

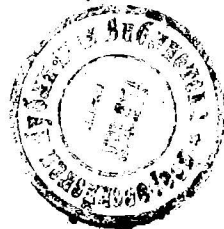
Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Б. АРВАТОВ

ИСКУССТВО  
И  
ПРОИЗВОДСТВО

Сборник статей

КК VI-13150



ПРОЛЕТКУЛЬТ  
Москва—1926

□ □ □ типография □ □ □  
«КРАСНОЙ ГАЗЕТЫ»  
имени Володарского,  
Ленинград, Фонтанка, 57.

Главлит № 52241.

Заказ № 3035.

Напечатано 3.000 экз.

I.

## КАПИТАЛИЗМ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ.

### 1. Форма художественной промышленности.

Нет более жгучей проблемы, нет более основного вопроса в теории искусства, чем проблема так называемой эстетической культуры.

Искусство и жизнь — как связать два таких разнородных, повидимому, явления?

Этот вопрос камнем преткновения стоял перед буржуазной наукой и буржуазной практикой, неразрешенный и неразрешимый в условиях капиталистического общества.

Действительно, искусство в качестве необходимого условия требует независимо-свободного труда. Между тем, капиталистический строй или исключает такую возможность, или отрешает свободное творчество от строительства жизни.

Эпоха машинного капитализма характеризуется, во-первых, скоплением орудий и средств производства в руках частной собственности; во-вторых, — массо-

вым механизированным производством; в-третьих, — анархической стихийностью экономического развития. При таких условиях, ни пролетарии, эти единственно подлинны, но зато подневольные, строители жизни, ни собственники, являющиеся нетрудовым элементом общества, не могут стать создателями художественной культуры. Рабочий подчинен машине, а фабрикант — железному закону конкуренции. Свободному творчеству нет места в частно-собственническом производстве, и, следовательно, основной поток общественного развития отделяется китайской стеной от художника. Искусство попадает в руки специалистов из интеллигенции, не производящей материальных ценностей и лишенной какой бы то ни было возможности (даже при добром желании) участвовать в массовых трудовых процессах (вспомним хотя бы попытку французского живописца Диаза изготовить на Севрском фарфоровом заводе вазу по собственному плану: его тотчас же рассчитали).

В руках художника остается одно ремесло. Но если в цеховом обществе далекого средневековья художник и практик были связаны в одно целое общими орудиями труда (ремеслом), то в обществе капиталистическом художник должен или погибнуть в бесплодной борьбе, или уйти на задворки жизни, творить вне ее.

Мало этого: там он работал на потребителя, — здесь 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 творче-

стве нечто самоценное, в себе замкнутое, и соответственно меняет приемы и формы работы над произведениями искусства. Живописец больше не расписывает стен, — он берет теперь кусок полотна и обрамляет его рамкой; скульптор не приравнивает уже свою группу к пространственным отношениям здания, — его скульптура должна быть теперь соподчинена во всех смыслах самой себе, должна действовать на зрителя независимо от всего остального мира.

Само собой разумеется, однако, что такое положение создалось не сразу. Еще в городском обществе позднего средневековья художественное творчество касалось всех сторон быта: начиная с костюма, полотенец и ковров, продолжая всевозможной мебелью и кончая книгами.

Возможно это было по следующим причинам. Художник, т.-е. свободно-сознательный творец, находил в ремесле такого рода технику, которая вполне допускала его творчество; «всякий ремесленник функционирует, как организатор, а также как руководитель производства» <sup>1)</sup>, — это-то и необходимо для искусства. Отсюда нелепо, конечно, заключать, будто ремесло есть генератор искусства, будто оно предполагает всегда художественное творчество или, наоборот, будто художественное производство мыслимо лишь на почве ремесленной техники, как это утверждает сознание буржуазного индивидуалиста, проклиная машину.

<sup>1)</sup> В. Зомбарт. „Современный капитализм“, т. I, вып. I, М. 1903.

Цеховой ремесленник, по самому существу своему, консервативен: «эпоха Возрождения обладала таким дивным художественным ремеслом не потому, что ремесленники были художниками, но обратно: потому, что художники были ремесленниками»<sup>1)</sup>.

Художникам просто не приходило в голову уходить от жизни, раз они могли вкладывать свой талант в общую сокровищницу человеческого строительства: «искусство для искусства» было бы для них какой-то дикой бессмыслицей или бредом сумасшедшего.

## 2. Искусство и ремесло.

Существует мнение, будто искусство и ремесло всегда сопутствуют друг другу. В доказательство обыкновенно ссылаются на современное, так называемое «народное», т. е. крестьянское, искусство кустарей и на искусство ремесленно-городской эпохи европейского средневековья (XII—XIV в.в.).

Обращусь сначала ко второму примеру.

Если пристально взглянуть на организацию и работу ремесленных цехов средневековья, то окажется, что искусство не только не входило в их задачи, но даже самым решительным образом изгонялось из промышленности. Труд цехов был строго регламентирован; для изготовления каждой вещи существовали строгие, из

<sup>1)</sup> Там же и дальше: „ремесло в его целом (или, что то же, масса ремесленников) никогда не представляло из себя высокого уровня художественного развития“.

поколения в поколение передававшиеся шаблонные приемы; предметы строили по определенному трафарету, и никакое оригинальное творчество сюда не допускалось. Сами ремесленники в своей массе отличались глубочайшим консерватизмом и косностью, служившими для них экономически-полезным в то время средством обороны против торгового капитализма. Они убивали талантливых изобретателей, уничтожали технические нововведения, а к художникам относились, как к конкурентам, несмотря на то, что художники, большей частью, входили в их цехи.

Представление о ремесленной эпохе, как о сплошном художественном производстве — грубая иллюзия, объясняющаяся типично мелко-буржуазной идеализацией средних веков, культивируемой в рядах интеллигенции, которая работает индивидуально и которой поэтому эпоха индивидуального (ремесленного) труда кажется раем.

Между тем, художники тогда, как и сейчас, были одиночками, соединявшимися в свои особые художественные группы, которые работали на узкий круг потребителей, на городские магистраты, на церковь, на крупные общественные организации (например, гильдии) и на состоятельный слой ремесленной и купеческой буржуазии.

Чем же, в таком случае, объясняется проникновение искусства в промышленность?

Тем, что в обществе тогда не было никакого различия в формах труда: всякий труд той эпохи, — и труд ученого, и труд производителя материальных

ценностей, и труд художника — был трудом индивидуальным, так как такова была техника средневековья. 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

Пока цехи работали, главным образом, непосредственно на потребителя, художник использовал все области производства; но когда общественное производство начало подчиняться рынку и все более обезличивалось, художник стал касаться лишь тех видов труда, которые еще не были подвластны торговле, а именно — ремесл, изготовлявших средства роскоши, художники становились ювелирами, золотых дел мастерами и т. д. (XV в.), превращаясь в полных одиночек, «мастеров», «спецов».

На почве разделения труда, конкуренции и роста частного капитала началась капиталистическая коллективизация производства, окончательно сделавшая производственный процесс стихийным и не допускавшая поэтому свободно-сознательного творчества. Коллективизация эта коснулась только материального производства; все другие области остались в пределах прежнего индивидуального труда. В старых технических методах застыл и художник.

Теперь между ним и массовым производством стояла непроходимая грань коренного различия методов и форм техники. Художник оставался ремесленником, технически отстал, а социальное строительство, перешагнув через мануфактуру, оперлось на машину.

Сообразно с этим формировалась и идеология художника: он стал видеть в ремесле свою «спецовскую» область; ему казалось, что искусство иным и быть не может, а машину он возненавидел всеми силами своей ремесленной души. Он не понимал, что суть дела не в технической форме машины, а в ее капиталистическом использовании. Он думал, что машинная форма убивала общественные возможности (творчество), в то время, как, наоборот, общественная, а именно буржуазная форма убивала машинные возможности (творчество). Он звал назад и, подобно В. Моррису в Англии, приступая к организации художественной промышленности, создавал ремесленные мастерские, не выдерживавшие, конечно, никакой конкуренции с машинным производством, работавшие на маленький круг любителей, филантропов и меценатов, оторванные от общественного строительства и культивировавшие поэтому такие же нежизненные, архаичные формы, подражая за отсутствием собственной почвы под ногами идеалистически обожествленным формам средневековья. Это были всякий раз реакционные попытки воспрепятствовать историческому развитию, посадить отсталый, давно умерший быт на трон современности. Такие попытки сметались, конечно, жизнью и сметались очень быстро.

Новая культура, культура промышленного города, не могла удовлетворить реакционную технику художника-индивидуалиста, — естественно, что он кинулся в деревню, туда, где с грехом пополам доживала еще умершая в городах техника: крестьянское ремесло, кустарные промыслы.

Относительно их надо самым решительным образом подчеркнуть, что никакого «народного» творчества нет и не было. Пора сбросить эту «эсеровскую» утопию: в искусстве и понять, что то искусство, которое зовется «народным», есть не что иное, как искусство патриархальной, технически отсталой, частно-собственнической, мелко-буржуазной деревни.

Но и этого мало.

Дело в том, что крестьянское художественно-кустарное творчество больше вообще уже не существует: оно — фантом, призрак, продукт городской аберрации зрения. То, что мы имеем сейчас от искусства в кустарной промышленности, это — догнивающие остатки прежнего величия, это — последние судороги отсталой техники, характерные только для такой экономически отсталой страны, как Россия.

Все художественные формы, создаваемые в современной деревне, только потому кажутся «новыми», что мы их не знали и не видели раньше. На самом же деле они представляют собою последние беспомощные повторения традиционных патриархально усвоенных штампов.

Крестьянин был художником в далекие от нас времена феодализма и натурального хозяйства; с тех пор внедрение денежного хозяйства, власть купца и крепостничество помещика убили всякий технический, а, следовательно, и художественный прогресс в крестьянстве, и его действительно даровитые представители либо погибали, задыхаясь в рамках эстетической схоластики (сколько-угодно таких примеров в истории

последних лет иконописи, резьбы и т. п.), либо при редких благоприятных условиях сбегали в город (Шевченко и др.), т. е. в ряды интеллигенции и полуинтеллигенции (разночинцы и т. п.), понимая то, чего не понимает буржуазный «народник», — понимая неизбежность и необходимость опираться на высокую культуру, а не консервировать сентиментально облюбованную и сладкую только для переистонченного сердца «первобытность».

Правда, в Советской России защита кустарного искусства ведется еще и другими способами: доказывают, во-первых, что в кустарном деле легче, чем где бы то ни было, осуществить слияние искусства с трудом; доказывают, во-вторых, что это будет полезно республике, ввиду широкого спроса за границей на русское кустарничество (одним из представителей такой защиты является тов. Луначарский, поддержавший в «Известиях» соответственное выступление реакционнейшего русского архитектора — «академика» гр-на Желтовского).

Должен сразу же указать, что слияние искусства с кустарным производством не только не легко, но и просто совершенно невозможно. И вот почему: наша эпоха не обладает ни одним художником, способным войти в это производство; — левые питают к нему понятное отвращение, а правые или изобразительники, т. е. люди, не могущие строить, а умеющие только изображать и, значит, негодные, вредные в производстве, или стилизаторы, вроде Васнецова, т. е. люди, поддельвающиеся под «народное» и поэтому не годящиеся

на роль двигателей производства, на роль его оживителей, возродителей,—люди, которые придут к кустарю с тем, чтобы предложить ему у него же, у кустаря—вернее, у его предков, так как современный кустарь только повторяет их—украденные и перелицованные под вкус интеллигента формы.

Искать художников в среде самих кустарей безнадежно; они, конечно, имеются, но это или закоренелые шаблонщики, или выскочившие на городской тракт, оторвавшиеся от своего органического дела смельчаки; их кустарничество — это кустарничество под импрессионистов, кубистов, футуристов, т.-е. выродившееся, капитулировавшее перед городом кустарничество.

Защитники кустарного производства указывают на огромное значение кустарной промышленности, как экспортной статьи, но и тут необходимо иметь в виду, что длительное использование этой экспортной статьи обречено на неудачу: спрос на русского кустаря — это спрос обьевшей иностранной буржуазии на «раритые», на экзотическую гастрономию. Полотенце, расшитое à la russe и составляющее гордость какой-нибудь парижской дамы, социально ничем не отличается от эскимоса в клетке, показываемого за деньги в европейских зоологических садах. Расчитывать же на потребителей среди рабочих, крестьян и городской мелкой и средней буржуазии Запада русскому кустарному производству, по понятным причинам, нечего.

Остается еще указать, что культивирование кустарного искусства есть ни что иное, как культивирование художественного, и притом архаически-художествен-

ного, национализма, всех этих петушков и боченков, давным давно отживших свой век. В наше время плодотворное развитие искусства совершается, и только может совершаться, на иных путях.

### 3. Искусство товарного капитализма.

Во времена цехового строя художник-ремесленник отличался от обычного ремесленника не тем, что он как-то по особенному, независимыми от производственных навыков приемам обрабатывал вещи, а тем, что он был более квалифицированным работником, чем все остальные. Понятие художественности тогда почти совпадало с понятием высшей квалификации. Художник был искуснее других (отсюда и самое слово: искусство), он был изобретателем, новатором, даровитым ремесленником, а его вещи ценились больше других потому, что они были лучше сработаны. Еще, например, в XV веке крупный итальянский скульптор Лука Делла Робиа, — о котором теперь пишут буржуазные ученые, только как о специалисте по изготовлению мадонн, — славился во всей Италии своими первосортными глиняными горшками.

Художник обрабатывал материалы, входившие в тогдашний обиход, и придавал им те формы, которые были социально-целесообразными для тогдашнего быта.

Положение существенно изменилось с ходом экономического развития. Я уже говорил раньше, что под влиянием торгового капитала и его эксплуатирующих

тенденций по отношению к цехам, художники должны были перейти к выделке предметов роскоши. Теперь укажу на результаты такого перехода.

Человек со всеми своими привычками и вкусами воспитывается в той социально-трудовой практике, которая по тем или иным причинам оказалась для него неизбежной и единственной. Пока художник мог заниматься всеми видами ремесла, он рассматривал свою специальность, только как особое умение хорошо делать вещи. Но едва лишь его областью, т.-е. областью применения его специальности, стали, по непонятным и незаметным для него причинам, только некоторые виды ремесла, он стал думать, что именно эти виды ремесла характерны для искусства. Люди мало-по-малу забыли, что когда-то художник занимался всем, и им начало казаться, что достойными художника ремеслами являются одни ремесла роскоши. Мало того: сами художники постепенно разучились иметь дело с целым рядом материалов, которые теперь казались им презренными и не обладающими никакими художественными достоинствами; наоборот, художники настолько привыкли обращаться только с некоторыми типами и сортами материалов, что при случае обрабатывали другие материалы так, как это свойственно было их обычным «роскошным» материалам, т.-е. уродовали, насиловали вещи.

Все материалы разделились на «красивые» и «некрасивые»: мрамор был противопоставлен граниту, бронза — железу, черное дерево — дубу, бархат — сукну и т. д., и т. д. Иначе говоря, новые формы худо-

жественного производства определили собой и новые художественные вкусы, создали новую эстетику.

Эстетика эта была, конечно, глубоко и до конца классовой.

Новые художники стали работать на крупных магнатов капитала, на финансовых и торговых королей тогдашнего общества, т.-е. на класс не производящий, а владеющий и потребляющий вещи. Тем самым художники окончательно выделились из состава цехов, организуя собственные, самостоятельные корпорации, находившиеся под материальной и административной опекой крупной буржуазии (академии искусств). Правда, на первых порах в эти корпорации допускались кое-какие подсобные ремесла (седельщики, портные и т. д.), но уже в XVII веке последняя из корпораций, венецианская, навсегда исключила из своего состава всех нехудожников. Произошел исключительный по своему значению факт: художник-производственный оторвался от производства и вместе с тем потерял всякую возможность руководствоваться в своем творчестве производственными навыками. Теперь он стал подчинять процесс художественной обработки материалов не принципам социально-технической целесообразности, а потребительским интересам купеческой олигархии. Он стал членом буржуазного общества, а его вкусы совпали со вкусами буржуазного общества. Вкусы же эти диктовались, во-первых, новой формой художественного производства, во-вторых, социальным положением властвующей буржуазии. На первом факторе, обусловившем выбор «канонизированных» (освященных), якобы «эстетиче-



ских» материалов, я уже останавливался выше; второй фактор, дополненный первым, резко изменил методы художественной обработки этих материалов, а, следовательно, и формы вещей.

Суть дела заключается в следующем.

Художественное производство существовало только в виде производства средств потребления; иначе говоря, художественное производство организовывало материальный быт. Пока искусство не ушло в маленькую область «драгоценных» изделий, оно могло организовывать и организовывало повседневный быт, т.е. такой быт, который вырастал из постоянных социально-трудовых связей и формы которого подчинялись и проверялись социальными нуждами.

Но, как только искусство стало блестящим и редким исключением, оно из повседневного быта должно было уйти: художественный материал был слишком дорог для того, чтобы его можно было изнашивать непрерывным употреблением, а художественные формы были слишком редки для того, чтобы ими можно было удовлетворить многообразные потребности быта. Таким образом, сфера применения художественного ремесла до чрезвычайности сузилась: 1) она включила в себя только быт крупной буржуазии; 2) она исключала из этого быта повседневный.

Что же осталось?

Остался второй тип быта, свойственный только господствующим, эксплуатирующим классам: быт классового церемониала, быт внешнепоказной, доменстрирующий классовое господство и классовую силу. Потребно

стям такой именно внешней демонстрации и начало служить художественное производство. Весь смысл происшедшей в связи с этим перемены можно сформулировать так: художественное производство руководилось теперь не социально-техническими задачами, а задачами социально-идеологическими; художник-производитель превратился из организатора вещей в организатора идей, сделал вещь голым средством, т.е. привнес в материальный процесс производства бесконечно-чуждые ему цели.

Результат получился такой, какого и следовало бы ожидать: художник стал насиловать и материал и формы вещей в угоду своим вкусам и вкусам своих господ. Эстетика стала социально-потребительской, искала в формах вещей не целесообразно-выразительной конструкции, а пышности, блеска, внешнего эффекта, т.е. явно субъективных свойств. Эти-то субъективные свойства навязывались теперь вещам, вне зависимости от качеств материала и от бытовой целесообразности.

Так, например, уже знаменитый Микель-Анджело, неизвестно почему получивший в наши дни ярлычок пролетарского «родственника» (см. речь тов. Луначарского на 2-м Всеросс. съезде Пролеткультов), а на самом деле являющийся первым великим упадочником в области искусства жизни, — уже Микель-Анджело изгибал и выворачивал перила своих лестниц во имя так называемой грандиозности. Могло все это произойти только потому, что вещи должны были отныне удовлетворять не потребностям быта, а потребностям глаза. Столы, стулья,

портьеры, выходные костюмы, «хлебосольные» блюда, парадные ковши — служили не для того, чтобы ими пользоваться, а для того, чтобы на них смотреть, чтобы ими любоваться. Приемные залы, парадные покои и вестибюли приняли вид музеев и выставок, и нет ничего удивительного, что позднее художественные вещи стали прятать под стекло, т.-е. убили их, как вещи, оставив их, как голые зрительные формы. Еще позднее возникли специальные музеи художественных вещей: художественная вещь окончательно ушла из быта, и, следовательно, перестала существовать.

Влияние новых условий на формы вещей было, конечно, глубоко извращающим.

Художник тратил материал, как ему было угодно; экономия материала никак не входила в поле его сознания. Он не только растрчивал материал (напр., гнутые до чепухи ножки столов), но растрчивал и трудовую энергию: сколько времени, сколько усердного и кропотливого труда нужно было для того, чтобы придать, напр., металлу резные, кружевные формы, свойственные дереву или ткани. Художник обрабатывал камень под дерево, дерево под ткань, металл под камень, ткань под металл и т. д., и т. п. Его интересовала уже не конструкция вещи, а ее внешняя форма.

Чем дальше шел процесс обособления художественного ремесла, тем больше форма вещей отделялась от технической обработки материала.

В конце концов стали делать ножки стульев в виде звериных лап, дверные ручки — в виде лилий, книжные обложки — в виде гротов, т.-е. окончательно из-

вратили 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 (анатомические особенности животных, строение цветка, геологическое образование пещеры), ничего общего с конструкцией данных вещей (статическая роль деревянной подпорки, ручка, как место удобного приложения руки для открывания и закрывания дверей, папка, сохраняющая и оглаворяющая книгу) не имеющей.

Появляется мебель, на которую нельзя удобно сесть без риска сломать ее; костюм, который мешает двигаться; пол, по которому неприятно ходить, потому что живописцу пришлось в голову нарисовать на нем целое озеро с золотыми рыбками и т. д., и т. д.

Даже природа, имевшая несчастье подвергнуться воздействию «творческих позывов», покорно причисляется под высокопарный этикет какого-нибудь королевского двора. А щеки вииконтесс и маркиз нарядно приукрашиваются мушками с помощью услужливых рук художника, превратившего все свое искусство в какую-то универсальную косметику.

#### 4. Художественные мануфактуры королевского абсолютизма.

Эпоха мануфактурного капитализма создала крупные буржуазно-феодальные монархии с дворянской верхушкой во главе. Общественное производство стало

окончательно производством на рынок, а остатки социально-организованного быта уступили место быту индивидуально-семейному.

Художнику-ремесленнику делать здесь было нечего: ремесло не могло конкурировать с мануфактурой, в мануфактуру же путь был закрыт. Буржуазия не интересовалась, да и не могла интересоваться художественным изобретательством. Буржуазные организаторы производства заботились лишь о количественной стороне продукции (максимум экономии, выделки и практической годности). Мало того: мануфактура настолько вытеснила ремесло, настолько стала командующей формой производства, что, во-первых, подавляющая масса рыночной продукции поставлялась мануфактурой и, следовательно, за ремеслом оставался узкий круг потребителей; а во-вторых, ремеслу пришлось равняться по мануфактуре, понижать квалификацию, в виду большей стоимости ремесленного производства, и, наконец, выработать такие формы предметов потребления, которые удовлетворяли бы рынок, а значит, копировались бы с форм нового рыночного повелителя — мануфактуры. Все эти условия сделали для художника невозможной более или менее развернутую работу ни в мануфактуре, ни в ремесле.

Кроме того, постепенно сводился на нет старый заказчик — город. Во главе городов стояли теперь чиновники государства, коллективный быт прежней общины распался, организовать было нечего, и художник, по существу являвшийся когда-то организатором быта, больше непосредственной связи с ним не имел, — его

ждал новый властитель общества: стихийный, безразличный и безличный рынок с его всемогущим шаблоном.

Оставался один единственный островок организованного быта: королевский двор, хранивший родовые традиции феодальной аристократии, планомерно регулировавший свое социальное бытие и нуждавшийся поэтому в сознательном материальном оформлении этого бытия, т. е. в искусстве. Помимо потребности существовала и возможность: огромные денежные ресурсы, без которых немислима была бы художественная мануфактура. В самом деле: поскольку такого рода производство, в виду его крайней дороговизны и невозможности поэтому конкурировать с обычными мануфактурами, не могло рассчитывать на массовый рыночный сбыт, — поскольку оно неизбежно становилось единичным и должно было целиком вылиться в производство роскошных уникалов, — поэтому от этого производства нечего было ждать прибыли. Художественная мануфактура стала мануфактурой субсидируемой, она поступила на содержание к государственной казне, а ее общественное значение ограничивалось обслуживанием феодальной властвующей верхушки.

Во главе этого королевского художественного производства стояли королевские же художники.

Придворные художники существовали и раньше, в эпоху ремесленных форм производства, но теперь их положение в производственном процессе резко изменилось: если ремесло, т. е. индивидуальная техника, позволяло художнику быть одновременно и организатором, и исполнителем, то теперь в коллективном производстве

мануфактуры непосредственное участие художника должно было прекратиться. Он стал над производственным процессом в качестве только организатора; поскольку мануфактура сохраняла ручное ремесло, постольку материальное сотрудничество между художником и многочисленным кадром его помощников, мастеров и подмастерьев, было возможно; однако, художественные замыслы художника претерпели сильное изменение. В эпоху торгового капитализма художник устранился из системы общественного разделения труда, но технически он еще ничем не отличался от любого производителя материальных ценностей. Теперь же художник ушел и из системы технического разделения труда. Если в первом случае последовало насилие над материалом и отделение материала от формы, то во втором случае наступило полное торжество формы над материалом. Личный вкус стал диктовать свою волю социальному делу. Художник считался не с производственной квалификацией вещи, а с ее потребительской субъективной оценкой, — он не строил, а писал эскизы, льдудмывал украшения, узоры, орнаменты.

Правда, вкус художника не был еще произволен, — художник, как я указывал, был обслуживателем феодальной аристократии и ее потребностям подчинял свою волю, но если обратиться к этим потребностям, то воды станут убийственными для художника.

Феодальная аристократия мануфактурного периода была вырождающейся группой полу-паразитов; ее организаторские, общественно-необходимые функции были минимальные. Королевский двор все более и более пре-

вращался в обременительный привесок к государству; его быт был не социально-организаторским бытом, а бытом праздной и веселящейся камарильи. Организация такого быта не могла преследовать никаких утилитарных задач, естественной целью была демонстрация классового господства. Быт организовывался постольку, поскольку было необходимо внешне возвысить, возвеличить его над обществом; иначе говоря, быт свелся к этикету, к парадному церемониалу, — это была форма ради формы, роскошь ради роскоши, голое зрительное наслаждение, своего рода эстетический разврат.

Единственной организующей силой, тем формальным стержнем, без которого немислим никакой стиль, была родовая традиция феодалов, вырождавшаяся из когда-то целесообразного ритуала в показную декорацию. Естественно, что центр тяжести художественного производства перенесен был туда, где господствовало украшение. Художники создавали себе славу на изобретении стальных ковров (гобеленов), кружев, лент, росписей фарфоровой посуды, мебельных тканей, манжет, фижм, воротников и т. п. Изобретение это было еще возможно, потому что художественное производство и общественное производство строились на одной и той же мануфактурной технике. Благодаря этому, технический прогресс, имевший место в общественном производстве, побуждаемом рыночной конкуренцией, немедленно использовался в производстве художественном; это было единственной опорой эволюции тогдашнего стиля: никакое художественно-формальное развитие немисливо без технического творчества. Но, так

как в данном случае техническое творчество приносило извне, а художнику оставалось только творчество внешних форм, то разлад между формой вещи и ее конструкцией был не только следствием тогдашней организации художественного производства, но и ее неизбежным условием. Точно так же, как феодальная аристократия представляла собою к концу XVIII столетия декорацию государства, золотом прикрывавшую от неосторожных взоров структурный развал страны, — ее искусство было декорацией вещей, социально-бытового смысла которых сводился почти к нулю, а техническая конструкция — к бешеной и анти-утилитарной растрате материала.

Буржуазия либо негодовала, либо в лице своих верхушечных финансовых слоев рабски-безвкусно копировала аристократию, имевшую, по крайней мере, одно: наследственную строгость и выдержанность вкуса.

Промышленный переворот конца XVIII столетия, машинная техника и господство буржуазии положили конец и этому последнему козырю художественного производства. Наступил век стилизаций и прикладничества.

## 5. Прикладное искусство машинного капитализма.

Художественные мануфактуры продолжали существовать и в XIX веке, но уже в ином виде. Прежде всего уменьшилось их число: круг потребителей сузился до крайнего минимума. Тем не менее, каждое государство считало своим долгом покровительствовать «процвета-

нию» вырождавшегося искусства и для этой явно позорной цели содержало две-три мануфактуры.

В то самое время, когда общественное производство сперлось на прогрессирующую машинную технику, искусство, «священное» искусство продолжало довольствоваться жалкой отсталой техникой мануфактуры. Произошло это оттого, что машина окончательно убрала художника-ремесленника из технического процесса обработки материалов, и организатором новой фабрики мог быть кто угодно, но только не художник. Там же, где искусство еще претендовало на организаторские функции, оно должно было мириться с мануфактурой, — положим, иная техника и не признавалась: машина была объявлена душителем «свободного» творчества.

Результаты не замедлили сказаться: художественная мануфактура оказалась неспособной на эволюцию, ни даже на сохранение прежней квалификации.

Дело в том, что всякий формальный прогресс есть функция от прогресса технического. Раз мануфактура стала оранжерейной, раз никакая сила не толкала ее к техническому совершенствованию, раз техническая эволюция перешла в сферу механизированных процессов производства, — мануфактура не могла не стать застойной. Она беспомощно топталась на месте, используя в 19-м веке технику 18-го века.

Уже по одному этому никакая массовая продукция, это единственное условие процветания предприятий в развитом капиталистическом обществе, не была возможна. Но как бы ни была мала художественная про-

дукция, она имела бы некоторый успех, если бы у нее существовали конкретные социальные задания. Их, однако, не было и не могло быть. Превенная мануфактура обслуживала строго определенный, фиксированный быт феодальной аристократии. — в 19-м веке его уже больше не существовало; последние коллективизированные обломки быта были сметены Великой Французской Революцией.

Во главе государств стояли буржуазные парламенты, а короли стали такими же буржуа, как и их министры или банкиры. Родовые традиции исчезли, быт стал анархо-индивидуалистическим, а его декорирование (о конструктивной организации не могло быть, конечно, и речи) зависело теперь от личного субъективного вкуса каждого из потребителей искусства.

Таким образом, ни производственный фактор, ни потребности быта не могли больше социально и объективно руководить работниками художественной мануфактуры. Другими словами, художественная мануфактура потеряла возможность строить самостоятельные, коренящиеся в окружающей ее среде формы, — она сторвалась от общества и повисла в воздухе. Она снабжала своими изделиями крупных фабрикантов, представителей умиравшей землевладельческой знати, работала для за-границы, наполняла музеи, удовлетворяла стремление окружить себя «шиком» всевозможных биржевых выскочек.

Формы ее производства больше уже не определялись ни техническими, ни социально-бытовыми задачами, — формы эти зависели теперь исключительно от вкуса

художников, случайно получавших доступ в мануфактуру. Художники стали окончательно внешним элементом по отношению к производству и занимались тем, что выдумывали всевозможные формы. Но, так как самостоятельных, органических форм они создавать не могли, то им пришлось брать эти формы напрокат у прошлых, органических эпох и переделывать их по своему производству. Мануфактура стала производить ковры под 17-й век, вазы под античность, мебель под Ренессанс и т. д.

Попадая в частное жилище, такие вещи оказывались случайными, выделенными из быта, становились предметами выставочного порядка. Если в эпоху королевского абсолютизма художественная утварь служила постоянным оформлением быта, то теперь, не связанная с практикой жизни ничем, она превращалась в предмет роскоши, в «редкость», которая существовала не для постоянного употребления, а для вида. Вазы ставились в стеклянные шкафы, тарелки вешались на стены, ковры и материи хранились в сундуках, с тем, чтобы вылезать на свет в торжественных случаях. Нет поэтому ничего удивительного, что мануфактура все больше переходила к выделке так называемых «безделушек», одно название которых свидетельствует об их роли в буржуазном быту. Искусство стало сплошным издевательством над смыслом и целью производства, над трудовой деятельностью человечества.

2 — 3-х мануфактур на государство с количественно ничтожной выработкой не могло, конечно, хватать для обслуживания всего буржуазного общества. Между тем,

эстетические потребности у него продолжали существовать, и удовлетворить их могло только массовое производство с новой машинной техникой.

Что касается многочисленной мелкой буржуазии с ее бытовым традиционализмом и консервативностью, то ее потребности организовались «принятым» шаблоном: цветочками на блюдечках, ласточками, горошинами на платках, розами на занавесках и т. п. Поскольку капиталистическая промышленность стремилась обеспечить себе покупателя, постольку она должна была считаться с этой вкусовой традицией. При фабриках работали особые мастера-рисовальщики, изготавливавшие узоры и т. п. по установленному штампу установленными застойными приемами. Ни о каком художественном прогрессе тут не могло быть и речи.

Оставался, однако, еще значительный слой средней и крупной буржуазии, требовавший от машины большой художественной квалификации. Каждый порядочный буржуа хотел иметь в своей квартире «красивые», «изящные» вещи; каждый буржуа старался обставить себя, помимо обыденных, «просто полезных» предметов, предметами, доставляющими «удовольствие», «наслаждение», и по возможности готов был тратить на это дело приличные суммы.

Само собой разумеется, что здесь на первое место выступала стоимость материала: золотые браслеты, кольца, брелоки, серьги, драгоценные камни и проч. изделия роскоши стали в эпоху капитализма объектами целого развитого производства.

Следующим критерием была «красота» предметов,

при чем под красотой буржуа разумел те формы, на которых он воспитался, а так как эстетический вкус буржуазии организуется, во-первых, музеями старины, во-вторых, выставками картин или статуй, то «красота» капиталистических изделий не могла не стать в полное противоречие и с задачами производства и с общей системой материального быта.

В самом деле.

Организаторами машинного производства были собственники и инженеры; первых интересовала прибыль, вторых — техника. Форма же продуктов не определялась никем и вырабатывалась стихийно. В тех же случаях, когда капиталист оказывался вынужденным вносить в производство «красоту», ему не оставалось ничего другого, как приглашать художника со стороны. Но художников, выросших в производстве или даже близко знакомых с ним, больше уже не было. Господствующей формой искусства стало искусство станковое, индивидуалистическое (картина, статуя). Художник превратился в одиночку-ремесленника, работавшего на рынок и создававшего вне-утилитарные анти-производственные вещи; его творчество так же мало походило на общественный процесс производства, как какой-нибудь акварельный пейзаж на паровую машину.

Приходя в производство извне, воспитанный индивидуалистически, привыкший изображать, а не строить, — такой художник не мог дать ничего, кроме чисто внешнего украшения уже готовых вещей; он «прикладывал» форму к предмету («прикладное» ис-

кусство), снисходил к вещи с высоты своего «вдохновенного» величия. Он писал пейзажики на вазах, «импрессионистически» (т.-е. подделываясь под живопись), раскрашивал блюда и т. д. Художник отнесся к вещи, как к полотну своей картины; целесообразность, назначение вещи, ее техническая квалификация оставались вне его поля зрения. Форма была для него самоцелью, а собственный индивидуалистический вкус — законом.

Когда же прикладник задумывался о стиле, то весь вопрос сводился для него к тому, чтобы одинаковым орнаментом (крестиками, квадратиками, кружками) покрыть снаружи различные предметы. В конце концов, он всегда предпочитал, если уж браться за производство (буржуазия считала это поле деятельности «низким», — «настоящим» искусством признавалась изобразительная живопись: иллюзия ценилась выше реальности), то за производство кустарное, где, по крайней мере, его не стесняли никакие требования квалифицированной техники. Наоборот: машина все больше и больше предпочитала обходиться без посторонних, извне навязанных задач. Из-организатора производительных сил человечества — искусство превратилось в их тормоз.

## 6. Техническая интеллигенция и зарождение новых форм.

Начиная с конца 19-го века капиталистическое общество вошло в новую историческую стадию. Гигантский рост концентрации капиталов, рост и укрепле-

ние мировых связей, национализация транспорта, появление трестов и установление монополий внутринационального масштаба, — все это было проявлением постепенной и непрерывной коллективизации производительных сил человечества. Одновременно с коллективизацией производства неизбежно должен был коллективизироваться и быт. Выросли огромные индустриальные города, сосредоточившие в себе небывалые сконцентрированные массы пролетариата. Труд интеллигенции все более становился трудом коллективизированным; банки, промышленные институты, государственные и муниципальные учреждения, торговые предприятия, технические лаборатории, мало-по-малу превращались в такие же массово-коллективизированные организмы, как и заводы. Все большая область быта исторгалась из ведения отдельной личности и становилась социально-организованной. Прежде всего, разумееется, обобществление стало проникать в ту сферу, которая имела дело не с частными отношениями людей, а с отношениями общественно-трудовыми, т.-е. в сферу так называемого производительного потребления. Сюда относятся все виды связи между людьми и затем вся область организации так называемых условий труда: транспорт, телефон, радио, канализация, прозодежда и т. д., — весь быт, объединявший людей и заменявший функции индивидуального характера функциями характера социального.

Производство элементов материального быта этого нового типа не могло остаться, конечно, на прежней частно-хозяйственной стадии развития, и



могло остаться анархо-случайным. Здесь требовалась не только минимальная организованность продукции, но и строжайшая ее нормализация. Трест, обслуживающий собственную железную дорогу, считался теперь уже не с рынком, а с конкретными потребностями быта (это стало возможным благодаря тому, что, во-первых, основная конкурентная борьба велась на внешних рынках и, во-вторых, велась не с помощью вывоза товаров, а, главным образом, вывоза капитала); он преследовал теперь не только цели менового порядка, но и порядка потребительского: экономия, удобство, максимальная гибкость, портативность, универсальность вещей, — вот, что начало занимать новых организаторов производства. То же самое происходило тогда, когда тресты устраивали целые города для рабочих и служащих, организовали свои магазины, конторы и т. д., или тогда, когда работа производилась по заказу государств или городов. Продукты производились непосредственно на потребителя и притом на потребителя коллективного. А вместе с этим перед производством стали задачи технически-изобретательского порядка в новой для него области: если раньше изобретательское творчество инженерии ограничивалось средствами производства (машины и т. п.), то теперь ей пришлось взяться за изобретение форм быта, и притом такого быта, который не имел никаких традиций, был совершенно нов и требовал поэтому освобождения от всяких повторений или внешних добавок, т. е. требовал революции материальных форм.

Но этого мало. Сфера производительного потребления отличается прежде всего строгой закономерностью своих функций. Такой же закономерностью необходимо обладают все те формы, которые появляются в результате коллективизации быта. Тут невозможен никакой индивидуальный произвол, никакой личный вкус, — тут все определяется объективными задачами строительства, не зависящими ни от отдельных потребителей, ни от отдельных производителей. Возьмем, например, современные городские уборные, ванны и души; до тех пор, пока каждая квартира самостоятельно обзаводилась этими формами, они были либо архаичны, либо аляповато-случайны. С того же момента, когда крупные многоквартирные постройки объединили канализацию зданий, а затем и всего города, когда производство уборных и т. д. попало в руки массового производства, — наступила, во-первых, унификация форм, во-вторых, их совершенствование: изменился материал, во главу угла был поставлен принцип целесообразности, была применена высокая техника и т. д. Формы стали современными и строго выдержанными; они не давали места ни для стилизации, ни для насилия над материалом во имя показной роскоши. Инженерам в процессе изобретательства надо было отрешаться от субъективных привычек, от любой эстетики; перед ними стояла точная задача, а в руках у них был единственный метод, — машинная техника; в результате получалась форма.

Так происходило везде, где потребности общества были коллективизированы и производительно ограни-

чены. Характерно, например, что современная посуда создавалась, как посуда кухонная (алюминиевая), т.е. в области производительного потребления, и впервые появилась в крупных гостиницах и ресторанах, т.е. в местах потребления коллективного. Если обратиться к тому, что сделано современностью нового и органически самостоятельного в мебельном деле, то придется указать на купе автомобилей и железнодорожных вагонов, на каюты трансатлантических пароходов, на кабинки аэропланов; наконец, на конторские бюро промышленных предприятий.

Особенно интересно положение костюмного производства; в быту буржуазия создала полный костюмный хаос и так называемую моду. И только опять-таки новейшие формы производительного потребления выработали самостоятельный тип костюма. Это, конечно, все виды прозодежды: костюм шофера и летчика, куртка электромонтера, одежда спортсмена и т. д. Здесь повелевали не люди, а объективная целесообразность и высокая техника. Чрезвычайно любопытно, что шофер и летчик оделись в армии, т.е. в коллективизированной организации. Правда, до войны в армии царил пестроты и стилизация, — это было следствием армейского мирного быта, состоявшего из парадов и щеголяния шиком. Но достаточно было произойти войне, достаточно было военному быту подчиниться мертвой хватке практических боевых задач, и создался новый стиль, — стиль «хаки», френча и т. д.

Укажу еще на телефонные аппараты, радиоприемники, электрическую арматуру, электрические горелки и т. п.

Всюду одно и то же: стиль начинается там, где кончается произвол личности, — и наоборот, где начинается произвол личности, там кончается стиль. Вот, почему буржуазный художник, индивидуалист бежал от машины; вот почему он возненавидел современность, не увидав в ней ничего, кроме «бездушия».

Однако, революция вещи, произведенная крупной индустрией, была далеко не полной и завершенной. Оставалась вся гигантская область так называемого чистого быта, не затронутая никак. Дело в том, что инженеры создавали вышеописанные формы стихийно, они просто подчинялись задачам производства; но как только эти же инженеры выходили за пределы точных потребительских функций, как только они брались за производство вещей частного, например, быта, — сейчас же на сцену выступало их эстетическое воспитание, а вместе с ним вся старая рухлядь отживших форм, псевдо-художественных «украшений» и т. д. Так, например, многие из современных электрических люстр скверно копируют канделябры 18-го столетия и т. п.

Нужна была еще одна революция — революция в среде законодателей эстетического вкуса, художников; нужна была, кроме того, практическая постановка перед человечеством задачи универсальной коллективизации общества, а следовательно, и быта. И то, и другое пришло вместе с русской пролетарской революцией 1917 года.

## 7. Архитектура.

Одна архитектура, на первый взгляд, должна была бы избежать губительного дыхания капиталистического сирокко. Однако, и тут грандиозный стихийный рост городов и спекулятивная погоня за наживой превратили наши улицы в каменные коридоры, по бокам которых шаблонизированными рядами вытянулись ящикообразные дома современности. Какой-нибудь Лондон до наивности откровенно делится на кварталы для богатых, кварталы для средних буржуа, кварталы для рабочих. В каждом квартале улицы состоят из совершенно однотипных зданий с одинаковыми фасадами: все под один шаблонный размер.

Не художник, а инженер был теперь нужен домовладельцу. Художественная архитектура стала изучаться в академиях искусств, а инженерное строительство — в политехникумах. Этот процесс начался еще в эпоху городского хозяйства. Уже поздняя готика, навсегда забывшая те времена, когда соборы выстраивались коллективами мастеров, попала в руки специалистов от искусства, для которых мерилom художественности стал служить максимальный внешний эффект, этот бог нового общества.

«Во времена Людовика XI и Людовика XII изобретательные художники, бывшие не столько строителями, сколько декораторами, попытались украсить широкие стены собора модными орнаментами. В один пре-

красный день они смешали итальянские арабески с фантазиями пламенеющей готики; затем античная система орнаментики была принята и вся целиком; ибо ничто не мешало вырисовывать на контр-форсах античные пилястры или высекать коринфские капители для поддержания арок свода» (Гуртик).

Ранний Ренессанс во главе с гениальным итальянским архитектором Брунелески сумел создать нечто до известной степени самостоятельное в области конструктивных элементов архитектуры («рустика»); вся же последующая история последней представляет собою лишь комбинированную переработку античных и других мотивов, — переработку, выдержанную и стильную, пока у власти находилась родовая, строго хранящая традиции, аристократия; а затем электрическую и часто безвкусную. Но любопытно, что даже в первом случае все новое ограничивалось почти исключительно декоративным моментом. Разулившись строить, стали украшать, и вполне понятно, что украшения эти оказались только внешними, только поверхностными: таковы «картуши» барокко, таковы раковины и усики рококо. А разве парик, эта необходимая декорация человеческих голов того времени (барокко XVII в. и рококо XVIII в.), не является интересным образчиком «обстановочного» по преимуществу искусства?

Таким «париком» прикрывались и здания. Грубая кладка стен, на каждый камень которых падали тяжёлые капли рабочего пота, не была по вкусу утонченной аристократии XVIII века, и скелет постройки заботливой ширмой узоров, зеркал и картин отгораживался от

нежного зрения обитателей. Эта ширма позволяла делать с собою, что угодно: она больше не зависела от конструкции здания. Теперь можно было по желанию проламывать стены гигантскими пейзажами, зрительно увеличивая залы королевских дворцов; можно было, наоборот, срезать углы будуаров, тысячами налепок создавая впечатление изысканной миниатюрности; можно было, наконец, обставлять всю комнату для вящего блеска зеркалами, заранее зная, что в таком помещении никто не будет жить.

Господство буржуазии нанесло последний удар художественной архитектуре: Еmpire («ампир») был ее последней грустной улыбкой. Но и эту улыбку история сделала кривой и болезненной. «Ампир» возник не в результате социально-технического прогресса; он явился следствием новой идеологии. Молодая революционная буржуазия, а вместе с ней гибнувшая феодальная аристократия, как это ни странно на первый взгляд покажется, одновременно обратились к героическим временам Рима и Греции (отчасти Египта). Буржуазия находила там прообразы своих великих замыслов, аристократия искала в далеком прошлом безнадёжно утерянного ею содержания для опустевших и обреченных на гибель форм своего призрачного господства. Вот почему стиль Великой Французской Революции был в сущности развитием принципов эпохи Людовика XVI; вот почему друг Робеспьера, Давид, мог стать придворным живописцем Наполеона. «Ампир» был создан подражанием прошлому, а его творцы были лишены какой бы то ни было самостоятельности.

Так укрепился «пассеизм» (предпочтение старого)<sup>1)</sup>.

Архитектор, не связанный с коллективной практикой, индивидуалист, живущий лишь собственными волеизъявлениями, не мог создать ничего современно-жизненного. Тем более, что в XIX и XX в.в. художники приглашались для постройки только роскошных, (типично-выставочных зданий, а так как собственного, органического стиля не было, то его заменили храмы под Грецию, дворцы под Рим, музеи под Ренессанс. И все это разместилось среди безобразного нагромождения нынешних домов, случайно, как попало, неорганично.

Стиль выродился в стилизацию, нашедшую себе покровительство и приют в академиях. Здесь, за неимением лучшего, консервировались каноны и штампы похороненных веков, мумии вместо живых созданий, окостеневшие формы, цель которых — служить «идеалом красоты», критерием «подлинного» искусства. В этом слепом благоговении перед стариной архитектор капиталистического общества настолько погряз в эстетстве, что даже зодчество в его руках стало чем-то вроде «чистого» искусства, оторванного от бурного течения жизни. И когда все-таки встречаются у него какие-то порывы к монументальному строительству

<sup>1)</sup> Винкельман, этот патриарх буржуазной эстетики, писал, играя словами: „Der einzige Weg für uns gross, ja wenn es möglich ist unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“ (Единственный путь для нас стать великими и, если это возможно, неподражаемыми, это — подражать древним“).

мы неизбежно наталкиваемся на «египетские» проекты Далю или, если взять наши дни, на такие же «дерзновения» немощных авторов ленинградского крематория, к счастью пока еще не начатого постройкой.

Между тем, гигантский рост металлургической техники последних десятилетий, на глазах у всех вторгаясь в нашу жизнь, создал небывалые чудеса современного железобетона. Но даже парижская выставка 1900 года не смогла всеми своими новшествами пробудить от спячки архитектуру. Художник-академист, подобно страусу, зарылся головой в песок и пыль архивных столетий; он проглядел железнодорожные мосты, перроны, рынки, небоскребы, заводы. Все это в его глазах было презренным инженерством: он не мог жить без милых его сердцу колонн, фронтонов, пилястр. Недаром даже и тут накладывает он свою руку на современную технику, прикрывая вокзалы каменными гробами à la russe (см. Ярославский вокзал в Москве) или украшая мосты «стильными» фонарями (Троицкий — в Питере). Инженер — и тот подпадает под влияние вырождающихся вкусов своего недруга-художника; не лучший ли пример этому Эйфелева башня, построенная по всем правилам канонизированной симметрии, никому и ничему ненужная, и лишь случайно использованная не только для чаепития фланкирующих иностранцев, но и для мировых радиосообщений? Интересно здесь то, что техника, пожелав создать специально-художественное произведение, не могла (даже в руках инженера) выйти за пределы «чистого», оторванного от жизни искусства, так как

этому препятствовал самый склад художественного мировоззрения буржуазии.

Эйфелева башня была задумана, лишь как демонстрация могущества новейшей капиталистической техники, без какой бы то ни было мысли об ее практической нужности. Там же, где эта техника покидала сферу преис-курантов и выставок и обращалась к реально-необходимому архитектурному строительству, она неизбежно становилась объектом финансовой спекуляции, требовавшей, прежде всего, максимальных барышей, в угоду которым капиталистическое общество готово принести в жертву все, в том числе и принципы технической и бытовой целесообразности.

Самым характерным плодом новейшего зодчества, стоящего на почве последних технических достижений, явились знаменитые американские небоскребы. И вот почему. Непомерный рост земельной ренты далеко не улыбался предпринимателям, стремившимся поэтому разместить наибольшее количество людей и учреждений на наименьшей площади; так вырастали этажи за этажами, вырастали, подчиненные одному велению: экономить дорогой материал. Каменные ящики сменились металлическими коробками, в которых живо погребались человеческие жизни. Само собой понятно, что художник мог только в ужасе и страхе отвернуться от подобного «творчества», лишней раз переносив свое отвращение к формам быта на способы их реализации, продолжая не принимать новой техники только потому, что ее неудачно применяли на деле.

Когда же филантропические стремления все же

овладевали его сознанием, он оказывался в состоянии лишь изобретать реакционные проекты каких-либо городов-садов, мирная идиллия одноэтажного благополучия которых рисовалась ему в виде отживших свой век английских коттеджей или скандинавских семейных домиков. Он не понимал, что производительные силы нашего времени переросли индивидуализм мещанского зданийка, но использовать современную индустрию для этих целей он не мог, и начинания архитекторов ограничились постройками так называемых рабочих поселков, которым буржуазия с удовольствием лицемерного благотворительства уступила право на «семейную идиллию».

Для того, чтобы покончить с вопросом о зодчестве капиталистического общества, приходится остановиться еще на так называемом стиле «модерн». В области архитектуры ограничившийся наклепками и накладками, в области «прикладничества» тяготевший к «уютной простоте», которая свидетельствовала лишь о художественной беспомощности, этот «стиль» в настоящие дни уже мертв, и говорить о нем, если и можно, то разве только, как о декадансе буржуазного художественного строительства, отнюдь не «простого», а убого-вычурного. Лучшее свидетельство о значении стиля «модерн» дает его собственное название: не принеся с собою никаких конструктивных принципов, он мог сказать о себе лишь то, что он «новый». Это не помешало ему, конечно, стать старым через какие-нибудь 5—6 лет. Сегодня даже бывшие друзья говорят о нем с усмешкой и презрением.

## II.

### СТАНКОВОЕ ИСКУССТВО.

#### 1. Происхождение станковизма.

К середине XIX века художественная архитектура, т.-е. архитектура, ставящая своей целью удовлетворение художественных вкусов потребителей, окончательно выродилась.

«В эпоху развитого капитализма,—пишет Маркс,—когда, с одной стороны, значительные массы капитала сосредоточиваются в руках отдельных лиц, а с другой стороны, наряду с отдельными капиталистами появляется капиталист коллективный (акционерное общество), и к тому же развивается кредитное дело,—капиталистический строительный предприниматель лишь в виде исключения возводит постройки для отдельных частных лиц по заказу (т.-е. непосредственно на потребителя. Б. А.). Его предприятием является постройка для рынка целого ряда домов, целых городских кварталов»<sup>1)</sup>. А, следовательно, «тот, кто нуждается в новом доме, должен выбрать себе один из тех, кото-

<sup>1)</sup> К. Маркс. „Капитал“, т. II, стр. 212—214. М. 1919.

рые выстроены с спекулятивными целями или еще находятся в постройке. Предприниматель работает теперь уже не на заказчиков, а на рынок. Подобно всякому другому промышленнику, у него должны быть на рынке готовые товары. Прежде предприниматель строил одновременно каких-нибудь три-четыре дома на продажу, теперь он должен купить (на континенте арендовать обыкновенно на 99 лет) значительный участок земли и возвести на нем 100 или 200 домов, пускаясь, таким образом, в предприятие, превосходящее, в двадцать-пятьдесят раз размеры его состояния» <sup>1)</sup>. Так художественное зодчество стало редким исключением, потерявшим связь с общежизненным строительством.

Параллельно с умиранием художественного зодчества шло отделение от него скульптуры и живописи. Этому способствовали индивидуализм менового хозяйства и техническая специализация, при которой прежнему синтетическому единству всех искусств не было уже места: их дифференциация завершилась к XIX веку, больше всего отразившись на скульптуре.

В период раннего средневековья соборы воздвигались коллективами мастеров, переходивших из города в город, спаянных общими задачами, организованно распределявших между собою работы по специальности. План постройки обсуждался сообща, каждый был сотрудником в коллективной работе, добровольно соподчиняя свое творчество и его плоды совместно созданному единому организму здания. Тем более, что опыт участников был одинаков, одинаков был и уро-

<sup>1)</sup> Там же, стр. 214.

вень их техники, художественного мировоззрения, социального положения и т. п. Скульптор был здесь одним из многих; мало того, он исполнял работы не только по своей узкой специальности, но являлся в значительной степени и архитектором и живописцем. Для его сознания скульптура была неотделима от общей постройки, входила в эту последнюю, как составной элемент, подобно тому, как он сам, скульптор, был лишь звеном в цепи человеческого коллектива. И если добавить, что его отношение к материалу было техническим, — т.-е., что камень, дерево или бронза использовывались им согласно их свойствам (к этому приучило его ремесло), — тогда станет понятным, почему в прежних храмах скульптура, наглядно рисовавшая в образах религиозные идеи того времени, так прекрасно сочеталась с архитектурным основанием, почему рельеф никогда не выходил за плоскость обрамления, а статуарная скульптура выполняла технические задания колонн или полуколонн. Такого рода скульптура была неотделима от здания, являясь его конструктивной частью. Изобразительная же сторона ее, чураясь всего резко индивидуального, давала лишь широко обобщенные образы бога и святых, следуя традиционным канонам авторитарного мышления, присущего феодализму.

Развитие торговли и рост городского купечества вскоре поставили всю жизнь, а в том числе и церковное зодчество, в зависимость от нового класса, выступившего на арену истории с отличительными, ему свойственными особенностями: индивидуализмом и

конкурентной борьбой. Последняя самым решительным образом отразилась на ремесле, вызвав в нем тенденцию к усиленной специализации, расщепившей когда-то крепкие коллективы неизбежным соревнованием пред лицом всемогущего торговца. В борьбу вовлечены были целые города, ставшие торговыми соперниками, началось переманивание лучших художников, — о старинном коллективизме искусства не могло быть более и речи. Все чаще и чаще стали встречаться случаи, когда скульптор или живописец привлекались со стороны, потому что то или иное имя выдвигалось известностью и превосходством в данной специальной области. Понятно, такому художнику мало-помалу становились чуждыми интересы строительского коллектива; он заботился теперь больше об эффекте своего личного произведения, чем о подчинении его гармонии целого.

Эта индивидуализирующая тенденция в сфере техники шла параллельно с другими явлениями, все сильнее толкавшими художника по пути эмансипации, скульптуры и живописи. Я имею в виду огромный рост индивидуализма вообще. С одной стороны, прежние обобщенные образы богов уже не удовлетворяли новое сознание: хотелось большей конкретизации, большей «жизненности», и скульптор (а за ним и живописец) сначала неуклюже и робко, а затем все увереннее и увереннее, переходит от иерархического величия старинных изображений к попыткам передать движение, личные эмоции, даже национальные бытовые и местные особенности.

С другой стороны, художник, ставший в услужение к сильным мира сего, должен был удовлетворять потребность купцов, усвоивших к тому времени все черты местнического патриотизма, видеть в церковных изображениях самих себя: ведь, храм являлся как раз внешним выражением их мощи и величия <sup>1)</sup>. Так, архитектурная скульптура и живопись, оставаясь формально в области церковных преданий, по существу превратились в портрет <sup>2)</sup>. А это обязывало к отказу от прежней условной манеры символического изображения, ставя перед художником небывалую и неизвестную ему до сих пор задачу: с максимальной точностью передать внешнюю действительность («чтобы изображенное было, как живое»).

Вместе с этим, старые отношения бесповоротно рухнули: соотносительность изобразительного искус-

<sup>1)</sup> Церковь к тому времени стала не оплотом духовенства, а организационным центром городских классов. «Те самые горожане, которые дружно боролись против привилегий духовенства, помогали воздвигать высокие соборы». Г. Белов. Городской строй и городская жизнь средневековой Германии. М. 1912, (с. 109). «Официальное оповещение городских распоряжений в церкви конкурирует с чисто городским способом их обнародования, „Церковное оглашение“ (Kirchenruf), как его называли тогда, в старые времена, действительно не было редкостью. Во многих местностях это была обычная форма официальных сообщений. Напр., когда назначался новый налог, то прихожане о размере своего участия в налоге узнавали с церковной кафедры» (с. 55).

<sup>2)</sup> «Знаменитые художники писали и рисовали бургомистров, членов думы, горожанок в их изысканной одежде...» (там же, с. 120).



ства конструктивной постройке сменилась соотносительностью его внешней природе. Скульптура и живопись только по видимости соединены были теперь со зданием; скульптор принялся за трехмерную обработку статуй, которые можно было отныне мыслить и вне данной обстановки, переносить в другие условия и свободно отделять от стены и обрамления; живописец же занялся перспективно-иллюзорными проблемами с тем, чтобы передавать пространства и объемы внешнего мира, не думая о том, что такой прием по существу разрушает значение стены, как замыкающей плоскости.

Отсюда был лишь один шаг до полного обособления когда-то органически слитых элементов архитектуры. Этот шаг был сделан, когда рынок потребовал от отдельного художника свободной продажи его произведений кому угодно, когда церковное искусство стало уступать свое место светскому, не зависящему от определенной постройки и связавшему художника непостоянными условиями частного жилища. Кроме того, материальные ресурсы отдельного лица, желавшего использовать дарования художника, не позволяли, в огромном большинстве случаев, прибегать к стенным росписям и т. п., так что станковая, т. е. переносная, статуя или картина оказалась в конечном счете основной формой изобразительного искусства. Да и сам новый художник с его индивидуализмом слишком привык к своей мастерской для того, чтобы отречься от станка; напротив, он принял его целиком, и в тех случаях, когда ему приходилось впоследствии

работать вместе с архитектором, он переносил туда все свои станковые приемы, воспринимая стену или обрамление, лишь как увеличенный станок.

## 2. Деградация скульптуры.

Представляя собою обработку поверхности материала во всех трех его измерениях, скульптура мыслима как составной элемент или здания или зданий, т. е. улицы, площади и т. п.

Вот почему в эпоху развитого городского строя, когда городская коммуна в ее величии и «красоте» была родной каждому гражданину, несмотря на внутренние раздоры, терзавшие ее, — считалось патриотической обязанностью украшать общественные места скульптурными произведениями, оторвавшимися от здания и перешедшими пока на площадь.

Но мало-по-малу широкая общественная жизнь, выносившая свои печали и радости, плоды своих вдохновений и результаты своих трудов на улицу, сходила на-нет; ее заменял узкий и эгоистический семейно-квартирный быт.

Наступила пора буржуазного государства, и непосредственный контакт между художником и обществом пришел к концу.

Кроме того, как это уже было упомянуто, строительство городов определялось не свободной организованной волей людей, а безличными требованиями рынка. Заказчиками «уличной» скульптуры стали муниципа-

литеты, состоявшие из чиновников, и государство, возглавляемое ими же. А так как улица к тому времени превратилась в огромный проходной двор и об единстве стиля нечего было и мечтать, то скульптура, попав на площадь, обнаруживала себя, как нечто независящее от окружающей обстановки, самодовлеющее и потому чужое. В своих же изобразительных тенденциях она или стала казенной и вульгарной демонстрацией классового господства вроде Sieges-Allee («Аллея Победы») в Берлине и царских памятников старой России, или, замкнувшись в мастерской художника, пошла на службу индивидуальной идеологии.

Но тут она попала в безвыходное положение. Работа над вещественным материалом, лишенная конструктивных задач и предназначенная лишь для изображения тех или иных идей и переживаний, не могла сама из себя родить организационных методов (т.е. стиля). Не спасал скульптора и натурализм, сковывавший творчество фотографичностью. Оставался один выход: подражание уже установившимся ранее стилям или формам других искусств. Aut — aut, либо стилизация, либо насилие над материалом. И в том, и в другом случае — полный отрыв от современности, уход в архаику, в изломанность, в ничем неоправданную вычурность, в «литературщину», «живописность», «поэтичность» и т. п.

В том и другом случае — не творчество новых форм, а соблюдение «признанных» штампов, не подчинение эстетического живой действительности, а подчинение действительности мертвому эстетству.

Так Гильдебрандт упражняется над античными трафаретами, а Коненков над русской древностью; так Роден использует в XX веке формы искусств от Египта до Ренессанса. Тот же Роден, освобождаясь от пассаизма, не находит другого пути, как использование приемов живописи в работе над деревом или камнем (импрессионистская скульптура, — своего рода *contra-dictio in adjecto*). Форма и задание не только не дополняют друг друга, но начинают, в конце концов, друг другу противоречить. Нет поэтому ничего удивительного, что XX век встречает скульптуру почти повсюду в состоянии полного упадка, рабски ожидающего помощи от новых достижений живописи (недаром даже кубизм в скульптуре явился результатом кубизма в живописи).

### 3. Живопись.

Перехожу к живописи.

Я уже указывал, что станковизм, т.е. производство самостоятельных картин, появился в результате технической специализации и подчинения художника законам товарного хозяйства. В этом отношении судьба живописи в буржуазном обществе ничем не отличается от положения, в которое попала скульптура. В остальном, однако, пути когда-то родных сестер решительно разошлись. Скульптура, как мы видели, потеряла надолго дорогу к самостоятельному развитию, — с живописью же этого не случилось. Дело в том, что живописец, покинувший область реальных вещественных от-

ношений (архитектуру и материальные принадлежности быта), больше не вынуждался к столкновению с ними; он не должен был больше оперировать над настоящими материалами, как это пришлось делать скульптору, — поэтому его творческие стремления, не встречая ни реального сопротивления, ни чуждых «изобразителю» (ведь, теперь его целью, как и целью скульптора, было «изобразить» что-нибудь, и притом изобразить самодовлеюще, «из себя») конструктивных задач, становились в единственное отношение к изображаемому явлению и могли свободно выливаться в ту или иную форму.

Единственное возражение, которое здесь возможно, состоит в том, что полотно и краски живописца представляют собою такой же вещественный материал, как и дерево или камень скульптора. Возражение это легко отводится элементарным анализом живописного мастерства: краска для художника существует постольку, поскольку она есть средство для работы над цветом; полотно же служит лишь полем приложения этого цвета; иначе говоря, мы имеем здесь дело только со зрительным моментом. Положение существенно меняется при переходе к скульптуре: скульптор — «изобразитель», собственно, хочет иметь дело тоже с одним нашим зрением, но — увы! — процесс скульптурной работы не допускает этого, и скульптор, не *volens*, а *polens*, конечно, или даже вернее, помимо всякого хотения, становится перед задачей не только изобразить, но и «построить». В этом и заключается парадоксальная трагикомедия буржуазно-изобрази-

тельной станковой скульптуры: не построив, не изобразишь; изображая, не знаешь, как построить.

Повторяю: живопись не знает такого противоречия; вот откуда ее удивительный расцвет в капиталистическом обществе и те богатые плоды, которые принесла с собою сегодняшняя современность на маленьком блюде станковой картины. Творческие потенции общества пошли по линии наименьшего, в данной ситуации, сопротивления, по пути живописного мастерства. К чему это привело, мы увидим после, пока же перейдем к характеристике буржуазной живописи в единственно типичной для нее форме — станковой картине.

Картины, т.е. изображения в красках, существовали и раньше. Но если джоттовские фрески служили наглядной передачей францисканских легенд, то не надо забывать, что в то же время они являлись линейной и живописной декорацией стеной плоскости; даже иконописное, по существу, станковое ремесло древней Руси или Италии исходило из тех же декоративных заданий, так как икона, прикрепляясь к определенному месту здания храма, являлась его органическим элементом и вне его, конечно, не мыслилась <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Интересно было видеть, как потускнела, исчезла, искажилась знаменитая «Троица» Андрея Рублева, когда ее привезли в 1920 году на Московскую выставку из Троице-Сергиевой Лавры, где она жила полноправной и могучей жизнью в родной ей обстановке.

Вывод: старое можно либо целиком принять, либо отвергнуть, отобрав минимум в склады науки.

История, как я уж указывал в своем месте, вырвала с корнем картину из прежней почвы, не дав ей никакой новой; картина, если здесь можно каламбурить, стала беспочвенной, т. е. станковой. Весь смысл происшедшей эволюции сводится к тому, что станковая картина, в противоположность прежней живописи, категорически требует своей полной независимости от кого бы то ни было и от чего бы то ни было; она не только не связана вещественно с остальным миром, — она не хочет этой связи (связанности?), ибо она сама есть самодовлеющий, в себе замкнутый мир, отражающий такую же обособленную замкнутость своего одиночки — творца. Но из того, что станковая картина есть «вещь в себе», отнюдь не следует, что она в то же время есть «вещь для себя». Как ни выделял себя буржуазный художник из «презренной толпы», он оставался в той или иной мере ее сыном, и его переживания, его интересы и вкусы находили всегда и всюду свой, быть может, запоздалый, но все же отчетливый и в конечном счете признательный ответ. Да иначе и не могло быть: родившись в обществе, искусство в обществе и живет, удовлетворяя его потребности, организуя его активно, хотя бы и при посредстве станковой картины.

Каковы же были потребности сформировавшегося буржуазного общества? Каковы были те требования, которые оно предъявило к искусству? <sup>1)</sup> Согласно ска-

<sup>1)</sup> Я ставлю эти вопросы лишь теперь, так как именно живопись ярче всего отразила на себе буржуазные возможности.

занному раньше, новые производственные отношения положили конец художественному творчеству в сфере социального быта. Дисгармоничные, «безобразные», точнее, неорганизованные формы жизни оказались господствующими; мир «вещей», не удовлетворяя никого, оскорблял чутких. О полноте эмоциональных переживаний не могло быть больше и речи. Единство конкретного исчезло. Искусство ушло от жизни. Но тут произошло характернейшее явление: жизнь бросилась к искусству, в нем ища и гармонии вещей, и полноты эмоций, и единства конкретного. Насыщенность искусства должна была возместить недостаточность жизни. Обратное случилось с художником: оторвавшись от жизни и «презрев» ее, он неизбежно вынужден был недостаточность своего «я» возместить насыщенностью жизни. Так сошлись две тенденции, якобы противоположные, на самом же деле представлявшие собой единое решение единой социально-исторической задачи.

В результате появились «пейзаж», «жанр», «nature morte», «портрет», «мифологическая» живопись и т. д. Искусство встало на путь изобразительного, предметного отражения («преображения») внешнего мира и образной конкретизации эмоционально-идеологических моментов <sup>1)</sup>, отказавшись от всего остального, претворяя отныне в художественную форму не реальный пред-

<sup>1)</sup> Вспомним Делякруа: „Колорит ничего не стоит, если он не согласуется с содержанием и если не усиливает действия на воображение“ (цитирую по П. Синьяку „От Делякруа к неоимпрессионизму“).

мет, а одну только иллюзорную видимость «содержания» («нарисованного» человека, «изображенное» море, «сделанную» лилию) <sup>1)</sup>.

Вот отчето иной живописец не может себе часто представить даже революционное мышление, привыкшее к «видам природы», «сценкам из жизни», «психологическим этюдам» и запутавшееся в трех соснах знаменитой проблемы о форме и содержании.

Только этим и можно объяснить, как мог, например, первый русский социалист Чернышевский выкопать из-под груды веков платоно-аристотелевскую теорию, объявившую всякое искусство подражанием природе. Виноват в этом, конечно, не Чернышевский, а современные ему формы буржуазного искусства, сознательно поставившего своей целью именно подражание и тем самым обнаружившего свою несостоятельность. Противоречие здесь заключается в том, что на деле никакое подражание невозможно, и, стремясь к нему, художник-индивидуалист лишь выявляет в своем творчестве самого себя. Рост индивидуализма вскоре же позволил художнику осознать свою подлинную задачу (в пределах, разумеется, буржуазного общества), а, осознав, он заострил ее, поставив все точки над и: станковая картина стала средством максимального выявления личности. Путь же к этому один:

<sup>1)</sup> Маркс мимоходом замечает: „Нарисованные виноградные гроздья — не символы действительных, но только кажущиеся виноградные гроздья“.

К. Маркс. „К критике политической экономии“. (II. 1907, стр. 102).

больше выразительности, больше воздействия на зрителя.

«Какая же высшая цель всякого рода искусства, как не эффект?» — спрашивает Делякруа, типичнейший и талантливейший пророк живописи XIX века.

Однако, практическое осуществление этого лозунга заставило себя ждать более полувека. В середине XIX столетия художник все еще не порывал связи с природой, которая давала ему то непосредственное общение с миром, которого он больше не получал в анархически-раздробленном человеческом коллективе; наоборот, на время он усилил эту связь. Странность такого положения объясняется просто: молниеносный рост промышленных городов застал врасплох художника, и последний с беспомощностью неприспособленного индивидуалиста кинулся к природе. Передать ее во всей силе и радости стало целью художника, но уже по-иному понята была эта цель. Речь шла теперь не о материальном изучении, как это было раньше, когда художники анатомировали трупы и ходили по улицам, наблюдая человеческие лица, — теперь художник с его новым субъективным подходом к миру стремился к передаче природы в ее чувственном воздействии на нас, искал не материалов, а ощущений. В итоге появился импрессионизм, субъективное решение («мое ощущение») объективной задачи («хочу точно передать действительность!») <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Иного не в состоянии было дать мелко-буржуазное сознание; его классовая природа обнаруживается и в поли.

Когда империалистическая стадия развития буржуазного общества привела это общество в состояние неустойчивого равновесия, когда почва под ногами у него заколебалась, значительная часть интеллигенции, а именно — ее отсталая часть, ударились в крайний эмоциональный субъективизм. Художники этой категории считались теперь только с собственными переживаниями; изобразительный объект потерял свой реалистический характер и, в конце концов, превратился в простой повод для самостоятельных живописных построений, лишенных какого бы то ни было материального задания. Станковая картина стала средством максимальной выразительности, и только. Начиная с Ван-Гога реакционное крыло живописцев уходит в голый эмоциональный формализм, — Европу заполняют так называемые экспрессионисты.

Экспрессионизм сделал последние выводы из предшествовавших ему посылок: отныне в станковой картине каждый элемент ее ценится 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. Важно

тической сфере: „Die Rhetorik des Sozialismus hat der Impressionist meistens vermeien villeicht war er Demokrat, selten aber Sozialist“ („Импрессионист большей частью избегал риторики социализма: он был, вероятно, демократом, и лишь в редких случаях социалистом“). Th. Däubler. „Im Kampf um die moderne Kunst“ (Berlin, 1919).

было одно: субъективное сознание, что картина передает некоторый комплекс переживаний своего создателя.

Так реализовался неправдоподобный, на первый взгляд, парадокс: утвержденная, как средство, станковая картина стала самоцелью. И так как наша эпоха, могуче социализирующая сознание одних, в то же время приводит к полному соллипсизму других, то нет ничего удительного в том, что экспрессионизм, это искусство соллипсизма, завершился к нашим дням творчеством беспредметного «красочника» Кандинского <sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Не является ли косвенным предтечей Кандинского английский импрессионист Уистлер, который назвал свои картины гармониями в серых и розовых тонах, ноктюрнами из черного с золотом или же arrangements, из серого и черного (портрет Карлея и др.) и т. д. Ведь, Кандинский так же, как и Уистлер, является своеобразным „музыкантом“ в живописи. Здесь, по существу, скрывается стремление к цветовой отвлеченности. „В живописи надо стремиться к музыкальному внушению, а не к литературному описанию“, — заявляет П. Гоген. Еще определеннее высказывается сам Кандинский: „Живопись догнала музыку, и оба искусства исполняются все растущей тенденцией создавать „абсолютные“ произведения, т. е. неограниченно объективные, вырастающие подобно произведениям природы „сами собой“, чисто закономерным путем, как самостоятельные „существа“ (В. Кандинский. Текст художника. М. 1918, стр. 49). С наивной откровенностью художник-упадочник выбалтывает, в чем дело: „К моему счастью, — пишет он о своей юности, — политика не захватила меня всецело. Другие и различные занятия давали мне случай упражнять „необходимую“ способность углубления в ту тонко-материальную среду, которая зовется: сферой отвлеченного“. Ну, еще бы!

и беспредметного графика Кокошка. В них самоубийца Ван-Гог убил свое собственное творчество. Убил потому, что дальше уже идти некуда; станковизм добился в Кандинском своего высшего и последнего достижения, — чистой формы, отражающей замкнутую для реального мира душу художника, для реального, ибо где же было искать ему, потерявшему связь с человеческим коллективом, истоков своего вдохновения, как не в опустошенной беспредметности потустороннего, метафизического мира <sup>1)</sup>).

Но, к сожалению для художника и к счастью для человечества, метафизика в голом ее утверждении еще никогда не рождала реальных плодов. Кандинский и Кокошко будут, вероятно, иметь эпигонов; продолжателей же у них не найдется <sup>2)</sup>).

<sup>1)</sup> Анализируя красочные композиции Кандинского, Däubler с удовольствием отмечает: Bei Kandinsky kann Pompeianischrot im Grunde niemals dekorativ sein, denn bei ihm wird Pompeianischrot absolut gesetzt. (У Кандинского красный цвет помпейских фресок не может быть никогда по самой своей основе декоративным, так как он является у Кандинского абсолютным). „Im Kampfe“, см. выше. Ни Däubler, ни Кандинский не чувствуют, что в этом именно и заключается социальная смерть станкового экспрессионизма.

<sup>2)</sup> Говорили, что Кандинский ищет выхода в синтезе искусств, — живописи, скульптуры и музыки на театре. Но какое бы то ни было объединение возможно лишь для родных в своей основе течений. Синтез Кандинского, если он и удастся, будет синтезом внежизненных искусств, которые жизнь неизбежно разъединит снова. Вопрос решается в иной плоскости. Не синтез искусств создает их жизненность, а их жизненность создает синтез искусств. Отмечу лишь, что

#### 4. Бегство от станка.

В сущности, творчество экспрессионистов является лишь последовательным и крайним выражением всей буржуазной станковой живописи. Буржуазный художник, не имея возможности, да просто и не умея, *окрашивать*, занимается «живописанием»; окрашивание он с благосклонностью выскочки оставляет малярам.

Можно возразить, однако, что станковое искусство выполняет свою определенную организующую роль в жизни, иначе бы его не существовало. Это, конечно, верно, но, как мне приходилось выше показывать, такое искусство оказывается необходимым только в обществе дисгармоническом; оно есть результат не духовного богатства, а социального зла. Мало того: я попробую сейчас доказать, что, даже теоретически оправданная, станковая картина фактически лишается жизнеспособности.

В самом деле.

Станковая картина, согласно сказанному раньше, 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 немислима в нашем физическом мире. Кроме

даже такой крайний станковист, как Кандинский, пытается найти спасение вне станка, разделяя в своеобразной форме участь многих и многих (см. об этом дальше).

того: 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. В этом — основное противоречие буржуазного станковизма. Конкретно выражается оно в том, что массовое перманентное перепроизводство при ограниченном круге частных покупателей приводит буржуазное общество к созданию музеев, долженствующих удовлетворять потребности как средних по состоятельности слоев господствующего класса, так и учащейся молодежи. История, сказав А, всегда говорит Б; искусство, бежавшее жизни, упрятывается в каменные усыпальницы для того, чтобы существовать там в качестве тени, изредка посещаемой каким-нибудь случайным Одиссеем. Но тут-то и ждет станковую картину самое горькое разочарование. Прикрепленная к стене в бесконечном ряду сестер по несчастью, она фатально лишается того, о чем так восторженно мечтала: самостоятельности, в себе замкнутости! К своему ужасу, она вынуждена быть тем, от чего больше всего отрещивается: декорацией стены, и то — представьте! — музейной.

Правда, музейеведы, чувствуя здесь не совсем peculiarную для них комбинацию, обычно выделяют уникамы прославленных в отдельные «покои», где они и покоятся на отдельных подрамниках. Но, ведь, это — уникамы; спрашивается, как быть всем прочим? Прочим приходится прочно висеть на стенке. И неудиви-

тельно то негодование, с которым обрушивается современный, до конца убежденный, станковист на губительные для его «абсолютов» музеи.. Но попробуйте спросить его, где выход из положения, и он растерянно замолчит, ибо не будет же буржуазия, далеко еще не сошедшая с ума, строить по отдельной комнате для каждой его картины. А, ведь, именно до этого договаривается наш индивидуалист <sup>1)</sup>, и не характерно ли для вырождающегося искусства то, что, отказавшись служить жизненному строительству, оно в конце концов возымело милое желание заставить это строительство служить себе?

Однако, представим себе особенно благоприятное стечение обстоятельств: картина попадает в частное жилище, т.-е. в самое нутро жизни. Если владелец этого жилища крупный капиталист, то он устроит из своих картин «галерею», проще говоря, тот же музей; если он — средний буржуа, то он повесит купленную вещь на стену какой-либо из своих комнат. Можно было бы спросить: на какую стену, в какой комнате? Но, ведь, это совершенно «безразлично». В условиях рыночного товарообмена разве связывает что-нибудь продавца с покупателем, кроме денежных отношений? И чей-нибудь шедевр оказывается по соседству с безвкусной олеографией, повешенной (!) на аляповатых обоях «шикарной» гостиной, не сливаясь с ней, не выходящая из нее органически.

<sup>1)</sup> Утверждаю это на основании частных бесед и споров с целым рядом последовательных станковистов.



Любят говорить о социально-идеологическом значении буржуазной живописи с ее классовым «содержанием»; в противовес ей считают необходимым создание станкового пролетарского искусства, — картин, которые своим сюжетом оформляли бы сознание рабочего класса.

Между тем, как уже было показано, станковизм 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 пролетарий; и оттого, что она станковая, и оттого, что она — картина, ее удел — никогда не быть пролетарской.

Всякий расцвет на идеологическое воздействие станковой картины терпит крах именно вследствие самой ее формы. Недоступная массовому потреблению, не связанная ни с какой практической социальной функцией, неразмножимая и случайная по своему местонахождению, она огранически неспособна на такой реальный эффект, который оправдывал бы затрату усилий на ее производство. Делякруза, написавший баррикаду, так же мало помог французскому революционному движению, как и Жерико с его скаковыми лошадьми.

Станковая картина могла выжить только в таком обществе, в котором никакое организованное творчество внутри жизни было невозможно, и которое поэтому должно было довольствоваться его суррога-

том — изобразительной иллюзией. Недаром античная скульптура «красивых» тел расцветала на-ряду с упадком олимпийских игр; недаром пейзаж восторжествовал в городе, портрет — в обществе чуждых друг другу индивидуалистов, и т. п.

Было бы чрезвычайно странно, если бы мы не встретили в среде буржуазных художников протеста, инстинктивной борьбы с такого рода положением. Всякий индивидуализм, как бы резко он ни выражался, все же имеет свои пределы, человек все-таки существо социальное, даже когда он является сыном раздробленного коллектива. И если художник всегда готов клеймить «чернью» потребителей своего творчества, то не он ли добивается наибольшей действительности, не он ли хочет играть максимальную организационную роль в жизни? Достаточно вспомнить те высказывания, которые я приводил выше, цитируя Делякруза, Ван-Гога и других, чтобы понять, как мучительно должно было восприниматься лучшими мастерами живописи их внежизненное, изолированное положение, когда картины, предназначенные воздействовать на человечество, вместо этого замуровываются в музеях или заботливо укрываются от всего мира в укромном особняке состоятельного буржуа. Нет поэтому ничего удивительного, что непрерывные вылазки за пределы станка по направлению к фреске все время сопровождают поступательный ход развития европейской живописи, начиная с эпохи машинного капитализма (раньше стенные росписи были часты и обычны).

Характерно, что сама техника фрескового письма оказалась к тому времени забытой, и приходилось заново учиться. Это, однако, не останавливало наиболее неудовлетворенных.

«Чертовски трудно, — писал один из немецких назарейцев, — наполнить целую комнату картинами, написанными неведомым до того способом. Каждый день мы доказываем друг другу, что ничего не понимаем, вечно критикуем друг друга. Ты не можешь себе представить, как странно видеть перед собою мокрую штукатурку стены. И все-таки мы каждый день строим воздушные замки о том, как будем покрывать стеной живописью церкви, монастыри и дворцы Германии»<sup>1)</sup>. Так мечтали живописцы эпохи германских князей. Но если мы обратимся к иным десятилетиями и к противоположному по идеям полюсу, то не такой же ли призыв встретим мы у художественного диктатора французской коммуны, Курбэ: «Пусть бы лучше, — говорит он о современных ему живописцах, — украшали вокзалы железных дорог видами местностей, куда ведет путь, портретами великих людей, родина которых находится по пути, изображением фабрик, рудников, машинных галлерей, — вот святыни и чудеса XIX века»<sup>2)</sup>.

Особенно симптоматичной представляется эта тяга к фреске у того мастера, который в сущности был отцом всего новейшего станковизма, — у Делякруа.

<sup>1)</sup> М у т е р. „История живописи в XIX веке“, т. I, стр. 131.

<sup>2)</sup> Там же, т. II, стр. 307.

Его лучшими мечтами были мечты о стеновых росписях, о монументальной живописи в каком-нибудь Пантеоне; его честолюбивейшие вожеления воплотились в росписи стен Палаты Депутатов, церкви св. Сульпиция, Salon de la Paix<sup>1)</sup>.

Да он ли один! Берн-Джонс, Пювви-де-Шаванн, Маркарт, Беклин, Дени, Матисс и многие, многие другие в трагических поисках устремлялись за узкие рамки комнатного мольберта, когда меценаты или государства давали им эту возможность. Когда же такой возможности не было, они изошрялись в декоративных исканиях там, где, собственно, не могло быть и речи о декоративности: на том же злосчастном поле станковой картины. Напрасно друзья какого-нибудь Поля Гогена, всю жизнь безнадежно мечтавшего об искусстве жизни<sup>2)</sup>, взывали к обществу, указывая, каким декоратором оно пренебрегает, — «общество» оставалось глухим.

Кто был прав?

<sup>1)</sup> См. его „Дневник“ и письма.

<sup>2)</sup> Как ароматен чай, когда его льют в чашки собственного приготовления! Как восхитительны маленькие корзинки, которые готовятся каждым для сбора вишен, и эти чудесные вазы для цветов, которые требуют столько терпения, ловкости и вкуса“, — с грустной беспомощностью пишет Гоген об японских крестьянах (Тугендхольд. „Жизнь и творчество Поля Гогена“. М. 1918). Надо, впрочем, отметить, насколько неспособен индивидуалист на преодоление ремесленной идеологии; речь идет о вещах, но — обратите внимание — непременно „собственного приготовления“.

Обычно принято клеймить «тупую невосприимчивость» буржуазии, в благородном негодовании вставая на защиту отвергнутого художника. Едва ли всегда это правильно. В том-то вся суть и заключается, что буржуазный живописец, давно разучившийся строить что-либо реальное, не в состоянии был создать жизнеспособное декоративное искусство. Художник либо переносил на фреску станковые приемы со всеми их перспективными эффектами и натуралистическим иллюзионизмом, разрушая этим стену, либо, не будучи в состоянии из ничего создать оригинальное конструктивное построение, шел по пути стилизации, т.е. подражания старинным мастерам, перед которыми преклонялся, как нищий преклоняется перед богатством. В его руках декоративная живопись стала оплотом реакционных устремлений, тормозящих процесс самостоятельного художественного развития. Бегство от современности, сказывавшееся то в церковной религиозности «назарейцев» и «неоклассиков», то в мистицизме «праерафаэлитов» и «символистов», обнаружилось тут, как явление глубоко-классового характера: и форма и темы этого искусства, в первом случае, служили оплотом феодальных («назарейцы») или олигархических («неоклассики»<sup>1)</sup> слоев общества, а во втором, давали единственный выход неудовлетворенной

<sup>1)</sup> „Meistens waren es allerdings Royalisten, Bonapartisten, Katholiken (большей частью они, конечно, были монархистами, бонапартистами, католиками), — пишет о группе Мориса Дени Ch. Däubler („Im Kampfe“ . . . . . стр. 21).

жизнью интеллигенции, поддерживаемой во всем, что касается мистики, сентиментально-филантропической средней буржуазией, всегда готовой мечтать о прекрасном далеком, особенно тогда, когда оно мыслится в прошлом. То же самое случилось и с книжной графикой, поскольку она отказывалась от импрессионизма и хотела восстановить давным-давно утраченное чувство плоскости — страницы: Бердслей, Редон и Клиндер, англичанин, француз и немец, одинаково впали в утонченную стилизацию, казавшуюся им признаком «изысканного вкуса», вся беспомощность которого до очевидности сказалась в творчестве их продолжателей.

Чем ближе к нашему времени, тем все сильнее амплитуда стилизационных мечтаний буржуазной живописи. От Рафаэля к Боттичелли, от Боттичелли к Джотто, от Джотто к Византии, от Византии к эллинской архаике, от эллинской архаики к искусству дикарей, — таковы последовательные этапы неудачной погони за монументальным стилем. Чем утонченнее становилась нервная организация личности, чем больше чувствовался его оглушающий гул современности, тем к большей «простоте» устремлялась она. Примитив — вот знамя ее; возврат во что бы то ни стало — вот лозунг ее. Но если в начале XIX века казался простым Рафаэль, то в начале XX даже дикарь показался сложным, и если тогда художник только пассивно протестовал против ненавистных его ремесленному сознанию пара и машин, то теперь, окончательно убедившись в их победе, он бежит из общества на какое-нибудь Таити, принимая буржуазию за человечество, капита-

лизм — за культуру, временное — за вечное; эгоцентрическая душа не была способна ни на принятие мира, как он существовал, ни на действенное преодоление его; в лучшем случае — дезертирство, в худшем — самоубийство, изредка — надежда на помощь какого-то другого, безвольная, утопичная и потому не спасающая <sup>1)</sup>).

## 5. Конструктивизм.

Как я уже указывал, новейшая живопись перешла от изобразительной картины к картине беспредметной. Процесс этот протекал по двум направлениям. Первое из них — экспрессионизм — я охарактеризовал выше. Это был путь эмоциональной игры формами, путь крайнего идеалистического индивидуализма.

Второе направление в среде так называемых беспредметников прямо противоположно первому. Это — конструктивизм (Сезанн — Пикассо — Татлин).

Радикальная, передовая часть новейшей интеллигенции, а именно так называемая техническая интеллигенция, воспиталась в индустриальных центрах со-

<sup>1)</sup> Ван-Гог писал: „Мы живем среди полной анархии и разнузданности . . . и надрываемся, чтобы создать стиль из какого-нибудь отдельного куска. Если социалисты логически возведут свое здание, отчего они еще очень далеки, — то прежний порядок жизни может возродиться вновь“ (Тугендхольд. „Французское искусство и его представители“, П.). Пожалуй, самое интересное здесь то, что социализм представляется Ван-Гогу в качестве „прежнего порядка жизни“. Но у жизни своя логика, и Ван-Гог покончил самоубийством.

временности, прониклась позитивизмом естественных наук, — «американизовалась». Ее пафосом стал пафос дела, работы, изобретения и технических завоеваний. В то время, как прежняя интеллигенция витала в заоблачных высотах «чистой» идеологии, новая «урбанизованная» интеллигенция главным объектом своего внимания сделала мир вещей, материальную действительность. Эти люди хотели прежде всего строить и сооружать.

Их представителями (большую частью неосознанно) являются конструктивисты.

Конструктивисты объявили основной и даже единственной целью искусства творческую обработку реальных материалов. Они расширили область применения художественного мастерства введением в станковую композицию, помимо краски, целого ряда других материалов, считавшихся до того времени «неэстетичными»: камень, жель, стекло, дерево, проволока и т. д. стали использоваться художниками при полном недоумении общества, не понимавшего цели и смысла таких работ.

Мало этого: живописцы окончательно отбросили перопективную иллюзию, как не соответствующую действительным свойствам материала, и перешли от двухмерной плоскости картины к реальной трехмерной конструкции (контр-рельефы Татлина).

Надо сказать, что станковая живопись всегда имела материально-техническое значение. Все краски, за исключением недавно изобретенной анилиновой, были сначала изобретены художниками и лишь затем стали

употребляться в жизни, в промышленности и быту. Станковая живопись была, следовательно, бессознательной лабораторией красящих веществ. И все огромное значение конструктивизма заключается в том, что он первый сознательно взялся за это дело. Не менее значителен и тот факт, что как раз с того момента, когда могучее химическое заводское производство наших дней взяло в свои руки усовершенствование красок, именно с этого момента художники обратились к цвету и форме других материалов, тех самых, которые оставались в полном пренебрежении,—не окрашивающих, а строительных материалов.

Теперь оставалось сделать только один единственный, но зато решающий, шаг.

В самом деле:

Все отличие конструктивиста от действительного организатора вещей, от инженера или рабочего, состояло в том, что конструктивист строил внеутилитарные формы,—всевозможные комбинации из бумаги, ткани, стекла и т. д. Воспитанный в традициях станковизма, новый художник искренно думал, что такое никому непосредственно ненужное творчество имеет свой самодовлеющий смысл; новый художник говорил о революции сознания, о революции вкуса и т. д., воображал, будто создает самостоятельные миры форм, и, следовательно, погрязал в болоте самоцельщины, оставаясь накрепко привязанным к старому станку.

Нужна была Октябрьская пролетарская революция, нужен был брошенный рабочим классом лозунг: «Все

для жизни!», чтобы у конструктивистов открылись глаза.

Они поняли, что реальная творческая обработка материалов станет действительно великой организующей силой, когда она обратится на созидание нужных, утилитарных форм, т.-е. вещей.

### III.

## ИСКУССТВО И ПРОИЗВОДСТВО В ИСТОРИИ РАБОЧЕГО ДВИЖЕНИЯ.

### 1. Мелко-буржуазный утопизм.

Только со второй четверти 19-го столетия рабочее движение приняло достаточно крупные размеры для того, чтобы оказывать какое бы то ни было влияние на художественную жизнь капиталистического общества. О выделении кадра собственных художников пролетариату тогда, конечно, нечего было и думать; экономическая эксплуатация, с одной стороны, низкий культурный уровень, с другой, создавали положение, при котором пролетариат эстетически, по своим вкусам, находился в полном рабстве у буржуазных и мелко-буржуазных традиций. Предполагали поэтому для того времени возможность сознательного воздействия на эволюцию искусства совершенно невероятной. Воздействие было, но совершалось оно для рабочего класса бессознательно.

Острые формы классовой борьбы, принявшие открытый и для всего общества резко осязаемый харак-

тер, отчаянная нищета и ужасные условия физического труда стали все больше привлекать к себе внимание промежуточных социальных групп и, прежде всего, интеллигенции. Вырос и оформился утопический социализм, объединивший своими идеями разнородные социальные элементы. Проблемы общественной гармонии стали необычайно популярными, десятки смелых экспериментаторов пытались немедленно осуществлять эти мечты на практике, им казалось, что доброй воли и убеждения достаточно для реализации социалистического идеала.

Утопический социализм захватил в круг своих идей и художников. Крупнейшим из них несомненно являлся англичанин Вильям Моррис.

Моррис был социалистом-утопистом. Он боролся за интересы рабочего класса и политически, и теоретически, но больше всего его занимала мысль о социалистическом искусстве. В целом ряде статей, в своих книгах Моррис обрушивался на капиталистическое общество, в котором производительный труд был не радостью, а мучением. Труд-творчество — вот основная идея Морриса; но сделать труд творчеством, — рассуждал он, — это значит, создавать вещи такими, какими человеку хочется их иметь, т.-е. прекрасные вещи, — это значит слить труд с искусством. Моррис резко критиковал штампованные, нецелесообразные, вычурные формы буржуазного быта, он говорил о его дисгармонии, о необходимости строить целесообразную красоту, красоту в жизни, а не вне ее. Но, будучи типичным буржуазным художником, т.-е. художником-

ремесленником, Моррис приписывал все зло капиталистических отношений машине. Моррис звал назад, к цеховому строю, к средневековью, которое рисовалось ему социальным раем. Приступив к практическому осуществлению своих планов, Моррис организовал ремесленно-художественные мастерские. Совершенно очевидно, что никакое широкое производство в них не было возможно: ремесло не могло конкурировать с заводской техникой. Пришлось перейти к изготовлению редких предметов, предметов роскоши, т.-е. в корне отвергнуть самую идею слияния искусства с жизнью. Мало того: ненавидя высокую технику, Моррис не мог следовать ей, хотя бы в области внешних форм; вместо этого, он подражал средневековым формам и формам ренессанса, занимался поверхностным украшением вещей, делал ковры и т. п. Через некоторое время его мастерские выродились в штампованную школу прикладничества.

Весь план Морриса был мелко-буржуазен и реакционно-утопичен: машина победила и не могла не победить.

Значительно позднее, когда пролетариат создал свои гигантские классовые организации, когда эти организации обзавелись своими зданиями, когда, следовательно, возникли проблемы организации пролетарского быта, — вопрос о производственном искусстве всплыл снова. На этот раз первое место заняли бельгийцы — Дестре и Вандервельде.

Если раньше проблема приносилась извне, если тогда она оставалась даже неизвестной рабочему

классу, то теперь она возникла внутри рабочей организации. Ею занялась партия, союз рабочих кооперативов, профсоюзы. Но и тут пролетариат оказался еще культурно слабым; фактическими организаторами выступили теоретики и художники интеллигенции, ставшие в ряды рабочего движения и занявшие в нем оппортунистическую позицию (Вандервельде недаром явился одним из вождей II Интернационала). Задача снова была решена по буржуазному шаблону: приглашались буржуазные художники, расписывали стены картинками, выдумывали узоры и орнаменты, — иначе говоря, господствовало все то же неорганическое, внешнее украшательство. Строить новые формы, делать вещи, созидать материальный быт пролетариата в Бельгии даже не собирались. Под пролетаризацией искусства разумели демократизацию его, т.-е. широкое распространение в рабочей среде буржуазных художественных произведений. Стремилась к эстетическому соглашательству так же, как и к соглашательству политическому.

Использование рабочих для буржуазных художественных целей широко практиковалось самими капиталистами. Для того, чтобы воспроизводство капитала в тех предприятиях, где изготовлялись рассчитанные на рыночный эстетический вкус вещи, могло идти непрерывно, необходимо было такое же непрерывное воспроизводство рабочей художественной силы. Интеллигенция способна была выделить лишь одиночек; ее художники приходили на завод случайно и готовы были в любой момент уйти с него.

Между тем, класс капиталистов нуждался в постоянном и прикрепленном к производству кадре прикладников. Такой кадр, естественно, мог вербоваться только из пролетариата. Буржуазия устраивала особые художественно-промышленные училища, куда за счет владельцев предприятий отправлялись способные рабочие на 3 — 4 года; после этого окончившие обязывались работать на соответствующем заводе определенное и весьма продолжительное количество лет.

Казалось бы, что этот путь мог бы привести к органическому стилю: художник был плотью от плоти класса производителей. Но это — только на первый взгляд. Дело в том, что организаторские функции оставались целиком в руках буржуазии, — рабочие же были ее слепыми орудиями — исполнителями. В училищах они усваивали прикладную технику буржуазных художников, а на заводе подчинялись рыночным интересам капиталиста.

Особенно широко практиковалось такое использование пролетарских сил в Германии во время войны и революции, когда блокированная буржуазия должна была бить своих могучих конкурентов изысканным качеством продукции. «Немецкий Производственный Союз» поставил своей задачей эстетическую квалификацию труда и планомерную организацию германской продукции. Когда произошла революция и проблемы труда выступили на первый план, идея производственного искусства была горячо поддержана рабочими партиями (во время обсуждения в рейхстаге центр держался пассивно, правые были против, а главными защитни-

ками выступили независимцы). Инициатором попрежнему явилась буржуазная интеллигенция, революционизированная социальной катастрофой, и решение вопроса свелось все к тому же прикладничеству. Впоследствии, когда рабочие создали свою собственную художественно-производственную организацию, «Немецкий Производственный Союз» предложил им войти в его ряды. Однако, рабочие отказались; в качестве мотива они выставили следующее: «Союз» занимается изготовлением дорогих, редких вещей, — пролетариату в «Союзе» нечего делать. Рабочая организация взялась, вместо этого, за выработку простой, экономной и дешевой мебели, которая могла бы обслужить нужды повседневного пролетарского быта. Но, поскольку стиннесовская Германия не позволяет рабочему классу использовать в своих целях высокую фабрично-заводскую технику, постольку попытка немецких рабочих обречена на техническое прозябание.

## 2. Искусство и Октябрьская революция.

Ко времени Октябрьской революции искусство находилось в тупике. Правые (изобразительники) бесоильно топтались на месте, разрывая трагикомическую мелодраму с переодеванием, костюмы для которой брались, то из Египта, то из Греции, то из похороненного Версаля (Добужинский, Бенуа, Желтовский и др.); левые бешено разрушали все, в том числе и самих себя, и то единственное, но зато великое и ценное, что они несли с собой, была страстная жажда прорыва сквозь на-



стоящее, революционная смелость ищущей молодости, возненавидевшей шаблон, фетиш и штамп.

Много писалось о засилии футуризма в первые годы Октябрьской революции. Объясняли это по-разному: говорили, что советской власти пришлось пойти на «левый» мезальянс, так как больше никого у нее не было, так как только левые приняли Октябрь; говорили об эмоциональной аналогии между левыми в искусстве и левыми в политике, говорили и кое-что другое, стараясь заподозреть молодых художников в отсутствии беспристрастия.

Дело, мне думается, обстояло куда сложнее.

Прежде всего, следует установить один исторический факт: к советской власти пришли договариваться и правые и левые. И те и другие принесли с собой проекты и планы; и те и другие соглашались сотрудничать с пролетарской революцией.

Почему же все-таки первенство осталось за левыми?

Если обратиться к рассмотрению тех планов, которые были предложены правой группой (во главе с А. Бенуа), то окажется, что все они сводились к одному, — к охране памятников искусств и старины. Эти музейные люди не увидели в революции ничего, кроме разрушительного урагана, грозившего смести с лица земли дорогие их сердцу обломки прошлого. Закопавшиеся в песок столетий, они не хотели знать ни о сегодняшнем, ни о завтрашнем дне. Правые не думали о школах, о живом художественном делании, — их заботили мумии, но до мумий у революции не было

никакого дела. Революция требовала иного. В академиях, в училищах, в комиссиях сидели политически реакционные профессора. Под маской реализма скрывались черносотенные вожделения, отовсюду злорадно шипели кадетствующие жрецы вечного и прочего искусства. Их надо было изничтожить, убрать, сделать безвредными, — это было требованием не эстетики, а чистой политики. Правые же на такое «кощунство» не годились.

Пригодились зато левые.

Восстав против прошлого во имя будущего, левые боролись на художественном фронте с тем самым обществом, с которым экономически и политически боролась революция и, во главе ее, пролетариат. Левые были глубоко заинтересованы в том, в чем была кровно заинтересована революция: в судьбах сегодняшнего художественного делания. Далекие от того, чтобы волноваться из-за камешков ветхозаветного собора, левые зато вплотную подошли к задачам реорганизации учебных заведений республики. Им, отброшенным на задворки и ютившимся в скверных, чердачных комнатах, революция обещала свободу соревнования, равноправие и широкую возможность отстаивания не только словом, но и делом, тех принципов, которые были провозглашены новым искусством. Если академия, с точки зрения революции, была оплотом политической реакции, то для левых она была цитаделью реакции художественной. Здесь именно совпали интересы обеих договарившихся сторон. Но и кроме того: борьба за новое искусство

была не просто борьбой непривилегированных против привилегированных, — это была вдобавок борьба учащейся молодежи, молодой и неудовлетворенной старыми формами, против традиций и схоластического шаблона профессуры. Реформа академии, проведенная левыми (Альтман, Пунин, Брикс, Штернберг, Карев и др.), была встречена учащимися с восторгом; их конференция, состоявшаяся в 1918 г., приветствовала Октябрьскую революцию, как свою победу, и была, конечно, права.

Итак, левые победили. В училищах, наряду с прежними, стали преподавать новые художники, в музеях появились работы Татлина, Малевича, Кандинского, открылись многочисленные выставки молодых мастеров и т. д.

Правые сдали свои позиции без боя. Кое-кто, за неимением творческого материала, принялся реставрировать древнюю Русь; кое-кто просто ушел в почти подпольное существование; часть, скрепя сердце, пошла, на службу в качестве спецов; остальные либо бросили работать, либо эмигрировали за-границу с тем, чтобы удивлять Европу русскими доморощенными сезаннскими и патриотическими петушками. Под крылышком парижских и берлинских генералов, эти господа стали выжидать краха революции, обливая помоями клеветы то дело, которое выросло в Советской России.

Левые помогли революции. Но эта помощь была в порядке больше «отрицательном»: поскольку необ-

ходимо было бороться с контр-революцией, поскольку на очереди стояли разрушительные задачи, постольку левые оказались нужными и, мало того, единственными сотрудниками.

Все дело приняло совершенно другой оборот, как только на место задач разрушительных выступили задачи положительно-организующие. Революция, развернув перед новым искусством все необходимые для 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 плакаты, иллюстрации, картинки, — 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 безкультурной 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».

Идея народного искусства стала эпидемически популярной еще с февраля 1917 г. Правые понимали ее в плоскости изобразительной (понятные картинки), левые (беспредметники), естественно, выдвигали на первое место проблему декорационную. Однако, и тут они оказались не в силах сделать что бы то ни было

существенное. Не говоря уж об ограниченности материальных ресурсов, декоративные проекты левых преследовали и не могли не преследовать, прежде всего цели борьбы с формами современного быта; иначе говоря, их декорации имели чисто протестующее значение и уже по одному этому не удовлетворяли потребностям традиционного сознания современников. И как бы исключительно талантлива ни была работа Альтмана (декорация пл. Урицкого в тогдашнем Петрограде, в 1918 г.), она только лишний раз подчеркнула «эстетический» разлад между левыми в политике и левыми в искусстве.

Чем определеннее и тверже становился нажим политический, тем острее стала чувствоваться недостаточная приспособленность левых. Отказываясь писать изобразительные вещи, левые художники, вышедшие из рядов старого искусства и воспитавшиеся на самоцельном станке, увидели в революционном нажиме угрозу их искусству. Борясь с фетишизмом прошлого, они, убежденные станковисты, герои того же чистого искусства, но только в новой оболочке, фетишизировали свое собственное творчество не меньше, чем это делали старые мастера. Это-то и послужило основной причиной их краха перед лицом революции.

Нужно было утомиться периоду бури и натиска для того, чтобы опомнившиеся и оглядевшиеся руководительские круги объявили поход против «футуризма». Началось пересаживание в административных центрах, пошли смены в учебных заведениях, заказы стали даваться так наз. «реалистам», — правые вре-

менно торжествовали. Но уже первые плоды их деятельности разочаровали даже убежденных консерваторов искусства из рядов революционных политиков.

Революция привела обе борющиеся стороны к краху: и изобразительники, и беспредметники одинаково капитулировали перед требованием слить задачи художественного творчества с задачами социального строительства. Иначе говоря, крах этот был, вне зависимости от направлений, крахом чистого искусства, еще определеннее: станковизма.

Как раз к тому времени, когда обозначилась капитуляция станкового искусства, внутри левых стала оформляться группа так называемых производственников. Приняв революцию не стихийно, не только потому, что революция им была полезна, но и идеологически, эти люди с полной решительностью продолжали искать стыка между искусством и социальной практикой; революционные марксисты по мировоззрению, они пришли к необходимости самым бесповоротным образом порвать со всяким чистым искусством, в том числе и левым. Начав с критики основных понятий буржуазной эстетики, они на место проблемы форм выдвинули проблему методов художественного труда. Идея пролетарского искусства подсказала им решение: коллективизация художественного труда оказалась немислимой вне синтеза с той сферой социальной практики, которая является основой современного коллективного строительства, а именно с индустрией.

Проблема производственного искусства родилась, таким образом, в качестве естественного продукта пролетарской революции, но она же зато стала тем камнем преткновения, о который споткнулось не только правое, но и левое искусство.

В самом деле.

Речь шла уже не об изменении тех или иных художественных форм, не о борьбе направлений внутри буржуазного искусства, не об использовании форм для украшения вещей (прикладничество), а о полной ликвидации, о полном разрыве со всеми приемами современного художественного творчества. Объявлен был поход против всякого индивидуально-ремесленного метода как правого, так и левого.

Положение круто изменилось. А вместе с изменением положения, изменился и ход борьбы между художественными группировками. Внутри левых начался раскол. Большинство, крепко державшееся станка и в страхе увидевшее себя опутанным той самой революцией, которую оно только что благословляло, — это большинство сразу же пошло напопятную. Создалась психологическая реакция, приведшая, в конце концов, к трогательному объединению правых с левыми («Мир искусства») на почве защиты, самообороны против грозного жупела производственности. Станок оказался дорожке самых глубоких разногласий в пределах этого станка.

Первыми ретировались экспрессионисты во главе с Кандинским, — их мистико-эмоциональная душа не выдержала давления со стороны крайних. Затем под-

няли бунт супрематисты во главе с Малевичем, — убежденные самоцельники, они кричали об убийстве «священного» искусства; их сознанию были недоступны никакие другие формы, кроме привычно-станковых. Разрыв был неминуем. В 1920 году, когда-то объединявший всех левых, Институт Художественной Культуры распался; через некоторое время он начал действовать под флагом производственного искусства. После длительной отсортировки, после упорной борьбы, внутри левых выкристаллизовалась группа беспредметников-конструктивистов (Татлин, Родченко, группа Обмуху), положивших в основу своей практики изучение и обработку реальных материалов, как переходную стадию к конструкторской инженерии. На одном знаменательнейшем из заседаний Инхука было единогласно решено бросить самоцельные конструкции и принять все меры к немедленному контакту с индустриальным производством.

### 3. Производственное искусство и ЛЕФ.

Движение за производственное искусство было результатом трех процессов, каждый из которых был революционным и которые исторически были тесно связаны друг с другом. Это, во-первых, рассмотренная в первой главе техническая революция, произведшая переворот в формах материального быта и тем самым создавшая почву для дальнейшего, уже сознательно-намеренного строительства нового органического стиля; во-вторых, революция внутри искусства, завершив-

шаяся переходом художников от изображения к конструкциям и, следовательно, доставившая кадры организаторов стиля; наконец, в-третьих, революция социальная, поставившая перед обществом проблему целостной организации жизни, при которой любая отрасль деятельности была бы тесно связана со всеми остальными на основе коллективно-трудовой, т.-е. индустриальной, практики. Результатом этих трех примерно совпадающих во времени и, в значительной мере, в пространстве революций было формирование в Советском Союзе группы теоретиков и художников, известной под именем ЛЕФ'а (в широком, фронтном смысле), научно и практически разработавшей проблему производственного искусства.

Группа ЛЕФ составила, с одной стороны, из бывших футуристов и конструктивистов, а с другой — из работников левого крыла пролетарского художественного движения и, частью, коммунистов-теоретиков.

Суть лефовской (будем еще условно употреблять этот термин) программы сводится к следующему.

Поскольку наша эпоха есть эпоха индустриального коллективизма по своим тенденциям, постольку создается для общества возможность, пользуясь могучей и всеохватывающей техникой, сознательно строить свою жизнь, а, следовательно, и те конкретные формы, в которых эта жизнь реализуется. В то время, как раньше художники создавали иллюзорную красоту в картинах и статуях, изображали жизнь или внешне украшали ее, — теперь им надо бросить эстетику созерцания и любования, оставить индивидуалистически-

вдохновенные мечты о жизни и, вместо этого, взяться за строительство самой жизни, ее материальных форм. Искусство должно стать от начала и до конца утилитарным, — говорят лефы, — чистое искусство, искусство для искусства, форма, как самоцель — все это продукты буржуазного дезорганизованного общественного строя, развивавшегося стихийно и потому неумевшего управлять конкретными материалами развития и вносить изобретательство внутрь жизни.

Органическая связь искусства с производством материальных ценностей, с индустрией — вот практическая программа ЛЕФ'а. Здесь приходится особенно подчеркнуть слово «органическая». В предыдущем было указано, что вопрос о слиянии искусства с производством ставился и решался неоднократно, что обращение художественной энергии на делание вещей было целью многочисленных групп художников, — между тем, лефовское движение резко отличается от всех других начинаний, отличается в корне теми методами, которыми русские производственники считают необходимым использовать искусство в производстве, а также — и это в особенности важно — понимаем природы художественного творчества и его значения в строительстве материальной культуры.

Прежде всего, лефы категорически отвергают все кустарно-ремесленное искусство, как технически-реакционное; затем они с наименьшей решительностью борются против т. н. прикладного, т.-е. декоративного, украшающего искусства, которое — с их точки зрения, — является таким же чистым искусством, как и

станковое, потому что хочет декорационной, извне принесенной формой, как таковой, придать, приложить к предмету пресловутую «красоту». Далее: лефы против всех видов и типов стилизации, подделки под фетишизированные формы прошлого; лефы за современное, до малейшей частички современное, урбанистическое, индустриальное, «американизированное» искусство. Лефы хотят создавать не раритеты или предметы роскоши, не т. н. «художественные изделия» в противовес вещам обычного быта, — цель лефов превратить все искусство в строительство материальной культуры общества в тесном контакте с инженерией.

Совершенно очевидно, что для такой цели прежние художники, одиночки, приходившие со своими ремесленными навыками на завод, не годятся, и ЛЕФ выдвинул грандиозную программу реформы художественного образования, превращения нынешних училищ живописи и декоративных росписей в политехникумы, из которых выпускались бы инженеры-конструкторы, вооруженные всем аппаратом технических знаний, методами научной организации труда и производственным отношением к форме.

Социально-техническая целесообразность — вот единственный закон, единственный критерий художественной, т. е. формоизобретающей, деятельности. Чем квалифицированнее в этом, и только в этом, смысле вещь, — утверждают лефы, — тем она художественнее. Но социально-техническая квалификация вещи есть, ведь, не что иное, как ее производственная квалификация, квалификация методов производства и его

продукции. Таким образом, для лефов вхождение искусства в производство есть средство не спасения искусства, не эстетизации вещей, а улучшения самого производства. Высокая по своему качеству, наиболее гибкая и приспособленная по своей конструкции, по форме лучше всего выполняющая свое назначение вещь и есть совершеннейшее произведение искусства.

Такие вещи мы имеем пока только там, где функции их вынуждали инженеров к определенной, не допускающей отклонений форме, т. е. среди разного рода машинных аппаратов, — совершенно иное наблюдается в быту; здесь каждая вещь допускает тысячи вариантов, и так как чисто-техническая инженерия не имеет в этом случае специально-формальных задач, то наш быт заполняется архаикой, декоративной трухой, устаревшими шаблонами, миллионами случайных, друг с другом не связанных форм, — представляет собой вопиющее отрицание всякой целесообразности. Не следует забывать также, что современная инженерия, даже весьма революционная технически, по линии эстетики сплошь консервативна и большей частью просто безграмотна, — в результате, между формой вещей и их назначением, их техническим прогрессом образуется разительное противоречие.

В подавляющем большинстве случаев инженер прямо-таки неспособен понять, что изобретенная им машина несравненно более совершенна по форме, чем те узорчики, выверты и прочие прикладные и не-прикладные прелести из багажа чистого искусства, перед которыми этот инженер преклоняется, как перед созда-

ниями какого-то непостижимого вдохновения. Ни в коем случае не надо думать, будто инженеры против контакта с искусством; напротив, они его всячески приветствуют. Но если вы дадите себе труд узнать, как этот контакт они предполагают осуществлять, вы встретитесь все с тем же прикладным эстетизмом. В ряде бесед, проведенных с инженерами, автор этих строк пробовал объяснять, зачем необходимо обучать художника инженерному делу, воспитывать приемы его творчества внутри производства и в исключительных интересах самого производства; всякий раз ответ получался следующий: «будет гораздо лучше, если нас, инженеров, художники станут учить в наших вузах искусству; художник это творец, — к чему ему техника!» Приходилось долго разъяснять, что художники, как они сейчас существуют, способны только привить инженерам станковую, индивидуалистическую эстетику, не имеющую никакого отношения к производству; что они умеют рисовать ландыши, а не строить вещи; что даже в строительных политехникумах художники преподают копирование греко-египетских архитектурных стилей; что поэтому необходима и неизбежна сначала производственная революция внутри искусства, инженерное переобучение художников.

Художник-производственник должен стать инженером-конструктором, заместив в предприятиях нынешнюю конструкторскую инженерию. Лишь в этом единственном случае искусство следует рука об руку с техникой и наукой, выступив в качестве равноправного, организаторски могучего и прогрессивного строителя

общества, перенося свои творческие возможности из сферы иллюзии в сферу реального изменения жизни.

Само собой разумеется, что лефты связывают осуществление такого слияния искусства и производства с успехами коллективизации общества. Лефты понимают, что творческое конструирование вещей будет достигнуто лишь тогда, когда все производство в целом будет планомерно и сознательно управляться людьми, так же планомерно и сознательно оформляя материальные условия их существования. По мере постепенного хода коллективизации, будет постепенно становиться фактом производственное искусство. Его полная победа тесно связана с наступлением социалистического строя. И точно так же, как люди не ждут социализма, а накаплиют его элементы уже теперь, — точно также производственное искусство должно в той мере, в которой это возможно, осуществляться сейчас.

## 2. Техника.

В то время, как вся техника капиталистического общества строится на ее высших, последних достижениях и является техникой массовой продукции (индустрия, радио, транспорт, газета, научная лаборатория и т. п.), — буржуазное искусство продолжает оставаться принципиально-ремесленным и, благодаря этому, вынуждается к обособлению из общесоциальной практики человечества в область чистой эстетики. Даже там, где, казалось бы, буржуазный художник соприкасается с материальным производством, т. е. в так называемой художественной промышленности, он продолжает держаться своих ремесленных навыков: беря готовую вещь, он изобретает для нее украшения, пользуясь методами «эскизов», переносит в завод приемы ателье. Живописец, поэт, музыкант и другие являются ремесленниками по своей технике; мало того: буржуазное общество не может себе представить никакого иного искусства; буржуазному обществу представляется, что заниматься искусством, творить художественно — это и значит создавать ремесленные продукты, пользоваться ремесленными орудиями и приемами. (Мастер-одиночка — вот единственный тип художника в капиталистическом обществе, тип специалиста по «чистому» искусству, работающего вне непосредственно-утилитарной практики, так как последняя базируется на механизированной технике. Отсюда — иллюзия самоцельности искусства; отсюда — все его буржуазные фетиши.)

## IV.

# ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ.

## 1. Методология.

Вопрос о пролетарском искусстве — это вопрос о частной системе искусства, подчиненной общей системе пролетарской культуры. Вопрос же о пролетарской художественной практике — это вопрос о такой художественной практике, которая органически, во всех своих элементах, совпадала бы по методам с социальным строительством пролетариата.

Если мы будем анализировать разные стороны художественного творчества, то окажется, что в практике искусства стоят четыре проблемы: 1) художественная техника, 2) сотрудничество в искусстве, 3) идеология художников, 4) искусство и быт.

Таким образом, в дальнейшем нам придется рассмотреть все эти области. Отдельно будет рассмотрен специфический вопрос — о так называемой изобразительности в искусстве.



Первой задачей рабочего класса в искусстве является уничтожение исторически-относительной грани между художественной техникой и техникой общесоциальной.

Для этого надо прежде всего радикально изменить классификацию искусств и их место в культурном целом. Буржуазная эстетика объединяла все виды искусства в одну группу, дифференцируя их по чисто формальным признакам. Поэзия попадала в одну графу с музыкой, театром, живописью и т. д. (т. н. станковое искусство); затем существовало так называемое прикладное искусство («украшения», моды); все вместе противопоставлялось эстетической деятельности людей, как художественное не-художественному. Между тем, при объективном анализе разных видов искусства оказывается, что у каждого из них есть нечто общее с соответствующими видами утилитарной практики. Вот это-то общее, а именно организуемый в данном искусстве материал, и должно стать базой для художественной классификации.

Живописец — это человек, умеющий владеть красками, поэт — речью, режиссер — человеческими действиями и т. д. Только при таком подходе можно найти мост от искусства к жизни в широком смысле слова. А тогда необходимо будет рассматривать искусство краски, как особую отрасль общего красочного производства; искусство речи — отнести к литературному производству и т. п. Под этим углом зрения театр окажется сценической формой организации человеческого действия, камерная музыка — «зрелищной» фор-

мой организации акустического материала и т. д. Следовательно, любое утилитарное производство включает в себя особую область художественного труда, до сих пор такое включение и не осознавалось и не осуществлялось непосредственно. Поэзия и журналистика, пьеса и уличное гулянье, закраска стены и написание картины — считались явлениями не только не родственными, но даже противоположными друг другу («Я — не публицист», — гордо говорил буржуазный прозаик; «я — не маляр, — столь же гордо заявлял буржуазный живописец, и т. д.).

Пролетарский монизм должен порвать с таким противопоставлением; наоборот, следует рассматривать искусство, как высший тип, как максимально-квалифицированную организацию в каждой данной сфере его применения, в каждой данной области общесоциального строительства (искусство — искусный).

Буржуазное искусство знало узкий ряд приемов и форм (картина, стихи, соната, пьеса, статуя, дворец и т. д.); все прочие технические приемы и материальные формы считались либо «низкими» и «халтурными» (напр., вечеринки, фельетоны, плакаты и т. п.), либо вне-эстетическими (напр., статьи, спорт, вещи и пр.). Точно также разделялись задачи художественного творчества: существовали «высокие», «духовные» и «низкие», непосредственно-утилитарные. «Настоящим», «подлинным» искусством буржуазия признавала лишь некоторые формы творчества, а именно те, которые не были непосредственно связаны с общественной практикой, которые стояли как бы над жизнью,

«незапачканные» ее «грязным» делом (см., напр., стихотворения Пушкина «Поэт» и «Чернь»). Рабочий класс должен положить конец такому эстетическому гурманству, вкладывая художественный труд в любое дело, организуя любые, нужные обществу, формы с помощью любых целесообразных приемов.

Фетишизм эстетических приемов, форм и задач должен быть уничтожен.

И прежде всего это касается материала в искусстве. У буржуазных художников существовал специализированный, традиционный подбор материала, который и считался единственно «достойным» искусства. В живописи работали с масляной краской, акварелью и т. п., не замечая того огромного, необъятного богатства, которое дают цветные поверхности всех вообще тел природы. В скульптуре облюбовали бронзу и мрамор, в художественной промышленности — хрусталь, шелк, бархат и т. п., т. е. материалы роскоши. Только они представлялись буржуазному традиционному сознанию «красивыми», эстетическими. В поэзии господствовал особый набор «поэтических» слов и выражений (конь, нега, упоение, томный и пр.). И т. д.

Пролетарский художник должен жить и хотеть творчески организовывать всякий материал, хотя бы это были шумы в музыке, уличные слова в поэзии, железо или алюминий в художественной промышленности, цирковые трюки в театре.

Фетишизм эстетических материалов должен быть уничтожен.

Однако, все это станет возможным лишь в том слу-

чае, если художественная техника порвет со своей нынешней отсталостью, если она подымется до уровня техники материального производства, если пролетариат ликвидирует обособленность эстетических орудий труда. Индивидуализм буржуазного общества не допускает и мысли о машинной технике в искусстве или о технике лабораторно-научной. По мнению буржуазной эстетики, тогда нарушится «свобода» творчества. Между тем, вопрос об орудии — это социальный вопрос: только в индивидуалистическом обществе кисть, скрипка и т. п. являются монопольными и фетишизированными орудиями творчества. Для пролетариата, класса сознательно-коллективных производителей, это ограничение отпадает. В его руках машина, печатный станок в полиграфии и в красильном деле, электричество, радио, моторный транспорт, свето-техника и т. п. могут стать столь же гибкими, но несравненно более могучими по возможностям, орудиями художественного труда. Поэтому боевой, революционной задачей пролетарского искусства является овладение всеми видами высокой техники с ее орудиями, с ее разделением труда, с ее коллективизирующей тенденцией, с ее плановостью. Своеобразная «электрификация» искусства, инженеризм в художественном труде — вот формальная цель современной пролетарской практики.

Фетишизм эстетических орудий должен быть уничтожен.

Только такие технические тенденции превратят искусство в творчество реальной жизни, позволят художнику стать действительным и равноправным со-

трудником в деле социального строительства. Базируясь на общей со всеми прочими областями жизни технике, художник проникнется идеей целесообразности, будет обрабатывать материалы не в угоду субъективным вкусам, а согласно объективным задачам производства.]

Буржуазное искусство не было, конечно, лишено идеи целесообразности, но целесообразность в нем применялась чисто эстетически — произведение должно было быть целесообразным лишь для слухового или зрительного созерцания; речь шла о так называемой целесообразной гармонии форм, о композиционной целесообразности; продукт искусства должен был «нравиться», т. е. удовлетворять субъективному, фетишистически, формально воспитанному вкусу. Целесообразным считалось «красивое», а «красивым» считалось то, что впечатляло потребителя.

[Пролетарское искусство должно строиться на принципе объективной — в данном случае, совпадающей с классовой — и универсальной целесообразности, включающей в себя и техническую, и социальную, и идеологическую целесообразность, и подчиняющей себе как обработку материала (конструктивность, экономия, учет свойств и пр.), так и организацию форм (ликвидация внешних украшений, стилизаций под прошлые стили, иллюзорности, традиционного шаблона), современность и приспособленность к быту.

Проблема пролетарской художественной техники — это проблема социально-технического монизма в искусстве.]

### 3. Сотрудничество в искусстве.

Марксистская мысль до сих пор не пробовала подходить к искусству, ко всей системе художественного творчества, как к особой области общественно-необходимого труда. [К сожалению, в марксистской критике и теории продолжает господствовать принципиальное разграничение «труда» и «творчества»,] понятное и целесообразное с буржуазной точки зрения. Реально такое разграничение существует лишь в той мере, в какой оно вызывается классовым делением общества, при котором инициативно-организаторские функции выполняются буржуазией и ее агентом — интеллигенцией (т. н. творчество), а исполнительские и частично организаторские возлагаются на классы эксплуатируемые (т. н. труд).]

Пролетарская наука не может оперировать с таким исторически-относительным и фетишизированным разграничением. [С точки зрения пролетарской, т. е. материалистической, любая область общественной деятельности есть форма деятельности социально-трудовой, и так именно она должна рассматриваться.

Только тогда, когда мы проанализируем деятельность художников не психологически, не философски, не формально, а социально-экономически, — для нас станет ясной его действительная природа, его действительные, объективно-доказуемые свойства в данную историческую эпоху.]

Если с этой стороны подойти к буржуазному искусству, то окажется, что оно целиком подчиняется всей структуре капитализма. 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. Еще в эпоху позднего средневековья художники работали исключительно на заказ, знали своего потребителя и руководились его специальными нуждами; с победой меновых связей, художник постепенно отрывается от потребителя, от собственной цеховой корпорации, а в развитом капиталистическом обществе окончательно превращается в самостоятельного товаропроизводителя, работающего на рынок, — безличный, слепой, неизвестный ему рынок. [Так называемый станковизм и есть овеществленное в форме продукта товарное, буржуазное художественное производство. Любое станковое произведение (картина, фортепьянный концерт и др.) есть товарная форма искусства.] Художник-товаропроизводитель должен изготавливать такие продукты, которые сами по себе могли бы обладать меновой стоимостью, могли бы обращаться на рынке, оставаясь при этом продуктами индивидуального, ремесленного труда. Ясно, что ни вещи материального быта, ни всяческие приложения художественного труда к вещам материального быта (декорирование и т. п.) такими продуктами быть не

могли, так как материальный быт в капиталистическом обществе строится массовым машинизированным производством. Вот почему станковое искусство и возникло в буржуазном обществе и составило в нем главную и командующую область художественного творчества. Эволюция художественных форм при капитализме была только в станковом искусстве: архитектура повторяла прошлые стили, прикладное искусство занималось тем же, а фреска выродилась.

[Экономика буржуазного искусства не только индивидуализировала формы художественной продукции, но и ставила их вне общественного процесса производства, специализировала их, превращала в формы чистой эстетики. Художественный труд существовал, как «украшение», «роскошь», или «развлечение», а его продукты потреблялись в часы отдыха, т.-е. тогда, когда человек покидал сферу социального строительства. В искусстве он старался забыть реальность, испытать «чистое» наслаждение, получить высшее духовное удовольствие; искусство давало ему ту «красоту», которой не хватало в жизни.]

Пролетариат неизбежно придет к социализации художественного труда, к уничтожению частной собственности не только на продукты (это ведь следствие), но и на орудия и средства художественного производства. Пролетарское художественное производство по своим тенденциям, намечающимся уже в наши дни, будет натуральным художественным производством, — художественным производством, непосредственно рабо-

тающим на коллективного потребителя и соподчиненным всей системе общественного производства, как в целом, так и в любых частных своих ответвлениях.

Это означает прежде всего, что пролетарские художественные коллективы должны войти в качестве сотрудников в коллективы, в объединения того производства, материал которого оформляет данный вид искусства. Так, например, агит-театр входит, как орган, в агитационный аппарат; театр массовых и других бытовых действий связывается с институтами физической культуры, с коммунальными организациями и т. д.; поэты входят в журнально-газетные объединения и через них связываются с лингвистическими обществами; художники-индустриалисты работают по заданиям и в организационной системе промышленных центров, и т. д.

При такой структуре художественного труда, отдельные художники становятся сотрудниками инженеров, ученых, администраторов, организуя общий продукт, руководясь не личными побуждениями, а объективными потребностями общественного производства, выполняя задания класса в лице его организационных центров.

Искусство, как непосредственное и сознательно, планомерно используемое орудие жизнестроительства — вот формула существования пролетарского искусства.

#### 4. Идеология художников.

Экономика буржуазного искусства определила собою и методы и идеологию художественного творчества в капиталистическом обществе.

Художник-одиночка, работавший на неопределенный рынок, мог руководиться в своем творчестве лишь собственными личными навыками; в его представлении искусство было средством выявления творческих импульсов независимой личности; «свободно» выбираемые приемы, лично передаваемая традиция, индивидуальная изобретательность — вот источники его деятельности. Художник исходил из себя, и только из себя. Он создавал вещи так, как этого ему хотелось, как подсказывал ему субъективный вкус, «интуиция», «вдохновение». Он был мастером, но природы, социальных и технических законов своего мастерства не знал и не понимал, а потому расценивал свое творчество, как нечто над или под-сознательное, как явление чисто эмоционального, стихийного порядка.

Иначе говоря, художественная идеология буржуазного общества стала оправданием его художественной практики, возвела преходящие формы последней в постоянное и «вечное» свойство всякого искусства. Так, например, буржуазная история искусств еще сейчас, за незначительными исключениями, является историей художников (героев, генералов от эстетики), а не историей художественных приемов (художественного производства). Искусство, как нечто иррациональное,

до сих пор противопоставляется науке, как чему-то мертвящему, «сухому», рационалистическому.

Поскольку любое искусство обладает техникой, постольку и буржуазное искусство не могло обойтись без некоторой методологии, без элементарной научной фиксации технических приемов. Оно выработало для себя ряд «домашних» дисциплин, эстетических псевдо-наук, которые фактически были лишь вспомогательными теориями, рассматривавшими объект не научно, а с точки зрения данного художественного направления (например, импрессионистическая теория цветов, «учение» о перспективе, о музыкальной гамме и пр.). Не художник подчинялся требованиям точного знания, а наука услужливо оправдывала узко-специализированную практику художника. Художник использовал достижения не социального опыта, а своего профессионально-личного, относительного, но возводимого в единственный «истинный» критерий, в абсолют. В этих теориях общество и природа рассматривались и расценивались с точки зрения искусства. Вместо того, чтобы социализировать эстетику, ученые эстетизировали социальную среду.

Стихийность буржуазного искусства явно невозможна в системе пролетарской культуры, — культуры сознательной и планомерной. Точно так же, как рабочий класс и в своих политико-экономических действиях, и в своей производственной программе подчиняет практику точному научному оформлению (марксизм, научная организация труда и т. д.), — точно так же должна строиться и художественная практика

пролетариата. Нормализация процессов художественного творчества, их рационализация и сознательное установление, как задач, так и методов искусствоведения — такова художественная политика пролетариата.

Научная организация художественного труда и производства естественно разделяется на две области: 1) художественное воспитание, 2) художественная продукция.

Современные художественные учебные заведения выпускают малограмотных специалистов, которые, напр., перспективу рассматривают не с точки зрения аналитической и начертательной геометрии, т.-е. элементарно-научно, а с точки зрения зрительного восприятия; жест — не с точки зрения учения о рефлексах, а с точки зрения сценического показа; и т. д., и т. п. В школах живописи занимаются цветом не по учебникам физики, а по учебникам эстетики («комбинация белого с черным», «гармония» цветов и т. д.); в поэтических студиях проходят «законы» ритма и прочих формальных элементов поэзии почти без связи с реальным языковым материалом («правильный» и «неправильный» ритм и пр.); в музыкальных школах изучают все, кроме производства инструментов, т.-е. самого основного в музыкальном производстве.

Примеров можно было бы приводить любое количество.

Самым, пожалуй, показательным является курс обучения художников-архитекторов. Центральный пункт этого курса в современных Академиях Худо-

жеств — история стилей, техника же рассматривается, как нечто подсобное, как средство, для построения заранее заданной, на изучении «стилей» основанной, формы. Архитектора учат не строить, а украшать.

Рабочий класс должен превратить эти учебные заведения в художественные политехникумы, в которых искусство изучалось бы научными методами, лаборатории которых были бы построены на основе общей технологии материалов, а методы работы подчинены были бы техническим требованиям современности.

Химик-технолог не менее необходим для искусства краски, чем ее конструктор, т.е. художник; инженер-строитель должен заменить архитектора-стилизатора; музыкант должен в первую очередь стать изобретателем не звуковых комбинаций, а звуковых машин; режиссер должен сотрудничать с инструктором физкультуры и психо-техником, а поэт с лингвистом.

Такая революция в методах не только создаст новый тип художника, но и новый тип художественного воспитания для всех нехудожников.

Система буржуазного воспитания была во всех ее ответвлениях частичной, специализированной. Молодое поколение выросло однобоким, неспособным ни к равномерному и пластическому сопротивлению реакциям среды, ни к самостоятельному избранию профессии. Оно либо приходило к своему делу путем мучительных исканий, либо это дело было для молодого поколения предопределено (семейная традиция и семейное окружение).

Проблема пролетарского первоначального воспитания состоит в том, чтобы подготовить такой человеческий материал, который был бы, во-первых, способен к дальнейшему развитию в желаемом направлении, при условии максимальной сопротивляемости враждебным «реакциям среды», и, во-вторых, был бы максимально социализирован. Все эти задачи решаются монистическим воспитанием человека класса. Но такое воспитание невозможно, если существенным агентом в него не войдет художественное оформление активностей ребенка и подростка, так как искусство есть тот вид творчества, который наиболее полно, гармонично разворачивает возможности индивида в коллективе.

Однако, буржуазные методы художественного творчества настолько индивидуалистичны, настолько оторваны от социальной практики и нужд повседневности, что они никак не могут годиться для воспитания социально-активного человека. Построенные на созерцательном формализме, на эстетизме, эти методы не способны органически войти в общую систему воспитания. Когда в буржуазном обществе детей обучают разным искусствам, то это преподносится, как добавочная, «наслажденческая», заранее «высшая» и «сверх-программная» привилегия, не связанная с будущей социально-утилитарной деятельностью человека. Ребенка учат петь, так как «приятно уметь петь», или так как «у него есть голос», или так как «в пении — красота». Еще чаще все дело сводится к традиции: «принято». О том, что человеческий голос вообще должен быть организован для любых функций

(разговор, речь, доклад и пр.), что такая организованность недостижима без художественного оформления, буржуазия даже не подозревает.

В самом деле.

Все то, что организуют люди на каждом шагу своей деятельности, организуют и художники. Цвет, звук, слово и т. п. в их пространственных и временных формах составляют объект деятельности каждого человека. Каждый человек должен уметь квалифицированно ходить, говорить, устраивать вокруг себя мир вещей с их качественными свойствами и пр. Но подготовка к такой формо-организующей практике в буржуазном обществе составляет монополию касты специалистов по искусству. Прочие смертные лишены таких средств художественной организации. Даже больше: полная дисгармония — вот отличительная черта членов буржуазного общества.

Задача пролетариата — разрушить эту грань между художниками, монополистами какой-то «красоты», и обществом в целом, — сделать методы художественного воспитания методами всеобщего воспитания общественно-гармонической личности.

Нынешние, т.-е. буржуазные, методы художественного творчества совершенно непригодны для решения только-что поставленной задачи. Так, например, ритмическая гимнастика Далькроза, принципиально нужная не только танцовщикам и актерам, но каждому человеку, покоится не на изучении реальных, материальных ритмов практически действующего человека во всей их конкретной изменчивости, а на эстетизиро-

банном, заостренном фундаменте музыкальных абстрактных форм. Даже современная био-механика скорее оформляет сценический показ, чем реальную действенную ориентировку человека в материальной среде. Буржуазный актер умеет «показывать» эстетическое движение со сцены, но вне сцены он движется чуть ли не так же беспомощно, как и все неактеры. Изобразительные искусства, вместо того, чтобы учить организации материалов в технически-бытовых их применении, учат эстетическому обращению с акварелью и т. п. Поэзия существует для декламирования, а не для организации обычной речи. И т. д., и т. п. Одним словом, буржуазное искусство организует материалы жизни вне их практического применения, организует их не для действия, а для созерцания, для пассивного, статического косвенно-организующего потребления.

Только после социализации и технизации методов художественного творчества возможно их введение в систему пролетарской педагогики, где они станут орудием воспитания человека, сознательно организующего и формы своей деятельности, и формы материальной среды. Надо таким образом пересоздать актерский тренаж, чтобы инструктора театрального дела могли бы учить ходить по улице, устраивать праздники, говорить речи, держать себя в разных конкретных случаях и т. п. Надо так реорганизовать тренаж поэтический, чтобы инструктора художественного слова могли преподавать писание статей, отчетов и т. д. Надо революционизировать все искусство так, чтобы художественное твор-



четво могло бы стать средством организации любой сферы жизни, не в виде украшения, а в виде целесообразного оформления, — в той мере, в какой это необходимо и по способностям возможно для рядового члена общества, т.-е. в пределах индивидуальной практики (остальное будет оформляться художниками по профессии).

В буржуазном обществе иногда встречаются люди, которые в соответствующих, т.-е. буржуазных, формах осуществляют относительное внесение эстетического момента в жизненную практику. Их обычно называют людьми «со вкусом», людьми, обладающими «стилем», «породой», чувством формы. Но эти люди, во-первых, одиночки, а во-вторых — индивидуалисты и в своих вкусах и в своем стиле; они подчиняются, наконец, общим методам буржуазного искусства: принципу «украшательства», стилизации под всевозможные чуждые современности формы, показному эффекту. Они не сливают органически собственный инстинкт формы с формами действительности, а стараются навязать действительности субъективные потребности личности: отсюда особенно частый для данного типа людей разлад между «мечтой» и «действительностью» (наиболее резкое выражение — Оскар Уайльд).

[Рабочий класс, который будет осуществлять сознательное слияние эстетического с практическим, формального с целевым, пойдет по иному пути: по пути объективной целесообразности формальной организации жизни, по пути целостного отношения и целостного управления всеми конкретными элементами действи-

тельности. Достигнуть полного ощущения реальности, непосредственно осознавать не только цель деятельности и технику достижения этой цели, но и форму, конкретную реализацию действительности—все это значит добиться такого социально-эстетического монизма, когда каждое явление, каждая вещь и строится, и воспринимается, как живой целесообразный организм («конструкция», в противовес буржуазной «композиции»), т.-е. и строится и воспринимается коллективно-эстетически.

Так — и не иначе — может быть проведен в обществе конкретный монизм мироощущения и практики, — то, что принято называть «радостью», «творческой полнотой», «гармонией» жизни, «красотой».]

## 5. Искусство и быт.

Всякая жизнь, в том числе и общественное бытие, изменчива, текуча, эволюционна. Ее активности непрерывно развиваются в ту или другую сторону, — так же, следовательно, непрерывно развиваются производительные силы общества. Однако, и любые жизненные активности вообще, и производительные силы человечества в частности, должны быть некоторым, и достаточно устойчивым, образом оформлены, — в противном случае наступила бы полная дезорганизованность, «абсолютная» анархия.

Таким формообразующим фактором, по отношению к развивающемуся общественному бытию является

быт. Быт — это система более или менее устойчивых скелетных форм, в которые отлагается в каждый данный момент общественное бытие.

В буржуазном обществе быт отлагался стихийно, бессознательно; он окаменевал поэтому в статических и консервативных формах; устанавливался шаблон вещей, этикет, традиция вкусов, привычек, норм, манер. Буржуазное общество не выделило из себя специальных организаторов, творцов быта, организаторов, которые толкали бы быт по пути социального развития, сознательно и планомерно изменяли бы формы бытия согласно тенденциям его движущих сил. Мало того: буржуазная наука решительным образом отвергала самую возможность для человечества сознательного воздействия на такие явления, как формы языка, манеру держаться, способы материального бытоустройства и т. п. Все это могли бы организовывать художники, так как именно они являются сознательными изобретателями форм. Но как раз художественное творчество, как уже было показано, в буржуазном обществе выделено из сферы социальной практики, из общей системы производства, а, следовательно, и из системы производства средств потребления, составляющих элементы быта.

Тем не менее, эволюция быта в буржуазном обществе, конечно, происходила, но происходила стихийно, бессознательно, толчками, с болезненной затратой огромных запасов энергии, с неизбежным длительным преодолением косных традиций. Двигателем быта в основном был технический прогресс. Однако, органи-

заторы техники никогда не ставили перед собой задачи бытооформления; они решали чисто технические проблемы, а быт перестраивался лишь в результате переустройства технического, т. е. косвенно, случайно, бессистемно. Отсюда характерный для буржуазии — либо крайний индивидуализм форм быта, либо их шаблон.]

Мало того технический прогресс, меняя материальные формы быта, оставлял в относительно отсталом виде социальные вкусы и сферу чистого потребления, благодаря чему новые материальные формы извращались на реакционный манер, заполнялись традиционными украшениями, изгонялись из частного жилища, объявлялись «анти-эстетическим» и т. п. Любопытно, например, что в современной Америке, которая является образцом для других стран в области техники, господствует отчаянная тяга к бытовому архаизму, к стилизации под изжитые Европой формы пост-импрессионистов и т. д. Вокзалы, автомобили, заводы долгое время считались в капиталистическом обществе чем-то «вульгарным»; их старались прикрыть «античными» колпаками, убить их формальную самостоятельность. Только после долгого промежутка времени новая техника начинает побеждать социально-бытовую архаику, ломает формы быта, реорганизует вкусы, создает свою эстетику. Тогда наступает следующая стадия: возникшие формы закрепляются, становятся привычными, окаменевают, и нужно новое их преодоление, новая разрушительная и анархическая, слепая по методам, борьба с «принятым».

Другим организатором быта было искусство. Но, поскольку оно только прибавлялось к быту, только украшало его или даже вводило из него, поскольку станковые изображающие формы лишь (в иллюзии) восполняли быт, — постольку организующая роль художника была либо чрезвычайно слабой, косвенной, либо реакционной. Вместо того, чтобы революционизировать формы, художник их архаизировал (стилизация) и освящал (натурализм). Он окружал ореолом «красоты» то, что уже окостенело, внушал любовь к изжитому или к существующему, воспитывал статику вкуса. В тех же случаях, когда искусство выдвигало новые формы, они побеждали, во-первых, после взаиморазрушительной борьбы вкусов, во-вторых, частично. Вся история искусств за последние 100 лет представляет собою историю бешеной травли новаторов, непонимания, разлада между производителями и потребителями художественных ценностей. Однако, и после победы молодые художественные тенденции, ограниченные узким полем станковизма, не могли существенно влиять на всю структуру быта. Быт развивался вне искусства, вне сознательного творчества форм.

Рабочий класс, монистически организующий общественное бытие, будет сознательно, планомерно и непрерывно изменять формы быта. Пролетарский быт, тесно связанный с эволюцией производства, по своим тенденциям текуч; его установка — установка не на традицию, а на максимальную приспособленность, максимальную целесообразность форм, их гибкость и

подвижность (пластичность). По мере того, как пролетариат будет овладевать собственными активностями, по мере того, как его организаторские действия будут распространяться на всю область жизни, — по мере этого ему придется перейти от стихийности к нормализованному изменению быта. А это возможно только в одном случае: если художники перестанут украшать или изображать быт, и — начнут его строить. Полное слияние художественных форм с формами быта; полное погружение искусства в жизнь; созидание максимально-организованного и целесообразного, непрерывно творимого бытия — даст не только гармонию жизни, наиболее радостное и полное развертывание всех социальных активностей, но и уничтожит самое понятие быта. Быт, т.е. нечто статическое, закостенелое, умрет, так как формы бытия (то, что сейчас является бытом) будут все время меняться с изменением производительных сил.

Творчество форм сольется с творчеством практическим, прекратится гигантская растрата энергии, упадут скелетные цепи, тормозившие общественную эволюцию, — темп социального развития станет небывалым по размаху.

Строить быт — это значит равноправно участвовать в общественном производстве, — главным образом, в производстве средств т. н. производительного потребления; сюда войдут: транспорт, строительные сооружения, одежда, утварь, практическая литература и т. п.

Вхождение художника в производство в роли инже-

нера-конструктора имеет значение не только для организации быта, но и для самого технического развития. Вся история техники показывает, что ее прогресс чрезвычайно замедлялся благодаря консерватизму скелетных, материальных форм технического продукта. Инженерам-изобретателям, в огромном большинстве случаев слабо одаренным в области формального творчества, всегда приходилось исходить при любом техническом новшестве из существующих форм; последние медленно, с трудом эволюционировали под напором технических задач. Хорошей иллюстрацией этому может служить история автомобильного дела: известно, что первые автомобили представляли собою обычные коляски с поставленными на них моторами; лишь с течением времени создались элементы новой формы, при чем до этого технические проекты ослаблялись и почти не шли дальше того, что может дать форма старая. [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.

Этого, однако, мало. Проблема социалистического производства, которую должен решить пролетариат, это — проблема полной координации между производством и потреблением. До сих пор такая координация рассматривалась с чисто-количественной стороны. А именно: говорили о соответствии между количеством той или другой продукции и количеством потребностей

в этой продукции. Между тем, количество труда (стоимость) является единственной экономической категорией только в товарном обществе (меновая стоимость); в натуральном же, а, следовательно, и в социалистическом, хозяйстве необходимо будет приниматься во внимание качество труда (потребительская стоимость). Иначе говоря, 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 ни что иное, как методы оформления продуктов. Качество продукта — это его форма, его конструкция. Социалистическому производству надо будет, таким образом, координировать форму продуктов с формами их утилитарно-практического потребления<sup>1)</sup>. 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.

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 со-

<sup>1)</sup> Эта проблема ставится уже сейчас: борьба за качество продукции.

циализма, становясь все более и более неизбежным по мере продвижения к нему.)

## 6. Изобразительность в искусстве.

Полное слияние общественного процесса производства с художественным творчеством возможно лишь в той мере, в какой общество будет социализировано. Только тогда, когда человечество сможет коллективно и планомерно развивать свои производительные силы, — только тогда это развитие примет творческую, художественную форму.)

До тех же пор, пока общество остается хотя бы частично неорганизованным, пока оно сохранит хотя бы некоторые элементы стихийности и бессознательности развития, — в пределах этих элементов художественное творчество будет невозможным, а значит, данная доля художественного творчества будет реализоваться вне утилитарного строительства, будет добавляться к нему, как его восполнение.

Относительно всего так называемого «прикладного», украшающего искусства нечего доказывать, что оно служит восполнением действительности: «украшать» можно только «некрасивое» само по себе, не удовлетворяющее непосредственно, т.-е. не целостно организованное.

Однако, существует другой, более распространенный вид художественного восполнения действительности, а именно все т.-наз. изображающие искусства (картины, романы, кино и пр.)

Такое искусство с помощью изобразительной фантазии, с помощью изобразительно-комбинаторной («композиционной») деятельности позволяет людям видеть, слышать, ощущать в организованном виде то, что не организовано у них в жизни, но к чему имеется тяга. Изображающее искусство восполняет в воображении неосуществленные реально общественные потребности.)

Приведу несколько примеров.

Вся область художественных сюжетов может быть в грубом виде разделена на следующие группы: 1) изображение природы, 2) изображение вещей, 3) изображение человека, 4) изображение человеческой деятельности.

Начну с первого.

Прежде всего, надо отметить, что ни одна земледельческая эпоха, т.-е. эпоха практической непосредственной связи с природой, не создала ни одной картины, ни одного литературного пейзажа. Точно также не знает пейзажа крестьянское творчество последующих эпох. Пейзаж появляется и развивается в искусстве одновременно с появлением и развитием городской буржуазии, т.-е. класса, оторвавшегося от практического общения с природой. Поскольку необходимость в таком общении возникла, поскольку была тяга к природе, постольку искусство удовлетворяло эту тягу в изображении. Так, например, первая картина итальянского возрождения, в которой пейзаж играл существенную роль, совпала по времени своего появления с первым пикником горожан. А пейзаж вене-

цианского возрождения был значительно богаче, чем в других городах, оттого, что болотистая Венеция вызвала у венецианской буржуазии страстную тягу к «terra ferma» («твердой земле»), луг с лесом казался венецианцу верхом прекрасного.

Позже, во Франции, где художники обслуживали феодальную аристократию, т.-е. класс, знавший свою землю, но уже поселившийся в городе, возникает пейзаж идеализированный: своя природа казалась слишком «низменной», и художники-французы составляют свои пейзажные композиции из итальянских, экзотических и вовсе выдуманных зарисовок. Чистый пейзаж расцветает только при капитализме, т.-е. тогда, когда общество окончательно отгораживается от природы и знает ее только по «дачной» жизни. Сначала изображают леса, поля, горы, моря, реки, а затем, когда фабричное производство и многоэтажные здания изгнали из городов свет и воздух, появляются импрессионисты — изображатели света и воздуха. В нашу эпоху древесных насаждений в городах и планировки городов-садов пейзаж умирает.

Беру изображения вещей.

Все эпохи натурального и ремесленного хозяйства почти совершенно не имеют картин с изображением вещей; люди, создавшие настоящие, реальные вещи, не нуждались в их изобразительном воспроизведении. Наоборот: они придавали изображениям людей и природы своеобразный вещный характер (скульптура в Греции VI века, пейзаж итальянцев в XIV веке и т. д.). Зато, начиная с эпохи торгового капитализма,

и там, где торговый капитализм особенно пышно расцвел, возникают и з о б р а ж е н и я вещей. Эти изображения делались буржуазными художниками, т.-е. художниками класса, который оторвался от производства, но в котором жило острое чувство вещной собственности (потом инстинкт собственности принял денежную форму); индивидуалистическая любовь к вещи, стремление владеть ею, показывать ее и видеть — нашли себе выход в произведениях живописцев.

Изображение вещей снова возрождается только к концу XIX в. Создались крупные промышленные центры, появилась новейшая техника, возникла идеология техницизма, — мир вещей приобрел новый ореол (американизм, тяга к высшей материальной культуре) в глазах буржуазии (романы Уэльса). Она любила вещь в искусстве в той мере, в какой чувствовала тенденции технического развития, но не овладела еще ими реально (любопытно, что самый могучий живописец вещи, Поль Сезанн, всю жизнь провел в провинциальном полу-деревенском городке). Наоборот, художники позднего периода (XX-й век), сознательно ставшие на путь техницизма, бросили изображать вещи и взялись за обработку реальных материалов.

Относительно изображения человека отмечу кое-какие факты, аналогичные предыдущим.

Так, например, в древней Греции скульптура так называемых красивых тел появилась с того момента, когда распались олимпийские игры, т.-е. организация, выработывавшая реального квалифицированного человека.

Обнаженное тело изображается не в те периоды, когда это обнаженное тело составляет обычное явление в быту (например, Египет, Япония), а, наоборот — в те периоды, когда этикет не допускает открытого телесного обнажения (например, живопись Рубенса, Франция эпохи Наполеона III и т. д.), а тяга к эротическому или вообще чувственному развращению жизни существует в сильной степени.

Портрет достигает наивысшего расцвета в исторические периоды максимального разъединения личностей, в периоды крайнего индивидуализма (XVI век, конец XIX века); художник в изображении дает людям возможность ощутить другую, чужую для них личность, удовлетворяет повышенный интерес к личности, — интерес, не могущий получить своего разрешения практически.

То же самое приходится констатировать насчет изображения быта в искусстве: чем быт неорганизованнее, чем он дисгармоничнее или чем дальше от людей, чем, однако, сильнее интерес к нему, тем больше места отдает искусство изображению быта (голландский жанр, передвижники и т. д.). Понятно поэтому, что буржуазные художники чаще давали быт т.-н. «народный» или т. н. «аристократический». Изображения чисто буржуазного типа господствуют лишь несколько десятилетий XIX века — в эпоху наибольшего распада быта, когда город еще не успел коллективизировать людские массы (не случайное совпадение этого периода художественного развития с периодом победы манчестерства). Художники гармонизировали в изображении то, что

было неорганизованным в опыте обслуживаемого ими социального слоя.

Эти факты приводят к результатам, чрезвычайно важным для понимания смысла художественного творчества.

А именно.

Раз искусство не «отражает» жизнь, как это принято думать, а восполняет ее; раз художник гармонизирует теми или другими приемами не гармонизированное в действительности, — значит, всякое изображающее искусство представляет собой по самому смыслу его социальной задачи переделку действительности, ее трансформацию. Значит — деятельность всякого художника-изображателя заключается в том, что он берет элементы жизни и по-своему изменяет их, выводит из обычного жизненного плана так, чтобы дать ощутить их по-новому. Значит — подлинный натурализм, «правдивость» в искусстве — это миф, никогда не осуществлявшийся и неосуществимый. «Реальное» изображительное искусство — *contradictio in adjecto*, а т. н. «реализм» — это лишь особый способ художественно изменять действительность и притом — способ, бессознательно употребляемый.]

Вот почему ставить искусству задачи фиксации действительности (например, отражения быта) антинаучно и практически бесполезно.] Правда, в обществах, стихийных по своему развитию, изображающее искусство было средством конкретного познания действительности; но познание это было и частичным, и субъективно-искажающим. [По мере того, как тех-

ника создавала методы точной фиксации, эти методы вытесняли искусство с его познавательных позиций: фотография и кино упраздняют портрет, пейзаж, жанр; журналистика — бытовую литературу и т. п.)

Пролетариат, разумеется, должен знать жизнь не только абстрактно (наука), но и конкретно, во всей ее реальности. Однако, для него это не вопрос искусства, как какого-то произвольного начала, а вопрос наиболее целесообразной, наиболее точной, планомерно-научной фиксации жизни: проблема отражения быта является проблемой быта, и решаться она должна в плоскости науки (диалектический метод) и техники: фотография, кино, фонограф, музей, литературные протоколы быта, — иначе говоря, объективная фиксация плюс диалектический монтаж действительных фактов, вместо субъективного комбинирования фактов выдуманных, на которых строится и без которых немислимо такое изображающее искусство.

Что же касается изображающего искусства, то его выживание целиком зависит от выживания социальной несорганизованности. Если в социалистическом обществе недостигнутые цели будут подготавливаться технически и изучаться научно, то в частично-неорганизованном обществе всегда будут иметься группы, требующие конкретизации задач, их образного осуществления, хотя бы при помощи фантазии. Кроме того, неорганизованность и частичная окаменелость быта будут создавать потребность в изобразительном его восполнении. Иначе говоря, до наступления социализма пролетариату придется использовать изображающее

искусство, как особую классово-организующую профессию.)

Буржуазия использовывала искусство бессознательно, не понимая его действительной восполняющей социальной роли. Наоборот, пролетариат должен сознательно подойти к изображающему искусству, иметь ввиду его подлинную природу.) Вместо того, чтобы затушевать восполняющую функцию искусства, надо ее откровенно обнаружить, — в противном случае получится иллюзорный увод из действительности, вредный самообман, псевдо-жизнь, нужная буржуазии, но опасная классу реальных строителей. Сознательное обнажение в самой форме произведений их организующей функции, сознательный утилитаризм, — вот, что должен внести в это дело рабочий класс.)

Раз искусство изображения восполняет действительность, так надо это восполнение сделать активно-классовым. Но активно-восполняющее искусство есть ни что иное, как агитационное, пропагандистское искусство: пропагандируют за то, чего хотят, но что еще не реализовано.) *и т. и т.*

Буржуазное изобразительное искусство было станковым, покоилось на самодовлеющем фундаменте индивидуалистических форм и предназначалось для созерцания. Пролетарское изобразительное искусство, поскольку оно еще мыслится, должно тесно связаться с социальной практикой и превратиться в искусство социального воздействия, т. е. в такое искусство, которое стремилось бы к вызыванию определенных, конкретных поступков.) Было бы, однако, недостаточным



связать формы пролетарского искусства с пролетарским строительством только тематически. Надо, чтобы эти формы непосредственно материально проникали в рабочий быт, революционизируя его изнутри. [Надо, чтобы не рабочий быт уводился на сценические подмостки, а театральное действие разворачивалось в быту.] Надо, чтобы вместо эстрадно-салонных романсов, появились песни и песенки массового распространения в быту; надо, чтобы пролетарский художник был равноправным строителем быта, а не жрецом; надо, чтобы он был примером для каждого рабочего, чтобы продукты его труда и методы его деятельности перенимались везде и всюду.]

[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.] Художественные продукты, существующие в быту и вместе с ним развивающиеся, тем самым, перестают выделяться в разряд «уникумов» и консервироваться в качестве абсолютов. Отжившая вещь будет заменяться новой, фетишизм искусства падет, так как будет наглядно разоблачена тайна художественного творчества, понятого отныне, как высшее мастерство.

Естественно, что при такой революции в художественном мировоззрении революционизируется и само потребление художественных ценностей. [Произведение будет приниматься не потому, что оно отвечает установившимся формальным вкусам (буржуазные

каноны), а потому, что в данном случае и для данной задачи оно мастерски сработано.

Подобная революция не может также не привести к уничтожению музеев, как кладезей «вечных» индивидуальных ценностей. Вместо них создадутся общенаучные хранилища с исторически необходимым и скудным выбором экспонатов. В музеях будут не любоваться и не копировать, а исследовать.]

[Особняком в общей проблеме изобразительного искусства стоит вопрос о его выживании в социалистическом обществе. Согласно предыдущему, можно утверждать, что в организованном, целостном социальном строе изобразительное искусство, как особая специализированная профессия, отомрет. Неосуществленные общественные потребности будут готовиться технически и научно, — планомерно и сознательно, а не в восполняющей фантазии.]

Тем не менее, поскольку абсолютная организованность практически недостижима, поскольку всегда те или иные элементы неорганизованности сохраняются в личной жизни членов социалистического общества, — постольку можно думать, что изобразительное восполнение останется и при социализме, но превратится в чисто-личное, не закрепляемое, реализуемое в социальном быту самовыявление. В таком художественно организованном самовыявлении и общении личность будет, повидимому, возмущать свою частич-

ную неудовлетворенность. Сохранится изобразительное искусство и в творчестве детей, повторяющих в индивидуальной эволюции эволюцию рода. И там, и тут будет господствовать импровизационный метод творчества, возможный, благодаря гармоническому воспитанию личности в коллективе.

## СОДЕРЖАНИЕ.

	<i>Стр.</i>
<b>I. Капитализм и художественная промышленность.</b>	
1. Форма художественной промышленности . . . . .	3
2. Искусство и ремесло . . . . .	6
3. Искусство товарного капитализма . . . . .	13
4. Художественные мануфактуры королевского абсолютизма . . . . .	19
5. Прикладное искусство машинного капитализма . . . . .	24
6. Техническая интеллигенция и зарождение новых форм . . . . .	30
7. Архитектура . . . . .	36
<b>II. Станковое искусство.</b>	
1. Происхождение станковизма . . . . .	43
2. Деграция скульптуры . . . . .	49
3. Живопись . . . . .	51
4. Бегство от станка . . . . .	61
5. Конструктивизм . . . . .	70
<b>III. Искусство и производство в истории рабочего движения.</b>	
1. Мелко-буржуазный утопизм . . . . .	74
2. Искусство и Октябрьская революция . . . . .	79
3. Производственное искусство и ЛЕФ . . . . .	87

---

**IV. Искусство в системе пролетарской культуры.**

	<i>Стр.</i>
1. Методология . . . . .	94
2. Техника . . . . .	95
3. Сотрудничество в искусстве . . . . .	101
4. Идеология художников . . . . .	105
5. Искусство и быт . . . . .	113
6. Изобразительность в искусстве . . . . .	123

---