьяков, Б. Кушнер, О. Брик; в футуризме исповедовались: К. Малевич, Д. Бурлюк; футуризмом клялись: А. Крученых, И. Зданевич, И. Терентьев и др. Общим для этих разных как по степени дарования, так и по социальным интересам лиц была формальная причастность к футуризму. Из них только футуристы, примыкавшие к Маяковскому непосредственно, стали «производственниками». Иначе говоря, ортодоксальными приверженцами того курса на отказ от футуризма как формального течения в искусстве, который Маяковский сформулировал еще до Октября, в 1915 г.: «Футуризм умер как идея избранных, он нам не нужен. Первую часть нашей программы — разрушение — мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня (это “сегодня” пришло после 1917 г. — *А. М*.) в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди»[[165]](#footnote-166). Но таких «футуристов», решившихся на выворачивание «нутром», было не так уж и много. По словам Маяковского, их было «всего, быть может, семь».

Своим особым путем пришли в революцию В. Маяковский и его ближайшее окружение. К признанию Советской власти их привели во многом данные эстетики «вещного {124} искусства». Эта доктрина, о которой и пойдет дальше речь, была преддверием «производственничества». В структуре сознания футуристов круга Маяковского она ассоциировалась с принципами практичности и социальной целенаправленности их художественной и организаторской деятельности. В ней отложилось их стремление активно вмешаться в жизнь, не остаться в стороне от революционной истории. Через «вещное искусство» они хотели привязать художественное творчество не к идеологии, а к экономике. Они считали, что слияние искусства с крайним утилитаризмом есть единственный путь, которым только и можно прийти от «гениальной изолированности» к органическому слиянию с революцией, с массами.

### \* \* \*

Самым первым опытом социального осознания искусства в «левой» теории после Октября была «Газета футуристов» (март 1918 г.). Здесь был опубликован «Декрет № 1 о демократизации искусства (заборная литература и площадная живопись)». Сам «Декрет», отразивший во многом стремление футуристов на волне революции осуществить свои нерешенные в прошлом задачи, не содержал разночтений. Разногласия проявились в комментариях к «Декрету», опубликованных в той же газете в виде двух статей: «Открытом письме рабочим» В. Маяковского и «Обращении к молодым художникам» Д. Бурлюка.

В. Маяковский обращался непосредственно к рабочему классу, заострял вопрос о том, кому теперь должно служить искусство. Его коллегу по футуризму волновали сугубо внутренние проблемы художественной культуры, «красота», равноправие всех художников и направлений: «Будем всегда уважать творческую личность, стремящуюся к свободе. Разделим все студии, помещения художественных школ и академий поровну между всеми направлениями различных живописных верований, дабы каждый мог свободно работать во славу родного искусства… Все направления должны быть представлены на своеобразном конкурсе уловления сердец, обреченных красоте»[[166]](#footnote-167).

{125} Ни о каком свободном соревновании с прошлыми противниками: футуризма не хотел говорить Маяковский. «Знайте, — обращался он к представителям буржуазного искусства, — нашим шеям, шеям Голиафов труда, нет подходящих номеров в гардеробе воротничков буржуазии»[[167]](#footnote-168). В отличие от Д. Бурлюка, для которого футуризм был и остался «игрой» и «самоценным творчеством», Маяковский ратовал за искусство общественно-полезное, хотя и продолжал его связывать с футуризмом.

Формально-футуристическая платформа, которой Маяковский придерживался в самые первые годы после революции, не может скрыть того очевидного факта, как далеко уже ушел он от канонического взгляда на футуризм. Теперь футуризм осознавался поэтом и поддерживавшим его в ту пору коллективом «левых» художников и теоретиков настолько широко, что становился синонимом революционного искусства. Понятия «футурист» и «коммунист» в сознании В. Маяковского слились между собой. Примечательно, что тогда близкие к нему по духу и настроению футуристы попытались организационно закрепить это «тождество». В 1919 г. внутри футуризма сложилась группировка «комфутов» («коммунистов-футуристов»), которая хотела на правах партийного коллектива войти в райком партии. Не будучи зарегистрированы в райкоме, «комфуты» с обидой писали: «… Всегда столь революционный Выборгский Районный Комитет впал на этот раз в ничем не оправданный формализм… Вряд ли Выборгскому Комитету удастся долго удержаться на этой позиции, столь мало соответствующей духу коммунизма»…[[168]](#footnote-169)

Конечно, тождество между коммунизмом и футуризмом, столь откровенно провозглашенное «комфутами», никак не отражало реального соотношения этих двух понятий, что и нашло свое выражение в решении Выборгского Комитета. При всем том, для самих «комфутов», как и для Маяковского, оно было исполнено глубочайшего смысла, ибо ориентировало их на врастание и революцию. Это подтверждается тем противодействием, какое было оказано наметившемуся сближению Маяковского и его товарищей с революцией со стороны приверженцев футуризма. {126} Так, ярый антисоветчик, редактор журнала «Книжный угол» В. Ховин писал: «Зачем же те, кто называет себя футуристами, так спешат связать свое имя с… новым “хозяином” (“Газета футуристов”, Москва, № 1) и так взволнованно топчутся в московской передней большевизма… Не в авторах ли декретов прозрели московские футуристы новую творческую силу, не в толпах ли… прозрели нового читателя? Футуризм, давший миру новые формы, обернулся у них большевистской “Правдой”»[[169]](#footnote-170). Тогда же против группы В. Маяковского выступил и В. Шкловский.

Отстаивая канонический взгляд на футуризм, В. Шкловский писал: «Искусство всегда было вольно от жизни и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города… А мы, футуристы, связываем свое творчество с третьим интернационалом. Товарищи, ведь это же сдача всех позиций, это Белинский — Венгеров и “История” русской интеллигенции. Футуризм был одним из чистейших достижений человеческого гения. Он был меткой — как высоко поднялось понимание законов свободы творчества. И — неужели просто не режет глаз тот шуршащий хвост из газетной передовицы, который ему сейчас приделывают»[[170]](#footnote-171).

Несмотря на подобные «одергивания» футуристы группы Маяковского отходили от футуризма. В этом движении для них решающим фактором и живым примером оставался В. Маяковский. На него ориентировались многие художники и теоретики, еще вчера безраздельно разделявшие традиционные представления о футуризме.

В. Маяковский в первые годы революции выступил наиболее убежденным агитатором утилитарности искусства. Упреки В. Шкловского в большей мере, чем кому-либо другому, адресовались В. Маяковскому, ибо поэту была особенно близка эстетическая позиция русской радикально мыслящей интеллигенции. Взгляды поэта на искусство живо перекликались с воззрениями разночинной интеллигенции 60‑х годов XIX в. Не удивительно, что идея пользы художественной культуры в самом прямом, практическом и материальном смысле целиком подчинила именно его. Из нее прорастало неприятие футуризма, {127} окончательно оформившееся после Октября. Тому свидетельство — «Приказ № 2 армии искусств», где поэт подверг футуризм полнейшему остракизму, провозгласив взамен ему доктрину «вещного искусства»:

Мастера,  
а не длинноволосые проповедники  
нужны сейчас нам.

Эта доктрина означала, как мы уже знаем отчасти, не только отказ от футуризма, но и отказ от искусства вообще. Маяковский своим могучим талантом оказал поддержку «производственничеству». «Приказ № 2 армии искусств» был направлен на то, чтобы развенчать в искусстве все то, что составляет его эстетическую ценность и специфику. Место искусства должна была занять «чистая польза»:

Бросьте!  
Забудьте,  
плюньте  
и на рифмы  
и на арии  
и на розовый куст,  
и на прочие мерехлюндии  
из арсеналов искусств.

В. Маяковский первым в искусстве поднял темы, которые поэтически предопределили платформу «производственного искусства» 20‑х годов. Одной из таких тем был «вещизм».

Творчество раннего Маяковского было реакцией на созерцательную поэзию и прозу, представленные в предреволюционном русском искусстве. Его творчество было бунтом против символизма, а также против той разновидности реализма, которая все больше и больше связывала себя с натурализмом и которая с началом мировой войны окончательно зашла в тупик, увязнув в нестерпимом «ура-шовинизме» (Арцыбашев, Винниченко и др.). Особую силу раннему Маяковскому придавала проводимая им в поэзии борьба за «Человека».

По-разному перед революцией говорили о человеке. Маяковский имел на этот счет свою концепцию: «человек» — «прост как мычание». В эту концепцию у него укладывалась особая радость за «человека» — живого и {128} естественного, но одновременно и особая боль за него, ибо буржуазное общество все более упрощало его, превращая в «палец от левой ноги». Во всей своей конкретности эта концепция предстает, к примеру, в поэме «Человек», которая в свое время имела подзаголовок «вещь», что (по замыслу поэта) должно было оттенить главный смысл произведения: протест против общества, поставившего человека «на четвереньки» и вынудившего его по-звериному кричать дикое и первобытное «О‑го‑го».

В стихотворении «Гимн судьбе» перуанцы — эти каторжане, прикованные к галере буржуазного общества, — грезят о «рае Перу», где бананы, ананасы, птицы, танцы, бабы и померанцы. Подобные «грезы» взлелеяны всей историей буржуазной цивилизации с ее жестокой диктатурой города и машины, с ее беспощадной борьбой за существование, с ее ужасами производственной анархии, бесконечным разделением труда и специализацией, при которых человек механизируется, упрощается до рычага, до винтика, до — говоря словами Маяковского — «центральной станции всех явлений», «до путаницы штепселей, рычагов и ручек». Буржуазное общество обратило людей в амебовидных, биологизировало их желания, их мечты и страсти до «простого, как мычание», до вопля «семи пар нечистых»:

Нам надоели небесные сласти —  
хлебище дайте жрать ржаной!  
Нам надоели бумажные страсти —  
дайте жить с живой женой!  
 *(Пролог к «Мистерии-Буфф»)*.

В условиях буржуазного общества человек стал вещью. Одолела его «сила окаянная» — безжалостная диктатура окруживших его реальных вещей и отношений. Об этом возвещает с горечью поэт устами прозорливого «старика с кошками»:

В земле городов нареклись господами  
и лезут стереть нас бездушные вещи.  
 *(Трагедия «Владимир Маяковский»)*.

Гнет этих вещей ласков и коварен («Вещи надо рубить! Недаром в их ласках провидел врага я!» — тот же «старик с кошками»), а поэтому невозможно вырваться из вещного плена человеческой личности.

{129} Полжизни прошло, теперь не вырвешься.  
Тысячеглаз надсмотрщик, фонари, фонари, фонари…  
Я в плену.  
Нет мне выкупа!  
Оковала земля окаянная.  
Я бы всех в любви моей выкупал,  
да в дома обнесен океан ее!  
 *(«Человек»)*.

Антивещизм резко выделял поэта среди футуристов, для которых как раз и была характерна апология «вещи». Но вот свершилась революция, и в творчестве Маяковского наблюдается некоторое снижение критического отношения к вещи. Не будучи вещистом, Маяковский в первых поэмах советского периода отдал известную дань неовещистским настроениям. Правда, в отличие от своих коллег по футуризму (О. Брика, Б. Кушнера, а в дальнейшем — Н. Чужака и отчасти Б. Арватова) отношения Маяковского с вещью напоминали не «любовь», а скорее тяжелую и мучительно-немилую «связь», которая завершилась впоследствии абсолютным разрывом, сопровождавшимся гневными филиппиками его последних сатирических произведений в адрес мещанства — этих ископаемых вещистского сознания в советское время. Но в «150 000 000» и особенно в «Мистерии-Буфф» коммунистическое будущее обрисовано поэтом все-таки с вещистской точки зрения.

Здесь вещизм, похороненный ранним Маяковским, неожиданно поднимал голову. В «Мистерии-Буфф» вещи оживают, ходят, приветствуют нечистых, покорно толпятся вокруг них, расточая ласку, разъясняют, что раньше служили жирным хозяевам и приносили нечистым только бесчисленные беды, зовут попользоваться ими, обещают полное до краев счастье, ибо «без хлеба нет человеческой власти, без сахару нет человеческой сласти». Что вещи в этом произведении живут, ходят и говорят, — это поэтический прием, но он упорно повторяется поэтом и совсем не случайно: поэт прибегает к этой «вольности» потому, что для него «вещи» в тот момент приобрели самоценное, самодовлеющее значение. Они как бы действительно зажили в сознании Маяковского своей особой жизнью, у них оказалась своя душа. Что же заставило поэта капитулировать перед «вещизмом»?

{130} В эти годы еще продолжала работать та антисимволистская художественная традиция, с которой Маяковский связал свое творчество еще до революции. В частности, картина «небесного рая», нарисованная в «Мистерии-Буфф», — это и есть, прежде всего, злая пародия на идеологию символизма. Литературные противники поэта выведены здесь в карикатурных образах «ангелов», порхающих по тучкам. Они «доят» небеса и «режут» облака на «ломтики», потчуя этой «райской» пищей невзначай заглянувших к ним «нечистых». Полемика Маяковского с «небом» символизма, мотивированная его прошлым отношением к этому течению, вместе с тем обнаруживает в себе неожиданно новые и ранее неизвестные поэту мотивы. Здесь к обычному критическому представлению поэта о символизме и его идеологии присоединяется представление и оценка этого «небесного мира» с точки зрения сознания «перуанцев». Оглядывая «небесный рай» глазами «перуанцев», поэт видит уже знакомую ему картину: «Нет тебе ни угла ни одного, ни чаю, ни к чаю газет», как бы заново «Нора! Сущая нора!» По этой причине полемика Маяковского с символизмом принимает широковещательный характер и выливается в восстание против духовной культуры вообще. Солидарность поэта с земными интересами «перуанцев» приводит к тому, что он делает временную уступку их настроениям и в другом — в вульгарном отношении к культуре. «Перуанская» позиция, на которой хотел закрепиться поэт в первые годы революции, помогала ему освободиться от многих злых фетишей буржуазного сознания, но целиком еще не выводила его за пределы этого сознания. «Вещизм», грубый утилитаризм встали на пути поэта, ослепляя и сужая его кругозор. Не удивительно, что на одном «небе» оказались в негостеприимном соседстве «ангелы» и Жан Жак Руссо, Мафусаил и Лев Толстой. По-своему убогим оказывался и настоящий рай:

Мой рай — в нем залы ломит мебель,  
услуг электрических покой фешенебелен.

Вещизм, пленивший Маяковского в первые годы революции, сложился в результате гипнотического воздействия на него мнимо-целостного, коллективистического сознания (феномен, разобранный выше на материале пролеткультовского творчества) массовой стихии революции. {131} Через вещизм, через омассовление шли Маяковский и его ближайшее окружение к революции, в этом горниле переплавляя свой индивидуализм, чтобы стать личностями и активистами революции. Это был нелегкий путь, ибо он не избавлял от противоречий и крайностей. Через это прошли многие «левые» и все «производственники», и первым прошел сам Маяковский. Столь громогласно провозглашенное им право на «хлеб» и «сласти», право на удовлетворение естественных потребностей несомненно совпадало с генеральными задачами революции. Но некоторые ориентиры, намеченные тогда поэтом, все-таки были не совсем точными.

Не секрет, что в годы революции у некоторых очень отсталых слоев населения бытовало свое особое, мелкобуржуазное представление о коммунистическом обществе как чуде, беззаботном и мягком, сытом и привольном, которое придет и станет явью без труда, без знаний, без культуры, без стремлений. С таким представлением о коммунизме связывалось лишь одно желание: поделить богатства и уравнять всех. Идеологией такого «уравнительного коммунизма» и был в самые первые годы после Октября в какой-то мере заражен Маяковский, что проявилось во временной фетишизации им вещного богатства, в грубо утилитарном подходе к искусству и культуре, в поползновении к разрушению и уравнительству:

Мы  
 тебя доконаем,  
 мир-романтик!  
Вместо вер —  
 в душе  
 электричество,  
 пар.  
Вместо нищих —  
 всех миров богатства прикарманьте!  
Стар — убивать.  
 На пепельницы черепá!  
 *(«150 000 000»)*.

Кроме того, в вещизме Маяковского отразился и трагический парадокс истории военного коммунизма, когда голод, холод, нищета заставляли многих людей зубами вцепиться в вещи, обратить их из средства в цель. Все это отбросило свою тень на тогдашние идеалы Маяковского {132} и несколько исказило нарисованную им картину коммунистического общества. В подобной же ситуации оказались и «производственники», также представившие искаженную утопию будущего.

### \* \* \*

Вторым после «Газеты футуристов» опытом социального осознания искусства в «левой» теории явилась петербургская газета «Искусство коммуны» — теоретический и информационный орган Отдела ИЗО Наркомпроса (декабрь 1918 — апрель 1919 г.).

Нетерпимостью и всеотрицанием были проникнуты заметки теоретиков газеты: О. Брика, Б. Кушнера, Н. Пунина и других, которые стремились не только искусство, но и саму эстетику вынести на улицу.

Внутри этого разгула легализованного футуризма подспудно созревали новые тенденции. Они знаменовали переход от разрушения буржуазной культуры к позитивному строительству. Пафос созидания окрылял теоретиков «Искусства коммуны». Наиболее радикальные из них приходили к выводу, что искусство должно прорваться к «реальнейшему» строительству нового мира. Уже в 1918 – 1919 гг. они сформулировали в общей форме почти все максималистские лозунги «производственничества», так что последующая работа в «левой» теории по существу свелась к их уточнению.

Теоретики газеты не переоценивали живучести футуристического искусства и уже тогда старались подвести под его конструкции более прочное основание. Так родился лозунг: «Искусство в производство», — с помощью которого они хотели связать художественное творчество «левых» с революцией, слить с жизнью трудящихся масс. Но само это слияние они понимали не как выражение в искусстве интересов народа, не как участие искусства в социальной борьбе и в формировании духовного мира нового человека, а лишь как непосредственное внедрение искусства в труд и быт человека.

Заглянем в теоретическую лабораторию «производственничества», оборудованную в редакции «Искусства коммуны».

Теоретики газеты начинали с самых общих рассуждений о назначении искусства в обществе. Один из них {133} (некто Выдра) писал: «Цели! Вот новый пункт, который раскалывает надвое современное искусство. Формулируем опять наметившееся разногласие. — *Целью искусства является воспитание, облагораживание человечества, уничтожение его варварских и зверских черт. Цель искусства, говорят старые художники, воздействие на материю для воздействия на людей*».

— «*Нет*, — постулировал этот теоретик, — *цель искусства — воздействие на материю для захвата над нею власти, ибо цель искусства заключена в нем самом и не зависит от каких бы то ни было условных представлений о состоянии человечества. Целью искусства является достижение совершеннейших форм*»[[171]](#footnote-172).

Здесь проводится достаточно четкое разграничение бытовавших в те годы эстетических воззрений. Автор отвергал «антропологический» принцип полезности искусства, включавший в себя не только моральные, но и другие функции искусства в обществе (политико-идеологическую, гносеологическую и эстетическую). С точки зрения теоретика все эти функции были якобы ложно приписаны искусству. Они, по его мнению, вносили в искусство коррективы из чуждой ему среды, искажали и фетишизировали его подлинный смысл. По Выдре, искусство — наиболее совершенное средство формирования материи вообще, природного вещества. Оно есть деятельность, труд по производству «совершеннейших форм».

Эта формула искусства являлась своего рода компромиссом «чистой эстетики» с эстетикой «вещи», пробивающей себе дорогу в «левой» теории. Дальнейшее развитие мысли диктовалось уже не столько логическим уточнением данных предпосылок, сколько субъективной рефлексией сотрудников газеты — людей конкретной исторической эпохи. Происходило удивительное превращение. Теоретики старались осмыслить цель искусства вообще, независимо «от каких бы то ни было условных представлений о состоянии человечества» (Выдра). Но конкретное содержание, историческая злоба дня, отвергнутые ими, как раз и наполняли собой условную схему. Особенно отчетливо это проявилось в размышлениях другого теоретика «Искусства коммуны» — О. Брика.

{134} Выдра определенно высказал недовольство «прикладническим» характером искусства, сводившимся, по его словам, к обслуживанию общества в сфере морали, идеологии и политики. О. Брик, уточняя мысли Выдры, делал прямой шаг в направлении «вещного искусства».

«Буржуазия, — писал он, — думала, что… единственная задача искусства искажать жизнь. Пролетариат думает иначе. Не искажать, а творить. И не идейный чад, а материальную вещь… Мы любим нашу живую, материальную плотскую жизнь… Если вы — художники, если вы можете творить, создавать, создавайте нам нашу человеческую природу, наши человеческие вещи»[[172]](#footnote-173).

Так, О. Брик впервые ввел в обиход «левой» теории понятие «вещь».

«Совершеннейшая форма» Выдры (в качестве первоначальной цели искусства) как бы перевоплощалась от прикосновения другого теоретика в осязаемую, сугубо материальную «вещь». В этом новом качестве «совершеннейшая форма» и становилась истинной целью художественного творчества. Через «вещизм» протекал для Брика и других сотрудников газеты путь к «производственничеству». Так, уже в 1918 г. Бриком было внесено предложение о создании института материальной культуры. «Все, кто любит живое искусство, — писал он, — кто понимает, что не идея, а реальная вещь — цель всякого истинного творчества; все, кто может творить вещное, должны принять участие в создании этих подлинно пролетарских центров художественной культуры. Реальность, а не призрак. Вот лозунг грядущего искусства Коммуны»[[173]](#footnote-174).

Понятие «вещи» у Брика выступало в качестве тождества реальности вообще. По сути дела это была плотская вещь, освобожденная от наследия символизма, но не лишенная вместе с тем новых символических значений. «Вещь» представляла образ «богатства» в его материальном смысле, как «хлеб», «мясо», «предметы быта» и т. п. и, если пользоваться социологическим обозначением, символизировала устои и принципы «уравнительного коммунизма». Через «вещизм» теоретик хотел сомкнуть футуристическое искусство с новой социальной действительностью. Поэтому осмысление «вещи» здесь уже выходило {135} за пределы, отведенные ей художественной традицией футуризма. Если вспомнить поэзию Маяковского этих лет с ее плотскими, «мясными» образами, которые противопоставлялись туманной мистерии символизма, то нетрудно будет установить смысл бриковской «вещи». Последняя — не более, как слепок с образов Маяковского. Недаром «вещь» у Брика «творится». И этот термин «творится» — совсем не случайный в данном месте. Он — то точное выражение, которое определяет сравнительную отдаленность подступов «левой» теории к концепции «производственного искусства» в ее сложившихся формах.

Слово «творить» далее будет заменено словом «производить». За этой перетасовкой терминов будет скрываться более глубокий смысл, нежели это может показаться со стороны. В кратчайший срок, измеряемый двумя-тремя годами, «левая» теория пройдет этап «вещистского» осознания искусства, который завершится разработкой так называемой «трудовой» концепции. Под углом зрения этой концепции искусство будет рассмотрено «левыми» теоретиками сначала как украшение «труда», что ознаменует известную переориентацию художественной культуры с началом революции в сторону пролетарского зрителя. Понятие «труда» здесь выступит «пролетарско-классовым» коррективом к неопределенному в социологическом отношении понятию «жизнь». На этой стадии отождествление «искусства» с «трудом» будет носить еще метафорический характер. В дальнейшем уравнивание феноменов «искусство» и «труд» станет незыблемым логическим постулатом, что внесет совершенно иной акцент в понимание «левыми» теоретиками целей и внутренней специфики искусства. Здесь искусство будет названо «трудом» в буквальном смысле этого слова, что поставит его перед необходимостью реализовывать себя в «полезных вещах», как это делает обычный материальный труд. Вот так будет углублена постановка вопроса о тождестве «искусства» и «труда».

В самой общей форме означенное тождество провозгласили уже сотрудники газеты «Искусство коммуны». В частности, Брик с безапелляционностью вульгарного уравнителя прописал искусство на биржу труда, поставив ему условие: либо умереть, либо делать полезные вещи. Как делать средствами искусства «полезные вещи», Брик и {136} разделявшие его взгляды другие теоретики из «Искусства коммуны» не знали. Отсюда изобилие эстетических парадоксов, почти не поддающихся точной расшифровке.

Изнанкой «трудовой» концепции искусства, которая формировалась в «левой» эстетике, являлась пресловутая «вещь», претендующая на замену «произведения искусства». Она сопутствовала «производственничеству» на всех этапах его становления, принимая различные смысловые оттенки. Поэтому невозможно разобраться в проблематике этой доктрины, не выяснив всех биографических подробностей «вещи».

Это понятие, как уже было отмечено, родилось в редакции газеты «Искусство коммуны». Причем в роли его крестного отца выступил О. Брик. С его определения: «искусство — прямое, материальное создание вещей», началась последовательная «материализация» понятий искусства и эстетики, приведшая в конечном итоге к теоретической замене искусства техническим производством.

Пафос неприятия буржуазной культуры, столь характерный для Маяковского и других «левых», двигал О. Бриком. Это, пожалуй, самый серьезный мотив, на основе которого строилась его аргументация в пользу «производственничества». Брик призывал пролетариат к «дренажу» буржуазного искусства, ибо оно подобно «туману», растворившему все реальные предметы и отношения. Означал ли этот призыв отказ от искусства вообще? На этот вопрос давался такой ответ: «… Погибнет… буржуазное искусство. Погибнут художники, которые только умеют “творить” и “где-то там служить красоте”»[[174]](#footnote-175). Буржуазный художник, — замечал Брик, — похож на «монаха», который из своей творческой кельи расточает «яд» вредоносных эстетических идей. Этих «художников-монахов» и брал он под обстрел, предлагая пролетариату сжить со свету всю касту «спецов». Его доводы были почти неотразимы: «… Буржуазный строй бросал личность в всесокрушающий круговорот спроса и предложения… Буржуазная жизнь исключала возможность всякой творческой самодеятельности, только поэтому возникла {137} особая каста “творцов”, осуществлявших творческую свободу не в жизни, а в мечтах. Коммуна раскрепощает личность… делает творческую свободу достоянием всех… В Коммуне все творцы; и не в мечтах, а в жизни»[[175]](#footnote-176).

Доводы, как видим, действительно убедительные, если учесть реальное подавление личности в буржуазном обществе. Но не слишком ли прямолинейно и вульгарно разводил Брик свободу в «теле» и свободу в «духе», творчество в «жизни» и творчество в «мечте» (искусстве)? Не разъедал ли его сознание дуализм, столь характерный для метафизического мышления вообще? По-видимому, так оно и было на самом деле. Перед теоретиком стояла дилемма: чему отдать предпочтение — «мечте» (искусству) или «жизни» (труду)? А так как за «мечту» еще раньше проголосовали другие, например, те же символисты, то он с поспешностью поступил наоборот, останавливая свой выбор на творчестве самой «жизни». «Если надо выбирать между жизнью и мечтой, — писал Брик, — то кто усомнится в выборе?»[[176]](#footnote-177) А потому: «Пролетаризация всякого труда, в том числе художественного… неизбежность. Тут не помогут никакие слезы над якобы погибающей свободой творчества»[[177]](#footnote-178).

Вначале О. Брик грубо отождествил буржуазное искусство с идеологией. Сравнение буржуазного художника с монахом, им проводимое, — начало целой галереи образов, построенной только для того, чтобы доказать, что «искусство» — всего лишь «ложное сознание». В этом ошибочном тезисе, подводившем теоретическую основу под «вещизм», присутствовало и некоторое содержание: здесь и реальная отчужденность искусства от всех других сфер общественной жизни, и недоступность языка его форм массам, с позиций которых стремились выступать «левые» теоретики, здесь и реальная незащищенность искусства от различных идеологических диверсий, в результате которых подчас и высокие произведения художественной культуры, вопреки своему истинному назначению, легко становились ширмой для политических интриг. Но, по-видимому, это содержание наличествовало здесь пока в негативной форме, ибо решающим обстоятельством для {138} того, чтобы объявить искусство «ложным сознанием», была принятая тогда установка на отказ от прошлой художественной культуры.

От тезиса «искусство — идеология» был только один шаг до другого тезиса: «искусство — материальная вещь». Теперь «искусство» в теоретическом смысле прямо попало в «вещный» круговорот. В качестве основного эстетического критерия здесь выступил «полезный труд». Искусство как таковое оказывалось бесполезным в этой сугубо утилитарной системе, что по-другому означало, что на него нет спроса, а это уже звучало как суровое обвинение «Коммуне» Брика, где свобода человека могла уместиться между молотом и наковальней, а все эстетические идеалы — в художественно оформленном горшке.

Возможна и иная трактовка предложенной Бриком формулы «вещного искусства».

Может показаться странным, почему Брик, грубо утилизировав искусство, не отказался от самого словоупотребления «искусство». Как объяснить эту теоретическую непоследовательность?

О. Брик оперировал не с «трудом вообще», а с конкретной формой труда — «ремеслом». Недаром у него ожили фигуры «сапожника» и «столяра» — персонажи для России 20‑х годов отнюдь не мифические. Относительная мера «свободы» творчества («самодеятельность»), которую мы связываем с «ремеслом», — по-видимому, и позволяла «левым» теоретикам пользоваться в своих декларациях словом «искусство». Теоретическое противоречие, столь очевидное в формуле «вещного искусства», в этом случае хотя и не устранялось полностью, тем не менее выглядело не так кричаще.

Но вот Брик и другие теоретики, уточняя и развивая идею «вещного искусства», начинают уснащать свои заявления терминами: «фабричный труд», «производство», «рабочий» и т. п. При этом по-прежнему в их теоретическом арсенале сохраняется категория «искусство». Больше того. Самое реальное искусство они нередко берут под свою защиту, одергивая тех из своих «союзников», которые в эстетическом экстремизме переходят все пределы. Так, в частности, случилось с бывшим сотрудником «Аполлона» В. Дмитриевым.

В одной из своих заметок, опубликованных в «Искусстве коммуны», этот «новообращенный футурист» попытался {139} на свой лад интерпретировать устремления группы Маяковского. «Для меня, — писал Вс. Дмитриев, ссылаясь на Маяковского, — “улицы — наши кисти, площади — наши палитры” уже абсолютно не слова, но дела, основное и единственное дело, которое есть сейчас у искусства… Искусство, живопись в том смысле, как оно понималось раньше, уступает место ремеслу… Ремесло — выделка мебели, посуда, вывески, платья… как подлинное жизненное творчество — становится фундаментом для нового вдохновения, становится основой и смыслом художества»[[178]](#footnote-179)…

В ответ на заявление Вс. Дмитриева, весьма смахивающее на «декреты» знаменитого Хулио Хуренито, редакция газеты сочла необходимым заметить, что она не разделяет далеко идущих выводов о превращении искусства в ремесло, в прикладничество[[179]](#footnote-180).

Вот эта-то осторожность «левых» теоретиков в обращении с искусством, с одной стороны, а с другой — дальнейшее и все последовательнее проводимое ими теоретическое сближение «искусства» с «материальным трудом», сопровождавшееся эстетизацией последнего, — и является поистине загадкой, которую невозможно объяснить ссылкой на «ремесло», как не объясняет ее и соответствующая апелляция к «техницизму».

С точки зрения «техницизма» как явления, вырастающего на достижениях промышленного прогресса и обожествляющего этот прогресс, «вещное искусство», декретированное на страницах «Искусство коммуны», выглядело еще достаточно абстрактно. Как уже говорилось, ни Брик, ни его коллеги не знали, как делать «материальную вещь» средствами искусства. И другое: через этот символ теоретически еще нельзя было представить, что конкретно они имели в виду: «ремесло» или же современное «техническое производство», или, наконец, то, что мы называем сегодня «художественным конструированием».

По-видимому, в лице «вещного искусства» как раз и проявился один из парадоксов «производственничества», который не поддается логической разгадке, построенной {140} на заданных самими теоретиками предпосылках. «Вещное искусство» можно точнее понять, анализируя его с точки зрения социологической проблематики искусства того времени.

### \* \* \*

Доктрина «вещного искусства» 20‑х годов складывалась первоначально внутри достаточно замкнутого круга «левой» художественной интеллигенции. Но во всяком факте непонимания массами языка художественных форм теоретики ЛЕФа черпали аргументы в пользу «вещного искусства».

В девятом номере «Искусства коммуны» была напечатана заметка Брика на статью военного корреспондента М. Хатова «Фронт и тыл» («Красная газета», 1919, № 26). В ответ на обращение этого корреспондента к деятелям культуры: «Не кормите красноармейцев операми и кинематографами, побольше политической грамотности, вводите революционную дисциплину», — Брик разразился тирадой: «Если, действительно, посещение театров и кинематографов развращает красноармейскую массу, понижает ее боеспособность, расслабляет дух, расшатывает революционную дисциплину, то долой такие театры, долой такое искусство!»[[180]](#footnote-181)

Экстремистский лозунг, провозглашенный О. Бриком, не являлся всего лишь импульсивной реакцией на факт, сообщенный военным корреспондентом. За ним стояла целая система рассуждений и доказательств, разработанная и принятая в «левой» эстетике. Ее изложение мы находим у Н. Пунина: «Искусство, как конденсатор, свободных от… труда творческих энергий, может быть, действительно, только классовый продукт, и ничего больше; может быть, действительно, все это игра в краски и жизнь, только “прибавочная стоимость”, и художественный памятник не больше, чем овеществленный дивиденд. … Не должно ли искусство вместе с церковью, вместе с идеей государства, отмирать по мере нарастания коммунизма?.. Те, которые отрицают положительное значение художественной деятельности и считают искусство {141} чем-то, привнесенным в историю, роскошью, обусловленной… классовой конструкцией общества, исходят… *не только* из логических предпосылок, но… из исторически сложившихся отношений. Они указывают на *глубокую отчужденность* пролетариата от всего современного искусства, на его нежелание с этим искусством знакомиться и на малое значение вообще существующих художественных памятников для повышения классового сознания пролетариата. Эти прямолинейные и решительные люди говорят: памятники дворцового и буржуазного искусства нам не нужны, потому что они декоративны, по самой своей конструкции, индивидуалистичны и в высокой степени отмечены чисто классовыми эстетическими вкусами… Что же касается искусства народного, то последнее, поскольку оно не фикция, просто устарело, да и пользовалось всегда достаточно примитивными средствами для того, чтобы иметь теперь серьезное эстетическое значение. Кроме того народ не пролетариат, а пролетариат своего, даже самого примитивного искусства не имеет» (курсив мой. — *А. М*.)[[181]](#footnote-182).

На таких вот доводах, отчасти реальных, отчасти ложных, вырос и закрепился отказ «левых» от прошлого искусства.

Известно, что русский пролетариат до революции был лишен возможности общаться с классическим искусством, оно было закрыто от него стенами царских дворцов, дворянских и купеческих особняков. Новое же профессиональное творчество ориентировалось на образованные слои, а гражданское искусство, в отдельных случаях адресованное прямо к нему, не всегда доходило до его сознания по той простой причине, что культура эстетической чувственности, разрабатывавшаяся в недрах искусства, с одной стороны, оказывалась неприложимой к повседневной практике пролетариата (область наемного труда, несовместимого со свободным развитием естественных способностей и дарований человека), а с другой — эта же самая культура затрудняла ему возможность понять до конца то содержание, которое было заключено в передовом искусстве. В условиях подневольного труда искусство выступало для пролетарских масс в форме своеобразной {142} «вещи в себе», которую им предстояло еще раскрыть, понять и прочувствовать.

У этого противоречия была и другая, относящаяся к самому искусству и его судьбам сторона. Отрыв масс от искусства, обособление искусства от жизни не способствовали его внутреннему росту, ослабляли эстетические потенции художественной культуры.

Как с одними, так и с другими затруднениями искусства были более или менее знакомы «левые» теоретики. Их размышления по данным вопросам во многом опирались на те сложные взаимоотношения, которые установились между «левым» художественным творчеством и пролетарскими массами. Суммируя этот печальный опыт, «левые» теоретики старались найти ответы на поставленные самой жизнью вопросы. Задачи, стоявшие перед ними, отличались крайней сложностью, ибо, во-первых, им хотелось все же сохранить само «левое» искусство, если не все целиком, то хотя бы частично, а во-вторых, преодолеть барьер, разделивший это искусство и сознание масс. Разрыв же между этим искусством и пролетариатом был так велик, что его невозможно было ликвидировать, не меняя *принципиально* самой тогдашней структуры эстетической сферы, ограниченной по существу областью «изящного искусства». Идея «вещного искусства» и выражала эту тенденцию, но выражала теоретически неопределенно и крайне агрессивно по отношению к «изящному искусству».

Несомненно, что предметом устремлений Брика и других теоретиков являлась обыкновенная «полезная вещь». Однако не только это составляло пафос редакции «Искусство коммуны». Здесь «вещь» выступала во всей сложности социальных и эстетико-утопических ассоциаций тех лет. «Вещь» рассматривалась не столько сама по себе, сколько в ее отношении к «Человеку». И когда зачинатели «производственничества», мистифицируя «материальную вещь», предложили ее включить в эстетическую сферу и связать со специфически-духовной деятельностью художника, то тем самым они продемонстрировали не только наивность, но и радикальность своих программ, сводившихся к демократическому выравниванию обыкновенного труда с трудом творческим, художественным.

Позднее О. Брик писал, раскрывая замысел своих ранних деклараций: «Мы полагаем, что не род занятий определяет {143} духовную высоту человека, а степень его творческой одаренности… Мы утверждаем, что архитекторы, скульпторы, живописцы такие же рабочие, как инженеры, металлисты, текстильщики, деревообделочники и пр., и нет никаких оснований квалифицировать их труд как творческий в отличие от какого-то другого — не творческого. Буржуазия делила людей на творцов и на тварь по роду занятий. *Мы так не делим*»[[182]](#footnote-183) (курсив мой. — *А. М*.).

«Вещное искусство» было, таким образом, не только эквивалентом грубой утилитарности. Оно связывалось в представлении «левых» и с человеческим, личностным началом. Так можно понять содержание этого символа не только на основании приведенного суждения Брика, но и из отдельных высказываний редакции «Искусство коммуны», опубликованных в виде примечаний к заметкам посторонних авторов. Например, возражая некоему Баньковскому, усматривавшему в «раздельном существовании искусства и производства» непреложную закономерность, редакция писала: «Мы видим в этом разделении пережиток буржуазного строя. Мы считаем главной задачей пролетарского искусства полное уничтожение понятий “свободное творчество” и “механическая работа”, и замену их одним-единым понятием *творческий труд*»[[183]](#footnote-184).

В ответе Баньковскому четко обозначился социологический ракурс «Искусства коммуны» в подходе к проблеме связи искусства с материальным трудом, с производством, что особенно заметно в таком диалоге:

*Баньковский*: «… Чтобы развивать пролетарский вкус, нужно искусство пропагандировать. И незачем художнику на завод идти: рабочий, ознакомясь с живописью (как искусством), сам проникнется художественными формами и вольет в производство совершенно инстинктивно то, над чем пыхтел бы художник. Если художник пойдет на завод, то музыкант будет настраивать трамвайный мотор; а скульптор… клозетную раковину вылепит… Искусство попадет в тупик».

*Редакция*: «Тов. Баньковский… держится буржуазного разделения труда на “чистый” и “грязный”. Мы такого деления не знаем… Художник творит, а рабочий инстинктивно {144} проникается художественностью его творений. Мы знаем, к чему приводит такое… рабочий “инстинктивно” лепит (картину)… на портсигары, на пепельницы, на платки, на ковры, на обои. Вспомните “Трех богатырей” Васнецова»[[184]](#footnote-185).

В другом номере в примечании к заметке художника-прикладника Ф. Бирбаума (связь искусства с производством он понимал как «приложение» искусства к предметам производства, как изготовление «красивых вещей». — *А. М*.) редакция, не соглашаясь с автором, отмечала: «Все недоразумение… на неверном понимании искусства как “бесполезной красоты” и производства, как “некрасивой пользы”. Дело не в красоте и не в пользе, а в сознании. Искусство стремится к сознательному творчеству, производство — к механическому. По мере обращения бессознательного производственного процесса в сознательный отпадает надобность в особом сознательном творчестве, в искусстве. Производство и искусство сливаются в одно-единое целое; творчество и работа — в сознательный труд»[[185]](#footnote-186).

Как первый, так и второй комментарии в известном смысле исправляли содержавшиеся в формуле «вещного искусства» нелепости. Но исправляли не предложением готового «технологического» рецепта, следуя которому практический художник мог сделать «материальную вещь», тождественную произведению искусства: нужно полагать, что подобными рецептами сотрудники газеты тогда и сами не располагали. Редакция ставила, по существу, только вопрос о существующем противоречии между художественной деятельностью и производством, между профессиональным искусством и эстетическим сознанием масс. Самые общие принципы устранения этого противоречия, сформулированные редакцией «Искусство коммуны», позднее легли в основу методологии сборника «Искусство в производстве», подготовленном Художественно-производственным советом отдела ИЗО Наркомпроса: «Мы хотим, чтобы каждый рабочий, придавая предмету определенную форму и цвет, понимал, почему необходим именно этот цвет и эта форма. Мы хотим, чтобы рабочий перестал быть *механическим исполнителем какого-то* {145} *неведомого ему плана*. Он должен стать *сознательным, активным участником* творческого процесса создания вещи. Тогда минет надобность в особом штате художников-украшателей; художественность будет влита *в самую обработку вещи*. … Мы должны раскрыть глаза всем и показать, что ценна не красивая, украшенная вещь, а вещь сознательно сделанная» (курсив мой. — *А. М*.)[[186]](#footnote-187).

На этом же наследии «Искусства коммуны» также вырастет лефовская концепция «искусства как жизнестроения» — ортодоксия «производственничества» 20‑х годов.

### \* \* \*

Прежде чем перейти к следующему этапу истории «производственничества» — к конструктивизму, посмотрим на проблематику, поднятую «Искусством коммуны» не со стороны собственно «труда» и «утилитарности», а со стороны «искусства». Такую возможность нам предоставляет концепция Н. Пунина, во многом отличная от того, что проповедовал О. Брик.

Н. Пунин начинал свою теоретическую деятельность советского периода как социолог искусства. В статье, на которую мы ссылались выше, он обратил внимание на отрыв искусства от всей сферы практической деятельности, которую проводила «трудовая и голодная демократия». Но в отличие от других теоретиков «левого» искусства, он рассматривал конфликт между «трудом» и «искусством» с точки зрения интересов самого искусства, выступая скорее как эстетик-искусствовед, а не просто в роли социолога искусства, подобно О. Брику и другим. Может быть поэтому его взгляды не замкнулись на отрицании искусства[[187]](#footnote-188). Представляется интересным проследить, {146} как одни и те же исходные данные получили при уточнении различное истолкование.

Зафиксировав изоляцию «искусства» от «труда», Пунин попутно отмечал два момента, логически связанных с этим фактом. Он указывал на «глубокую отчужденность пролетариата от всего современного искусства», во-первых, и на ложность в трактовке специфики художественной деятельности, характерную для буржуазной эстетики, во-вторых. Выводы, к которым пришел теоретик, анализируя факт отчуждения искусства, были на редкость противоречивы. Например, отмечая безразличие пролетариата к искусству в прошлом, он оценивал это как положительное явление. Справедливо критикуя односторонность психологической школы эстетики, он, со своей стороны, освобождал эстетическую специфику искусства от чувственности, эмоционального начала вообще. Говоря о познавательной сущности искусства, он сводил гносеологическую особенность художественной деятельности исключительно к познанию материалов. Подчеркивая активность творчества в искусстве, он замыкал перспективу художественно-творческих исканий только «чистой формой». Эстетические взгляды Пунина отразили противоречия «левого» искусства, которое пыталось увязать свои формальные эксперименты с интересами нового социального и культурного строительства.

Отчасти по этим причинам Пунину не удалось избежать крайностей в оценке содержания искусства. В частности, прошлое искусство представлялось ему такого рода явлением, в котором объективную ценность на все времена могли представлять только сугубо внешние для самого искусства моменты. Прошлое искусство принималось и соответственно оберегалось от всякого рода экстремизма не как явление — художественное и эстетическое прежде всего, а как «память» или «свидетельство» социологических и экономических фактов истории. По Пунину, отдельный памятник прошлого искусства — это своего рода равнодействующая «всех противоречивых и борющихся экономических и исторических факторов эпохи», следовательно, {147} «социологическое явление», а все прошлое искусство — «коэффициент эстетического вкуса эпохи»[[188]](#footnote-189). Последнее, разумеется с соответствующим уточнением: «феодальный», «буржуазный» или «пролетарский».

Теоретические воззрения Пунина на искусство облекались в форму вульгарного социологизма и могут быть проиллюстрированы на таком, к примеру, суждении: «Какое… дело рабочему до какой-нибудь Мадонны, статичной в своем замкнутом рамой пространстве, с непонятной умиленной улыбкой и всеми этими атрибутами мертвой и… враждебной ему клерикальной цивилизации? Он, привыкший измерять пространство приводными ремнями, знающий материал… разве захочет или сможет оценить эту… живопись..? Разумеется нет, и это “нет” звучит гордо… В упорном нежелании пролетариата принять европейское искусство — железная неумолимая последовательность… Пролетариату… не нужно и чуждо все европейское, классовое, индивидуалистическое… искусство, он его отрицает, в этом отрицании мощь удивительная»[[189]](#footnote-190).

Казалось бы, изложенная здесь программа «пролетарского искусства» объективно могла означать только одно — конечную гибель художественной культуры вообще. Но как раз такого вывода сам Н. Пунин и не делал. Резкое неприятие прошлого искусства (разумеется, чисто теоретическое, головное, надуманное) понадобилось ему для того, чтобы оттенить принципиальное отличие будущей культуры сравнительно с тем, что было создано в прошлом. Подобное отношение к прошлому, помимо того, что это прошлое уже изживало себя в живой практике самого «левого» искусства, основывалось еще на какой-то необычайной уверенности, что пролетариат создаст сам новые, невиданные еще формы творчества, которые затмят собою всю прошлую художественную культуру. Вот почему не о конце искусства трубил Пунин. Отталкиваясь от практики «левого» искусства и одновременно черпая уверенность в творческих потенциях пролетариата, он прогнозировал некоторые из форм будущей художественной культуры, которые представляют интерес уже в плане других, побочных идеалов «производственничества».

{148} Искусство в будущем коммунистическом обществе, как полагал Пунин, будет иметь особо благоприятные условия для своего развития. Но смысл и формы его радикально изменятся. Искусство — в прошлом атрибут «классовой» красоты, фетиш «субъективного» вкуса и апология «индивидуализма», в будущем будет «свободным творчеством» и «познавательной деятельностью» по преимуществу. «Творчество, очищенное от всего привнесенного в него социальным расслоением, от всякого рода накопленного вековой эксплуатацией избытка средств, как материальных, так и духовных, от наслаждения роскошью во всех ее формах и видах — само по себе человечно по преимуществу, и как таковое не имеет иной цели, кроме цели *познавательной*»[[190]](#footnote-191), — писал он.

В отличие от О. Брика и других «левых» теоретиков, Н. Пунин не отдавал искусство на откуп «идеологии», чтобы тем самым найти облегченный способ для его дискредитации. Расходился с ними Пунин и в позитивной части своих устремлений, решительно отказываясь делать какие-либо уступки «утилитаризму» в эстетической сфере. Если в реальном искусстве и присутствуют некие элементы «утилитаризма», то, по мысли Пунина, это не столько имманентные свойства художественной культуры, сколько внешние накладки классовой структуры общества, легко снимаемые в условиях коммунистического общества, в направлении к которому движется человечество.

Понятие «прогресса», которое вводил теоретик в свою концепцию, не являлось пустой категорией. Оно помогло ему подняться над позитивизмом О. Брика, замкнувшего историю «военным коммунизмом». «Человеческое движение, — писал Пунин, — не должно иметь предела… т. к. до сих пор ни одна из форм не оказалась исчерпывающей… все стремится вперед… за познанием к познанию, от одних форм к другим…»[[191]](#footnote-192) Соответственно, понятие «творчества» выступало у Пунина в виде модели этого никогда не останавливающегося движения. Высшей же моделью «творчества» он считал художественную деятельность, которая «обладает познавательным характером», а кроме того, «имеет еще некоторые особенности, делающие художественное познание… наиболее широким, руководящим {149} и… самым синтетическим из всех существующих видов деятельности. Художественное творчество… не имеет… непосредственно утилитарного назначения. Этим за художественным творчеством обеспечивается известная чистота, общность и синтетичность достигнутых положений. Картина не может служить средством производства, как не должна служить и средством обогащения. Ее значение в том свидетельстве о ходе человеческого познания, которое она в себе воплощает, как наиболее бескорыстный и наиболее вещественный результат человеческой деятельности. Противоречивые и разнородные явления в области общественных, социальных, экономических и духовных отношений закреплены здесь наиболее выразительным языком из всех тех, на каких только говорит человечество… Искусство… есть орудие, при помощи которого человечество расширяет свой кругозор, свой опыт и, таким образом, свою культуру»[[192]](#footnote-193).

За искусством в будущем обществе Н. Пунин оставлял особую прерогативу, которую нельзя было возложить ни на какую-либо другую форму практической или духовной деятельности. Ибо искусство, во-первых, «воплощает в себе наиболее бескорыстный и наиболее вещественный результат деятельности», который мы расшифровали бы как «предмет» (а не «вещь»), во-вторых, этот «предмет», который мы назвали бы «общественными отношениями» (по Пунину: «противоречия и разнородные явления в области общественных, социальных и экономических, и духовных отношений») закреплялся здесь «наиболее выразительным языком из всех тех, на каких только говорит человечество», т. е. языком целостности и всеобщей доступности. Искусство в этом качестве, столь же новом, как и старом, ибо искусство с тем самых пор, как оно стало искусством, несло на себе груз… эстетического идеала (будем говорить современным термином), в условиях бесклассового общества полностью реализовало бы себя (т. е. эстетический идеал) и приобрело бы значение универсального общественного принципа. Иначе говоря, по мысли Пунина, искусство, в прошлом отданное на откуп сословному или узкоклассовому интересу, не находило самого себя, свою суть. В будущем же оно освободится от чуждых ему свойств и станет тем, чем оно призвано стать, — {150} «искусством для себя» (вместо «искусства в себе») или «искусством для человека». Тогда формы жизни, синтезированные «искусством», будут содержательными по своей сути. Будучи освоены индивидом, они помогут ему решить свое «частное» дело с учетом правильно понятых общественных интересов и тем самым дадут направление, в котором будут развиваться его личностные силы.

Картина эта, прямо скажем, противоположна той, что рисовалась воображению О. Брика. У Брика в его «Коммуне» — искусство работает «вещь». У Пунина — искусство творит «предмет» или совокупность общественных отношений: «Художественная деятельность… впитывает в себя всю сумму окружающих ее явлений. Она равно отражает свет чистого математического познания, воплощает (иногда даже мимикрирует) наиболее мощные формы техники, запечатлевает… тонкими и сложными ассоциациями… социальную борьбу своего времени… подобно сейсмографу, отмечает все колебания жизни с необыкновенной чуткостью и остротой»[[193]](#footnote-194).

Для Пунина основная трудность заключалась не в том, чтобы очертить феномен «искусства будущего». Последовательный искусствоцентризм срабатывал здесь почти автоматически: 1) человеческая история, общественный прогресс — движение форм (материя не меняется); 2) искусство — монополист новых форм, ибо всегда в разведке; 3) сама форма — это «идеальное» («Многолетние… опыты показали, что форма, а форма ведь чудо, как слагаемое из центробежных и центростремительных сил — ибо в искусстве давно аксиома: 2 x 2 все, что угодно, но не четыре, — чистейшее сознание, и что величайшая подлость работать без формы…»)[[194]](#footnote-195) и т. п. Сложность состояла в другом: как увязать эту идеальную и одновременно абстрактную конструкцию с практикой самого «левого» искусства? И здесь, как нам представляется, этот теоретик также оказался на высоте положения, когда, отыскивая примеры для своих эстетических прогнозов, остановил свой выбор на В. Татлине и его творчестве.

Н. Пунин — один из немногих теоретиков 20‑х годов, прекрасно понимавших исключительность положения {151} В. Татлина в среде футуристов и значение его экспериментального творчества для судеб нового искусства. «Татлин, — говорил Пунин, — прибор, последовательно опускаемый в слои жизни для определения ее качеств. Все дело его жизни есть чистый опыт»[[195]](#footnote-196). Многое сделал Пунин и для того, чтобы спасти сугубо художественную деятельность этого большого мастера от утилитарно-позитивистского толкования, которое проявляли О. Брик, Б. Арватов и другие «производственники». «Новая вещь и вообще вещь, — отмечал в этой связи Пунин, — стала фетишем нашей художественной молодежи; в этом отношении многими допущены невероятные преувеличения; слова и работа Татлина поняты, как какая-то система индустриализма, как современная форма прикладничества. Для такого понимания Татлина у меня нет данных; “вещь”, насколько я понимаю, есть только форма новой утилитарности и в новом искусстве занимает то же место, какое предмет занимал в старом»[[196]](#footnote-197).

В авторе знаменитой «Башни III Интернационала» Н. Пунин видел прежде всего художника, который предпринимал огромные усилия к тому, чтобы «воскресить глаз» и «восстановить его правильное функционирование». «С 1912 года призывал членов моей профессии улучшить глаз»[[197]](#footnote-198), — говорил по этому поводу сам художник. «Художественно видеть», «иметь глаз» для Пунина было равнозначно обладанию «цельным и интегрированным сознанием». И поскольку, с другой стороны, практический вклад художника также превосходил все, что делалось тогда в мире нового искусства, постольку, считал Пунин, «вновь становится возможным объективно-истинное и реальное мировоззрение, для которого искусство может стать действительным, когда действительность станет искусством»[[198]](#footnote-199). В свете этого замечания эстетическая позиция Пунина уточнялась таким образом: главное для искусства и его судеб синтез действительности, целостный человек. Поэтический перифраз этой формулы мы находим у В. Маяковского: «Были б люди — искусство приложится».

{152} Итак, «левая» теория 20‑х годов уже на стадии «Искусства коммуны» критически отнеслась к предельной формализации искусства. Во многом это походило на самокритику, ибо само «левое» искусство в лице живописи кубо-футуризма находилось, как мы знаем, в эпицентре кризиса. В открывшейся с Октябрем перспективе художественной истории «левая» эстетика видела два пути. Как один, так и другой исключал абстрактное искусство, но то, во имя чего совершалось это исключение, было разным. Первый путь (О. Брик) вел к позитивизму, связанному с гибелью искусства, к культу полезной, материальной вещи. Второй путь (Н. Пунин) устанавливал иные ориентиры. Здесь искусство во всей своей чистоте как бы переливалось в реальный мир, не утрачивая при этом самоценности. Оставаясь самим собой, оно вместе с тем разрасталось до принципа общественных отношений. Его субъективная, в прошлом внешняя самоценность становилась объективной, внутренней самоценностью, ибо мир нового общества людей, построенный на гармонии, обеспечивал богатую и постоянно развивающуюся содержательность и искусства и других видов деятельности.

В эстетике «производственничества» эти две тенденции постоянно перекрещивались. Однако верх принадлежал все-таки первой. Начало этому превосходству положил «конструктивизм».

## IV

«Конструктивизм», на долю которого в истории «левой» теории выпала задача поставить вопросы эстетики индустриального производства, родился в 1920 г. Он был реакцией на идеологический «вещизм», представленный манифестами «Искусства коммуны». «Конструктивисты» сосредоточили все свое внимание на одной только задаче: как построить «вещь». Отсюда акцент на технику и абсолютное отрицание искусства, с воинственным торжеством провозглашенное в их манифесте 1920 г.: «Мы объявляем непримиримую войну искусству! Конструктивизм — явление наших дней»[[199]](#footnote-200).

Одним из признанных вождей русского конструктивизма был А. Ган. В лице именно этого теоретика, конструктивизм, {153} продолжив борьбу против прикладничества, начатую футуристами из «Искусства коммуны», довел ее до конца и вплотную подошел к техницизму. Теоретически это выразилось в том, что «техническая целесообразность» была провозглашена А. Ганом в качестве формальной художественной догмы, а «труд», ставший одним из столпов новой доктрины, наряду с «техникой» и «организацией», был рассмотрен и принят позитивистски, т. е. при абсолютном игнорировании его конкретного содержания с точки зрения свободы («самодеятельности») или несвободы («принуждения»): «Труд, техника, организация!.. — вот идеология нашего дня»[[200]](#footnote-201).

А. Ган не считал конструктивизм только русским явлением. Вместе с тем он полагал, что конструктивизм, т. е. внешнее оформление и внутренняя организация («конструктивно-целесообразный стиль»), — может быть полностью реализован только в условиях России, которая, совершив пролетарскую революцию, сделала первый шаг к коммунистическому обществу. Главная мысль Гана, выдвигавшаяся в форме долженствования, сводилась к тому, что *только* коммунистическая революция обеспечивает практическое овладение техникой. С помощью социализированной техники решится и проблема гармонизации всей предметно-материальной среды общества. По мысли Гана, в условиях коммунизма индустриально-техническое производство полностью освободит себя от всего случайного и безучетного, от слепого вкуса и эстетического произвола. Производство будет осмысленно технически и функционально. Внутренняя разумность системы «интеллектуально-материального производства» наложит печать на весь стиль внешнего оформления городов и предметов бытового и производственного назначения. Но это и все. Только этими задачами и ограничивал теоретик функции конструктивизма. Так можно понять и объяснить настойчивое, многократно повторенное противопоставление им техники — искусству, в запальчивости доводимое до умерщвления последнего.

В идеологической ситуации 20‑х годов последнее обстоятельство (наряду с другими, например, с тем теоретическим почтением, которое Ган оказывал философии Богданова) и давало противникам конструктивизма основание {154} для самых решительных выводов. В конструктивизме усматривали происки буржуазной идеологии; между доктриной Гана и техницизмом буржуазного толка устанавливали прямое сходство.

Фетишизация техники у Гана несомненна. Но у него нет присущего раннему Корбюзье молитвенно-платонического преклонения перед машиной. И это видно хотя бы из того, как наш теоретик определял сущность «целесообразного конструктивизма», т. е. стиля будущей коммунистической эпохи.

«… Целесообразность, — писал он, — надо понимать, исходя из органических свойств и требований коммунизма, с одной стороны, а с другой — от сознательного *подхода* к индустриальному материалу»[[201]](#footnote-202). И в другом месте о том же самом: «Целесообразность следует рассматривать с точки зрения текущего момента пролетарской революции. Для этого необходимо параллельно со специальными предметами изучать и коммунизм, творчески осмысливая первичные формы его возникновения и последующий характер его развития»[[202]](#footnote-203).

Своеобразие русского конструктивизма сравнительно с аналогичными явлениями на Западе состояло, как это видно из предложенных Ганом определений, в его ориентации на социально-преобразовательные процессы и в сознательно-творческом отношении к этим процессам. В этом убеждает намечавшееся уже у Гана углубление содержания за понятием «целесообразности». Например, ранний Корбюзье достаточно узко трактовал смысл «целесообразности», видя в ней «урок машины» («чистоту, экономию, волю к мудрости, новую мечту» и т. п.). Наоборот, Ган довольно широко истолковывал содержание этого понятия, включая сюда социальный аспект.

Известно, что за понятием «целесообразности» еще со времен деятельности Германского Веркбунда, изделия которого получили марку «нового стиля», закрепилось вполне определенное содержание. Понятие «целесообразности», ставшее основным принципом еще не раскрывшей всех своих возможностей машинной техники, было истолковано идеологами этого движения как эстетико-художественный принцип. Такие элементы, как максимально-экономическое {155} использование материалов и средств обработки, способность к массовому репродуцированию, взаимозаменяемость частей, стандартность основных деталей (производственный аспект принципа целесообразности), а также простота форм и способов употребления, легкая приспособляемость к различным оттенкам основной утилитарной функции, максимально полное и технически безупречное выполнение этой функции, наконец, дешевизна (потребительский аспект принципа целесообразности) — все это позитивистское содержание было механически сочленено с категорией «художественно-ценного». Источником подобного превращения догм неокантианской эстетики в догмы позитивистской эстетики являлись две причины. Признанием «технической формы» в качестве «художественной формы» была отдана дань реальным успехам художественной промышленности начала XX в., а через нее и техническому прогрессу этого времени в целом. Это — одна из причин. Главная же причина заключалась в другом. В эстетической мистификации единичных технических фабрикатов в большей мере была повинна коммерция. Происки дельцов, интересы буржуазного рынка привели к тому, что «техническая форма» была отождествлена деятелями Веркбунда с «художественно-цепным». Позднее, когда буржуазное искусство переживало еще больший кризис, а успехи техники выступали еще разительнее, та же причина привела к фактической замене «художественной формы» на «форму техническую».

Очевидно, что всего этого не мог не знать А. Ган, вводя в употребление категорию «целесообразного». Опасаясь ложных ассоциаций, которые реально угрожали основному понятию конструктивизма, он использовал традиционный, но уточняющий его замысел термин — «тектоника». С его помощью он хотел отсечь произвол западных теоретиков в истолковании конструктивизма. «Тектоника» выступала у него синонимом «органичности», «взрыва из внутренней сущности». Этот термин должен был точнее охарактеризовать сущность будущего стиля материальной среды, формирующейся из «свойств самого коммунизма», с одной стороны, и «целесообразного использования индустриального материала» — с другой.

Нельзя отрицать того, что идеи Гана несли на себе груз «техницизма». Но причина этого — не только отблеск {156} буржуазной эстетики, а и другие, более реальные факторы: упрощенные представления о будущей коммунистической культуре и человеке будущего, питаемые тяжелыми условиями исторического момента, и, наряду с этим, наивная увлеченность техникой — эта «детская болезнь» всех «левых» в 20‑е годы.

Сегодня мы вправе оценить основной пафос конструктивизма как решительную полемику с теми духовными устоями романтизированного неприятия «техники», которые в России, в силу ее специфических условий развития, приобрели традиционную крепость и живучесть. Как всякая односторонность, такое негативное отношение к индустриальной культуре не могло не вызвать однажды против себя романтической реакции в общественном сознании. События революции были своего рода катализаторами: родился конструктивизм. Впадая в очевидные крайности, конструктивизм косвенно свидетельствовал, что все затруднения, связанные с объективным осознанием техники, порождены противоречивым развитием последней в условиях товарно-буржуазных отношений и что с уничтожением этих условий с техники будет окончательно сорвана пелена загадочности. Техническая культура предстанет могучей силой, созданной человеком и служащей человеку. В этом качестве техника станет тем трамплином, с которого будущее человечество шагнет в «царство Свободы». В принципе нацеленный на такую перспективу, конструктивизм в лице доктрины Гана останавливал свой бег в истории на этом самом «трамплине».

Фетишизм техники — не единственный просчет конструктивизма. В космогонии Гана есть и свои внутренние противоречия. Мы имеем в виду ложный, извращенный характер понимания здесь самой техники.

Понятие «техника вообще», а также «чистая техническая форма» — всего лишь абстракции, плоды излишней идеологизации индустриально-технической культуры вообще, созревшие в лоне «производственничества» 20‑х годов. Инструментом этой идеологизации, как это ни странно, являлся рационализм. С помощью последнего конструктивисты полемизировали с мистикой в искусстве и эстетике, технике и социологии, но при этом впадали в крайность, которая выразилась конкретно в гонении ими таких содержательных феноменов, как «интуиция», «воображение» и проч. Культ рационального в случае с А. Ганом {157} способствовал тому, что трактовка им «техники вообще» и «чистой технической формы» оказалась на редкость обескровленной, пустой.

Путь познания, как известно, ведет в бесконечность, и нигде не дана последняя черта, тот предел, который нельзя перейти. Не вправе ли мы предположить, вопреки рационалистическому пафосу Гана, что и техника (реальная, а не мистифицированная), всегда следовавшая за наукой, никогда не перейдет последней черты, а следовательно, никогда не сможет дать окончательные формы тому веществу, которое она преобразует. Ибо это вещество будет под воздействием техники открывать все новые и новые свойства. Техническое оформление, как и познание в науке, ведет в бесконечность, следовательно, «чистой технической формы» в реальности не существует, а есть «техническая форма» просто, которая потенциально содержит в себе элементы недооформленности. Они-то и предоставляют возможность уже для иного, нетехнического оформления. Любой предмет, помимо того, что он оформлен технически и функционально, может и должен быть оформлен иначе, ибо его внешний вид, составные части и т. п. не сполна и не всецело могут быть определены расчетом. И вот парадокс, который испугал бы Гана: недостаточность технической оформленности восполняется… искусством, но не в буквальном смысле, как это имеет место в «прикладничестве», а в переносном, посредством универсальной творческой (формообразующей) способности, разрабатываемой искусством и в которой отвергнутый Ганом феномен интуиции (воображения) играет наибольшую роль. Знай это, теоретик включил бы искусство в одно из обязательных, наряду с тектоникой, фактурой и композицией (т. е. обязательными для конструктора-художника дисциплинами) руководств. С сожалением приходится констатировать, что о косвенной роли искусства как такового (воображение) в художественно-техническом и просто техническом формотворчестве Ган не догадывался[[203]](#footnote-204).

### **{158}** \* \* \*

Конструктивизм ставил «левую» эстетику лицом к лицу с техникой в ее современном понимании, т. е. с техникой индустриально-коллективных форм труда. Предельный акцент на современное техническое производство позволил «левым» теоретикам, в свою очередь, произвести переоценку содержания понятия «вещи», устранить дуализм в ее понимании — как кустарной по способу производства и общественной по характеру потребления. Это произошло в теоретической деятельности ИНХУКа. Ступенью к этому сдвигу в «левой» теории был конструктивизм Гана.

«Вещь», впервые заявленная О. Бриком, превращалась у А. Гана в «общественную вещь» как по форме производства, так и по форме потребления. Тенденцию этого перехода теоретик русского конструктивизма иллюстрировал на примере технологии механического производства, расчлененного на ряд операций.

Сопоставив индустриально-коллективное производство с условиями ремесленника, моделью которого у первых «производственников» выступал художник и, прежде всего, «левый» художник, теоретики ИНХУКа пришли к выводу, «вещи как таковой» нет, в условиях современного индустриализма «вещь как таковая» *исчезает*. Ее исчезновение как индивидуального предмета связано с дифференциацией самого производства на различные отрасли, во-первых, и коллективной формой труда (не индивидуальный ремесленник, а коллектив — масса), во-вторых. «Вещь как таковая», не получающая своего индивидуального оформления в процессе массового производства, окончательно теряет свою былую фундаментальность, т. е. индивидуальный тип, свое лицо — в сфере потребления. В условиях современного, основанного на технической культуре быта сокращается эксплуатационный срок «вещи», и она из «вещи», рассчитанной на продолжительный {159} срок жизни в обществе, превращается в «вещь» для разового функционирования. Логическую задачу по «развеществлению» «вещи» решали Б. Кушнер и Н. Тарабукин.

После того, как «вещь» приобрела в «левой» теории зримые очертания материальной вещи, изготовленной индустриально-коллективным способом, был сделан дальнейший шаг в направлении уточнения феномена «вещного искусства». Этот шаг сделал Н. Тарабукин. Раз «вещь как таковая» исчезает, рассуждал он, то с этой «вещью» уходит в небытие и «форма», внешний лик «вещи», а с тем оказывается недействительным традиционное представление о сущности «вещного искусства», базирующееся на «форме». В идею «вещного» искусства современные технические и социальные условия закладывают, по Н. Тарабукину, иное основание. Им является труд, понятый как мастерство.

«Искусство, — писал Н. Тарабукин, — является прежде всего мастерской, искуснейшей деятельностью. Мастерство имманентно искусству по существу. Ни идеология, которая может быть бесконечно разнообразной, ни форма сама по себе, ни материал, которые различны без предела, не составляют конкретного признака для определения искусства, как творческой категории sui generis. Лишь в самом процессе работы, проникнутом стремлением к совершеннейшему ее выполнению, лежит тот признак, который вскрывает существо искусства. Искусство есть совершеннейшая деятельность, направленная на оформление материала»[[204]](#footnote-205).

Искомое определение нового искусства, казалось, было найдено. «Левая» теория попыталась более четко сформулировать интересующие ее проблемы.

Во-первых, как свидетельствует Тарабукин, в «левой» эстетике выдвигалась проблема свободного труда и одновременно формулировались общие принципы ее решения. Суть этих принципов сводилась к приближению всякого труда к труду художника. Предполагалось в качестве аксиомы, что всякий работающий, какие бы формы ни приобретала его деятельность, будучи проникнут стремлением выполнить свою работу совершенно, автоматически переходил {160} из разряда обычного работника в высшую категорию мастера-творца, или художника.

Во-вторых, ставилась технико-экономическая проблема. Считалось, не без основания, что преображенный труд (мастерство), затрагивая все стороны материального производства, на каждой из них сказывался бы искуснейшей постановкой дела.

В‑третьих, в «левой» эстетике выступала задача преобразования и гармонизации материального быта. Иначе говоря, результатом преображенного труда, по мнению «левых», могли бы быть не просто красивые (эпитет прошлого искусства), но целесообразные (как со стороны формы, так и внутреннего назначения) материальные предметы, составляющие быт.

Предложенная трактовка искусства («Искусство будущего — не гурманство, а сам преображенный труд» — Н. Тарабукин) ориентировала «левую» эстетику на очень серьезные социальные проблемы, но этот интерес к общим вопросам сопровождался крайней невнимательностью к самому искусству. Последнее, разумеется, не означало равнодушия к судьбе искусства, ибо его интересы в «левой» теории стояли все-таки на первом месте. Более того, именно переживаемые «левым» искусством трудности обусловили столь необычный акцент эстетической теории на общие социальные проблемы. В частности, внесенная на обсуждение идея «искусства — труда», «искусства — мастерства» являлась ответом на больные вопросы «левого» искусства, еще продолжавшего искать стыки с революцией, с народными массами. Со стороны «левых» теоретиков предполагалось с должной уверенностью, что «искусство — мастерство» в состоянии устранить противоречия между профессиональным искусством и эстетическим сознанием масс. Спасение профессионального художника от культурной изоляции, а художника-беспредметника от бесцельности усматривалось в обновлении материального производства путем полного слияния искусства и самого художника с рабочими, техниками и инженерами. В этом заключалась главная идея «производственничества» 20‑х годов. Что же касается конструктивизма, то он являлся наиболее последовательным течением, проводившим данную идею бескомпромиссно. Конструктивисты, приглашая художника на производство, были принципиально против сохранения за ним каких-либо специфических функций. {161} Речь шла об абсолютном растворении художника (искусства) в материальном труде, ибо сам труд заранее наделялся содержательными характеристиками искусства (мастерства).

«Его (художника. — *А. М*.) роль, — писал Н. Тарабукин, — приходится мыслить *не на специальном амплуа*, а как участника общего производственного процесса на уже известных амплуа, от инженера до рабочего, амплуа, выполняемых всеми участниками коллективного производственного процесса, не одной фабрики даже, а коллектива работников всей сложной системы индустрии, вырабатывающей ценности материальной культуры в ее целом. Понятие “художник в производстве” обнимает собою как инженера, направляющего общий ход производства, так и рабочего-мастера, стоящего непосредственно у станка. Фабричный станок в широком смысле объединяет всех участников производства, и в будущем все, сопричастные ему, должны стать художниками своего большого или маленького мастерства»[[205]](#footnote-206).

На основании той роли, которую отводил конструктивизм художнику в производстве, легко представить методологический принцип, положенный «левыми» теоретиками в основу решения противоречия между профессиональным искусством и эстетическим сознанием масс. Противоречие это разрешалось просто-напросто отказом от профессионального искусства. Поскольку же в представлении «левых» содержание профессионального искусства ассоциировалось с уже сложившимися формами и жанрами искусства как такового — то очевидно, что отказ от профессионального искусства фактически означал отказ от искусства вообще в пользу труда и инженерии. Об этом красноречиво свидетельствует следующее высказывание Н. Тарабукина. Повторяя обращенный к нему и его коллегам недоуменный вопрос оппонентов: «Какие производственные формы может принять музыка, поэзия, танец?», — он отвечал: «Поскольку под музыкой, живописью, поэзией понимается станковая форма, не может быть и речи об их производственных выражениях, ибо производство несовместимо со станковизмом. Не о перерождении станковых форм в какие-то “производственные” {162} может идти речь, а о полном вырождении станкового искусства и о нарождении новой формы производственного мастерства, в которой должна будет найти выход как творческая активность, так и потребность эстетического восприятия. Производственное мастерство являет собою не формы перерожденного станковизма, а формы перерожденного производства ценностей материальной культуры»[[206]](#footnote-207).

Все эти теоретические истины конструктивизма окончательно откристаллизовались в ИНХУКе на рубеже 1921 – 1922 гг. Ими руководствовались крайние художники-конструктивисты, отказавшиеся от «чистых» форм искусства и признавшие изжитой станковую живопись, что вызвало раскол в ИНХУКе. К. Малевич, с группой супрематистов вышедший из этой организации, стал объектом резкой критики со стороны своих недавних союзников. Самые сильные выражения против супрематизма собрал Б. Арватов: «Уже раньше, до того как я познакомился с идеями Малевича и его сектой (супрематисты всегда напоминают мне хлыстов, у них есть и свой Христос, и богородица, и символы…), я неоднократно указывал, что супрематизм — это злейшая реакция под флагом революции, т. е. реакция вдвойне вредная. Левое искусство… должно беспощадно оборвать ту нить, которая связывает его еще с супрематизмом», скрывающего «под маской красного квадрата черное лицо старого искусства»[[207]](#footnote-208).

Но не только с К. Малевичем пришлось конструктивистам вести острую полемику, чтобы отстоять свои идеи растворения искусства в материальном труде, в производстве.

### \* \* \*

Редакторы международного журнала «Вещь» И. Эренбург и Л. Лисицкий также считали себя конструктивистами. Выступая на международной арене своего рода посредниками между «левыми» России и Запада, они провозглашали на страницах «Вещи» те же лозунги, что и конструктивисты в России: «Труд», «Техника» («Ясность»), «Организация». Но если конструктивисты из ИНХУКа {163} решительно упраздняли искусство как таковое, то И. Эренбург и Л. Лисицкий при равных условиях не могли решиться на последнее.

Идеология журнала «Вещь» соединяла в себе две теоретические позиции в отношении искусства. С одной стороны, она объявляла искусство производством вещей: «… Для нас искусство — созидание новых вещей. Этим определяется наше тяготение… к весу, объему, к земле… В утилитарных вещах, выделываемых на фабриках… мы видим подлинное искусство»[[208]](#footnote-209). С другой — здесь нашли отражение и прямо противоположные взгляды: «Мы не хотим ограничивать производство художников утилитарными вещами… Мы далеки от поэтов, в стихах предлагающих перестать писать стихи (очевидный намек на В. Маяковского, опубликовавшего на страницах “Вещи” манифест “производственничества” — “Приказ № 2 армии искусств”. — *А. М*.), или художников, пропагандирующих с помощью картин отказ от живописи. Примитивный утилитаризм чужд нам»[[209]](#footnote-210).

Журнал «Вещь» как бы хотел примирить явно непримиримое и расплачивался за это двусмысленностью своей программы. С некоторым запозданием эта программа воспроизводила двоякого рода требования к искусству, выдвигавшиеся в годы военного коммунизма «Искусством коммуны» (см. об этом выше: утилитаризм О. Брика и антиутилитаризм Н. Пунина). И так же, как некогда эта газета, понятием «вещи» пользуются редакторы берлинского журнала, толкуя его еще более широко и двусмысленно: «Всякое организованное произведение — дом, поэма и картина — целесообразная вещь… “Вещь” считает стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами»[[210]](#footnote-211).

Между тем «левая» теория ушла уже далеко от первоначального «вещизма» «Искусства коммуны». Чтобы условно измерить расстояние, которое за несколько лет прошла она по пути к ортодоксальному «производственничеству», приведем два определения «вещного искусства»: 1) «Высокая по своему качеству, наиболее гибкая и приспособленная по своей конструкции, по форме лучше {164} всего выполняющая свое назначение вещь и есть совершеннейшее произведение искусства»[[211]](#footnote-212). 2) «*Новое искусство*… определенно упирается в непосредственное, *земляное строение* вещи. Мало того, что самый процесс искусства здесь совершенно отождествляется с процессом производства и труда, — это бы еще такие элементарные пустяки, — но продукт вот этого искусство-производственного процесса мыслится как некая *товарная*, т. е. обменная и регулируемая спросом-предложением, ценность»[[212]](#footnote-213).

Итак, сначала — безобидный «вещизм», выражающий тяготение «левых» художников к общественной пользе, к тенденциозному и утилитарно оправданному творчеству. Отсюда примерная формула «вещного искусства», предложенная теоретиками «Искусства коммуны» и через несколько лет продублированная редакторами журнала «Вещь»: «Всякое произведение искусства есть вещь». Проходит примерно пять лет, и ранний «вещизм» сменяется законченной концепцией растворения искусства в инженерии, в материальном труде. Здесь прежняя формула: «Всякое произведение искусства есть вещь», — как бы выворачивается наизнанку и приобретает смысл радикальнейшей формулы: «Всякая вещь есть произведение искусства, но то, что является искусством в прямом значении этого понятия, уже не есть искусство». С этой новой формулой и обрушились на И. Эренбурга и Л. Лисицкого конструктивисты из России. С присущим им радикализмом они расцепили программу журнала «Вещь» как явный оппортунизм, увидели в нем «хронический недуг Запада» — «соглашательскую политику» (А. Ган).

В чем же проявился «оппортунизм» И. Эренбурга и Л. Лисицкого? Ну, конечно же, в стремлении последних сохранить искусство, в их отказе от «примитивного утилитаризма». «Основная ошибка… Эренбурга и… Лисицкого, — писал А. Ган, — в том, что они не могут оторваться от искусства. Они просто новое искусство называют конструктивизмом. Это дает им возможность театр Таирова, Чарли Чаплина…, Мейерхольда, Марджанова, летучие экспрессы комедиантов, цирки, Фернана Леже… валить в одну кучу, именуя ее конструктивизмом»[[213]](#footnote-214).

{165} Для А. Гана конструктивизмом являлось не условное искусство, а «интеллектуально-материальное производство», установившее связи с наукой и техникой. «Конструктивисты, — говорил он на Совещании работников Левого Фронта (1925), — гораздо шире понимали искусство — это искусство горного дела, металлургической промышленности…»[[214]](#footnote-215). Такой смысл вкладывал Ган в феномен нового искусства. Этим объяснялась его суровая критика в адрес редакторов журнала «Вещь».

Не менее резко против «Вещи» выступили и другие «левые», в частности Н. Тарабукин и Б. Арватов. Тарабукин во многом повторял аргументы Гана. Арватов вводил в свою критику программы берлинского журнала новые аргументы: «“Вещь” не хочет понять, — писал он, — что квадратик Малевича (К. Малевич выдвигался редакцией журнала “Вещь” в качестве одного из столпов конструктивизма. — *А. М*.) это не вещь, тем более не целесообразная вещь (как паровоз), а голая зрительная форма. Оппортунизм “Вещи” — это оппортунизм социальных условий… не преодоленных революцией, — это оппортунизм тех, кто хочет нового, но… продолжает трусливо держаться за старое… Вместо того, чтобы строить *новую* эстетику, — *эстетику вечно изменяющейся, совершенствующейся, технически и социально целесообразной реальности*, она (“Вещь”. — *А. М*.) провозглашает новый штамп все того же *эстетизма*, но с другим фетишем: современной техникой. Для нее же техника *не средство, а цель*, и в этом ее основной порок» (курсив мой — *А. М*.)[[215]](#footnote-216).

Б. Арватов не отвергал, подобно А. Гану, эстетическую программу журнала «Вещь» целиком. Последняя квалифицировалась им как манифест тех художников, которые под воздействием успехов техники «отехнизировались» («т. е. впитали в себя технику чисто идеологически, стали чертить, а не рисовать, употреблять геометрические и технические формы»[[216]](#footnote-217)), следовательно, согласно Б. Арватову, сделали первый шаг к «конструктивизму», но еще не подошли к тому, чтобы по примеру русских художников решительно отказаться от станковизма, провозгласить в качестве нормы искусства творчество {166} самой реальности и, таким образом, окончательно преодолеть эстетизм во всех его проявлениях, в том числе и в форме преклонения перед техникой. В лице И. Эренбурга и Л. Лисицкого Б. Арватов критиковал не художественных противников, а своих менее последовательных коллег, по «левому» искусству (на Западе и в России), сторонников так называемого «чистого конструктивизма», которые не решались на то, чтобы принести искусство в жертву материальному строительству. В русском «левом» искусстве к «чистым конструктивистам» относились Н. Габо, А. Певзнер, А. Древин, Н. Удальцова и др. Почти все они являлись членами ИНХУКа, но после того, как здесь в результате ожесточенных споров восторжествовала леворадикальная группировка конструктивистов или «производственников», вынуждены были уйти из него. Некоторые же из них, как, например, Н. Габо и А. Певзнер — авторы «Реалистического манифеста» (М., 1920), с его характерным акцентом на конструктивное, но внеутилитарное формотворчество, эмигрировали на Запад.

Не освещенная в свое время в печати полемика в ИНХУКе между умеренным крылом русского конструктивизма и радикальным — «производственным» (отголоском этой полемики является выступление Б. Арватова против журнала «Вещь») способствовала самоопределению «производственничества» 20‑х годов. Призыв идти в производство и создавать конкретные вещи, прозвучавший в это время и поддержанный группой художников, стал как бы тем последним звеном в истории этой концепции, которого ей не хватало, чтобы из суммы настроенческих взглядов превратиться в целеустремленное направление творческой деятельности наподобие современного дизайна. Вместе с тем, представляется, что полемика внутри русского конструктивизма со многих точек зрения была неоправданной. Она протекала во взаимных обвинениях, совершенно недопустимых в другое время и часто бессодержательных в творческом отношении. Полемика в ИНХУКе была прелюдией к междоусобным распрям «левых» художников и теоретиков во ВХУТЕМАСе, ЛЕФе, а во второй половине 20‑х годов в среде «архитекторов-конструктивистов» между объединениями ОСА и АСНОВА.

### **{167}** \* \* \*

Утвердившись теоретически и организационно в преобразованном ИНХУКе, конструктивизм в дальнейшем попытался установить контакты с Пролеткультом, что на первых порах получилось блистательно. Пролеткульт во главе с В. Плетневым взял на вооружение «производственничество» и стал ревностно проповедовать эту концепцию. Кратковременный успех «производственничества» на рубеже 1922 – 1923 гг. описан Б. Арватовым:

«По мере того, как государственные и профессиональные органы рабочей России ближе знакомились с целями нового движения, по мере того, как выяснялось, что оно несет с собой решение вопроса о квалификации труда и производства (“максимум художественности — максимум квалифицированности”, и наоборот), — производственное искусство все явственнее превращалось из мифа в реальный факт. Татлин в сотрудничестве с петроградским Пролеткультом взялся за работу на заводе Н. Лесснер; культотделы ВЦСПС и МГСПС объявили задачи производственного искусства своими задачами и после некоторого колебания отвергли принцип прикладничества. Значительные изменения в сторону производственного искусства произошли в московском Пролеткульте… В конце 1922 года и в начале 1923 года Пролеткульт переживал свою художественную революцию. Никогда до того не посещало Воздвиженку 16 столько паломников из рабочих клубов, из мастерских и театров, редакций и культотделов. Искусствоведы, художники, режиссеры правого и центристского толка были выкинуты. Пролеткульт оказался на положении не только лаборатории, но и маленького агитпропа культуры. Пролеткультовские знамена виднелись у Кремля, плакаты — на улицах, постановки — на открытых площадках. Вещь вместо картины, агитэстрада вместо пьесы, лозунг вместо романса…»[[217]](#footnote-218).

Пролеткульт, продолжительное время вынашивавший идею «чистого пролетарского искусства», увидел в «вещном» искусстве, предложенном «левыми» теоретиками, искомую теоретическую модель. Эта модель удовлетворяла всем его требованиям. Во-первых, она была лишена формальных связей с прошлой художественной в материальной {168} культурой. А это ее качество, если вспомнить особое стремление пролеткультовцев к отказу от традиций, должно было котироваться чрезвычайно высоко. Во-вторых, она реализовывалась силами пролетариата и художников, опустившихся до уровня пролетариата, в их каждодневном труде на производстве. Словом, абстрактная идея «вещного искусства», бывшая до того всего лишь идеологическим отражением «левого» художественного экспериментаторства, в программе Пролеткульта обретала смысл «пролетарского искусства», призванного разрешить не только гносеологическое противоречие между реальным бытием (техническое и социально-бытовое строительство) и эстетическим бытием (искусство), но и противоречие социологическое, т. е. разрыв между эстетическим сознанием масс и профессиональным художественным творчеством. На таком, вне всякого сомнения, ложном толковании смысла «вещного искусства» и вырос достаточно широкий общественный интерес к «производственничеству» в начале 20‑х годов.

От кратковременного увлечения идеей «вещного искусства» остались абстрактно сформулированные принципы художественного конструирования в промышленности и несколько практических предложений, отвечающих содержанию этой новой, теоретическим путем открытой отрасли творчества. Промышленность республики была еще слишком слаба, чтобы со своей стороны способствовать реализации идеи «вещного искусства» в ее содержательной части, т. е. самоопределению этой идеи из универсальной для всех видов художественной деятельности в теорию особого рода эстетического творчества — дизайна.

Реальная действительность, которую конструктивисты собирались организовать и оформить на принципах целесообразности, отвергла их абсолютные эстетические нормы. В своей очень небольшой по объему практической деятельности они смогли создать ряд интересных, но всего лишь уникальных образчиков нового стиля в таких областях, как мебельное производство (А. Родченко вместе со студентами метфака ВХУТЕМАСа, В. Татлин), реклама (фотомонтажи А. Родченко, плакаты братьев Стенбергов и др.), прозодежда (А. Ган, Г. Миллер и др.), полиграфия и книжное оформление (А. Ган, Л. Лисицкий, А. Родченко и др.), текстиль (В. Степанова, Л. Попова, {169} А. Родченко и др.), а также в области экспозиционно-выставочного искусства (Л. Лисицкий и др.). Почти во всех случаях конструктивистам удалось органично сплавить воедино новую форму и функциональное назначение бытового или какого-либо еще предмета, совместить красоту с пользой. Дошедшие до нас проекты и фотографии первых образцов советского дизайна поражают выдумкой, четкостью форм, ясностью плана и композиции, целесообразностью целого и деталей, экономией материала.

Идеология конструктивизма оказала стимулирующее воздействие на творчество первых советских художников-конструкторов, и отрицать это нельзя. Но было бы неправильно и переоценивать чрезмерно роль этой концепции в дизайнерской практике 20‑х годов. Отдельные работы, являющиеся классическими образцами советского дизайна, были созданы не только благодаря, но часто вопреки указаниям эстетики конструктивизма. Художники-конструкторы 20‑х годов шли в своих творческих открытиях не от теоретически заданных норм и правил, а от своего художественного опыта и интуиции. Последнее позволило им материализовать на практике не только такие нормативные требования, как «функция — форма», «назначение — содержание» и т. п., но и нечто такое, что ни в какие нормы и правила не укладывается. Художественные достижения и новаторские эксперименты В. Татлина, А. Родченко, Л. Лисицкого, Л. Поповой, В. Степановой и других объективно стали возможны не потому, что некоторые из этих художников исповедовали догматы конструктивизма и на словах соглашались с гибелью станковых форм художественной культуры, часто со смертью искусства вообще, а потому, что никогда не переставали быть художниками.

Своеобразие начальной стадии дизайна в России 20‑х годов заключалось в преобладании художественного начала над всеми другими сторонами этого вида творчества. Художественное главенство проявилось через творческие биографии первых советских дизайнеров, так и через необычные формы общественного бытования их проектов и изделий. Идея дизайна в 20‑е годы претворялась более или менее последовательно только на выставках.

Интересной попыткой создать своего рода модель будущей материально-художественной культуры являлся, {170} в частности, Советский отдел на Международной выставке декоративного искусства и промышленности в Париже в 1925 г. Здесь выступили мастера новой архитектуры (К. Мельников), оборудования общественных интерьеров (А. Родченко), новаторы полиграфии и экспозиционно-выставочного искусства. Советские дизайнеры предложили принципиально новые формы вещей, новые средства выразительности, открыли новые закономерности формообразования предметного мира в условиях индустриальной культуры. Советская экспозиция на Парижской выставке 1925 г., явившаяся как бы международным отчетом о первых достижениях художественного проектирования в России, наглядно продемонстрировала возможность гармонизации вещной среды на принципах художественной, социальной и технической целесообразности. Но именно это, действенное и реальное на выставке, и было невозможно в самой жизни, в условиях отсталой страны, разоренной гражданской войной и интервенцией. Более того, в силу своей сугубой уникальности и даже «камерности» образцы нового стиля, созданные первыми советскими художниками-конструкторами, должны были казаться и действительно казались на фоне еще совсем не организованной материально-вещной среды растениями, выросшими без почвы и воздуха. Их объективные свойства — материальность, утилитаризм, целесообразность и т. п. — должны были по этой причине предстать в те годы не в своем реальном значении, а в качестве своих противоположностей, если не в глазах общества в целом, то в глазах самих мастеров. Последнее обстоятельство способствовало возведению изделий нового творчества, нередко далеких по своей природе от искусства как такового, в высокий ранг искусства. Такая иллюзия объективно была тогда необходима, так как подкрепляла творческое рвение художников в тех областях деятельности, которых прежде художники брезгливо сторонились. Логика становления нового вида творчества как бы заставила художников загримироваться под роль, им не свойственную. Утверждая себя в качестве дизайнеров, одни из них произносили ложные фразы о смерти искусства. Другие спешили окрестить нарождавшийся дизайн искусством. С точки зрения сложившейся в современной эстетической теории иерархии никто из них не был прав. С точки зрения исторической в каждой из этих позиций {171} была доля истины. Те из конструктивистов, которые противопоставляли «вещное искусство» искусству вообще, в полемическом азарте доводя это противопоставление до отказа от искусства, объективно двигались в направлении к самостоятельному и определившемуся в себе новому виду творческой деятельности — дизайну. Те же, кто продолжал связывать проектирование в промышленности с искусством, опирались на еще не оборвавшуюся родовую нить между условным искусством и его отпочкованием — конструктивизмом. В 20‑е годы эта нить была еще зрима настолько, что могла одна, без помощи других обстоятельств, внести в эстетику начало брожения.

### \* \* \*

Конструктивизм, родившийся с требованием смерти искусству, прежде чем стать в перспективе дизайном, объективно должен был сам вначале разделить участь искусства. И не только косвенно, в форме не совсем мотивированной квалификации под искусство материально-вещных поделок, но и прямо, путем перенесения в собственно искусство внешних ему принципов техники и производства. Ответвившись в 1920 г. от идеологического «вещизма» и начав активно бороться за свое утверждение сначала в плане свержения станковой живописи, эволюционируя в дальнейшем под флагом революционно-преображенного труда от первого прорыва иллюзорного изображения к разного рода коллажам и, наконец, отрекшись от искусства, найдя в идеализованной технике высший идеал, — конструктивизм на рубеже 1921 – 1922 гг. неожиданно оказался на сцене театра Мейерхольда.

На театре конструктивизм попытался реализовать синтез целесообразно-конструктивной обстановки (декорации, бутафория, костюмы, выполненные по эскизам Л. Поповой, В. Степановой и др. конструктивистов), трактованной как модель будущего рационально организованного вещного мира, с ритмически организованным актером, представлявшим нового человека, в котором отсутствие «психологии» компенсировалось конструктивным жестом, отработанным движением и мимикой (по системе биомеханики Вс. Мейерхольда). Наглядной демонстрацией по-новому оформленных предметов и обученных упругим «тэйлоризованным» словам и жестам актеров {172} «конструктивистский театр» начала 20‑х годов как бы стремился привить массовой аудитории навыки коллективного творчества. Объявив себя агитатором культуры труда, техники и организации, этот театр стремился выйти за пределы условной театральной системы и стать как бы филиалом Центрального института труда. И, вероятно, это удалось бы ему, если бы принципы конструктивизма последовательно и до конца были проведены на сцене. Теоретические замыслы его вождей не оставляют на этот счет никаких сомнений. Так, у Б. Арватова мы читаем: «Пролетариат призван убить эстетическое станковое искусство, призван создать новое искусство — искусство реальной жизни, искусство по преимуществу не отражающее, а *организующее*. На театре эта формула расшифровывается так: 1) Надо *режиссера превратить в церемониймейстера труда и быта*, 2) *надо актера, т. е. спеца по эстетическому действию, превратить в квалифицированного человека просто*… Грядущий пролетарский театр станет трибуной творческих форм реальной действительности; он будет строить образцы быта и модели людей; он превратится в сплошную лабораторию новой общественности, а материалом его станет любое отправление социальных функций. Театр как производство, театр как фабрика квалифицированного человека — вот что рано или поздно напишет на своем знамени рабочий класс»[[218]](#footnote-219).

Однако театральные программы теоретиков «производственничества» не были, да и не могли, к счастью, быть реализованы. Попытки же внедрить конструктивизм в театре своим следствием имели не отказ от условной театральной системы с соответствующей заменой последней так называемыми «ожизненными» или «социальными» (в отличие от «эстетических») системами, т. е. «конструкциями» или разработанными ритуалами заседаний, банкетов, трибуналов, собраний, митингов, клубных вечеров, гуляний, шествий, карнавалов, парадов, избирательных кампаний, заводского труда и проч., а создание новых условных театральных систем.

Социальная и техническая космогония конструктивизма в театре, в частности, обернулась «биомеханикой», эстетическим смыслом которой было наглядно показать {173} новую «вещь» (нового человека и его новое окружение), энергетически настроенную и эмансипированную от прошлых условных традиций. «Биомеханика» была демонстрацией краха иллюзий «конструктивистов» отменить театр — «место интимных переживаний и отдыха» (Н. Чужак), а вместо него создать «театр» быта и производства. Но та же «биомеханика» — уже изнутри экспериментального театра Вс. Мейерхольда, как один из элементов его условной системы, — открывала в себе и некие позитивные моменты, выражающиеся в уклоне к «инженерским приемам творчества и в необходимости в высшей степени рациональной и интеллектуализированной композиции искусства»[[219]](#footnote-220).

В целом же конструктивизм (т. е. идеологическая доктрина, выросшая на преклонении перед техникой, трудом и организацией) в своем чисто эстетическом аспекте являлся *одним* из источников, откуда мастера «левого» театра черпали свои творческие открытия. Нас не должно смущать то обстоятельство, что некоторые формы композиции, приемы режиссуры и оформления спектакля, преодолевающие старую условную ткань театра, идут от режиссера, выступающего в роли «церемониймейстера» труда и быта, и от актера, пропагандировавшего со сцены систему Тэйлора. Не надо забывать, что некоторые элементы условной театральной системы могли быть почерпнуты из НОТ по той причине, что НОТ в те годы выступал отнюдь не в своем реальном содержании. Идеализованный характер нотовских программ в России облегчал их перевод на язык театрального искусства и развязывал свободу действий и режиссеру и актеру на сцене. Мастера «левого» театра, стремясь быть предельно понятными, искали и находили такие средства художественного выражения (заимствуя их часто от форм и языка уличных шествий и демонстраций — массовой самодеятельности эпохи революции), которые должны были разрушить барьер между профессиональным искусством и новым зрителем.

Воздействие конструктивизма в 20‑е годы проявилось и в других видах искусства. Конкретный искусствоведческий анализ позволил бы вскрыть интересные связи {174} между конструктивизмом и открытиями С. Эйзенштейна в кино. Отправным моментом для такого анализа могла бы послужить постановка С. Эйзенштейном (совместно с Б. Арватовым) в Московском театре Пролеткульта пьесы «На всякого мудреца…»: комедия Островского была переделана С. Третьяковым в политбуффонаду и сценически поставлена С. Эйзенштейном в духе монтажа аттракционов — баланс на месте, хождение на проволоке, полет на канате через зрительный зал, кино и т. п. К конструктивизму восходят искания так называемых «киноков», или кинодокументалистов (Э. Шуб и Дзига Вертов). Духом конструктивизма проникнута новая станковая по форме и монументальная по содержанию живопись Дейнеки, Пименова, А. Гончарова, Вильямса и Лучишкина («ОСТ»). Связь, хотя и очень опосредованная, между поэзией и конструктивизмом прочитывается в творчестве Маяковского. Она выражается не только в новом социальном осмыслении поэзии, в поисках поэтом «точек соприкосновения с плечом молотобойца, с плечом работающего в любом заводе, в любом цехе пролетария» («Я тоже фабрика. А если без труб, то может, мне без труб труднее»; «Я себя советским чувствую заводом»; «Машину души с годами вынашиваешь» и т. п.), но и в конструктивно-производственном подходе к поэтическому творчеству (статья «Как делать стихи», являющаяся конкретным приложением к практическому творчеству идей конструктивизма), наконец, в новой поэтической форме, более рациональной и конструктивно сделанной.

Все эти примеры эстетической транскрипции идей конструктивизма на язык искусства, разумеется, требуют специального исследования. Но и в той декларативной форме, в какой они предложены здесь, данные примеры позволяют рассматривать конструктивизм (с сугубо художественной точки зрения) как то звено, где одновременно умирает старое искусство с его специфическими законами натуральной условности (иллюзия до правдоподобия) и рождается новое искусство с другой условностью, уже не претендующей на натурализм и внешнее правдоподобие. Из этого предположения с очевидностью вытекает другое, распространяющееся на все «левое» движение 20‑х годов, а именно: борьба конструктивистов с искусством, взятая в ее реальной диалектике, сработала как «отрицание отрицания». Реальной сущностью этой борьбы являлась {175} не ломка искусства ради ломки и развенчания, а ломка как «развинчивание» искусства, как этап в переходе к созиданию нового искусства. Эта диалектика, интуитивно сознаваемая практиками конструктивизма, опровергала вначале заданные цели: «Бороться внутри искусства его же средствами — за гибель его» (С. Третьяков). Пафоса этих художников хватило только на то, чтобы взломать и развинтить старое искусство, но не искусство вообще. Последнее оказывалось сильнее, и «разрушителям» его пришлось под занавес признать: «Нами лирика в штыки неоднократно атакована. Ищем речи точной и нагой. Но поэзия пресволочнейшая штуковина: существует, и ни в зуб ногой» (Маяковский).

К этому выводу «левые» художники пришли во второй половине 20‑х годов, когда стала сходить на нет романтическая «болезнь» увлечения техникой, когда возникла необходимость, говоря словами Маяковского, «не воспевание техники, а обуздания ее во имя интересов человечества». Интерес с «машины» естественно переключился на «человека». С «человеком» пришло в мир искусство Маяковского, Мейерхольда, Эйзенштейна и других художников 20‑х годов.

В свете этой метаморфозы конструктивизма идея растворения станкового искусства в производстве и превращения художника в цехового мастера («Искусство будущего — не гурманство, а сам преображенный труд» — Н. Тарабукин) должна была войти в противоречие с реальными фактами самого «левого» искусства. Эта идея, призванная, по мысли теоретиков «производственничества», решить проблему демократизации художественной культуры и социальную проблему «труда» (слияние искусства с производством, превращение всех в художников), должна была предстать ложной еще и потому, что шла вразрез со все усиливавшейся с ростом индустрии тенденцией — окончательно определять целостность материального продукта («вещи») не на полюсе отдельных исполнителей (которых в принципе может и не быть — случай автоматизированного производства), а на полюсе организаторов производства и проекта (художественно-конструкторское бюро). С учетом этой тенденции теоретики «производственничества» попытались пересмотреть свои слишком общие идеи и несколько локализировать сферу их применения.

{176} Концепция «производственного искусства» 20‑х годов, однако, всегда понималась ее теоретиками как общеэстетическая программа, универсальная для всех родов художественной деятельности, а не как теория определенной сферы творческой деятельности, т. е. по существу, дизайна. Точно так же никогда не снималась и претензия решить с помощью «вещного искусства» проблему разделения труда, и это несмотря на то, что «производственники» сами отлично понимали, что «искусство в производстве — это проблема *профессиональной* инженерии» (курсив мой. — *А. М*.)[[220]](#footnote-221), ведущая не к снятию, а к новому разделению труда. Это проявилось и в признании ими непригодности тогдашних художников-станковистов для решения задач художественного конструирования в промышленности. Вот почему «левые» теоретики выдвинули программу подготовки в специальных политехникумах художников-конструкторов, вооруженных всем аппаратом специальных знаний. Эта программа имела актуальное значение, ибо большинство художников, внявших максималистским призывам и отказавшихся от «станка» во имя «делания жизни» оказывалось в двусмысленном положении. Имея в виду этих заблудившихся художников, Н. Тарабукин справедливо писал: «… Современный художник-конструктивист, не имеющий никаких специальных технических знаний, стоит на распутьи. Я бы сказал, что его положение трагично»[[221]](#footnote-222).

Но новая педагогическая программа была тогда лишь частично реализована во ВХУТЕМАСе, где преподавали специальные дисциплины ведущие теоретики и практики конструктивизма. Те из художников, кто успел восполнить свое образование в этой кузнице кадров художников-конструкторов, в условиях низкой индустриальной культуры не могли реализовать идею дизайна в чистом виде. Одни из них принялись за то же прикладничество (ткани, посуда), другие занялись моделированием, но без всякой надежды на практическое претворение своих проектов и идей.

Во второй половине 20‑х годов большинство художников-конструкторов осело в тех областях декоративного {177} творчества, которые предоставляли возможность построения «вещи» целиком, но только на кустарной или полуиндустриальной основе: фотомонтаж, вывеска-реклама, театральное оформление, полиграфия и т. п. Массовый же художник испугался открывшейся дилеммы: или прикладничество, или моделирование без всякой надежды на практическое осуществление своих моделей в условиях отсталого производства. Так были созданы объективные условия для массового отлива художников к станковой живописи, окрепшей после организации АХР, ОСТ и других обществ художников-станковистов. «Вещному искусству» и созревавшему внутри этой идеологии дизайну так и суждено было остаться в 20‑е годы гипотезой. В этом повинны были в первую очередь сами «производственники», требовавшие не закрепления за собой права на разработку проблемы художественной промышленности, а альтернативно противопоставлявшие свою концепцию эстетике реализма, стремившиеся заменить образное художественное творчество как устаревшее и несоциалистическое деланием новых вещей. Но очевидно также, что и сами исторические условия и практические возможности нашей индустрии в 20‑е годы были крайне ограничены, что со своей стороны не способствовало самоопределению дизайна внутри «производственничества» или в какой-либо другой эстетической концепции того времени. И в 20‑е и последующие годы наша индустрия не могла планомерно взяться за производство художественных изделий в массовом порядке, добиться эстетического качества своей продукции. Вот почему наша художественная промышленность продолжительное время была представлена преимущественно изделиями художественных промыслов, новой росписью фарфора и текстильной продукцией. Именно эта художественная продукция и завоевывала в основном успех на международных выставках, в которых, начиная с первой половины 20‑х годов, постоянно принимала участие и наша страна.

Однако увлечение кустарным промыслом и настороженное отношение к художественному конструированию, к дизайну, скомпрометированному в «производственничестве» 20‑х годов, вызвало к рубежу 1950 – 1960‑х годов сильное отставание нашей художественной промышленности от требований жизни. Понадобились решительные меры, включая постановление Совета Министров СССР {178} (1962) о развитии технической эстетики и художественного конструирования, чтобы двинуть вперед и эту важную область эстетического творчества.

## V

«Жизнестроительная» доктрина «Лефа», к рассмотрению которой мы переходим, представляла окончательно сложившуюся формулу «производственничества». Теоретики ее отмечали свою преемственность с футуризмом («Искусство коммуны») и конструктивизмом (А. Ган и др.). Вместе с тем они отстаивали оригинальность «жизнестроения» как такой эстетической теории, которая впервые в «Лефе» получила свое «философское» и «социологическое» обоснование. Автором понятия «жизнестроения» был Н. Чужак.

В первом номере «Лефа» Н. Чужак писал: «Футуризм родил производственничество. Производственничество… родило конструктивизм. Конструктивизм родил биомеханику. Биомеханика — по логике инерции — родила эксцентризм, циркизм, трюкизм и всякие прочие маленькие измы, созданные для того, чтобы оправдалась поговорка о расстоянии между великим и смешным (под “великим” подразумевалась идея конструктивизма не как “формы”, а как “метода” реального строительства жизни; под “смешным” — чисто “эстетическая” трансформация этой идеи. — *А. М*.). Прибавьте сюда агитискусство, не изжившее еще себя, но опростившееся до кабаре и частушки; прибавьте искусство рекламы, созданное будто бы нарочно для того, чтобы досадить передовицам т. Стеклова; прибавьте, наконец, так называемый “красный” бульварный роман и прочих попутчиц и непопутчиц нашей большой суматохи, — и вы поймете ту *перспективную трудность*, которую создало *обильное почкование* лефо-искусства, — естественно, по требованию жизни, пошедшего *от глуби вширь*, но и зашедшего в такую ручейковую распыленность, при которой — из‑за деревьев не видно леса»[[222]](#footnote-223).

Н. Чужак мрачно оценивал сложившееся к 1923 г. положение в «левом» художественном движении. Его глубоко не удовлетворяла проявившаяся к этому времени {179} тенденция чисто художественно интерпретировать идеи «вещизма». Общее состояние в «левом» искусстве представлялось ему «суматохой» экспериментаторства, в которой утратилась всякая связность представлений. Н. Чужак полагал, что первоначально заявленные (через «Искусство коммуны») идеи «производственного искусства» отчасти затерялись среди менее важных идей «левого» искусства, отчасти получили ложную интерпретацию: … «Одни… более прямолинейные, уже договариваются, смятые жизнью, до искусства как агитки, совершенно упуская из виду, что агитка, как она ни почтенна, есть только временная и отнюдь не покрывающая задача искусства… Другие — ударяются в нигилизм, в отрицание искусства во имя убийства эмоции…»[[223]](#footnote-224) Эти извращения он объяснял тем, что зачинатели «производственничества» не сумели облечь свои идеи в должную теоретическую форму. В их трактовке этой концепции проявились «грубая вульгаризация материализма, определенное прикладничество искусства, его явная недооценка», вызванные тем, что «*диалектичность мышления у них отсутствует*»[[224]](#footnote-225). Отметив это, Н. Чужак формулировал задачу «Лефа»: «Осознанию руководящей философии искусства как одного из методов жизнестроения — должны быть посвящены наши усилия. К восстановлению руководящей *идеи футуризма* (т. е. “производственничества”. — *А. М*.)… должны быть направлены шаги всех идеологов фронта»[[225]](#footnote-226). Этой цели и должна была служить предложенная им методология: «Искусство как метод *строения* жизни (отсюда — преодоление материи) — вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства», противопоставлявшееся другой неистинной (?) методологии: «Искусство, как метод *познания* жизни (отсюда — пассивная созерцательность) — вот наивысшее… содержание старой, буржуазной эстетики»[[226]](#footnote-227).

Н. Чужак понимал, что связываемое с «производственничеством» отрицание искусства вредит его самоутверждению не только в глазах широкой общественности, но и в глазах поддерживающих его «левых» художников. Поэтому, задавшись целью научно обосновать эту {180} доктрину, он постарался занять гибкую позицию в отношении этого принципиального для нее вопроса: «Стоит ли культивировать искусство?» — говорил он в этой связи и отвечал: «Да, стоит!», декларируя тем самым, что примитивный нигилизм ему чужд. Вместе с тем это не означало признание необходимости и важности существования искусства в системе пролетарской культуры. Он видел, что искусство вместо того, чтобы исчезнуть, продолжает жить, художественно трансформируя «конструктивизм» и как бы хороня его в себе, но относился к этому как к данности, которая, однако, его совсем не радовала[[227]](#footnote-228). Поэтому обращенный к «левым» призыв Н. Чужака не отказываться от искусства был продиктован не гуманитарными, а всего лишь тактическими соображениями, расчетом на то, что само искусство рано или поздно упразднится. Фатальная уверенность лефовца в том, что некогда «искусство сольется с жизнью,… проникнет жизнь», а следовательно, уже не будет «ни какого-то особого занятия искусством… ни — каких-то особых от единослиянной жизни “произведений искусства”, специально, как таковых, сделанных»[[228]](#footnote-229), следствием своим имела всего лишь терпимое отношение к художественной культуре в настоящем. Вынужденный считаться с неприятными для него фактами, он не нашел ничего другого, как произвольно истолковать их. В результате родилось новое определение искусства, а «революционный» ранее лозунг «вещизма» сменился на лозунг «эволюционный». «Искусство — поскольку оно еще мыслится нами как временная, впредь до полного растворения в жизни, своеобразная, построенная на использовании эмоции, деятельность — *есть производство нужных классу и человечеству* {181} *ценностей (вещей)*», — писал Н. Чужак, мечтая о том времени, «когда действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа, *извергнет за ненужностью* искусство, и этот момент будет благословением футуристического художника, его прекрасным “ныне отпущаеши”»[[229]](#footnote-230).

Формулируя новые задачи «Лефа», Н. Чужак вносил существенные, как ему представлялось, поправки в воззрения основоположников «производственничества». Суть их сводилась к следующему: «Поскольку идеологические ценности, построенные на диалектическом осознании мира, нами приемлются (как и материальные) лишь под углом их назначения, — постольку *не может быть речи об отрицании “идеи вещей”*. Не только осязаемая вещь, но и идея, *вещь в модели* — есть содержание искусства дня»[[230]](#footnote-231). Это положение комментировалось теоретиком в следующем номере журнала «Леф»: «Было бы большой нелепостью понимать под “вещью” только внешне осязательную материальность, — ошибка, допущенная первыми производственниками искусства, упершимися в вульгарно-фетишизированный, метафизический материализм, — нельзя выбрасывать из представления о вещи и “идею”, поскольку идея есть необходимая предпосылка всякого реального строения — модель на завтра»[[231]](#footnote-232).

Приняв на вооружение новое определение искусства «идея как вещь в модели», Н. Чужак далее прогнозировал его задачи: «Строение диалектических моделей завтрашнего дня, — под углом ли эмоциональным преимущественно (искусство), под углом ли преимущественно логическим (наука) — в совершенно одинаковой степени необходимо классу будущего (пролетариату. — *А. М*.)… То и это творчество равно оправдывается диалектическим материализмом. Не трудно видеть при этом, что искусство коммунистических построений даст *модельный* скорее уклон, искусство же конкретного дня плотнее подойдет к производству конкретно-утилитарной вещи, т. е. — … товара. Явления — одного и того же порядка, только количественно разные»[[232]](#footnote-233).

Но эта предложенная Н. Чужаком «поправка на идею» не являлась реабилитацией искусства. Поднимая на щит {182} «идею», теоретик ратовал не за «художественную идею» (она ассоциировалась у него с «эстетизмом»), а за такую «идею», которая могла бы служить конструктивным образчиком для построения утилитарной вещи: «… Идеи нам нужны и — даже больше, чем Воронскому (теоретик, проводивший в 20‑е годы резкую критику “производственничества” с позиций гносеологической эстетики. — *А. М*.). Но наши идеи — только план для завтрашних вещей»[[233]](#footnote-234)

Если бы в данном случае речь шла о строго ограниченной рамками материального производства творческой деятельности, то, вероятно, теоретические рассуждения Н. Чужака носили бы совсем невинный характер. На самом же деле здесь говорилось об искусстве вообще, а частный эстетический принцип закладывался в основание всей эстетической науки. Таковым принципом стало выведенное Н. Чужаком тождество «идеи» и «вещи». «Овеществленная идея», выступив в «Лефе» в качестве универсального эстетического принципа, следствием своим должна была иметь еще большее «овеществление» искусства сравнительно с тем, что уже имело место на первом этапе «производственничества» («Искусство коммуны»), ибо оно распространялось теперь не только на чаемое в грядущем «жизне-искусство», но и на все формы и жанры художественной культуры в настоящем.

Тенденцию к «овеществлению» искусства отстаивали почти все теоретики «Лефа». Наиболее последовательным из них в этом смысле был Н. Чужак. Уже в первых его выступлениях на страницах журнала отчетливо проявилось стремление именно с этой точки зрения пересмотреть эстетику и основные задачи художественной культуры. «Поправка на идею» превращалась в своего рода трамплин, откуда теоретик повел широкое наступление на искусство с целью превратить его в исключительно подсобное средство для материального строительства. Первые шаги в этом направлении привели к отказу от всего прошлого искусства. Основанием для этого служила сочиненная теоретиком формула: «Старое искусство не только предполагает, — оно требует — пассивную, мягкую, как воск, так называемую “восприимчивую” психику, необходимую при *созерцании*. Принцип *обезволения* лежит {183} в самой природе старого искусства»[[234]](#footnote-235). Исключение было сделано только для футуристического искусства, названного Н. Чужаком пролетарским. Однако уже в 1923 г., оценивая некоторые перемены в лагере футуристов, этот лефовец в категорической форме утверждал, что «совершенно недостаточно такое искусство (футуристическое. — *А. М*.), которое, хотя бы самым авангардным образом, но чисто внешне и со стороны, — *аккомпанирует* реальную жизнь», мотивируя это тем, что «искусство, как аккомпанемент, — пусть даже самый революционный, — *есть ничто перед задачей самого активного слияния с процессом производства*»[[235]](#footnote-236). Неполноценным с точки зрения Н. Чужака являлось и настоящее агитационное искусство, представленное творчеством ряда футуристов, прежде всего В. Маяковского. И, наконец, особому остракизму была подвергнута лирическая поэзия Маяковского. Относительно поэмы «Про это» было со всей определенностью заявлено: «Совершенно не нужно *такое*… искусство»[[236]](#footnote-237).

Таков далеко не полный список эстетических ограничений, введенных Н. Чужаком в 1923 г., в момент провозглашения «жизнестроения», которое представляло собою набор общих декларативных утверждений и лозунгов, вносивших, по справедливому замечанию Н. Берковского, «художественную бесхозяйственность» в эстетику. К примеру, такие призывы Н. Чужака, как: «Довольно, наконец, пробавляться декларациями о коммунизме и производстве… *Пора* молотобойцам языка по-настоящему приняться за словесную оснастку вещей. Пора конструктивистам слова в самом деле влиться в производство»[[237]](#footnote-238) и др., — свидетельствовали о явном превышении со стороны теоретика возможностей литературы и, следовательно, о непонимании им специфики художественного слова и литературных средств вообще. Призывая писателя или поэта на равных условиях состязаться с материальным производством, Н. Чужак как бы горел непродуманным желанием, «чтоб писали плугом, а пером пахали»[[238]](#footnote-239).

{184} Все это стало возможно потому, что теоретик, задавшийся целью осмыслить искусство, меньше всего исходил из предмета самого искусства. Новое (пролетарское) искусство, его смысл и назначение выводились им извне.

Таковыми внешними предпосылками являлись активистски понятые положения диалектического материализма. Так, перефразируя определение диалектики, данное Марксом, Н. Чужак, писал: «Если в основе всякой, в том числе и художественной, деятельности. … лежит какая-то материальная данность, но данность эта *уже* есть “нечто *преходящее*”, т. е. содержащая в себе “не только положительное понимание существующего, но также и понимание его *отрицания*”, то ясно, что не фиксирование отложившегося быта… является задачей искусства, а — реализация той *воображаемой*, но основанной на изучении действительности *антитезы*, в выявлении которой заинтересован завтрашний день, — *представление каждой синтезированной (“осуществленной”) формы “в ее движении”, т. е. под знаком нового и нового процесса вечно обновляющейся и развивающейся изнутри материи*»[[239]](#footnote-240).

Из этого рассуждения по поводу «материи вообще», поглотившей в себе «материю искусства» (специфически-конкретный предмет искусства), были тем не менее сделаны конкретные выводы относительно самого искусства. Один из них гласил: «Диалектический материализм, покоящийся на понятии об относительности вещей, не может ни одну из существующих в художестве… форм признать исключительной, абсолютной»[[240]](#footnote-241). Нет надобности говорить, что такого рода релятивистское умозаключение открывало зеленую улицу нигилизму. Абстрактное теоретизирование Н. Чужака вело к полному обесцениванию художественной культуры.

Теоретическая безысходность Н. Чужака усложнялась еще тем, что, наряду с вульгарным перенесением на познание искусства плохо понятого диалектического материализма, им была предпринята попытка смоделировать представление об искусстве будущего на базе им же самим сочиненной социологической характеристики пролетариата, сводившейся к тому, что «пролетариат есть социальная {185} группа, двойственная по своей природе», что «с одной стороны, это — только лишь *класс*, со всеми особенностями классового положения, т. е. прежде всего с узкоклассовой борьбой за существование, борьбой за конкретный кусок хлеба…, а значит — и с определенной узкоклассовой психологией» и что, «с другой же стороны, — это класс — на знамени которого начертано освобождение от классового ига… *последний класс*, и, в качестве такового, не может не обладать своеобразной психикой, включающей в себя момент предвосхищения грядущих норм»[[241]](#footnote-242). Опуская неуместные в данном месте критические комментарии относительно неправомерности рассуждения по методу: «с одной стороны — с другой стороны», заметим только, что эта характеристика во многом предопределила последующие построения Н. Чужака в эстетике. В частности, с ее первой частью нельзя не соотнести ту программу, которую теоретик выдвигал в 1923 – 1925 гг.: «Мы так, видите ли, наголодались по предметам как продуктам *реального именно потребления*, питаясь жиденьким “жизнепознанием” (искусством. — *А. М*.) последышей-аскетов, что несущественный, на взгляд меньшековствующих критиков, вопрос об ударении (ориентации искусства на материальную вещь. — *А. М*.) выдвигаем как вопрос крутой и кровный… Естественным является упор на “вещь” в искусстве — в дни, когда катастрофический изъян в вещах получен нами в наследство от вчерашнего хозяина жизни… Вместо искусства постных “представлений” о вещах… побольше искусства самых всамделишных — осязаемых, слышимых, зримых, тщательно обнюхиваемых и, по возможности, съедобных — вещей»[[242]](#footnote-243). Это называлось «понять» «узкоклассовую психологию» пролетариата. После этого можно было подняться и выше.

Различные оговорки, призванные смягчить «вещистские» тенденции «жизнестроения» («Лефы вовсе не такие идолопоклонники вещей, чтобы скакать за вещью через “пропасть”. Но они и не такие фетишисты идей, чтобы “жить с женой” только в грезах»[[243]](#footnote-244)), увязывались со второй частью характеристики пролетариата, т. е. со «своеобразной {186} психикой», которая включала некий момент «предвосхищения грядущих норм». «Нормы», на которые должна была замкнуться эволюция «последнего класса», теоретик видел в некоем упорядоченном с помощью науки массовом активизме, направленном, главным образом, на практическое творчество: «… Рабочий класс везде и всюду, — и в реальной, действительной науке; и в реальном, действительном искусствотворчестве; и в действительной, костистой драке за нужный социальный строй, — *везде и всюду пролетариат центр тяжести переносит с момента познания на непосредственное строение вещи, включая сюда и идею, но — лишь как определенную инженерную модель*»[[244]](#footnote-245).

Очевидно, что, располагая в качестве теоретической модели искусства только «нормами», а следовательно, оставляя вне поля зрения сам предмет размышлений — искусство, легко можно было делать всевозможные прогнозы. Так, согласно предначертаниям Н. Чужака, искусство должно раствориться в порах жизни и исчезнуть раз и навсегда. Аргументы, выдвинутые теоретиком для подтверждения такого исхода, не отличались доказательностью, поскольку обходили стороной само искусство и реальные тенденции его развития. Говорилось только, что «момент преодоления материи — не есть удел только художника», что «масса радостно и вольно втягивается в процесс творения», опрокидывая все «храмы» и «священные абсолюты» оторванной от жизни художественной культуры, что на смену искусству идут «мастерские, фабрики, заводы, улицы, — где *в общем праздничном процессе производства* — творятся… товаро-сокровища» и что, наконец, «ритмика искусства — ритмика труда — это едино»[[245]](#footnote-246).

Определенно можно констатировать, что подобная аргументация прямо не относилась к искусству, а следовательно, не являлась — в строго научном смысле — доказательством с такой категоричностью заявленного тезиса об исчезновении искусства в будущем. Формула «искусство как метод строения жизни», — не будучи выводом из анализа специфической природы искусства и {187} прямо противореча тенденциям его реального развития, — оказывалась своего рода «теоретическим императивом», не только не доказуемым, но и не нуждавшимся в специальных доказательствах. Принимаемая в качестве «желаемого», эта формула по сути дела выросла из одной веры и сложилась как телеологическая модель некоей унифицированной культуры, исключившей из себя искусство.

Телеологизм дезориентировал Н. Чужака на поприще эстетики, вселил в него ложную уверенность, что производство материальных вещей, созидание новых форм быта, научное прогнозирование и т. п. в состоянии заменить собой то место и значение, которые искусство на протяжении тысячелетий занимало в культурной жизни человечества. Оценивая это как *упрощение*, мы задним числом должны воздать должное Н. Асееву, который в полемически заостренных стихах осудил эстетику «жизнестроения»:

Дурацкое  
 звание поэта  
Я не уступлю  
 никому, —  
ни грохоту  
 Нового Света,  
ни славе  
 грядущих коммун…  
Сидите, томитесь,  
 корпите  
на каменном кресле  
 труда  
в надсаде,  
 в натуре,  
 в нарпите,  
а это ведь —  
 все ерунда!  
Вот выйти  
 и выдохнуть разом  
всю гарь  
 человеческих дней,  
и метить  
 расширенным глазом  
на то, что  
 больней  
 и родней![[246]](#footnote-247)

{188} В этих стихах автор «Стального соловья», воинственно ополчась на «утилитаризм», отстаивал суверенное право художника творить искусство, а с тем и право личности на особые духовные потребности, каковые не могут быть удовлетворены просто «работой», где бы и когда бы этот человек ни жил и что бы он ни делал. Поэтический манифест Н. Асеева при всей его широковещательности был адресован прежде всего лефовским идеологам «производственного искусства». Он — один из примеров яростной полемики внутри «Левого фронта» между художниками, с одной стороны, и теоретиками — сторонниками ортодоксального «производственничества» — с другой. Среди последних Н. Чужак — этот «русский мыслитель с германскими приемами, кунстатор Лефа»[[247]](#footnote-248), — отличался крайней последовательностью в проведении жесткого курса на растворение искусства в производстве, а следовательно, и на отказ от искусства во всех его конкретных проявлениях, начиная от русской классики XIX в. и кончая самим «левым» искусством 20‑х годов. Не кто иной, как Н. Чужак, во имя плохо понятых идеалов искусства и культуры будущего подверг гонениям поэзию В. Маяковского и Н. Асеева. Особой силы удар Н. Чужака пришелся по Вс. Мейерхольду и по «левому» театру вообще[[248]](#footnote-249). «Производственнический» максимализм Н. Чужака не обошел стороной и творчество А. Родченко, фотомонтажи которого были объявлены «натуралистической беспомощностью»[[249]](#footnote-250).

В середине 20‑х годов «производственничество» в лице Н. Чужака полностью обнажило свои ограничительные для художественного творчества свойства. Это привело к непопулярности данной концепции среди самих «левых» художников. Причем, в роли критиков, хотя и не таких откровенных, как Н. Асеев, предстали еще совсем недавние апологеты «производственничества», среди которых был и В. Маяковский. Руководимый им «Новый Леф» уже больше не говорил о «жизнестроении».

### **{189}** \* \* \*

Лефовская программа «производственного искусства» выросла несомненно на романтическом пафосе первых послереволюционных лет. Внутренний же парадокс этой концепции состоял в том, что она была не совсем осознанным ответом на противоречия — субъективные и объективные, — с которыми столкнулась революция и которые с полной очевидностью зафиксировал нэп.

Быть может, эмоционально более других переживая драматизм ситуации нэпа, идеологи «Лефа» определили для себя эту противоречивую ситуацию в виде дилеммы: «… или культивировать буржуазное, реакционное, тянущее назад искусство, или по мере сил строить свое революционное, пересоздающее быт рука об руку с общесоциальным строительством; — или сидеть сложа руки, вздыхать о будущем и ожидать его, погрязать в болоте эстетического мещанства, или бить по этому мещанству и строить новые формы, исходя из задач созидающего пролетариата»[[250]](#footnote-251), — и выбрали второе. Такой выбор для лефовцев означал прыжок в неведомое. И это ими не скрывалось: именно в «Лефе» рядом со словом «наука», характеризующим идею «производственного искусства», прочно ужилось другое слово — «утопия» («Утопия или наука?» — так назвал одну из своих статей в защиту «производственничества» Б. Арватов). Доктрина «производственничества» рассматривалась теоретиками и художниками «Лефа» как «устремление», как эмоциональное средство прорыва царства необходимости, как волевой способ сохранения социалистических идеалов перед лицом их возможной утраты. Трагический пафос вытолкнул лефовцев из жизни в мечтаемую «действительность». Трагизм своего положения они усугубили еще тем, что в своих умозрительных идеалах увидели активное оружие и с его помощью решили обуздать идеологический, бытовой и художественный «хаос», выросший тогда. Современник, близко к сердцу принимавший двусмысленность их положения, писал о них как о «трагически обманувшихся, обманывавших себя больше, чем других»: «… Деятели “левого фронта” в искусстве — пасынки нэпа… Отверженные и буржуазной культурой, и революционным государством, {190} и воинствующим нэпом, — они великолепны в своем трагизме одиночек»[[251]](#footnote-252).

В эстетической программе «Лефа» центральным пунктом стояло само искусство, переосмысленное, во-первых, через «художественный труд» (синтетическая деятельность), а во-вторых, через «материал» (вещество вообще). Последнее в «Лефе», также выступавшее под вывеской «вещи», приобрело почти космическое значение, ибо вобрало в себя и материальные предметы и идеи, и даже человека (физический и духовный комплекс), подлежащие творческой обработке. Поэтому представление об искусстве здесь связывалось с «высшим видом всякого творчества, видом творчества гармонического, свободного, сознательно и преднамеренно целостного, непосредственно творимого и непосредственно воспринимаемого, социально-биологический смысл которого выражается в том, что лишь в искусстве возможно полное и синтетическое развертывание всех активностей творящей личности и творящего коллектива»[[252]](#footnote-253).

Это было определение того искусства, о котором грезили деятели «Лефа»: «Основная задача пролетариата… в том, чтобы искусство стало творчеством не вне жизни существующих форм… а форм самой жизни»[[253]](#footnote-254). Оно противопоставлялось бытовавшим в 20‑е годы представлениям об искусстве как украшении жизни или эстетическом добавлении к ней, а также теории искусства как познания. Гносеологическая эстетика, говорившая об искусстве как чисто познавательной деятельности или деятельности, вызывающей переживания особого рода («эстетическое наслаждение»), в программе «Лефа» была заменена учением об искусстве как средстве эмоционально организованного воздействия на психику в связи с задачами классовой борьбы и построения коммунистического общества. Принятое разделение искусства на «форму» и «содержание» здесь было сведено к учению о способах обработки «материала» в нужную «вещь», о «назначении» этой «вещи» и методах ее «усвоения». Социологическая установка, при которой искусство рассматривалось *структурно*, как складывающийся и взаимно переплетающийся {191} процесс производства и потребления организованных и организующих «вещей», привела теоретиков и художников «Лефа» к определению: «… Форма есть задание, реализованное в устойчивом материале, а содержание есть то социально полезное действие, которое производит вещь, потребляемая коллективом»[[254]](#footnote-255).

Деятели «Лефа» понимали социальную функцию искусства слишком прямолинейно, упрощали сложный механизм воздействия искусства на жизнь, на человека до буквального эмоцио-воздействия. Но их теоретическая некомпетентность в этом сложнейшем вопросе только отчасти объясняет происхождение принятой ими установки на эмоционально-организующее искусство.

Секрет в том, что лефовцы на смену прошлому искусству, с их точки зрения, якобы пассивно отражающему природу и общественную жизнь, хотели создать такое «искусство», которое бы «активно» преодолевало природную и социальную материю. Задуманное «искусство» должно было также по замыслу лефовцев разрешить то противоречие, в котором оказывалось традиционное искусство с его условностью, а следовательно, и «иллюзорным» отношением к реальному жизнестроительству.

Из существующих эстетических форм деятели «Лефа» сделали акцент на те, которые по своей самодеятельной природе уже находились на стыке искусства с реальной действительностью. Такими формами являлись, прежде всего, массовые празднества. Умозрительно очерченный феномен «технического искусства» также относился ими к новым эстетическим формам. Что же касается искусства как такового, то предполагалось из всего его арсенала подвести под категорию «нового» только то, которое в качестве своего внешнего эффекта имело бы не наслаждение, не украшение, наконец, не познание, а активный эмоциональный настрой отдельного человека или целого коллектива для практического дела. Функция такого искусства мыслилась как прямое воздействие на зрителя, читателя, слушателя с целью побуждения их к каким-то активным поступкам, с самим искусством непосредственно не связанным.

Реальной формой искусства, приближающейся к идеалу «лефоискусства», являлось агитискусство, пышно расцветшее {192} в годы революции. Но к нему деятели «Лефа» предъявляли строгие требования. Оно должно было соответствовать высоким профессионально-художественным критериям. Связанное с новой социальной практикой не только по линии тематики, но, — и на этом ставилось особое ударение, — по линии новой формы, агитискусство могло стать, по мысли лефовцев, эмоциональным фактором прямого социально-классового воздействия и вызвать конкретные и заранее запланированные поступки. И характер этого воздействия, и поступки, им вызываемые, должны были, однако, носить специфический характер. От агитискусства теоретики и художники «Лефа» ожидали не «идеологического» (по линии содержания), а «производственного» (по линии формы) воздействия. Иначе говоря, воздействия методом и качеством художественного труда, которое бы находило отклик и ответное подражание у людей обычного труда везде и всюду.

Построение чаемой модели нового искусства в «Лефе» сопровождалось критикой и искусства и эстетики. Эта критика весьма напоминала разрушение эстетики и, особенно, искусства, ибо старательно стремилась превратить его в средство для достижения вне его лежащих целей. Особенностью этого «разрушения» было то, что оно проводилось средствами самого же искусства. Леф, говорил в этой связи С. Третьяков, «должен искусство использовать, противопоставляя на его же арене: бытоотображательству — агитвоздействие; лирике — энергическую словообработку; психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу; чистому искусству — газетный фельетон, агитку; декламации — ораторскую трибуну; мещанской драме — трагедию и фарс; переживаниям — производственные движения»[[255]](#footnote-256).

Борьба внутри искусства, проводимая средствами самого же искусства, предполагала в качестве конечной цели растворение искусства в действительности, его самоизживание. Явление такого рода, препарированное в умах чистых теоретиков, например, Н. Чужака, представало в обескровленном виде и переставало соответствовать фактическому первоисточнику, ибо этот первоисточник со всем его внешним экстремизмом в структуре сознания художников {193} «Лефа» принимал иной смысл. Борьба против искусства, проводимая «левыми» художниками на территории искусства и средствами самого же искусства, не могла привести к гибели художественной культуры. Этого не мог понять Н. Чужак. Не разглядев сути дела, не разобравшись в диалектике художественных метаморфоз «левого» искусства, он удовольствовался словесными заверениями художников относительно смерти искусства вообще, которые они в пылу полемики, а еще больше в экстазе созидания новаторского искусства так щедро рассыпали. Поверив их словам, он построил гипотезу о смерти искусства, а когда против нее выступили сами художники, Н. Чужаку не оставалось ничего другого, как обвинить этих художников в непоследовательности и даже в измене принципам «производственничества».

Труднее объясняется то «единоверие», которое продолжительное время господствовало в «Лефе», распространяясь на всех его участников — теоретиков и художников. Здесь кроется подлинная загадка, рожденная стремлением лефовцев реализовать «производственничество» средствами искусства.

В эстетической программе «Лефа» мы сталкиваемся с тем же парадоксом, который уже встречался нам, когда мы анализировали идеи «Искусства коммуны». Здесь также под видом внутреннего осмысления искусства на самом деле совершается чисто внешнее, социологическое осознание искусства. Для самих деятелей «Лефа», преимущественно художников, которые в одно и то же время строили эстетику и творили новое искусство, здесь не было противоречия. С точки зрения строгой науки, все выглядело иначе. В программе «Лефа» как бы совершалась незаконная подмена одного тезиса другим, один, чисто внешний срез искусства накладывался на другой, внутренний, требующий специфического осознания. Такой метод, не выдерживающий научной критики, являлся специфическим отражением противоречий, которые возникли при столкновении профессионального искусства с новым социальным феноменом — эстетическим сознанием масс. Поэтому лефовцев, как и сотрудников «Искусства коммуны», объективно должно было интересовать не только искусство, но еще больше те сложные отношения, которые рождались на их глазах при встрече масс с искусством. Особыми условиями социального бытования искусства {194} в первые годы революции и объясняется интерес «левых» художников к «производственничеству». Эта же причина, вероятнее всего, лежала и в основе единоверия теоретиков и художников «Лефа» в 1923 – 1924 гг.

### \* \* \*

Нэповская Россия в представлении лефовцев — сумасшедшая «трагедия», поставленная на грандиозной сцене по хитроумным законам истории. В этой «трагедии» полный состав действующих лиц. Есть здесь злодей, есть герой, есть инертная масса, поочередно склоняющаяся то в одну сторону — к злодею, то в другую — к герою. Первый злодей — «Нэп-жирный»: «Его морда в витринах экстраобжорных магазинов, в искромете ювелирен, в котиках и шелках, в кафе и казино. Его бычий затылок в купленных за миллиарды уютных квартирках», в которых «гардины, фикусы, фарфоровые слоники, а подчас и тарелки советского фарфорзавода с надписью “не трудящийся не ест”»[[256]](#footnote-257). Этот пролетарский лозунг не смущает нэпмана. Проявляя бурную коммерческую расторопность, он чувствует себя «трудящимся», а его труд — биржу и товарный рынок охраняет рабочее государство.

Второй злодей — «обиженная революцией группа бывших собственников и рантье, носители буржуазных и феодальных традиций». Существуя на подачки «Нэпа-жирного», они сидят в «своих паучьих углах», с чопорной церемонностью выжидая конца «праздника красного хама»[[257]](#footnote-258).

К первым двум персонажам примыкает «спецовская интеллигенция», саботировавшая Советскую власть в 1917 – 1918 гг. Теперь она работает, но по-прежнему исполнена глубочайшего скепсиса: «Всякое бывало. Бросьте думать, что Москва пульс Мира! Не забывайте — все равно от органического ритма эволюции экономической и бытовой не убежишь!»[[258]](#footnote-259).

Эти условные лица — персонификации буржуазно-капиталистических укладов. Они составляли одну сторону нэпа. За ними тянулась, на них равнялась, им противостояла глыба инертных социальных слоев мещанства, которые {195} с нэпом приобрели почти самостоятельную логику развития. В них «Леф» и увидел то «вещество» («авторитарное сознание»), тот косный социальный материал, который нужно было обработать в подходящую для революции форму. К этому сводился его социальный замысел.

Истинными героями нэпа были пролетариат и его партия. В представлении «Лефа» они вставали в ореоле трагического обаяния. Это они с революционных баррикад перешли в заводские цеха, к станкам, пересели за рабочие столы контор и заводоуправлений, влились в аудитории рабфаков и фабзавучей. Здесь решался исход революционной борьбы с победой тех, у кого больше выдержки. Пролетариат и его партия, обучаясь методам у интеллигенции, сноровке и ловкости у нэпмана, потеряв всякое представление об отдыхе, дыбили и упорядочивали старую Русь. Технически почти безоружные, они с энтузиазмом выполняли любую работу, рассматривая ее как участок революционного фронта, вынужденного для накопления сил перейти в прозу обыденного труда.

Культ сверхработы, в условиях 20‑х годов обусловленный объективными трудностями, нашел в «производственничестве» «Лефа» свое, но отнюдь не прямое отражение. Феномен «труда» хотя и выступил здесь в качестве идеала, но сам этот идеал не являлся простым слепком с исторически отсталых форм российского производства (ремесленный или машинизированный труд). Рассмотренный в далекой перспективе, как следствие еще только предстоящего революционизирования производительных сил и социальных отношений, «идеализованный труд» и стал в «Лефе» исходным эстетическим принципом. Через «вещное искусство», являвшееся выражением этого идеала, лефовцы стремились заразить пассивных радостью материального, целесообразно поставленного труда, эмоционально организовать волю пролетариата в один рабочий кулак и, таким образом, продержаться до новых взрывов на интернациональном фронте революции. Отсюда выросла вся «производственная метафизика» в эстетике «Лефа», последовательно распространенная на искусство и на его имманентную природу. Отсюда и тот акцент на «эмоциональный по преимуществу» смысл искусства как некоего идеального приближения к реальному строительству. Лефовское понимание искусства связывалось {196} с тактическими соображениями использовать художественную идеологию в качестве орудия для ковки новой изобретательно-активной психики.

Оставляя за пролетарским государством и партией роль политического и экономического регулятора в масштабе всей республики, «Леф» хотел закрепить за собой ту область культуры, которая связана с эмоционально-психической подготовкой человека к труду, практике и изобретательству. Деятели «Лефа» полагали, что в противоречивой и казавшейся им двусмысленной обстановке нэпа можно сохранить завоевания революции только через крайнее напряжение сил. Сообразно с этим они хотели апеллировать не просто к сознанию, а к чувствам пролетариата, к его мироощущению, вкладывая в последнее такой смысл: «Под мироощущением, — в отличие от миропонимания, или мировоззрения, которое строится на познании, на логической системе, — мы, — писал С. Третьяков, — разумеем сумму эмоциональных (чувственных) оценок, создающихся у человека… Никакое миропонимание не жизненно, если оно не переплавилось в мироощущение, не стало живой двигательной силой, определяющей все поступки, всю повседневную физиономию человека… Степень напряженности человека, радостной заинтересованности, гневной настойчивости, отдаваемая им своему производственному коллективу, степень его деловой заразительности вот… значимость мироощущения»[[259]](#footnote-260). Средствами искусства формируя такое мироощущение, лефовцы требовали от каждого участника пролетарского фронта полной отдачи физических и духовных сил. Такого рода мобилизация изнутри означала призыв к новому человеку — коллективисту в подлинном смысле, в котором две его личностные стороны: эмоционально-внутренний эгоизм и граждански-внешний коллективизм, в реальной истории выступавшие как две разрозненные половины, как два разных лица, — должны были переплавиться в нечто целостное.

Борьба за человека, проводимая «Лефом», не имела ничего общего с тэйлоровскими установками на узкую профессионализацию, хотя и выступала нередко под флагом «американизации» личности. И вовсе не потому, что {197} промышленный потенциал, от которого оттолкнулись буржуазные рационализаторы труда, в России 20‑х годов отсутствовал, но, главным образом, по той причине, что лефовская мобилизация, подогреваемая свежей памятью революции, все внимание акцентировала на инициативе личности, на ее имманентной включенности в общественную, а не только чисто производственную деятельность.

Для того чтобы понять истинное содержание идеала в «Лефе», следует фокусировать внимание не столько на категорию «труда», сколько на тот внутренний смысл, который вкладывали теоретики и художники «Лефа» в этот феномен.

Мы имеем в виду требование последовательного социализирования общественных отношений, записанное в эстетической программе «Лефа».

Человек может быть рабом перед лицом могучих сил природы. В конечном итоге, его свобода — подлинная, а не мнимая — упирается в совершенствование производительных сил, снимающих потребность в механической и уродующей человека «работе». Но есть и другая сила, противостоящая человеку изнутри, сила социальных привычек, закрепляемая системой общественных отношений. Она-то и делает нередко человека рабом самого себя. Поэтому борьба «Лефа» за деятельного, свободно проявляющего себя человека включала целый комплекс задач по внешнему и внутреннему переустройству общества самим этим человеком. Эта борьба не являлась рецидивом футуризма, будоражившего буржуазную психику с помощью желтой кофты, раскрашенных лиц и издевок в адрес Пушкина, футуризма как мироощущения, утверждавшего личность индивидуалистического толка с ее беспредметным азартом и чисто спортивными побуждениями. Мобилизация проводимая «Лефом» за новый строй переживаний и чувствований, за новый социально-психологический уклад, упиралась не только в предрассудки. Она вставала как тотальная война против всего старого мира, против нэповского быта, максимально олицетворявшего мир частного эгоизма и мелкой пошлости.

С точки зрения накала общественной борьбы, которой поколение художественной интеллигенции 20‑х годов отдавало себя целиком, нет ничего утопического в идеале «Лефа». Утопизм же заключался в том, что лефовцы хотели из всей массы участников революции сделать людей {198} по масштабу такого идеала и сделать немедленно, не дожидаясь, пока создадутся к тому предпосылки, а отчасти и вопреки этому, по принципу: «куй железо, пока горячо», т. е. пока не остыл пафос революции или, как любили выражаться некоторые из них, пока революция, пропущенная «через лавочку искусства» и записанная «в разряд сюжетов и абсолютов», не обезвредилась как формирующий нового человека фактор.

### \* \* \*

В каком свете могло предстать искусство с той утопически-высокой позиции, куда унесли себя в мечтах художники и теоретики «Лефа»?

При всем многоразличии индивидуальных восприятий искусства и его оценок, художники и теоретики «Лефа» продолжительное время сходились на формуле Н. Чужака, весьма напоминавшей эстетические максимы Чернышевского: «Искусство — это лишь робкое ученичество перед лицом огромно развивающейся, творимой жизни… Тысячами лучших ритмов и шумов бьется неподдельная, реальная жизнь, и танец этой жизни неизмеримо причудливей хитрейших шпаргалок искусства!»[[260]](#footnote-261) В противопоставлении реальной жизни искусству с обязательным принижением последнего теоретики заходили дальше, чем художники. Не в состоянии проникнуть в природу имманентных свойств искусства, они переводили художественную условность в общесоциальный план и видели в ней частное и на определенной стадии общественного развития необходимое средство самообмана («иллюзию»). Такая оценка не предполагала отрицания объективного значения за художественной «иллюзией» в прошлом. Б. Арватов, например, утверждал, что в условиях античности художественная «иллюзия», принявшая мифологическую форму, объективно формировала силы человека в его борьбе с природой. В эпоху буржуазных революций она стала активным орудием буржуазного класса, его идеологическим и эмоциональным средством воодушевления. Но быстро исчерпав свои возможности на поприще классовой борьбы, художественная «иллюзия» превратилась в частного {199} сотрудника буржуазного индивида в его бытовой, житейской повседневности и удовлетворяла его потребность в мечте, никогда не воплощавшейся на деле. Словом, «иллюзорное искусство», по мнению лефовцев, было нужно в прошлом, оказывалось необходимым в настоящем только потому, что человек не являлся господином своей судьбы и подчинялся либо стихии мира природы, либо стихии социального развития. Но есть рубеж, когда исчезает надобность в «иллюзорном» преодолении природной и социальной материи. Тогда вредными оказываются все иллюзии, в том числе и художественная. Такой рубеж деятели «Лефа» и усмотрели в революции 1917 г.

Имела ли какой-нибудь смысл лефовская критика художественной «иллюзии»? Объективно само искусство ведь никогда не претендовало на то, чтобы его принимали за «реальность». И с этой точки зрения социологическая критика «Лефа», направленная против самих основ искусства, против условной «эстетической реальности», являлась, вне всякого сомнения, вульгарной и приводила к отказу от искусства. Вместе с тем, некий объективный смысл скрывался за таким гонением искусства. Чтобы понять его, мы должны представить себе некую ложную модель искусства, своего рода эрзац-искусство, которое в определенных социально-классовых условиях вырастает либо непосредственно из настоящего искусства, либо по соседству с таким искусством, являясь его двойником, обретая большую реальность социального бытования, чем искаженное или непонятое в своем эстетическом значении настоящее искусство. Причин для такой социальной метаморфозы искусства в условиях классового общества много. Это и общая неизученность искусства — его имманентных свойств, это нередко имеющее место сознательное стремление превратить искусство в рупор идеологии, и только идеологии, это, наконец, культурная отсталость массового потребителя искусства.

Художники «Лефа» столкнулись с формулой: «Народу непонятно». В их ответах на упреки подобного рода уважение к самим себе, к собственному творчеству сочеталось с уважением к массам, которые волею исторических судеб оказывались нередко в ложной ориентации по отношению к искусству. «Массы не понимают?» — переспрашивали они, и отвечали: «… Нельзя огульно относить этого утверждения к массам в целом. Если массы не понимают, {200} потому что им трудно понять, то для этого существует учеба. На постижение марксизма, математики, простой грамотности, наконец, затрачиваются время и усилия, а на поэзию… не хотят этого времени затрачивать. Беда в том, что массам всей обстановкой буржуазного быта внушено, что задача искусства — заполнять досугом самым легким способом, без затраты труда, что произведение искусства само должно “проникать в душу”»[[261]](#footnote-262).

С помощью «производственничества» лефовцы пытались обосновать методические правила постижения искусства. Они справедливо утверждали, что искусство требует специальных знаний и что правильному восприятию искусства нужно учить. При отсутствии эстетической культуры со стороны потребителя искусство, не будучи реальностью в буквальном смысле этого слова, легко принимается за «реальность». Объективное значение искусства, подобно бумерангу, срабатывает в обратном направлении, не для человека, а против человека, искусства не понимающего. В этом смысле очевидно следует истолковывать понятие «иллюзорного искусства», или «искусства-опиума», введенное эстетикой «Лефа». Во избежание ложного восприятия искусства лефовцы предлагали подходить к его осознанию изнутри, т. е. рассматривать искусство не как готовый результат, а как сложный механизм творчества, как процесс, как метод, наконец, как мастерство. Только при таком постижении искусство реально оправдывало бы свое эстетическое и эмоциональное назначение. «Обнажение приемов художественного мастерства, ликвидация фетишистической “тайны” его, передача приемов от художника-производителя к потребителю — вот единственное условие, при котором исчезнет многовековая грань между искусством и практикой»[[262]](#footnote-263), — писал Б. Арватов, не только формулируя методологические рекомендации для решения данной проблемы, но и выставляя новые требования к самому искусству.

Не удивительно, что Б. Брехт, столкнувшийся с тем же кругом проблем, что и лефовцы (искусство перед массовой аудиторией, искусство как средство агитвоздействия на массы, наконец, новаторство), в своих теоретических размышлениях пришел к очень схожим выводам. {201} «В основе искусства, — писал он, — лежит умение трудиться. Кто наслаждается искусством, тот наслаждается трудом, очень искусным и удавшимся трудом. И необходимо кое-что знать об этом труде, чтобы можно было восхищаться произведениями искусства… Нужно хоть немного чувствовать камень, дерево или бронзу; нужно располагать хоть некоторыми знаниями об умении обращаться с этими материалами… Если вы хотите прийти к наслаждению искусством, то никогда не довольствуйтесь удобным и дешевым потреблением лишь результата художественного труда. Необходимо приобщиться и к самому труду, стать деятельным самому, подстегнуть собственную фантазию»[[263]](#footnote-264).

Брехт, как и деятели «Лефа», сознавал антагонизм утилитарного, машинизированного труда и искусства. И подобно им считал, что для того, чтобы люди частичного труда, утратившие конкретное чувство материала, смогли приобщиться к методам и приемам художественной деятельности, к творческому труду художника, сам художник и само искусство должны пойти к ним навстречу. Иначе говоря, искусство объективно должно было обнажить свои «секреты», обнажить условность. Театр в этом смысле оказался наиболее подходящим местом для экспериментов. И театр Брехта, еще раньше постановки Мейерхольда, кинодраматургия Эйзенштейна, поэзия Маяковского и Третьякова по-разному шагнули навстречу массовому зрителю, подтвердили на языке искусства, что идеи «Лефа» содержали в себе и некий позитивный смысл, что они несли не только уничтожение искусства, но и способствовали по-своему утверждению новаторского искусства 20‑х годов. Очевидный контакт упомянутых выдающихся художников революции с эстетикой «левого фронта» дает основание задуматься над тем, что может дать эта эстетика, ее основные идеи для понимания специфики их творчества.

### \* \* \*

Рассмотренная нами история и проблематика производственно-эстетической идеологии начала 20‑х годов позволяет сделать такой вывод.

{202} «Производственная эстетика» не являлась техницизмом в основном значении этого слова, хотя и содержала в себе отдельные атрибуты техницизма — культ машины, вещи и т. п. Она, как мы видели, была формой — достаточно противоречивой — осмысления Октябрьской революции в смысле воздействия последней на судьбы художественной культуры и ее связей с новой социальной действительностью. Эта эстетика выросла на пересечении реальных противоречий идеала и практической жизни, свободы и необходимости, профессионального искусства и массового эстетического сознания. Являясь своего рода слепком с этих реальных антиномий, она претендовала на коммунистическое «провидчество» и одновременно стремилась стать прагматической системой, руководством к практическому действованию. Утопизм здесь самым невинным образом уживался с утилитаризмом. Сочетание этих полярно противоположных моментов внутри одной системы миросозерцания стало источником многих заблуждений «производственников». Оно часто побуждало их обращаться с желанным будущим так, как если бы оно уже стало реальностью, и наоборот, нередко переносить на будущее те характеристики, ту «данность», тот «быт», от чего они старались оттолкнуться в своем прыжке в «коммуну».

Сообразно со всем этим, можно так истолковать смысл «вещного искусства» — этого главного понятия «производственной эстетики», ее теоретического и прагматического основания.

«Вещное искусство» являлось не более как *метафорой* проявления жизни, *активно* заявленного в форме прямого деятельного вмешательства, а не в форме только идеального переживания. Через «вещное искусство» теоретиками «левого» художественного движения 20‑х годов была сделана попытка осмыслить сложную диалектику новой жизни, ее внутренний механизм. Они знали, что есть необходимость и есть свобода. Как одно, так и другое для них не были пустыми академическими понятиями. Они их почувствовали на ощупь: свободу — когда многомиллионная Россия, свергнув сначала власть монархии, а потом и буржуазии, вышла на авансцену истории; необходимость, когда та же Россия, получившая тяжкое наследство от прошлого и столкнувшаяся с голодом, с хозяйственной разрухой, с отсутствием технических и культурных {203} кадров, вынуждена была, сжав зубы, тяжким трудом подготавливать почву для дальнейшего продвижения вперед. «Левые» идеологи отдавали себе отчет в том, что человек живет и действует, прежде всего, в реальном мире, в мире реальных вещей, и что эти вещи определяют человека. Но еще лучше они знали, и в этом состоял их пафос, что человек со своей энергией даже в крайне неблагоприятных условиях способен во многом воспитать своего воспитателя, т. е. мир вещей, окружающую человека среду.

Отдельный человек — на этом они делали акцент — принимает посильное участие в создании тех условий, в которых живет и которые в их обновленном качестве он собирается оставить своим преемникам. Это его участие, прежде всего, целесообразная деятельность на любом месте и с любой «вещью» (производство, наука, искусство, быт и проч.). Исходя из этого, они полагали, что покорствование окружающему, простое переживание данного не может составить основу прекрасного. В сфере быта, данности, говорили они, нет ни искусства, ни красоты, ни вообще культуры. И то, и другое, и третье они видели только в целесообразной активности самого человека, в основном *практического* человека, который рационально постигает определенное понимание окружающего и через непосредственную практику — преимущественно через практику — идет к созданию новой действительности. В этой положительной активности (в основном в сфере практического труда) состоит свобода, она же есть искусство, она же есть и красота, — утверждала «производственная эстетика».

Сравнивая «производственную эстетику» с крайними полюсами буржуазного эстетического сознания: экспрессионизмом, теургическим действом, эстетизмом и т. д. — один полюс, техницизмом, эстетическим позитивизмом и т. д. — другой полюс, — мы видим, что ее авторы в произвольных терминах исследуют вопрос: каким образом подготовить «лучших граждан»? На этом пути они почти преодолевают дуализм буржуазного понимания «вещи», сводящегося, в одном случае, к мотиву босяцкой тоски по «голому человеку на голой земле» (Л. Андреев), куда выводит ограниченная, романтизированная критика вещных отношений, в другом случае, к прямому культу «вещи», вещи как богатства, вещи как производства, наконец, {204} вещи как символа культуры. В «производственной эстетике» «вещь» («вещное искусство») — ни то и ни другое. Здесь она — «не свинец на крыльях духа и не мерило культуры»[[264]](#footnote-265), ибо мерилом культуры является сам человек. Здесь «вещь» — только участница и одновременно условие свободной деятельности. Она как некий косный противовес вынуждает человека дисциплинировать душу и тело и не позволяет ему растечься в своеволии. Она одновременно является и условием, предпосылкой свободной деятельности, ибо последняя может быть обеспечена определенным уровнем материальной, вещной культуры.

Именно на этом месте и подстерегало «производственную эстетику» противоречие, питаемое реальными условиями революции. Отсюда диалектически-двуединое значение «вещи» в этой эстетике выступает часто в разорванном виде: то как цель, то как средство, и наоборот. Нельзя в этом противоречии не увидеть отражения реальных противоречий всей эпохи 20‑х годов в целом. Противоположность между возможным и идеальным в революции и составила трагический пафос «производственной эстетики» — этой социально-эстетической утопии начала 20‑х годов.

# **{205}** «Производственничество» и «Тектология» А. Богданова (теоретико-гносеологические и философские аспекты истории «производственничества»)

До сих пор мы говорили преимущественно о социально-психологических, социологических и формально-художественных предпосылках «производственничества». Но происхождение этой концепции было связано также с воздействием на теоретиков Пролеткульта и «левого фронта» и другого рода факторов. «Производственничество» складывалось в русле определенных философских традиций, главными из которых являлись идеи А. Богданова. Но прежде чем говорить об этой стороне «производственничества», представляется целесообразным рассмотреть, хотя бы в общих чертах, ту эстетико-теоретическую атмосферу, в которой деятели Пролеткульта и «левого фронта» создавали свою концепцию. Здесь, естественно, не может идти речь о всех направлениях эстетической мысли данного периода, а только о тех, которые по проблематике — прямо или косвенно — соотносились с «производственничеством».

Памятуя об исключительном интересе «производственников» к социологическим аспектам познания искусства, мы будем главным образом говорить о тенденциях так называемой вульгарной социологии искусства 20‑х годов в лице отдельных ее представителей.

## I

В начале 20‑х годов почти вся методология пролетарского искусствознания строилась под флагом борьбы с буржуазной эстетикой и ее категориями, из которых главной считалась «красота». Тогда понятие «красоты», если и употреблялось, то не иначе как «заковыченное», стыдливо прикрытое добавлением: «так называемая». Подобное {206} отношение к фундаментальнейшему основанию эстетики объяснялось просто: «Красоту» оттеснил «Его Величество Труд». На этом понятии, как на фундаменте, строилась и вульгарная социология искусства и «производственничество». К «труду» сходились интересы этих школ как в критической, так и позитивной части осознания искусства.

Многие теоретики искусства 20‑х годов считали своей главной задачей борьбу с «буржуазным искусством», усматривая в нем феномен «духовного жречества», противостоящего материальной жизни общества, труду, а также сознанию и всему образу жизни трудящихся масс. Одолевшие их стремления сорвать с «буржуазного искусства» все одежды, оголить пружины его «эстетического фетишизма» и, тем самым, ослабить силу его якобы магического воздействия на людей труда — нашли в условиях классовой борьбы тех лет на редкость прямолинейные формы своего выражения и обоснования. Почти все прошлое искусство — исключение составляли, да и то не всегда, те произведения прошлого искусства, в которых с очевидностью обнаруживалась связь с освободительным движением, — объявлялось идеологическим продуктом буржуазного общества, идеологически-надстроечным явлением буржуазного базиса и с уничтожением последнего механически списывалось со счета. Для леворадикальной критики первых лет революции (Пролеткульт, футуризм) характерным являлось не просто критическое отношение к художественному наследию прошлого, а беспощадный, суровый суд без апелляции. Приговор выносился от имени «труда».

Одновременно с борьбой против буржуазного искусства, напоминавшей в те годы характер тотальной войны против искусства вообще, была развернута критика общих положений буржуазной эстетической науки. Но эту эстетику невозможно было опрокинуть с ходу по принципу: «Долой с парохода современности». На этом поле борьбы нельзя было выступать с голыми руками. Нужно было теоретическое подспорье. Как это ни странно, но в те годы такого подспорья не нашли в богатейшем наследии Маркса и Энгельса.

В начале 20‑х годов среди теоретиков искусства было распространено мнение: Маркс и Энгельс не только не создали эстетики, но и вообще специально не занимались {207} проблемами художественной культуры. Кроме отдельных высказываний, которые могут быть использованы скорее в качестве «примера», кроме случайных и беглых заметок, у классиков марксизма нет ничего, связанного с проблемами искусства и эстетики. Суждения же их о тех или иных художественных произведениях, деятелях литературы и искусства носят сугубо «личный» характер. «Если мы обратимся к классикам марксизма, — писал один из них, — то… не найдем специальных высказываний об искусстве. Лишь у Маркса мы имеем черновой набросок, трактующий об искусстве (во “Введении "К критике политической экономии"”), где взят частный пример греческого искусства для уяснения мысли, что всякая ступень художественной культуры соответствует данному состоянию производительных сил. Вместе с последними искусство непрерывно развивается и каждый этап его развития существенно отличается от предыдущего»[[265]](#footnote-266). Примечательно, что рядом стоящее в данном фрагменте другое суждение Маркса относительно того, что «определенные периоды его (искусства. — *А. М*.) расцвета не стоят ни в каком соотношении с… развитием материальной основы», этим теоретиком попросту отвергалось, как якобы противоречившее первому, и относилось за счет увлечения Маркса идеалистической эстетикой. Глубокая по мысли оценка Марксом греческого античного искусства была по этой причине понята им как «детство», как художественный примитив, «отразивший ограниченные задачи античного общества»[[266]](#footnote-267).

Весьма характерно, что даже такой тонкий знаток марксистской литературы, как А. В. Луначарский, разделял в те годы мнение по поводу «скудости» эстетической проблематики в наследии основоположников марксизма. Косвенно свидетельствуя о том неблагополучии, которое сложилось в советской эстетике 20‑х годов, он писал: «Мы очень бедны эстетической литературой. И не только мы, русские коммунисты, но и вообще марксизм. Сами Маркс и Энгельс оставили только отдельные, более или менее разрозненные замечания»[[267]](#footnote-268).

{208} Однако при всех утверждениях такого рода наличие марксистской эстетики в 20‑е годы не отрицалось. На Маркса часто ссылались и по нужному поводу и без повода. Беда состояла в другом: в неспособности удержаться на уровне объективного толкования вклада Маркса в эстетику, в их склонности к вульгаризации марксизма.

Так, Б. Арватов в статье «Маркс о художественной реставрации» весьма вульгарно истолковал мысли основоположников коммунизма. По Арватову получалось, что Маркс считал греческое классическое искусство всего лишь «монументом», неспособным заразить современного зрителя поэтическими эмоциями, а следовательно, «монументом» ненужным и даже вредным. В свое оправдание теоретик «производственничества» ссылался на мысль Маркса из «18 брюмера…» (Социальная революция XIX века может почерпнуть для себя поэзию не из прошлого, а только из будущего), где слово «поэзия» выступало не в своем понятийном значении, а в качестве своеобразной метафоры «социальной революции» и ее специфики. Но Арватова это нисколько не смущало. Поэтому мысль Маркса о том, что прежние революции нуждались в иллюзиях, а социальная революция в этих иллюзиях не нуждается, он ухитрился переделать так: «… Искусство революционного пролетариата должно жить будущим; мало того: только будущим»[[268]](#footnote-269), а «нормы» и «недосягаемые образцы» художественной классики следует выбросить за борт современности.

Вольное обращение с наследием Маркса и Энгельса в большей или меньшей степени свойственно почти всей эстетике начала 20‑х годов. Невинный, но от этого не менее вульгарный принцип истолкования Маркса продемонстрировал И. Корницкий. На базе «Введения “К критике политэкономии”» он попытался создать методологию пролетарской науки об искусстве. По его словам, это должно было выглядеть так: «… Все им (Марксом. — *А. М*.) сказанное о производстве настолько полностью может быть применено к искусству, что мы, чтобы дать сразу наилучшую формулировку приложения основ марксистской методологии к изучению искусства, в дальнейшем {209} позволяем себе вольность и, цитируя соответствующие отрывки из “Введения”, всюду заменяем слово “производство” — словом “искусство”»[[269]](#footnote-270).

Другие эстетики 20‑х годов так откровенно вульгарно не поступали в теоретизировании об искусстве. Но многие из них принципиально дублировали в своих работах этот метод механического переноса характеристик «производства» на «искусство» и, игнорируя специфику искусства, упорно отыскивали соответствие художественного продукта в общественно-материальной среде, в базисе.

Не найдя у Маркса «специальных высказываний» об искусстве (необходимо учитывать здесь одно немаловажное обстоятельство, состоящее в том, что тогда многое из эстетического наследия Маркса не было еще известно), эстетики начала 20‑х годов обратились за помощью к другим источникам: эстетике Г. В. Плеханова, работам по философии и теории «пролетарского искусства» А. А. Богданова и, наконец, западной социологии искусства (Дестре, Мёль, Роланд-Гольст, Гаульке, Вандервельде, Гаузенштейн, Гюйо, Гирн, Бюхер, Зомбарт и др.). На плохо понятом марксизме и всевозможных перетолкованиях этих трех теоретических источников и выросли в 20‑е годы две ветви вульгарной социологии искусства: 1) «производственничество», развивавшее общефилософские положения А. А. Богданова, и 2) собственно вульгарная социология искусства с В. М. Фриче во главе, приспособившая наследие Г. В. Плеханова, а точнее говоря, во многом низведшая его до своего уровня.

Главная ошибка вульгарных социологов 20‑х годов состояла в том, что все искусство, созданное в условиях буржуазного общества, они считали явлением *буржуазным по его сущности*. Суть этой ошибки проистекала от ложной, немарксистской трактовки проблемы *классовости* искусства.

Корни данной ошибки в известном смысле восходят еще к Г. В. Плеханову. В большинстве своих работ он дал блестящие образцы марксистского анализа искусства, в том числе взаимосвязи искусства и деятельности определенных общественных классов и групп. Но в некоторых его статьях («Два слова читателям-рабочим» и др.) {210} встречается и упрощенное понимание классовости искусства. Широко известны методологические различия в подходе Г. В. Плеханова и В. И. Ленина к наследию Л. Толстого. Слабая сторона методологии Плеханова, состоявшая в сведении искусства этого великого художника к прямому выражению классовой идеологии, в игнорировании его объективного познавательного значения и ценности, и получила преувеличенное, однобокое развитие в вульгарной социологии искусства 20‑х годов.

Упрощенный взгляд на проблему классовости искусства характерен для всех вульгарно-социологических концепций 20‑х годов. Но только в случае с «производственничеством» он породил ошибки совершенно особого рода, связанные с распространением вульгарно-социологической трактовки искусства не только на его содержание, но и на форму и даже на категорию родов и жанров художественной культуры.

«Производственники» объявляли буржуазными не только отдельные произведения искусства, созданные в буржуазном обществе (что могло быть правомерным или неправомерным в зависимости от их конкретного содержания и художественной ценности), но и такие общие эстетические категории, как, например, станковизм. И делалось это на одном лишь основании, что станковое искусство зародилось и оформилось в условиях буржуазного общества. Это действительно заблуждение особого рода, полностью деформировавшее «производственничество». Оно, как известно, замкнулось здесь на навязчивую идею об отмирании в эпоху уничтожения буржуазных общественных отношений станкового искусства вообще.

Провозглашение «производственниками» ликвидации станкового искусства в качестве успешного решения занимавшей их проблемы связи искусства с производством можно, конечно, рассматривать и как полемическое заострение, направленное на поддержку новых, еще только зарождавшихся в эстетике явлений (дизайн), но из этого, пусть даже теоретически заявленного, пожелания вытекали столь вредные и опасные практические выводы, что и в этом случае нельзя не подвергнуть его серьезному осуждению. И в 20‑е годы, и в наше время ликвидация станкового искусства означала бы подрыв советской художественной культуры, отстранение трудящихся от вершин мирового искусства живописи.

{211} Проблема соотношения искусства и материального труда, обсуждавшаяся в 20‑е годы пролетарскими теоретиками, позволяет нам обнажить логически механизм их вульгарно-социологического метода. Одновременно она помогает нам понять их теоретические трудности и взвесить груз традиций, давивший на их сознание и затруднивший им объективно осмыслить новую проблематику.

Вся предшествовавшая и доступная теоретикам искусства 20‑х годов эстетическая теория сформировалась на основе изящного искусства и сложилась в определенную систему именно как теория изящного искусства. Объяснялось такое самоограничение эстетики тем, что в процессе капиталистического разделения труда произошла резкая поляризация художественной и утилитарной деятельности. Первая сосредоточилась исключительно в сфере искусства, вторая — в сфере материального производства. Начало этого процесса впервые зафиксировал И. Кант в своей «Критике способности суждений», после которого факт отчуждения эстетического начала от труда и его продуктов становится достоянием и общим правилом классической буржуазной эстетики, в частности, эстетики Гегеля, которая вся строится как философия изящного искусства.

Во второй половине XIX века предпринимались, правда, отдельные попытки (Г. Земпер, У. Моррис и др.) вывести эстетику за пределы чистой теории искусства, но они успеха не имели. Несмотря на некоторые достижения художественной промышленности в условиях буржуазного общества, искусство и только искусство оставалось единственной сферой свободной эстетической деятельности и главным предметом эстетико-теоретических исследовании.

Направленность эстетической теории на искусство и только на искусство была исторически оправдана. Искусство выделилось из целого общественной практики как специфически эстетический вид деятельности, где законы художественного творчества, эстетического восприятия и оценки проявлялись и проявляются до сих пор наиболее чисто и полно. Именно поэтому развитие эстетики на базе искусства оказалось, несмотря на такое ограничение, плодотворным. На протяжении двух веков и была фактически сформирована система этой науки: определены ее основные категории, разработаны методы научного {212} исследования, в частности, такие, как философско-логический, социально-исторический и др.

К. Маркс и Ф. Энгельс преобразовали сложившуюся до них систему эстетической науки, поставив ее на научную почву материалистической теории познания и исторического материализма, творчески обогатили ее. В частности, они выдвинули и обосновали важнейшее методологическое положение о возникновении и развитии эстетического чувства на основе трудовой деятельности человека, положение о практически-духовной природе самой эстетической деятельности, развитие которой ведет к выделению специфически художественного ее вида — искусства, но не сводится к нему. Эстетическое начало, «творчество по законам красоты», является нормальным и необходимым аспектом практической деятельности в обществе, но не во всяком, а лишь в том, где уничтожена эксплуатация человека и созданы материальные условия для превращения труда в труд свободный и творческий. Эти положения марксистской науки имеют принципиальное значение для эстетики и, по существу, выводят ее за рамки теории или философии изящных искусств, определяя новый этап в ее развитии.

Но, как уже говорилось выше, «производственники» 20‑х годов не могли — в силу слабого знакомства с эстетическим наследием К. Маркса и Ф. Энгельса — воспользоваться этими данными и опереться на них в своем анализе проблемы связи искусства с материальным трудом, с производством. Все то из эстетико-теоретического подспорья, чем они могли тогда реально располагать, так или иначе относилось к традиционной эстетике, сформировавшейся как теория искусства по преимуществу и поэтому оказывавшейся не в состоянии помочь в объяснении специфики эстетической деятельности в промышленности, эстетической ценности ее продуктов и т. п. Такой, например, эстетикой, на которую пролетарские теоретики, с одной стороны, опирались, но с которой, с другой стороны, были вынуждены внутренне полемизировать, и являлась эстетика Г. В. Плеханова. Небольшой экскурс в его наследие позволит нам объяснить суть дела.

По Плеханову, труд, практически-хозяйственная деятельность человека предшествовали его художественной деятельности: «Сначала человек стал к животным в определенные отношения (начал охотиться за ними), а потом {213} уже… у него родилось стремление рисовать этих животных»[[270]](#footnote-271). Этим суждением, доказательства которого строились на материалах этнографии туземной жизни, Плеханов закладывал основы своей гипотезы происхождения искусства из труда, совпадавшей с аналогичной теорией Маркса и Энгельса. И не случайно русский марксист рассматривал эту свою гипотезу как частный случай материалистического взгляда на человеческую историю. Вместе с тем Плеханов принимал во внимание и опыт теоретической мысли идеализма, безуспешно пытавшегося решить проблему искусства, но сумевшего, однако, выявить некоторые специфические особенности зрелых форм эстетического сознания. В частности, феномен незаинтересованности, бескорыстности эстетического суждения, сформулированный Кантом. Учитывая это, Плеханов поставил между трудом и искусством своего рода посредника — игру. «Решение вопроса об отношении труда к игре, — или, если хотите, игры к труду, — в высшей степени важно для выяснения генезиса искусства»[[271]](#footnote-272), — писал он. Насколько серьезное значение придавал Плеханов «игре», свидетельствует критика им эстетической теории Чернышевского. По поводу суждения последнего о том, что «искусство должно служить на какую-нибудь существенную пользу, а не на бесплодное удовольствие», Плеханов замечал: «… На исторических взглядах Чернышевского отразился основной недостаток философии Фейербаха: неразработанность ее исторической или, точнее сказать, диалектической стороны. И только потому, что не разработана была эта сторона в усвоенной им философии, Чернышевский мог не обратить внимание на то, как важно понятие игры для материалистического объяснения искусства»[[272]](#footnote-273).

Связав свои размышления по поводу искусства через понятие «игры» с традициями Канта (отчасти и Ф. Шиллера), Плеханов должен был провозгласить, что, во-первых, искусство безусловно родственно игре и что, во-вторых, искусство и игра связаны между собой в плоскости противопоставления практической деятельности. Это обстоятельство и дало основание некоторым теоретикам 20‑х годов упрекать Плеханова в том, что он «не ставит {214} резко и четко вопрос о том, то ли самое есть искусство, что игра, или не то же самое». И в то же время резко, в духе Чернышевского, заявлять, что искусство есть серьезное занятие, есть труд, а не эстетика, не забава и пустяки[[273]](#footnote-274).

Такого рода поправки Плеханова весьма симптоматичны. Они определенно свидетельствуют о желании пролетарских теоретиков преодолеть эстетику Плеханова как именно теорию изящного искусства. И это, как будет видно дальше, им отчасти удается сделать, но лишь ценой утраты достижений ее в части осознания специфики искусства. Дело в том, что теоретики 20‑х годов истолковывали плехановскую эстетику крайне односторонне, через буржуазную эстетику позитивизма (Г. Спенсер, К. Гросс, Э. Гроссе), в частности, через генетическую теорию происхождения искусства из игры Вундта («мать искусства — игра»): «Искусство было в своем первоначале не чем иным, как практически бесцельным повторением работы — работой, превращенной в игру»[[274]](#footnote-275).

Из всего эстетического наследия Плеханова социология искусства 20‑х годов брала то, что внешне напоминало буржуазную эстетику позитивизма, но что на самом деле не было ей тождественно.

Как известно, в эстетике Канта искусство связывалось с понятием «свободной игры познавательных сил» («воображения и рассудка»). В этом именно качестве искусство противопоставлялось Кантом материальному труду, что должно было, с одной стороны, оттенить специфику художественного творчества как исключительно духовной деятельности, вобравшей в себя все эстетические потенции общества, а с другой стороны, обозначить взращенные в буржуазном обществе разрушительные тенденции по отношению к эстетическим моментам материального труда. Немецкий философ первым зафиксировал эту характерную для капитализма закономерность, которую Маркс назвал «враждебностью» к искусству и творчеству вообще. Другое дело, что это свое глубочайшее суждение Кант связал логическим постулатом: истинное искусство заключает цель в себе и ни в чем другом. {215} Плеханов так, естественно, не думал, но позитивную часть эстетики Канта он принимал полностью и развивал дальше, но уже на материалистической основе. Этого не могли понять вульгарные социологи 20‑х годов, воспринимавшие его эстетику в духе позитивистских теорий игры.

Плеханов между тем считал, что определение: «искусство — игра» (Спенсер) — выявляет лишь отрицательный признак искусства. Положительного же знания о природе художественного творчества оно дать не может. По этой причине он усложнил содержание понятия «игра», наполнив его такими моментами, как красота и польза, интуиция и разум. Поэтому игра в эстетике Плеханова переставала быть пустой забавой в духе Спенсера, она определялась и утилитарной общественной функцией. Точно так же и искусство здесь оказывалось не бесполезным в обществе, так как служило удовлетворению эстетических потребностей. Искусство, по Плеханову, выполняло естественно-биологическую и социальную задачу, служило борьбе за существование. Оно же способствовало общению между людьми.

У первобытных народов, согласно эстетической теории Плеханова, искусство и игра не только имели сходство, но часто переплетались между собой. Инстинкт игры и художественный инстинкт первоначально были связаны между собой. Их сходство заключалось в том, что они не служили непосредственной практической пользе, но вместе с тем они отвечали глубочайшим потребностям жизни. В форме удовольствия и игра и искусство служили воспроизведению человека как общественного существа[[275]](#footnote-276).

Другая, чисто негативная функция искусства в обществе выглядела как склонность к искусству для искусства (игра ради игры), которая являлась и упрочивалась там (тогда), где (когда) обнаруживался разлад между людьми, занимавшимися искусством, и окружающей их общественной средой. На этом принципе у Плеханова построены почти все работы о буржуазной художественной культуре эпохи кризиса.

Кроме сходства между искусством и игрой Плеханов говорил и об их различии: игра как деятельность не сводилась к вещественному результату, а искусство замыкалось {216} на такой результат — художественное произведение, с помощью которого удовлетворяло потребность общества в эстетическом наслаждении. Все это закрепилось за искусством и только за ним на все времена как его специфическая социальная особенность. Исходя из этого, Плеханов утверждал, что искусство не следует растворять в других родах деятельности, наоборот, необходимо и важно всячески подчеркивать своеобразие художественной деятельности. Общество, считал он, нуждается в искусстве. Его польза — «в основе эстетического наслаждения (… речь идет не об отдельном человеке, а об общественном); если бы ее (пользы. — *А. М*.) не было, то предмет не казался бы прекрасным»[[276]](#footnote-277).

Этим разумным предупреждениям Плеханова не вняли вульгарные социологи искусства 20‑х годов отчасти потому, что не могли до конца понять его эстетику, отчасти же потому, что видели в ней некую теоретическую антитезу собственным построениям. С точки зрения общей постановки вопроса о соотношении искусства и материального труда, плехановская эстетика действительно не вышла за пределы, отведенные ей традиционной эстетической теорией как философии изящного искусства. Сложнейшая философская и социологическая проблема была сведена Плехановым только к двум содержательным аспектам, во-первых, к генезису искусства из трудовой деятельности, во-вторых, к определению социальной специфики искусства. Но зато он жестко разграничил искусство и материальный труд, не поставив даже вопроса об эстетическом содержании материальной деятельности. Последняя, начисто лишенная эстетического начала («творчества по законам красоты»), обеспечивала всего лишь возможность занятия искусством. Социальная функция искусства сводилась Плехановым к удовлетворению общества продуктами «эстетического наслаждения», которые нигде, кроме как в искусстве, не могли быть созданы.

Условиями победившей в России пролетарской революции были созданы социальные предпосылки для того, чтобы наполнить материальный труд эстетическим содержанием и, следовательно, иначе истолковать проблему соотношения между искусством и утилитарной деятельностью. Но все дело в том, что новые возможности должны {217} были реализовать себя в процессе длительного преобразования самого материального производства. Между тем пролетарские теоретики считали, что материальный труд не только в состоянии приобрести эстетические свойства в будущем, но что такими свойствами он уже обладает в настоящем. Из этого иллюзорного представления и исходили они, конструируя свои так называемые «трудовые» эстетические системы. Наследие Плеханова оказывалось для таких целей настолько мало подходящим, что пролетарские теоретики 20‑х годов, возможно сами того не подозревая, прошли мимо целого ряда глубоких эстетических суждений первого русского марксиста.

### \* \* \*

Вульгарные социологи 20‑х годов предприняли попытку преодолеть эстетику Плеханова в ее наиболее принципиальном звене, а именно: в теоретическом отграничении материального труда от искусства. Способ, ими избранный, сводился к установлению не отрицательных, а положительных связей между искусством и утилитарной деятельностью.

Один из них — Ф. Шмит сразу же заявил, что не видит качественного своеобразия за искусством. В ряду других видов человеческой деятельности искусство, по мнению Ф. Шмита, не выделяется ни особенностью переживаний, ни характером создаваемых образов. Теоретик игнорировал не только специфическое качество искусства. Для него не существовало и вопроса о художнике. «Все мы художники, — писал он, — и все мы творим повседневно искусство… Художник делает то же самое, что постоянно делает и обыватель: выражает посредством телодвижений продукты своего образного мышления…»[[277]](#footnote-278).

За этим достаточно вульгарным теоретизированием нельзя не почувствовать неизвестного Плеханову стремления вывести искусство из атмосферы социальной изоляции и представить его в новом качестве, в качестве эстетического феномена — массового и доступного. Нельзя не узнать в этом пафоса 20‑х годов, направленного на устранение грани между искусством и трудом, между профессионализмом в искусстве и массовой эстетической самодеятельностью. {218} Этот пафос разделяли все пролетарские теоретики искусства, эмоционально постигавшие новую социологическую проблематику искусства, черпая в ее новизне уверенность в своем превосходстве над эстетическими теориями прошлого.

В осмыслений новой проблематики пролетарские теоретики шли разными путями. Многие из них не разделяли намерений «производственников», сводившихся к производству вещей вместо искусства. В отказе теоретиков «производственничества» от искусства они видели результат все той же изоляции искусства от масс, от социальной жизни и квалифицировали «вещизм» как проявление своеобразного протеста художников против камерности художественной культуры в буржуазном обществе: «Падая все ниже и ниже и в общественной оценке, и в собственных глазах, не желая быть простым забавником — шутом и паразитом при сытых и праздных господах, инстинктивно сознавая, что служение “святому искусству” есть нечто иное и высшее, чем обслуживание сладкоешек — “дилетантов”, и не видя иного выхода, художник цепляется, наконец, за ремесленно-техническую сторону своего искусства и провозглашает себя, по крайней мере, честным мастером, хорошо знающим свое дело и умеющим то, чего не всякий умеет…; тогда недалеко и до пресловутой “производственной” теории искусства, которая утверждает, что искусство есть оформление материала с максимальной целесообразностью, что в искусстве господствует материал, который требуется “выявить”, что со временем искусство должно раствориться в индустриально-техническом производстве…»[[278]](#footnote-279).

Отвергая решительным образом «производственничество», они, со своей стороны, хотели открыть в искусстве то содержание, которое обеспечивало бы ему сохранность и от происков «праздных господ», стремящихся превратить искусство в «забаву», и от не менее опасных происков «техницистов», угрожающих заменить искусство «вещью». Такое содержание они увидели в способности искусства быть универсальным средством общения людей.

Укажем сразу на теоретические источники, которые замысловато переплелись в вульгарной социологии искусства {219} начала 20‑х годов. Это, прежде всего, Л. Толстой с его «теорией заражения чувствами», с его принципом «равенства» искусства и других форм культуры. Пролетарские теоретики искусства в тот момент как бы руководствовались положениями эстетики Л. Толстого, представленными в книге «Что такое искусство?», в частности, в таком ее фрагменте: «Мы привыкли понимать под искусством только то, что мы читаем, слышим и видим в театрах, концертах и на выставках — здания, статуи, поэмы, романы… Но все это только самая малая доля того искусства, которым мы в жизни общаемся между собой. Вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства всякого рода, от колыбельной песни, шутки, передразниванья, украшений жилищ, одежд, утвари до церковных служб, торжественных шествий. Все это деятельность искусства».

Они разделяли целиком критический пафос Л. Толстого в отношении профессионального искусства вообще и буржуазного профессионального искусства в особенности. Последователи Л. Толстого в 20‑х годах называли профессиональное искусство «продажной девкой» и отказывали ему в праве называться внеклассовым, общечеловеческим, ибо, по их мнению, оно шло за теми, кто больше платит. Но, разделяя социальный пафос Л. Толстого, пролетарские теоретики не могли согласиться с намерением русского писателя превратить искусство в некое средство «движения к благу отдельного человека и человечества». Они стремились ориентировать искусство на пролетариат и его идеологию. По этой причине в их системы затесался «труд», который оттенил своеобразие их подхода к решению вопроса о связи искусства с жизнью, с массами сравнительно с тем, что предлагал Л. Толстой. Такого своеобразия они достигли, но зато какой ценой. «Труд» сделал их еще большими отрицателями искусства, ибо теперь во имя «труда» совершался теоретический отказ не только от профессионального искусства в тех его крайних формах, какие во имя «блага человека» отвергал в свое время Л. Толстой, но и от искусства вообще.

Положенный Ф. Шмитом в основание своей эстетики принцип тождества искусства и труда носил название «закона общественности». Его смысл сводился к некоему усложнению и накоплению количественных изменений в {220} ряду духовных и материальных форм, к их непрерывному восхождению от низшего к высшему. «Эволюция не остановилась ни на водороде, ни на живой клетке, ни на организме. Закон общественности продолжает оставаться в силе — вся жизнь животных и вся история человечества это доказывает», — писал Ф. Шмит. Открывая истоки своих теоретических компиляций, он добавлял: «Выведенный Кропоткиным закон общественности вовсе не есть специфически-биологический закон, а есть… формула мирового закона, давным-давно по кусочкам известного под самыми разнообразными названиями — то “всемирного тяготения”, то “химического средства”, то “категорического императива”, то нашего боевого клича: “Пролетарии всех стран, соединяйтесь!”»[[279]](#footnote-280).

Ясно, что такой «закон» не мог стать теоретическим инструментом для определения «качественности» (специфики) искусства, равно как и любой другой «качественности». Не сознавая всего этого, Ф. Шмит продолжал утверждать, что только количественное объяснение подлежащих изучению феноменов делает действительно научным исследование искусства[[280]](#footnote-281). Грубейшие отклонения от истины и явились следствием ошибочной методологии, принятой на вооружение пролетарскими теоретиками, в частности Ф. Шмитом.

С точки зрения «закона общественности» («арифметического закона»), различия между искусством и трудом могли проявиться только как различия индивидуально-психологического и коллективно-психологического опытов. Одно это и смог зафиксировать Ф. Шмит: «Ритмические навыки, прививаемые работой, относятся к области индивидуально-психологической, а искусство в целом есть факт коллективно-психологический…»[[281]](#footnote-282) Но проникнуть в глубь «качественных» различий между искусством и трудом такой «закон» не давал возможности. С его помощью стирались и становились неразличимыми явления внутри ряда искусства и эстетической культуры в целом. Например, искусство человека качественно никак не отличалось от так называемого «искусства животных», наличие {221} которого Ф. Шмит доказывал с привлечением всех авторитетов: от Дарвина до Богданова. Принимался во внимание только количественный рост и усложнение одного искусства по отношению к другому. Наконец, искусство, которым занимаются профессиональные художники, рассматривалось Ф. Шмитом как то же «просто искусство» (самодеятельное творчество), но лишь количественно усложнившееся как максимальное достижение этого «просто искусства».

Последовательно проведенный Ф. Шмитом принцип отождествления искусства с трудом обернулся в теоретическом отношении далеко не безобидным для искусства образом. Шмит вынужден был отказаться от качественной феноменальности эстетического предмета в искусстве и от социально-психологической особенности переживания в искусстве и через искусство. Шмит ополчился против кантовского «гения» с его индивидуально-неповторимым искусством: такое понимание художника страдало якобы отсутствием начал демократизма и доступности. Шмит, наконец, исключил эстетическое наслаждение из арсенала искусства и эстетической науки. «Красота», по его мнению, не имела для искусства никакого значения. В глазах теоретика она была синонимом пустоты, забавы.

Надо полагать, что такие выводы стали возможны, главным образом, потому, что Шмит ограничил свободу своих теоретических размышлений об искусстве принципом тождества искусства и труда. На этом принципе держалась и теория «производственничества», и вульгарная социология искусства начала 20‑х годов. С его помощью первые пролетарские теоретики осознавали извечную антиномию искусства и жизни. Одновременно этот принцип являлся для них своеобразным теоретическим рецептом, снимающим все противоречия искусства и действительности. Искомое разрешение противоречий усматривалось в том, что искусство, не будучи осознанным в своей специфике, механически перемещалось в сферу материального производства — крайний случай, когда искусство объявлялось средоточием «вещной» красоты, или столь же механически растворялось в общественной жизнедеятельности вообще — обычный случай, когда сущность искусства связывалась с «общением вообще», т. е. не специфически-художественным общением, а просто общением, наравне со всеми другими обычными коммуникативными {222} формами (идеология, наука, производственные связи и проч.).

Крайние теоретические выводы: с одной стороны, искусство как просто общение, с другой стороны, признание в качестве искусства индустриальной «вещи», — в равной мере основывались на одной и той же теоретической посылке, что «искусство есть труд». Содержание, скрывавшееся за этой абстракцией, носило настолько всеобщий характер, что в состоянии было растворить в себе все конкретные определения и характеристики искусства и, тем самым, облегчить вульгарную замену истинного искусства на «эрзац-искусство», будь то «искусство-вещь» или «искусство — просто общение». В формуле «искусство есть труд» и выступил в своем логически чистом виде методологический прием пролетарской эстетики начала 20‑х годов.

Логический порок такого метода эстетического анализа заключался не только в том, что он открывался абстрактным понятием («труд вообще», «искусство вообще»), но и в том, что замыкался на столь же абстрактное понятие. Известно, что Маркс, хотя и оговаривал необходимость общего определения предмета исследования, всегда с особой силой подчеркивал, что так называемые общие определения не что иное, как абстрактные моменты, с помощью которых нельзя понять действительной, исторической формы этого предмета. Пролетарские теоретики же вместо того, чтобы от общих определений перейти на почву конкретного, исторического исследования феноменов искусства и труда через прослеживания исторических метаморфоз одного и другого и конкретизировать содержание абстрактной в себе формулы: «искусство есть труд», — попытались с ее помощью понять современное искусство и одновременно загадать будущее пролетарское искусство, в частности, промышленное искусство. Теоретическое осознание искусства не состоялось. Одна абстракция породила только себе подобную абстракцию. Это особенно заметно у А. Богданова в его организационно-трудовой теории искусства — философской «совести» эстетики «производственного искусства» 20‑х годов.

### **{223}** \* \* \*

А. Богданов хотел рассматривать «труд» в исторически-конкретных формах. Но, в отличие от Маркса, нарисовавшего реальную картину исторических изменений труда, Богданов ограничился эволюционной схемой, лишь отдаленно напоминавшей суть дела. Признав эту схему за истину в последней инстанции, он поспешил опрокинуть ее на живую реальность искусства и труда и пришел в результате этой незаконной операции к серьезнейшим теоретическим деформациям.

По его собственным утверждениям, А. Богданов следовал за Марксом, открывшим в материальном производстве первопричину для объяснения всевозможных изменений в мире идей, а следовательно, и в мире искусства. Если учесть, что сам Маркс с величайшей осторожностью подходил к вопросу о детерминации искусства со стороны материального производства, более того, считал нужным говорить об «относительной самостоятельности» развития искусства, то для нас станет ясным характер философско-теоретической преемственности, в русле которой Богданов понимал и принимал марксизм. Опираясь на искаженный позднейшими вульгарными наслоениями «марксизм», он построил такую примерно схему исторического развития общества:

По А. Богданову, человечество прошло через четыре эпохи, точнее говоря, через три, ибо четвертая еще не завершилась: первая эпоха — эпоха первобытной культуры; вторая — авторитарной; третья — индивидуалистической, и четвертая — эпоха коллективистической культуры. Для первой характерно срастание идеологии с трудом. Слово тогда было понятием, искусство (песня, поэзия) — криком или ритмическим аккомпанементом трудового процесса и т. п. Во вторую эпоху произошел «первый разрыв труда» (мозг отделился от «рабочих рук»). «Руководство» отделилось от «выполнения», что породило «дух авторитета» и обусловило появление религиозного искусства. В третью эпоху, согласно Богданову, случился другой «разрыв труда» — «специализация». Ее следствием было возникновение «индивидуализма». Из того обстоятельства, что связь между обособленным разделением труда и производителями осуществлялась в этот период «анархически», посредством товарного рынка, проистекал так называемый {224} «извращенный» способ мышления и чувствования людей. У Богданова он носил название «отвлеченного фетишизма»: «“отвлеченный” он потому, что от сознания людей “отвлекает” самое основное и главное в их жизни — общественно-трудовую связь»[[282]](#footnote-283). Нет надобности вспоминать Маркса. Терминологическая связь с ним здесь очевидна. Но не менее очевидно и другое.

Как известно, понятие «товарного фетишизма» Маркс связывал не только с ложным сознанием — «идеологией». С помощью этого понятия Маркс характеризовал одно из принципиальных явлений частнокапиталистического производства, получившее название «отчуждения труда», т. е. социального явления, выражающего предельную степень «обесчеловечения» самого непосредственного участника труда — пролетария. И наоборот, у Богданова понятие «отвлеченного фетишизма» определяло только лишь идеологические формы «отчуждения», а следовательно, характеризовало поверхностную сущность явления.

Согласно Богданову, искусство в индивидуалистическом обществе превратилось в специализированное хозяйство, которое работало, как и другие хозяйства, на рынок. Произведение искусства в этих условиях рассматривалось как индивидуальный продукт отдельного мастера, который пришел на смену безличному народному творчеству. Художник-производитель, лишенный живой связи с обществом, поддерживал эту связь искусственно, через рынок. Общественно-организующая роль искусства ускользала и от сознания художника и от всего общества в целом. Подобно тому, как на разрыве некогда единого общественного труда возникло теоретическое знание («чистая истина»), рождалась и закрепляла себя в соответствующих профессиональных формах идея «чистого искусства». В этом «чистом», или «отвлеченном», искусстве речь шла о личности, взятой отдельно и в противоположении к другим личностям, об ее интересах и ее чувствах: «Отвлеченный фетишизм (в искусстве. — *А. М*.), — писал Богданов, — не в том, что мысли или образы отвлеченны… а в отвлеченной точке зрения на них, напр., когда… истина или… произведение искусства рассматриваются как нечто имеющее значение всецело само {225} по себе, безо всякого отношения к обществу, в жизнь которого они входят, т. е. как если бы от них был “отвлечен” их действительный смысл… В религиозном искусстве такого отвлечения не было…»[[283]](#footnote-284)

Под категорию «отвлеченного» искусства у Богданова подпадало все профессиональное искусство. Ту же участь разделило по воле теоретика и так называемое «гражданское искусство»: «Она (теория “гражданского искусства”. — *А. М*.) *требует*, чтобы искусство служило обществу; следовательно, она полагает, что оно само по себе *может* и *не служить ему*, т. е. она также не сознает действительного смысла искусства. А этот смысл — общественно-организационный… Когда от искусства требуют, чтобы оно сознательно отдавало себя на службу, напр., политическим задачам, или нравственной доктрине, то его просто превращают в “прикладное” искусство… Теория “гражданского” искусства фетишистична, как и теория “чистого искусства”»[[284]](#footnote-285).

Если под индивидуалистической культурой предположить буржуазную культуру вообще, а надо сказать, что А. Богданов не уточнял исторических границ индивидуалистической эпохи (примерно она соответствовала границам менового хозяйства), то надо признать, что характеристика этого исторического искусства была несодержательной. Здесь весьма приблизительно прослеживалась эволюция искусства от коллективного творчества к профессиональному художественному творчеству. Искусство буржуазной эпохи только в известном смысле оправдывало характеристику индивидуалистического, да и то применительно к эпохе кризиса (рубеж XIX – XX вв.), когда при общем распадении капиталистического общества оно сосредоточилось на самом себе и, блуждая в художественных спекуляциях, довело до последних пределов культ формы, когда художник окончательно замкнулся в своей мастерской, а жизнь его и художественный стиль превратились в род «эстетической робинзонады» (Гаузенштейн).

Приблизительное суждение Богданова о характере искусства буржуазной эпохи служило в 20‑е годы основанием для практических акций. Пролетарские теоретики, ссылаясь на авторитет Богданова, отказывали в праве на существование {226} станковой живописи, профессионального искусства вообще, как произведенным средствами индивидуальной техники продуктам «отвлеченного» художественного производства.

Сам Богданов отличался терпимостью по отношению к культурному наследию прошлого, но «коллективистическую» аргументацию эстетике и социологии искусства начала 20‑х годов поставил все-таки он. Теоретики Пролеткульта и «Лефа» превратили его «Тектологию» в каменоломню, откуда выламывали, как камни, аргументы против искусства. Оттуда была взята идея «жизнестроения», противопоставлявшая «буржуазной» теории искусства («искусство как метод познания») «пролетарскую» теорию («искусство как метод строения жизни»). С помощью Богданова долгое время держалась под обстрелом теория «гражданского искусства» и др.

Про свою «Всеобщую организационную науку» («Тектологию») А. Богданов говорил, что она есть научная система, универсальная по своему содержанию, система с «всеобщей точкой зрения». С этой всеобщей или абстрактной точки зрения и была решена им проблема искусства и труда. Богдановский анализ нимало не свидетельствовал о губительных последствиях для личности буржуазных форм разделения труда. Искусство, как и вообще все духовное производство, было причислено здесь к «идеологии», т. е. к «извращенному» или «отвлеченному» сознанию. Не будучи *отражением* реального положения вещей, духовное производство вообще и художественное производство в частности не получили и, очевидно, не могли получить в этом анализе своих качественных определений. Трагедия искусства в условиях буржуазного общества была сведена Богдановым попросту к ложному толкованию его смысла. Поэтому: если в тех условиях смысл и значение искусства были скрыты за неким фетишистским нарядом, то в новую коллективистическую эпоху, когда все условные фетиши отпали, когда за ними открылись живые и подлинные связи, определяющие общественную жизнь и все ее формы, т. е. «трудовые» или «производственные» связи, — то сложилась возможность узреть настоящий лик искусства — его «организационно-строительный» смысл.

«Что есть искусство на самом деле в жизни человека?» — спрашивал А. Богданов и так определял «истинное» {227} понятие искусства: «Как бы ни смотрел на нее (задачу искусства, художественного произведения. — *А. М*.) сам художник, но в действительности она есть всегда задача *организационная*. И при этом в двух смыслах: во-первых, дело идет о том, чтобы стройно и целостно организовать некоторую сумму элементов жизни, опыта; во-вторых, о том, чтобы созданное таким образом целое само служило орудием организации для некоторого коллектива»[[285]](#footnote-286).

Какие же изменения в сфере материального труда благоприятствовали прояснению этой «истины» искусства? По Богданову, это прежде всего изменения, связанные с появлением техники, организации машинного производства. Именно эти факторы изменили положение рабочего и сам характер его труда. «В машинном производстве впервые происходит срастание основных разрывов трудовой природы»[[286]](#footnote-287). «… Машина порождает и вынуждает новый тип труда, совмещающий особенности организаторского и исполнительского…»[[287]](#footnote-288) Гибель индивидуализму в труде, в искусстве несла, по Богданову, машина и только машина. Организационный принцип, положенный им в основание своей социологической доктрины, получал в лице техники свое адекватное выражение. Отражая здоровые тенденции, связанные с признанием величайшей роли технической культуры в жизни общества, с пониманием значения техники для прогресса вообще, в том числе прогресса социального, организационный «техницизм» Богданова содержал в себе и технократические иллюзии. Признание техники в качестве всемогущего и универсального средства для решения проблем общества {228} объективно исключало такое радикальное средство и ускоритель социального прогресса, как пролетарская революция. По-своему негативное отношение А. Богданова к Октябрьскому перевороту, проявившееся в некоторых его выступлениях советского периода, помимо других причин, было обусловлено специфическими особенностями его трактовки техники и ее роли в жизни общества.

Техника, выступавшая в социологической доктрине Богданова панацеей от всех бед, от всех общественно-социальных конфликтов, автоматически должна была осуществить возврат человечества к первобытной идиллии и ликвидировать все исторические «разрывы» трудовой природы человека, т. е. противоречия разделения труда. С помощью техники должна была решиться и проблема классов: классовое деление, классовый антагонизм уничтожались также автоматически в процессе машинного производства путем сочетания в одном работнике исполнительских и организаторских функций. Наконец, в условиях высокоиндустриального производства, в условиях технической цивилизации и только в ней, согласно Богданову, обретало свой подлинный смысл и художественное творчество.

«… Искусство учит рабочий класс всеобъемлющей постановке и всеобъемлющему решению организационных задач, — что ему необходимо для осуществления мирового организационного идеала»[[288]](#footnote-289). Говоря так, Богданов не имел в виду искусство вообще, тем более классическое искусство. Такое искусство (оно же «индивидуалистическое» или «буржуазное»), выросшее, по мнению Богданова, в специфических условиях и характеризовавшееся по этой причине всего лишь частной («субъективной») эстетической самоценностью, не могло дать ни технологических, ни организационных средств для решения такой именно задачи. Речь, стало быть, шла о новой пролетарской культуре и новом пролетарском искусстве. И то и другое нужно было создавать на новой основе, посредством не индивидуальных, а коллективных методов, а следовательно, на полном отказе от прошлых традиций, возводя такой отказ в принцип. «Необходима выработка идеологии (т. е. культуры и искусства. — *А. М*.) социально-строительской»[[289]](#footnote-290), — провозглашал А. Богданов и, торопясь {229} скорее применить свою теорию на практике, излагал в виде тезисов следующие рекомендации непосредственным, строителям такой именно идеологии:

1. «*Творчество*, всякое — техническое, социально-экономическое, политическое, бытовое, научное, художественное — представляет разновидность *труда*, и точно так же слагается из организующих или дезорганизующих человеческих усилий».

2. «Все методы труда — и с ним и творчества — лежат в одних и тех же рамках».

3. «Методы пролетарского творчества имеют свою основу в методах пролетарского труда, т. е. того типа работы, который характерен для рабочих новейшей крупной индустрии».

4. «Методы пролетарского труда развиваются в направлении *монистичности* и *осознанного коллективизма*. В таком же направлении складываются… и методы пролетарского творчества».

5. «В сфере художественного творчества старая культура характеризуется неопределенностью и неосознанностью методов (“вдохновение” и т. п.), их оторванностью от методов трудовой практики, от методов творчества в других областях. Хотя пролетариат делает здесь еще только первые шаги, но уже ясно намечаются общие свойственные ему тенденции. Монизм сказывается в стремлении слить искусство с трудовой жизнью, сделать искусство орудием ее активно-эстетического преобразования по всей линии. Коллективизм, вначале стихийный, а потом все более сознательный, выступает ярко в содержании художественных произведений, и даже в форме художественного восприятия жизни, освещая изображение не только человеческой жизни, но и жизни природы: природа как поле коллективного труда; ее связи и гармонии как зародыши и прообразы организованности коллектива».

6. «Технические методы старого искусства развивались обособленно от методов других сфер жизни; техника пролетарского искусства должна сознательно искать и использовать материал… всех тех методов… Из принципа монизма методов вытекает, что не может быть методов практики и науки, которые не могли бы найти прямого… применения в искусстве, — и обратно».

{230} 7. «Осознанный коллективизм преобразует весь смысл работы художника… Прежний художник видел в своем труде выявление своей индивидуальности; новый поймет и почувствует, что в нем и через него творит великое целое — коллектив. Для первого оригинальность есть выражение самоценности его “я”, средство его возвеличения; для второго она означает глубокий и широкий захват коллективного опыта…»[[290]](#footnote-291)

Несомненное сходство содержания этих тезисов с содержанием уже известной нам идеологии «производственного искусства» не оставляет никаких сомнений на тот счет, что в ряду теоретических источников, которыми она пользовалась, «Организационная наука» А. Богданова занимала ведущее место. Главным и решающим звеном, где совершался стык «производственничества» с идеями Богданова, являлась социологическая схема основоположника русского махизма. От нее в эту концепцию перешло резкое — до непримиримости — разграничение между культурой прошлой («индивидуалистической») и культурой будущей («коллективистической»). Специфические характеристики этих антагонистических культур, а также противопоставленных друг другу двух типов искусства: 1) условного, «иллюзорного» искусства (то же — «профессионального») и 2) «вещного» или «производственного искусства» (то же — «самодеятельного»), встречавшиеся нам в «производственничестве», — своим происхождением во многом были обязаны социологии Богданова, принятому в ней методу механического соответствия идеологии материально-техническому производству и наоборот, принципу «организации» или тождеству всех видов «опыта». В частности, характеристика нового искусства, сочиненная теоретиками «производственничества», являлась разработкой такого общего, но достаточно определенного тезиса А. Богданова, который мы цитировали выше: «Методы пролетарского творчества имеют свою основу в методах пролетарского труда, т. е. того типа работы, который характерен для рабочих новейшей крупной индустрии». Представленное здесь в качестве аксиомы единство («монизм») методов современного индустриального труда и предполагаемого пролетарского творчества, в том {231} числе и художественного, послужило для «производственников» аргументом в пользу того, чтобы машинизированные формы труда представить в виде модели грядущего искусства. Результатом такой теоретической операции явились, как мы знаем, отказ от собственно искусства, как якобы «спекулятивной» деятельности, и прямая ориентация на «инженерию» — высшую и универсальную форму пролетарского художественного творчества.

А. Богданов оказал огромное влияние на формирование эстетики Пролеткульта и «Лефа» не только своим учением о пролетарской культуре, построенным, как мы видели, на противопоставлении друг другу двух типов культур — «индивидуалистической» и «коллективистической», но и другими своими идеями. Это, прежде всего, принятое в философии Богданова выдвижение на место принципа отражения принципа организации, на место «художественного образа» — «организационной структуры». На этой идее Богданова держалась полемика теоретиков «производственничества» против познавательной функции искусства, против его изобразительной специфики. Та же идея оправдывала принятое в «производственничестве» отождествление методов художественного творчества с методами техники и точных наук.

Лжепросветительская роль философии А. Богданова в 20‑е годы достаточно хорошо освещена в нашей критике[[291]](#footnote-292). В ряде работ (особенно в статьях Л. Ф. Денисовой), посвященных этому вопросу, подробный анализ как самой «организационной эстетики» А. Богданова, так и ее связей с пролеткультовскими и лефовскими теориями искусства почти полностью исчерпывает эту тему.

Но открытым еще остается вопрос о механизме перенесения принципиальных положений богдановской «Тектологии» на эстетику «производственного искусства». Открытой является также тема отчаянных попыток ее теоретиков {232} пойти дальше самого А. Богданова по пути «жизнестроительной» объективации его абстрактных схем. Материал для ответа на эти вопросы дает эстетическая концепция Б. Арватова, внутренняя логика ее формирования.

## II

Вопрос относительно позиции Б. Арватова в эстетике можно в общей форме полностью исчерпать ссылкой на такой фрагмент из его книги «Социологическая поэтика»:

«Пролетариат должен, строя классово-социалистическое в конечном счете искусствознание,… подойти к искусству как социально-трудовой деятельности, как к специфической отрасли общественно-полезного труда — со своей техникой, экономикой, идеологией; далее — построить систему искусствознания на целевом *признаке*, как теорию, суть которой в организации пролетарского искусства, а с ним пролетарского и впоследствии и социалистического строя. Отсюда будет следовать отказ от потребительской точки зрения (проблема “красоты”), от постановки вопроса “формы и содержания” (эстетический дуализм), от превращения вещей и вещественных процессов (напр., проблема фрески и станковой картины, краски и т. д.) в абстрактные идеологические явления; признание технических и социально-экономических фактов равноправными с фактами идеологическими; целостное изучение искусства как общественной деятельности, как особого элемента культуры, как процесса производства и потребления художественных продуктов; здесь несомненную пользу может принести перенесение методов наиболее точной из общественных наук — политической экономии — в искусствознание; термины: художественные производственные отношения, художественный рынок, разделение и кооперация труда в искусстве и пр. не окажутся бессмысленными, если их применить… по отношению к самым коренным проблемам художественного развития»[[292]](#footnote-293).

Сличая содержание этого фрагмента с основными положениями «организационной эстетики» А. Богданова и {233} его учением о пролетарской культуре, нельзя не увидеть между ними сходства. Если Богданов, исходя из своей теории тождества бытия и сознания, объекта и субъекта, предлагал в качестве предмета создаваемой им эстетики «организационный принцип человеческой деятельности», структуру «организационного опыта» человечества, который и объявлялся им осуществлением монизма о творчестве вообще и художественном творчестве в частности, то аналогичным же методом руководствовался и Арватов, намечая структуру пролетарского искусствознания, рекомендуя в оценке искусства исходить не изнутри — со стороны его имманентной логики развития, а извне — со стороны тех самых общих социологических характеристик, которые в равной мере были бы присущи всем формам трудовой деятельности. Не менее очевидно и другое. Подобно тому, как изучение специфичности различных форм труда и творчества не входило в поле зрения автора «Тектологии» (предметом последней были поиски «однородности», «аналогичности», «единства организационных методов в природе, во всякой практике и всяком познании»[[293]](#footnote-294)), точно так же обстояло дело и с Арватовым: перенося на искусство и эстетику познавательные методы «наиболее точной из общественных наук — политической экономии», он достигал определенного понимания законов художественного творчества, но только в духе того ложного «монизма», который был присущ эстетике Богданова, т. е. «монизма» не как единства противоположностей, а как единства просто, как единство формальных структур. О других признаках, роднящих позицию Арватова с позицией Богданова в эстетике, будет сказано в дальнейшем, в процессе прослеживания тех логических этапов, через которые проходил Арватов, создавая свою теорию «производственного искусства».

Б. Арватов был свидетелем неудачного дебюта «левого» искусства в 1918 – 1920 гг., его безуспешных попыток слить свои творческие устремления с социальной практикой. Смерть этого искусства связывалась в его представлении со смертью искусства станковых форм вообще. «Революция, — писал он, — развернув перед новым (т. е. “левым”. — *А. М*.) искусством все необходимые для {234} него возможности, немедленно же, после угара первых месяцев, предъявила к своим спутникам собственные властные требования. Политические работники Октября говорили: “Мы дали вам, художникам, то, чего вы хотели, — дайте же теперь нам то, чего хотим мы. Дайте… такие произведения, которые были бы полезны, понятны сейчас, — теперь же, — нам некогда ждать”. А когда левые отвечали, что их дело — революция, сознание, что надо массу подымать до себя, а не апеллировать к бескультурной России, — им справедливо возражали: “Революция не может ждать того момента, когда народ пересоздастся; революция хочет иметь помощников сегодня, — тем более, что никому не известно, насколько лучше ваши левые, непонятные формы, форм прежних, привычных и понятных”… Чем определеннее и тверже становился нажим политический, тем острее стала чувствоваться недостаточная приспособленность левых. Отказываясь писать изобразительные вещи, левые художники увидели в революционном нажиме угрозу их искусству… Они, убежденные станковисты, герои того же чистого искусства… фетишизировали свое… творчество. Это-то и послужило основной причиной их краха перед лицом революции»[[294]](#footnote-295). Как мы помним, результатом кризиса «левого» искусства, выразительно описанного Арватовым, был решительный поворот части «левых» художников и теоретиков в сторону «производственничества». Арватов, находившийся среди тех «левых», кто твердо проголосовал за новый курс, так объяснял мотивы, руководствуясь которыми он присоединился к группе «производственников» и стал ее идейным руководителем: «Приняв революцию не стихийно, не только потому, что революция им (“производственникам”. — *А. М*.) была полезна, но и идеологически», они «продолжали искать стыка между искусством и социальной практикой… они пришли к необходимости самым бесповоротным образом порвать со всяким чистым искусством, в том числе и левым»[[295]](#footnote-296). Очевидно, что просто эмоциональное отношение ко всему кругу вопросов, скрывавшихся за формулой: «стык между искусством и социальной практикой», не могло удовлетворить Арватова. {235} Сознание того, что просто «отказ» от искусства, лозунговая манифестация отрешения от искусства еще не означает фактического разрыва, вынудило его взять на себя задачу обоснования программы «производственничеств». Надо отдать должное теоретическому упорству Арватова, вне зависимости от ложных результатов, к которым он пришел: оно проявилось в точности формулирования стоявшей перед ним проблемы. И в самом деле: вопросы, накопленные практикой и теорией «левого» искусства в условиях революции, невольно выстраивались в очередь для ответа, когда теоретик формулировал: «Нельзя подойти к проблеме пролетарского искусства, не решив сначала вопрос о социальных корнях и социальном смысле художественной иллюзии. Иллюзия может существовать в самых различных видах, и было бы чрезвычайно важно установить, является ли она монополией искусства… или же это “средство самообмана” представляет собой общее явление, но только на известной ступени исторического развития, вместе с которой оно неминуемо исчезает»[[296]](#footnote-297). Ответом на этот вопрос явилось историко-социологическое исследование, составившее наиболее содержательную часть общей концепции Б. Арватова. Что же касается тех результатов, к которым пришел теоретик в итоге, то они представляют собой сумму догадок и ложных утверждений. Ориентация на богдановские схемы и методы сыграла роковую роль в теоретической судьбе одного из интересных теоретиков «левого» искусства 20‑х годов.

### \* \* \*

Если разложить теоретический путь Б. Арватова на отдельные отрезки, то вся его работа определится примерно таким образом: 1. Историко-социологический анализ искусства прошлого; 2. Критика буржуазной эстетики; 3. Установление различия между искусством (тоже — эстетикой) пролетарским и буржуазным; 4. Построение единой системы социалистического искусства. Роковым вопросом, который стимулировал эту работу, был вопрос об устранении разрыва между искусством и практической жизнью, между искусством и производством.

{236} Экскурс в историю искусства понадобился Арватову для того, чтобы показать, что обособленность искусства от жизни не всегда была зловещим фактом и что, следовательно, нет ничего утопического в идее синтеза, им предлагаемой. Но эта же история должна была подтвердить не только саму возможность синтеза искусства и жизни, но и отчасти выдвинутый им способ реализации, сводившийся к требованию радикального изменения не только всей системы общественных отношений и условий труда, но и самой эстетической структуры искусства. Под таким углом зрения Арватов рассмотрел историю изобразительного искусства.

Выбор изобразительного искусства имел особое значение. Именно оно переживало на рубеже XIX – XX вв. удивительные метаморфозы. Давно порвав с коллективным зодчеством и фреской, оно оказывалось изолированным в замкнутом кругу своей и только своей жизни, своего самодовлеющего развития, своего внутреннего обмена веществ. Некогда неразрывно связанное со всем движением материальной культуры и быта, изобразительное искусство творило исключительно «формы форм». Бессильное воплотить нередко просыпавшееся у передовых художников стремление к преобразованию материальных форм самой жизни, оно вынуждено было утешать и обольщать их уальдовским парадоксом о лондонских туманах, порожденных картинами Тернера.

Для Арватова эволюция изобразительного искусства, его злоключения реальные и злоключения спекулятивные — в умах эстетиков, — связывались с закатом целой эпохи искусства, с кризисом буржуазного искусства, что, в свою очередь, ассоциировалось с крушением самой системы буржуазных отношений.

Полагая, что логику развития искусства невозможно понять, оставаясь в пределах только искусства, Арватов впал, однако, в другую крайность, когда на место принятого в формальном искусствознании метода анализа форм и стилей предложил свой метод исследования искусства через условия его производства («художественный труд»), с одной стороны, и через способ его общественной реализации — с другой. На этом же методе держалась социология А. Богданова, игнорировавшая историческую связь явлений духовного производства по линии идей (горизонтальная связь), а взамен делая упор {237} на связь между идеологией и социально-экономическим базисом (вертикальная связь)[[297]](#footnote-298). Подобный метод объективно вел к вульгарно-социологическим натяжкам, к произвольным аналогиям между идеологическими явлениями и социально-экономическими. Будучи опрокинут на историю сложнейших духовно-идеологических форм, на историю искусства, такой метод должен был привести к еще более тяжким деформациям и искажениям, что и засвидетельствовало исследование Б. Арватова.

Между тем, первые выводы, к которым пришел теоретик, не казались вульгарными. Они даже проливали некоторый свет на природу кризиса искусства в условиях буржуазного общества. Так, с его точки зрения, истоки трагедии художественной культуры в буржуазном обществе упирались в конечном счете в коллизию разделенного труда: «… Искусство в качестве необходимого условия требует независимо-свободного труда… Между тем… буржуазный строй исключает такую возможность…»[[298]](#footnote-299)

Объясняя всю совокупность причин, приведших искусство к изоляции от жизни, от практики, от сознания и чувствования простых людей, Б. Арватов писал: «… В цеховом обществе далекого средневековья художник и практик были связаны в одно целое общими орудиями труда (ремеслом)… Тогда не было никакого различия в формах {238} труда: всякий труд той эпохи… был трудом индивидуальным… Поэтому возможно было проникновение одной специальности в сферу другой, и художник мог делать вещи для материального быта, не меняя ни социальных навыков собственной работы, ни технических приемов… Теперь (в условиях капитализма. — *А. М*.) между ним и массовым производством стояла непроходимая грань коренного различия методов и форм техники. Художник оставался ремесленником… а социальное строительство, перешагнув через мануфактуру, оперлось на машину». Кроме того, по Б. Арватову, в условиях цехового производства художник «работал на потребителя. — Здесь (в буржуазном обществе. — *А. М*.) его произведения становятся рыночным товаром, а их автор непроходимой гранью отделяется от масс, вырабатываясь в утонченного индивидуалиста. Потеряв связь с коллективом, он приучается видеть в своем творчестве нечто самоценное… и соответственно меняет приемы и формы работы… Живописец больше не расписывает стен, — он берет теперь кусок полотна и обрамляет его рамкой; скульптор не приноравливает уже свою группу к пространственным отношениям здания…»[[299]](#footnote-300)

С беспристрастностью ученого, проникшего в логику исторического развития искусства, Б. Арватов раскручивал спираль между двумя намеченными ориентирами: «ремеслом» и «станковизмом». В ремесле, по Арватову, художник уже выделился в относительно самостоятельную творческую фигуру. Здесь он являлся носителем не косной традиции, а олицетворял тенденцию к свободному поиску. Говоря другими словами, в период цехового общества не ремесленник был художником, а художник был ремесленником. И такой художник-еще-ремесленник отличался от простого ремесленника не техникой и приемами обработки вещи, а *качеством* ее исполнения, т. е. *квалификацией*. Отсюда самая характерная формула в эстетике Арватова: «Понятие *художественности* тогда почти совпадало с понятием *высшей квалификации*. Художник был искуснее других (отсюда и само слово: искусство), он был изобретателем, новатором, даровитым ремесленником, а его вещи ценились больше других потому, что они были лучше сработаны» (курсив мой — *А. М*.). Такой художник-еще-ремесленник {239} (Б. Арватов ссылался на Лукку делла Робиа) мог браться за изготовление любой вещи и доводить эту вещь до степени «художественного» совершенства.

Внешним атрибутом деятельности средневекового художника-еще-ремесленника был «материал» (вещество), который он подвергал обработке, руководствуясь при этом принципом «социально-технической целесообразности», т. е. свойствами самого материала, а также условиями производства и потребительского назначения вещи. «Художественная форма» являлась здесь результатом и носителем квалифицированного труда. Из всего этого нетрудно заключить, что новое понимание природы художественного творчества, которым Арватов гордился как научным откровением, было выведено им из условий относительно свободной деятельности художника-ремесленника. Эта деятельность направлялась на реальное (жизненное) формотворчество. А такие условия этой деятельности, как принцип «материала» (вещества) и принцип его социально-технической обработки, выступали решающими факторами организации «художественной формы» вообще.

Несколько слов о том, как Арватов представлял себе исторический переход от ремесла к собственно искусству.

В ряду основных причин, обусловивших эту эволюцию в художественной деятельности, он называл дифференциацию труда и рост индивидуализма на базе складывавшихся буржуазных отношений. Именно это внесло разложение в структуру художественного ремесла. Если вначале ремесло удовлетворяло потребностям повседневного быта, то с развитием машинного производства, подчинявшего все более и более массовый рынок своим изделиям, оно стало ориентироваться на быт официальный. Сужение социальной базы ремесленного производства постепенно привело к тому, что художники окончательно выделились из состава цехов и организовали корпорации по производству предметов роскоши. В XVII в. (Б. Арватов ссылался на факт исключения из венецианской корпорации всех «нехудожников») произошел решительный скачок в истории искусства: художник оторвался от общесоциального строительства, представленного мануфактурой. Соответственно изменилась и природа художественного {240} труда: «Художественное производство руководилось теперь не *социально-техническими задачами*, а задачами *социально-идеологическими*»[[300]](#footnote-301). Результатом этих изменений явилось то, что художник стал насиловать и материал и формы вещей. Из организатора вещей он стал превращаться в организатора идей. Внося в художественное производство чуждые ему идеологические цели, он сделал вещь голым средством. Теперь уже не целесообразно-выразительная конструкция являлась определяющим моментом художественной формы, а ее иллюзорные, внешние факторы: пышность, блеск, стилизация и т. д.[[301]](#footnote-302)

Эти тенденции в художественном производстве нового времени Арватов не склонен был, однако, определять как абсолютный упадок. Ремесло роскоши, как и собственно искусство, порвавшее, в свою очередь, с художественным ремеслом и полностью самоопределившееся в тот период, по мнению теоретика, аккумулировали в себе все эстетические потенции общества, ибо сама сфера материального производства как такового полностью исключала всякое творчество. В этих превратных условиях личность художника олицетворяла «свободу» творчества. Но поскольку эта «свобода», несмотря на свои изъяны, была реальной, то корней искусства уже нельзя было обнаружить в самой жизни, а следовательно, и дать истинное определение понятия искусства. Вот почему, как считал Арватов, по мере того, как материальный труд все более и более становился антиподом свободной творческой деятельности, а буржуазное сознание стабилизировалось в своей косности, представление о дуализме искусства и практической жизни, представление об их несводимости в одно целое принимало аксиоматический характер.

{241} О потребностях сформировавшегося буржуазного общества и его требованиях к искусству Арватов писал: «… Новые производственные отношения положили конец художественному творчеству в сфере социального быта. Дисгармоничные… формы жизни оказались господствующими; мир “вещей”, не удовлетворяя никого, оскорблял чутких. О полноте эмоциональных переживаний не могло быть больше и речи… Жизнь бросилась к искусству, в нем ища и гармонии вещей, и полноты эмоций, и единства конкретного. Насыщенность искусства должна была возместить недостаточность жизни. … Искусство встало на путь изобразительного, предметного отражения (“преображения”?) внешнего мира и образной конкретизации эмоционально-идеологических моментов, отказавшись от всего остального, претворяя отныне в художественную форму не реальный предмет, а одну только иллюзорную видимость…»[[302]](#footnote-303)

Под воздействием этих подспудных внутренних факторов уже в XIX в. произошел радикальный переворот в характере художественной деятельности, приведший к изменениям самой эстетической структуры искусства. Согласно Арватову, теперь художник искал уже не форму, выявлявшую материал, а сам материал сделал средством для выражения своих субъективных, эмоционально-образных переживаний. Общий рост индивидуализма усугубил совершившийся переворот. Искусство встало на путь выявления субъективных и только субъективных устремлений. И по мере того как для самого буржуазного общества закрывался путь к реальной свободе, в той мере все более и более иллюзорным становилось самопроявление человека через эстетическую сферу. К рубежу XIX – XX вв. искусство, по мнению пролетарского теоретика, полностью исчерпало все свои формальные и содержательные возможности, переварило весь свой запас культурных сил. Эмпирическим фактом, позволившим Арватову сделать такое умозаключение, являлась станковая живопись, порвавшая с фигуративным изображением.

Утвержденная поначалу как средство «максимального выявления личности», — писал Арватов о станковой картине, — она в дальнейшем стала самоцелью, «средством максимальной выразительности, и только… Каждый элемент {242} ее ценился постольку, поскольку он выражал психическое состояние индивидуума. Теперь было уже безразлично, имеется ли на картине изображение и какое именно, как это изображение дано, соответствует ли оно действительности, логике фактов, какой-нибудь объективной задаче и т. д. … Экспрессионизм… завершился к нашим дням творчеством беспредметного “красочника” Кандинского… Станковизм добился в Кандинском своего высшего и последнего достижения — чистой формы, отражающей замкнутую для реального мира душу художника,… ибо где же было искать ему, потерявшему связь с человеческим коллективом, истоков своего вдохновения, как не в опустошенной беспредметности потустороннего, метафизического мира»[[303]](#footnote-304).

Для Арватова сознательный отказ от «искусства голых форм» в условиях социальной революции становился такой же обязательной необходимостью, какой была на рубеже Средневековья и Возрождения стихийно протекавшая эволюция от ремесла к собственно искусству. Причем разрыв с традициями станкового искусства вообще должен был выглядеть столь же радикально, сколь радикальным было изменение в системе художественной культуры накануне эпохи буржуазных революций.

Мы знаем источник этого теоретического максимализма. Б. Арватов стремился в своих «прожектах» построить пролетарскую культуру, пролетарское искусство на голом месте, игнорируя прогрессивную, предшествующую традицию того же станкового искусства, поскольку она не была «коллективистической» по своему содержанию и по своей форме, построить исключительно путем дедукции, исходя из принципа коллективизма, распространенного на все области духовной жизни. Мы должны указать на этот теоретический источник Арватова: это — методология историко-социологического исследования духовного производства, предложенная Богдановым.

Данная методология, развернутая в «Эмпириомонизме», содержала не только общие принципы, о них мы говорили выше, но и рабочие выводы, отличавшиеся крайней схоластичностью, например, 1) «дуалистический тип мышления» происходил, согласно Богданову, «из трудового дуализма организаторских и исполнительских функций», {243} 2) «метафизический монизм пустых абстракций — из анархически-противоречивой формы общественного разделения труда, свойственной “товарному” обществу», 3) истинное монистическое мышление и чувствование — «из товарищеской формы» трудового сотрудничества, присущей рабочему классу[[304]](#footnote-305). Первые из этих трех выводов Богданова во многом определили характер критики «станковизма», проводимой Арватовым. Последний же обусловил специфику его построений системы единого пролетарского искусства. Сознание всего этого с необходимостью вынуждает нас критически отнестись к эстетико-социологической концепции Б. Арватова, что, в свою очередь, не мешает нам позитивно оценить те отдельные элементы этой концепции, которые сложились из самостоятельных и живых размышлений его об искусстве в условиях буржуазного общества. В частности, нельзя остаться равнодушным, знакомясь с аргументацией пролетарского теоретика, оправдывавшей его непринятие станкового искусства, по своей эстетической и социальной структуре предельно камерного и эзотеричного. Только человек и теоретик, не равнодушный к судьбам художественной культуры, живо сознававший ее трагедию в буржуазном обществе и твердо веривший в грядущий подъем и расцвет творческих сил освобожденного от пут капитализма человечества, мог так писать об искусстве:

«Станковая картина… представляет собою самостоятельный, самоценный, в себе замкнутый мир: не даром она нуждается в рамке! Ее бытие по необходимости изолировано, но если в этом ее спасение, то не в этом ли и ее гибель? Ведь та изоляция, которой требует картина, совершенно немыслима в нашем физическом мире… Условия капиталистического общества, создавшего станковизм, ставят его в чуждое ему положение. Бессознательно спровоцировав художника на обособленное творчество, это общество затем лишает художественное произведение необходимой ему обособленности… Массовое перманентное перепроизводство при ограниченном круге частных покупателей приводит буржуазное общество к созданию музеев… Но тут-то и ждет станковую картину самое горькое разочарование. Прикрепленная к стене в бесконечном ряду сестер по несчастью, она фатально лишается того, {244} о чем так восторженно мечтала: самостоятельности, в себе замкнутости! К своему ужасу, она вынуждена быть тем, от чего больше всего открещивается: декорацией стены, и то… музейной»[[305]](#footnote-306).

В толковании Арватовым социальной и эстетической природы станкового искусства достаточно много крайностей и натяжек. Но в нем нет и грана того теоретического благодушия, которое подчас и очень трезвомыслящим позволяет надеяться на то, что в условиях классового общества на долю искусства оставляется некая благоприятная возможность избежать болезней, коими страдает само это общество. С такой оговоркой мы и можем принять арватовскую критику «станковизма», сводившуюся к парадоксу: станковое искусство есть не столько результат духовного богатства общества, сколько результат социального зла и духовной бедности общества, ибо такое искусство могло родиться и выжить в условиях, исключающих целостное и свободное творчество во всех других сферах жизни. Антибуржуазная направленность этого парадокса не вызывает никакого сомнения, и если бы все дело сводилось только к констатации этого факта, то в нашем анализе эстетической концепции Арватова можно было бы поставить точку.

Размышляя о судьбах художественной культуры, Арватов в своих многочисленных работах стремился продемонстрировать не только пафос обновителя мира, но и пафос ученого, постигшего логику скрытых от простого глаза явлений искусства. И будь у него в руках более точный научный метод, чем тот, которым он пользовался, не исключена возможность, что этот по-настоящему живой ум обогатил бы эстетику рядом серьезных открытий. К сожалению, этого не случилось. Последовательно реализуя в своем исследовании об искусстве богдановскую методологию, Арватов довел свою, во многом не лишенную здравого смысла критику станкового искусства до абсурда: «… Станковизм, — писал он, торопясь с поспешными выводами, — является буржуазной формой художественного производства; уже по одному этому ни о каком пролетарском станковом искусстве не может быть и речи. Станковая картина, каков бы ни был ее сюжет, всегда будет продуктом буржуазного искусства, хотя бы ее делал {245} пролетарий; и оттого, что она станковая, и оттого, что она — картина, ее удел — никогда не быть пролетарской»[[306]](#footnote-307). Осторожность ученого проявилась только в одном: прежде чем принять на вооружение эту формулу, Арватов, предохраняя свои плохо защищенные тылы, свел счеты с буржуазной эстетикой («эстетикой станковизма», по его терминологии), которая обособленность искусства от жизни, от материальной практики возвела в непреложный закон существования искусства вообще.

### \* \* \*

По мнению Б. Арватова, буржуазная эстетика являлась оправданием буржуазного искусства и всех его слабостей, подобно тому, как буржуазная политэкономия была оправданием капиталистического производства, охранительницей всех его изъянов и слабостей. Рассматривая искусство вне времени и пространства, эта эстетика вывела общее понятие искусства, наполнив его, однако, содержанием и особенностями одного исторически-конкретного вида искусства, а именно искусства станковых форм. По Арватову, прошлая эстетика не только не предложила никакого практического выхода для разрешения противоречия между искусством и жизнью, но, наоборот, определив социальную специфику искусства в абсолютной свободе от жизни, в свободе от всех реальных человеческих побуждений, установила между искусством и действительностью такие взаимоотношения, которые разводили их еще больше.

Одно из таких ложных отношений между искусством и жизнью, закрепившихся в прошлой эстетике, пролетарский теоретик увидел в так называемой теории «подражания». Ее произвольно-научное происхождение он опроверг ссылкой на тот вполне достоверный факт, что на самом деле никакое подражание в искусстве невозможно: сама практика искусства, перешагнув через натурализм (направление в искусстве, давшее наибольшее число аргументов в пользу теории «подражания»), подтвердила со всей достоверностью, что теория «подражания» — всего лишь миф. Причем такой «миф», который принижает значение искусства и достоинство художника. {246} К частному аспекту теории «подражания» Арватов отнес взгляд на искусство как на познание (тоже — «объяснение») жизни, что облегчило ему критику и этого типа отношений между искусством и жизнью. Результатом этой критики явилось абсолютное игнорирование эстетико-познавательной специфики искусства, программно заявленный отказ от этой важной особенности художественной деятельности.

По Арватову, ставить искусству задачи отражения или познания жизни — антинаучно и практически бесполезно. Соглашаясь со своими оппонентами в том, что на отдельных этапах своей истории искусство исполняло познавательные функции, пролетарский теоретик обычно обставлял такое согласие рядом контрдоводов. Он утверждал, что подобную функцию искусство несло в прошлом, т. е. в обществе социально неорганизованном и развивавшимся стихийно, причем та картина, которая представала в произведениях искусства, поставивших своей целью познание жизни, была и частичной и субъективно искаженной с точки зрения достоверной истины.

Для Арватова сведение пролетарского искусства к познанию было равносильно пренебрежению искусством. Ему представлялось, что эстетическая теория, сводящая искусство к познанию, это — попытка негодными средствами оправдать и, в известном смысле, затушевать реальное противоречие между искусством и действительностью. Он определял теорию «познания» в науке об искусстве как отрицательную реакцию на формальную эстетику, сводившую смысл искусства к абсолютной свободе от всего практически-житейского. По этой причине теория «познания» даже утрачивала некоторые позитивные моменты метафизической эстетики, в частности, такой, как представление об искусстве как деятельности, хотя и иллюзорной, «воображаемой».

Распространяя на искусство принцип «организации», автор «Тектологии» определил искусство как «организацию живых образов»[[307]](#footnote-308). Заметим сразу, что Арватов, шедший следом за Богдановым, уже никогда не употреблял в своих работах выражение «живой образ» или просто «образ» в качество характеристики искусства; у него место «образа» прочно заняли такие выражения, как «иллюзия», {247} «организация», «конструкция» и т. п., и, как мы увидим, неспроста. По-видимому, А. Богданов верил, что с помощью «организационного» («всеобщего») метода можно проникнуть в сущность эстетической природы искусства. Просто Богданова могли интересовать «живые образы» искусства, но Богданова — автора «организационной эстетики» должна была по необходимости интересовать только «организация», всего лишь «организация». Последнее вытекало с железной необходимостью из внутренней задачи его «Тектологии», предметом которой был поиск единых и однородных для всех явлений без исключения «организационных структур». Вот почему, вопреки декларативно заявленному интересу к «живым образам», ему приходилось объективно отвлекаться от всякой живой конкретности и отдавать предпочтение организационным абстракциям, лишенным своего индивидуального облика, но зато обладавшим свойствами быть похожими на другие, столь же абстрактные анонимы, как-то: архитектурно-конструктивные архитипы, или просто статистические схемы (расчлененные совокупности частей, обозначающих различные функции) — вместо живых в своей конкретности художественных произведений, художественных школ или эстетических явлений. Распространение на искусство принципиальных положений «Тектологии» возвращало эстетику к попыткам отождествить художественное творчество с техническим и даже с биологическим творчеством. Все зависело от того, какой смысл придавался самому «организационному принципу». У Богданова принцип «организации» носил не только инструментальное, технически-прикладное значение; ему придавался философский, мировоззренческий масштаб. Принцип «организации» разросся в философии Богданова до основного условия творчества вообще и мышления вообще (принцип «экономии мышления»). По этой причине экстраполяция на искусство принципиальных положений «Тектологии» объективно означала отказ от материалистической теории отражения, что, в свою очередь, столь же объективно должно было означать решительное, программное освобождение искусства от специфического, ему только присущего содержания, от объективно-эстетической истины, т. е. от основы реализма в искусстве как правдивого отражения и преображения действительности.

{248} Отказавшись от художественного изображения в пользу обозначения абстрактного общего, придав этому отказу философско-программный смысл, Богданов вместо «живых образов» искусства должен был видеть только их компоненты. Для него в художественном произведении существовали лишь «вещи» и «идеи», «физическое» и «психическое», «комплекс мертвых материалов» и «комплекс эмоций», между которыми незримой нитью устанавливалась «организационная» связь, вносимая субъектом в процесс восприятия. Такая точка зрения предполагала, что в самом искусстве нет объективного общественного содержания, есть лишь «материал», «конструкция» и что содержание искусства лежит вне самого искусства, за пределами его сферы, в эмоциональных и психических комплексах людей, созерцающих искусство. Такой взгляд на искусство, оправдывающий изоляцию художественного творчества от материальной общественной жизни, с предельной ясностью сформулирован Богдановым в его «Тектологии»: «Художественное творчество имеет своим принципом… организованность. Оно… организует представления, чувства, настроения людей… В искусстве организация идей и организация вещей нераздельны. Напр., взятые сами по себе, архитектурное сооружение, статуя, картина являются системами “мертвых” элементов — камня, полотна, красок; но жизненный смысл этих произведений лежит в тех комплексах образов и эмоций, которые вокруг них объединяются в человеческой психике»[[308]](#footnote-309).

Аналогичных взглядов на искусство придерживался и Арватов. Подобно Богданову, он не мог понять, что вокруг «мертвых элементов», т. е. строительных материалов искусства, ничего не может объединяться ни в психике, ни в самом искусстве. Сами «мертвые элементы» объединяются художником в процессе творчества, которое является не только индивидуальным, но и глубоко общественным актом. Его содержание заключается в создании художественных образов, познании, отражении и преобразовании общественной жизни.

Подобно автору «Тектологии», Арватов игнорировал общество как предмет познания и художественного отражения, сводил все богатство материального мира и форм движения к физическому («техническому») и психическому {249} («идеологическому»), к мертвым материалам и активным идеям, что являлось полным отказом от исторического материализма, возвращением к той же метафизике в науке об искусстве, критически преодолеть которую он взялся.

Исключение общественного содержания из искусства, в частности, из станкового изобразительного искусства привело Арватова к тому, что целая историческая эпоха в развитии художественной культуры распалась на «мертвый элемент» («рамка») и «комплекс идей» («эстетика станковизма»). Станковое искусство, препарированное таким образом, утратило свою органическую и общественную целостность, опустошилось и стало ненужным в системе пролетарского искусства. Исключение общественного содержания из искусства, опрокинутое на природу грядущей художественной культуры, становилось для Арватова источником одной характерной иллюзии, от которой он так и не смог никогда избавиться. Мы имеем в виду многократно засвидетельствованную им версию относительно будущего развития художественных событий: станковое изобразительное искусство отомрет, а его функции будет выполнять промышленная или бытовая вещь, изготовленная по проекту инженера-художника средствами высокоиндустриальной техники. Такой прогноз держался не только на вере в то, что будущее индустриальной культуры сведет на нет различие в «качестве» художественного труда и просто труда. Он строился из расчета, что само произведение искусства — всего лишь комплекс «мертвых элементов» и что содержание произведения искусства лежит вне его, в мастерской сноровке («квалификации») человека, изготовляющего это произведение, или в «комплексе образов и эмоций» человека, воспринимающего или потребляющего это произведение. Очевидная произвольность таких критериев, особенно последнего, позволявшая квалифицировать под искусство любую мастерскую поделку, и породила иллюзию Арватова на тот счет, что судьбы художественной культуры не только совпадут в будущем с судьбами промышленных изделий, но что эволюция художественных произведений однажды прервется раз и навсегда для того, чтобы уже в дальнейшем протекать в форме эволюции предметов потребления. Сознание такой и только такой перспективы освобождало Арватова от необходимости {250} пользоваться целым рядом понятий, случайно застрявших в «организационной эстетике» Богданова: «форма», «содержание», «живой образ» и т. п.

### \* \* \*

Возвращаясь к критике эстетических теорий прошлого, развернутой в концепции Арватова, нужно отметить, что не теория «подражания» была представлена здесь в качестве наиболее характерного примера ложного отношения между искусством и действительностью. Таковым примером для Арватова стала теория искусства как игры (Спенсер, Гроос и др.). Позитивистский вариант теории искусства как игры был прочитан пролетарским теоретиком через иллюзионистическую концепцию искусства Конрада Ланге.

Понимание искусства как мира призрачного, ирреального, в котором сам художник, а равно и зритель находили источник забвения от тягот жизни, — давало Арватову самые сильные аргументы против станкового искусства, объективно питало его и без того устойчивый антиэстетизм. Активное выключение искусства из реальной действительности, заявленное в буржуазной эстетике, расценивалось им как признание буржуазного класса в своем социальном бессилии. Сославшись на суждение Карла Грооса: «Ребенок очень охотно играл бы с большой живой собакой, но собака сейчас же огрызается, как только игра зайдет слишком далеко, поэтому ребенок более охотно берется за деревянную игрушку, которая боли не причиняет, не огрызается и не внушает никакого страха», — Арватов, как бы ловя его на слове, спешил с утверждением, что буржуазный художник подобен «ребенку», на которого действительность «огрызается» и вынуждает его браться за «искусство-иллюзию», за «деревянную игрушку», поскольку она боли не причиняет, но наполняет душу сладостной мечтой.

Под категорию «иллюзорного», не без помощи буржуазной эстетики, Арватов подвел все искусство. Исключая всякое объективное общественное содержание из этого искусства, а из художественной деятельности — практический, утилитарный смысл, теоретик, вместе с тем, вносил известную уже нам «организационную» поправку, согласно которой многовековое существование станкового {251} искусства оправдывалось так называемой функцией «восполнения» или «компенсации»: «Изображающее искусство восполняет в воображении неосуществленные реально общественные потребности»[[309]](#footnote-310). Вводя в свою концепцию понятие «восполнения» («компенсации»), Арватов с его помощью старался безуспешно приблизиться к определению специфики творчества художника-станковиста. Согласно его схеме, специфика деятельности художника-станковиста заключалась в том, что он брал элементы реального опыта, выводил их из обычного жизненного плана, по-своему изменял их и затем, синтезировал в некую иллюзорную целостность. Поэтому всякое изображающее искусство представляло собой не отражение действительности, а ее произвольную трансформацию, переделку, но переделку воображаемую. В условиях социально неорганизованного мира такое искусство, будучи по природе своей «внежизненным», тем не менее являлось в одном отношении чрезвычайно важным и существенным продуктом реальной жизни. Будучи постоянным сотрудником буржуазного человека в его житейской повседневности, оно играло роль своеобразной социальной терапии, смягчая его полученные от жизни раны, навевая ему грезы о счастливом веке, никогда не воплощаемом в реальности. Многовековая история станкового искусства получала в лице открытого Арватовым понятия «восполнение» свое единственное реальное оправдание. Но для самого теоретика такого рода признание было равносильно смертному приговору. И он решительно выносил этот приговор устами буржуазного социолога: «Искусство — это сон человеческого идеала, замкнутого в твердом камне или на полотне, откуда никогда не встать ему и не пойти» (Гюйо)[[310]](#footnote-311).

Оценивая предложенную Арватовым социологическую трактовку искусства (искусство — «восполнение», «опиум», «терапия») по большому счету, мы опять должны вспомнить Богданова, отличавшегося склонностью к произвольным аналогиям между общественными явлениями и биологическими. По-видимому, Арватов проявил ту же склонность, когда ввел в эстетику понятие «восполнения», определив с его помощью социологическую функцию {252} искусства в системе буржуазного общества. Тема «социальных язв» капитализма, прошедшая красной нитью через все работы теоретика, легко могла толкнуть его к красочному сравнению буржуазного общества с физиологическим организмом, пораженным неизлечимым недугом, а следовательно, нуждающимся в каком-нибудь искусственном стимуляторе жизненной активности и жизненного равновесия («организации»). Закрепившийся в сознании этот «образ» мог, в свою очередь, привести к сравнению искусства с тем самым лекарством, которое, никогда не излечивая больного, тем не менее самим фактом своего существования (присутствия или наличия) поддерживает в больном организме угасающие силы и энергию. Вот таким путем могло проникнуть в концепцию Арватова понятие «восполнения», низводящее сущность станкового искусства на уровень обыденных представлений о профессиональной врачебной терапии.

Но могло статься, что в этом пункте своей эстетической концепции Арватов обошелся без помощи Богданова. Не надо забывать, что теоретик, чутко реагировавший на все происходящие в начале XX в. перемены в художественной жизни Запада, неоднократно указывал на расширяющийся круг потребителей искусства и одновременно на величайшую готовность буржуазии удовлетворить возросший спрос на художественную культуру суррогатом искусства, способным притупить классовое чувство пролетарских слоев и сбалансировать до нужного равновесия их социальную неудовлетворенность. Арватов был свидетелем нарождения нового, неизвестного прежним эпохам эстетико-социального феномена, ныне определяемого почти бранным словом «массовая культура». Отталкиваясь от первых примеров проявления в художественной жизни Европы и, особенно, Америки этого феномена, он мог и на прошлые эпохи взглянуть глазами человека XX столетия, а следовательно увидеть в прошлом искусстве род уже не метафорической, а буквальной социологической терапии.

Формально и по существу попытка перенести на художественную жизнь прошлого специфические характеристики, присущие явлениям нашего века, свидетельствовала об отходе теоретика от историзма в анализе искусства. В искажениях, возникших в результате такого перенесения, проявились отчетливо ограниченные черты {253} формально-социологического метода Арватова. Однако это не должно закрывать от нас значение самого анализа феномена «массовой культуры», проводимого пролетарским теоретиком в момент, когда это явление было представлено в реальности еще в своей зародышевой форме. Парадоксальность ситуации — теоретической и реальной, в которой Арватову приходилось осознавать проблематику «массовой культуры», заключалась в том, что, во-первых, сам теоретик все свои идеалы в области культуры и искусства связывал с интересами пролетарских масс, а следовательно, являлся непримиримым противником элитарности и что, во-вторых, сами реальные российские условия 20‑х годов во многом исключали возможность зарождения «массовой культуры» в формах, характерных для буржуазного Запада. В этой ситуации острое сознание опасности, грозящей искусству со стороны «массовой культуры», выразило себя в концепции Арватова предельно парадоксальным образом. Справедливо считая, что «массовая культура» в формальном отношении паразитирует за счет отживших художественных школ, используя давно усвоенные общественным сознанием старые формы и символы в качестве средств массовой коммуникации, в качестве средств обработки массового сознания в угодном для буржуазии направлении, Арватов ошибочно перенес данное отношение на те культурные мероприятия, которые проводила Советская власть с момента своего возникновения на художественном фронте. В частности, он склонен был усматривать одни лишь негативные моменты в ориентации на художественное наследие прошлого, отчетливо обозначившейся после кризиса «левого» искусства. Квалифицируя это как «художественное реставраторство», Арватов тем самым выносил не только оценку новому курсу в художественной политике, но и недвусмысленно выражал свои опасения по поводу якобы потенциально заложенных в идеалах и формах прошлого искусства (к примеру, русского искусства 60 – 70‑х годов, включая сюда живопись передвижников, театр Островского, музыку «Могучей кучки») опасных для революционного пролетариата тенденций, аналогичных тенденциям «массовой художественной культуры» буржуазного типа. Пролетарский теоретик наивно полагал, что эстетическое просвещение, проводимое средствами прошлого классического искусства, есть нечто {254} иное, как способ закрепления и консервации авторитарного сознания. Пребывая на позиции «левых» художников, которые ориентировались на иные формально-художественные традиции и идеалы, сочувствуя их авангардистским устремлениям, Арватов, со своей стороны, стремился обосновать идеологическую, мировоззренческую несостоятельность всякой ретроспекции в прошлое. Такие явления в советской художественной жизни и культуре, как «новый эпос» в литературе, монументализм в изобразительном искусстве и скульптуре, активно формировавшиеся в 20‑х годах (их расцвет пришелся на конец 20‑х и начало 30‑х годов), были несправедливо подведены пролетарским теоретиком под категорию «ложно эпического искусства», выражавшего не дух народа, а всего лишь идею «культа», идею авторитарного сознания. Назвать все это социологически-вульгарными натяжками означало бы ничего не сказать. По сути дела, критика Арватова являлась гонением искусства как такового, проводимого в данном случае под видом неприятия «массового искусства» в его развитых формах, известных нам, к примеру, по кино Голливуда.

Разнобой, несоответствие между предметом осознания (эстетическое просвещение масс, новое художественное творчество) и формой самого осознания (идея и символ «массовой культуры» буржуазного типа и образца), характерные для Арватова, вносили в его концепцию страшную путаницу, вынуждали его без достаточного основания и повода ссылаться на авторитет Маркса и вслед за ним утверждать, что эпос не может вторично возродиться, а если и может, то лишь как фарс, что если пролетариат в той или иной части готов еще питаться «иллюзиями», т. е. проявлять интерес к условному искусству, то для революционного марксизма из этого проистекает только один вывод: «надо прояснять сознание, а не запутывать его дальше» и т. д. и т. п.

Казалось, что Арватов нашел настоящий угол зрения для социологии искусства, отыскал свою тему — «массовое искусство» и сложнейшая диалектика его бытования в современном обществе, хитрейшие мистификации обыденного сознания с помощью этого «художественного» изобретения. Но все это походило на мгновенное озарение мысли, которое быстро погасло, растворившись в красивой, но всего лишь прекраснодушной софистике. Говоря {255} так, мы имеем в виду подробно развернутую в концепции Арватова мысль о том, что искусство будущего превратится в творчество форм самой реальной жизни.

В объяснении источников разрыва искусства с жизнью теоретик использовал своеобразный прием-перевертыш: так было, но так не должно быть. Проанализировав основные взгляды буржуазных ученых об искусстве и его отношении к действительности, Арватов констатировал: «Великий и всеобщий фетишизм товарного хозяйства, разоблаченный гением Маркса,… получил своеобразное выражение в сфере художественных ценностей. Обособленность искусства, не понятая и принятая как должное, претерпела обычный для товара метаморфоз в головах катедер-специалистов. Пора с этим метаморфозом кончить: не обособленность искусства создала внежизненность художника; наоборот, внежизненность художника стала причиной обособленности искусства»[[311]](#footnote-312).

В чем же, по Арватову, выражалась «внежизненность» художника? Ну, конечно же, в «тайне» художественного труда (той самой «тайне», которая на самом деле оказывалась за бортом концепции самого Б. Арватова), во «вдохновении», которое художник тщательно скрывал от посторонних и непосвященных, рассчитывая быть из века в век монополистом гармоничной, целостной деятельности. По Арватову, это сокрытие «тайны» являлось не только следствием особой гордыни художника. В нем был со стороны художника свой меркантильный расчет. В условиях товарных отношений художник являлся производителем особого товара (художественное произведение), поставляя его на рынок, вынужден был по необходимости скрывать под таинственной пеленой «вдохновения» секреты своего производства для того, чтобы избежать конкуренции и чтобы, тем самым, постоянно диктовать рынку свои условия, как это делает производитель обычного товара.

Здесь вульгарный социолог старался прикрыться авторитетом учения Маркса. «Загадочность товарной формы заключается… в том, что она отражает людям общественный характер их собственного труда в виде вещественных свойств самих продуктов труда, т. е. в виде якобы присущих от природы общественных свойств этих вещей, {256} вследствие чего и общественное отношение производителей к общей массе труда представляется людям как вне их существующее общественное отношение между самими предметами. Вследствие этого gui pro guo продукты труда становятся товарными, т. е. чувственно-сверхчувственными или общественными вещами», — цитировал он фрагмент из «Капитала» (т. I), добавляя от себя: «Произведение искусства в этом смысле ничем не отличается от любого продукта, созданного в товарном обществе. Но если во всех других товарах обе части “чувственно-сверхчувственной” формулы находятся в состоянии подвижного равновесия, то в искусстве сверхчувственность с решительной легкостью побеждает»[[312]](#footnote-313). Иначе говоря, в случае обычных рядовых товаров их «сверхчувственность» хотя и скрывает трудовую природу, но сама эта природа носит «коллективный», т. е. общественный характер; и наоборот, в случае с искусство-товаром «сверхчувственность» скрывает не просто трудовую природу в ее коллективной или общественной форме, а трудовую природу в особо таинственной форме, в форме «художественного труда». Вот почему, говоря словами Арватова, сверхчувственность в искусство-товаре с решительной легкостью побеждает. Представив в таком виде условия задачи, теоретик с необычайной легкостью решил загадку товарной формы искусства. Тайна ее, тайна «художественного труда», оказывается, заключалась в ремесленно-индивидуальной природе товаро-искусства, т. е. живописец, поэт, музыкант и другие являлись ремесленниками по своим приемам и методам творчества. Трагизм их положения состоял в том, что они не только являлись «ремесленниками», но и не могли представить себя в другом положении, в положении работников коллективной («общесоциальной», «индустриально-технической») формы труда и производства. «Мастер-одиночка, — писал Арватов, — вот единственный тип художника в капиталистическом обществе… работающего вне непосредственно утилитарной практики, так как последняя базируется на машинизированной технике. Отсюда — иллюзия самоцельности искусства; отсюда — все его буржуазные фетиши»[[313]](#footnote-314).

{257} Произвольные аналогии, составлявшие суть метода Арватова, привели его к грубейшим искажениям истины. Прежде всего, мы имеем в виду буквальное отождествление искусства как социологической формы с товаром, что неверно хотя бы потому, что труд художника, как раз в силу своей техники, благодаря оригинальным, индивидуально-творческим приемам и методам, не может быть причислен к абстрактному труду с его количественными критериями. Произведение искусства, как нечто уникальное и не находящее себе в обмене должного качественного эквивалента, по этой причине может быть лишь условно названо «товаром». Найти экономически абстрактное выражение для продуктов «художественного производства» можно лишь на пути их непосредственной стандартизации как потребительных стоимостей. Это тенденция новейшего буржуазного искусства, запущенного в промышленное производство (стандартизация сюжетов, система «звезд», комиксы и проч.), т. е. распространение на художественную деятельность обычных методов буржуазной кооперации труда, что и приводит к созданию не уникальных произведений, а к производству «эстетических» стереотипов. И если бы Арватов только в этом узком смысле говорил о товарной сущности искусства, то, очевидно, с его социологизированием можно и нужно было солидаризироваться. К сожалению, это было не так.

Для Б. Арватова искусство — синоним товара. И это не метафора, а жесткая экономическая и социальная формула, принимаемая им без всяких оговорок и уточнений: «Точно так же, как капиталистическое хозяйство есть хозяйство меновое, а капиталистическое производство есть частное производство на рынок, — буржуазное художественное “хозяйство” есть хозяйство меновое, а буржуазное художественное производство есть производство на рынок, т. е. *товарное художественное производство* на почве ремесленной техники» (курсив мой. — *А. М*.)[[314]](#footnote-315). Более того, для Арватова само становление станкового искусства протекало в прямой зависимости от товарно-экономических отношений буржуазного общества: «… Станковизм… появился в результате технической специализации и подчинения художника законам товарного хозяйства»[[315]](#footnote-316).

{258} Следует указать и на другое упрощение в концепции Арватова. Это — назойливо подчеркнутое противопоставление личности художника обществу в целом. Мы бы сказали, не опасаясь преувеличений, что пролетарский теоретик не понимал общественной природы человека, а с тем и общественной природы художественного творчества. Для него общественный человек — это механический коллектив. Но то, что отдельный человек, отдельный художник в своем труде, какими бы орудиями он ни пользовался, есть тоже общественный субъект и другим быть не может, — для него это являлось загадкой. Впрочем, это общая ошибка всех «коллективистов» 20‑х годов, мысливших в русле богдановских схем.

### \* \* \*

Теоретическая работа Б. Арватова по конструированию «производственной эстетики» свелась к своего рода переиначиванию традиционных эстетических определений с точки зрения социологии труда и трудовых отношений.

История искусства, рассмотренная вкупе с ремеслом под таким своеобразным ракурсом, вселила в теоретика уверенность, что «любое содержание может быть дано в любой форме», т. е. и в форме утилитарной художественной вещи (ремесленная поделка), и в форме иллюзорной вещи (станковая картина), и что, следовательно, бессмысленной является формула: «от содержания к форме», по крайней мере, в отношении нового, «производственного» («пролетарского») искусства, прорвавшегося через свое иллюзорное инобытие и слившегося с реальностью в буквальном, физическом смысле. Отказавшись от понятий «форма» и «содержание», теоретик вместо них принял «метод» (тоже «мастерство» или «квалификация») и понятие «назначение». Так был подведен «теоретический» фундамент под телеологическую установку, нацеленную на устранение дуализма искусства и действительности, иллюзии и реальности, красоты и пользы, свободы и необходимости, — установку, практическая реализация которой мыслилась, с одной стороны, в плане демонстративного отказа от «изображающего искусства», а с другой, в плане последовательной технологизации художественного труда, слияния его с новейшими индустриально-техническими, коллективными формами производства. {259} Отсюда и вся «производственно-техническая» терминология, придавшая специфическую окраску определениям Арватова: «… Конструктивизм есть не форма, а метод… он кладет в основу принцип социально-технического использования материалов… ставит своей прямой задачей организацию не только идей и людей, но и вещей… является историческим движением, переходным от искусства вне жизни строящих, закостенелых форм к искусству социально-жизненному, к эволюционно-динамическому, т. о. к искусству пролетарскому… Пролетарское искусство… будет исходить не от формы, а от тех факторов, которые образуют всякую форму. Факторы же эти — следующие: 1) материал, 2) процесс производства, 3) организационная задача, 4) условия восприятия»[[316]](#footnote-317).

Содержание термина «материал», истоки которого восходили к содержанию художественно-практической деятельности ремесленника, в концепции «производственного искусства» приобрело космически-универсальное значение, ибо здесь оно было сконструировано по модели перманентной социально-технической революции, включающей в свой процесс тотального динамического обновления вещи, идеи и самого человека.

Здесь, пожалуй, наиболее четко прослеживается различие между «производственным искусством» и современным дизайном. У дизайна сфера влияния не распространяется далее мира вещей и их эстетической организации, тогда как «производственное искусство» трактуется Арватовым в качестве универсального метода творческой переделки и организации всех форм жизни, включая и человека. Идеал и программа «производственного искусства» в словах Арватова раскрывается так: «Творить радостную, прекрасную жизнь, а не “отражать” ее, строить, слить художника с производителем, развернуть богатства человеческого коллектива в реальной действительности, оформлять материалы, которыми люди живут в своей ежедневной практике, — вот подлинно великий идеал, достойный рабочего класса. Но достижение его возможно лишь через разрушение эстетических, т. е. внежизненных самоцельных канонов с переходом к изучению и оформлению чистых материалов для того, чтобы {260} из них создать социально необходимые, практические, современные, и потому не застывающие, а эволюционирующие вместе с историей формы»[[317]](#footnote-318).

Этот идеал есть не что иное, как утопическая панорама позитивистски понятого коммунизма, т. е. общества как царства труда, где прекратилась работа, диктуемая нуждой и внешней целесообразностью, и где ей на смену пришло некое целостное, но все же связанное с необходимостью трудовое творчество, развивающее человеческие силы.

Надо сказать, что Арватов никогда не стоял на таких догматических позициях, как Н. Чужак. Социальный анализ уже в 1923 г. привел его к выводу, что «ближайшее по крайней мере десятилетие промышленность Советской России должна будет удовлетворяться прикладничеством как единственным методом, к которому технически и экономически приспособлены наши заводы в своем большинстве»[[318]](#footnote-319). Исходя из этих условий, он предложил программу-минимум, заключающуюся в частичном осуществлении задач «производственного искусства» в виде политехнизации художественных училищ и постановки экспериментальных работ на лучших заводах. Одновременно он приходил к признанию изобразительного и другого условного искусства, но лишь в качестве агитационного средства. Понимание искусства как «иллюзорного» феномена, восполняющего действительность, определило характер этой временной уступки. Пролетариат, считал он, должен сознательно подойти к искусству, исходя из его подлинной природы. Пролетариат должен не затушевывать его восполняющую функцию, а откровенно обнажать ее, чтобы не получился «иллюзорный увод из действительности», «вредный самообман», «псевдожизнь». «Раз искусство изображения восполняет действительность, — говорил он, — так надо это восполнение сделать активно-классовым. Но активно-восполняющее искусство есть не что иное, как агитационное, пропагандистское искусство: пропагандируют за то, чего хотят, но что еще не реализовано»[[319]](#footnote-320). Признание изображающего искусства не распространялось на станковую картину. {261} Предпочтение было отдано тем изобразительным формам, которые были выполнены средствами машинной техники (реклама, плакат, фото и кино-монтажи). Индустриализм Арватова и здесь являлся первым и самым надежным критерием.

Сравнительно с этой программой-минимумом, полная программа «производственного искусства» мыслилась в условиях экономически и демократически победившего социализма (коммунизма). И наоборот, цели самого коммунистического общества осуществлялись в результате реализации программы-максимум «производственнического искусства», т. е. «искусства» высочайшего технического производства, «искусства» рациональной материальной культуры, творимой массами и потребляемой массами.

С расчетом на такую перспективу художественно-материального творчества Б. Арватов предложил пересмотреть классификацию искусства, принятую в эстетике. На место установленного деления между «художественным трудом» (станковое и прикладное искусство) и «утилитарным трудом» (производство) он ввел новую систему эстетической культуры, основанную на принципе максимально квалифицированной организации различных отраслей общесоциального строительства. В новом значении художник-живописец определялся как человек, владеющий красками, т. е. мастер красильного производства; поэт или писатель как мастер «литературного производства»; режиссер как мастер человеческих действий, и т. д. и т. п. Смысл новой классификации сводился к тому, чтобы «художник» изменил методы работы и, отказавшись от кустарных приемов (станок, ателье), принял приемы и методы коллективных форм производства. Последние рассматривались и принимались в качестве единственного средства, ликвидирующего разрыв между техникой искусства (художника-ремесленника) и техникой материального производства. Так, по Арватову, заполнялась роковая брешь между искусством и жизнью.

Практическая программа Арватова, направленная на устранение разрыва между искусством и жизнью, укладывалась в три броских лозунга: 1. «*Фетишизм эстетических приемов, форм и задач должен быть уничтожен*», т. е. в любом деле и на любом месте должен присутствовать «художественный труд» — «мастерство», «квалификация»: 2. «*Фетишизм эстетических материалов должен* {262} *быть уничтожен*», т. е. все материалы должны быть хорошими с точки зрения их качества вообще, а также с точки зрения их места и функционального назначения; 3. «*Фетишизм эстетических орудий должен быть уничтожен*», т. е. «вопрос об орудии — это социальный вопрос: только в индивидуалистическом обществе кисть, скрипка и т. п. являются монопольными и фетишизированными орудиями творчества. Для пролетариата… это ограничение отпадает. В его руках машина, печатный станок… электричество, радио, моторный транспорт, светотехника и т. п. могут стать столь же гибкими, но несравненно более могучими по возможностям орудиями художественного труда»[[320]](#footnote-321).

Практический курс на технологизацию и утилитаризацию искусства (художественной деятельности), во всей своей наглядности прочитываемый в этих рекомендациях, был закреплен в положении «художник в производстве». Художник производства, он же инженер, согласно этому положению Арватова, наделялся чрезвычайными полномочиями. Эта фигура символизировала собой некий интеллектуально-мозговой трест, сфера влияния которого была по существу беспредельной. Художник-инженер призван был формовать общественный быт как непосредственно, так и через вещи, изготовленные по его проектам. От него, в конечном итоге, зависел прогресс технического производства. «Вся история техники, — писал Арватов, — показывает, что ее прогресс чрезвычайно замедляется благодаря консерватизму скелетных, материальных форм технического продукта. Инженерам-изобретателям… приходилось исходить при любом техническом новшестве из существующих форм; последние медленно, с трудом эволюционировали под напором технических задач… Художник-инженер, изобретая в производстве формы вещей на почве органического сотрудничества с изобретателями-технологами, тем самым ликвидирует формально-техническую консервативную энергию, освободит техническое развитие от власти шаблона»[[321]](#footnote-322). Художник-инженер, наконец, решал проблему полной координации между производством и потреблением, т. е. экономическую проблему социалистического и коммунистического {263} общества: «До сих пор, — читаем мы у Арватова, — такая координация рассматривалась с чисто количественной стороны… Между тем количество труда (стоимость) является единственной экономической категорией только в товарном обществе (меновая стоимость)… Производителям социалистического общества придется направлять свою деятельность сообразно тому, как продукты этой деятельности будут существовать в обществе, — придется заботиться об их жизни вне производства, об их качественном значении для потребителей… Но качество труда есть не что иное, как методы оформления продуктов… А это как раз составляет задачу художественного производства, — задачу, выполняемую только такими инженерами, которые одновременно творят и формы “быта” и формы продуктов производства, т. е. инженерами-художниками»[[322]](#footnote-323).

Главный итог, благодаря которому еще продолжительное время будут, как нам представляется, проявлять интерес и внимание к работам Арватова, заключался в обосновании принципиальных признаков и особенностей нового вида художественно-материального творчества, по своему типу и назначению приближающемуся к явлению, ныне носящему название «дизайна», но отличающемуся от него своей широтой и многоплановостью. По-другому этот итог исследования Б. Арватова условно можно назвать «идеальным дизайном», т. е. материально-художественным творчеством, слившимся до неразличимости с социальным и бытовым строительством, творчеством, условия и требования которого диктуются не рынком, не экономикой, не техническими возможностями, а интересами самого творчества, интересами тотального и динамически-перманентного обновления материальных форм. Представить «идеальный дизайн», реально, в наглядности очевидно мы не можем из-за отсутствия равных ему в самой действительности человеческих форм творчества. Сравнение его с современным дизайном, испытывающим на себе гнет экономики, моды, всевозможных стилистических предрассудков, может лишь обеднить и упростить содержание нового вида материально-художественного творчества, гипотетически задуманного Арватовым. Пожалуй, есть только один, равный «идеальному дизайну» {264} эквивалент в самой действительности. Это — искусство как таковое. Абсолютная тождественность «идеального дизайна» условному искусству и дала, надо полагать, основание пролетарскому теоретику исключить последнее из своей эстетической системы. Переводя обсуждение главного итога концепции Б. Арватова из общего в конкретный план, нельзя не увидеть в нем целый ряд достоинств.

Главное в эстетическом проекте Арватова — упор на революционно-социальное содержание нового вида творческой деятельности. Созидаемые инженером-художником или художником-инженером (последнее точнее, лучше и полнее отвечает направленности проекта Арватова) новые формы архитектурных строений, мебели, оборудования, одежды выступают в качестве активных средств и орудий социалистического переустройства общества, средством и орудием ликвидации тех буржуазно-мещанских взглядов, традиций, привычек, которые достались в наследство революционному обществу закрепленными не только в головах, но и в материальных формах старой культуры.

Проект Арватова утверждал общественную значимость новой материальной культуры. Этот проект строился из расчета, что не только инженер-художник создает новые формы быта и материальной культуры, но что созданные им новые формы, в свою очередь, пересоздают сознание общества в целом, кристаллизуют в себе социалистическое сознание, социалистическое отношение к труду и жизни.

Проект Б. Арватова основывался на бескомпромиссном требовании связи эстетики со всеми отраслями и формами проявления реальной жизни. Он ставил эстетику в прямую зависимость от общественного переворота, произведенного в России Октябрьской революцией.

Проект Б. Арватова держался на серьезном исследовании истории художественного труда, которое точно зафиксировало совпадение художественного оформления предметов и их производства в докапиталистическую эпоху и полное расхождение этих процессов в период капитализма. Новый вид материально-художественного творчества, отстаиваемый Арватовым, наследовал положительный опыт ремесла и противостоял «прикладничеству» («украшательству») как типу деятельности художника в {265} промышленности, характерному для капиталистического производства XIX – начала XX в. Проект Арватова вырос из непринятия «прикладничества» и «стилизации», отвечающих «потребительским инстинктам людей, ценящих в вещах стоимость и потому внешний вид»[[323]](#footnote-324). Своим происхождением арватовская гипотеза обязана активнейшей социальной критике буржуазного общества. Эта критика не утратила своей силы и по сей день. Указывая на социальные истоки модернизированного «украшательства», ярко проявившегося в так называемом «коммерческом дизайне» («стайлинг»), она, эта критика, открывает дополнительные достоинства проекта Арватова.

Теоретическое обоснование проекта Арватова по необходимости вышло за пределы эстетики как философии искусства. Пролетарский теоретик со всей остротой поставил вопрос о важной роли социологии и экономии в комплексном методе практической реализации своего проекта. Размышляя о социальных задачах материально-художественного творчества в условиях социализма, он поднялся до осознания важнейших экономических основ социалистического промышленного искусства. По-современному звучат такие слова Б. Арватова: «Проблема социалистического производства… это — проблема полной координации между производством и потреблением… Деятельность художника-инженера станет мостом от производства к потреблению, а потому органическое, “инженерное” вхождение художников в производства оказывается, помимо всего прочего, необходимым условием *экономической* системы социализма, становясь все более и более неизбежным по мере продвижения к нему»[[324]](#footnote-325). Для того, чтобы сказать так в 20‑е годы, когда в России ни развитой промышленности, ни художников-инженеров еще не существовало, нужно было обладать даром предвидения и верить в социализм, несущий миру обновление.

О недостатках и противоречиях исследования Б. Арватова мы уже говорили. Ограничимся здесь кратким изложением его основного заблуждения. Б. Арватов ошибался {266} в том, что будущая социалистическая культура обязательно отвергнет профессиональное художественное творчество: «… В организованном, целостном социальном строе изобразительное искусство как особая социальная профессия отомрет»[[325]](#footnote-326). Отказывая профессиональному изобразительному искусству (т. е. искусству всех видов, включая театр, живопись, скульптуру и другие, поскольку «изобразительное искусство» в концепции Арватова являлось суммарным обозначением всех видов станковизма) в праве на существование в условиях социализма и коммунизма, Арватов выводил, таким образом, свой идеал на культуру исключительно материально-производственного типа: т. е. на само индустриальное производство, на продукты этого производства, на способы распределения последних, организацию общественного быта и т. п. Практически это означало, что в идеальном, согласно Арватову, обществе социализма, коммунизма, подчиненном принципу «полезных ценностей», если и сохранялись некие «духовные ценности», то лишь в качестве тех же «полезных ценностей», к примеру, ценности политические, научные, агитационно-информационные (средства массовой коммуникации — газета, журналистика) и др. В этом обществе отсутствовали только одни специфически духовные ценности, т. е. «эстетические ценности», причисленные теоретиком к виду бесполезных, способных, в лучшем случае, выполнять компенсаторную функцию.

Чрезмерный акцент на «полезные ценности», с одной стороны, и полное пренебрежение к «эстетическим ценностям», с другой стороны, привели исследование Арватова к тому, что Маркс называл «грубым и еще совсем не продуманным коммунизмом». Главная мысль Арватова, гласящая, что социалистическая история найдет свое завершение, получит свою окончательную форму в коллективно-индустриальном труде («художественном», как он говорил), была неосновательной. В его стремлении рассматривать любой вид деятельности (исключая собственно художественное творчество как таковое) в качестве художественного труда проявился, если так можно сказать, пережиток буржуазного сознания, т. е. сознания, которое страдает хронической апологетикой практики (утилитаризма), а в сугубо эстетической деятельности, {267} в искусстве склонно усматривать средство идеологической обработки умов или источник пустого развлечения. Это и дезориентировало Арватова на поприще науки, вселило в него ложную уверенность, что предметы потребления, «вещи» в состоянии выполнить все те функции, которые издавна закрепились за искусством, и что судьбы искусства-творчества в условиях социализма и коммунизма должны совпасть с судьбами художественно-промышленного производства вещей и предметов потребления.

Концепция Арватова в целом, т. е. с учетом серьезных плодотворных мыслей и грубых упрощений, — трагически неудачная попытка создать единую систему пролетарской культуры на базе принципов индустриально-коллективного труда, на базе утилитаризма.

Критическое отношение к теоретическому наследию Б. Арватова диктуется не только заботой об искусстве, которое он жаждал подменить «материальной вещью», но и интересами нового, растущего в процессе строительства коммунизма человека, который постепенно, но верно будет эмансипироваться от собственно материального производства и который найдет в духовном производстве (наука и искусство) не исключительную, а естественную арену общественных отношений. Классики марксизма-ленинизма связывали с представлением о коммунизме создание таких общественных условий, которые бы делали самоцелью развитие всех человеческих сил как таковых, безотносительно к какому бы то ни было заранее установленному масштабу. Именно говоря о коммунизме, Маркс употребил гордые слова: «Царство свободы». Но оно, это «царство свободы» начинается, как считал Маркс, «по ту сторону сферы собственно материального производства», там, «где прекращается работа, диктуемая нуждой и внешней целесообразностью».

В свете такой именно перспективы коммунизма со всей очевидностью обнажается ложный смысл модели культуры, предложенной теоретиком «левого» искусства 20‑х годов.

### **{268}** \* \* \*

Итак, в отличие от традиционных эстетических теорий, оперирующих исключительно в сфере искусства и литературы, «производственничество» 20‑х годов далеко вышло за пределы этой сферы. Оно поставило один из важнейших вопросов современности — вопрос о необходимости эстетической организации всей общественной среды, связывая его решение с рядом других вопросов, по своему содержанию обладавших глобальной значимостью. Ими являлись: проблема технической революции и проблема целостной социальной организации жизни. Эта широта трактовки эстетической проблематики позволила «производственникам» умозрительно очертить облик новой материальной культуры, отличной по своей природе и от ремесла и от модерна. Существенную помощь в этом им оказало «левое» искусство, самостоятельно шедшее от своих формальных экспериментов к осознанию и практическому усвоению новых принципов и закономерностей материально-художественной практики, базирующейся на высокоиндустриальной технической и научной культуре. Опираясь на сравнительно небольшой опыт пионеров советского художественного конструирования, теоретики «производственничества» стремились осмыслить специфику новой формы эстетической деятельности, зарождавшейся на стыке искусства с техникой, экономикой, научной организацией труда, наконец, с социологией. Поставленный ими на обсуждение вопрос о положении художника в производстве, вопрос о специальном амплуа художника-конструктора свидетельствует об определенных успехах, достигнутых ими в осознании дизайна и технической эстетики. Вместе с тем анализ концепции «производственного» искусства 20‑х годов говорит о том, что между ней и современной технической эстетикой не было и нет никакого тождества. И не потому, что некоторые специальные и общие вопросы этой новой дисциплины решаются ныне на ином теоретическом и материально-техническом опыте, накопленном за последние сорок лет. Но главным образом по той причине, что «производственничество» утвердило свои принципы, внешне как будто бы напоминающие принципы технической эстетики, ценой чудовищной односторонности. Приблизительно определив общие контуры «промышленного искусства», {269} эта теория никогда не могла найти подобающего ему места в ряду эстетической культуры в целом, чрезмерно переоценила его значение, произведя с его помощью вульгарную девальвацию настоящих художественных ценностей. Попытка теоретиков «производственничества» создать на базе «промышленного искусства» универсальную систему новой эстетики была не только безрезультатной, но и откровенно порочной. Воинствующая претензия на всеобщность и категоричность оценок художественной культуры и ее судеб, провозглашаемая «производственничеством», ныне, как и в 20‑е годы, реально оборачивается против этой концепции, против того позитивного, что в ней содержится.

1. См.: «История русской советской литературы» в 4‑х т., т. 1. М., «Наука», 1967; «История советской многонациональной литературы» в 6‑ти т., т. 1. М., «Наука», 1970; «История советского драматического театра» в 6‑ти т., т. I – III. М., «Наука», 1966 – 1967; «История советского искусства. Живопись, скульптура, графика» в 2‑х т., т. 1. М., «Искусство», 1965; «История искусства народов СССР» в 9‑ти т., т. 7. М., «Изобразительное искусство», 1972; «История русской советской музыки» в 4‑х т., т. 1. М., Музгиз, 1956; «История советского кино» в 4‑х т., т. 1. М., «Искусство», 1969; «История советской архитектуры». М., Госстройиздат, 1962 и целый ряд других работ такого же типа, а также монографические издания. [↑](#footnote-ref-2)
2. См.: «Из истории советской эстетической мысли. Сборник статей». М., «Искусство», 1967. [↑](#footnote-ref-3)
3. Несмотря на то, что почти в каждой книге, посвященной эстетике или искусству 20‑х годов, мы встречаем упоминания о «производственничестве», современная историография этой проблемы фактически исчерпывается тремя работами: 1) Статьей Л. Жадовой «О теории советского дизайна» («Вопросы технической эстетики», вып. 1. М., «Искусство», 1968); 2) статьей В. Полевого «Из истории взглядов на реализм в советском искусствознании» в сб. статей «Из истории советской эстетической мысли». М., «Искусство», 1967; 3) книгой В. Ванслова «О станковом искусстве и его судьбах». М., «Изобразительное искусство», 1972 (см. раздел: «Теория отмирания станкового искусства. 1920‑е годы»). [↑](#footnote-ref-4)
4. *М. Рейснер*. Старое и новое. — «Красная новь», 1922, № 2 (6), стр. 282. [↑](#footnote-ref-5)
5. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 401. [↑](#footnote-ref-6)
6. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 307. [↑](#footnote-ref-7)
7. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 46. [↑](#footnote-ref-8)
8. Там же, стр. 171. [↑](#footnote-ref-9)
9. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 54 – 55. [↑](#footnote-ref-10)
10. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 305. [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же, стр. 462. [↑](#footnote-ref-12)
12. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 120 – 121. [↑](#footnote-ref-13)
13. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1967, стр. 663. [↑](#footnote-ref-14)
14. «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1967. стр. 663. [↑](#footnote-ref-15)
15. См.: *А. В. Луначарский*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 3. М., 1964, стр. 465 – 466. [↑](#footnote-ref-16)
16. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 663. [↑](#footnote-ref-17)
17. «КПСС в резолюциях и решениях съездов», изд. 7, ч. 1, стр. 420. [↑](#footnote-ref-18)
18. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 80. [↑](#footnote-ref-19)
19. «КПСС в резолюциях и решениях съездов», изд. 7, ч. 1, стр. 451. [↑](#footnote-ref-20)
20. *А. В. Луначарский*. Воспоминания и впечатления. М., «Советская Россия», 1968, стр. 199. [↑](#footnote-ref-21)
21. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 51, стр. 122. [↑](#footnote-ref-22)
22. *А. В. Луначарский*. Собр. соч., т. 8. М., 1967, стр. 420. [↑](#footnote-ref-23)
23. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 330. [↑](#footnote-ref-24)
24. *С. Коненков*. Мой век. — «Москва», 1969, № 7. [↑](#footnote-ref-25)
25. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 52, стр. 179 – 180. [↑](#footnote-ref-26)
26. «К вопросу о политике РКП (б) в художественной литературе». М., изд‑во «Красная новь», 1924, стр. 75. [↑](#footnote-ref-27)
27. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 41, стр. 336. [↑](#footnote-ref-28)
28. Там же, стр. 337. [↑](#footnote-ref-29)
29. «Грядущее», 1920, № 12 – 13, стр. 22. [↑](#footnote-ref-30)
30. См.: *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 42, стр. 12. [↑](#footnote-ref-31)
31. «О партийной и советской печати. Сборник документов». М., «Правда», 1954, стр. 220 – 221. [↑](#footnote-ref-32)
32. Там же, стр. 221. [↑](#footnote-ref-33)
33. «О партийной и советской печати. Сборник документов». М. «Правда», 1954, стр. 221 – 222. [↑](#footnote-ref-34)
34. «О партийной и советской печати…», стр. 222. [↑](#footnote-ref-35)
35. Из Постановления Политбюро ЦК РКП (б) от 22 ноября 1921 г. Цит. по: «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1967, стр. 597. [↑](#footnote-ref-36)
36. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 54, стр. 291. [↑](#footnote-ref-37)
37. «О партийной и советской печати…», стр. 347. [↑](#footnote-ref-38)
38. *А. Луначарский*. Новый русский человек, — «Известия», 9 марта 1923 г. [↑](#footnote-ref-39)
39. Там же. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Б. Арватов*. Искусство и классы. М.‑Пг., Госиздат, 1923, стр. 55. [↑](#footnote-ref-41)
41. Там же, стр. 65. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Б. Арватов*. Об агит- и прозискусстве. Сб. статей 1921 – 1926 гг. М., «Федерация», 1930, стр. 25 – 27. [↑](#footnote-ref-43)
43. *А. Луначарский*. Новый русский человек. — «Известия», 9 марта 1923 г. [↑](#footnote-ref-44)
44. *А. Лежнев*. Пролеткульт и пролетарское творчество. — «Красная новь», 1924, № 2 (19), стр. 272. [↑](#footnote-ref-45)
45. *И. Вайнштейн*. Искусство и организационная теория. — «Вестник Комакадемии», 1925. № 11, стр. 217. [↑](#footnote-ref-46)
46. См. его статью «О “левом” фронте в искусстве» («Под знаменем марксизма», 1923, № 3 – 4). [↑](#footnote-ref-47)
47. См. его статью «Искусство и организационная теория» («Вестник Комакадемии», 1925, № 11). [↑](#footnote-ref-48)
48. См. его статью «Пролеткульт и пролетарское творчество» («Красная новь», 1924, № 2 (19)). [↑](#footnote-ref-49)
49. См. его статью «Искусство как познание жизни и современность» («Красная новь», 1923, № 15). [↑](#footnote-ref-50)
50. См. его статью «Тенденции современной русской живописи в свете социального анализа» («Красная новь», 1924, № 6). [↑](#footnote-ref-51)
51. См. его заметку «Бег на месте» («Русское искусство», 1923, № 1). [↑](#footnote-ref-52)
52. См. ее статью «Вопросы производственного искусства» («Красная новь», 1925, № 4). [↑](#footnote-ref-53)
53. *А. Луначарский*. Наши задачи в области художественной жизни. — «Красная новь», 1921, № 1, стр. 152. [↑](#footnote-ref-54)
54. *А. Луначарский*. Искусство и революция. М., «Новая Москва», 1924, стр. 66 – 67. [↑](#footnote-ref-55)
55. *А. Луначарский*. О значении «прикладного» искусства, — «Художественный труд», 1923, № 1, стр. 8. [↑](#footnote-ref-56)
56. «Пролетарское искусство», 1931, № 11 – 12. [↑](#footnote-ref-57)
57. Критика этих опытов содержится в книге В. Ванслова «О станковом искусстве и его судьбах» (М., «Изобр. искусство», 1972, стр. 64 – 121). [↑](#footnote-ref-58)
58. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 78. [↑](#footnote-ref-59)
59. Там же. [↑](#footnote-ref-60)
60. Цит. по: *С. М. Темерин*. Русское прикладное искусство. Советские годы. Очерк. М., «Советский художник», 1960, стр. 17. [↑](#footnote-ref-61)
61. *И. Эренбург*. Белый уголь, или слезы Вертера. Л., «Федерация», 1928, стр. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-62)
62. Там же, стр. 17. [↑](#footnote-ref-63)
63. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 174. [↑](#footnote-ref-64)
64. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 14, стр. 345 – 346. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Ф. С. Шкулев*. «Не всем счастье» и другие рассказы и стихотворения. М., 1902, стр. 22, 24. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Г. Успенский*. Полн. собр. соч., т. 7. М., Изд. АН СССР, 1950, стр. 19 – 20. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Алексей Гастев*. Поэзия рабочего удара. М., изд. ВЦСПС, 1926, стр. 120. [↑](#footnote-ref-68)
68. *П. Безсалько*. Пролетарские поэты. — «Грядущее», 1919, № 1, стр. 15. [↑](#footnote-ref-69)
69. Пролетарские поэты первых лет советской эпохи. Л., «Сов. писатель», 1959, стр. 79. [↑](#footnote-ref-70)
70. *Алексей Гастев*. Поэзия рабочего удара. М., изд. ВЦСПС, 1926, стр. 138. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Алексей Гастев*. Поэзия рабочего удара. М., изд. ВЦСПС, 1926, стр. 177. [↑](#footnote-ref-72)
72. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 43, стр. 305. [↑](#footnote-ref-73)
73. Цит. по: *Валерьян Полянский*. Две поэзии. — «Пролетарская культура», 1920, № 13 – 14, стр. 44. [↑](#footnote-ref-74)
74. *Федор Калинин*. Путь пролетарской критики и «Поэзия рабочего удара» А. Гастева. — «Пролетарская культура». 1918, № 4, стр. 17. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Н. К. Крупская*. Пролетарская идеология и Пролеткульт. — «Правда», 8 октября 1922 г. [↑](#footnote-ref-76)
76. См.: «В. И. Ленин о литературе и искусстве». М., 1967, стр. 664 – 665. [↑](#footnote-ref-77)
77. *М. Левидов*. Организованное укрощение культуры. — «Красная новь», 1923, № 11, стр. 314. [↑](#footnote-ref-78)
78. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 162. [↑](#footnote-ref-79)
79. «Горн», 1923, № 8, стр. 166, 169. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Пути творчества». Харьков, 1920, № 6 – 7, стр. 71 – 72. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Николай Асеев*. Совет ветров. М.‑Пг., Гиз, 1923, стр. 13. [↑](#footnote-ref-82)
82. *А. Гастев*. Восстание культуры. Харьков, изд. «Молодой Рабочий», 1923, стр. 5 – 6. [↑](#footnote-ref-83)
83. *А. Гастев*. Восстание культуры, стр. 21, 22, 23, 24. [↑](#footnote-ref-84)
84. *А. Гастев*. Наши задачи. М., изд. ЦИТ, 1921, стр. 10. [↑](#footnote-ref-85)
85. *А. Гастев*. Поэзия рабочего удара. М., изд. ВЦСПС, 1926, стр. 6. [↑](#footnote-ref-86)
86. «Леф», 1923, № 1, стр. 243, 245. [↑](#footnote-ref-87)
87. *А. Гастев*. Поэзия рабочего удара. М., изд. ВЦСПС, 1926, стр. 11. [↑](#footnote-ref-88)
88. Там же, стр. 8, 10. [↑](#footnote-ref-89)
89. *А. Луначарский*. Новый русский человек. — «Известия», 9 марта 1923 г. [↑](#footnote-ref-90)
90. *А. Гастев*. Поэзия рабочего удара. М., 1964, стр. 17. [↑](#footnote-ref-91)
91. *А. Гастев*. Установка производства методом ЦИТа. М., ВЦСПС — ЦИТ, 1925, стр. 50. [↑](#footnote-ref-92)
92. *М. Рейснер*. Старое и новое. — «Красная новь», 1922, № 2, стр. 284. [↑](#footnote-ref-93)
93. Там же, стр. 285. [↑](#footnote-ref-94)
94. Что сделано литературным отделом петроградского Пролеткульта. Отчет т. Безсалько… — «Грядущее», 1918, № 6, стр. 10. [↑](#footnote-ref-95)
95. *П. Безсалько*. Футуризм и пролетарская культура. — «Грядущее», 1918, № 10, стр. 10. [↑](#footnote-ref-96)
96. *П. Безсалько*. К вопросу о понимании пролетарской культуры. — «Грядущее», 1918, № 3, стр. 3. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Я. Яковлев*. Меньшевизм в Пролеткультовской одежде. — «Правда», 4 января 1923 г. [↑](#footnote-ref-98)
98. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 54. [↑](#footnote-ref-99)
99. «Преодоление культурной отсталости считается борьбой за буржуазную культуру, между тем как здесь-то вполне было бы уместно сказать: не знаю, есть ли это борьба за буржуазную или пролетарскую культуру, — ибо культурная отсталость обозначает просто отсутствие необходимых элементарных предпосылок — как для культуры буржуазной, так и социалистической», — писал С. Зандер, сопровождая свой скептицизм издевкой:

    «… Вот ура мы зашумели,

    Да резервы не поспели…»

    (*С. Зандер*. Пролетарская культура и пролетарская революция. «Горн», 1923, № 8, стр. 72, 74). [↑](#footnote-ref-100)
100. *Я. Яковлев*. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте. — «Правда», 24 октября 1922 г. [↑](#footnote-ref-101)
101. *В. Плетнев*. На идеологическом фронте. — «Правда», 27 сентября 1922 г. [↑](#footnote-ref-102)
102. *В. Плетнев*. На идеологическом фронте. — «Правда», 27 сентября 1922 г. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Я. Яковлев*. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте. — «Правда», 24 октября 1922 г. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Н. К. Крупская*. Пролетарская идеология и Пролеткульт. — «Правда», 8 октября 1922 г. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Я. Яковлев*. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте. — «Правда», 24 октября 1922 г. [↑](#footnote-ref-106)
106. *В. Плетнев*. На идеологическом фронте. — «Правда», 27 сентября 1922 г. [↑](#footnote-ref-107)
107. «Горн», 1923, № 8, стр. 3 – 4. [↑](#footnote-ref-108)
108. *В. Плетнев*. На идеологическом фронте. — «Правда», 27 сентября 1922 г. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Его же*. Современный момент и задачи Пролеткульта. — 1922, № 1, стр. 25, 26. [↑](#footnote-ref-110)
110. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 55. [↑](#footnote-ref-111)
111. *В. Плетнев*. Современный момент и задачи Пролеткульта. — «Горн», 1922, № 1, стр. 26. [↑](#footnote-ref-112)
112. «Путь пролетарской литературы идет в сторону создания своих методов и приемов творчества через усвоение всех… достижений в прошлом и настоящем… Наш лозунг — изучение и преодоление всех предшествующих нам художественных школ для… создания искусства, отвечающего идеалам коммунистического общества…» («Кузница», 1920, № 7, стр. 2). [↑](#footnote-ref-113)
113. В. Плотнев видел в «производственном искусстве» своеобразный «учет» «ценности *индивидуальности как винтика в системе* грандиозной машины СССР» (*В. Плетнев*. Пролетарский быт. Старое и новое. — «Горн», 1923, № 9, стр. 75). [↑](#footnote-ref-114)
114. «Русская мысль». Прага, январь-февраль 1922 г., стр. 227. [↑](#footnote-ref-115)
115. *В. Плетнев*. Идеология «сочувствующих» и «приемлющих». «Горн», 1922, № 2, стр. 45. [↑](#footnote-ref-116)
116. *В. Плетнев*. На идеологическом фронте. — «Правда», 27 сентября 1922 г. [↑](#footnote-ref-117)
117. *С. Третьяков*. Искусство в революции и революция в искусстве. — «Горн», 1923, № 8, стр. 117. [↑](#footnote-ref-118)
118. Там же. [↑](#footnote-ref-119)
119. *С. Третьяков*. Искусство в революции и революция в искусстве. — «Горн», 1923, № 8, стр. 116. [↑](#footnote-ref-120)
120. *В. И. Ленин*. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 101. [↑](#footnote-ref-121)
121. *В. Плетнев*. На идеологическом фронте. — «Правда», 27 сентября 1922 г. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Я. Яковлев*. О «пролетарской культуре» и Пролеткульте. — «Правда», 25 октября 1922 г. [↑](#footnote-ref-123)
123. *И. Эренбург*. Люди, годы, жизнь. М., 1961, кн. 1 – 2, стр. 245. [↑](#footnote-ref-124)
124. *К. Чуковский*. Эго-футуристы и кубо-футуристы. — Литературно-художественные альманахи изд‑ва «Шиповник», кн. 22. СПб., 1914, стр. 119. [↑](#footnote-ref-125)
125. *Н. Бурлюк*. Кубизм. — «Пощечина Общественному Вкусу». М., 1913, стр. 95. [↑](#footnote-ref-126)
126. Цит. по: «Шиповник». СПб., 1914, кн. 22, стр. 131. [↑](#footnote-ref-127)
127. *В. Маяковский*. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 21, 22. [↑](#footnote-ref-128)
128. Там же, стр. 349. [↑](#footnote-ref-129)
129. *В. Маяковский*. Полн. собр. соч., т. 13, стр. 244. [↑](#footnote-ref-130)
130. *Вадим Шершеневич*. Футуропитающиеся. — «Футуристы. Первый журнал русских футуристов». М., 1914, № 1 – 2, стр. 90. [↑](#footnote-ref-131)
131. *В. Маяковский*. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 276, 299. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Дав. Дав. Бурлюк*. Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство, СПб., 1913, стр. 13. [↑](#footnote-ref-133)
133. *В. Маяковский*. Полн. собр. соч., т. 12, стр. 24. [↑](#footnote-ref-134)
134. *К. С. Малевич*. О новых системах в искусстве, 1919, стр. 13. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Н. Бурлюк*. Кубизм. «Пощечина общественному вкусу». М., 1913, стр. 107. [↑](#footnote-ref-136)
136. *В. Маяковский*. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 349 – 350. [↑](#footnote-ref-137)
137. Русские футуристы не во всем соглашались с итальянскими коллегами. Они холодно встретили Маринетти, приезжавшего в Россию в 1914 г., даже отказались от общения с ним. Но, как отмечал в 1927 г. О. Брик, «отдельными лозунгами итальянского футуриста они воспользовались и остались им верны до сего дня»: 1. «Мы хотим воспевать любовь к опасности, привычку к энергии и отваге… хотим восхвалить наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг. опасный прыжок, оплеуху и удар кулака»; 2. «Мы объявляем, что великолепие мира обогатилось новой красотой: красотой быстроты. Гоночный автомобиль… прекрасней статуи Самофракийской победы»; 3. «Восхищаться старой картиной — это означает: изливать нашу чувствительность в погребальную урну…» и т. п. (см. *О. М. Брик*. Мы — футуристы. — «Новый Леф», 1927, № 8 – 9, стр. 49 – 50). [↑](#footnote-ref-138)
138. *К. Чуковский*. Эго-футуристы и кубо-футуристы. — Литературно-художественные альманахи изд‑ва «Шиповник». СПб., 1914, кн. 22, стр. 134. [↑](#footnote-ref-139)
139. «О паровозах, вагонах разум говорит, что человечество для себя выстроило и выстроит все удобства… Природа будет побеждена… Поезд будет возить меня и багаж с быстротою молнии вокруг земного шара. Все свое государство построю на удобстве… Создам совершенную культуру, буду заниматься только ею, а вся культура и выразится в *экономическом харчевом деле*, и об этом хлопочет разум» (курсив мой. — *А. М*.). *К. Малевич*. О новых системах в искусстве. Витебск, 1919, стр. 18. [↑](#footnote-ref-140)
140. Там же, стр. 9. [↑](#footnote-ref-141)
141. «Изобретая новое, мы не можем установить вечную красоту… Хочу нового расцвета, и что я этого хочу — есть отрицание предыдущего, а т. к. искусство есть одна из частей общего сложения культуры орудий… то и оно должно отрешаться от вчерашнего» (*К. Малевич*. Указ. соч., стр. 3). [↑](#footnote-ref-142)
142. Цит. по: «Архитектура современного Запада», М., Изогиз, 1932, стр. 78. [↑](#footnote-ref-143)
143. *А. В. Луначарский*. Статьи об искусстве. М.‑Л., 1941, стр. 493. [↑](#footnote-ref-144)
144. «Искусство коммуны», 13 апреля 1919 г. [↑](#footnote-ref-145)
145. «Искусство коммуны», 13 апреля 1919 г. [↑](#footnote-ref-146)
146. «Анархия», 28 апреля 1918 г. [↑](#footnote-ref-147)
147. «Анархия», 2 апреля 1918 г. [↑](#footnote-ref-148)
148. Зеленая птичка, «Петрополис», 1922, стр. 51. [↑](#footnote-ref-149)
149. Там же, стр. 52. [↑](#footnote-ref-150)
150. «Пламя», 1919, № 35, стр. 11. [↑](#footnote-ref-151)
151. «Пламя», 1919, № 35, стр. 11. [↑](#footnote-ref-152)
152. *Н. Пунин*. Футуризм — государственное искусство. — «Искусство коммуны», 29 декабря 1818 г. [↑](#footnote-ref-153)
153. *А. Луначарский*. Ложка противоядия. — «Искусство коммуны», 29 декабря 1918 г., стр. 466 – 467. [↑](#footnote-ref-154)
154. Там же. [↑](#footnote-ref-155)
155. *А. В. Луначарский*. Статьи об искусстве. М.‑Л., 1941, стр. 479. [↑](#footnote-ref-156)
156. *А. В. Луначарский*. Статьи об искусстве, стр. 477. [↑](#footnote-ref-157)
157. Там же, стр. 478. [↑](#footnote-ref-158)
158. «Авангард», 1922, № 3, стр. 69. [↑](#footnote-ref-159)
159. «Русское искусство», 1923, № 1, стр. 143. [↑](#footnote-ref-160)
160. *А. В. Луначарский*. Статьи об искусстве. М.‑Л., 1941, стр. 497. [↑](#footnote-ref-161)
161. *О. М. Брик*. Художник и Коммуна. — «Изобразительное искусство», 1919, № 1, стр. 25 – 26. [↑](#footnote-ref-162)
162. *С. Юткевич*, Сухарная столица. — «Леф», 1923, № 3, стр. 182. [↑](#footnote-ref-163)
163. См.: *С. М. Эйзенштейн*. Заметки о В. В. Маяковском. — В кн.: «В. Маяковский в воспоминаниях современников». М., 1963, стр. 279 – 280. [↑](#footnote-ref-164)
164. *А. В. Луначарский*. Статьи об искусстве, стр. 493. [↑](#footnote-ref-165)
165. *В. Маяковский*. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 351. [↑](#footnote-ref-166)
166. «Газета футуристов», 15 марта 1918 г. [↑](#footnote-ref-167)
167. «Газета футуристов», 15 марта 1918 г. [↑](#footnote-ref-168)
168. *Борис Кушнер*. Коммунисты — футуристы. — «Искусство Коммуны», 2 февраля 1919 г. [↑](#footnote-ref-169)
169. *В. Ховин*. Сегодняшнему дню. Пб., «Очарованный странник», стр. 5, 7. [↑](#footnote-ref-170)
170. *В. Шкловский*. Об искусстве и революции. — «Искусство коммуны», 30 марта 1919 г. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Выдра*. Свобода и диктатура в искусстве, — «Искусство коммуны», 16 февраля 1919 г. [↑](#footnote-ref-172)
172. *О. М. Брик*. Дренаж искусству. — «Искусство коммуны», 7 декабря 1918 г. [↑](#footnote-ref-173)
173. Там же. [↑](#footnote-ref-174)
174. *О. М. Брик*. Художник и Коммуна. — «Изобразительное искусство», 1919, № 1, стр. 25. [↑](#footnote-ref-175)
175. Там же. [↑](#footnote-ref-176)
176. Там же. [↑](#footnote-ref-177)
177. «Искусство коммуны», 29 февраля 1919 г. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Вс. Дмитриев*, Первый итог. — «Искусство коммуны», 16 марта 1919 г. [↑](#footnote-ref-179)
179. Там же (прим. редакции). [↑](#footnote-ref-180)
180. *О. М. Брик*. Есть над чем подумать. — «Искусство коммуны», 2 февраля 1919 г. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Н. Пунин*. Искусство и пролетариат. — «Изобразительное искусство», 1919, № 1, стр. 11 – 12. [↑](#footnote-ref-182)
182. *О. М. Брик*. В порядке дня. — «Искусство в производстве», сб. 1. М., 1921, стр. 7. [↑](#footnote-ref-183)
183. «Искусство коммуны», 19 января 1919 г. (Прим. редакции к заметке: *Баньковский*. «Тупик»). [↑](#footnote-ref-184)
184. «Искусство коммуны», 19 января 1919 г. [↑](#footnote-ref-185)
185. *Ф. Бирбаум*. К вопросу «Искусство и производство» (прим. ред.) «Искусство коммуны», 26 января 1919 г. [↑](#footnote-ref-186)
186. *О. М. Брик*. В порядке дня. — «Искусство в производстве»; сб. 1. М., 1921, стр. 8. [↑](#footnote-ref-187)
187. Примечательно, что и в своей практической деятельности на посту «комиссара искусств» Н. Пунин проявлял заботу об охране памятников художественной культуры прошлого. Луначарский в статье «Ложка противоядия» именно ссылкой на Н. Пунина попытался сгладить то тревожное впечатление, которое произвело на советскую общественность опубликованное в «Искусстве коммуны» стихотворение Маяковского «Радоваться рано» («… Белогвардейца найдете и к стенке. А Рафаэля забыли? Забыли Растрелли вы? Время пулям по стенкам музеев тенькать» и проч.): — «Я хотел бы, — писал Луначарский тогда, — чтобы встревоженные… лица не придавали всему этому чрезмерного значения. Не напрасно воинственный футурист Пунин на задворках того журнала, портал которого украшен исступленными скульптурами Маяковского, изо всех сил потеет над тем, чтобы спасти традиции мстерской иконописи…» («Искусство коммуны», 29 декабря 1918 г.). [↑](#footnote-ref-188)
188. *Н. Пунин*. Искусство и пролетариат. — «Изобразительное искусство», 1919, № 1, стр. 14 – 16. [↑](#footnote-ref-189)
189. Там же, стр. 16. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Н. Пунин*. Искусство и пролетариат, стр. 21. [↑](#footnote-ref-191)
191. Там же. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Н. Пунин*. Искусство и пролетариат, стр. 22. [↑](#footnote-ref-193)
193. *Н. Пунин*. Искусство и пролетариат, стр. 23. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Н. Пунин*. Разорванное сознание. — «Искусство», 19 января 1919 г. [↑](#footnote-ref-195)
195. «Русское искусство», 1923, № 1, стр. 19. [↑](#footnote-ref-196)
196. Там же, стр. 22. [↑](#footnote-ref-197)
197. «Анархия», 29 марта 1918 г. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Н. Пунин*. Татлин (против кубизма). Пб., Госиздат, 1921, стр. 9. [↑](#footnote-ref-199)
199. См. *Алексей Ган*. Конструктивизм. Тверь, 1922, стр. 2, 3. [↑](#footnote-ref-200)
200. *Алексей Ган*. Конструктивизм, стр. 48. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Алексей Ган*. Конструктивизм, стр. 60. [↑](#footnote-ref-202)
202. Там же, стр. 60. [↑](#footnote-ref-203)
203. В «производственничестве» на эту сторону дела обратил внимание, пожалуй, только один теоретик — А. Топорков. Так, в сборнике «Искусство в производстве» (М., 1921) от писал по этому поводу: 1) «… Искусство и в изготовлении машин является вожатым. Расчет возможен лишь на почве живой интуиции и конструировать можно лишь тогда, когда обладаешь большой творческой фантазией…»; 2) «В основе машины лежит творческий замысел, живая мысль, которая не может быть проанализирована до конца. Ни чертеж, ни конструкция не выражают в конечном счете идею данной машины… Общий замысел существует прежде частей»; 3) «Каждая машина является лишь моментом, который неотделим от предыдущего и последующего» (стр. 31). Этим же вопросам посвящены некоторые страницы поздней книги А. Топоркова «Технический быт и современное искусство». М.‑Л., Госиздат, 1928. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Николай Тарабукин*. От мольберта к машине. М., изд. «Работник Просвещения», 1923, стр. 21. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Николай Тарабукин*. От мольберта к машине, стр. 31 – 32. [↑](#footnote-ref-206)
206. *Николай Тарабукин*. От мольберта к машине, стр. 35. [↑](#footnote-ref-207)
207. «Печать и революция», 1922, кн. 7, стр. 344. [↑](#footnote-ref-208)
208. «Вещь», Берлин, 1922, № 1 – 2, стр. 3. [↑](#footnote-ref-209)
209. Там же. [↑](#footnote-ref-210)
210. Там же, стр. 3. [↑](#footnote-ref-211)
211. *Б. Арватов*. Искусство и производство. М., изд. Пролеткульт, 1926, стр. 91. [↑](#footnote-ref-212)
212. «Леф», 1923, № 2, стр. 145. [↑](#footnote-ref-213)
213. *Алексей Ган*. Конструктивизм, стр. 69 – 70. [↑](#footnote-ref-214)
214. *В. Перцов*. За новое искусство. М., изд. «Всероссийский Пролеткульт», 1925, стр. 56. [↑](#footnote-ref-215)
215. «Печать и революция», 1922, кн. 7, стр. 342. [↑](#footnote-ref-216)
216. Там же. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Б. Арватов*. Об агит- и проз-искусстве. М., «Федерация», 1930, стр. 40 – 42. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Б. Арватов*. Об агит- и проз-искусстве, стр. 132. [↑](#footnote-ref-219)
219. *А. Луначарский*. Новый русский человек. — «Известия», 9 марта 1923 г. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Б. Арватов*. Рецензия на книгу Н. Тарабукина «От мольберта к машине». — «Леф», 1924, № 4, стр. 210. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Н. Тарабукин*. От мольберта к машине, стр. 24. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Н. Ф. Чужак*. Под знаком жизнестроения (Опыт осознания искусства дня). — «Леф», 1923, № 1, стр. 32 – 33. [↑](#footnote-ref-223)
223. *Н. Ф. Чужак*. Под знаком жизнестроения, стр. 13. [↑](#footnote-ref-224)
224. Там же, стр. 38. [↑](#footnote-ref-225)
225. Там же, стр. 33. [↑](#footnote-ref-226)
226. Там же, стр. 36. [↑](#footnote-ref-227)
227. «Живучесть» в общественной психике «эмоционального» — одна из причин, на которую ссылался Н. Чужак, чтобы объяснить противоречивший его прогнозам факт существования искусства в условиях пролетарской революции. Б. Арватов приводил другие причины: «Отсутствует индустриальная организация действительности, проводящаяся при помощи инженеров-художников (“утилитаристов”); отсутствует светофактурная фиксация действительности (т. е. фиксация средствами кино и фото. — *А. М*.); держится старый частно-хозяйственный быт; не дорос до социализма в искусстве рабочий класс» (*Б. Арватов*. Почему не умерла станковая картина. — «Новый Леф», 1927, № 1, стр. 41). [↑](#footnote-ref-228)
228. *Н. Ф. Чужак*. Под знаком жизнестроения, стр. 12. [↑](#footnote-ref-229)
229. Там же, стр. 38, 39. [↑](#footnote-ref-230)
230. Там же, стр. 38. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Н. Чужак*. К задачам дня. — «Леф», 1923, № 2, стр. 145 – 146. [↑](#footnote-ref-232)
232. *Н. Чужак*. К задачам дня, стр. 146. [↑](#footnote-ref-233)
233. *Н. Чужак*. От иллюзии к материи (По поводу «Ревизии Лефа») — В кн. *В. Перцов*. За новое искусство. М., изд. «Всероссийский Пролеткульт», 1925, стр. 125. [↑](#footnote-ref-234)
234. *Н. Ф. Чужак*. Под знаком жизнестроения. — «Леф», 1923, № 1, стр. 36. [↑](#footnote-ref-235)
235. *Н. Чужак*. К задачам дня. — «Леф», 1923, № 2, стр. 152. [↑](#footnote-ref-236)
236. Там же. [↑](#footnote-ref-237)
237. Там же, стр. 148 – 119. [↑](#footnote-ref-238)
238. *Н. Берковский*. Борьба за прозу. — «На литературном посту», 1925, № 6, стр. 32. [↑](#footnote-ref-239)
239. *Н. Ф. Чужак*. Под знаком жизнестроения. — «Леф», 1923, № 1, стр. 15. [↑](#footnote-ref-240)
240. Там же. [↑](#footnote-ref-241)
241. Там же, стр. 16. [↑](#footnote-ref-242)
242. *Н. Чужак*. От иллюзии к реальности (По поводу «Ревизии “Лефа”»). — В кн.: *В. Перцов*. За повое искусство, стр. 123 – 125. [↑](#footnote-ref-243)
243. Там же, стр. 125 – 126. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Н. Ф. Чужак*. Под знаком жизнестроения. — «Леф», 1923, № 1, стр. 35. [↑](#footnote-ref-245)
245. Там же, стр. 36. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Н. Асеев*. Собр. стих, в 3‑х томах, т. 1. М.‑Л., ГИЗ, 1928, стр. 263, 264. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Мих. Левидов*. Лефу предостережение. — «Леф», 1923, № 1, стр. 231. [↑](#footnote-ref-248)
248. *Н. Чужак*. От иллюзии к материи (По поводу «Ревизии Лефа»), стр. 110. [↑](#footnote-ref-249)
249. Там же, стр. 116. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Б. Арватов*. Утопия или наука? — «Леф», 1924, № 4, стр. 17 – 18. [↑](#footnote-ref-251)
251. «Красная новь», 1923, № 11, стр. 315. [↑](#footnote-ref-252)
252. *Б. Арватов*. Искусство и классы. М.‑Пг., Госиздат, 1923, стр. 87. [↑](#footnote-ref-253)
253. Там же. [↑](#footnote-ref-254)
254. *С. Третьяков*. Откуда и куда? (Перспективы футуризма). — «Леф», 1923, № 1, стр. 199. [↑](#footnote-ref-255)
255. *С. Третьяков*. Откуда и куда? (Перспективы футуризма). — «Леф», 1923, № 1, стр. 202. [↑](#footnote-ref-256)
256. *С. Третьяков*. Леф и нэп. — «Леф», 1923, № 2, стр. 70. [↑](#footnote-ref-257)
257. Там же, стр. 71. [↑](#footnote-ref-258)
258. Там же. [↑](#footnote-ref-259)
259. *С. Третьяков*. Откуда и куда? (Перспективы футуризма). «Леф», 1923, № 1, стр. 195. [↑](#footnote-ref-260)
260. *Н. Ф. Чужак*. Под знаком жизнестроения. — «Леф», 1923, № 1, стр. 37. [↑](#footnote-ref-261)
261. *С. Третьяков*. Трибуна Лефа. — «Леф», 1923, № 3, стр. 161. [↑](#footnote-ref-262)
262. *Б. Арватов*. Искусство и производство, стр. 128. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Б. Брехт*. Соч. в 5 т. М., «Искусство», т. 5/1, стр. 175 – 176. [↑](#footnote-ref-264)
264. *И. Гроссман-Рощин*. Социальный замысел футуризма. — «Леф», 1924, № 4, стр. 119. [↑](#footnote-ref-265)
265. «Под знаменем марксизма», 1927, № 10 – 12, стр. 184. [↑](#footnote-ref-266)
266. Там же. [↑](#footnote-ref-267)
267. *А. Луначарский*. Предисловие к книге В. Волькенштейна «Опыт современной эстетики». М.‑Л., 1931, стр. 7. [↑](#footnote-ref-268)
268. *Б. Арватов*. Маркс о художественной реставрации. — «Леф», 1923, № 3, стр. 92 – 93. [↑](#footnote-ref-269)
269. *И. Корницкий*. Марксистская методология и науки об искусстве. — «Искусство», 1925, № 2, стр. 13. [↑](#footnote-ref-270)
270. *Г. В. Плеханов*. Соч., т. XIV, стр. 73. [↑](#footnote-ref-271)
271. Там же, стр. 54. [↑](#footnote-ref-272)
272. Там же, т. V, стр. 317. [↑](#footnote-ref-273)
273. *Ф. И. Шмит*. Искусство. Проблемы методологии искусствоведения. Л., 1926, стр. 40, 44. [↑](#footnote-ref-274)
274. *В. Фриче*. Социология искусства. М.‑Л., Госиздат, 1926, стр. 17. [↑](#footnote-ref-275)
275. *Г. В. Плеханов*. Соч., т. V, стр. 316. [↑](#footnote-ref-276)
276. *Г. В. Плеханов*. Соч., т. XIV, стр. 19. [↑](#footnote-ref-277)
277. *Ф. И. Шмит*. Искусство. Проблемы методологии искусствоведения, стр. 26. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Ф. И. Шмит*. Искусство. Проблемы методологии искусствоведения, стр. 8. [↑](#footnote-ref-279)
279. *Ф. И. Шмит*. Искусство. Проблемы методологии искусствоведения, стр. 33. [↑](#footnote-ref-280)
280. Там же, стр. 51. [↑](#footnote-ref-281)
281. Там же, стр. 46. [↑](#footnote-ref-282)
282. *А. Богданов*. Наука об общественном сознании. М.‑Пг., «Книга», 1923, стр. 145. [↑](#footnote-ref-283)
283. *А. Богданов*. Наука об общественном сознании, стр. 166 – 167. [↑](#footnote-ref-284)
284. Там же, стр. 167 – 168. [↑](#footnote-ref-285)
285. *А. Богданов*. Искусство и рабочий класс. М., изд. журнала «Пролетарская культура», 1918, стр. 8, 43. А. Богданов организационно-трудовой монизм распространял не только на идеологию, но и на науку: астрономия — «учение об ориентировке трудовых усилий в пространстве и времени»; физика — «учение о сопротивлениях, с которыми встречается коллективный труд людей»; физиология — «учение о рабочей силе»; логика — «теория социального согласования идей»; медицина — «наука о восстановлении ослабленной болезнью рабочей единицы» и т. п. (*А. Богданов*. Наука и рабочий класс. — «Пролетарская культура», 1918, № 2, стр. 22). [↑](#footnote-ref-286)
286. Там же, стр. 19. [↑](#footnote-ref-287)
287. *А. Богданов*. О тенденциях пролетарской культуры (Ответ А. Гастеву). — «Пролетарская культура», 1919, № 9 – 10, стр. 51. [↑](#footnote-ref-288)
288. *А. Богданов*. Искусство и рабочий класс, стр. 49. [↑](#footnote-ref-289)
289. Там же, стр. 67. [↑](#footnote-ref-290)
290. *А. Богданов*. Пути пролетарского творчества (Тезисы). — «Пролетарская культура», 1920, № 15 – 16, стр. 50 – 51. [↑](#footnote-ref-291)
291. См.: *Л. Ф. Денисова*. В. И. Ленин и Пролеткульт. — «Вопросы философии», 1964, № 4; статья того же автора «Проблема диалектики в советской эстетике 20‑х годов» в сб. статей «Из истории советской эстетической мысли». М., 1967; *В. Роговин*. Проблема пролетарской культуры в идейно-эстетических спорах 20‑х годов (там же); *В. И. Ступин*. По ленинским замечаниям. Л., «Художник РСФСР», 1971; *В. В. Горбунов*. В. И. Ленин и Пролеткульт. М., 1974 и др. [↑](#footnote-ref-292)
292. *Б. Арватов*. Социологическая поэтика. М., изд. «Федерация», 1928, стр. 15 – 16. [↑](#footnote-ref-293)
293. *А. Богданов*. Тектология. Всеобщая организационная наука. Пб. — М. — Берлин, изд. З. И. Гржебина, 1922, стр. 93. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Б. Арватов*. Искусство и производство. М., изд. Пролеткульт, 1926, стр. 83 – 85. [↑](#footnote-ref-295)
295. Там же, стр. 85. [↑](#footnote-ref-296)
296. *Б. Арватов*. Марко о художественной реставрации. — «Леф», 1923, № 3, стр. 88. [↑](#footnote-ref-297)
297. О принципах, составляющих содержание этого теоретически порочного метода, сам А. Богданов писал так: «Когда перед нами имеется определенный тип мировоззрения… то для точного выяснения его объективных основ следует, пользуясь индуктивными приемами, поступать так… Прежде всего… установить ту социальную среду, в которой господствует этот тип мировоззрения. Затем выяснить главные социально-трудовые отношения, свойственные этой среде…» Далее сравнить «схему мировоззрения со схемою социальной среды» и на этой основе построить гипотезу, «что такие-то черты мировоззрения происходят из таких-то общих технических отношений, или форм сотрудничества, или форм внутренней борьбы». И наконец, установить, «что происходит с такими то чертами мировоззрения, когда такое-то социально трудовое отношение… развивается, упрочивается, распространяется, и что происходит, когда оно деградирует… Если во всех… сопоставлениях обнаруживается… параллелизм форм сознания и форм производства, то гипотеза имеет под собою твердую почву, и в качестве уже научной теории может послужить базисом для… выводов и… исследований» (*А. Богданов*. Эмпириомонизм. СПб., 1906, книга III, стр. 144 – 145). [↑](#footnote-ref-298)
298. *Б. Арватов*. Искусство и классы. М.‑Пг., Госиздат, 1923, стр. 1. [↑](#footnote-ref-299)
299. *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 3 – 7. [↑](#footnote-ref-300)
300. *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 12. [↑](#footnote-ref-301)
301. «Художник обрабатывал камень под дерево, дерево под ткань, металл под камень, ткань под металл и т. д. … Стали делать ножки стульев в виде звериных лап, дверные ручки — в виде лилий, книжные обложки — в виде гротов, т. е. окончательно извратили самый смысл всякого производства: вместо того, чтобы превращать стихийные формы природы в формы социально-утилитарные, стали подделывать социально-технические формы под формы природы, стали копировать их внешний вид, забывая, что этот вид является результатом органической структуры… ничего общего с конструкцией данных вещей… не имеющей» (*Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 13). [↑](#footnote-ref-302)
302. *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 28 – 29. [↑](#footnote-ref-303)
303. *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 30 – 32. [↑](#footnote-ref-304)
304. *А. Богданов*, Эмпириомонизм, кн. III, стр. 145. [↑](#footnote-ref-305)
305. *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 33. [↑](#footnote-ref-306)
306. *Б. Арватов*, Искусство и классы, стр. 34. [↑](#footnote-ref-307)
307. *А. Богданов*. Искусство и рабочий класс, стр. 4. [↑](#footnote-ref-308)
308. *А. А. Богданов*. Тектология, 1922, стр. 20 – 21. [↑](#footnote-ref-309)
309. *Б. Арватов*. Искусство и производство, стр. 121. [↑](#footnote-ref-310)
310. Цит. по: *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 53. [↑](#footnote-ref-311)
311. *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 51. [↑](#footnote-ref-312)
312. *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 52. [↑](#footnote-ref-313)
313. *Б. Арватов*. Искусство и производство, стр. 95. [↑](#footnote-ref-314)
314. *Б. Арватов*. Искусство и производство, стр. 102. [↑](#footnote-ref-315)
315. *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 26. [↑](#footnote-ref-316)
316. *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 85, 86 – 87. [↑](#footnote-ref-317)
317. *Б. Арватов*. Искусство и классы, стр. 87. [↑](#footnote-ref-318)
318. *Б. Арватов*. Утопия или наука? — «Леф», 1924, № 4, стр. 17. [↑](#footnote-ref-319)
319. *Б. Арватов*. Искусство и производство, стр. 127. [↑](#footnote-ref-320)
320. *Б. Арватов*. Искусство и производство, стр. 98 – 99. [↑](#footnote-ref-321)
321. Там же, стр. 118. [↑](#footnote-ref-322)
322. Там же, стр. 119. [↑](#footnote-ref-323)
323. *Б. Арватов*. Об агитационном и производственном искусстве. М., изд. «Федерация», 1930, стр. 8. [↑](#footnote-ref-324)
324. *Б. Арватов*. Искусство и производство, стр. 118 – 120. [↑](#footnote-ref-325)
325. *Б. Арватов*. Искусство и производство, стр. 129. [↑](#footnote-ref-326)