

Б. АРВАТОВ

С 837-(Сп. 53)
Аннотация 557
9 18
694 - 14 5516

ОБ АГИТ
И ПРОС ИСКУССТВЕ

30-12521



50-7054



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ФЕДЕРАЦИЯ»
МОСКВА—1930

Ск

ОГЛОЖКА А. М. РОДЧЕНКО

14-я тип. „Мосполиграф“
Варгунихина гора, д. 8.
Главлит № А 49318.
Ст. ф. Б, 125×176
Фосп. № 307.
Тираж 3.000.
Заказ 127.



О Г Л А В Л Е Н И Е

| | |
|--|-----|
| От издательства | 4 |
| Авто-предисловие | 5 |
| I. Искусство, производство, быт | |
| На путях к пролетарскому искусству | 11 |
| Через 5 лет после Октябрьского переворота | 29 |
| Футуризм, как социальное явление | 42 |
| Бежим... бежим... бежим | 52 |
| Утопия или наука | 56 |
| Искусство и организация быта | 67 |
| Современные задачи искусства в промышленности | 85 |
| Организация революционного праздника | 98 |
| II. Идеалисты и беспредметники | |
| Экспрессионизм, как социальное явление | 103 |
| Заметки о беспредметниках | 113 |
| Заметки об искусстве и социализме | 125 |
| III. Пролетарский театр | |
| Театр, как производство | 130 |
| Отражать, подражать или строить? | 141 |
| Когда придет массовый театр? | 148 |
| Демократизаторы | 153 |
| От режиссуры театра к монтажу быта | 156 |
| Грядущий театр | 159 |
| Евреинов и производственников | 162 |
| Театр и быт | 165 |
| Театр и плакат | 168 |
| Театральная парфюмерия и левое неприличие | 171 |
| Причем тут рабочий театр? | 174 |
| Квалифицированный человек или гашиш в уборной | 178 |
| Да здравствует раскол! | 180 |
| «Революционный» маскарад | 186 |
| IV. О языках | |
| Язык реакции | 189 |
| «Пачка ордеров» А. Гастева | 197 |
| На таком языке не критикуют | 202 |
| Рабкоры, фольклор, художественная литерат. и пр. | 213 |
| Международный язык | 219 |

Сложность нынешней литературной обстановки и обилие писательских группировок с самыми различными направлениями вызывает в широких читательских кругах вполне естественный интерес к сущности литературных споров и разногласий.

Считаясь с этим интересом и выполняя программу, поставленную Федерацией объединений советских писателей, издательство выпускает из печати серию книг, в которых надеется с наибольшей полнотой отразить все основные течения в области критики, теории и истории литературы. Само собою разумеется, что «Федерация», в качестве органа ряда писательских объединений, не может нести ответственности за точки зрения отдельных авторов, представляющих те или иные литературные направления, также за положения, высказанные ими в своих работах.

Выпускаемый сейчас сборник написанных мною в 1921—23 гг. «фельетонов» по вопросам искусства обладает рядом неизбежных, вероятно, в таких случаях недостатков.

Во-первых, это агит-сборник. Вошедшие в него статьи занимаются больше проблемами тактики, чем стратегии, политики, чем организации; они редко аргументируют и по большей части только формулируют; вряд ли они беспристрастны и поэтому вряд ли могут претендовать на теоретическую строгость в деталях.

Читатель познакомится в сборнике со статьями, которые писались в антрактах диспутов, после прочтения заметки о новом художественном событии, как быстрый отпор зарвавшемуся врагу или как помощь осажденному в мастерской, на сценической площадке, в лит-журнале товарищу.

Читатель будет иметь возможность пройтись по следам того, как боролись т. н. «левые» искусства вообще, пролетискусства в особенности. Обзор будет, правда, отрывочным, наверное несколько односторонним и, что уже скверно — кое в чем противоречивым. Тогдашние

времена характеризовались не только эволюцией коллективов, но и личностей, — в их числе был, понятно, и я. Не все в сборнике кажется мне сейчас научно выдержанным, многое я теперь склонен объяснять увлечением борьбы. Обычно это касается принципов, в отдельных случаях тактики.

Чтобы не вводить читателя в заблуждение, коротко — в тезисах — изложу позицию, к которой я пришел, приблизительно, к середине 1923 года, которую до сего времени мне еще не приходилось опубликовывать и которая, насколько можно судить, является в главных чертах окончательной.

Позиция эта следующая:

I. Производство художественных ценностей в буржуазном обществе строится на специализации и рынке; продукты этого производства характеризуются поэтому подчеркнутой обособленностью и в значительной мере противопоставленностью реальной действительности; они пассивны, рассчитаны на потребительски-вкусовой подход; им свойственен эстетический фетишизм («красота» и пр.), установка на самодовлеемость и т. п.

II. Одной из основных особенностей буржуазного искусства является монопольное господство в нем т. н. «воспроизводящего» творчества; это объясняется природой класса, создающего такое искусство, и общественных отношений, для организации которых оно предназначено. Во-первых, буржуазия, как класс не-трудовой, вынуждена оформлять мир конкретного косвенно, через представление; во-вторых, буржуазное общество

в целом дезорганизовано и стихийно и потому не может быть управляемо свободной волей людей ни в его функциях, ни в его формах. Так как, однако, ориентировка в действительности и тем более сознательное движение вперед неизбежны и для буржуазии, то — поскольку речь идет о конкретном — искусство организует общество, не могущее им быть организованным в реальности, через фантазию.

III. Социальный смысл такой организации тройкий: 1) создание из хаоса вещей стройной гармонии («интуитивная» функция); 2) восполнение гнетущей жизненной стихийности через «красивую» иллюзию, обновление шаблонов неуправляемой и потому косной реальности формальным («стилевым») и частично материальным изобретательством; 3) организация через внушающую фантазию тех элементов реальности, которых общество органически не умеет планомерно организовать или познавать практически, но которые являются его объективной тенденцией или лежат в интересах господствующего класса этого общества (целевая функция).

IV. Неверно, будто картина вне-практична; даже этот несомненный факт, напр., что она «уводит от жизни в мир иллюзий», есть сугубо практический факт. Тем более, это следует сказать о тематически заостренной живописи и пр. Первородный грех картины, пьесы и т. п. то, что они суть товарные формы искусства (т. н. «станковые» формы), выделенные, эстетизированные-формалистичные, заменяющие, а не дополняющие соответствующую общественную деятельность.

V. Следующей важной особенностью буржуазного общества является неспособность связать искусство с производством материальных ценностей в сколько-нибудь органическое единство. Буржуазные художники «украшают», «декорируют», т. е. опять-таки восполняют реальность, создают фальшивый, демонстрационный, парадно-классовый мираж, долженствующий скрыть «уродства», жизни, завуалировать и опсихологизировать материю, удовлетворять потребительским инстинктам людей, ценящих в вещи стоимость и потому внешний вид и отворачивающихся от трудовой, т. е., — рассуждая в плане искусства, — целевой ее природы. Художественная промышленность может существовать лишь там, где есть «не-художественная» и, поскольку ее методы заранее предполагают противопоставленность этой последней и, следовательно, пренебрежение к общему развитию техники, обречена на осталость, раритетность и пр. Не случайно, что она считается до сих пор т. н. «низким» видом искусства.

VI. Наконец, буржуазное искусство отличается принципиальным сведением своего дела к т. н. «вдохновению» непроизвольной, подсознательной игре эмоций; оно отвергает тенденцию в искусстве так же, как отвергает план и сознательную волю в строительстве общества в целом.

VII. Пролетарское искусство поставит во главу угла реальное, сознательное, научное и тем не менее свободное пересоздание форм самой действительности. Его принципом станет единство формы и функции, его эсте-

тическим критерием будет общественная и технико-биологическая целесообразность. Т. н. «производственное искусство» окажется командующим и определяющим для остальных отраслей художественного творчества.

VIII. Пролетарское искусство, поскольку оно коснется тематической продукции, свяжет личные стремления с прямо осознанной и прямо поставленной общественной целью, — оно не может не быть «тенденциозным». Пролетарское искусство ликвидирует деление своей продукции на «высокую» и «низкую», покончит с храмовостью, привилегированностью некоторых орудий и видов творчества, порвет с их обособленностью, фетишизмом формы, иллюзорностью и пр. Ему окажутся ненужными профессионалы статического «восполнения».

IX. Однако пролетарское искусство — вопреки технистической точке зрения т. н. «конструктивистов» — не порвет с изображающим искусством. Не только на переходное время, когда необходимость образной агитации очевидна, но и при социализме останется одна неустранимая особенность общественного развития — его неопределенность и безграничная широта, соотносительные исторической эволюции. Подобно тому как наука движется гипотезами в мире абстрактного, так и искусство сохранит свою функцию — строить гипотезы в мире конкретного. Но в противоположность буржуазии — социалистическое человечество поставит этот вид творчества не в монопольное, а наоборот в подчиненное, «прикладное» положение по отношению к искус-

ству производственному. Изображающее искусство, как искусство фантазии, сможет оказаться здоровым лишь постольку, поскольку и для его мастеров и для всего общества оно будет «упражняющей» подготовкой к реальному переустройству жизни. Стихи будут писаться художниками, а «картины» — вопрос о терминах сложен, и я, конечно, не имею ввиду современной масляной, работающей по-ремесленному кистью живописи, — художниками, художниками и пр.

Х. Вряд ли исчезнет и декорирование: свобода обращения с жизнью позволит людям в карнавалах, праздниках и т. п. фантазировать и импровизировать прямо пропорционально возможности целесообразного конструирования материалов действительности. Не является ошибкой мысль, что социализм тем смелее станет нарушать общеобязательные формы, чем сильнее будет его практическая власть над вещами — и по линии техники и по линии форм. Смысл такого творчества в наборе экспериментальных, гибких, разнообразных и вечно текущих стандартов для последующего строительства¹.

¹ Организационные взгляды, развиваемые в сборнике, изменились меньше. Попрежнему мне кажется, что будущее в искусстве не за эстетическими группировками, а за классовыми; попрежнему кажется полезным блокирование с левой художественной интеллигенцией. Но вхождение на правах безоговорочного или оговоренного «внутреннего» сотрудничества в организации этой интеллигенции представляется для настоящего и будущего времени вредным, помогающим смазать проблему классов, замаскировать ее вывеской «револю-

I. ИСКУССТВО, ПРОИЗВОДСТВО, БЫТ

НА ПУТЯХ К ПРОЛЕТАРСКОМУ ИСКУССТВУ

Великий смысл современных нам событий, мало-помалу захватывающих мировой пролетариат, заключается в том, что проблема социализма впервые ставится перед нами, как реальная, практическая задача. Сегодня социализм перестал быть для рабочего класса прекрасным идеалом или сентиментальной мечтой, — напротив, лишь теперь он встал во весь свой гигантский монументальный рост, пред'являя к новым строителям чело-

дионности и прочих классовых словечек, незаметно посадить на шею пролетариату, может быть, субъективно искренних, но объективно не переродившихся еще монополистов буржуазной культуры. Раньше такое вхождение имело немало положительных сторон (более легкое усвоение передовых достижений, марксистское воздействие и т. п.); сейчас — при намечившемся обострении культурной борьбы — оно становится прикрытием для наступления все еще культурно господствующей буржуазии. Подлинно, т. е. классово и художественно левые интеллигенты сумеют порвать со своей проф-богемой и, полдержанные пролетариатом, уйдут в его ряды не только идеологически, а и организационно.

вечества великие положительные требования. Именно сейчас, когда пролетариат не на словах, а на деле приступает к выполнению своей исторической миссии, он становится перед необходимостью выработки своих собственных жизненно-организационных методов и средств воспитания, своих собственных ученых и художников, чтобы сделать из них могучих организаторов грядущего пересоздания общества. Так нарождается идея пролетарской культуры, коренясь в глубочайших потребностях исторического процесса.

Этого, однако, мало. В классовой битве с авангардом пролетариата, разыгрывающейся на арене послевоенного развала, умирающая буржуазия обладает, кроме экономических и политических средств, еще одним грозным оружием: своей культурой. Буржуазная интеллигенция, — вся эта многочисленная группа сознательных и бессознательных приказчиков капитала — на каждом шагу расставляет сладко-волшебные сети своего духовного богатства рабочему классу, поступая при этом так, как всегда поступает расчетливый буржуа, припрятывая лучшее для себя и лишь дешевый и гнилой товар сбывая плебеям, кладя в карман практические плоды и навязывая пролетариату лишь методы буржуазного мышления и творчества, т. е. самое реакционное и опасное из ее классового багажа. Корни оппортунизма и приспособленчества, развращающие и тормозящие рабочее движение, гораздо глубже уходят в буржуазную почву, чем это принято думать. Индивидуализм и мещанство, комнатное высиживание реформ и

теорий, пассивность и авторитарная созерцательность, подчиняя себе пролетариев, оказываются самым драгоценным завоеванием буржуазии, нашедшим себе друзей там, где она боялась увидеть врагов. Разве подкупленное и неподкупленное предательство всех этих Тома и Реноделей, Жуо и Лонге было бы возможным, если бы они не думали и не жили по-буржуазному? В том-то и дело, что самые формы и методы мышления, вся психика этих господ обработалась в далеко не полезной для пролетариата культурно-капиталистической атмосфере, от которой они восприняли не только жизненный опыт (ее, так сказать, кислород), но и манеру чувствовать и мыслить. Являясь покорным выучеником властвующих классов, оппортунизм всех стран, как и всякий выученик, оказался рабом своего собственного учителя.

Теперь, более, чем когда-либо, пролетариат должен противопоставить себя буржуазии во всех отношениях; он должен принципиально отвергнуть капиталистический строй не только с его фундаментом, но и с его организационными методами (культурой); распространяя классовый анализ на все виды духовного творчества, пролетариат должен объявить беспощадную борьбу буржуазии в самой фетишистической, самой приукрашенной, самой обманчивой и потому самой привлекательно-опасной цитадели капитализма, — в его научном и художественном храме, в притворах которого вынужден молиться, за немением ничего другого, рабочий класс, снисходительно благословляемый жрецами буржуазии и

подталкиваемый услужливыми дьячками из лжесоциалистического лагеря.

Я не хочу, чтобы меня превратно поняли. Речь идет, разумеется, не о сжигании книг и картин, музеев и школ, не об отказе от многовекового человеческого опыта, накопленного в произведениях искусства и науки, — речь идет об их коренном преобразовании. Пролетарии — не вандалы и гунны, какими их пытаются в бешеной злобе изобразить все лакеи старого мира, от генералов до социал-предателей; пролетарии больше, чем кто-либо, и во всяком случае лучше рантьерствующих бездельников сумеют оценить доставшееся им наследство, критически выделив из него жизненно-важные достижения человеческого творчества. Но пролетарии в то же время — революционеры по самой своей природе, и если они до сих пор почти не касались вопросов культуры, то только потому, что жизнь не ставила их перед ними. Сейчас обстоятельства переменились. Победа на культурном фронте становится для создателей нового общества такой же насущной необходимостью, как и победа на фронте политико-экономическом.

В области искусства рабочие организации повели борьбу все с тем же индивидуализмом, с пассивным изображением, с художественной метафизикой, с авторитарным преклонением перед «вечной красотой», а главное, с полным отрывом от жизни, который заставляет буржуазного художника, поселившегося либо в музее, либо на театральных подмостках, то витать в

заоблачных пространствах субъективной фантастики, то добровольно накладывая на себя рабские цепи подражания существующему, то, наконец, ограничиваться реакционным копированием старых мастеров. Вместо этого перед пролетарским искусством возникла задача творческого пересоздания жизни, внесения искусства в быт, превращения художника из созерцательного иллюзиониста в пламенного борца и творческого сотрудника рабочего класса.

Все это создано не случайно. Пролетариат не мог выдвинуть иной критики, не мог не поставить именно таких положительных требований. Сотруднический коллективизм, реальная целостность идеологии (монизм) и революционная действенность — продиктованы были индустриальным рабочим их собственным положением в производстве.

Наша эпоха социальных переворотов, обнаруживших историческую несостоятельность капиталистического общества, логически и неизбежно приводит к культурной революции; совершить ее способен только пролетариат, а пролетариату свойственно, в противоположность стихийной слепоте буржуазного рынка, идти по предначертанному ему пути сознательно и прямо. Вот почему уже сейчас надо распространить лозунг «Освобождение рабочих есть дело рук самих рабочих» на всю область культурного богатства человечества. С углубленным содержанием, с небывалой творческой полнотой, охватывающей не только экономическую и политическую, но и духовную эмансипацию рабочего класса,

раздастся тогда наш всегдашний боевой клич: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

II

Прежде чем писать об искусстве, я хочу оговориться. Те точки зрения и методы работ, которые выдвинуты мною в этом очерке, являются в значительной мере моими личными точками зрения, а потому отнюдь не претендуют на общепризнанность. Поэтому с меня будет вполне достаточно, если товарищи увидят в моих набросках просто одно из теоретических обобщений художественного опыта, проделанного до сего времени в России.

Что же такое искусство? У буржуазии на это имелось три ответа. Первый из них гласит: искусство — это мечта, противопоставленная действительности, это та волшебная красавица, в целомудренных объятиях которой может найти себе забвение от трудностей жизни растерявшийся и одинокий индивидуалист. Буржуазная эстетика, правда, так не говорила, но именно таков был смысл ее теорий.

Второй ответ об'являл задачей искусства подражание действительности; художник — это усовершенствованный фотограф, — фотограф «сквозь призму темперамента».

Третий ответ наиболее откровенен: искусство есть проникновение в тайны мироздания, потустороннее визионерство, идущее своими эстетическими путями, секрет которых упрятан в мансардах художников под ключом их собственной самовлюбленности и под бди-

тельной охраной ученых жандармов буржуазной метафизики.

Пролетариат с отвращением выкинет все эти три ответа в мусорный ящик истории. Для пролетариата искусство является только особым видом социального творчества, организующего поступательное бытие человечества, активным орудием трудовой практики.

Чем же отличается искусство от остальных видов человеческой деятельности? Как показывает самое название, искусство есть мастерство *par excellence*, — какое-то особенное, квалифицированное мастерство. Ближайший анализ обнаруживает, что сущность этой «квалифицированности» заключается в следующем: художник — это такой мастер, каждый продукт которого является обновленно-целостным, или, что то же самое, гармоническим. Художник всего себя вкладывает в свое произведение, живет им, и потому его творчество необходимо должно быть свободным и добровольно-сознательным. Художник — это творец общественной гармонии, пределы и характер которой определяются историческим развитием общественных отношений. Неотвратимая же потребность в художественном творчестве вызывается биологическими законами жизни, диктующими всем организмам наиболее полное и синтетическое, взаимно дополняющееся и об'единенное развертывание их жизненных активностей; недаром мы говорим не только об искусстве людей, но и об искусстве зверей и птиц. Таким образом, искусство характерно не своими особыми, отличными от всего прочего целями

и не своим материалом, а способом достижения этих целей, методами организации материала; способы и методы искусства, как только что сказано, сводятся к одному,— к гармоническому синтезу элементов и частей произведения в одно неразрывное и новое целое. А следовательно, можно быть художником в чем угодно,— в политике и науке, в сапожном ремесле и инженерном деле, в токарном цехе и в студии изготовителя статуй, в текстильной мастерской и в мансарде специалиста по *nature morte*. Художнику не может быть выдан монопольный патент на звание возлюбленного красавицы-мечты, даже когда она ему не изменяет; художник и не фотограф, хотя бы ему и хотелось превратить свой череп в камер-обскуру; художник, наконец, не пророк метафизических пустынь, как бы это ни льстило ему; художник — не больше, не меньше, как квалифицированный организатор, наиболее целостный, наиболее свободный творец высшей марки, синтетик более чем кто-либо, и в этом его огромное жизненное значение.

Было время,— Европа переживала тогда полуфеодалный, полуремесленный период,— когда искусство проникало во все поры жизни. Книжки и платья, жилища и мебель были отмечены вкусом художника; ручное производство объединяло его с крестьянином и ремесленником, открывая перед ним широко двери социального строительства. Надо, однако, указать, что слияние искусства с жизнью было возможным не потому, что ремесленники были художниками,— напротив, это произошло в силу того, что художники были ремеслен-

никами; ремесленная техника, в которой исполнитель является в то же время и организатором, свободным и самостоятельным, допускала целостное творчество по любому направлению. Вскоре, впрочем, все изменилось. Хищная лапа купца, денежными тисками сжавшая горло ремесленника, быстро заставила художника спасаться в те отрасли производства, которые еще сохраняли тень независимости, и в начале XV века мы встречаем их в роли ювелиров. Тень эта, положим, быстро растаяла под палящими лучами всемогущего золота. Прошло несколько десятилетий, и госпожа Гармония была выкинута из промышленности подкованным сапогом негостеприимного торговца.

Одновременно развивался в другой сфере не менее важный процесс. Соборы раннего средневековья выстраивались коллективами мастеров, переходившими из города в город и совместно осуществлявшими свои архитектурные планы. Архитектор, живописец и скульптор в органическом синтезе воздвигали здания, конструктивно и целесообразно дополняя друг друга: архитектор строил, скульптор оформлял, живописец окрашивал. И вот рынок сумел быстро раз'единить некогда неразлучных товарищей. Конкуренция, вызвавшая усиленную специализацию и заставившая города переманивать друг у друга художников, привела к тому, что какой-нибудь выдвинувшийся своим талантом живописец, будучи приглашен на постройку, плевал с высоты своего индивидуалистического величия на общий замысел,— теперь его заботила лишь собственная изолиро-

ванная идея. И если раньше он подчинял окраску плоскостям и объемам архитектурного целого, — теперь, превратившись в услужателя купцов, он принялся избирать их во всех видах и позах, ставя живописи новую технически задачу: стать точной иллюзией действительности. На многие века он потерял чувство целесообразного и, зрительно проламывая стены, потолки и полы, захлебнулся в мутной воде перспективных ухищрений. Надо было еще немного. Когда рынок потребовал от художника свободной продажи его произведений в частные руки, архитектор, живописец и скульптор распрощались друг с другом. Первый к XIX веку оторвался окончательно как от традиций, так и от социальных корней, принявшись взамен этого с усердием академического филистера копировать все стили от Египта до Ренессанса; второй и третий раз'ехались по мансардам для того, чтобы гармонию реальной жизни заменить призрачной жизнью гармонии.

Подлинное искусство всегда рассчитано на наш вкус, на непосредственное воздействие на зрителя, — иными словами, оно может и должно существовать, как потребительская стоимость; капитал же интересуется лишь стоимостью меновой. И чем шире становилось его мертвенное влияние, тем все реже, все случайнее и потому все произвольнее сказывалось художественное творчество, еще не ушедшее из жизни. Последний законченный европейский стиль — рококо, — это шаловливое создание впавшего в детство феодализма, был ведь не больше как самой очаровательной насмешкой над жизненной

конструктивностью. Какой-нибудь будуар королевской любовницы, с его срезанными углами, зеркалами, капризным бегом линий, изгибами и наклепками, — разве он не был создан словно нарочно для того, чтобы прикрыть от изысканного взора сиятельной обитательницы тяжелую кладку стен, политую кровью и потом подневольных строителей? В сущности это было только последовательным завершением давнишнего процесса; уже в эпоху Людовика XIII архитектора не стеснялись смешивать античные орнаменты и итальянские арабески на готических столбах или высекать коринфские капители для поддержания арок свода. Когда же пришел XIX век, покоренный всемогущей машиной, этим злым гением буржуазного художника, стиль развалился на кусочки. И за неимением своего, стали подражать всему: наступила пора эклектической и позорной безвкусицы.

Взамен нее начал свое триумфальное шествие тот вид искусства, который только и мог процветать в индивидуалистическом обществе: обособленная картина, отразившая субъективную замкнутость и внежизненность своего творца. Недаром она нуждается в рамке! Назначение последней — не допустить даже мысли о том, что у картины есть хоть какое-либо соприкосновение с внешним миром. Если раньше живопись была органической цветовой организацией зданий, платья, вещей, то теперь ее произведения превращаются в самостоятельный мир «в себе» и «для себя». А задачей этих произведений становится отражение одинокой души индивидуалиста, в свою очередь приспособленного только к тому, что-

бы «творчески», как он любит в утешение выражаться, отражать внешний мир. Но сюжет, этот непрощенный гость, насильно навязанный живописи исторической действительностью, путем диалектического самоотрицания, стал постепенно превращаться в пустой фантом, в печку, от которой танцуют. Все больше субъективного впечатления, все больше выразительного эффекта, все больше самодовлеющей игры эмоций, — таков путь, проделанный картиной от Делакруа к Курбэ, от Курбэ к Монэ, от Монэ к Ван-Гогу. Рано или поздно предмет должен был потерять всякий смысл в глазах опустошенной личности, и что удивительного, если эпигоны Ван-Гога считают сегодня в числе своих вождей русско-немецкого художника Кандинского, превратившего картину в беспредметную игру чистых красок, подчиненных одному закону — метафизической фантазии презирающего реальную жизнь живописца.

И только Сезанн, каменщик в живописи и отшельник в жизни, раскрыл новые горизонты, принявшись за конструктивно-техническое использование живописного материала. Однако и тут буржуазия оказалась в тупике: школа Сезанна, развившая при помощи Пикассо принципы учителя, ограничила свои построения все тем же аршином холста, снова и снова заключенного в проклятую рамку. Современные художники не в состоянии оформлять реальную жизнь или окрашивать «настоящую» вещь; с высокомерностью выскочек они представляют это занятие малярам.

Было бы странным, если бы буржуазные живописцы

не страдали от своего отрыва от жизни; человек, даже когда он забывает о человечестве, все же остается социальным животным. И действительно: через всю историю новейшей живописи проходит красной нитью стремление к фреске, к уходу за пределы рамочного прямоугольника, полонившего искусство. Но как же найти эту фреску? Ведь нуль всегда остается нулем, — без жизни не создать жизни. Художники, однако, оказались хитрее. При свете белого дня, на глазах у всех, они стали заниматься воровством, которое буржуазный суд не внес еще в кодекс подлежащих ему преступлений, — они занялись стилизацией: Пюви де Шаванн, Морис Дени, Анри Матисс и многие другие, подняв знамя художественной реакции, решили линиями Джотто и красками дикарей ослепить наш век электричества и пролетарских революций.

Другие, тоскуя в безысходном одиночестве, но не понимая, что искусством не переделаешь жизни, что, наоборот, лишь пересоздание жизни освободит искусство, — либо бежали из общества, либо пускали себе пулю в лоб. Но ни таитянокское паломничество Гогена, осуществившего сентиментально-утопический идеал Жан-Жака Руссо, ни самоубийство Ван-Гога не спасли искусства, доказав только их собственную несостоятельность. Ван-Гог, пожалуй, глубже всего понял причины художественного гниения, — недаром он так ждал помощи от социалистов. Но все дело в том, что надо не ждать, а действовать, и не одному, а с тем великим отрядом человечества, который через победы и поражение

ния, не упиваясь первыми и не смущаясь последними, идет впереди всех к встающему перед ним впереди гармоническому обществу. Отряд этот — пролетариат.

III

Я не буду касаться первых шагов, которыми отмечено пролетарское искусство в России; не буду говорить и о конкретных его проявлениях; сейчас мне хочется остановиться лишь на тех общих и неизбежных, с моей точки зрения, особенностях, которые должны будут отличать уже кристаллизованное, более или менее сложившееся искусство пролетариата, поскольку оно может дедуцироваться из социального бытия последнего.

Организуя стихийные активности природы, индустриальный пролетариат является единственным реальным, коллективным архитектором жизни; но если когда-то он был только физическим придатком к инструменту, своего рода инструментом инструмента, то теперь, в гигантских лабораториях развитой машинной техники, он все более и более присоединяет к усилию физическому, усилие духовное, синтетически объединяя их в трудовом процессе. Коллективный исполнитель становится, — коллективным организатором, и одно только обстоятельство парализует его: власть и присвоение капитала. Смерть капитала превращается в его освобождение, с концом эксплуатации начинается тот период социального строительства, когда рабочий сможет создавать то, что он хочет, и так, как он сам считает нужным. Рабский и подневольный труд сменится тогда добровольным това-

рическим сотрудничеством, радостно и объединенно производящим общий продукт. Иными словами, труд станет творчеством. Без угнетения, свободно и дружно будут пролетарии строить жизнь, внося в родное любимое дело весь свой энтузиазм, все свои лучшие порывы и стремления. Жизнь в ее целом будет подчинена не слепому велению рынка, а сознательному и планомерному руководству людей-творцов. Так будет постепенно осуществляться гармония жизни. И я спрашиваю: какой выродок захочет тогда бежать из общества в бессмысленную погоню за несуществующим призраком внежизненной гармонии? Можно сказать наверняка: если и найдется такой, то его станут лечить в психиатрической лечебнице...

Что это, собственно, значит? Это значит, что пролетарии, взяв власть в свои руки, будут не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармонического человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены механически подвешенными картинками, а окрашивать эти стены; не фотографировать в красках костюмы, а производить их в мастерской. Вся эта буржуазная классификация художников жанра, портрета, nature morte'a провалится в небытие, а на их место вступят художники металлисты, деревообделочники, текстили, электрики, друзья и сотрудники своего великого класса. Искусство органически совпадает с производительным трудом.

О такой жизни до сих пор только мечтали. Англий-

ский социалист-художник, Вильям Моррис, с пламенностью пионера призывал к слиянию искусства и жизни. Но, оставаясь во власти мелкобуржуазной ремесленной психологии, он шел по пути возврата назад, к «золотым дням» средневековья; его реакционный утопизм быстро был ликвидирован натиском машины.

Другую дорогу избрал французский теоретик, Анри Клузо. С филистерством буржуазного профессора, насмерть перепуганного торжеством новейшей индустрии, он взывает к здравому смыслу своих собратьев, убеждая их не сопротивляться машине: все равно ведь ничего не поделаешь. Где же видит выход из положения Клузо? «Художественные ремесла могут подняться путем энергичного усилия и союза промышленников, рабочих и декораторов. Государство же должно им помочь».

Но—увы!—даже если все Рендели мира сойдутся для того, чтобы плясать под дудочку Клузо, из этого ничего не выйдет. Там, где царствует прибыль, не может быть и речи о творчестве. Хороший урок дали в этом отношении немцы: они попробовали организовать такой «священный союз»,— что же?— через пару лет он превратился в лавочку, занимающуюся тем, чем занимается всякая лавочка: получением барыша. «Священное» искусство было забыто. Не фабрикант научился у художника,— наоборот, художник кое-чему научился у фабриканта.

Итак, лишь диктатура пролетариата сделает машину послушным и гибким орудием в руках коллектива,— орудием таким же чутким и подвижным, как кисть

в руке отдельного художника. Кисть же понадобится для того, чтобы в технической лаборатории изучать и конструировать живописные материалы: их плотность, фактуру, цвет, их приложение к живой действительности. Тут пролетариат с небывалой мощью использует достижения буржуазных конструктивистов (школа Сезанн-Пикассо-Татлин), превратив индивидуалистическую игру с «самоцелью» в творчество реальных форм.

Так будет найден не в кабинете ученого, а в исторической борьбе путь к органическому стилю. Города и железные дороги, сады и виадуки, жилища и костюмы — все будет насквозь пронизано творческой волей, рычагом электричества и железо-бетона пересоздающей мир. Вместо каменных коробок-домов—чудеса из стекла и стали; вместо метафизики родэновских статуй — конструктивные формы мебели. И не в омертвелой законченности раз навсегда установленных образцов, а в непрерывной эволюционной динамике. От достижения к достижению, все время меняя и усовершенствуя формы, рука об руку с успехами техники и развитием социального быта будет твориться этот текучий, живой, никогда не завершающий себя стиль, так сказать, стиль без стиля.

Все это не утопия, не болезненная фантазия маниака, — все это необходимый и естественный результат развития производительных сил. Результат этот, однако, придет не скоро, его окончательное осуществление возможно лишь в социалистическом обществе. До тех же пор, пока классовая борьба будет тяготеть над миром, на ряду с художником-строителем пролетариат создаст

еще один новый тип — художника-политика. Плакат и гравюра, вывеска и иллюстрация, знамя и карикатура станут хлестким кнутом, подгоняющим отсталых.

«Тенденциозное насилие», — скажут эстетствующие лицемеры из буржуазного лагеря. Да, для вас, внепространственных и вневременных самообслуживателей, для вас, рыцарей «вечной красоты», для вас, вольных и невольных пленников анархо-индивидуализма, — для вас это было бы, действительно, насилием. Но ведь мы и не зовем вас подчиниться ему. Оставайтесь там, в одиночестве своего вдохновения, отвернувшегося от человеческой трагедии. Рабочий класс сумеет обойтись без вас. Как ни тяжела, как ни ожесточенна его борьба за будущее, эта борьба лишь удваивает его силы. Пролетариат в своих собственных сынах найдет себе художников жизни; они не уйдут от него, не замкнутся в эгоистической самовлюбленности; они, и только они, до конца будут делить со своим классом его печали и радости, его падения и подьемы, с винтовкой в одной руке, с кистью в другой, завоеывая бастионы капитализма.

(«Печать и Революция», 1922, кн. 1)

ЧЕРЕЗ 5 ЛЕТ ПОСЛЕ ОКТЯБРЬСКОГО ПЕРЕВОРОТА

I. В ТУПИНЕ

1. Октябрьская революция застала искусство в состоянии острого кризиса. Кризис этот был, во-первых, кризисом изобразительности, во-вторых, кризисом станковизма.

Буржуазное общество, превратив архитектуру и художественную промышленность в производство стилизованных подделок, т. е. не создав в этой области ничего самостоятельного, выдвинуло в качестве основной и командующей формы искусства — станковую картину. Победила она еще в XIV—XV вв., — тогда, когда распались средневековые цехи, когда художник стал независимым, индивидуальным производителем. Станковая картина — это товарная форма искусства, продукт общества, в котором художник, работающий на рынок, обособился от процесса общественного строительства и превратил организацию вещей (краска, полотно, дерево и т. д.) в средство для организации идей (изображение внешнего

мира). Мне не раз приходилось указывать, что социальный смысл станкового творчества заключается в восполнении неорганизованной, дисгармоничной действительности: 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.

До того момента, пока буржуазное общество чувствовало себя достаточно прочно и уверенно, пока жизнь оценивалась положительно, — станковая картина оставалась реалистической: художник, создавая картину, старался достигнуть максимума иллюзии. Это был фактически не реализм, а псевдо-реализм; его крайними и наиболее последовательными выразителями были импрессионисты.

2. Начиная с конца XIX века, искусство попало в руки акционерных компаний, и художник окончательно отделился от потребителя. Молодое поколение, выросшее в сутолоке огромных промышленных городов, воспитавшееся в атмосфере технических завоеваний современной индустрии, чувствовавшее на себе гнет капитала и равшееся к полной свободе личности, — это поколение перестало считаться с той публикой, которую обслуживали прежние мастера. Новые художники стремились, прежде всего, к самовыявлению; крайний суб'ективизм, с одной стороны, жажда новаторства — с другой, наконец, отвлечение к рабскому копированию внешней действительности — с третьей, — все это вместе взятое привело к тому процессу, который закончился полным отказом

от изобразительности. От условности Сезанна и Ван-Гога до сдвигов Глеза и Пикассо был лишь один шаг. Художник больше не считался с «похожестью», — он трансформировал природу, как ему было угодно. Правда, вначале он старался мало убедительными аргументами оправдать свое творчество все в том же изобразительном плане: кубисты «изображали» предмет со всех сторон; футуристы «изображали» динамику; экспрессионисты «изображали» свои личные эмоции. Исторически же все они делали одно непредотвратимое дело — разлагали изобразительную картину, замененную высокой техникой фотографии, плакатом, кино-фильмой и пр. Сюжет становился мало-по-малу простым поводом для самостоятельных формально-технических построений, пока, наконец, не был выброшен совсем. Картина стала беспредметной. Но это разоблачало в ней то, что раньше было скрыто под маской изобразительной иллюзии: самоцельность. Беспредметность оказалась лишь последовательным станковизмом: она существовала для себя и в себе; она откровенно выдавала себя за самодовлеющий мир и тем самым обрекалась на смерть. Буржуазное искусство попало в тупик.

3. Напрасны были все попытки псевдо-народников и реакционеров остановить это движение. История вспять не идет. Пробовали возродить картину, но вместо этого стилизовали под дикарей и ранних итальянцев, судорожно хватались за обломки давно умерших эпох, как нищие, вымаливали милостыню у Рафаэлей и Рембрандтов, но всем этим только обнаруживали свою истори-

ческую беспомощность. Картина быстро умирала. Формы и формочки из красок, линий, деревяшек, проволок и т. п., никому и ни для чего не нужные, грозили стать матиреалом для грандиозного ауто-да-фэ, которое под давлением истории готовился зажечь художник-самоубийца. Искусство ждало либо смерти, либо бесповоротной и полной революции.

II. ПРАВЫЕ И ЛЕВЫЕ

1. Итак, искусство находилось в тупике. Правые (изобразительники) бессильно топтались на месте, разыгрывая 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 настоящее, революционная смелость ищущей молодости, возненавидевшей шаблон, феиш и штамп.

Много писалось о засилии футуризма в первые годы революции. Об'ясняли 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 заподозрить 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?

2. 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 революции не было никакого дела. Революция требовала иного. В академиях, в училищах, в комиссиях сидели политически реакционные профессора; под маской реализма крылись черносотенные вождения, 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 «кошунство», разумеется, не годились.

Пригодились зато левые.

3. Восстав против прошлого во имя будущего, левые боролись на художественном фронте с тем самым об-

ществом, с которым экономически и политически боролась революция и во главе ее пролетариат. Левые были глубоко заинтересованы в том, в чем кровно была заинтересована революция: в судьбах сегодняшнего художественного делания. Далекие от того, чтобы волноваться из-за камешков Василия Блаженного, левые зато вплотную подошли к задачам реорганизации учебных заведений. Им, отброшенным на задворки и ютившимся в скверных чердачных комнатухах, 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 договаривающихся 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, Брик, Штернберг, Карев и др.), была встречена учащимися с восторгом; их конференция, состоявшаяся в 1918 году, приветствовала октябрьскую победу, как свою победу, и была, конечно, права.

4. Итак, левые победили. В училищах, на ряду с прежними, стали преподавать новые художники, в музеях появились работы Татлина, Малевича и Кандин-

ского, 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 сезаннятами 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.

III. НА МЕСТАХ

1. Левые помогли революции. Но эта помощь была чисто отрицательной. Поскольку необходимо было бороться с контр-революцией, поскольку на очереди стояли разрушительные задачи, постольку левые оказались нужными и, мало того, — единственными сотрудниками.

Все дело приняло совершенно иной 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 пред'явила 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, иллю-

страции, картинки, — дайте такие произведения, которые были бы полезны, понятны сейчас, теперь же, — нам некогда ждать». А когда левые отвечали, что их дело — революция сознания, что надо массу подымать до себя, а не апеллировать к бескультурной России, — им справедливо возражали: «Революция не может ждать того момента, когда народ пересоздастся; революция хочет иметь помощников сегодня, — тем более, что никому не известно, насколько лучше ваши, левые, непонятные формы форм прежних, привычных и понятных».

2. Идея народного искусства стала эпидемически популярной еще с февраля 1917 года. 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 уже 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 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 недостаточ-

ность, неприспособленность 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.

3. Нужно было уgomониться периоду бури и натиска для того, чтобы опомнившиеся и оглядевшиеся руководительские круги об'явили поход против «футуризма». Началось пересаживание в административных центрах, пошли смены в учебных заведениях, заказы стали даваться так наз. «реалистам», — правые временно 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.

IV. НУРС НА ПРОИЗВОДСТВО

1. Как раз к тому времени, когда обозначилась капитуляция станкового искусства, внутри левых стала офор-

мляться группа так наз. 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 рождалась, 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.

2. 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 напятную. 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 дороже 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 подняли 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 Обмоху), положивших в основу своей практики изучение и обработку реальных ма-

териалов, 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. Идея производственного искусства не впервые зародилась у нас. Но каждый раз, когда она появлялась, ее реализация всегда теснейшим образом связывалась с проблемой социализма.

Организовать целостное, коллективистическое общество — это значит подчинить социальное строительство свободной и планомерной воле людей и, следовательно, сделать это строительство сознательно-творческим. И если Фурье и Оуэн были утопическими предшественниками основателя научного социализма, Маркса, — то такими же предшественниками русских производителей являются Вильям Моррис, Уолтер Крэн и др. Они действовали под непосредственным влиянием рабочего движения, но поскольку это движение не выходило за рамки приспособления к капиталистическим отношениям, постольку их попытки оставались попытками одиночек-ремесленников, т. е. были утопичными. Пролетарская революция впервые создала прочную базу для творческой организации труда.

У. ИТОГИ

Несмотря на всю своеобразную трудность положения, художественная революция не остановилась на одном только прокламировании своих лозунгов. По мере того

как государственные и профессиональные органы рабочей России ближе знакомились с целями нового движения, по мере того как выяснялось, что оно несет с собой решение вопроса о квалификации труда и производства («максимум художественности — максимум квалифицированности», и наоборот), — производственное искусство все явственнее превращалось из мифа в реальный факт.

Татлин в сотрудничестве с петроградским Пролеткультом взялся за работу на заводе Н. Лесснер; культотделы ВЦСПС и МГСПС объявили задачи производственного искусства своими задачами и, после некоторого колебания отвергли принцип прикладничества¹.

Значительные изменения в сторону производственного искусства произошли в московском Пролеткульте. Новая экономическая политика, обнажившая классовые противоречия не только в экономике, но и в культуре, заставила организационные центры пролетарской культуры пересмотреть и перестроить свою программу². Наконец, новые идеи стали проникать на Запад.

(«Печать и Революция», 1922, кн. 7)

¹ Это было кратковременным увлечением, от которого остались проработанные методы и несколько проектов: промышленность Советского Союза была еще слишком слаба (Б. А., примеч. 1930 г.).

² В конце 1922 г. и в начале 1923 г. Пролеткульт переживал свою художественную революцию. Никогда до того не посещало Воздвиженку, 16 столько паломников из рабочих клубов, из мастерских и театров, редакций и культотделов. Искусствоведы, художники, режиссеры правого и центрального толка были выкинуты. Пролеткульт оказался на



ФУТУРИЗМ, КАК СОЦИАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ

Вокруг футуризма скопилось много всяческих частных недоразумений; мне кажется, однако, что вопрос о футуризме приобретет полную ясность только тогда, когда будет ликвидировано основное недоразумение, касающееся не футуризма и не искусства вообще, а всей современной культуры в целом.

В самом деле.

положении не только лаборатории, но и маленького агитпропа культуры. Пролеткультовские знамена виднелись у Кремля, плакаты — на улицах, постановки — на открытых эстрадах. Вещь вместо картины, агит-эстрада вместо пьесы, лозунг вместо романа — странные происшествия в Воздвиженском культ-монастыре!

Художественная реакция 1924 г. — ахрры, попутничество и пр. — остепенила тех, кто к тому времени продолжал работать в Пролеткульте. А затем организация смягкла вовсе. В настоящее время Пролеткульт, в 1918-19 гг. славный своей общетворческой, в 1922-23 гг. художественной деятельностью, — почти только вывеска, сплошь и рядом дискредитирующая большую идею и серьезное движение. Развал Пролеткульта

Обычный смысл марксистской критики, направленной против футуризма, сводится к следующему:

1) Футуризм есть последнее буржуазное движение в искусстве.

2) Буржуазная культура переживает стадию разложения (мистика, пессимизм и пр.).

3) Футуризм полон непонятных дикостей, элементов явного распада (дробления слов и пр.), — культивирует голую форму, лишен идеологии («бессодержателен») и т. п.

4) Значит, футуризм есть буржуазное искусство в его упадочном разложении.

Между тем, при достаточно объективном рассмотрении современной культурной ломки, начавшейся около 20-ти и резко обозначившейся около 12-ти лет тому назад, оказывается, что она характеризуется двойным процессом: с одной стороны, идет деградация старой, класси-

есть явление более широкого характера, чем его художественное безличие: пролетариат начал перерастать первоначальный синкретизм, когда нередко один найденный принцип значил больше, чем десяток первоклассных достижений; культура строится в гуще практики и через специализацию, — второй период в развитии пролет-культуры, период накопления элементов, принадлежит проф-организациям, аналогичным Траму, Раппу, спорт-союзу, обществу марксистов-теоретиков какой-либо науки и т. п. Эти организации сейчас, быть может, слабо принципиальны и стихийны, но когда-нибудь, скажем, в третьем периоде, они или их преемники на несравненно более высокой основе придут к новому дифференцированному организационному единству (Б. А., примеч. 1930 г.).

ческой буржуазной культуры, — с другой стороны, нарождаются многочисленные элементы какой-то новой, прогрессивной культуры. Мало того: можно установить характерную зависимость между интенсивностью второго процесса и распадом классического капитализма: чем острее кризис, тем могущественнее оформляется новая культура. Она сказывается в небывалом росте технических изобретений, в перестройке наук, в появлении неизвестных до сих пор отраслей знания, в создании современного индустриально-городского быта, в коллективизации творческого труда (институты, лаборатории, ассоциации, университеты и т. д.), а главное, в техницизации всей культуры в целом, — в ее практицизации. Строителем новой культуры выступила так наз. техническая интеллигенция, — вероятно единственный здоровый, прогрессивный и сравнительно недавно начавший оформляться в крупную социальную силу отряд буржуазии.

Несомненной частью этого отряда в области искусства являются футуристы.

На это указывает не только их прямое социальное происхождение, не только их социальные связи, но и их идеология, их способ действия, методы их творчества.

В сфере идеологии футуризм характерен прежде всего тем, что он выступил впервые в качестве сознательно-городского и притом индустриально-городского движения. Улица, толпа, трамвай, аэроплан, машина, завод — новейший материальный быт и новейшая техника, победа общества над природой, активное материальное

овладение стихиями, практическое творчество, — вот эстетические знамена футуристов (см. манифесты Маринетти, статьи русских и прочих футуристов). Другой особенностью футуризма является его вещный динамизм: для любого футуриста вещь есть нечто свое, живое и подлежащее изменению. Тяга к вещи, почти культ вещи — материи, материала, всего технического — проходит красной нитью сквозь футуристическую эволюцию, резко обособляя футуристов от всего предыдущего (т. е. классически-буржуазного) искусства.

Соответственно революционизировали футуристы и взгляд на художественное творчество; они были, пожалуй, первыми в истории мастерами, провозгласившими своей задачей не противопоставленное жизни творчество, а позитивную обработку материала. Они об'явили себя профессионалами-ремесленниками, — техниками искусства, разоблачая метафизическое жречество канонизированных буржуазных художников.

Таким образом, исчерпывающий техницизм в идеологии — первая особенность футуристов.

Если обратиться к их общественной деятельности, то здесь надо подчеркнуть следующее:

Футуристы — опять-таки первые — работали в непосредственном общении с потребителем. До футуристов между художниками и т. н. публикой стояли издательства, акционерные компании, меценаты. Футуристы прорвали этот финансово-рыночный фронт и вышли на демократическую улицу (совершенно единичной случайностью, демагогически использованной критиками, яв-

ческой буржуазной культуры,— с другой стороны, нарождаются многочисленные элементы какой-то новой, прогрессивной культуры. Мало того: можно установить характерную зависимость между интенсивностью второго процесса и распадом классического капитализма: чем острее кризис, тем могущественнее оформляется новая культура. Она сказывается в небывалом росте технических изобретений, в перестройке наук, в появлении неизвестных до сих пор отраслей знания, в создании современного индустриально-городского быта, в коллективизации творческого труда (институты, лаборатории, ассоциации, университеты и т. д.), а главное, в техницизации всей культуры в целом,— в ее практицизации. Строителем новой культуры выступила так наз. техническая интеллигенция,— вероятно единственный здоровый, прогрессивный и сравнительно недавно начавший оформляться в крупную социальную силу отряд буржуазии.

Несомненной частью этого отряда в области искусства являются футуристы.

На это указывает не только их прямое социальное происхождение, не только их социальные связи, но и их идеология, их способ действия, методы их творчества.

В сфере идеологии футуризм характерен прежде всего тем, что он выступил впервые в качестве сознательно-городского и притом индустриально-городского движения. Улица, толпа, трамвай, аэроплан, машина, завод — новейший материальный быт и новейшая техника, победа общества над природой, активное материальное

овладение стихиями, практическое творчество,— вот эстетические знамена футуристов (см. манифесты Маринетти, статьи русских и прочих футуристов). Другой особенностью футуризма является его вещный динамизм: для любого футуриста вещь есть нечто свое, живое и подлежащее изменению. Тяга к вещи, почти культ вещи — материи, материала, всего технического — проходит красной нитью сквозь футуристическую эволюцию, резко обособляя футуристов от всего предыдущего (т. е. классически-буржуазного) искусства.

Соответственно революционизировали футуристы и взгляд на художественное творчество; они были, пожалуй, первыми в истории мастерами, провозгласившими своей задачей не противопоставленное жизни творчество, а позитивную обработку материала. Они об'явили себя профессионалами-ремесленниками,— техниками искусства, разоблачая метафизическое жречество калонизированных буржуазных художников.

Таким образом, исчерпывающий техницизм в идеологии — первая особенность футуристов.

Если обратиться к их общественной деятельности, то здесь надо подчеркнуть следующее:

Футуристы — опять-таки первые — работали в непосредственном общении с потребителем. До футуристов между художниками и т. н. публикой стояли издательства, акционерные компании, меценаты. Футуристы прорвали этот финансово-рыночный фронт и вышли на демократическую улицу (совершенно единичной случайностью, демагогически использованной критиками, яв-

ляется то, что Маринетти — сын миллионера). Впервые за много столетий стихи стали читаться на улицах, площадях, митингах и т. п., а художники вышли из своих кабинетов, ателье, кабачков.

Далее.

В то время, как все прежние художественные группы и течения выступали в порядке строгой преемственности и традиции, футуристы объявили борьбу прошлому, порвали с традицией, стали зачинщиками невиданной революционной классово-борьбы с привычным буржуазным искусством: они — этого в искусстве раньше не было — утверждали, что каждая эпоха создает свое искусство, только для нее и органическое. Иначе говоря, футуристы выдвинули в эстетике принцип социально-исторической относительности (не случайно среди футуристов популярен Эйнштейн) и повели бой с абсолютными и фетишами буржуазного общества: с канонизированной «красотой», со стилизацией, с архаикой и т. п.

Вся общественная деятельность футуристов сопровождалась бешеной травлей со стороны буржуазного общества, доходившего буквально до остервенения, когда ему наносились эстетические «пощечины», когда ниспровергались самые священные для него традиции, когда ударяли по «общественному вкусу», по выпренному эстетизму, по бытовому укладу.

Наиболее существенно во всем этом следующее: футуризм зарождался, рос и творил обособленно от господствующей буржуазии, боролся с ней, был независим от нее и материально, и по своей практике, в своих выступле-

ниях. Он был чужд и враждебен буржуазии; ни одна буржуазная общественная или культурная группа не оказала поддержки футуризму, — первую помощь он получил в Советской России (опять-таки надо исключить персональную роль Маринетти).

Итак, социальная обособленность и непосредственный контакт с городским массовым потребителем (служащие, интеллигенция, учащиеся, отчасти рабочие), — такова практика футуристов.

Остается обратиться к их художественным приемам.

Так как было бы слишком утомительным и в рамках данной статьи лишним подробно анализировать художественную манеру футуризма, то я остановлюсь лишь на ряде главных черт.

Первой такой чертой является введение в искусство всех материалов практической жизни и, следовательно, разрушение стены между эстетическим и утилитарным (обновление языка, контр-рельефы и т. п.). Вторая черта — переход от пассивного воспроизведения жизни к самостоятельной трансформации материалов, как в области сюжета (современность в ее движении к будущему), так и в области языка, краски и т. д. Наконец, третьей чертой является тенденция к практическому использованию искусства (строительство языка и пр.) и сближению искусства с бытом, т. е. социальный техницизм в эстетике.

Все вышеприведенное настолько противоречит самым коренным принципам классической буржуазной культуры, что только полное непонимание и невежество может

вести к расценке футуризма, как последнего старо-буржуазного движения. Вместе с тем футуризм ни в какой мере не порожден ни пролетариатом, ни влиянием пролетарского движения. Социальный носитель футуризма — техническая интеллигенция, а футуризм — ее первое эстетическое выступление.

II

В тех странах, где капитализм не потерпел еще краха, где он частично оставался организующей силой (Америка, до-военная Италия и др.), где экспансия финансового капитала не вступила еще в явное противоречие с системой национального производства, — там техническая интеллигенция политически подчинялась буржуазии, а культурно была оппортунистической, шла на частичные компромиссы с буржуазной культурой. Наоборот, в периоды распада техническая интеллигенция политически становилась в ряды рабочих, составляя крупное ядро в т. н. реформистском Интернационале (напр. в Германии). Лишь в некоторых случаях отдельные ее отряды примкнули к коммунистам, — в России же вследствие особых условий этот переход стал массовым. Что касается, однако, культурно-творческих достижений техно-интеллигенции, то во всех перечисленных случаях они оказываются в той или иной мере одинаковыми, т. е. объективно-революционными (напр., психотехника, новейшая индустриальная физика, радио и т. п.). Мало того: можно утверждать, что в настоящее время, когда пролетариат еще не создал своей культуры, реаль-

ная продукция технической интеллигенции, за немногими исключениями, выше и передовее пролетарской, хотя тенденции, общие принципы пролетарской культуры являются, конечно, неизмеримо более высокими.

Если применить данный анализ к футуризму, то сразу же станут ясными два наиболее темных связанных с ним вопроса.

Первый вопрос — о фашизме итальянских футуристов.

Надо указать, что футуристы в Италии раскололись: часть пришла к пролетариату, часть осталась на стороне фашизма. Но и работы второй группы остаются кое в чем прогрессивными, как прогрессивно радио, хотя бы его и изобрел реакционер. Поскольку все же фашистская часть итальянских футуристов стала в ряды реакции, постольку она потеряла стимулы к прогрессивному развитию, и не случайностью является тот факт, что именно эта группа во главе с Маринетти выкинула знамя т. н. «тактилизма», являющегося крайним крылом экспрессионизма.

Второй вопрос — о тактике пролетариата по отношению к русскому футуризму. Примкнув безоговорочно к Октябрю, некоторые русские футуристы под непосредственным воздействием революции пришли к теоретическим обобщениям сознательно-пролетарского, революционно-марксистского характера (т. н. производственное искусство). Правда, практика их далека от теории. В ее методах и приемах много голого техницизма, индивидуализма; т. е. всего того, что свойственно технической

интеллигенции. Оставаясь тем не менее самым передовым художественным отрядом современности, непосредственно предшествуя рабочему искусству, — футуристы должны быть поддержаны пролетариатом в их борьбе с буржуазной эстетикой. И еще: в интересах пролетариата максимальное коллективизирующее воздействие на футуристов по линии действительного пролетарского искусства.

Ряд работников пролетарской культуры уже осознал все эти проблемы, с другой стороны, произошла дифференциация внутри футуристов, — в результате появился «Леф» — культурный блок революционной художественной технической интеллигенции и отдельных работников пролетарского искусства. Вскоре затем этот блок расширился тактическим соглашением с молодой группой пролетарских писателей «Октябрь» и вхождением ряда футуристов в работу Пролеткульта.

Тогда трудно было сказать, насколько будет прочен и продолжителен лефовский блок. Это зависело от нескольких причин: 1) от того, насколько удастся пролетаризировать свои методы отдельным футуристам (напр., заумникам), не дожидаясь реформ со стороны; 2) от того, как скоро станут на свои ноги пролетарские художники, превратясь из выучеников гнилой классической эстетики, преодоленной футуристами, в действительных революционеров искусства; 3) от того, насколько успешно будет идти внутри пролетариата ликвидация эстетически-реакционного мещанства и бескультурия, которые владеют даже его лучшими организаторами.

«Леф» — объективно прогрессивная сила. Как бы ни боролись с ним его невольные и вольные враги, торжество многих его принципов обеспечено. Все дело, однако, в том, чтобы не произошло остановки на сегодняшних достижениях. Если рабочий класс не знает границ для своего поступательного развития, то не так обстоит с технической интеллигенцией. Добившись своего и не ассимилировавшись с пролетариатом, она неизбежно станет охранительницей достигнутого, превратится в консервативную силу, т. е. вместо друга станет врагом. Это надо по мере возможности предупредить, но об этом надо помнить¹.

¹ К июню 1923 г. стало очевидным, что разработка пролетарских идей рядом с их полупопутчиками и в стороне от общих рабочих организаций теряет свою тактическую ценность: в головах у публики создавалась путаница, многих зачастую отталкивала спецовость «Лефа» и его богемский запах, а сами «лефы» нередко преступали программу блока и начинали рассматривать себя не помощниками пролетарского движения, а его заместителями. Между тем, в Союзе разгорелась борьба за искусство, в которой сторона чисто социальная явно превалировала над стороной профессиональной. Широкими рядами двинулись т. н. «попутчики» — эти до сего времени прикрываемые легальным словечком ново-буржуазные мастера; пролет-искусству пришлось сжаться и, за отсутствием многосотлетней квалификации неприятеля, отступать. Тем важнее было сохранить классовую принципиальность в организационном вопросе. «Леф» все более становился противоречивым явлением художественной жизни Союза: почему-то впереди всех, но почему-то вдали от всех, — «наедине с самим собой». 1924 год почти не видел лефовских выступлений.

БЕЖИМ... БЕЖИМ... БЕЖИМ...

Мы давно уже говорим о производственном искусстве, очень много о нем пишем, а к делу пока что не приступаем.

Т. е. дела у нас, разумеется, сколько угодно. Но дело-то это перевернуто вверх ногами.

Возрождение произошло тогда, когда первые бои закончились и принципы опять были спрятаны в карман. Опять стало не нелепым заниматься техникой без социологии, а социологией без общества. «Новый Леф» — этот умный и даровитый мастер-малого, но хорошо сработанного дела — больше уже не был блоком и относительно мало вникал в т. н. «проблемы».

Результат был очевиден: если на стол подают ни рыбу, ни мясо, то обедающие отказываются есть, а честные из поваров стараются переучиться. В 1928 г. блестящая группа новаторов, много побеждавшая и ни разу не побежденная, сдала позиции, отказавшись от сражения. «Леф» распался. В 1929 г. основная его часть, явно столкнувшись с необходимостью определиться социально и бросить сиденье между двумя стульями, образовала группу «Реф» — «Революционный

А именно:

- 1) Производственность оказалась уделом художников, новой привилегией левых жрецов.
- 2) Производственность все больше и больше становится модной эстетикой, и только.
- 3) «Гармоническим» человеком делают актеров, а конструкторами живописцев.
- 4) Воз — сиречь жизнь — и поныне там.

Пора понять:

- 1) Производство существует не для того, чтобы им любовались, как новой экзотикой, — это предоставим буржуазии.

фронт». Сомневаюсь, чтобы и это было выходом на общую пролетарскую дорогу; когда речь идет о классах, термин «революционный» звучит неясно, звучит стремлением стать на чужое место и обратить в свою частную собственность чужие цели; самый термин «революционный» слишком общий и потому всегда был термином-ширмой. Откуда бы «лефы» ни пришли и как бы ни были одиноки в профубеждениях, лучшим для них выходом было бы персонально-групповое слияние с рядовыми марксистско-рабочими организациями, с ликвидацией как претензий на монополию, так и упорной самоизоляции. Всякая другая тенденция должна быть признана за противо-пролетарскую; техно-интеллигенция не промежуточная прослойка, а одна из сильнейших организаторских сил послевоенного капитализма; поэтому она или ничто, или враг (Б. А., примечание 1930 г.).

2) Театр и прочие искусства технизируются не во имя театра и прочих искусств, а для использования оных в быту.

3) Один инженер стоит больше, чем тысяча вдохновляющихся инженерией эстетов.

4) Производственное фразерство дискредитирует фразу (искусство) и производство (изобразительное искажение).

Выход из положения может быть найден только путем привлечения к делу производственных объединений пролетариата, т. е. профсоюзов.

Фабзавуч — является тем очагом, где растут и воспитываются организаторские отряды рабочего класса. Фабзавуч до сих пор работает старыми методами, построенными на специализации (профисполнительстве) и шаблоне.

Революция проф-технического образования, создание социо-технического воспитания — вот основная задача нашего времени. Задача эта может и должна быть разрешена в трех одновременных направлениях:

1) Научно-техническая реформа (психо-техника, тейлоризм и т. д.).

2) Социально-идеологическая реформа (марксизм, универсализм и производственность сознания).

3) Психо-физическая реформа. Все вместе — пролетарская культура.

Третий пункт — касается вас, гг. художники,

Для начала предлагаю:

1) Ввести в крупнейших фабзавучах ритмику и биомеханику.

2) Ввести в высшей школе инструкторов фабзавучей те же предметы + спорт + гимнастика + художественно-конструктивная обработка материалов.

3) Создать политехникум психофизической трудовой культуры, а в его правление включить:

а) тео-конструкторов;

б) кино-конструкторов;

в) членов НОТ;

г) изо-конструкторов;

д) инженеров.

4) Студентов по окончании снабжать дипломами инженеров быта.

5) Политехникум передать в ведение ВЦСПС¹.

(«Зрелище», 1923, № 35)

¹ Статья написана в то время, когда реализация производственного искусства мыслилась чересчур ствлеченно и значит мало практично. В культотделах ВЦСПС, МГСПС, ЦК профсоюзов, отдельных крупных фабзавкомов Москвы и Ленинграда шли разговоры о реформе рабочего образования, о революции производства, о превращении труда в творчество. На небольшое число месяцев стали актуальными и вопросы художественного в промышленности; созывались совещания с участием левых мастеров, теоретиков и организаторов; принимались резолюции против декоративности и прикладничества; на бумаге учреждались особые «синтетические» фабзавучи и проектировались новые программы. Так напр., Пролеткульт и ЦК печатников предполагали устро-

УТОПИЯ ИЛИ НАУКА?

Теоретикам производственного искусства приходится сплошь и рядом встречаться с возражениями, коренящимися либо в непонимании, либо даже в полном незнании их идей. Одно из главнейших возражений подобного рода сводится к следующему:

Производственники полагают, что искусство должно слиться с общественно-материальным жизнестроением, и требуют этого слияния немедленно.

Так как действительное и полное проникновение искусства в быт возможно лишь

ить чуть ли не техникум полиграфического искусства на основе полного слияния НОТ и искусства в производственном, левом, толковании последнего. В 1922 г. на фабрике б. Леснера в Ленинграде, в 1923 г. на б. Куваевской мануфактуре в Иваново-Вознесенске начались беседы о походе против «украшений» за «конструктивность»; несколько позже два-три художника-лефовца проникли-таки на заводы (Л. Попова, В. Степанова).

Все это было слишком рано, хотя, конечно, полезно. Без

в конституированном коммунистическом обществе, то производственники являются не более, как утопистами.

Утопизм производственников сказывается и в отрицании изображающего и украшающего искусства, и в догматическом подходе к строительному искусству, напр., архитектуре: производственники не учитывают ни материальных возможностей переходного времени, ни его разнообразных конкретно-бытовых потребностей (см. статьи и рецензии Троцкого, Луначарского, Тугендхольда и др.).

Разберемся по порядку.

Прежде всего — относительно «немедленного слияния» искусства с общественным производством.

Нужно с самого начала подчеркнуть: проз-теоретики, поскольку они остаются теоретиками, ничего не «требуют», они исследуют и доказывают. И если мы обра-

пионеров событий не происходит. Но и сейчас события эти еще не наступили. Качество продукции — одно из слабейших мест сов-промышленности, для которой даже чистый и благоприличный НОТ является вопросом не завтрашнего года. В 1922-23 гг. было куда хуже, не говоря об отсутствии у самих пропагандистов производственного искусства специализированного подхода к их собственным целям. Дело, намеченное в статье, потребует и более дифференцированных методов и более долгого пути, вступать же на этот путь и надо в каждый любой момент (Б. А., прим. 1930 г.).

тимся к соответствующим исследовательским работам, то окажется:

1) проз-теоретики утверждают, что производственное искусство возможно только как искусство победившего экономически пролетариата, как искусство коллективизированного производства, как искусство непосредственно на массового потребителя,— т. е. как искусство, развертывание которого в широком масштабе мыслимо в сравнительно отдаленном будущем;

2) они первые установили ту тесную и необходимую связь между реализацией производственного искусства и коммунистическим строительством, которая еще недавно не была ясна огромному большинству марксистов — в том числе и нынешним критикам. Последние только теперь под несомненным влиянием производственников увидели, что искусство социалистическое будет искусством производственным, но вместо того, чтобы поблагодарить за ценное научное открытие, пробуют его использовать для борьбы с изобретателями.

В чем же, следовательно, основное различие между создателями теории производственного искусства и ее «критическими» (ревизионистскими) последователями?

Производственники полагают, что, несмотря на отдаленность полного осуществления их прогноза, приступать к частичному осуществлению задач производственного искусства надо теперь же, что, подобно социалистическому строю, искусство этого строя будет реализоваться постепенно, десятилетиями, с непрерывным накоплением опыта, в классовой борьбе с формами

искусства буржуазного; что отмахивание от сегодняшнего революционно-художественного делания и ссылки на «отдаленность» есть замаскированная поддержка буржуазного искусства, т. е. эстетическое соглашательство, эстетический меньшевизм, ревизионизм, оппортунизм; что политехническое преобразование наших художественных училищ, постановка экспериментальных работ на образцовых заводах и изобретательство стандартных форм материального быта, хотя бы в сфере мебельного, костюмного и т. п. производства, не только экономически, но и идеологически выгодно одним уже тем, что это было бы ударом по прикладничеству разврату, процветающему в пролетарском искусстве (см. обмундирование Красной армии, оборудование Сель-Выставки и т. д.).

Этого мало.

Ближайшее, по крайней мере, десятилетие промышленность Советской России должна будет удовлетворяться прикладничеством, как единственным методом, к которому технически и экономически приспособлены наши заводы в своем большинстве. И спрашивается: неужели для нас безразлично, какие эстетические формы будут прикрывать материальную конструкцию вещей? Неужели нам все равно, за чью, за какую эстетику станут агитировать предметы рабочего быта? Неужели мы не обязаны использовать даже прикладничество для удара по старой этике узорчиков, цветочков и т. п.?

И спрашивается еще: разве возможно такое использование без наличия собственной эстетики — эстетики

социально-технического утилитаризма, данной не в абстрактных рассуждениях, а в ее конкретном — пускай лабораторном, пускай частичном — овеществлении?

Вопрос, значит, стоит так: или культивировать буржуазное, реакционное, тянущее назад искусство, или по мере сил строить свое революционное, пересоздающее быт рука об руку с общесоциальным строительством; или сидеть сложа руки, вздыхать о будущем и ожидать его, погрязать в болоте эстетического мещанства, или бить по этому мещанству и строить новые формы, исходя из задач созидającego пролетариата. Проз-теоретики предпочитают второе.

Теперь по поводу изображающего искусства.

Указывают, что производственники не хотят знать ничего, кроме беспредметных форм конструктивизма, что с их точки зрения изображающее искусство должно быть пролетариатом отвергнуто.

Опять-таки с самого же начала: ничего подобного никто из них никогда и нигде не говорил. Недоразумение здесь кроется в следующем: критики, живущие традициями буржуазного искусства, приняли беспощадную борьбу производственников со станковизмом, т. е. с буржуазной формой изображающего искусства, с формой самодовлеюще-созерцательной, за борьбу с изображающим искусством вообще. Между тем, производственники не только не боролись с изображающим искусством, не только не отменяли, следовательно, «переходных» фаз пролетарского искусства, но, наоборот, выдвинули ряд таких изобразительно-воздействующих художественных

форм, которые, по их воззрениям, должны быть с особенной настойчивостью культивируемы в эпоху пролетарской диктатуры. Решительно отвергая комнатно-музейный станковизм, они борются за плакат, за иллюстрацию, рекламу, фото и кино-монтаж, т. е. за такие виды утилитарно-изображающего искусства, которые были бы массовыми, выполнимыми средствами машинной техники и тесно связанными с материальным бытом городских промышленных рабочих. В этом смысле производственники — прикладники.

Производственники никогда не были догматиками. И если бы станковизм можно было использовать как форму пролетарского искусства, они не протестовали бы. Однако станковая картина, воспитывающая пассивное любовование иллюзией и уводящая из быта, по этому одному не способна стать боеспособным оружием в руках пролетариата. Отсюда, конечно, не следует, будто пролетариат должен порвать со всяким изображением в искусстве, как это померещилось критикам, для которых вне станковизма нет изобразительного мастерства. По их взглядам, плакат и т. п. — низменные формы творчества, «недостойные» великого класса. По взглядам производственников — все дело в квалификации, в умении и желании вложить максимум творческой изобретательности в то дело, которое в руках буржуазии прозябало на эстетических задворках.

Формулирую: проблема пролетарского переходного-изображающего художественного творчества — это проблема агит-искус-

ства,— искусства, агитационного не только по теме, но и по приемам материального оформления.

Все предыдущее с достаточной очевидностью показало, насколько далеки производственники от какого бы то ни было утопизма. Для большей убедительности, однако, я специально остановлюсь на упреке, брошенном «лефам» Троцким и сводящемся к тому, что они якобы не считаются с потребностями современного советского строительства.

В чем же увидел Троцкий эту псевдо-оторванность производственников от текущих задач, от сегодняшнего дня?

В их прямолинейной, суровой борьбе за индустриальный «стиль», в их революционном отрицании всего внеиндустриального.

Снова жестокое недоразумение.

Да! «лефы» — убежденные и последовательные индустриалисты в искусстве. Такова их программа-максимум. Но только благодаря ей могут они строить свою программу-минимум, свою сегодняшнюю тактику.

«Надо знать, куда и как идти,— говорят лефы,— надо иметь свой железный курс в искусстве так же, как он имеется в политике и экономике,— иначе собьешься с пути. Но это не значит, будто немедленно, минуя все промежуточные этапы, можно достигнуть конечной станции. Она — дело будущего. Однако будущее есть начатое сегодняшнее. В противном случае — приятие всех и вся,

беспринципный эклектизм и, как результат, подчинение господствующей эстетике, т. е. эстетике буржуазии».

Насколько непроработанность и всепрямие вредны для наших товарищей, видно на следующем примере.

Производственное движение затронуло все виды искусства, в том числе и театр. В настоящее время, кажется, уже нет никого, кто бы не соглашался с «лефами» насчет слияния театра с жизнью в социалистическом обществе. Соглашается, и притом особенно горячо соглашается с этим и Троцкий. Во что, однако, превратилась лефовская идея в трактовке Троцкого, показывают следующие знаменательные строки режиссера Н. Евреина:

«... Я бесконечно благодарен Льву Давыдовичу Троцкому, а вместе со мной и все мои единомышленники (вольные и невольные), за ту исключительно-ценную поддержку, какую нашла идея театрализации жизни в его последних литературных трудах. Говоря о «новой государственной театральности» и отмечая, что в то время, как теоретические доводы в пользу новых форм быта действуют только на ум,— «театральная обрядность действует на чувство и воображение» и что «влияние ее, следовательно, гораздо шире», тов. Л. Троцкий справедливо полагает и вместе с тем верно предсказывает, что — «творчество новых форм быта и новой театральности быта пойдет в гору вместе с распространением грамотности и ростом материальной обеспеченности. «У нас есть все основания следить за этим процессом с величайшим вниманием» утверждает Л.

Троцкий (см. его статью «Семья и общественность» в «Петр. Правде» № 156). «Не может быть, конечно, и речи о каком-либо принудительном вмешательстве сверху,— поясняет он далее,— т. е. о бюрократизации новых бытовых явлений. Только коллективное творчество самых широких кругов населения, с привлечением к этому делу артистической фантазии, творческого воображения, художественной инициативы, может постепенно, в течение годов и десятилетий, вывести нас на дорогу новых одухотворенных, облагороженных, проникнутых коллективной театральностью форм быта» («Жизнь Искусства», П. 1923 г., № 38).

В этой же статейке Н. Евреинов заявляет, будто «Леф» принял его, Евреинова, теорию театрализации жизни.

Опять и опять сразу же: если это заявление сполна верно относительно Троцкого, то оно ни в какой степени не касается «лефов». Снова кардинальное недоумение, простительное для эстета-режиссера, но непростительное для Троцкого.

В чем же дело?

Вопрос о грядущем слиянии искусства и, в частности, театра с жизнью поставлен впервые не Евреиновым, не «лефами», не Троцким. Этому вопросу много десятков лет. В разное время разными общественно-идеологическими группами искусство жизнетворчества понималось по-разному. После выступления «лефов» наметились два прямо друг другу противоположных взгляда.

Первый:

Те приемы и формы творчества, которые создаются на театральных подмостках, надо ввести в жизнь,— театрализовать ее. Это взгляд Н. Евреинова, взгляд эстетизатора жизни, взгляд «чистого» художника, режиссера сцены, желающего подчинить действительность приемам своей узенькой специальности,— внести в жизнь т. н. «красоту».

Второй:

Надо перестроить театр, изгнав из него эстетический формализм, на основах общесоциальной, вне-эстетической науки и техники (физкультура, психотехника и пр.). Только выросшие в этом новом «ожизненном» театре мастера смогут, вместо театрализации быта, дать строго утилитарное, тейлоризированное бытооформление.

«Преображать» быт,— вот чего хочет Евреинов.

Целесообразно конструировать быт — вот чего добиваются «лефы».

«Лефы» — против, а не за театрализацию жизни.

«Лефы» требуют производственных методов, производственного сознания, мироощущения, подхода ко всей области искусства без исключения. Не индустриально-коллективный быт освящать «красотами» станкового театра, а театр подчинить до конца строительным методам и задачам коллективизированного индустриального быта. Вот почему «лефы» могут быть практиками сегодняшнего дня, сохраняя свою программу-максимум,— вот почему люди, отвергающие эту программу, не могут дать ничего, кроме давно захватанной и на сей раз

действительно утопичной и притом реакционно-утопичной идеи театрализации быта. Они не умеют найти, не видят, не воспринимают эстетики самой действительности,— жизнь им кажется чем-то недостаточным и требующим восполнения. Им хочется взять эстетику напрокат у вне-бытового искусства, у искусства, противопоставленного действительности и выделенного из нее. Совершенно очевидно, что такое желание никак не совпадает с задачами пролетарского строительства, т. е. строительства, которое ищет «красоту» в себе самом, в формах собственного развивающегося и сознательно организуемого бытия.

Мораль.

Нельзя говорить об искусстве революции без точной программы-максимум. Нельзя, владея марксизмом, считать это достаточным и выжидательно лавировать среди художественных течений современности, предоставляя им полную «самодеятельность». Стихийность общественного развития противоречит интересам рабочего класса, хотя бы речь шла о такой «высокой» материи, как искусство. Рабочий класс будет строить свое искусство на основе научного предвидения и сознательной планомерно-организующей практики, т. е. так же, как он поступает в политике и экономике. Теория производственного искусства дает возможность рабочему классу перейти и здесь от утопии к науке.

(«Леп», 1924, № 4)

ИСКУССТВО И ОРГАНИЗАЦИЯ БЫТА

I

Материальный быт общества есть функция промышленной техники и сознательно-формального творчества, т. е. искусства. Современный (не рабочий и рабочий) материальный быт, т. е. социально-буржуазный быт складывается под целым рядом влияний, значительно видоизменяющих прямое действие техники и искусства.

Благодаря тому, что в капиталистическом обществе производство рассчитано на рынок, а, следовательно, не связано непосредственно с организацией потребления (материального быта), но вместе с тем должно изготовлять предметы потребления,— последние оказываются несоординированными с нуждами общества; благодаря, далее, тому, что капиталистическое производство разлагается на независимые промышленные единицы, конкурирующие между собою, продукты этого производства отличаются крайним индивидуализмом форм, разностильностью и субъективной случайностью; благодаря, наконец, тому, что капиталистическое производство ра-

ботаает в интересах присвоения прибавочной стоимости в условиях рыночного хозяйства и массовой продукции, техническая мысль обращается не к социальной ценности продукта, а к его меновой ценности, руководствуясь спросом, экономичностью (меновой), «раритетностью» формы или, наоборот, ее модностью и традиционностью (см. об этом: Зомбарт, «Современный капитализм», том II, 1-е изд.). Рыночный характер крупного производства неизбежно приводит к так наз. техницизму процесса, где социальное назначение вещи подменяется ее промышленной рентабельностью с полярно-противоположными результатами: выхолощенным «американизированным» шаблоном и консервативной эстетски-стилизаторской мещанской «красотой» всех ступеней по рангам покупателей. И в том и в другом случае буржуазная инженерия поставляет обществу вещи, лишенные целостной органичности.

Следующее отличительное свойство буржуазно-материального быта — его косность и окаменелость, причина которых лежит в стихийности бытового развития и в отсутствии единой общественной творческой воли, направляющей эволюцию быта сознательно и научно-целесообразно. Знаменитые герани, канарейки, занавески и многое прочее — лишь наиболее выпуклое выражение того, что присуще буржуазному быту вообще.

В связи с этим находится полнейший анархизм буржуазного быта, формирующегося под влиянием миллионов индивидуальных, а потому субъективно-случайных вкусов, которые опять-таки полярно-противоположно соз-

дают тупой консерватизм форм (привычки, эстетические идеалы, фетишизм вещей старины и т. д.) и массовую их изменчивость вне какой бы то ни было связи с целесообразностью (мода, прихоть и т. д.).

Остается сказать о влиянии искусства на быт в буржуазном обществе. Влияние это двояко: во-первых, влияние так называемого станкового искусства и, во-вторых, так называемого «прикладного».

Искусство есть формоорганизующее творчество; поэтому именно ему, казалось бы, суждено было оказать решающее воздействие на быт. Тем не менее, в буржуазном обществе такое воздействие заранее исключено самой системой художественного труда. Станковое искусство, будучи индивидуалистически-изобразительной формой, не может организовывать реальный материальный быт иначе, как только опосредствованно, — через так называемые вкусы потребителей искусства (таково было, например, влияние импрессионизма на костюм, обстановку и проч.). Но эти вкусы, как мы видели, перерабатывают все анархо-консервативно или превращаются в моду.

Что касается прикладного искусства, то оно или помогает инженерии в стилизациях, так как прикладники выходят из той же станковой школы, что и станковисты, или создает ложно-классические уникумы дверцов, церквей, музеев и т. д.

Остальное в буржуазно-материальном быту — шаблон, и только недавно начавшаяся бешеная изобретательская деятельность трестированной индустрии с ее машиниз-

мом, не давая застыть формам в неподвижности и направляясь на изготовление продуктов производительного потребления, строит в пригородах зачатки целесообразного быта; однако здесь техничность убивает социальное, превращая машинизм в какофонию.

II

Конкретно о современном быте в его взаимоотношении с искусством можно говорить в двух разрезах: искусство квартиры и искусства на улице; так называемые общественные учреждения представляют собою комбинацию этих двух видов художественной организации быта.

Искусство квартиры есть, конечно, не только искусство в квартире; сюда относится все то, что связано с художественным потреблением квартирующего индивидуума и что вводится им в свой личный быт или как-либо к данному быту имеет отношение.

Здесь в первую очередь приходится назвать музеи и выставки. Посещение их современным человеком обусловливается двумя обстоятельствами: изобразительное искусство картин и статуй есть та неосуществленная реально гармония, которой тщетно ищет буржуазное общество; в музеях и на выставках люди находят свой мир преображенным в красоту, и это служит им восполнением их неорганизованной, часто мрачной (речь идет исключительно о материальном быте) действительности. Кроме того, в музеях и на выставках человек (буржуазного общества, подразумевается) учится видеть жизнь,

воспринимает известные эстетические принципы, получает художественно-практическую установку с тем, чтобы у себя в быту проводить по собственному пониманию усвоенное. Так музей и выставка переселяются в квартиру, где организация быта подменяется, как это происходит с музейно-выставочным искусством по отношению к обществу в целом, покупными картинами, офортами, олеографиями, фотографиями на стенках или всевозможной «художественной» (севр. и проч.) посудой на подставках, в буфетах и на тех же стенках (при этом из посуды этой, понятно, не разрешается есть, ее даже трогать нельзя, — она для вида). Музей и выставка переезжают еще в квартирные альбомы с десятками и сотнями репродукций «классиков», «новаторов» (у того, кто передовее), популярных художников, — так существует буржуазное искусство в быту, соответственно готовя кадры эстетов, индивидуалистов искусства, смотрящих на мир сквозь очки станковоукрашающего творчества и забывающих о реорганизации реального быта.

Но вот человек буржуазного общества отправляется в магазин для покупки обстановки; перед ним разносортный ассортимент всевозможных вещей одинакового назначения и разных форм. Об'ективного критерия у покупателя нет, да и быть не может. Остается полагаться на вкус, на моду, на принятое, на так называемое изящное, красивое, эффектное и т. п. Так обстоит с подавляющим большинством вещей. Однако, ими удовлетвориться наш покупатель не может; в квартире надо

иметь еще специальные украшающие вещи: безделушки на этажерках, редкостные уникамы из антикварной лавки (кто побогаче), канделябры, вазоны, портьеры, посуду для праздников с выкрутасами и мн. др. А ковры, обои, женские и мужские костюмы с узорами и разводами; подушечки с вышивкой, плетеные корзинки и проч.! То же относится к временным вещам: коробкам из магазинов, оберткам, папиросным и спичечным коробкам; даже кушанья — в особенности сладости — принимают виды цветов, плетений, финтифлюшек.

Никакой, хоть бы чисто внешней, связи между каждым отдельным предметом и любым другим нет. Хаос и вместе с тем шаблон.

Очень часто бывает, что подобная эстетика во многих квартирах не замечается; это происходит тогда, когда вещи настолько привычны, что их эстетический антураж больше не воспринимается; он как бы образует необходимый технический элемент вещи в ее функции, а формальные ее свойства в глазах потребителя исчезают. Так, например, для среднего буржуа обстановка мелкого буржуа, представляющаяся последнему достаточно украшенной, внеэстетична.

III

С широко-социальной точки зрения все виды квартирного и постоянного буржуазного обихода можно подразделить на три бытовых и два классовых типа.

Организация быта в буржуазном обществе может преследовать такие цели: во-первых, так называемый

«шик», т. е. показной блеск и эффект (здесь командует специфический материал вещей, множество лишнего, бьющее в глаза прикладное украшательство наклеек, накладок и пр., раритеты, старина, подчеркнутая стилизация и подражательность памятникам искусства); во-вторых, комфорт, т. е. установка на бытовое индивидуалистическое удобство и так называемый «хороший вкус» (мягкие вещи, репродукции классиков, сочетание «полезного с приятным»); в третьих, уют, т. е. достижение семейно-квартирной замкнутости с уклоном в сторону интимности, обособленности (маленькие вещи, будуары, безделушки, «ласкающие взор» формы и т. д.). В классовом отношении буржуазные квартиры делятся на мелкобуржуазные и остальные; первые называют мещанскими, но если исключить комфортабельность, то разница между мещанским бытом и бытом немещанским окажется лишь количественной: более солидные и дорогие вещи, больший «классицизм», еще кое-что, и этим дело ограничивается.

IV

Несколько слов об улице.

Редкие выставочно-стилизованные здания, шаблон вольно-наемных домов и лишь выдержанная динамика мостовых, уличного транспорта, витрин, реклам, плакатов — единственно творческое и не случайно оказавшееся на улице, т. е. внутри частично-обобщественного быта, достижение художественно-производственной буржуазной культуры. Однако, и тут чем интенсивнее развитие го-

родской жизни, тем сильнее быт забивает человека; лучший образчик этому — нынешняя Америка.

V

Пролетарское художественное движение выдвинуло идею так называемого производственного искусства и утилитарного (технически, общественно-практически и психо-физиологически) оформления быта. Представители производственного искусства, отрицая украшения, прикладничество, суб'ективизм вкусов, защищают принцип художественной инженерии и полной нотизации материальных форм быта.

Это движение встретило протест тройкого рода. Некоторые из противников базировались на аргументах технического свойства. Другие имели в виду социально-практическую сторону вопроса. Третьи говорили (таких большинство) об идеологической и вообще психофизиологической его стороне.

Начнем с противников от техники. По их утверждению, все развитие современной, чем дальше, тем больше научной, индустрии ведет к безусловной точности в выработке продуктов. Техника крупного машинного производства в пределе стремится к тому самому утилитаризму, о котором твердят представители производственного искусства, к утилитаризму, с которым ни один художник тягаться не сможет. Если уж эти художники хотят работать в индустрии, пускай они, забыв искусство, как таковое, уйдут в чистую инженерию. Все равно, НОТ и машина не дадут им возможности сво-

бодного творчества. Кроме того, индустрия и сама по себе хороша, не к чему ее портить выдумкой эстета (подобной позиции придерживается, между прочим, германский левый художник Г. Гросс). У художника есть свое поле действия, — в крайнем случае он может где-нибудь на выставках выставлять свои проекты, будучи творческой мыслью техников.

Приведенная аргументация исходит из заранее предвзятых буржуазных представлений о технике и об искусстве: техника — это строгий учет, калькуляция, чертеж, а искусство — парящее в небесах вдохновение. Но допустив, что единственно согласуется с марксистским монистическим воззрением на творчество, возможность научно-организованного творчества и вспомнив, что техника есть лишь подвиг такого же «вдохновенного» (расшифровывается: радующего и открывающего новые пути) творчества, мы сразу поймем, что художник и техник — не несовместимые категории, что может быть инженер-художник.

Затем. Утверждать, будто нотовская индустрия формально совершенна (хотя бы в пределе), — значит фетишизировать технику, и упрек Гросса по адресу советских производителей за их преклонение перед техникой следует направить самому Гроссу. Поскольку речь идет о развитии материальной культуры общества, — техническое изобретение всегда отставало по линии формы: в производстве нехватало инженерно-образованных (не прикладников, ради бога) конструкторов-художников, — создателей моделей, нормалей стандартов быта,

тесно связанных с потребностями общества. Нет такого продукта (даже машины), который мог бы быть детерминирован исключительно технически, что хорошо доказывается, во-первых, разнокалиберностью одних и тех же продуктов в отдельных предприятиях, а, во-вторых, на наших глазах происходящей сменой форм продукции под влиянием техники, моды, эстетического спроса и т. д. Консервативность и случайность формы продукции — две отличительных черты какого угодно производства. Особенно это следует сказать о производстве предметов так называемого чистого потребления, где только художник-трансформатор быта — способен столкнуть техническую мысль с мертвой точки. Наконец, квалификация производства есть проблема качества продукции, т. е. ее формы, и вся история капиталистической промышленности с ее разрывом между искусством и техникой является лучшим свидетельством формально-целевой слабости голой техники, о чем, впрочем, говорят сами инженеры.

VI

Переходим к аргументам социально-практического порядка. Центр тяжести в них — страх перед индустриальным НОТ'ом, перед массовой продукцией, перед шаблоном, который, якобы, несет с собой машина и который убьет всякую эстетику в быту. Этот страх гонит антиготовцев к ремеслу, кустарщине, к индивидуальному вымыслу одиночек-художников, — к техническому станковизму.

Относительно поисков спасения в кустарной промышленности рассуждать долго не приходится; достаточно сослаться на экономистов; они скажут, что кустарная промышленность отошла в вечность и что по одному этому требовать от нее организации быта значит отказываться от всякой организации быта. Или искусство органически совпадет с машинной индустрией, или оно никогда не превратится в орудие непосредственного строительства материальной действительности, сохраняя то жалкое положение, которое было обрисовано выше. Конечно, можно ради эстетного коллекционерства культивировать парочку талантливых кустарей, но, во-первых, такой снобизм есть худший вид станковой самоцельщины, а, во-вторых, искусство кустарей перестало быть творческим с того момента, когда кустарная промышленность сделалась отсталой формой производства. Для настоящего же времени кустарное искусство есть искусство раритетов, нужное иностранным смаковщикам экзотики и советским любителям уникамов.

Теперь о шаблоне, грозящем материальному быту благодаря НОТ'у массовой индустрии с ее нормами и стандартами, а, следовательно, требующем вне- и даже противно-инженерного вмешательства «свободного» искусства.

Наиболее великие бытоорганизованные культуры прошлого, — эпохи так называемых органических стилей (Египет, вообще древний Восток, античность, готика) были не чем иным, как творчеством стандартов и нормалей, вычислявшихся с математической точностью

(яркие примеры: пирамиды, дорический орден, контрфорсы и мн. др.). Всякая организация есть единство методов, что вовсе не означает штампа (штамп — это застывший и потерявший свою прежнюю функцию метод) и вовсе не противоречит конкретному бесконечно-разнообразному существованию форм действительности. То же самое сполна относится к искусству, которое стандартизировано и в своих станковых произведениях (так наз. направления, приемы композиции и т. д.).

Далее: противники стандартизации, очевидно, неправильно представляют себе сущность современного НОТ^а в связи с техническим прогрессом индустрии.

Картина такова: промышленность изготавливает несколько миллионов типов продукции; допустим, что каждый продукт стандартизован в целом и что все они созданы по последнему слову научной техники, т. е. конструктивно скоординированы между собой. Результат может быть лишь один: ликвидация буржуазной мешанины быта и гармоническое взаимодействие вещей. Этого мало: НОТ предполагает еще установочную стандартизацию, т. е. составление продукта из ряда частей — нормалей, применяющихся в зависимости от цели (аналогия: детские складные игрушки). Получается неизвестная до сих пор индустрия, которая производила цельные и при том традиционные вещи, гибкость и подвижность форм; иначе говоря, получается обратное тому, о чем зловеще пророчат кустарные станковисты: широчайшая возможность художественного творчества, — правда, при условии инженерно-конструкторского перевоспитания худож-

ников, преодоления в них импрессионистско-индивидуалистических и эскизно-прикладных навыков; таких художников выдвинет, конечно, только рабочий класс.

Добавьте сюда непрерывно и чуть не помесечно шагающую вперед технику, т. е. постоянное изменение нормалей и стандартов; добавьте все более ускоренное развитие потребностей общества, и сфантазированный шаблон кустарников немедленно исчезает.

Опасность массовой продукции есть также сплошная иллюзия; миллионы одинаковых продуктов (предполагается определенная вещь), распыленных среди миллионов людей и окруженных десятками и сотнями других продуктов, — не шаблон, и тем более не шаблон, что он возникает не в пространстве, а во времени, что, как было сказано, исключается развитием техники и общественных потребностей. Однако, и здесь современные тенденции промышленности с ее установочностью предметов и возможностью их использовать по-разному уничтожают (в развитии, понятно, — пока это единичные случаи) угрозу шаблонизации быта. Скорее следует думать, что НОТ в содружестве с искусством приведет индустрию в положение легкоподвижного аппарата с более обширными «стилевыми» возможностями, чем какой бы то ни было станковизм (предварительное условие, конечно, — коллективизация производства и переход к натуральному хозяйству, где техник и потребитель, связанные художником-конструктором, не будут больше разделены пропастью рынка).

Итак, НОТ не недостаток, а преимущество, а победа

для искусства, желающего овладеть производством и через него материальной культурой общества.

VII

Третье возражение против производственного искусства сводится к следующему. Принцип целесообразности или, что все равно, чистого инженеризма умерщвляет мир вещей в их восприятии людьми. Вещь — не просто служебный предмет, а элемент человеческой культуры, живущий с людьми, воздействующий на их психику; вещь — товарищ человека. Поэтому нужен художник, который, не нарушая технической целесообразности, кроме того, однако, сделал бы вещи радостными, вдохновляющими, идейно насыщенными.

Последняя фраза, буквально взятая из высказываний соответствующих теоретиков, есть, действительно, «фраза» в применении к пролетарскому искусству. Понятие пролетарского искусства предполагает отрицание методов искусства буржуазного, т. е. прикладного. Но оно как раз не отвергает сочетания «целесообразности» с особым художественным «вдохновением», а, наоборот, везде и всюду проповедует подобную эстетику вещи. На деле эта эстетика означает качественно привычное, талантливое, культурное, но... прикладничество. В чем же тогда различие между буржуазными снобами и марксистскими агитаторами «радостной» вещи? Ни в чем, конечно. Так как желать целесообразную вещь сделать «вдохновенной» — значит практически добавить к вещи узоры, разводы, налочки без какого бы то ни было объективно-

го критерия, — значит целиком оставаться на позиции буржуазной эстетики.

Объясняется данная, несомненно, псевдо-марксистская концепция довольно элементарно. Ее сторонники грешат двумя пороками: непониманием социально-идеологической ценности техники и вульгарным представлением о том, что такое целесообразность вещи.

Однажды в газетах была помещена неплохая корреспонденция одного советского писателя о построенной где-то электростанции. Писатель был из до-революционных и никакого касательства к производственному искусству не имел. Он попросту описывал здание с людьми вокруг него и впечатление от виденной им картины. Писатель с воодушевлением говорил о железо-бетоне, как символе человеческой мощи, об электрическом свете советского государства, о тысячах технических вещей, — и все это было для него буквально пропитано идеей, настроением, людской деятельностью.

Таких корреспонденций множество. И неудивительно: чем совершеннее воплощена в материале техническая идея, тем она социальнее, идеологичнее, — тем сильнее впечатляет, тем больше общественных ассоциаций с ней связано, — так как техника есть человеческое творчество, и технически-целесообразная вещь только для человека есть нечто близкое. Машина для животного — кусок природы, а для нас — социальный и потому идейно-впечатляющий организм. Надо видеть в технике только ее буржуазную сторону, только ее капиталистические, антипролетарские тенденции, чтобы, стоя на по-

зиции марксизма, взывать к украшательству. Вообразите себе украшенный паровоз или украшенный телефон, и вы поймете абсурдность попыток дискредитировать технику с точки зрения эстетики.

Другой грех марксистов-прикладников заключается в игнорировании социально-практической и психо-физиологической целесообразности вещи, о которых индустрия буржуазии почти не заботится, но которые — вместе с технической целесообразностью — составляют одно необходимое целое, реализуемое лишь на основе НОТ, конструкторской художественной инженерии и ликвидации прикладничества.

Цвет, объем, фактура, линейные контуры, пространственные соотношения в вещах, материал вещи доступны научно-художественному творчеству, и действительная реализация «радостной» обстановки, т. е. обстановки, повышающей жизнеспособность и движущей ее в социально-прогрессивном направлении, будет достигнута тогда, когда форма вещи скоординируется до конца с ее функцией, когда оформление изымлется из ведения субъективного вкуса украшающего художника и подчинят мастеру, научно учитывающему каждый элемент вещи. И как творчество техники не страдает от союза инженерии с естествознанием, — так же искусство не пострадает от союза с НОТ'ом.

Аналогичное можно сказать о распространении вещи, о взаимодействии ее частей, об использовании вещи в быту. Бытовой НОТ стоит в современном обществе на очереди в качестве сознательной силы по организации

взаимоотношений между людьми, — гармонических, творческих и здоровых. Наука не иссушает, а организует. Иначе могут мыслить только те, для кого обобщение есть традиционная норма, а не орудие деятельности, — для кого конкретность есть анархический произвол отдельной личности, а не согласованное с сознательным достижением целей практическое и свободное от взаимных пут развитие коллектива.

VIII

Проблема художественной организации материального быта есть проблема революции внутри искусства, внутри производства и внутри самого быта. Первое достигается инженеризацией художников, второе — обобщением индустрии, третье — научным овладением бытовыми формами. Окончательное достижение этого возможно, понятно, в условиях социализма, но переходные стадии, подготовительные шаги требуются уже сейчас.

Направление же всего процесса достаточно ясно: он ведет к ликвидации быта вообще и к замене его непрерывно эволюционирующими формами социального бытия. Быт есть отстоявшийся, традиционно-консервативный костяк общества, который в силу его авторитарности (феодализм) или индивидуалистичности (меновое хозяйство) не может и не умеет сознательно управлять конкретными проявлениями своей собственной деятельности.

Планомеризация быта означает его уничтожение, причем искусство, как формотворчество, должно будет здесь

сыграть одну из главных ролей. Однако, для этого надо коллективизировать и сделать научными и художественное творчество, и организацию быта, и техническую энергию, которая движет обществом, т. е. производство.

(«Печать и Революция», 1926)

СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ ИСКУССТВА В ПРОМЫШЛЕННОСТИ

I. О ЛИКВИДАЦИИ БЕЗОБРАЗИЙ

В настоящее время подавляющее большинство работников художественной промышленности связывает вопросы этой последней с кампанией за повышение качества промышленной продукции, т. е. с внутрипроизводственными и рыночными задачами. Такой подход, в основе своей правомерный и прогрессивный, сам по себе, однако, не выдерживает серьезной общественной критики.

Каждый продукт промышленности, как только он завершает стадию изготовления (фабрика), становится уже в распределительном аппарате хозяйства явлением материальной культуры. Склады и особенно магазины с их прилавками, витринами, киосками и т. д. представляют собою далеко не технические (что теперь просто подразумевается), а в первую очередь социально-общественные категории, воспитывающие общественное отношение к вещам, формирующие вкусы, а вместе с

ними всю область человеческой психики. Тем более это относится к тому времени, когда продукт переходит в сферу потребления и превращается в определяющий элемент быта, где форма вещи (при данной ее функции) есть все.

Между тем, советская промышленность не находится в этом смысле под таким контролем. Те, кто сейчас усердно хлопочут о введении искусства в производство, забывают, что искусство в советском производстве уже имеется; мало того: что, при изготовлении продуктов так наз. производительного и так наз. просто потребления, дело почти никогда не обходится без искусства, без сознательного установления тех или иных форм вещи. Всякий рисунок на бесчисленных сортах тканей, целиком так называемая галантерея (штампы на пуговицах, трикотаж, галстуки, ленты и ленточки и многое множество других предметов), занавески с узорами, костюмы, белье, обувь, мебель, разные упаковки, обои, писчебумажные принадлежности, книги, посуда и т. п. — все это выпускается не анестетически, а с явной эстетической тенденцией, — во-первых, прикладной, а во-вторых, реакционно-прикладной.

Что может быть разительнее нынешних оберток для мыла с фиалками или женскими бюстами; одеколонных и прочих наклеек вульгарнейшего типа; папиросных и спичечных коробок; жестяных изделий для монпасе, оберточных бумажек для конфет и прочих деликатесов; консервных, шоколадных банок и коробок; мешочков для упаковки с неприменными финтифлюшками; пепель-

ниц, чернильниц портсигаров, иногда перочинных ножей; скатертей, носовых платков, полотенец, головных платков, одеял, подвязок и других более интимных вещей из туалетного обихода. А шляпы, шарфы, ботики и пр.?

Эти вещи, составляя постоянные явления быта, имеют огромное значение в деле формирования материальной культуры общества; они обмещанивают людей, приучают к пошлейшим трафаретам, как к чему-то необходимому и достождному, организуют соответствующий неизменный спрос, тем самым парализуя производственное новаторство, — их роль консервативна и реакционна.

Поэтому в настоящее время, поскольку советская промышленность еще не в состоянии широко развернуть художественно-продуктивную деятельность, было бы и наиболее легким и гарантирующим сразу крупный эффект направить внимание на полное истребление того эстетически реакционного, против чего можно объединить и прикладников и конструктивистов, но что с закоренелым упрямством держится в промышленности с ее формально-беспомощной инженерией.

Уничтожить цветочки, гирлянды, травки, женские головки, стилизаторские подделки; послать ряд культурных художников в те производства, где одно изменение прикладных приемов (другой рисунок, выбрасывание отдельных трафаретов при печатании в текстильном, жестяном, картонажном деле и т. д.) сможет повысить качество (социально-бытовое) продукции; повести кампанию за то, чтобы всякие новые (а это значит — тра-

фаретно-бездарные) формы, не требующие специальных технических приспособлений, передавались трестами контролируемому художественному органу, и, в свою очередь, создать контроль над производством, — такие цели по силам хозяйству Советского союза.

Какое крупное значение имело бы соответствующее мероприятие, показывает один случай, который мне пришлось наблюдать в текстильном производстве.

На крупнейшей ситценабивной фабрике Иванаго Вознесенска (б. Куваева) в 1923 г. рисунки вместе с цветом для тканей изготовлялись следующим великолепным образом. В одном из фабричных помещений сидели 4-6 рисовальщиков, никогда, по их заявлению, не видевших самой фабрики и процесса ситценабивного производства; в этом же помещении находился шкаф, в коем лежали сотни трафаретов за 15—20 лет (розы, разные лепестки, архитектурные узоры и т. д.); для каждого следующего выпуска продукции вынималось несколько трафаретов за прошлые годы, и из них рисовальщики по разграфленному листу комбинировали «новую» форму; в случае нужды, трафареты запрашивались из Московского текстильного синдиката, причем этот последний или не присылал ничего, или присылал ту же отвратительную рисовальщину, что и б. Куваев. Мотивировалось это потребностями рынка и определенностью спроса. Однако, попыток испробовать что-либо другое не было; напротив, мне пришлось с величайшим удивлением выслушивать от младших химиков фабрики восторженные отзывы о неописуемых по аляповатости тканях, коими

инженеры фабрики также весьма гордились. Таким образом, центром тяжести здесь была, разумеется, эстетическая никчемность производства («я ничего не понимаю в этих вещах, — откровенно сказал мне главный инженер — так наз. «колорист», — кое-как в производстве выучиваюсь», — т. е. в шаблонных приемах); даже строгая ориентация на отсталую деревню с ее «горошками» не помешала бы хоть эти горшки делать приличнее.

II. О ПЕРЕХОДНОМ ПРИКЛАДНИЧЕСТВЕ

При наименьшей косности производства и отсутствии как инженерно-образованных художников, так и широкого контакта производства с общественным потреблением (работа, через оптовую, на розницу, т. е. на индивидуального покупателя), было бы утопией требовать немедленного конструкционного, т. е. внеприкладнического творчества. Насмешки над «ситчиками» Родченко и Степановой, расточаемые ультра-левыми товарищами, свидетельствуют только о догматизме; больше того: инцидент с бывш. Цинделем, который вынудил Степанову уйти с фабрики из-за желания иметь «травку», а не геометрически машинизированные рисунки, показывает, что и эти «ситчики» еще слишком передовые для советской промышленности.

Единственный реальный сейчас путь для художественно-промышленного приложения труда — прикладное новаторство и экспериментальные изобретения с формальным курсом на максимальную целесообразность, на

усвоение принципов высоко развитой индустрии (американизации вещей и т. п.), на упрощение внешнего вида продуктов, их стандартизацию и на возможное единство с техническими процессами производства.

Существует мнение (см. статьи Тугендхольда), будто курс на целесообразность убивает в вещах их, так сказать, человечность, лишает вещи «эмоциональности» или, что все равно, гармоничной социальности. Подобного мнения могут придерживаться лишь те, для кого вещь, как таковая, в ее рациональном функционировании, не является воплощением человеческой мысли, человеческого отношения к предметному миру и его общественному существованию: радио-станция способна «вдохновлять» и фактически так именно воздействует не меньше, чем Notre Dame de Paris. Совершенные конструкции могут быть разве что испорчены так называемыми украшениями (вообразите себе «украшенный» аэроплан), но такие конструкции налицо пока в детерминированном производстве двигателей и рабочих машин, да и то не везде и не во всем. В производстве же вещей потребления никакая техника — без вмешательства художника-бытоорганизатора — не добьется целесообразности, потому что она требует стыка с потреблением, непосредственного и прямого.

Практически работа по совершенствованию форм продукции предполагает, разумеется, ликвидацию пассивного потрафления рыночному спросу со стороны хозяйственников. Прогрессивное производство всегда ор-

ганизует потребление, создает вместо прежнего спроса новый, реформирует и на базе технических изобретений толкает вперед консервативный бытовой уклад общества. Национализированная промышленность Советского союза тем более может оказывать решающее влияние на рынок, и если раньше тенденция «потрафления» оправдывалась слабостью трестов и необходимостью удовлетворять наличные требования населения при данных его привычках, то сейчас такая производственная политика была бы и экономически и в области быта реакционной: создание нового спроса есть создание нового рынка, т. е. расширение рынка вообще, а прививка населению передовых форм есть движение от консервативно-традиционного (от своеобразного крестьянского и мещанского шаблона) к революционирующему быту. Быт обычно чрезвычайно сильно отстает от техники, задерживая ее рост и мало являясь стимулом к ее прогрессу. Это несоответствие между развитием техники и окаменелостью быта можно устранить только формоизобретательством в области продукции. Поэтому даже левое прикладничество будет теперь крупным достижением.

Экономика здесь помешать не сможет. Как мне пришлось узнать, та же вышеупомянутая бывш. Куваевская фабрика, имевшая 20 печатных станков, до революции 2 из них все время пользовалась исключительно для эксперимента, выдумывания новых сортов обработки ткани и для пробного пуска этих сортов на рынок; когда через некоторый период оказывалось, что вновь

изобретенная ткань находила покупателя (понятно, тут прибегали к рекламе и т. д.), ее пускали на 10 постоянно работающих станков, — так производство управляло рыночным потреблением. Советская промышленность, правда, не в состоянии себе разрешить роскоши 10% экспериментирования, но достаточно эти 10% провести на одной-двух фабриках целого треста, чтобы художественное творчество стало экономически безубыточным и в меру его успешности — доходным.

Другим видом организованного участия искусства в производстве уже теперь следует считать привлечение художников-производственников в научно-инженерные институты по установлению нормалей и стандартов продукции, в центральные промышленные органы (ВСНХ) и т. д. в качестве компетентных экспертов формы. Недавно образованное «Общество содействия развитию художественной промышленности», несмотря на его эстетическое название (надо было бы говорить не о художественной промышленности, а об искусстве в промышленности), сыграет здесь, вероятно, серьезную роль.

Еще актуальнее, пожалуй, для текущих задач является устройство государственных или профсоюзных конкурсов рабочего клуба, рабочего жилища, планировки городов, домов труда и прочих общественных учреждений. Сюда же хорошо ввести вполне доступную по силам конкурсную проработку типов прозодежды, формы для милиции и Красной армии и т. д. Наконец, существенным и крайне необходимым средством для

широкого охвата художественно-промышленных целей может стать постоянная утилитарно-художественная выставка с образцами, прейс-курантами, моделями и иными меняющимися экспонатами массового пользования: во-первых, чтобы превратить эстетический утилитарный продукт из раритета в объект общего потребления, а затем, чтобы изобретения столицы распространить на провинцию.

То новаторское прикладничество, о котором идет речь в данной главе и которое еще не выходит за рамки буржуазного кустарничества (не в смысле художественно-кустарного производства, о чем вообще в статье не говорится, а в смысле методов приложения индивидуального «эскизного», художественного труда к машинному производству), легко перейдет в обычное традиционно-стилизаторское прикладничество и не будет переходной фазой к будущей инженерии искусства, если его не подвергнуть строгому научному контролю. Нот искусства в производстве применим и к прикладной практике; применим он в двух направлениях: 1) техническом; 2) рефлексологическом.

Технологическая рационализация художественного прикладничества должна будет заключаться в целесообразном координировании продукционной формы с процессом обработки — чисто техническим — материала (экономия материала, прочность и др.); рефлексологическая же рационализация должна сводиться к исследованию восприятия продукционной формы с точки зрения ее годности к тому или иному употреблению.

III. ПОДГОТОВКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНЖЕНЕРИИ

Еще один эпизод из осмотра б. Куваевской фабрики: когда мне пришлось в беседе с инженерно-административным коллективом фабрики указать, что на ситценабивном предприятии инженер-колорист обязан был бы иметь при себе помощником художника-инженера (в данном случае с химико-техническим и отчасти ткацким образованием), то коллектив единодушно с этим согласился; но достаточно было поставить вопрос о том, где и как готовить таких инженеров, чтобы наши взгляды решительно разошлись. Инженеры фабрики настаивали на следующем: в политехнических и технологических институтах следует для всех студентов ввести преподавание основных практических художественных дисциплин квалифицированными мастерами искусства, а уже дальше инженеры сами обойдутся. Пришлось объяснить, что просто искусство преподавать нельзя, так как подобной вещи не существует; пришлось указывать, что живописец станковых картин со всей его квалификацией только испортит будущего инженера; пришлось сослаться на пример института гражданских инженеров, где учат комбинировать античные и египетские ордена в качестве эстетического приложения к железо-бетонным конструкциям. И, тем не менее, мои собеседники, кажется, плохо усвоили ту мысль, что надо сначала подготовить кадры желаемых ими преподавателей-художников, которые органически связали бы формотворчество с определенными типами производства и потом сумели бы обучать студентов не самодовлеюще-

эстетически, а в плоскости их технической специальности.

Конечно, когда у нас будут художники-инженеры, станет целесообразным внесение художественной культуры и в школы вообще, и в особенности в ряды организаторов производства. Но при этом невозможно упускать из виду крупного обстоятельства: различия между технологической и технико-изобретательской (машины и т. п.) стороной инженерного дела и его конструктивно-«потребительской» стороной. Все эти стороны нуждаются в специальной подготовке и в специальных способностях. Современное крупное предприятие (например, завод Форда в Америке) обладает четырьмя-пятью группами инженеров: механики (организация двигателей и машин), технологи (обработка материала), иногда строители (при больших размерах здания и проч.), нотовцы (организаторы трудового процесса, главные инженеры) и, наконец, конструктора (в производствах средств потребления: чертежи, модели, проекты продукции, испытание, монтаж).

Нас тут интересует последняя категория инженеров, — конструктора вещей потребления. Вербуются они (если исключить текстилей-техников), главным образом, из рядов механиков и строителей, а подбираются на конструкторскую работу стихийно, путем случайного подбора склонностей и способностей.

Серьезный план подбора уже не случайных, а подготовленных инженеров-конструкторов предполагает выделение всего конструкторского дела, за исключением

конструирования двигателей и рабочих машин, в особую профессию; это закрепило бы в производстве те организаторские достижения, которые сейчас имеются только в очень крупных предприятиях (штат инженеров-конструкторов, конструкторские бюро), а затем это позволило бы создать соответствующие вузы, куда шли бы, естественно, люди с формотворческими способностями и с техническими идеями-целями, т. е. художники-производственники. Такими вузами должны, следовательно, стать производственные факультеты художественных вузов (Академия Художеств, Вхутемас), но радикально перестроенные в своей программной части и в своем в настоящее время грошевом оборудовании. Быть может, когда-нибудь, когда мысль о производственном искусстве сделается общепринятой и общепонятной, когда она вытеснит прикладнические и декоративно-стилизаторские представления, конструкторские факультеты будут одними из факультетов обычных политехникумов, но пока в общественной практике, в общественном сознании техническое настолько отделяется от эстетического, что сначала надо техницизировать эстетику, показать, каких равноправных инженеров могут выпускать художественные вузы, добиться хотя бы одного-двух выпусков художников-инженеров не на словах, а на деле, продемонстрировать качество их технических изобретений, фактами переубедить отсталых хозяйственников и отсталых эстетов, экономически воздействовать на производство силами реформированного искусства, и тогда попытаться ввести художественное образование

для инженеров вообще, отбирая все же художественно одаренных на конструкторские факультеты.

Такого рода программа нуждается и в усиленной поддержке государства, и в организованном участии классовых объединений пролетариата, профсоюзов.

Органическая связь техники с искусством требует нового типа художников, которые не могут быть выходцами из интеллигенции с ее расщеплением квалифицированного труда. С другой стороны, без планомерного спроса общественно-коллективного характера невозможна координация производства и потребления, а, значит, и в этом отношении проблема производственного искусства упирается в формирование пролетарского быта. Пролетарская художественная инженерия, как отряд всей пролетарской инженерии, и есть тот путь, идя которым можно и должно преодолеть сегодняшнюю кустарно-«конструктивистическую», все еще прикладную стадию соединения искусства с производством.

(«Печать и Революция», 1926)