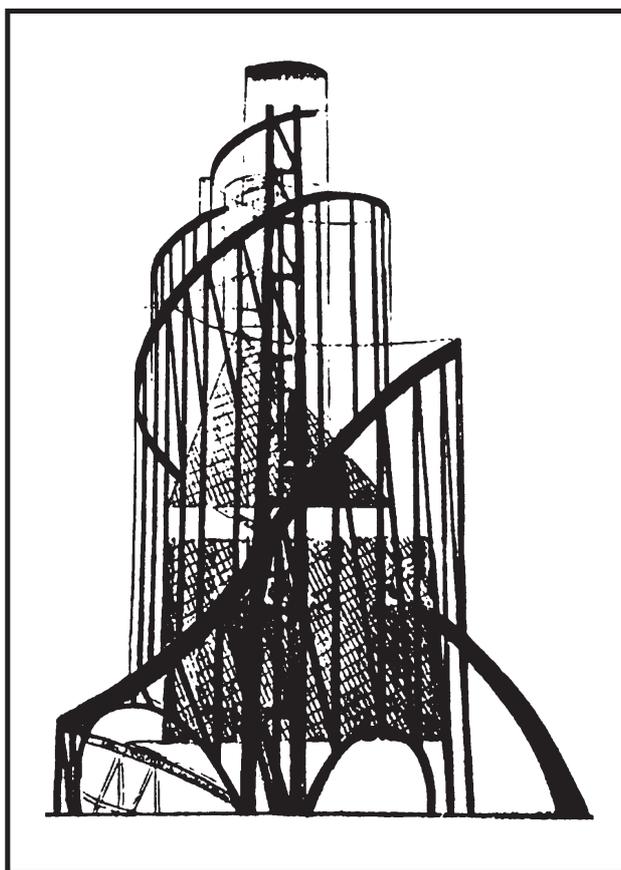


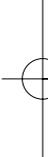
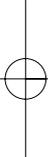
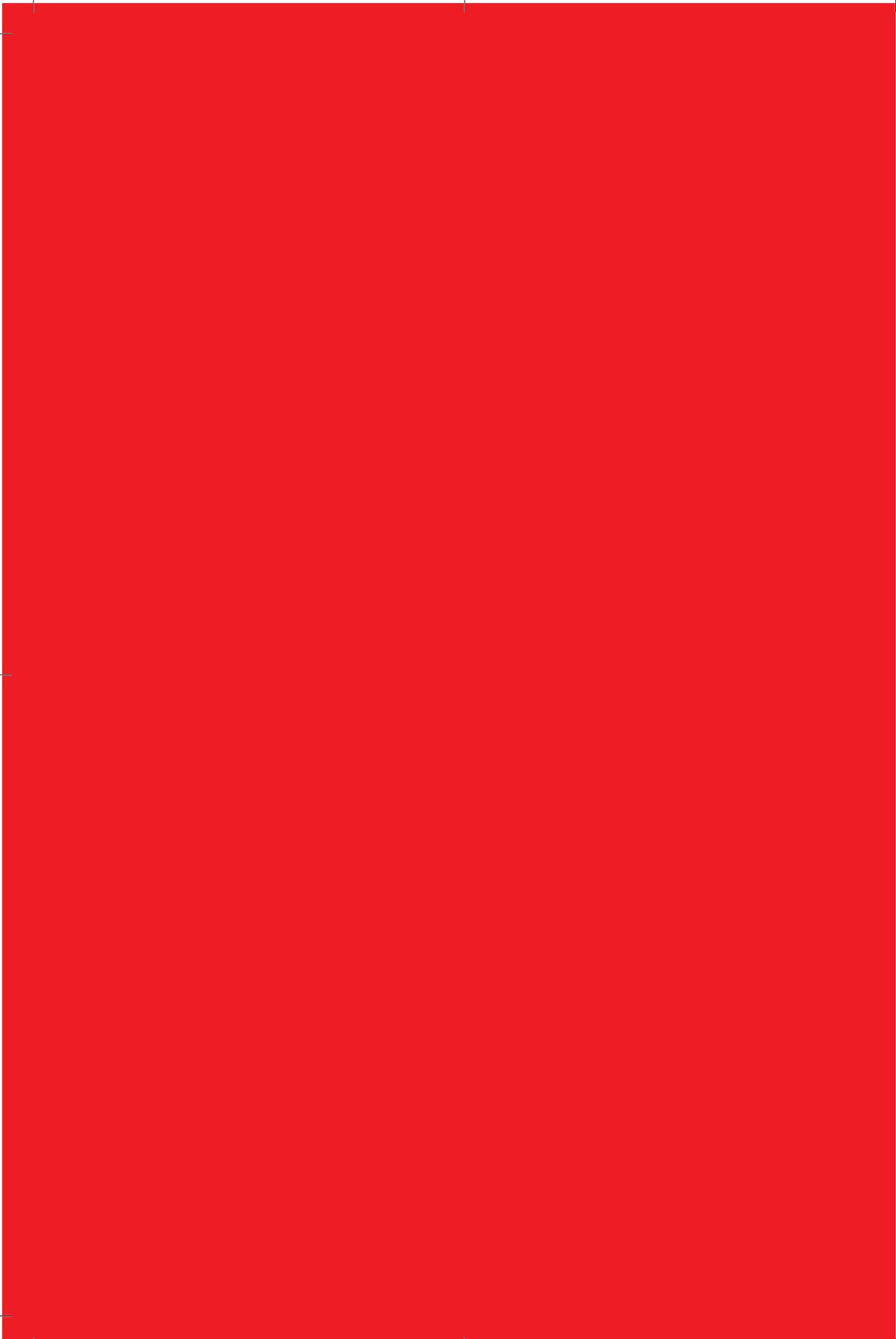
**МАРИЯ ЗАЛАМБАНИ**



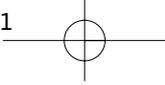
**ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ**



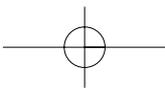
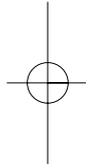
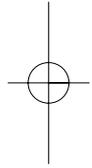
**АВАНГАРД И РЕВОЛЮЦИЯ В СОВЕТСКОЙ РОССИИ 20-Х ГОДОВ**



**МАРИЯ ЗАЛАМБАНИ ★ ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ**



Светлой памяти моего отца



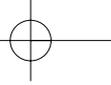
MARIA ZALAMBANI

L'ARTE  
NELLA  
PRODUZIONE



AVANGUARDIA E RIVOLUZIONE  
NELLA RUSSIA SOVIETICA  
DEGLI ANNI' 20

LONGO EDITORE  
RAVENNA  
1998



МАРИЯ ЗАЛАМБАНИ

ИСКУССТВО  
В  
ПРОИЗВОДСТВЕ

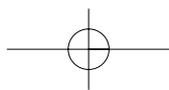


АВАНГАРД И РЕВОЛЮЦИЯ  
В СОВЕТСКОЙ РОССИИ  
20-Х ГОДОВ

МОСКВА

ИМЛИ РАН, «НАСЛЕДИЕ»

2003





## Мария Заламбани

Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. / Пер. с итал. Н.Б.Кардановой. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2003. 240 стр.

Русскому авангарду 20-годов посвящено множество работ, где рассматриваются его художественный и литературный аспекты. Однако, до сих пор нет всестороннего исследования идеологической полемики, которая велась за кулисами этого гигантского спектакля и определяла ход его действия. Вниманию читателя предлагается монография, основанная на обширном корпусе первоисточников, которые позволяют реконструировать теоретическую полемику, породившую целое направление в авангарде, лозунгом которого стало «искусство в производстве».

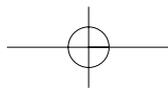
Когда вскоре после революции возникает проблема создания пролетарского искусства, производственники пытаются дать ответ на вопрос: «Как выжить художникам, если революция заявила о неминуемой смерти искусства?». Столкнувшись с опасностью, грозящей уничтожением художественного фронта, производственное движение находит свое решение. Если социалистическое общество отрицает культурное наследие прошлого, если буржуазное искусство не признается, поскольку представляет собой «побег от реальности», то искусство авангарда должно стать «созданием реальности».

Так рождается гигантский проект «построения конструкции жизни» (на что указывает сам термин «конструктивизм»), охватывающий все области искусства: от театра до кино, от литературы до моды и архитектуры.

Автор книги — профессор Мария Заламбани — окончила Болонский университет в Италии, защитила докторскую диссертацию в Высшей Школе общественных наук в Париже. В настоящее время преподает русскую литературу в университете им. Габриэле Д'Аннунцио города Пескара в Италии. Автор целого ряда работ о производственничестве и русском авангарде.

ISBN 5-9208-0153-0

© Longo Editore Ravenna, 1998  
© Мария Заламбани, 1998  
© Н.Б. Карданова, пер. с итал., 2003



## ПРЕДИСЛОВИЕ К РУССКОМУ ИЗДАНИЮ

Прежде чем предложить вниманию русского читателя настоящий перевод нашей работы, которая в целом была задумана и написана во второй половине 90-х годов (в Высшей Школе общественных наук, в Париже она была защищена как докторская диссертация), мы задались вопросом, насколько оправдана ее публикация сегодня. Действительно, может показаться, что в некоторых аспектах исследование утратило свою актуальность, хотя бы потому, что в последнее время библиографическая панорама значительно расширилась. Однако внимание исследователей всегда привлекали художественные аспекты конструктивизма, тогда как интерес к историко-социальным аспектам производственно-конструктивистского движения оставался довольно скудным. Если производственничество и исследовалось, то всегда как маргинальное явление, прежде всего — с точки зрения своей связи с соцреализмом. И действительно, это — одна из основных проблем, с которой сталкивается исследователь, приступая к изучению революционных художественных течений 20-х годов XX века в России. Прежде чем подойти к проблеме культурного наследия, оставленного нам этим течением (и, следовательно, к проблеме его связи с социалистическим реализмом), представляется принципиально важным исследовать возникновение и развитие производственного искусства и проанализировать не только его эстетический проект, но и — прежде всего — политический и социальный, сформулированные самой интеллигенцией. Именно с этой точки зрения тема еще не совсем исчерпана.

Вот почему русскому читателю предлагается наша гипотеза, которая, без сомнения, поддается критике и модификациям. Мы не внесли изменений в итальянское издание книги, опубликованной в 1998 году, поскольку до сих пор считаем обоснованной нашу гипотезу о том, что к роковым ошибкам интеллигентов-производственников и конструктивистов привела их исходная идеологическая платформа.

Смерть авангарда напророчена уже в его самых первых теоретических формулах, в его интерпретации социализма. Поскольку последний понимается ими как высокодисциплинированное общество, полностью посвятившее себя производству, проект искусства произ-

водственников постепенно превращается в проект власти одного класса над другими. Этот класс — интеллигенция — формулирует данный проект, основываясь на идее высокодисциплинированного искусства, построенного на парадигме научной организации труда (НОТ) и полной рационализации нового советского общества. Мы приходим к заключению, что эстетические идеи целесообразного конструктивистского искусства, лишённые своей социалистической матрицы, будут взяты и усвоены наиболее развитыми капиталистическими государствами в процессе создания современного промышленного дизайна. А политический проект дисциплинированного искусства и высокорационализированного государства будут унаследованы социалистическим реализмом.

Теперь, когда в России, начиная с 1991 года, горизонт научных исследований значительно расширился, нам кажется, что новая постановка данной проблемы может стать хорошим стимулом для дальнейших исследований. В свете появляющихся все новых и новых работ, которые убедительно свидетельствуют о совершенно новых подходах по сравнению с советской эпохой, эта тема, которая до сих пор почти полностью игнорировалась, сегодня может быть пересмотрена. Настоящая работа призвана стать стимулом для дискуссии.

## ПРЕДИСЛОВИЕ К ИТАЛЬЯНСКОМУ ИЗДАНИЮ

Улицы — наши кисти.  
Площади — наши палитры.  
Книгой времени  
тысячелистой  
революции дни не воспеты.  
На улицы, футуристы,  
барабанщики и поэты!

*В.В. Маяковский.*

Приказ по армии искусства. 1918.

В бурные 20-е годы XX века в России долгое время оставалось в тени одно из множества движений, чье кредо было реализовано — в области искусства — одним из художественных течений конструктивизма, получившим название «производственное искусство» (или «искусство в производстве»). В течение длительного времени оно находилось в забвении — возможно, потому, что касалось смежных областей, связанных больше с историей идей, чем с историей искусства. В определенный момент общественный интерес был прикован к художественной реализации идей производственного искусства — в частности, к тем произведениям искусства, которые выставлялись (и выставляются до сих пор) в художественных галереях и выставочных залах всего мира. И если художественные аспекты этого течения глубоко и всесторонне изучены историками искусства, то идеологические причины, его породившие, в сущности остались неисследованными. В действительности же производственное искусство своими корнями уходит глубоко в «гумус», питавший идеи революции и их реализацию, в то же время испытывая влияние художественной, социальной, политической и экономической жизни эпохи.

В настоящей работе делается попытка исследовать и воспроизвести теоретические споры, приведшие к возникновению искусства в

производстве и таким образом пойти дальше уже известных фактов, касающихся конструктивизма.

С точки зрения истории идеологий становится понятным, что теоретической основой «производственничества» является исторический материализм и что для его теоретиков идеи социализма представляют глобальную программу преобразования общества на основе принципов НОТ. Но вопрос, как реализовать задуманный проект, вызывает ожесточенные теоретические споры художников, критиков искусства и литературы, членов ВКП(б).

Проект производственного искусства был также ответом интеллигенции на другой вопрос, возникший непосредственно после Октябрьской революции, когда появилась необходимость в создании пролетарского искусства и перед интеллигенцией встала проблема: «Как выжить художникам после провозглашенной революцией смерти искусства?» Чувствуя угрозу художественности, производственно-конструктивистское движение предлагает свое решение этой проблемы: если социалистическое общество не принимает культурного наследия прошлого, если буржуазное искусство отброшено как «бегство от действительности», то авангардистское искусство должно стать «воссозданием действительности».

Именно так возникает великий проект «жизнестроения» (о чем говорит само название «конструктивизм»), в котором объединяются все виды искусства: театр и кино, литература и мода, архитектура и графика.

Вокруг проекта жизнестроения в России уже с 1918 г. разгорелась оживленная дискуссия самых разнообразных художественных (и нехудожественных) направлений. В этом столкновении мнений невозможно определить какую-то единую и постоянную линию, так как стратегии и тактики менялись и умножались многократно — в зависимости от победы или поражения отдельных течений. Официальная, государственная точка зрения выражается как государственными органами, так и идеологами социализма и критиками, которые полемизируют с представителями художественной интеллигенции на многочисленных публичных лекциях, а также на страницах разных периодических изданий.

В настоящем исследовании мы пытаемся выявить и заставить «заговорить» первоисточники дискуссии. На основании анализа книги «*Искусство в производстве. Сборник художественно-производственного совета отдела изобразительных искусств Наркомпроса*» (М., 1921), полностью посвященной проблеме, вынесенной в заглавие, можно заключить, что уже с самого начала разные концепции производственного искусства не имели общей платформы. Из текста этого сборника явствует, что производственники видят свою основ-

ную задачу в создании особого искусства для нового социалистического государства, искусства, которое отказалось бы от своих буржуазных корней и спустилось бы на улицы, пришло на фабрики и заводы. Здесь очевидна точка зрения нового социалистического государства, которое требует создания пролетарского искусства, т.е. искусства для нового потребителя-производителя. Но формулировка «пролетарское искусство» в устах интеллигенции и народных масс получает разную интерпретацию: искусство, создаваемое рабочими, или искусство, создаваемое для рабочих? Представители народных масс больше склонялись к первому из двух значений, в то время как мнения художников часто разделялись. Некоторые подразумевали под пролетарским искусством, созданное только и исключительно пролетариатом, другие — искусство, созданное художественной интеллигенцией и переданное массам. Очевидно, что первое понимание искусства было очень опасным для интеллигенции: таким образом она оказалась бы «вне игры» как минимум до следующего поколения. Поэтому позицию интеллигенции, которая готова пожертвовать своим прошлым, знаниями и привилегиями, можно истолковать как стремление выжить и занять достойное место в культурной жизни страны и после революции. Однако так же верно, что некоторые ее представители видели свой идеал в утопии пролетарского искусства, которое ни в чем бы не уступало старому элитарному буржуазному искусству.

В работе в первую очередь делается попытка выявить и подчеркнуть богатство и разнообразие теоретических дискуссий, а также множество практических последствий, к которым пришло производственно-конструктивистское движение. Помимо идеологических споров на страницах журналов, на публичных лекциях, а также в учреждениях, где новое искусство должно было зародиться (как, например, ИНХУК), рассматриваются и практические последствия движения. В результате анализа мы установили, что оказало свое влияние и тяжелое материальное положение страны, очень часто делавшее невозможным практическое осуществление производственных проектов.

В первой главе книги мы рассматриваем понятие пролетарской культуры, которая, по всей видимости, предшествует и сопровождает концепцию производственного искусства. Пролеткульт, чьим крупнейшим представителем был А.А.Богданов, представляет собой теоретическую модель концепции искусства в производстве, которая — вместе с художественной моделью футуризма — легла в основу искусства в производстве.

Анализируя путь, приведший к формированию производственного искусства как сложного, но самобытного движения, во второй

главе мы рассматриваем переход от художественной промышленности к искусству в производстве (начиная с первой попытки применить концепцию искусства к промышленности и заканчивая преобразованием фабрики в один из центров художественного творчества). В результате анализа мы установили, что если художественная промышленность еще в какой-то мере зависит от понимания труда как ремесла, то производственное искусство поднимается на ступень выше и предусматривает уже массовое производство. Производственное искусство отвечает именно на призывы промышленного производства. В третьей главе прослеживается, как искусство в производстве, пытаясь преобразовать общественный строй, воспринимает идеи НОТ: начиная с фабрики, оно переносится в быт, преобразуя и совершенствуя его.

В четвертой главе рассматриваются некоторые наиболее значительные теоретические работы о производственном искусстве таких крупных его теоретиков, как А.Луначарский, Б.Арватов, А.Богданов, где проблема подвергается анализу с разных идеологических позиций и нередко с противоположных точек зрения. И поскольку данная дискуссия пересекается с теоретическим обоснованием и практической реализацией конструктивизма, в пятой главе мы ставим задачу определить тип отношений, связывавших эти два течения, которые в конечном итоге можно рассматривать как два этапа одних и тех же теоретических изысканий. Кроме того, разбираются теории самых главных теоретиков искусства в производстве — Б.Арватова и Н.Тарабукина.

Подход Б.Арватова можно определить как проект «*орбочения*» интеллигенции, что, по мнению автора, на практике означает «уход» художников на фабрики, а в теории выражается в ясном научном обосновании производственного искусства. Для осуществления этого плана нужно переосмыслить процесс воспитания и образования художников. Чтобы моделировать «человеческий материал» (термин Арватова), воспитание должно стать средством организации общества. Результатом этого процесса реорганизации художественного воспитания должен стать художник-инженер. Шестая глава посвящена генеалогии этой новой фигуры, которой предстоит заменить техника на производстве и усвоить художественные принципы, необходимые для эстетическо-функционального совершенствования самого процесса производства. Именно здесь сталкиваются две господствующие группы (художники и инженеры), которые боятся утратить свою идентичность (а значит, и власть) и до конца этому сопротивляются.

Создание этой новой фигуры подразумевает также наличие специальных заведений для распространения художественно-технических знаний — о них речь идет в седьмой главе. С открытием в 1920

году Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС) для подготовки художников-инженеров как бы сбывается мечта Арватова о фигуре художника-техника-инженера. В свете теорий, разрабатываемых в главном «генераторе идей» производителей — ИНХУКе, в этих мастерских проводятся некоторые из их важнейших экспериментов, в первую очередь на факультете дерево- и металлообработки, а также архитектуры. Недолгое существование ВХУТЕМАСа (закрытого в 1930 г.), тоже было отмечено внутренней борьбой и разногласиями.

В восьмой главе анализируются наиболее значительные практические достижения искусства в производстве, прежде всего в области одежды (прозодежда). Организация нового образа жизни касается также одежды: в попытке разрушить буржуазные представления о моде выражается стремление заменить их концепцией одежды как «покрытия производящего тела». Формы прозодежды должны отличаться простотой и удобством, чтобы обеспечить легкость движений того, кто производит, а не соответствовать канонам буржуазных эстетических вкусов. Геометричность форм и функциональность одежды — практическое осуществление принципов тэйлоризма, которые начинают выходить за пределы фабрики и внедряются в повседневную жизнь.

Но эксперимент искусства в производстве достигает, на наш взгляд, своего апогея в области театра. На театральной сцене осуществляет себя «тэйлоризованное тело», реализуется большая премьера производственного общества: на театральных подмостках жизнь превращается в спектакль, а спектакль — в жизнь, т.е. в производство. Спектакль жизни становится производством повседневной, общественной жизни, «тэйлоризованного тела». Роли меняются, с ними проводятся эксперименты в микропространстве театра, перед тем как применить их в общественной жизни. На сцене этого театра искусство и производство сливаются; художник и рабочий превращаются в главных персонажей большой общественной сцены социалистического государства.

Итак, в результате столкновения внутренних течений конструктивистского движения выкристаллизовалась мысль о том, что искусство должно стать ответом на запрос о рационализации социалистического общества, которое, в свою очередь, отвечая требованиям научной организации труда (советской версии американского тэйлоризма), преследовало цель создания нового быта и нового общественного поведения. Теоретики-производственники берут за основу воображение таких поэтов, как Маяковский, впервые соединивших в своем искусстве чуждые друг другу элементы, как улицы и кисти, площади и мольберты (*Приказ по армии искусства*, 1918), и превра-

щают мечты в реальность, подчиняя их социалистическим представлениям о труде.

Таким образом вырисовывается новое представление об авангарде: если раньше он считался жертвой сталинизма и вообще всего исторического периода, наступившего после смерти Ленина, то теперь мы обнаруживаем, что зародыш его смерти был в нем самом. Неспособность авангарда выработать альтернативу буржуазному искусству привела к тому, что его идея народного и «демократического» искусства была полностью поглощена капиталом и осуществлена в высокоразвитых индустриализованных странах, которые к тому же лишили его первоначальной идеологической окраски и превратили его в сегодняшний *industrial design*.

В предлагаемой работе не рассматриваются сходства и различия, отношения и взаимосвязи действительности в Советской России и в Германии, где дискуссия об эстетике инженерии кипела еще в 20-е годы и где возникновение *Bauhaus* вызвало споры ученых о первенстве русского или немецкого эксперимента. Данная тема, предполагающая длительное и серьезное изучение материала, может стать предметом специального исследования.

Другой вопрос, оставшийся открытым в нашей работе, касается литературы. Исследование, и прежде всего вторая его часть, посвящено практической реализации идей производственного искусства в области живописи, архитектуры, театра и моды. Что же касается литературы, сложность и неизученность материала наводят на мысль о том, что в первую очередь следует разрешить некоторые недоразумения, связанные с термином «конструктивизм», приведшие к тому, что некоторые ученые считали возникший в 1924 г. Литературный центр конструктивистов проявлением производственного искусства в литературе. В действительности же идеи конструктивистов-производственников были «переведены» на язык литературы другим литературным течением 20-х годов, а именно «литературой факта», ставшей «лебединой песнью» русского авангарда, который после этого последнего эксперимента окончательно ушел со сцены. Этой теме посвящена наша следующая книга, которая уже находится в производстве.

## 1

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ИСТОЧНИКИ  
ПРОИЗВОДСТВЕННОСТИ: ПРОЛЕТКУЛЬТ

Художественное творчество — процесс по преимуществу в своей основе подсознательный, контролируемый сознанием при своем уже выявлении; а подсознание имеет своей основой по преимуществу быт, и потому у интеллигента почти никогда не может оказаться пролетарским.

*Ф.Калинин.* Пролетариат и творчество. 1918.

## 1.1. Пролеткульт

Пролеткульт<sup>1</sup> — литературно-художественная организация, которая возникла накануне Октябрьской революции и активно развивалась с 1917 по 1920 год, то есть в течение полугодия после буржуазно-демократической революции и трех лет — после прихода к власти большевиков. В последующий период организация начала распадаться, со временем она была подчинена Наркомпросу и в 1932 году прекратила свое существование.

В 1920 году в Пролеткульт входило около 400000 человек, из ко-

---

<sup>1</sup> О проблеме Пролеткульта см.: *Fitzpatrick S.* The Commissariat of enlightenment. Soviet organization of education and the arts under Lunacharsky, October 1917–1921. Cambridge University Press, 1970; *Magarotto L.* La letteratura irrealista. Venezia, 1980; *Mally L.* Culture of the future. Berkeley and Los Angeles, 1990; *Scherer J.* Pour l'hégémonie culturelle du prolétariat: aux origines historiques du concept et de la vision de la «culture prolétarienne» // *Ferro M., Fitzpatrick S.* Culture et révolution. Paris, 1989. P. 11–23; *Пунегина Л.А.* Организации пролетарской культуры 1920-х годов и культурное наследие // Вопросы истории. 1981. № 7. С. 84–94.

торых 80000 были активистами. Организация выпускала около 20 журналов (в частности, «Горн» в Москве, «Грядущее» в Петрограде, «Зарево заводов» в Самаре). В 1920 году ряд пролетарских поэтов — Александровский, Казин, Обрадович и другие — вышли из Пролеткульта и образовали группу «Кузница»<sup>2</sup>. В 20-е годы организации Пролеткульта возникли также в Великобритании, Германии и других странах, но просуществовали там недолго.

Пролеткульт возник в результате длительной теоретической подготовки, когда в партийных школах на Капри и в Болонье, открытых в 1909–1911 годах левыми большевиками (впередовцами) для передовых рабочих в эмиграции<sup>3</sup>, был поднят вопрос о взаимоотношениях пролетарской культуры, революции и социализма. Главным теоретиком и идеологом движения стал А.А.Богданов, который еще в предоктябрьские годы разработал свою концепцию чисто пролетарской культуры, то есть культуры, создаваемой исключительно самим пролетариатом.

Целью организации было создание пролетарской культуры через развитие творческой деятельности пролетарита. Именно попытка создать подлинно пролетарскую культуру, которая порвала бы все связи с буржуазной традицией, была поставлена организации в вину советскими органами и самим Лениным<sup>4</sup>, который не отрицал необходимости сохранения связи с культурой прошлого. Однако на самом деле у самих членов организации не было общего мнения по этому вопросу. Богданов говорит о сокровищнице искусства прошлого как о достоянии, которым следует овладеть, чтобы сделать его созвучным собственным целям. Так, он пишет: «Получить наследство [значит] овладеть сокровищами искусства, которые созданы прошлым, сделать своим все великое и прекрасное в них, не подчиняясь отразившемуся в них духу буржуазного и феодального общества»<sup>5</sup>.

Мы не будем останавливаться на ожесточенной философской полемике 1904–1909 годов между Богдановым и Лениным, отразившейся в их работах, поскольку философская дискуссия об отношении

---

<sup>2</sup> «Кузница» — литературное объединение, созданное в 1920 году по инициативе поэтов, вышедших из Пролеткульта из-за несогласия с догматической позицией последнего, препятствовавшей живой поэтической практике.

<sup>3</sup> Каприйская школа функционировала в августе 1909 года; занятия здесь вели, в частности, А.Богданов, А.Луначарский, М.Горький; Болонская школа работала с ноября 1910 по март 1911 года — здесь преподавали Богданов, Луначарский, Троцкий, Лядов, Маслов, Соколов.

<sup>4</sup> «Нужно взять всю культуру, которую капитализм оставил, и из нее построить социализм» // *Ленин В.И.* ПСС. М., 1977. Т. 38. С. 55.

<sup>5</sup> *Богданов А.А.* О художественном наследстве // *Богданов А.А.* О пролетарской культуре. М., 1925. С. 142.

ях между эмпириомонизмом и материализмом<sup>6</sup> может быть предметом специального исследования, и рассмотрим в их споре то, что имеет прямое отношение к идеологии Пролеткульта<sup>7</sup>. Poleмика, сначала касавшаяся философии, а затем постепенно распространившаяся и на политику, восходит к тому времени, когда Богданов был исключен из партии большевиков и возглавил группу «Вперед», возникшую в августе 1909 года как левое крыло большевиков. У впередовцев не было единой идеологической платформы, однако их объединяло неприятие ленинской идеи об участии большевиков в работе Государственной Думы<sup>8</sup>. Именно идеи этой группы об автономии политики, экономики и культуры возобладают в Пролеткульте с самого его возникновения и превратят его в так называемый «третий культурный фронт», независимый от фронта политического и экономического. Это дало Ленину основания опасаться, что в Пролеткульте гнездится опасность «политической ереси». Неслучайно в сентябре 1920 года Ленин решил переиздать «Материализм и эмпириокритицизм». По свидетельству В.Д.Бонч-Бруевича, Ленин считал это совершенно необходимым<sup>9</sup>, учитывая быстрое распространение антимарксистских идей Богданова под видом пролетарской культуры.

Другой причиной скептического отношения Ленина к движению стало — если верить свидетельству Луначарского<sup>10</sup> — формулирова-

<sup>6</sup> Богданов А.А. Эмпириомонизм. СПб., 1904–1906; Ленин В.И. Материализм и эмпириокритицизм. М., 1909 (также: ПСС. М., 1980. Т. 18.) Об этой полемике см.: Giorello G. Introduzione // Bogdanov A.A. La scienza e la classe operaia. Milano, 1974. P. 7–42; Lecourt D. Bogdanov, specchio dell'intelligencija sovietica // Bogdanov A.A. La scienza, l'arte e la classe operaia. P. 7–34; Scherrer J. Bogdanov e Lenin: il bolscevismo al bivio. Storia del marxismo. Torino, 1979. Vol. II. P. 493–546. См. также: Autobiografie dei bolscevichi / A cura di Haupt G., Marie J. Roma, 1970. P. 42–49.

<sup>7</sup> Об отношении Ленина к Пролеткульту см.: Горбунов В.В. В.И. Ленин и Пролеткульт. М., 1974.

<sup>8</sup> О платформе группы «Вперед» см.: Scherrer J. Pour l'hégémonie culturelle du prolétariat: aux origines historiques du concept et de la vision de la «culture prolétarienne». P. 14–16.

<sup>9</sup> Ср. Владимир Ильич Ленин. Биографическая хроника. М., 1978. Т. 9. С. 236. Аналогичная операция будет проведена после смерти Ленина в 1925 году, когда будет опубликован сборник «О пролетарской культуре», в который войдут все работы Богданова о пролетарской культуре 1904–1924 гг. Как заявит редакция в предисловии, издание это было предпринято ею исключительно с целью вызвать полемику и «серьезную систематическую критику» идей Богданова (От издательства // Богданов А.А. О пролетарской культуре. М., 1925. С. 9).

<sup>10</sup> Луначарский А.В. Ленин и искусство [1924] // Луначарский А.В. Человек нового мира. М., 1980. С. 175–176.

ние «ошибочных целей» — таких, как создание пролетарской науки и пролетарской культуры, тогда как, по мнению Ленина, было необходимо превратить полуграмотную страну в подлинно демократическую<sup>11</sup>. Ленин полагал, что в данный исторический момент понятие «культура» может быть определено как прямая противоположность бескультурью, отсутствию культуры и, по сути, представляет собой ликвидацию неграмотности. Опасения Ленина вызывало также то, что в своей трактовке пролетарской культуры движение могло сблизиться с «рабочей оппозицией». Последняя представляла собой группировку левого толка, возникшую зимой 1920–1921 годов: ее программа предполагала контроль профсоюзов над промышленным производством<sup>12</sup>. В действительности эта группировка, включавшая профсоюзных деятелей и бывших сторонников рабочего контроля на заводах, противостояла гегемонии советов (они состояли в основном из солдат и крестьян) и партии (в нее входили только профессиональные политики) с тем, чтобы вернуть профсоюзам «классовую чистоту». Разумеется, эта часть профессиональных рабочих никак не вписывалась в ленинский проект НЭПа, предполагавший возобновление классового антагонизма. Последний действительно привел бы к изменениям в классовом составе общества, способствуя — благодаря тэйлоризму — появлению массы новых рабочих-непрофессионалов. Мы не можем утверждать с полной уверенностью, что отношения между движением за пролетарскую культуру и «рабочей оппозицией» действительно имели место, хотя в этом и убеждены некоторые советские историки<sup>13</sup>. Несомненно одно: у Ленина было достаточно оснований, чтобы противодействовать политике Пролеткульта.

Выступление Ленина на закрытии Первого всероссийского съезда о внешкольном образовании (Москва, май 1919) было открытой по-

<sup>11</sup> Не будем забывать, что в 1917 году 70% русского населения было неграмотным.

<sup>12</sup> О «рабочей оппозиции» см.: Carr E. *La rivoluzione bolscevica 1917–1923*. Torino, 1964. P. 193, 631–633.

<sup>13</sup> Ср. *Примеров Е.В.* Борьба партии за ленинское единство своих рядов (1921–1924). Львов, 1979. С. 134–135. Цитируем по: *Fitzpatrick S.* The bolsheviks' dilemma. // *Ferro M., Fitzpatrick C.* Culture et révolution. P. 133. n. 14. Фитцпатрик утверждает, что трения между рабочей оппозицией и партией возникли потому, что движение было настроено враждебно по отношению к интеллигенции, представители которой к тому времени по большей части уже составляли партийную верхушку. Мы разделяем эту точку зрения, но хотели бы подчеркнуть: важно помнить, что главную роль здесь сыграла отмеченная нами выше классовая неподвижность, в силу которой оппозиция противопоставляла себя интеллигенции, намеревавшейся запустить механизм классового воспроизводства, а это могло ущемить классовые интересы специализированных рабочих.

пыткой по-новому определить цели движения, перенести его основную деятельность из области культуры (третий независимый фронт) в область собственно политики. Определяя пролетарскую культуру как интеллигентский домысел, Ленин утверждал, что единственной задачей пролетарской культуры должна быть организация работы: «Распределите хлеб и уголь так, чтобы было заботливое отношение к каждому пуду угля, к каждому пуду<sup>14</sup> хлеба, — вот задача пролетарской дисциплины. [...] Эту элементарную, простейшую задачу организации решите, и мы победим. [...] Докажите ему (крестьянину — М.З.), что вы, объединенный пролетариат, пролетарская государственная власть, пролетарская диктатура, умеете распределить хлеб и уголь так, чтобы спасти каждый пуд хлеба и каждый пуд угля, умеете добиться того, чтобы излишек каждого пуда хлеба и каждого пуда угля не шел бы в спекулятивную продажу. [...] Докажите это. Вот основная задача пролетарской культуры, пролетарской организации»<sup>15</sup>.

Проблема автономии станет причиной решающего столкновения между Лениным и Пролеткультом. Был предпринят ряд попыток включить Пролеткульт в состав Наркомпроса (в частности, решение, одобренное Первым всероссийским съездом о внешкольном образовании в мае 1919 года, предусматривало включение Пролеткульта в Народный Комиссариат просвещения). Однако лишь в октябре 1920 года на Первом всероссийском съезде Пролеткульта в резолюции, составленной лично Лениным<sup>16</sup>, будет окончательно решено подчинить движение Наркомпросу. Это решение Ленина может быть интерпретировано в свете той ситуации, в которой готовилось введение Новой Экономической Политики. Успех НЭПа представлял опасность для идеологии партии, которой предстояло выдержать новый натиск возродившегося буржуазного образа жизни. Частичное восстановление свободного рынка и появление «новой буржуазии» требовали от партии возрождения ее органов и возвращения всех тех организаций, которые после 1917 года постепенно отдалились от нее, а также тех, у которых

<sup>14</sup> Пуд, как известно, равнялся 16,38 кг.

<sup>15</sup> Ленин В.И. ПСС. М., 1977. Т. 38. С. 368–369.

<sup>16</sup> Ленин написал резолюцию 8 октября 1920 года // Ленин В.И. ПСС. М., 1977. Т. 41. С. 336–337. Этот документ лег в основу резолюции, принятой Первым Всероссийским съездом Пролеткульта. 9 октября Ленин написал другой проект резолюции по пролетарской культуре, где говорил о необходимости «тесной связи и соподчинения Пролеткульта НКПросу» // Ленин В.И. ПСС. М., 1977. Т. 41. С. 462. Этот проект появился в результате вмешательства наркома просвещения А.В.Луначарского, выступившего за независимость Пролеткульта от Наркомпроса. О включении Пролеткульта в состав Наркомпроса см. также Письмо центрального комитета Российской коммунистической партии (большевиков) «О Пролеткультах» // Правда. 1920. 1 декабря. С. 1.

возникли разногласия с партией. Вот почему предшествующая ленинская полемика с Пролеткультом обостряется накануне введения НЭПа (проект постановления о пролетарской культуре написан Лениным в октябре 1920 года, тогда как письмо Центрального Комитета Российской Коммунистической Партии (большевиков) о Пролеткульте датируется декабрем этого же года) и заканчивается в 1922 году полным подчинением движения за пролетарскую культуру органу государственной власти, ответственному за воспитание, — Наркомпросу.

Этим постановлением было санкционировано окончание деятельности движения, хотя фактически оно будет существовать до 1932 года. С декабря 1920 года Богданов больше не принимает активного участия в работе Пролеткульта, и, начиная со второй половины 1921 года, деятельность и влияние движения значительно ослабеют. В 1922 году Наркомпрос прекратит его финансирование. В 1925 году различные центры Пролеткульта будут включены в состав профсоюзных организаций, а в 1932 году — закрыты.

## 1.2. Пролеткульт и производственничество

Многое в движении за пролетарскую культуру напрашивается на сравнение с производственничеством.

Чтобы лучше понять характер взаимоотношений между ними, следует привести отрывок из книги Богданова «Элементы пролетарской культуры» (изначально это был цикл лекций, прочитанных Богдановым на заседаниях московской организации Пролеткульта весной 1919 года) — на наш взгляд, он содержит наиболее четкое изложение программы Пролеткульта:

«Работник и чернорабочий мануфактуры могли относиться к своему труду или равнодушно, или прямо-таки враждебно, как к своего рода каторге, делу принудительному и неинтересному. Первичный пролетариат относился к труду вообще скорее отрицательно, как к необходимому злу. Работник мануфактуры, при большой механичности его работы, относился бы к труду просто равнодушно, если бы не утомлялся его однообразием; отношение, во всяком случае, не положительное, а скорее тоже отрицательное. Но работнику сколько-нибудь развитого машинного производства невозможно было бы сколько-нибудь успешно выполнять свое дело, если бы у него сохранялось такое отношение к труду. [...] Нельзя постоянно хорошо соображать, точно и быстро действовать, если это не становится для работника положительным фактом, если во все это он не вкладывает души. Нет, работник — организатор и исполнитель одновременно при машине не может не относиться к своему труду положительно, т.е. не может не рассматривать его как необхо-

димую, естественную, нормальную и, в той или иной степени, даже приятную часть своего существования; иначе он был бы плохой работник. И это новое отношение к труду становится возможным по мере развития машинного производства, потому что работа включает все больше разумного смысла и не имеет такого механически бессмысленного, каторжного характера, как работа чисто исполнительская в мануфактурной стадии.

Следовательно, машинное производство превращает пролетариат из класса отрицательно-трудового в положительно-трудового, т.е. в класс, проникнутый трудовым сознанием, проникнутый положительным отношением к труду, класс, сознающий значение и ценность труда. И, конечно, этому чрезвычайно содействует высокая производительность труда. [...]

Итак, вот первый элемент пролетарской культуры, выдвигаемый машинным производством, — это элемент труда. Пролетарская культура проникнута трудовым принципом, весь быт рабочего класса определяется его трудом. Все его существование приспособляется к его труду. В мышлении работника идея труда занимает центральное место, это его исходный пункт. В его мире чувствований опять-таки развивается, во-первых, любовь к труду, во-вторых, гордость труда, потому что он видит постоянно на своей работе, как труд побеждает природу, побеждает стихию. Все это делает машина, которая несет с собой осознание труда, машина — стихийные силы, которые ему служат и производят громадную работу, явную для его наблюдения.

Это — первый элемент или первый момент пролетарской культуры»<sup>17</sup>.

В тексте Богданова содержатся в зародыше некоторые ключевые идеи производственничества<sup>18</sup>, в частности такие, как: представление о рабочем как о фигуре, объединяющей в себе организатора и исполнителя, понимание труда как творческого процесса (отсюда — тождество «производство материальных благ» = «производство художественных произведений»), а также уподобление труда кузнецу, создающему быт, на том основании, что образ жизни рабочего обусловлен его работой на фабрике. Наконец, восхваление машины как соратницы человека и представительницы новой красоты — красоты техники.

Уже из этого фрагмента становится понятно, что идеи Богданова легли в основу производственничества, став одной из матриц его идеологии.

---

<sup>17</sup> Богданов А.А. Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса. М., 1920. С. 38–39.

<sup>18</sup> Термин Чужака. См.: Чужак Н. Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 12–39.

Интересно отметить, что никто из теоретиков производственничества, насколько нам известно, не ссылался на Богданова прямо, несмотря на то, что их — в особенности Арватова<sup>19</sup> — объединял с Богдановым целый ряд идей. Причину, по всей вероятности, следует искать в том, что обвинения в адрес Богданова со стороны Ленина и партии, которые уже в 1920 году привели к прекращению деятельности Пролеткульта, могли не пощадить и производственничество. Это была попытка избежать полемики, хотя бы на некоторое время.

Нападки партии действительно не заставили себя долго ждать. После публикации в 1922 году статьи В.Плетнева, в ту пору возглавлявшего Пролеткульт, под названием «На идеологическом фронте»<sup>20</sup>, которая была раскритикована Лениным не прямо, а в статьях Крупской и Яковлева<sup>21</sup>, в 1922–1925 гг. последовал целый ряд полемических выступлений. Это была атака партии на новое движение, которому ставились в вину два главных прегрешения: 1. во-первых, то, что оно родилось из Пролеткульта; 2. во-вторых, то, что оно враждебно станковой живописи и, соответственно, социалистическому реализму<sup>22</sup>. Последний заявил о себе в 1922 году с возникновением АХРР<sup>23</sup>, которая выступала за возвращение к

<sup>19</sup> О взаимоотношениях Богданова и Арватова см. четвертую главу настоящей книги.

<sup>20</sup> Плетнев В. На идеологическом фронте // Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. Сборник. М.; Л., 1925. С. 4–20.

<sup>21</sup> Крупская Н.К. Пролетарская идеология и Пролеткульт // Правда. 1922. 8 октября. С. 1; Яковлев Я. О пролетарской культуре и Пролеткульте // Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. М.; Л., 1925. С. 21–45. Впервые опубликовано в «Правде» 25.X.1922.

<sup>22</sup> См. Полянский В. О левом фронте в искусстве // Под знаменем марксизма. 1923. №№ 4–5. С. 197–209, где автор нападает на ЛЕФ и конструктивистов (в частности, на Лавинского и Мейерхольда), и статьи Чужака и Арватова о «жизнестроении» (См.: Чужак Н. Цит. соч. и Арватов Б. Овеществленная утопия // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 61–64. Содержание этих статей рассматривается, соответственно, в девятой и в четвертой главах книги). О полемике партии с производственничеством см.: Вайнштейн. Искусство и организационная теория // Вестник Коммунистической академии. 1925. Кн. XI. С. 204–222; Лежнев А. Пролеткульт и пролетарское искусство // Красная новь. 1924. № 2 (19). С. 272–287; Воронский А. Искусство как познание жизни и современность // Красная новь. 1923. Кн. IV. С. 347–384; Федоров-Давыдов А. Тенденции современной русской живописи в свете социального анализа // Красная новь. 1924. № 6 (23). С. 329–348; Тугендхольд Я. Бег на месте // Русское искусство. 1923. № 1. С. 88–90; Рогинская Ф. Вопросы производственного искусства // Красная новь. 1925. № 4. С. 273–281.

<sup>23</sup> АХРР — Ассоциация Художников Революционной России, с 1928 года — АХР — Ассоциация Революционных Художников — возникла в 1922 году как преемница передвижников и просуществовала до 1932 года как

станковой живописи в новых формах социалистического реализма — эта тенденция окрепнет во второй половине 20-х годов<sup>24</sup>.

В статье, положившей начало полемике о производственничестве, Плетнев определяет задачи Пролеткульта. В этой теоретической работе находим некоторые из ключевых идей производственничества — это подтверждает нашу гипотезу о том, что в основе производственничества лежит идеология Пролеткульта. Из текста Плетнева становится ясно, что эти два течения сближает исходная идея культуры и, соответственно, искусства, создаваемого пролетариатом для пролетариата, где производитель и потребитель совпадают в одном лице. Этот новый производитель-потребитель диктует рынку совершенно новый спрос.

Так вновь возникает проблема общественной роли искусства, понимаемого как жизнестроение: «В буржуазном обществе искусство стало товаром, покупным украшением жизни буржуа. Искусство современности украшает жизнь, искусство пролетариата призвано видоизменить ее. Потребительская точка зрения должна уступить свое место производственной»<sup>25</sup>. Если меняется точка зрения, с которой рассматривается произведение искусства, то меняются и параметры, в которых оценивается прекрасное — теперь оно измеряется своей целесообразностью для производства и техники. «Изобразительное искусство нового мира будет производственным искусством, или его не будет вовсе»<sup>26</sup>, — заявляет Плетнев. Идея общественного предназначения искусства, как и новое представление о «прекрасном», предложенные Плетневым, — неотъемлемая часть идеологии производственничества. И если этого еще недостаточно для доказательства тесной связи между двумя течениями, следует упомянуть имя Арватова, чья деятельность связывает их неразрывно. Начиная с 1918 года он был одним из лидеров Пролеткульта в Москве, где вел большую теоретическую и практическую работу и где вместе с Эйзенштейном после революции организовал работу театров на новых началах.

В чем же различия между этими двумя течениями?

---

объединение художников-реалистов. Ассоциация выступала за «героический» реализм, за доступное всем искусство, достоверно отражающее жизнь.

<sup>24</sup> 18 июня 1925 года Центральный Комитет РКП(б) категорически выступил против Пролеткульта и левых течений, приняв резолюцию «О политике партии в области художественной литературы» // *Борьба за реализм в искусстве 20-х годов*. М., 1962. С. 80–83.

<sup>25</sup> Плетнев В. Цит. соч. С. 17.

<sup>26</sup> Плетнев В. Цит. соч. С. 18. В том же году к аналогичному выводу пришел Тейге: «Или новое искусство будет пролетарским, или его не будет вовсе» — см.: *Teige K. Arte e ideologia 1922–1933*. Torino, 1982. P. 26.

Если мы перечитаем доклады, сделанные на собрании петроградских фабричных комитетов в июле 1917 года<sup>27</sup>, и, в частности, выступления Луначарского и Брика, и попытаемся понять связь между моделью пролетарской культуры, предложенной Пролеткультом, и теми знаниями, которые отличают класс пролетариата, то обнаружим следующее<sup>28</sup>. Пролеткульт пытался трансформировать рабочий класс, подтянув его до уровня знаний профессионального рабочего; другими словами, он стремился к «окультурированию» неквалифицированных рабочих, взяв в качестве образца жизнь профессиональных рабочих.

Пролетарская культура становится средством для реорганизации класса, состоящего не только из профессиональных рабочих, но и из рабочих неквалифицированных, которые не присоединялись к требованиям авангарда рабочего класса (главным из них, как мы помним, были управление фабрикой и контроль над производством). Пролеткульт ставил своей задачей достижение идеологической однородности класса. Для движения за пролетарскую культуру ведущая роль рабочего класса предполагает унификацию всего общества на основе тех ценностей, которые выработал авангард профессиональных рабочих и его политические деятели по мере своего превращения в субъект революции, и которые должны стать общими для каждой прослойки единого социалистического класса. Если одна часть сознательного рабочего авангарда возглавила партию, то другая его часть должна заняться культурным фронтом. И именно этому профессиональному авангарду Пролеткульт поручает реализовать свой план производства пролетарской культуры.

Движение за пролетарскую культуру отличает от производственничества субъект, на который рассчитана программа. Для Пролеткульта революционным субъектом может быть исключительно пролетариат (правда, имеется в виду лишь один его слой — специализированный и сознательный) — только он может создавать пролетарскую культуру. Производственничество же возлагает реализацию своего проекта по созданию культуры производства на класс интеллигенции<sup>29</sup>.

Помимо классового конфликта (пролетариат стремится упрочить свое положение во всех сферах, не ограничиваясь областью политики, тогда как интеллигенция в постреволюционный период стремится

---

<sup>27</sup> Октябрьская революция и фабзавкомы. I–II. М., 1927. Далее — ОРФ. Фабзавкомы — сокращение от фабрично-заводские комитеты.

<sup>28</sup> *Salomoni A.-Zalambani M. Sapere operaio e cultura proletaria nella Russia del 1917 // Primo maggio. Autunno-inverno 1981–82. № 16. P. 41–48.*

<sup>29</sup> О взаимоотношениях между двумя течениями см. также четвертую и девятую главу.

выжить и найти свое место в обществе), за этим отличием стоит другая проблема — материального характера. Сразу после революции к власти пришел пролетариат — класс, который в период военного коммунизма сократился — по сравнению с 1917 годом — примерно на треть. В 1918 году считалось, что промышленный пролетариат насчитывает не более миллиона человек<sup>30</sup>. Настоящая проблема пролетарской культуры заключалась в том, чтобы найти пролетариев, способных создавать пролетарскую культуру в условиях, когда в результате войны, закрытия фабрик, возвращения части рабочих в деревню рабочий класс значительно сократился. С другой стороны, его уцелевший авангард должен был заниматься решением политических проблем, и потому большей частью растворился в политических кадрах. В ситуации, когда рабочий класс так ослаблен, появляется класс, который в состоянии создавать и распространять культуру, — он всегда занимался созданием культурных ценностей на профессиональном уровне и готов заполнить образовавшуюся лакуну — это интеллигенция. Производственничество признает ее способной довести эту операцию до конца — по крайней мере, до тех пор, пока проблема возрождения рабочего класса не будет решена благодаря НЭПу, когда пополнение пролетариата приведет к возникновению классовых конфликтов.

---

<sup>30</sup> *Fitzpatrick S.* The bolsheviks' dilemma. Class, culture and politics in the early soviet years // *Ferro M., Fitzpatrick S.* Culture et révolution. Paris, 1989. P. 121–135.

## 2

### ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ К ИСКУССТВУ В ПРОИЗВОДСТВЕ

Когда меняется по существу рынок, на который художник поставлял свой, увы, товар, то, разумеется, это больно бьет художника, ибо он не знает, чего рынок требует, может ли он доставить, что потребуется, и вообще нужен ли этот товар.

*А.Луначарский.* Речь, произнесенная на открытии Свободных Мастерских в Петрограде в 1919 г.

#### 2.1. Первая всероссийская конференция по художественной промышленности

Первая всероссийская конференция по художественной промышленности состоялась в Москве в августе 1919 года, то есть год спустя после того, как Народный комиссариат просвещения (Наркомпрос) начал реорганизацию системы образования, которая предусматривала создание Советов по просвещению (июнь 1918). Проект полной реорганизации учебных заведений и способов производства знаний включал и реформу художественного образования. Историческим решением, которое санкционировало первый шаг на этом пути, стало упразднение Академии художеств (в апреле 1918 года) и последующее преобразование ее в «Свободные государственные художественные мастерские» — на их основе в 1920 году будут созданы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). Сразу после этого в 1919 году возникли художественно-промышленные мастерские, стремившиеся к достижению дидактико-производ-

ственных целей. Они появились в результате деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса (ИЗО), который с 1918 года начал систематически уделять особенное внимание проблеме возможного слияния художественного творчества с промышленностью.

С этой целью в сентябре 1918 года при ИЗО был создан Подотдел художественной промышленности, а в октябре 1919 года появился художественно-производственный совет. В него вошли не только художники, но и представители профсоюзов самых разных областей промышленности. В мае 1919 года совет по художественному производству созывает Конгресс представителей художественно-промышленных мастерских, а в августе того же года организует Первую всероссийскую конференцию по художественной промышленности. Возникает полемика, в которой участвуют не только члены ИЗО и мастерских, но и представители профсоюзов и фабричных комитетов. В ходе этой дискуссии сталкиваются две группировки, оспаривающие друг у друга право на непосредственное управление мастерскими. С одной стороны — это представители ИЗО — Луначарский, Осип Брик, Давид Штеренберг. Они одержат победу, о чем свидетельствует сообщение Народного комиссариата просвещения, где объявляется контроль ИЗО над образованием и художественным воспитанием<sup>1</sup>. С другой стороны — представители профессиональных союзов и членов Отдела профессионального образования Наркомпроса. Этот отдел, от имени которого на конференции выступила Ольга Аникст, полагал, что необходимо дать рабочим художественное образование, готовить рабочий класс — наследника ремесленной культуры, который не должен отказываться от ее традиций в погоне за химерой искусства для искусства. Рабочий класс должен развивать эти традиции и обогащать их с помощью образования — в нем могут присутствовать элементы художественного образования, но прежде всего оно должно быть связано с исконной материальной культурой труда. Поэтому — утверждает Аникст — мастерские должны быть подчинены Отделу технического образования и согласовывать свою работу с профсоюзом и фабричными комитетами, которые олицетворяют культу-

---

<sup>1</sup> «От Комиссариата Народного Просвещения. «Настоящим объявляется, что общий художественный контроль над всеми школами, преследующими цели художественного воспитания и образования, принадлежит исключительно отделу Изоб. Искусств. Ком. Нар. Просв. Все школы указанного типа могут быть открываемы с веденя Отдела Изоб. Искусств. Народный Комис. по Просвещению А.Луначарский; Правительств. Комиссар по делам Искусства Д.Штеренберг» (Искусство. 1919. № 4. С. 3.). О структуре и целях ИЗО см.: Справочник отдела ИЗО Наркомпроса. М., 1920; Отдел Изобразительных Искусств // Художественный труд. 1919. № 11. С. 58–64; Искусство. 1919. № 2. С. 3.

ру профессионального рабочего. По мнению Аникст, главной целью профессиональных школ должен быть «производственный характер» труда, а не его художественность. Художественное начало не должно оттеснять производительность труда на второй план. Доминировать должна не фигура художника, а фигура ремесленника. Отсюда — требование контроля за просвещением со стороны экономических органов — Высшего совета народного хозяйства (ВСНХ) и профессиональных союзов. В обвинении Аникст в том, что мастерские отданы в руки левых художников, чувствуются опасения рабочих организаций, что старый класс художников наберет силу и самостоятельно отвоюет себе пространство. В свою очередь, план Отдела изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения (Наркомпрос), как представляется, отразил «волю власти» класса художников над волей класса рабочих<sup>2</sup>.

После революции интеллигенция пытается преодолеть дуализм искусства и труда и стремится к их синтезу, применяя к русской культуре модель западной материальной культуры. Данная модель предполагает «любовь» к производимому предмету только в том случае, если речь идет о производстве искусства. Только процесс художественного производства вызывает любовь и достоин ее. В этом случае художник неизбежно должен влюбиться в предмет собственного искусства. Таким образом, чтобы научить рабочих любить свой труд, необходимо превратить их в художников; труд облагораживается и становится искусством. Рабочий класс «охудожествляется» и, тем самым, исчезает как класс, слившись с интеллигенцией.

От лица художников на конференции выступит Луначарский, который борется за контроль ИЗО над художественной промышленностью. Народный комиссар просвещения предлагает реализовать свой проект «охудожствления» рабочего класса, напрямую привлекая художников: «Промышленность только тогда получит настоящий размах, когда она будет художественной. Надо влить весь мир наших изобразительных искусств в эту художественную промыш-

---

<sup>2</sup> Лотман также утверждает, что культура — это не только склад информации, но и поле классовой битвы: «Культура — гибкий и сложно организованный механизм познания. Одновременно область культуры — область постоянной борьбы, социальных, классовых и исторических столкновений и конфликтов. Разные социальные и исторические группы, борясь за информацию, стремятся ее монополизировать. Используемые при этом средства колеблются между тайными текстами и кодами (“тайные языки” различных возрастных и социальных групп, религиозные, политические и профессиональные тайны и пр.) и созданием дезинформирующих текстов» // *Лотман Ю.М. Культура и информация. Материалы к курсу теории литературы. Вып. 1. Тарту, 1970. С. 6.*

ленность, и это можно сделать, только доверив ее нашему миру художников. Надо втянуть художника в эти гигантские запросы масс, научить его поднимать художественный вкус и художественные методы, и поднять художественное творчество»<sup>3</sup>.

Сам Луначарский еще понимает искусство как ремесло, полностью доверенное художнику-ремесленнику, весьма далекому от арватовского художника-инженера, который будет творить прямо на месте производственного процесса. По его мнению, на первом этапе восстановления промышленности, когда еще доминирует экономика ремесленного типа, мастерская должна быть местом ремесленного производства. Учитывая условия, в которых находится страна, занятая послевоенным восстановлением хозяйства, еще нельзя думать о промышленных проектах в широком масштабе. В данный момент необходимо сделать ставку на художественную промышленность — только она продолжает традиции ремесленного производства и является единственным сектором, потенциально способным выдержать капиталистическую конкуренцию.

Пока же настоящее предназначение художественной промышленности — в том, чтобы стать проводником между искусством и сознанием масс: «Художественная промышленность имеет большое значение особенно для поднятия народного искусства посредством обновления всей обстановки нашей посередней, убогой деревни. До сих пор не было внедрения искусства в жизнь и сознание масс. Этого можно достигнуть созданием форм, удобных для выполнения, которые представляли бы собой демократические формы искусства и могли бы без больших затрат умножаться почти неограниченно и поэтому быть предоставлены каждому гражданину»<sup>4</sup>. Благодаря промышленности художественная форма может быть размножена в широком масштабе: произведение искусства становится товаром массового потребления в противовес прежнему элитарному потреблению художественных ценностей<sup>5</sup>. Если необходимое условие соци-

---

<sup>3</sup> Первая всероссийская конференция по художественной промышленности, август 1919. М., 1920. С. 68.

<sup>4</sup> Там же. С. 63.

<sup>5</sup> Как утверждает Беньямин: «Техническая воспроизводимость произведения искусства изменяет отношение масс к искусству. Из наиболее консервативного, например по отношению к Пикассо, оно превращается в самое прогрессивное, например по отношению к Чаплину» // *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости М.: Медиум, 1996. С. 49. И дальше: «Массы — это матрица, из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведениям искусства выходит перерожденным. Количество перешло в качество: очень значительное приращение массы участников привело к изменению способа участия» // Там же. С. 59.

ализма — удовлетворение потребностей масс, в социалистическом обществе художественная промышленность возьмет верх над искусством благодаря своей способности удовлетворить и сделать более требовательным эстетический вкус потребителей. Вот почему «Нет никакого сомнения в том, что к человеческой жизни художественная промышленность должна быть ближе, чем чистое искусство»<sup>6</sup>.

Возникает вопрос: как сделать так, чтобы художник нашел общий язык с массами, как осуществить на практике проект «охудожствления», начинающийся с вовлечения художника-интеллекта (который сопротивляется непосредственному контакту с массами и выступает за автономность искусства) и затем охватывает рабочий класс? Поскольку речь идет о воспитательной и о политико-экономической проблемах, в реализации плана должны быть задействованы Наркомпрос, Совет народного хозяйства (Совнархоз) и другие комиссариаты экономического характера, хотя непосредственное руководство художественным воспитанием будет возложено на Отдел Изобразительных Искусств. Луначарский писал: «Считаю в высшей степени необходимым, чтобы контакт был во чтобы то ни стало установлен с профессиональными союзами и на местах, и в центре, и с Отделом Профессиональных Школ и чтобы Совнархоз был осведомлен обо всем, что мы делаем, и давал нам свои задания и советы. При этом я лично нахожу, что художественная промышленность должна быть под контролем Отдела Изобразительных Искусств»<sup>7</sup>.

В связи с этим чрезвычайно интересно проанализировать понятие «сотрудничество» по отношению к указанным здесь органам, чтобы обнаружить, что за ним скрывается стремление побороть внутренние конфликты между представителями рабочих и ИЗО. «Между прочим, товарищ Аникст мне заявила, — продолжает Луначарский, — что она, как и ее товарищи, не удовлетворены деятельностью мастерских художественной промышленности, и это объясняется тем, что эти школы находятся в ведении Отдела Изобразительных Искусств. Они считают, что эти школы должны быть в ведении их Отдела»<sup>8</sup>. Как видим, предложение Луначарского было попыткой вмешаться в конфликт в надежде вовлечь в работу все заинтересованные стороны и сделать так, чтобы прекратились требования рабочих, вызванные страхом, что рабочий элемент будет подавлен художественным. Эти требования выразила Аникст: «Отдел Изобразительных Искусств подходит к художественной промыш-

<sup>6</sup> Первая всероссийская конференция по художественной промышленности. С. 64.

<sup>7</sup> Там же. С. 67–68.

<sup>8</sup> Там же. С. 65.

ленности с точки зрения искусства, а не промышленности; в его школах производственный характер подрывается, и на его место ставится лепка и рисование»<sup>9</sup>.

Для Штеренберга (возглавлявшего ИЗО Петрограда), как и для народного комиссара просвещения, искусство — это средство установить контакт с массами, чтобы художественный труд вышел из тесных помещений художественных галерей и заполнил деревни, фабрики и заводы. Но Штеренберг имеет в виду подготовку не просто художника и не просто рабочего, а некоей промежуточной фигуры, которая воплотит в себе художественное начало и, вместе с тем, будет творить в гармонии с техникой. Речь идет о воспроизведении в широком масштабе того уникального предмета искусства, на который до недавнего времени была полностью направлена любовь художника. Его воспроизводимость станет возможной благодаря тому, что творческое начало перейдет из сферы собственно художественного творчества в более широкую сферу труда в целом. Художники должны будут передать свои знания, основанные на художественном принципе, массам, которые откроют перед ними двери фабрик. Так начнется апробирование нового производственного процесса, в результате которого возникает «предмет любви».

На первой конференции по художественной промышленности интеллигенция ИЗО впервые заговорила о сотрудничестве представителей рабочих и представителей мастерских, разрабатывая стратегию, которая позволит дальше проводить реформу художественного образования, начатую в 1918 году.

## 2.2. Реформа образования

Реформа художественных институтов началась с создания школ двух типов: первый — художественно-ремесленные школы; второй — свободные государственные мастерские<sup>10</sup>, причем и те, и другие бы-

---

<sup>9</sup> Там же. С. 66.

<sup>10</sup> В 1918 году в Москве возникли первые государственные свободные художественные мастерские на основе бывшего Строгановского училища. В 1920 году в результате слияния первых государственных свободных художественных мастерских со вторыми государственными мастерскими, созданными на базе Московского училища живописи, ваяния и зодчества, возникли Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). См.: *Абрамова А.В.* ВХУТЕМАС—ВХУТЕИН (1918–1930) // Московское Высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) 1825–1965. М., 1965. С. 37–38; Справочник ВХУТЕМАСа и правила приема 1927–28. М., 1927.

ли подчинены Подотделу художественной промышленности. Появление первых было вызвано потребностью в ремесленниках — она стала очевидной еще в довоенное время и обострилась в послереволюционный период. «Еще до войны в России в хороших ремесленниках, — не говорю уже о ремесленниках-художниках, — была большая нужда, а теперь их почти и совсем нет. Вот почему одной из главных задач Подотдела Художественной Промышленности было создание кадра ремесленников высшего типа. Нужно было сделать первый шаг в направлении содействия широкому развитию промышленности. Подотдел Художественной Промышленности наметил широкую сеть ремесленных школ и мастерских, чтобы, начиная с 1920 года, ежегодно давать стране не менее 15 тыс. ремесленников»<sup>11</sup>. Главной целью этих школ было привить массам художественную культуру: «Чтобы попасть в такую школу [бывший институт Стиглица в Петрограде], нужно или иметь наклонность к искусству, или знать, по крайней мере, хорошо какое-нибудь ремесло. Только при этом условии школы смогут, в дальнейшем, непосредственно участвовать в организации производства страны и, таким образом, оказывать свое художественное влияние на производительность. Вот почему Отдел Изобразительных Искусств считал необходимым, с другой стороны, организовать небольшие художественные ремесленные школы, подобные районным школам, а иногда сложные большие школы для того, чтобы дети рабочих или крестьян, попадая в эти школы, могли бы, раньше всего, ознакомившись с целым рядом ремесел, изучить какое-нибудь одно из них в совершенстве и получить там первоначальные сведения по черчению и рисованию»<sup>12</sup>.

Как представляется, создание этих школ должно было не только приблизить массы к искусству, как о том было заявлено, но и сохранить прежнюю рабочую культуру, обогатив ее культурой художественной. Она должна была улучшить эстетический вкус масс и научить их по-новому относиться к предмету трудового процесса. Если раньше у рабочего было сознательное отношение к производственному процессу, который неразрывно соединял его с производимым предметом, то теперь ему становятся доступны понятия «прекрасно-

---

<sup>11</sup> Отчет о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 57. Сходное заявление находим в «Художественном труде»: «Но самое главное, к чему стремится в своей работе Подотдел художественной промышленности — это к созданию мощного кадра художественно обученных ремесленников, которых в России раньше рассчитывалось по отношению к населению не более 0,125%, а теперь почти совершенно нет». См.: Отдел Изобразительных Искусств // Художественный труд. 1919. № 1. С. 61.

<sup>12</sup> Отчет о деятельности Отдела Изобразительных Искусств. С. 61.

го» и «эстетического вкуса» — последний связывает его с предметом «чувством любви». Сначала рабочий должен натренировать глаз, приучить его к новой красоте, чтобы прекрасное, доступное зрению, тронуло его сердце, и он смог полюбить производимые им материальные предметы. «Возврат к таким цеховым мастерским, конечно, является немислимым, так как, с одной стороны — при социалистическом государстве принцип принудительной работы, как один из главных принципов, отпадает, а, с другой стороны — капиталистическое хозяйство, смотрящее на изготовление вещей с точки зрения рынка [...] не использовало всех возможностей на этом пути, которые даются техникой машинного производства»<sup>13</sup>. Поэтому для перехода к новой промышленной культуре необходимо, чтобы «рабочие — члены коллектива были художественно развиты и любили свою работу так, как художник любит творимое им произведение искусства»<sup>14</sup>.

Понятие «художественного труда», как представляется, возникло именно из попытки слить искусство и промышленность. Вот почему «трудно провести какую-либо линию, где кончается просто промышленность и начинается искусство в промышленности. Оба эти начала плотно совпадают и сливаются»<sup>15</sup>. Это становится возможным в результате синтеза технической культуры масс и художественной формы предмета. Путь, ведущий к заключительному этапу этого процесса, очень четко описан на страницах журнала «Художественный труд». Процесс начинается с профессиональной подготовки — с обучения ремеслу: «В основе постановки художественно-промышленного образования должно стать изучение ремесла»<sup>16</sup>, осознаваемого как художественная деятельность. Машина и техник-мастер участвуют в этом процессе как единое целое, творящее в унисон. Необходимо также не нарушить преемственность технической культурой прошлого и настоящего. В данном случае культура ремесла подразумевает знание его техники и, следовательно, владение материалом: «Первая задача правительства была направлена на развитие технической культуры, и с этой целью многие старые учреждения обращены в лабораторные мастерские [...], где в данное время идет культурная работа по применению тех или иных машин или орудий, тех или иных способов производства, состава масс, материалов и самых изделий. Эти мастерские обращаются в рассадники технической и художественной культуры в про-

<sup>13</sup> Там же. С. 57.

<sup>14</sup> Там же. С. 57.

<sup>15</sup> Пути свободной России к развитию художественной промышленности // Художественный труд. 1919. № 1. С. 53.

<sup>16</sup> Там же. С. 52.

мышленности. Их задача — разрешать запросы, предъявленные промышленности, заправлять станки новой российской промышленности. По отношению же культуры самого ремесла положено в основу изучение техники ремесла»<sup>17</sup>.

Затем к технике необходимо добавить «красоту, аккуратность, правильное соотношение отдельных частей, ласкающие глаз формы изделий»<sup>18</sup>, то есть художественность. Реализация процесса должна быть санкционирована ИЗО, который организует художественно-промышленные мастерские: «Чтобы усилить кадр работников-мастеров в художественной промышленности, чтобы влить новые формы в народное творчество, Отдел открывает художественно-промышленные мастерские, которые стали бы на место бывших мастерских и готовили новых мастеров-художников, во всем свободных от всех недостатков бывшей постановки дела»<sup>19</sup>.

Теоретические принципы новой программы свободных государственных мастерских предписывают подготовку художника-мастера, приучающего свою руку доверяться глазу, которому доступен художественный аспект предмета, делающий его не только полезным, но и приятным.

Решительный поворот в процессе реорганизации художественного образования происходит в 1920 году, когда Первые свободные государственные художественные мастерские (бывшее Строгановское училище) сливаются со вторыми (бывшее Училище живописи, ваяния и зодчества), в результате чего возникают Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) и производственные факультеты. Но к этому времени эксперимент по художественной промышленности — в том значении, в каком это понятие использовалось на Первой всероссийской конференции, — уже исчерпал себя, уступив место первым экспериментам производственничества и конструктивизма. Переход от художественного производства к искусству в производстве завершился.

### 2.3. Точка зрения Луначарского

В дискуссиях о художественной промышленности и реформе образования, как и в полемике о производственничестве, сталкиваются не только разные классовые позиции (рабочие, интеллигенция, техники) — различные точки зрения возникают и внутри одного класса,

---

<sup>17</sup> Там же. С. 52.

<sup>18</sup> Там же. С. 53.

<sup>19</sup> Там же.

что неизбежно приводит к конфликтам. В некоторых случаях это свидетельствует о внутренней борьбе и, вместе с тем, — об эволюции обсуждаемого проекта. С этой точки зрения показательна позиция Луначарского. В его понимании художественная промышленность отличается от искусства в производстве и зависит от него. «Художественная промышленность вовсе не есть производство полезных предметов в узкоутилитарном смысле этого слова. Все, что развертывает человеческую природу, что организует жизнь так, что она становится свободнее и радостнее, — все это безусловно полезно. Нужно, однако, художественное производство бытовых и технических предметов отличать от искусства в собственном смысле и называть это не “художественным производством вообще”, а *художественной промышленностью*» (курсив наш — М.З.)<sup>20</sup>.

Указав на исходное различие между двумя понятиями — искусством, с одной стороны, и художественной промышленностью с другой — необходимо найти функцию, которая их объединяет, насколько то позволяют различия между ними. По мысли Луначарского, эта функция заключается в следующем: «Художественная промышленность — одна из важнейших задач искусства»<sup>21</sup>. Задача промышленности — «изменить мир именно так, чтобы человек мог наилучше удовлетворить в нем свои потребности. Но у человека есть потребность жить радостно, жить весело, жить интенсивно»<sup>22</sup>. Само понятие «полезности» тесно связано с понятием «счастья». Но какой путь ведет от полезного предмета к счастью? Полезно то, что улучшает жизнь человека, высвобождая часть его рабочего времени и превращая его в свободное время, которое полезно для жизни, поскольку представляет собой пространство, где жизнь также может быть организована самостоятельно и творчески. «Для чего это свободное время нужно? Для жизни. Все, что полезно, — это тот нижний этаж, который организует жизнь так, что она оказывается свободной для творческого наслаждения. Если у человека нет творческой свободы, нет художественного наслаждения — его жизнь безрадостна»<sup>23</sup>. Тем самым, если промышленность удовлетворяет потребности человека, улучшая качество его жизни, то искусство, которое пока еще одиноко царит на вершине Парнаса, украшает жизнь, делая ее более радостной. Эта идея принципиально важна для анализа — им мы займемся ниже — теории производственничества, которому свойственно совершенно иное понимание роли искусства.

<sup>20</sup> Луначарский А. Советское государство и искусство // Луначарский А. Об искусстве. М., 1982. С. 113.

<sup>21</sup> Там же.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Там же. С. 114.

Анализируя далее текст Луначарского, мы видим, как, говоря о двух аспектах, которые автор выделяет в художественной промышленности (художественный конструктивизм и декоративная промышленность), он определяет то, что — по его мнению — является самой сутью искусства: украшение жизни. «Мы должны в наших школах готовить людей, которые потом станут художниками на керамических, ситценабивных, металлообрабатывающих и других фабриках, чтобы они могли придавать изделиям хороший, радостный вид. Каждый пролетарий, вырабатывающий предметы обихода, должен иметь известное художественное образование»<sup>24</sup>. Орнамент — это не признак мещанства, а наследие народной культуры. И художник волен использовать его в трудовом творческом процессе — при условии, что орнамент будет носителем радости и прекрасного. И если орнамент становится таким, то украшающая промышленность также должна найти свое место среди различных отраслей художественной промышленности: «Второй вид художественной промышленности — это украшающая художественная промышленность, орнаментировка. У нас существует известный уклон к отказу от орнаментального искусства. Существует взгляд, что какой-нибудь броский, цветастый ситец или платок есть мещанство. Но на самом деле орнаментация — это не мещанский принцип, а народный: искони народная одежда имела яркую окраску»<sup>25</sup>. Указав на украшающее искусство как на одну из областей художественной промышленности, Народный Комиссар обращается к другой ее области — художественному конструктивизму, который, по его мнению, можно отнести к производству с большей степенью уверенности: «Художественную промышленность можно разделить на два основных вида. Первый — это художественный конструктивизм, где искусство совершенно сливается с промышленностью; художник-инженер, обладающий особым геометризованным вкусом, может сделать машину красивой путем замечательной координации линий. [...] У конструкции всегда есть и должна быть техническая, практическая цель. [...] Тут не художнику приходится учить инженера, а, напротив, художник должен учиться у инженера»<sup>26</sup>.

Для Луначарского искусство по-прежнему находится на вершине пирамиды, в основании которой лежит художественная промышленность, подразделяющаяся на две отрасли: конструктивизм и украшающее искусство. За дуалистическим пониманием роли художественной промышленности, которую Луначарский делит на новаторскую (производственничество и конструктивизм) и продолжающую тра-

<sup>24</sup> Там же. С. 115.

<sup>25</sup> Там же. С. 114.

<sup>26</sup> Там же.

дицию народного творчества (украшающее искусство), стоит позиция посредника. Ее Комиссар просвещения будет занимать во время своего долгого пребывания на этом посту — вплоть до 1929 года — по отношению к наиболее радикальным художественным течениям — таким, как футуризм или производственничество.

## 2.4. Точка зрения ИЗО

Позиция Луначарского полностью не совпадает с теорией производственничества, но в то же время она не отражает и позицию всего Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса. Более того, в одном из документов ИЗО — «Проблемы художественного образования»<sup>27</sup> — понятие «украшение» определено как наследие буржуазной культуры: «Буржуазное общество воспринимало искусство как украшение жизни. Художники рассматривались как производители украшений»<sup>28</sup>. В свое время, исходя из требования искусства, украшающего жизнь, академии должны были готовить «художников искусства для искусства», задачей которых была передача художественных традиций. Теперь же задачи новых мастерских кардинально изменились в соответствии с новыми потребностями социалистического общества. Буржуазная система зашла в тупик, поскольку не сумела развить художественную промышленность и искусство для искусства: «Техника дошла до такой виртуозности, что можно было изготавливать что угодно и из чего угодно, конструктивность изделия отошла на задний план, полезность предмета выродилась в забаву. Это привело к тому, что материал как таковой с точки зрения его прочности, целесообразности той или иной обработки потерял оценку»<sup>29</sup>. Исчезновение творческого отношения к материалу и процессу работы над ним затормозило развитие художественной промышленности и искусства.

Если буржуазному обществу творческий союз художника и рабочего с производимыми ими предметами оказался не по силам, то перед социалистическим государством встает задача «поднятия художественной промышленности и взаимоотношения ее с искусством»<sup>30</sup>. От того, какими будут эти взаимоотношения, зависит будущее искусства. И в этом будущем уже не найдется места для художественного

---

<sup>27</sup> Проблемы художественного образования // Справочник Отдела ИЗО Наркомпроса. М., 1920. I. С. 37–45.

<sup>28</sup> Там же. С. 37.

<sup>29</sup> Там же. С. 38.

<sup>30</sup> Там же. С. 39.

производства ремесленного типа, когда художник на своем рабочем месте (в мастерской) мог один начать и довести до конца весь процесс производства. Появление машин ознаменовало окончание ремесленного этапа труда: утверждается массовое производство. Изменились сами потребности пролетариата: «Минимум усилий, минимум материала, максимум конструктивности — закон, по которому пролетариату придется строить свои здания»<sup>31</sup>. Так вырисовывается новая фигура — художник-рабочий, который в состоянии удовлетворить эти потребности. Речь идет уже не о художнике-мольбертисте, а о рабочем, который должен научиться работать творчески: «Только высококвалифицированные рабочие-художники организованным трудом при помощи орудий производства и достижений современной техники способны выполнить эти задачи. Вложивши в выполнение этой задачи свое творчество, знание и организованность, они могут создать великое художественное произведение. Искусство должно влиться в производство и создать творческий труд сознательного производителя высококвалифицированного рабочего»<sup>32</sup>.

Процесс подготовки рабочего как «высококвалифицированного производителя» предполагает усвоение новейших методов науки и искусства. На этом заключительном этапе процесса формирования рабочего-художника нового типа осознается необходимость в мастерских, где производится и передается художественная культура. Однако последняя понимается не в традиционном смысле слова: «Пора наконец расстаться с резко романтическим представлением о художнике как о жреце, совершающем торжественное служение перед алтарем искусства и засыпать ров, еще недавно резко разграничивавший искусство от ремесла, от производства, промышленности. Производство не ведало художественной культуры. Художественная культура вершилась вне производства, вне практической жизни. Настало время влить художественную культуру в производство и вывести искусство из состояния кастовой замкнутости бесцельного снобизма, т.е. создать *производственное искусство*»<sup>33</sup>. С рождением этого нового типа искусства преодолевается прежний дуализм, когда на одном полюсе находился мастер-специалист, не имевший никакой художественной традиции, а на другом — художник — профессор живописи, который работал, принимая в расчет исключительно каноны станковой живописи. Теперь новые мастерские должны стать лабораториями для работы над различными материалами: «в основу должно быть поставлено культивирование созна-

<sup>31</sup> Там же. С. 40.

<sup>32</sup> Там же. С. 41.

<sup>33</sup> Проблемы художественного образования. С. 42.

тельного творческого подхода к фактуре, к цвету и конструктивным задачам»<sup>34</sup>.

Если исходить из позиции ИЗО, сама проблема художественного образования и ее решение представляет собой проект, при реализации которого следует придерживаться «государственной точки зрения», то есть исходить из социалистического понимания труда. Производить знания или массовое искусство не означает бросить фабрику и пойти по пути «чистого искусства». Конечная цель социалистического государства прямо противоположна — остаться на фабрике и способствовать росту производительности труда. Проблема искусства, художественной промышленности — часть сложной проблемы, возникшей в результате войны, — необходимости восстановления промышленности и роста производства. Лозунг «Искусство — в массы» на самом деле отражает подлинную суть рабочего государства: «Для осуществления этой задачи в области художественной политики, в частности, в вопросе о реформе мастерских, необходимо держаться государственной точки зрения. Нельзя ограничиться механическим приобщением пролетариата к искусству (открыв для него двери академии). Строго разграничивая области художественного просвещения и художественного образования, мы полагаем, что задача последнего состоит не в том, чтобы отрывать рабочих от станков ради писания нецелесообразных картин и организации кустарщины. Задача художественного образования — повысить интенсивность производства, влив искусство непосредственно в производство, являющееся необходимой предпосылкой жизни искусства»<sup>35</sup>.

Искусство — факт общественной жизни, и именно так следует к нему подходить, предав забвению прежние ценности чисто эстетического характера; художественное образование берет на себя общественную задачу — «создание работников в области производственного искусства»<sup>36</sup>.

## 2.5. Художественная промышленность — первый шаг к искусству в производстве

Итак, хотя понятие производственного искусства приобретет более четкие очертания в ходе полемики на страницах журналов «Искусство коммуны», «ЛЕФ», «Новый ЛЕФ», уже в конце 20-х годов Отдел Изобразительных Искусств Наркомпроса ставит о нем воп-

<sup>34</sup> Там же. С. 42.

<sup>35</sup> Там же. С. 42–43.

<sup>36</sup> Там же. С. 45.

рос. В проекте реформы художественного образования, разработанном ИЗО, уже содержатся в зародыше все предпосылки для рождения производственного искусства: «До революции никакой художественной промышленности, о которой можно было бы говорить, не было. Были, конечно, отдельные явления, которые указывали, что в русском народе имеются огромные залежи творчества, но никоим образом нельзя сказать, что государство старалось, чтобы создалась художественная промышленность. [...] Вот поэтому наше внимание обращено, главным образом, на то, чтобы наши мастерские подготовить к такой работе. Нужно было прежде всего создать художников и так называемых посредников. И то, и другое требовало определенной работы в этой области; нужно было привлечь художника к промышленности и вместе с тем поставить его в такое положение, в котором он мог бы работать. Первая задача Отдела<sup>37</sup> была переорганизовать целый ряд мастерских, которые до сих пор фактически никакого влияния не оказывали и такими бы и остались, если в них сейчас не будет произведена реформа, которую начал производить в жизнь Отдел Изобразительных Искусств»<sup>38</sup>.

План реорганизации системы художественного образования тем самым предполагал не только распространение знаний в массы. Это — проект формирования новой концепции искусства, которое должна создавать новая для культуры фигура. Полемика, начавшаяся в конце 20-х годов, продолжится в 30-е годы, когда появятся другие, новые идеи о том, какого рода задачи должны быть возложены на эту новую фигуру — рабочего-техника-художника.

Художественная промышленность — необходимый этап на пути к искусству в производстве. Понятие художественной промышленности связано с ремесленным этапом (где работает художник-ремесленник) — его еще предстоит пройти советской промышленности, прежде чем прийти к искусству в производстве, понимаемому как массовое промышленное производство, для которого характерна фигура художника-инженера.

---

<sup>37</sup> Имеется в виду Отдел изобразительных искусств.

<sup>38</sup> Первая всероссийская конференция по художественной промышленности. С. 69–70.

## 3

НАЧАЛО ПОЛЕМИКИ  
О ПРОИЗВОДСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ

Пока канителим, спорим,  
смысл сокровенный ища:  
«Дайте нам новые формы!» —  
несется вопль по вещам.

*В.В.Маяковский.*  
Приказ № 2 по армии искусств. 1921.

## 3.1. Сборник «Искусство в производстве»

В 1919 году на страницах еженедельника «Искусство Коммуны»<sup>1</sup> началась дискуссия о связи искусства с производством. Дискуссию открыл Иван Пуни<sup>2</sup>, выступивший против полезности искусства. Приняв во внимание актуальность проблемы, поднятой Пуни, редакция заявила о своей готовности опубликовать различные выступления на данную тему. В процессе дискуссии редакция хотела, вероят-

<sup>1</sup> Журнал выходил в Петрограде в 1918–1920 гг. и был органом Отдела Изобразительных Искусств (ИЗО) Народного комиссариата просвещения.

<sup>2</sup> *Пуни И.* Творчество жизни // Искусство Коммуны. 1919. № 5. С. 1. Полемику продолжают следующие выступления: От редакции // Искусство Коммуны. 1919. № 5. С. 1; *Баньковский.* Тупик // Искусство Коммуны. 1919. № 7. С. 2; Примечание редакции // Искусство Коммуны. 1919. № 7. С. 3 (последняя статья не имеет прямого отношения к полемике, участвовать в которой приглашала редакция, но мы указали ее, поскольку в ней содержится интересное предложение включать музыку для более эффективного использования рабочего времени. На эту тему см. также: *Кушнер Б.* Музыка и труд // Горн. 1922. № 1/6. С. 110–113); *Бирбаум Ф.* К вопросу «Искусство и производство» // Искусство Коммуны. 1919. № 8. С. 2; Примечание редакции // Искусство Коммуны. 1919. № 8. С. 2; *Баулин П.* К вопросу об искусстве в промышленности // Искусство Коммуны. 1919. № 13. С. 2.

но, обсудить распространенные мнения и собрать идеи, которые могли обогатить — или модифицировать — проект искусства как производства, который разрабатывали представители интеллигенции, входившие в редакцию журнала. Одним из первых обсуждался вопрос: искусство *может* или *должно* быть полезным? Пуни утверждал, что искусство никоим образом не может быть полезным, поскольку это противоречило бы принципу полезности, характерному для современного производства, — ведь не эстетика управляет жизнью, а наоборот<sup>3</sup>.

На стороне Пуни выступит Баньковский. По его мнению, Пуни прав, когда утверждает, что искусство не может находиться на службе у производства, поскольку искусство должно опережать производство, а не идти по его стопам. Ошибается тот, кто полагает, что быт и стиль создают производство: производство само создает и стиль, и быт (эпохи). Какова будет роль искусства в будущем? Живопись будет рисовать этикетки, как полагает Пуни? А литература, музыка, театр — чем займутся? Это — тупик<sup>4</sup>.

Играя роль «сборщика» различных идей, редакция вместе с тем продемонстрировала, что уже имеет ясное представление по ряду вопросов, касающихся искусства в производстве. Члены редакции, выступая против позиции Баньковского, заявившего, что отдельное существование искусства и производства — непреложный закон, утверждают, что главной задачей пролетарского искусства является полное уничтожение понятий «свободное искусство» и «механический труд» — их должно заменить одно понятие — «творческий труд»<sup>5</sup>.

Приступив к анализу связи искусства и производства, социалистическое государство столкнулось с тем, что составляло главную проблему нового общества: труд как воспроизводство общественных отношений. Вот почему дискуссия постоянно переходит от определения связи искусства и производства к определению «свободного», «творческого» или, как настаивает редакция, «сознательного» труда.

<sup>3</sup> Пуни И. Творчество жизни. С. 1.

<sup>4</sup> Баньковский. Тупик. С. 2.

<sup>5</sup> Аналогичную позицию занимал Арватов. И по его мнению, первый шаг пролетарского искусства должен заключаться в работе, которая представляет собой «добровольное товарищеское сотрудничество», то есть «творческий труд». Таким образом, творческое начало и техника, труд и искусство сливаются в единое целое, и «искусство органически совпадает с производственным трудом» (Арватов Б. На путях к пролетарскому искусству // Печать и революция. 1922. № 1. С. 73.) Аналогичный тезис выдвигает в двадцатые годы пражский авангард (Teige K. Arte e ideologia 1922–1933. Torino, 1982. P. 7).

Так, на предложение Бирбаума понимать искусство в производстве как «industrial design», как искусство, используемое в производстве и объединяющее эстетику и пользу, редакция попытается свести взаимосвязанные элементы «искусство» и «производство» к единому понятию «сознательного труда»: «Производство и искусство сливаются в одно единое целое; творчество и работа — в сознательный труд»<sup>6</sup>.

Лишь в 1921 году выйдет в свет первый сборник статей, полностью посвященных искусству в производстве. Как утверждает Сидоров<sup>7</sup> в рецензии на сборник, напечатанной в журнале «Творчество», «С самого начала оказывается: единой платформы для идеологии производственного искусства сборник не дает»<sup>8</sup>. Действительно, редакция ставила своей целью предоставление материала для дискуссии об искусстве в производстве, а также «освещение и разработку вопроса о роли художественного начала в производственном процессе и проблем, связанных с взаимоотношениями искусства и производственной культуры, индустрии и художественного творчества»<sup>9</sup>.

Уже при первом знакомстве с текстом становится очевидно стремление разработать различные гипотезы, чтобы перейти к практической реализации идеи искусства в производстве. Интеллигенция продемонстрировала здесь свое желание слить искусство и труд, искусство и производство, чтобы прийти к научной организации быта и культуры производства, начиная с научной организации труда (НОТ)<sup>10</sup>. На этом первом этапе класс интеллигенции сфор-

<sup>6</sup> Примечание от редакции // Искусство коммуны. 1918. № 8. С. 2.

<sup>7</sup> Творчество. 1921. №№ 4–6. С. 69–70. Другая рецензия на сборник, за подписью Карницкого, появилась в журнале Печать и революция. 1921. № 2. С. 218.

<sup>8</sup> Сидоров А.А. Искусство в производстве // Творчество. 1921. №№ 4–6. С. 69.

<sup>9</sup> Искусство в производстве. С. 3.

<sup>10</sup> Арватов также будет утверждать, что необходимо «дать строго утилитарное, тэйлоризованное бытооформление» (*Арватов Б. Утопия или наука?* // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 20), и в 1926 году напишет: Точно так же, как рабочий класс и в своих политико-экономических действиях, и в своей производственной программе подчиняет практику точному научному оформлению (марксизм, научная организация труда и т.д.), — точно так же должна строиться и художественная практика пролетариата. Нормализация процессов художественного творчества, их рационализация и сознательное установление как задач, так и методов искусствостроения — такова художественная политика пролетариата. Научная организация художественного труда и производства естественно разделяется на две области: 1) художественное воспитание, 2) художественная продукция» (*Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. М., 1926. С. 106–107*).

мулировал гипотезу искусства, которое из индивидуального превращается в коллективное (или в искусство коллектива). Последнее в союзе с техникой должно функционировать на фабрике как один из элементов реорганизации быта: «Ему (пролетариату — М.З.) придется перейти от стихийности к нормализованному изменению быта. А это возможно только в одном случае: если художники перестанут украшать или изображать быт, и — начнут его *строить*. [...] Строить быт — это значит равноправно участвовать в общественном производстве, — главным образом, в производстве средств т.н. производительного потребления; сюда войдут: транспорт, строительные сооружения, одежда, утварь, практическая литература и т.п.»<sup>11</sup>.

Это — отказ от «искусства для искусства», от «чистого искусства»<sup>12</sup>, это — рождение утилитарного искусства<sup>13</sup>, которое производит предметы быта<sup>14</sup> и реорганизует само существование рабочего класса, сначала войдя на фабрику и создав художника-техника и затем, выйдя с места непосредственного процесса производства, чтобы продолжить строительство повседневной социалистической жизни всего общества. Этот процесс включает отрицание буржуазной эстетики и создание нового понятия прекрасного. «Прекрасное» материализуется. Прекрасное — это предмет полезный, совершенный и... произведенный сознательно: «Под художественным производством мы разумеем не просто сознательное, творческое отношение к производственному процессу»<sup>15</sup>.

Год публикации сборника (1921) был отмечен двумя важными событиями: во-первых, прошла первая конференция по научной органи-

<sup>11</sup> Там же. С. 117.

<sup>12</sup> «Они [производственники] пришли к необходимости самым бесповоротным образом порвать со всяким чистым искусством. [...] 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» (*Арватов Б.И.* Искусство и производство. Сборник статей. М., 1926. С. 69–70).

<sup>13</sup> «В “производственном мастерстве” “содержанием” является утилитаризм и целесообразность вещи, ее тектонизм, которыми обуславливается ее форма и конструкция и оправдывается ее социальное назначение и функция» (*Тарабукин Н.* От мольберта к машине М., 1923. С. 18).

<sup>14</sup> См. об этом статью «От редакции» // Искусство в быту. Приложение к журналу Красная нива за 1925 год. С. 1, а также: *Земенков Б.* Искусство как организатор быта // Советское искусство. 1926. №№ 8–9. С. 45–47; *Арватов Б.* Искусство и организация быта // Печать и революция. 1926. № 4. С. 83–89; *Арватов Б.* Искусство и быт // Искусство и производство. С. 113–120.

<sup>15</sup> *Брик О.* В порядке дня // Искусство в производстве. С. 8.

зации труда<sup>16</sup>; во-вторых, Алексей Гастев основал Центральный институт труда (ЦИТ), который должен был заниматься распространением и внедрением НОТ<sup>17</sup>. В эти годы представители интеллигенции, связанные с производственничеством, разрабатывают крупный проект искусства как производства, отражающий, помимо желания модифицировать концепцию искусства, стремление к классовым модификациям и волю к власти. Создавая теорию искусства в производстве, русские производственники — в особенности искусствоведы и теоретики социализма — заимствуют некоторые идеи у класса художников. Именно последние в своих мечтах и бесконечных метафорах ассоциируют «дороги» и «кисти», «площади» и «палитры». Задачей производственников станет систематизация этих мечтаний, выведение их с бессознательного уровня на сознательный и подчинение социалистической идеологии труда. Воображение художников становится своего рода нестораемым сейфом, откуда можно вынимать новые ассоциации, которые интеллигенты-производственники затем будут испытывать на практике, отбирая «возможные ассоциации». Благодаря этой операции рождается гипотеза о возможной (и даже постоянной) связи искусства и производства. Эта связь характерна для всех сфер общества: она начинается на фабрике, переходит в быт и в итоге даже организует свободное время. Производство, искусство и быт должны стать частями единого плана, который соответствовал бы нормам НОТ: «Характерное для нашей эпохи *устремление к научной организации* всей жизни сверху донизу — труда, производства, быта социального (и даже индивидуального) [...] — это устремление открывает *и искусству* современности необозримые социальные горизонты»<sup>18</sup>.

В рамках этого крупного проекта была также переосмыслена связь человека с машиной. Производственники видят в ней соратницу человека и представительницу новой «технической красоты». Врагом человека является не машина сама по себе, а использование ее при капитализме, лишаящее ее творческих функций. Непонимание этого с самого появления машины привело к возникновению антагонистических взаимоотношений между машиной и человеком. Как утверждает Арватов:

<sup>16</sup> Всероссийская конференция по научной организации труда и производства I-я. (Сборник резолюций с приложениями перечня заслушанных докладов и списка членов конференции). М., 1921.

<sup>17</sup> Научная организация труда (НОТ) строится на принципах тэйлоризма. Наиболее полная библиография о НОТ содержится в книге: Научная организация труда двадцатых годов. Сборник документов и материалов. Казань, 1965 — она включает 1301 название работ на эту тему, вышедших с 1918 по 1929 год.

<sup>18</sup> *Аврамов А.* Научная организация художественного материала // Советское искусство. 1928. № 4. С. 34.

«Он (художник — М.З.) не понимал, что суть дела не в технической форме машины, а в ее капиталистическом использовании. Он думал, что машинная форма убивала общественные возможности (творчество), в то время как, наоборот, общественная, а именно буржуазная форма убивала машинные возможности (творчество)»<sup>19</sup>.

## 3.2. Техника и искусство

Детальный анализ связи машины и художника проводится в статье Топоркова «Форма техническая и форма художественная»<sup>20</sup>, идеи которой впоследствии будут развиты автором в книге, опубликованной в 1928 году<sup>21</sup>. В своей работе Топорков исходит из постулатов тэйлоризма<sup>22</sup>, фордизма и всей западной литературы (Гил-

<sup>19</sup> Арватов Б. Искусство и производство // Горн. 1922. № 2(7). С. 104; также в: Искусство и производство. Сборник статей. С. 9. Ленин, который в 1913 году определил тэйлоризм не иначе, как «научную систему выжимания пота» (*Ленин В.И.* Научная система выжимания пота // ПСС. М., 1961. Т. 23. С. 18–19), всего год спустя уже видел в тэйлоризме и в рационализации труда инструмент улучшения условий труда: «Система Тэйлора — без ведома и против воли ее авторов — подготавливает то время, когда пролетариат возьмет в свои руки все общественное производство и назначит свои, рабочие, комиссии для правильного распределения и упорядочения всего общественного труда. Крупное производство, машины, железные дороги, телефон — все это дает тысячи возможностей сократить вчетверо рабочее время организованных рабочих, обеспечивая им вчетверо больше благосостояния, чем теперь» // *Ленин В.И.* ПСС. Т. 24. С. 371.)

<sup>20</sup> Топорков А. Форма техническая и форма художественная // Искусство в производстве. С. 28–33.

<sup>21</sup> Топорков А. Технический быт и современное искусство. М.:Л., 1928. Эта книга представляет собой несколько переработанный курс лекций о современном искусстве, прочитанных автором в 1919 году. Об этих лекциях писал журнал «Искусство»: «Хроника [...] Из организованных лекционным бюро отдела изобразительных искусств Н.К. по пр. лекции, дискуссии и пр., по искусству за апрель-май тек. года, особенно интересно прошли следующие дискуссии: “Художник и машина”. С докладом о современном искусстве выступил тов. Топорков, давший анализ современного искусства в связи с машинным производством и нашедший в содружестве художника и машины путь к революции быта» // Искусство. 1919. № 6. С. 3.

<sup>22</sup> В основе тэйлоризма лежат принципы, предложенные Ф.У. Тэйлором (1856–1915) в 1903 году. Цель заключается в том, чтобы достичь максимальной производительности труда при помощи специальной научной службы, которая точно устанавливает, когда и как должна производиться работа: работники службы классифицируют элементарные операции, необходимые для выполнения данной работы таким образом, чтобы рассчитать — на основании собранных данных — время, затрачиваемое на ее выполнение, а также подготавливают инструкции, касающиеся способов выполнения работы и

брет<sup>23</sup>, Гантт<sup>24</sup>) о научной организации труда, пытаюсь применить новейшие познания западного капитализма к условиям социализма. Он рассматривает также «Как надо работать» Гастева<sup>25</sup> и бесчисленную литературу того времени о НОТ и об использовании капиталистического учения для реорганизации производства на научных основах<sup>26</sup>. В этой связи особый интерес представляет глава «Человек как элемент производства»<sup>27</sup>, где, прежде чем говорить о связи искусства и производства, автор рассматривает связь между человеком и машиной. Машина определяет новую роль рабочей силы непосредственно в процессе производства. По-новому интерпретируя тэйлоризм, автор утверждает, что «Машины не отменяют труд человека — они лишь заставляют по-иному его работать»<sup>28</sup>. Усовершенствование техники влияет одновременно и на рабочего, и на машину, вместе с которой меняется и рабочий: «Вместе с этим должен измениться и характер рабочей силы. Шаг за шагом специализированная физическая ловкость утрачивает свое значение, на первый план выступает развитие интеллекта и воли работника. Техническая специализация работников будет окончательно преодолена; специализация переносится на машину, психологическое же содержание различных трудовых процессов становится все более и более однородным»<sup>29</sup>. Изменить рабочего стремится и Гастев, мечта которого — полная самоотдача рабочего машине: «Он (ЦИТ — М.З.) полагал, что самая совершенная машина не поможет, если не родится новый тип рабочего, который всей душой будет предан этой машине, который тенденцию машинизма будет распространять на всякий

---

необходимой для этого техники. Эта система основана на анализе движений и хронометраже. На принципах тэйлоризма будет построена программа рационализации-стандартизации производства НОТа.

<sup>23</sup> Ф.Гилбрет (1868–1924) — американский инженер. Изучая движения рабочего, разработал и развил принципы Тэйлора.

<sup>24</sup> Г.Л.Гантт (1861–1919) — американский инженер, ученик и сотрудник Тэйлора.

<sup>25</sup> *Гастев А.К.* Как надо работать. М., 1922. Второй, более полный вариант этой работы, выйдет в 1924 году, за ним в 1927 году последует еще один, дополненный. Издание 1972 года, по которому мы приводим цитаты, воспроизводит текст издания 1927 года.

<sup>26</sup> См. Библиографию литературы о НОТ, изданной в 1921–1922 годах: Библиографический ежегодник. Книга в 1921–1922 году / Под редакцией И.В.Владиславлева. М.; Пгр., 1923. С. 33–34, 168–170; *Гастев А.К.* Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. М., 1972; см., в частности, библиографию на с. 463–476.

<sup>27</sup> *Топорков А.* Технический быт и современное искусство. С. 31–38 (далее: *Топорков А.* Технический быт).

<sup>28</sup> Там же. С. 33.

<sup>29</sup> Там же. С. 33–34.

болт, на всякую чурку и будет стремиться из всего самого несовершенного сделать совершенное, хотя бы на несколько градусов, а не мечтать о новых “заморских” роскошных машинах»<sup>30</sup>.

По мысли Топоркова, постепенное вытеснение со сцены специализированного рабочего происходит благодаря приобретению новых знаний, нового мастерства, которые проявляются в умении управлять машиной: «Высший тип техники не только объединяет различные виды труда, но и дифференцирует самый труд. Это существенное открытие было сделано в “тэйлоризме” — каковое направление, если его освободить из первоначального узкого понимания, является направлением научной организации труда.

Тэйлоризм обратил внимание прежде всего на слабую производительность труда в условиях данной техники. Машины сами по себе позволяют развить гораздо большую продуктивность, но неумелая работа людей с машинами тормозит дело. В производстве нельзя игнорировать человеческий фактор. Машины, бесконечно усложняясь, дифференцируясь, требуют различных способностей со стороны работников. [...] Выгоднее в смысле производительности работать с рабочими высококвалифицированными, чем с рабочими, плохо владеющими своими инструментами. [...] ныне так называемый квалифицированный рабочий замещает собою погибшего средневекового ремесленника. От рабочего требуется все мастерство в управлении сложнейшими и чувствительнейшими приборами. [...] Можно сказать, ремесло в настоящее время вновь возрождается в совершенно измененном виде, его следует искать не в среде цеховых, а в среде профессионалов. То, что очевидно в некоторых специфических видах технического труда, то тэйлористы открывают во всех видах труда, самых примитивных и самых грубых. [...] Человеческое искусство присутствует на всех ступенях труда (там, где есть человеческий труд, там есть и искусство): работая с машинами, человек может быть не менее искусником, чем работая своими инструментами. [...]

Так, Джильберт (Гилбрет — М.З.), посвятивший свою книгу изучению движений, мог справедливо прийти к утверждению, что самые большие, самые расточительные и бесполезные потери труда в мире вызваны ленивыми, неправильными и непроизводительными движениями. [...]

Таким образом, выясняется задача непосредственной экономии — сократить непроизводительную трату энергии, необходимо обратить внимание на труд рабочего, чтобы повысить до максимума производительность»<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Гастев А.К. Как надо работать. С. 144.

<sup>31</sup> Топорков А. Технический быт. С. 35–36.

Если в XIX веке создатели техники стремились к усовершенствованию машины, то теперь следует заняться усовершенствованием человека-машины. Воля интеллигенции к власти проявилась именно в этом — в разработке той или иной стратегии, направленной на изменение классового состава общества. Речь может идти о «генетическом» изменении рабочего класса, как полагает Владимир Бехтерев в своих работах по рефлексологии труда<sup>32</sup>, или об изменении связи человека и машины с ориентацией на политику охраны труда, или о рождении класса, который настолько покорен техникой, что сливается и работает в унисон с ней. Словом, центральная проблема — это преодоление антагонистических отношений человека и машины и создание человека-машины, который больше не воспринимает ее как инструмент власти над собственным телом. Машина становится неотделимым элементом всего его существования на фабрике (и за пределами ее): «Можно еще говорить о том, является ли рабочий “придатком” машины или нет, но ясно одно, что ушло безвозвратно время, когда можно было говорить о “свободе” рабочего по отношению к машине и тем более по отношению к предприятию в целом. Ремесленный анархизм работника по отношению к машине или рабочему месту уходит безвозвратно, как уходит и ремесло»<sup>33</sup>. Если в XIX веке внимание создателей техники было направлено, главным образом, на усовершенствование средств производства, то теперь необходимо использовать технику, чтобы научить рабочих трудиться продуктивно: «Человек снова становится в центре внимания при рассмотрении вопросов технических. Сущность тэйлоризма сводится к изучению этого человеческого фактора»<sup>34</sup>.

Рефлексология труда представляет собой еще один шаг вперед в изучении «человеческого фактора». Если Тэйлор изучает связь физического движения и производительности труда, то Бехтерев вводит третий элемент: личность рабочего. Суть разработанной им теории за-

<sup>32</sup> Бехтерев утверждает, что психология — это наука, которая занимается сознанием, тогда как рефлексология изучает личность объективно: проблемы сознания интересуют ее не как проблемы первостепенной важности, а лишь как второстепенные проявления. Словом, рефлексология — это сугубо объективное изучение человеческой личности, которое основывается исключительно на энергетическом подходе, не касаясь проблем сознания. См. выступление Бехтерева: Труды первой всероссийской конференции по научной организации труда и производства, 20–27 января 1921 года. М., 1921. Вып. V. С. 31. См. также: *Бехтерев В.М.* Общие основы рефлексологии человека. М.; Пгр., 1923; о связи рефлексология/тэйлоризм см. *Бехтерев В.М.* Личность и труд // Научно-технический вестник. 1920. № 1. С. 1–9.

<sup>33</sup> *Гастев А.К.* Научная организация труда // *Гастев А.К.* Как надо работать. С. 193.

<sup>34</sup> *Топорков А.* Технический быт. С. 36–37.

ключается не в интенсификации ритмов производства, а в целенаправленном использовании личности рабочего. Если Тэйлор принимает в расчет только тело рабочего, то Бехтерева волнует «влияние физического труда на самую личность»<sup>35</sup>. И тут-то и следует произвести классовую модификацию, которой должны способствовать медики и психологи. Они должны распознать даже самые глубоко скрытые стороны личности рабочего, чтобы понять, каково его отношение к определенному виду работы и, в случае необходимости, направить его на другой вид деятельности, более ему соответствующий. Внимание к личности предполагает также знания, поскольку индивидуальная культура расширяет горизонт индивидуума, формируя у него различные интересы. Перед рефлексологией ставятся следующие задачи: первая — решать проблему образования; вторая — выявлять специфические интересы данного индивидуума; третья — направлять их на трудовую деятельность и производительность труда. Человеческая машина, по Бехтереву, обладает «сердцем», которое необходимо знать, исследовать, анализировать и... охранять. Социалистическая наука эффективнее капиталистической (Тэйлор), которая ограничивается физическими особенностями тела. «Рефлексология труда ставит себе исключительно задачи, связанные с исследованием человека как живого деятеля или как *живой машины*<sup>36</sup>, понимая под этими задачами не только рациональное использование человеческих сил в труде, но и влияние самого труда на личность человека и его здоровье, а также значение индивидуальных особенностей одаренности человека по отношению к тому или иному труду»<sup>37</sup>.

Что касается Топоркова, то в его исследовании человеческий фактор приобретает особенное значение, когда планируется появление нового вида труда, отвечающего потребностям механизированного производства и приспособленного к нему. Гипотеза Топоркова перечеркивает марксистский образ машины, которая, как мертвый труд, сосет живой, — возникает новый профессионализм, который заключается в умении не только управлять машиной, но и использовать ее творчески: «Тэйлоризм в глазах многих унижает личность рабочего, лишает труд даже последних творческих элементов, которые оставила ему машинная техника, до конца труд механизирован, заставляет рабочего работать, как машина»<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Бехтерев В.М. Личность и труд. С. 9.

<sup>36</sup> Курсив наш — М.З.

<sup>37</sup> Там же. С. 8.

<sup>38</sup> «Научная организация труда имеет дело не только с способом работы, не только с мертвым материалом, не только с машиной, она имеет дело и с человеком. Она и на человека смотрит как на машину, но только самую лучшую из машин, какие есть в мире» (Гастев А.К. Как надо работать. С. 161).

«...Несомненно, эти выводы и оценки справедливы в том отношении, что при научной постановке труда человек трудится совершенно иначе, чем прежде. Установлены нормы труда, рабочему предписано всякое движение, которое он должен совершить. Но подобная нормализация и рационализация трудовых процессов по существу не убивает личных способностей, уменьшает и творчества»<sup>39</sup>. [...]

«Правильно понятый тэйлоризм безусловно ведет не к уменьшению человеческого фактора в производстве, а к новому его утверждению»<sup>40</sup>.

Так возникает проект, цель которого — тэйлоризация процесса производства искусства. Процесс художественной обработки дробится, подразделяется на ряд отдельных операций, которые измеряются и вносятся в тарифную диаграмму<sup>41</sup>. И тут заявляет о себе творческий, гениальный человеческий фактор, который невозможно измерить и перевести в цифровые данные хронометров и таблиц научной организации труда: «Тарифные диаграммы построены на анализе внешних, формальных приемов техники искусств, как части, поступающей в кровь производства, т.е. анализе моментов ремесленных, вполне допускающих к себе механический подход путем хронометража, оставляя неразрешимым в полной мере вопрос интенсивности темперамента, таланта или гения, как неразрешима в механике сила, как сущность»<sup>42</sup>.

В «гениальности» есть нечто, нарушающее равновесие, присущее технике. Вот почему гениальность — определяемая как нарушенное равновесие — противится технике и ремесленному труду, которые олицетворяют равновесие благодаря измеримости трудового процесса его временной протяженностью. Производственники — теоретики научной организации художественного труда — предлагают свое решение: создание авторского труда. Последний предполагает введение элемента «гениальности» в производственный про-

<sup>39</sup> «Автоматизм человека не находится ни в каком противоречии с его органическим творчеством. Простой автоматизм, который заключается в обычном повторении одного и того же акта, в конце концов приводит к спячке, приводит к гипнозу. Но если все больше и больше включаются автоматы, если данный человек, а следовательно, и производитель привыкает к прогрессирующему включению новых переменных, то он становится беспредельным творцом. Может быть, нужна иногда лишь незначительная новая идея, незначительная новая реакция, и эти способности человека включить огромное количество своих автоматов создают из него беспредельного силача мысли» (*Гастев А.К.* Как надо работать. С. 198–199).

<sup>40</sup> *Топорков А.* Технический быт. С. 38–39.

<sup>41</sup> См. об этом: *Якулов Г.* К вопросу о соотношении авторского и производственных моментов труда // Организация труда. 1921. № 2. С. 109–113.

<sup>42</sup> Там же. С. 110.

цесс. Все формы искусства становятся различными аспектами производства: «Формальные моменты художественного ремесла — суть моменты коллективных достижений, импульс которым дан *замыслом автора*, что является средним между потенцией гениальности, культурой и суммой знаний массы. [...] Таким образом, работа коллектива всегда сильна формальной стороной и всегда элементарна — производственна»<sup>43</sup>.

По мнению интеллектуалов-производственников, труд как совокупность общественных отношений должен быть охарактеризован по-новому. Речь идет о попытке интеллигенции выжить и добиться для себя места в обществе после того, как революция передала власть рабочему классу. Это — поиск пути к политической власти, воля создать новый класс, новый труд, новые машины. Словом, это — проект производства социума — общества, основанного на свободном и творческом труде: «Идеалом производителей может быть не свобода от труда, а только свободный труд, не в смысле отрицательном или анархическом (профессионал ведь отлично сознает значение дисциплины в коллективном труде), а в смысле положительном; *свободный труд означает труд творческий*»<sup>44</sup>.

Если следовать этому проекту, решить проблему освобождения труда можно только путем уподобления всех его видов труду художника: «Органическая связь труда с свободой, творчеством и мастерством, присущими по преимуществу искусству, может быть осуществлена путем внедрения искусства в труд. Связью же искусства с трудом, труда с производством, а производства с жизнью, бытом, решается сложнейшая социальная проблема»<sup>45</sup>.

Итак, мы подошли к проблеме связи между двумя элементами, с рассмотрения которых Топорков начинал свой анализ. После того, как пересмотрено отношение к механизированному труду, после того, как он признан свободным и творческим, найдено звено, связующее искусство и труд, искусство и производство, и лежащее в основе новой гипотезы искусства в производстве: «Та пропасть, которая казалась существующей между трудом и искусством, на наших глазах заполняется. На наших глазах возникают новые отрасли искусства, новые художественные произведения возникают там, где ранее мы не хотели видеть даже признаков какого-либо художества. [...] Перед нами новая красота — красота техническая. Это не поэзия, не живопись в прежнем значении слова, это новое в полном смысле искусство.

<sup>43</sup> Там же. С. 111.

<sup>44</sup> Топорков А. Технический быт. С. 40.

<sup>45</sup> Тарабукин Н. От мольберта к машине. С. 21.

Таковы социальные условия возможности возникновения нового технического искусства. Техника ведет к искусству»<sup>46</sup>. Теперь именно техническая форма, которую определяют вполне конкретные условия: экономия материала, энергии и времени, «дает ключ к пониманию формы художественной»<sup>47</sup>. Все это зависит от уровня знаний, техники и материала. Элементом, связывающим эти три основных фактора, является машина: знания, техника и материя зависят непосредственно от механики и, вместе с тем, находятся в зависимости друг от друга. Как включить в этот треугольник, производящий техническую форму, понятие эстетики? Эстетика заполняет зазоры, оставленные техникой: «Форма техническая не сполна и не всецело оформляет предмет, в котором остается много неоформленного, стихийного, непреработанного»<sup>48</sup>. Незавершенность материи уступает место форме, которая не является больше технической. Красота предмета, дальнейшее его усовершенствование, которого техника не способна достичь, могут быть доступны только искусству. И именно здесь происходит огромный скачок: машина, несущая следы несовершенства технической формы, сама становится произведением искусства. Следовательно, нужно отказаться от прежнего эстетического вкуса, который лелеяли в прошлом, преклоняясь перед красотой домашней утвари, мебели, безделушек. Необходимо найти новый эстетический источник новой концепции прекрасного. «Взглянем новыми глазами на новый эстетический нам объект, на машину — взглядом техника, профессионала, конструктора. В связи с формой технической попытаемся определить форму эстетическую»<sup>49</sup>.

Машина становится носительницей новой эстетической формы, когда в результате метаморфозы человек становится частью машины, а машина одушевляется. Из слияния этих двух элементов рождается эстетическая форма. «Очеловечивание машины» происходит в ходе производственного процесса, когда «при работе с машиной человек сливается с ней в общем ритме, своим дыханием и сердцебиением, своей кровью, и только этим путем его работа становится максимально-производительной, только через это он может любить

<sup>46</sup> Топорков А. Технический быт. С. 41.

<sup>47</sup> Топорков А. Форма техническая и форма художественная. С. 28.

<sup>48</sup> Там же. С. 29.

<sup>49</sup> Там же. С. 30. За признание механической эстетики уже высказались в 1920 году авторы манифеста, опубликованного в первом номере журнала «L'esprit nouveau», в котором сотрудничал Ле Корбюзье. В манифесте утверждалось, что «стиль эпохи мы находим в производстве [...] Самолет и лимузин — творения, наиболее явно характеризующие дух и стиль нашей эпохи» (см. об этом: *Maldonado T. Disegno industriale: un riesame. Milano, 1976. P. 33*).

свою работу»<sup>50</sup>. И это — по мнению Топоркова — ключ к пониманию новой роли машины и нового понятия «эстетической формы». Всем своим естеством рабочий должен осознать скрытый в машине потенциал, он не должен видеть в ней неодушевленный предмет, ему необходимо любить ее, чтобы конструировать, творить ее, как произведение искусства. И новый специалист, способный на практике слить искусство и производство, — это не художник-ремесленник ушедшей эпохи, а техник, рабочий, который относится к своему труду с любовью и сознательно и способен не только спроектировать, но и «оживить» механический предмет. «Любопытно, кто впервые стал осуществлять эти формы. Не художники, не артисты по профессии, они даже своим влиянием вредили их утверждению, а люди, казалось бы, вдали стоящие от всякого искусства, инженеры, конструкторы, рабочие профессионалы, — они, впервые, может быть, бессознательно, угадали новую красоту и новую жизнь там, где раньше склонны были видеть лишь искусство нужды, пользы и принуждения»<sup>51</sup>.

### 3.3. От чистого искусства к искусству прикладному

Рождение новой эстетической формы влияет также на формы декоративного и прикладного искусства. Связь производства и быта, являющаяся задачей первостепенной важности при строительстве социалистического общества, требует от класса, ставшего во главе государства, не оставлять промежутков между рабочим временем *на* фабрике и временем, проводимым рабочими *вне* фабрики. После суровых первых лет, когда новый быт рабочего был подчинен задаче увеличения производства<sup>52</sup>, теперь домашний быт обретает свою эстетическую форму: «Само достоинство нового, утверждающего себя класса, потребовало от трудящихся поддержания внешней культурности жизни и в области ежедневного, трудового и домашнего обихода»<sup>53</sup>. Новые эстетические формы домашнего и общественного быта должны выполнять определенную задачу, определяться трудом на фабрике и способствовать ничем не нарушаемой преемственности между рабочим временем и различными видами труда, с одной стороны, и свободным временем, с другой: «Но этот переходный “сегодняшний

<sup>50</sup> Топорков А. Форма техническая и форма художественная. С. 32.

<sup>51</sup> Там же. С. 33.

<sup>52</sup> Коллонтай А. Производство и быт // Коммунистка. 1921. №№ 10–11. С. 6–9.

<sup>53</sup> От редакции // Искусство в быту. С. 1.

день” с его быстрым и напряженным темпом жизни, с его необходимостью экономить силы и средства, вызывает еще большую нужду в особых, наименее громоздких и наиболее целесообразных формах домашнего и общественного убранства. Простота, гигиеничность, целесообразность, соответствие трудовому образу жизни и, вместе с тем, свежая и яркая декоративность — таковы наши основные советские лозунги в области внешнего благоустройства»<sup>54</sup>.

Связь быта и техники должна строиться подобно тому, как строится трудовая жизнь рабочего. Технический быт родился на фабриках и в мастерских, однако при этом он немедленно повлиял на общественную жизнь, диктуя новому специалисту — технику — законы, по которым он должен существовать. «Генезис современной технической формы [...] следует искать в условиях современного технического быта. В этом смысле его колыбелью является фабрика и завод. Этот быт выставил определенные требования, он дал определенные вкусы, направил мысль и пытливість в определенную сторону. Условия технического быта создали “технического человека”, если так можно выразиться, как носителя этой воли, этих чувств и этой мысли»<sup>55</sup>. Из этого рассуждения становится понятным утверждение Топоркова о том, что «техника ведет к искусству».

Проект создания социалистического технологизированного общества предполагает такую притягательность технического быта, что человек оказывается в его власти: технический быт определяет его желания, чувства и мысли. Технологический процесс должен быть единым целым, которое находится с «человеком-техником» каждую минуту его жизни и охватывает, в том числе, и ее художественные формы. Культура, обусловленная техникой, превращает труд в чрезвычайно продуктивный процесс, но не лишает его творческого начала и доверяет ему важнейшую задачу слияния с искусством, из которого должны родиться новые формы. Культура, о которой идет речь, — это культура труда: «Новая трудовая культура состоит, главным образом, в умении уплотненно работать»<sup>56</sup>. Связь с бытом всегда определяется производством: «Вопрос о поднятии производительности труда неразрывно связан с вопросом не просто улучшения быта рабочего класса, а организации условий жизни на таких началах, при которых самообслуживание единоличных хозяйств было бы заменено более экономичным и поглощающим меньшее количество труда коллективным хозяйством»<sup>57</sup>. Искусство производства должно стать организа-

<sup>54</sup> Там же. С. 1.

<sup>55</sup> Топорков А. Технический быт. С. 154.

<sup>56</sup> Гастев А.К. Как надо работать. С. 192.

<sup>57</sup> Коллонтай А. Производство и быт. С. 7.

тором и производителем нового быта. Однако, если производственное искусство организует и производит быт, возникает, с теоретической точки зрения, проблема перехода от «художественной культуры» к «культуре производства». Эта проблема, которая уже была затронута в предисловии редакции к сборнику «Искусство в производстве»<sup>58</sup>, рассматривается в статье Давида Аркина «Изобразительное искусство и материальная культура»<sup>59</sup>. Аркин считает, что искусство находится в кризисе, главной причиной которого является неправильная связь изобразительного искусства и материальной культуры. Поскольку между этими двумя элементами больше не происходит функциональный обмен, искусство оказалось оторвано от материальной культуры и, следовательно, больше не участвует в процессе создания форм жизни<sup>60</sup>.

Причину этого разрыва следует искать в самом производственном процессе. Если в прошлом фигура художника уподоблялась фигуре ремесленника, то теперь неспособность художника перейти от ремесленных средств труда к использованию машины превращает его в отсталую фигуру на фоне новых форм, производимых социальной жизнью. Теперь формы жизни отливает машина, она лишила художника его прежней роли создателя форм материальной жизни. Возникла бездонная пропасть между художественной культурой, которую создает художник-ремесленник, и современной материальной культурой, или культурой производства. Художественная культура постепенно абстрагировалась, тогда как создательницей внешних форм жизни стала машина. И этот процесс механизации произошел без вмешательства или участия художника. Результатом стало непонимание — со стороны последнего — роли машины и неизбежный антагонизм между ним и новым субъектом, создающим материальную культуру. Чтобы преодолеть этот разрыв, необходимо добиться сотрудничества художника с механическим элементом.

Так возникает идея творческих взаимоотношений между художником и процессом механизации: «Исход только в одном: не в безвольном отдавании себя энергиям машинного процесса, а в овладении художником всеми возможностями этого процесса, в действенном участии художника в индустриальной культуре, в безмерном расширении материалов и орудий его работы, — *в производственном искусстве*»<sup>61</sup>. Но чтобы художник овладел этим потенциалом, необходимо то «творческое отношение к производственному

<sup>58</sup> Искусство в производстве. С. 3.

<sup>59</sup> Аркин Д. Изобразительное искусство и материальная культура // Искусство в производстве. С. 13–18.

<sup>60</sup> Там же. С. 13.

<sup>61</sup> Там же. С. 17.

процессу», на которое указывает Брик в своей статье, вошедшей в рассматриваемый нами сборник<sup>62</sup>. Сознательность, ставшая путеводной нитью для творчества, делает обычный производственный процесс художественным. Таким образом, каждый рабочий становится художником, поскольку, сознательно участвуя в производственном процессе, он становится носителем того художественного элемента, который необходим для слияния искусства и производства. По мнению Брика, путь, ведущий к искусству в производстве, проходит через уничтожение прежнего буржуазного разделения на «чистое» и «прикладное» искусство. Буржуазное знание всегда доверяло понятие творческого начала и культуры только первому. Производство не могло считаться искусством, поскольку никакой творческий процесс здесь не имел места. Только новая социалистическая мысль, исходящая из понятия «коллективизма», допускает, что творческое начало может быть присуще не одному человеку, а целому коллективу, в руках которого находится производственный процесс. Буржуазная философия, в центре которой находится «я» художника, предполагает, что только индивидуум может осуществлять этот процесс, поскольку он создает, лепит, рисует нечто «свое», индивидуальное. Искусство сливается с производственным процессом в тот момент, когда перестает существовать изолированная фигура художника. Производственный процесс распространяется также на область общественной жизни и охватывает все ее сферы, тогда как творческий процесс приходит на фабрику и включается в производство сознания<sup>63</sup>.

### 3.4. Коллективное искусство

Понятие «коллективное искусство»<sup>64</sup> встречалось в литературе и до возникновения дискуссии о производственном искусстве. Теория коллективизма<sup>65</sup> уходит корнями в социалистическую теорию, сог-

<sup>62</sup> Брик О. М. В порядке дня. С. 8.

<sup>63</sup> Как писал Брик, художник-пролетарий — это человек, в котором объединились художественный талант и пролетарское сознание, причем объединились не случайно и не временно, а на самой своей основе, слившись в единое целое. См.: Брик О. М. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. № 2. С. 1.

<sup>64</sup> О коллективном искусстве см.: Брик О. М. Художник и коммуна // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 25–26.

<sup>65</sup> Во всех без исключения работах об организации нового быта постоянно встречается ключевое слово — «коллективизм». См. библиографию работ о культуре коллектива: Magarotto L. La letteratura irrealе. Venezia, 1980. P. 21–34; о художественных коллективах см.: Арватов Б. Искусство и производство. С. 101–104.

ласно которой в социалистическом обществе индивидуум перестает существовать, чтобы стать крошечной его частью, молекулой, которая живет и трудится вместе с мириадами других молекул — эта идеология распространяется также на искусство. Уже в 1919 году на страницах журнала «Искусство»<sup>66</sup> развернулась яростная полемика на эту тему. Из стремления к настоящему «свободному искусству» возникла идея создать пространство, где художники могут творить в коллективе, стремящемся к созданию новых форм искусства и жизни<sup>67</sup>. Затем дискуссия будет идти о том, в какой форме должны существовать коммуны (частные или государственные), пока в феврале 1919 года не будет санкционирован переход от теории к практике: будет организован отдел художественных коммун и создана первая из таких коммун<sup>68</sup>.

Первая попытка реализовать модель коммуны на практике была предпринята в деревнях сразу после революции. Речь идет о проекте «орабочивания» деревни, нацеленного на разрешение главной проблемы сельскохозяйственной страны и по преимуществу крестьянского общества, которое должно быть превращено в рабочее и затем в коммунистическое общество. Хотя радикальная трансформация произойдет лишь в конце 30-х годов, когда будет произведена коллективизация сельского хозяйства, сама проблема возникла еще на заре революции. Уже в 1918 году в ответ на настоятельную необходимость снабжения городов был приведен в действие механизм, целью которого стала, в частности, трансформация классового состава деревни. Начиная с этого времени большевики предлагают или предпринимают — с большим или меньшим успехом — различные меры в деревне<sup>69</sup>. Одной из них стало создание крестьянской коммуны, которая получает особенно широкое распространение к середине 1921 года, но в последующие годы постепенно изживает себя<sup>70</sup>. Пропаганда

<sup>66</sup> Искусство. 1919. №№ 1–4. Журнал выходил в Москве в 1918–1919 гг.

<sup>67</sup> *Тенер И.* Государственные трудовые художественные коммуны // Искусство. 1919. № 4. С. 2.

<sup>68</sup> См. об этом: Художественные коммуны // Искусство. 1919. № 4. С. 3.

<sup>69</sup> См. об этом: *Carr E.H.* La rivoluzione bolscevica 1917–1923. Torino, 1964. P. 465–470.

<sup>70</sup> О сельскохозяйственных коммунах см.: Инструкции и положения о коммунах. М., 1918; *Гуров П.* О сельскохозяйственных коммунах. М., 1918; КИИ. От крестьянской общины к социалистической коммуне. 1918; *Дышлер П.Я.* Как устраивать сельскохозяйственную коммуну. Пгр., 1918; *Мещеряков В.Н.* О сельскохозяйственных коммунах. Харьков, 1919; *Суматохин М.* Давайте жить коммуной. М., 1919; Постановления 1-го съезда коммунаров и представителей рабочих комитетов советских коммунистических хозяйств Витебской губернии, 1–5 марта 1919 г. Доклады и постановления 4-го Витебского и губернского съезда земельных отделов сельскохозяйственных ком-

этой модели коллективного ведения хозяйства стала целью книги Преображенского «О крестьянских коммунах»<sup>71</sup>. Автор предлагал использовать коммуну как инструмент для трансформации крестьянина в «сельскохозяйственного рабочего». Эта новая фигура, хотя и в новом производственном контексте, заимствует и усваивает ментальность рабочего. Чтобы разрешить конфликт фабрика/деревня, который представлял собой препятствие на пути создания социалистического общества, Преображенский предложил простую идею: спроектировать деревню по образу и подобию фабрики. Реализация этого проекта должна происходить на двух уровнях — организации труда (на основе кооперации и современной технологии) и на уровне идеологии (ментальность пролетариата).

Если Преображенский предлагает провести орабочивание деревни при помощи сельскохозяйственных коммун, то производственники пытаются провести эксперимент по орабочиванию интеллигенции также на двух уровнях — идеологическом и материальном. Именно на первом уровне и оформляется идеология производственничества, частью которой становится ментальность рабочего-производителя, тогда как на втором, материальном, уровне организуется конкретное пространство для реализации творческого труда на основе кооперации: «Не подлежит сомнению, что художники, объединенные в коммунах, создадут так не только картины и статуи, но и свой особый красочный быт; художественные коммуны таким образом будут иметь значение не только для развития искусства, но будут влиять на создание своей красивой жизни; они на примере покажут, как при общем труде и творчестве создается красивая, светлая и радостная жизнь»<sup>72</sup>.

На страницах журнала «Искусство» находим идеологические рассуждения, которые предлагают пути «сцепления» между интеллигенцией и рабочей массой. Необходимость создать новую фигуру интеллигента, который усвоил ментальность рабочего и готов задействовать ее в такой новой форме кооперации, как коммуна, приводит к следующему идеологическому заявлению: «Созданием государственных художественных коммун закладывается начало организованному производству предметов искусства. Производство искусства может и должно быть одним из тех общественно-необходимых пред-

---

мун. М., 1919; *Тресвятский В.А.* Сельская трудовая коммуна. Пгр., 1919; *Гуров П.* Крестьянин, держись за коммуну. 1920; *Ширяев В.* Как организовать коммуну или артель. М., 1921; *Котоков И.А.* Трудовые земледельческие коммуны. М., 1923.

<sup>71</sup> *Преображенский Е.А.* О крестьянских коммунах (Разговор коммуниста-большевика с крестьянином). М., 1918.

<sup>72</sup> *Тепер И.* Государственные трудовые художественные коммуны. С. 2.

метов потребления, которые дают такое же общественно-моральное право художнику на существование, какое дает рабочему его труд на фабрике. Пусть это сравнение не покажется кому-либо слишком прозаическим, унижающим искусство; я бы с своей стороны думал, что такое сравнение делает художнику честь...»<sup>73</sup>.

Социалистическая фабула, топосом которой является фабрика, а главным действующим лицом — производитель, переносится в коммуны, где героем становится художник — член коммуны: «Работая в тесном контакте с пролетарскими организациями, художники-коммунары, сами вышедшие из народа, стремятся в своем коллективном творчестве создать такие произведения, которые были бы понятны и близки массовому зрителю и в то же время подняли бы его до вершины чистого искусства»<sup>74</sup>.

### 3.5. На пути к производственному искусству

Если на уровне идеологии художнику должна быть передана ментальность рабочего, то возникает необходимость преодолеть дуализм между чистым и прикладным искусством: первое олицетворяет искусство прошлого, замкнутое в самом себе, тогда как второе — ближе к искусству повседневной жизни и, следовательно, — к производственному искусству. К различию между «чистым» и прикладным искусством Брик возвращается в другой статье — «От картины к ситцу»<sup>75</sup>. Сопrotивление, которое художник-мольбертист, принадлежащий ушедшей эпохе (поборник чистого искусства), оказывает новой роли художника-производителя, ведет к упрочению различий между чистым искусством и искусством в производстве. В силу этого и новый художник должен владеть наследием художественной культуры прошлого: «Станковисты говорят так — художник, где бы он ни работал, что бы он ни делал, должен владеть художественной культурой, должен быть художественно образован. Эту художественную культуру, это художественное образование дает ему станковая живопись»<sup>76</sup>. По мнению Брика, напротив, именно отказ от этой культуры может вести к подлинному искусству в производстве: «Только те художники, которые раз навсегда порвали с станковым ремеслом, которые на деле признали производственную работу не только равноправным видом художественного труда, но единст-

<sup>73</sup> Григорьев Н.П. Об организации и использовании художественных сил // Искусство. 1919. № 3. С. 1.

<sup>74</sup> Художественные коммуны // Искусство. 1919. № 4. С. 3.

<sup>75</sup> Брик О.М. От картины к ситцу // ЛЕФ. 1924. № 2 (6). С. 27–34.

<sup>76</sup> Там же. С. 30.

венно возможным, — только такие художники могут продуктивно и с успехом браться за разрешение проблем сегодняшней художественной культуры»<sup>77</sup>. Новый художник должен быть освобожден от тех знаний и от той культуры, которые отныне принадлежат прошлому. Его новые знания рождаются на фабрике<sup>78</sup>, где, однако, его вновь ожидает сопротивление, хотя и другого типа: фабрика выталкивает его, как чужеродное тело. Поэтому девизом автора становится союз художника с фабрикой: «художественная культура будущего создается на фабриках и заводах, а не в чердачных мастерских»<sup>79</sup>.

Так, новые представители искусства признательны сторонникам прозодежды — новой производственной одежды, разработанной конструктивистом Александром Родченко, о котором Брик говорит: «Родченко знает, что сидя у себя в мастерской, ничего не сделаешь, что надо идти в реальную работу, нести свой организаторский дар туда, где он нужен, — в производство»<sup>80</sup>.

Как Брик, так и Арватов отрицает любое художественное выражение, которое создано по прежним буржуазным канонам, и в этом он идет дальше простого разделения искусства на чистое и прикладное. Он заявляет о смерти чистого искусства (это — уже ставшее привычным обозначение станковой живописи), прикладного искусства (поскольку это простое применение художественно-декоративных форм к уже готовому предмету), а также о смерти изобразительного искусства (которое изображает, отражает, но не творит). Рождается пролетарское искусство, которое должно создавать не формы, существующие за пределами жизни, а формы самой жизни. Оно должно «творить радостную, прекрасную жизнь, а не “отражать” ее. Строить, слить художника с производителем»<sup>81</sup>. В этом заключается великая задача пролетарского искусства. Поскольку необходимо искусство полезное, конструктивное, которое больше не было бы простым отображением абстрактных форм жизни, а стало бы кузнецом, создателем таких форм (и самой жизни), изображение следует заменить конструкцией предметов. И здесь происходит переход от изобразительного искусства, понимаемого в буржуазном, то есть всегда в отрицательном смысле — такого, как станковая живопись — к искусству производственному, к конструктивизму, то

<sup>77</sup> Там же. С. 31.

<sup>78</sup> Еще в 1918 году Брик утверждал, что все художники должны немедленно выйти из идеологической спячки, открыть глаза и взяться за подлинный творческий труд; фабрики, заводы и мастерские ждут тех художников, которые смогут дать им модели новых, доселе невиданных вещей. См.: Брик О.М. Дренаж искусства // Искусство коммуны. 1918. № 1. С. 1.

<sup>79</sup> Брик О.М. От картины к ситцу. С. 34.

<sup>80</sup> Брик О. В производство! // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 105.

<sup>81</sup> Арватов Б. Искусство и классы. М.; Пгр., 1923. С. 87.

есть к творческой обработке «реальных материалов»<sup>82</sup>. Это поиск того творческого — народного и коллективного — начала, которое присутствует в конструктивистском и прикладном искусстве и которое превращает искусство в мировоззрение, а главным выразителем его является художник. Он должен открыть философию, таящуюся во внешних формах жизни, чтобы организовать их и упростить. Но он не должен быть интерпретатором-индивидуалистом этой философии, поскольку живая личность в своем творчестве не отказывается от художественных достижений коллектива, а углубляет их<sup>83</sup>.

«Коллективизация художественного труда»<sup>84</sup> должна осуществляться в унисон с коллективным строительством общества. Отказ от чистого искусства, от изобразительной и художественной станковой живописи — это отказ от подражательной художественной формы, попытка освободить место для созидательного и конструктивистского искусства<sup>85</sup>, которое существует в обществе производителей, где фигура рабочего и художника сливаются, чтобы появиться на сцене общества без рынка, где производитель одновременно является потребителем. Если для буржуазии «искусство в целом является производством на рынок, товарным производством художественных ценностей [...], в социалистическом обществе должно стать производством ценностей для сознательно регулируемого удовлетворения общественных потребностей натуральным художественным производством»<sup>86</sup>. Разница между буржуазным и пролетарским искусством — в возможности непосредственного практического использования предмета: «Это искусство не будет искусством станковых картин; оно будет творчески-реальным изобразительным искусством, искусством конструкции, декорации, великим производственным искусством»<sup>87</sup>.

---

<sup>82</sup> *Арватов Б.* Искусство и производство. С. 71.

<sup>83</sup> *Воронов В.* Чистое и прикладное искусство // Искусство в производстве. Сборник статей. С. 23–24.

<sup>84</sup> *Арватов Б.* Искусство и производство. Сборник статей. С. 85.

<sup>85</sup> См. об этом: *Арватов Б.* Искусство и производство. Сборник статей. С. 120–130.

<sup>86</sup> Тезисы по искусству, принятые на заседании президиума ЦК всероссийского Пролеткульта 25 мая 1923 года // Горн. 1923. № 8. С. 4.

<sup>87</sup> *Воронов В.* Цит. соч. С. 27.

## 4

### ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ

Пролетарии, взяв власть в свои руки, будут не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармонического человека.

*Б.Арватов.* На путях к пролетарскому искусству. 1922.

#### 4.1. Производственничество Арватова

В своем докладе, сделанном в 1923 году<sup>1</sup>, Борис Арватов, главный теоретик производственного искусства, исследует различные этапы в истории искусства. Этот анализ в более полной форме он предложит читателю в книге 1926 года<sup>2</sup>, где в обратном хронологическом порядке рассмотрит все периоды эволюции искусства на различных стадиях капитализма. Еще в 1922 году этот автор проследил связь между искусством и ремеслом в период, предшествовавший механизации промышленности, и пришел к выводу, что тогда элементом, сближавшим искусство и ремесло, была форма труда. По мнению Арватова, индивидуальный труд, характерный для эпохи мануфактурного производства, стирал основные различия между формами труда. Однако уже очень скоро производство индивидуального (ремесленного) типа было оттеснено на задний план в результате все большего раздробления труда в материальном производстве. И именно в ходе этого процесса художник не в состоянии идти в ногу с капиталом

---

<sup>1</sup>*Арватов Б.* Искусство и производство. Протокол доклада в центральном клубе московского Пролеткульта 27 марта 1923 года // Горн. 1923. № 8. С. 257–258.

<sup>2</sup>*Арватов Б.* Искусство и производство. Сборник статей.

и останавливается на старых технических методах<sup>3</sup>, не понимая, что «новая культура, культура промышленного города, не могла удовлетворить реакционную технику художника-индивидуалиста»<sup>4</sup>. Неспособностью художника перешагнуть через бездну, отделяющую его от массового производства, по мнению Арватова, объясняется отсталость ремесленника, противопоставляющего себя машине.

Таким образом, социалистическая идеология обвиняет художника в непонимании роли техники. Исходя из анализа понятий формы и содержания, Арватов утверждает принципиальную важность использования машины: «Он [художник] не понимал, что суть дела не в технической форме машины, а в ее капиталистическом использовании»<sup>5</sup>. Конец ремесленной промышленности и начало массового производства знаменуют собой исторический перелом, переход от художественной промышленности к искусству в производстве. Если художественная промышленность ориентируется на рабочего-художника, наследника ремесленной традиции, который объединяет в себе культуру ремесла и художественную культуру, то искусство в производстве ориентируется на массовое промышленное производство и потому особенное внимание уделяет технике. Художественная промышленность апеллирует к ремеслу ремесленника, хотя и обогащенному новым эстетическим значением, тогда как искусство в производстве основывается на технико-инженерных понятиях и на использовании машин.

Проблема производственного искусства, как полагает Арватов, заключается в выстраивании связи, которая позволит перейти от словосочетания «искусство и производство» к формуле «искусство в производстве». Таким образом, проблема состоит в нахождении связи между художественным творчеством и производственным процессом. Но прежде чем выявить эту связь, необходимо определить понятие производственного процесса — на какой его тип ориентироваться? На фабричное производство ремесленного типа или на современное массовое промышленное производство? Ответ Арватова на этот вопрос, безусловно, соответствует данному историческому моменту и потребностям нового рабочего государства. Ремесленное производство отныне принадлежит прошлому: «Линия дальнейшего развития производства лежит по пути развития индустриального производства»<sup>6</sup>. Потому сторонники связи искусства с ремесленной промышленностью предлагают реакционную идею. Ее отсталость очевидна, по-

<sup>3</sup> Арватов Б. Искусство и производство // Горн. 1922. № 2(7). С. 104.

<sup>4</sup> Там же. С. 105.

<sup>5</sup> Там же. С. 104.

<sup>6</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Протокол доклада... С. 257.

сколькx формирующаx фабричная система порождает новые решения, а также потому, что эта идея ориентирована на индивидуальное (ремесленное) производство, которое новое социалистическое государство должно перерастить. Кроме того, художественное производство должно стать социальной проблемой, поскольку промышленность — это средство, при помощи которого искусство входит в быт и формирует его: «Т. Арватов, в дополнение к своему докладу, указывает, что вопрос художественного производства является вопросом социальной целесообразности (через производство организовать быт)»<sup>7</sup>. Новые предметы социалистического быта не могут быть доверены ремесленнику или мелкой промышленности. Чтобы удовлетворить потребности народа, необходима массовая промышленность. «Несомненно, — продолжает докладчик, — что в настоящее время можно говорить лишь о вхождении искусства в крупное индустриальное производство»<sup>8</sup>. Таким образом, художественное производство означает производственное искусство. Последнее, по мысли Арватова, следует за историческими — то есть за революционными — событиями как их следствие и результат. Феномен искусства, тем самым, имеет не только эстетические, но и экономико-политические аспекты. Как видим, «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 (прикладное искусство), 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»<sup>9</sup>.

После того, как определен тип промышленности, на который ориентируется новое искусство, можно перейти к анализу разных возможных способов введения искусства в производство. Первый способ предполагает ориентацию на прикладное искусство и работу художника с формой, пренебрегающую техническим аспектом предмета, материалом и его практической ценностью. Это предлагает капиталистическая теория, причины краха которой кроются в отсталости процесса производства художественных ценностей в эпоху механизации капитала. Таких причин несколько: 1. неспособность приспособиться к техническому прогрессу; 2. отсутствие конкретных социальных задач; 3. отсутствие связи между мануфактурным искусством и потребностями быта (который уже стал анархически-индивидуалистским); 4. вызванная этим потеря контакта между художни-

<sup>7</sup> Там же. С. 258.

<sup>8</sup> Там же. С. 257.

<sup>9</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 86.

ком и производством. По этой теории, организаторы производства могут быть отождествлены исключительно с инженерами и владельцами фабрик. Художник, лишенный знаний, которые позволили бы ему войти в производственный процесс, превращается в «одиночку-ремесленника, работавшего на рынок и создавшего вне-утилитарные антипроизводственные вещи»<sup>10</sup>. Так, в соответствии с нормами капиталистического общества, существование художника за пределами производства, его образование и воспитание по индивидуалистическим принципам, его привычка изображать, а не создавать превращают его в фигуру, которая не может «дать ничего, кроме чисто внешнего украшения уже готовых вещей; он “прикладывал” форму к предмету (“прикладное” искусство)», снисходил к вещи с высоты своего “вдохновенного” величия»<sup>11</sup>.

В теории Арватова используется понятие «художественная инженерия», предполагающее, что художник одновременно является техником. Он должен подняться до уровня крупной промышленности, что означает «уметь организовывать производственный процесс в его целом, стать инженером, понять производство в задачах развития самого производства и сделать производственный процесс в его целом высококвалифицированным»<sup>12</sup>. Это — проект организации кадров художников, которые должны исходить из технико-общественной интерпретации мира и, следовательно, искусства. Работая в рамках производственного процесса и наблюдая за ним, изучая потребности и социальные задачи, художник-инженер приобретает производственную точку зрения<sup>13</sup>. Следует отодвинуть искусство прошлого на второй план, оставив ему задачу изображать мир, с тем, чтобы перейти к «конструктивистскому» искусству. Это — отказ от абстрактных творений и переход к конкретной организации материалов. Вот почему новое «урбанистическое искусство» представлено художниками, которые отказались от изобразительного искусства, от картин и вошли в производство (Владимир Татлин, Александр Родченко, Антон Лавинский).

Свою работу о производственном искусстве в истории рабочего движения<sup>14</sup> Арватов начинает с исторического экскурса, где очень четко прослеживает связь, которая постепенно устанавливается меж-

<sup>10</sup> Там же. С. 29.

<sup>11</sup> Там же. С. 30.

<sup>12</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Протокол доклада... С. 258.

<sup>13</sup> Уже на одном из собраний ИНХУКа в 1922 году, посвященном роли инженера в производстве, Арватов утверждал, что «самое важное место инженера в производстве — это место инженера-организатора» (Ср.: И.М. Художники и производство // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 25).

<sup>14</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 74–79.

ду левыми художниками и революцией. Первоначально их объединяла борьба с прошлым, однако победа Октябрьской революции уничтожила то, что их связывало. Теперь революция начинает отдавать приказы: «Мы дали вам, художникам, то, чего вы хотели — дайте же теперь нам то, чего хотим мы. Дайте плакаты, иллюстрации, картинки, — дайте такие произведения, которые были бы полезны, понятны сейчас, теперь же, — нам некогда ждать»<sup>15</sup>.

Однако эти приказы приводят к конфликту между интеллигенцией и советской властью. Интеллигенты не хотят утратить свою идентичность и быть приравненными к массам: «Левые отвечали, что их дело — революция, сознание, что массу подымать до себя, а не апеллировать к бескультурной России»<sup>16</sup>. Революционные силы — катализатор в порождении конфликта между левыми силами в политике (рабочий класс) и левыми силами в искусстве (левые художники, сторонники абстрактного искусства). Этот конфликт приведет к поражению последних, а также к краху правого искусства (изобразительное искусство), поскольку оба эти течения — две формы чистого искусства, станковой живописи. Из-за этого конфликта, из-за неспособности (или нежелания) выполнять приказы, отдаваемые революцией, среди левых художников возникнет группа производителей.

Анализ Арватова не противоречит схеме, часто встречающейся в советской историографии, согласно которой переход от капитализма к социализму предполагает констатацию кризиса и краха капиталистической системы. Если на социальном уровне это означает кризис производственной системы, то в области искусства речь идет о крахе чистого искусства. Из состояния «разложения», с которого начинается переходный процесс, рождаются материальные предпосылки для рождения и развития новой социальной системы (социализма) и новой художественной системы (производственное искусство). Так в лоне левого искусства, которое также отражает общий кризис искусства, рождается, по мысли Арватова, теория производственничества. Последняя, считает он, начинается с критики понятий, на которых строится буржуазная эстетика, и заменяет формальные проблемы проблемой методов художественного труда<sup>17</sup>. Признание «состояния разложения» подразумевает также полный разрыв с прошлым. Из старого гнилья рождается плод пролетарской революции, которая полностью уничтожает художественные ремесленные и индивидуаль-

---

<sup>15</sup> Арватов Б. Изобразительные искусства // Печать и революция. 1922. № 7. С. 143; Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 83.

<sup>16</sup> Там же. С. 83.

<sup>17</sup> Там же. С. 85.

ные методы — будь они правые или левые. Этот не во всем мирный процесс предполагает проявления классовой неподвижности со стороны интеллигентов, которые пытаются зацепиться за все тот же мольберт, который в свое время они хотели уничтожить: «Создалась психологическая реакция, приведшая, в конце концов, к трогательному объединению правых с левыми («Мир искусства»<sup>18</sup>) на почве защиты, самообороны против грозного жупела производственности. Станок оказался дороже самых глубоких разногласий в пределах этого станка»<sup>19</sup>. И лишь «после длительной отсортировки, после упорной борьбы»<sup>20</sup>, левые художники создают объединение конструктивистов, в основе практической деятельности которого — изучение и обработка реальных материалов как переходный этап к конструктивистской инженерии.

Но, несмотря на то, что Арватов отмежевывается от абстрактного левого искусства, он определяет его как «тот исторический мост, по которому рабочий класс неизбежно должен будет пройти на берег своего собственного творчества»<sup>21</sup>. «Берег», т.е. цель — это пролетарское искусство, социально и сознательно целесообразное, которое исходит из неразрывной связи с жизнью и ставит эту связь своей конечной целью. В его формировании левое искусство (конструктивизм, футуризм, абстрактное искусство) сыграло важнейшую роль — как с точки зрения нового использования материалов, так и с точки зрения нового понимания формы<sup>22</sup>.

Если верно то, что для построения социально целесообразных форм необходимо исходить из материала и методов его обработки, то первый шаг в этом направлении был сделан сторонниками абстрактного искусства. Через кубизм и футуризм они пришли к использованию чистых материалов. «Они впервые показали, что у материала есть свои законы и что знать их — первая обязанность художника»<sup>23</sup>. И именно благодаря им форма рассматривается теперь не как исходный, а как конечный пункт художественного процесса, так как назна-

<sup>18</sup> «Мир искусства» — художественное объединение, которое возникло в 1900 году в Петербурге; в него входили А.Н.Бенуа и С.П.Дягилев. До 1904 года «Мир искусства» издавал одноименный журнал, посвященный изобразительному искусству и занимавший позиции, противоположные официально-академическому искусству.

<sup>19</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 86.

<sup>20</sup> Там же. С. 87.

<sup>21</sup> Арватов Б. Пролетариат и левое искусство // Вестник искусств. 1922. № 1. С. 10.

<sup>22</sup> Не будем забывать, что в эти годы полемика о форме и материале охватывает как изобразительное искусство, так и — благодаря работам формалистов — литературу.

<sup>23</sup> Там же. С. 10.

чение предмета и материал, из которого он изготавливается, меняют форму. А поскольку последняя преследует социальную цель, она заменяет собой содержание: «Содержание, ведь, есть не что иное, как социальная цель формы. Используйте форму целесообразно, и она наполнится содержанием»<sup>24</sup>. Однако этот «абстрактизм» (существование которого оправдано тем, что он представляет собой «исторический мост», ведущий к пролетарскому искусству) отличается от пролетарского «абстрактизма». Последний рождается в настоящий момент и предполагает создание пространства, внутри которого должна вестись экспериментальная работа с материалами не под эгидой художника — начальника лаборатории, а под лозунгом работы в коллективе, где бок о бок трудятся художники и теоретики, и где «каждая задача необходимо и объективно будет вытекать из реальных и осознанных посылок»<sup>25</sup>.

Но что оправдывает существование этого абстрактного этапа как необходимой фазы на пути к производственному искусству? — Материал, «используемый абстрактным образом». Арватов исходит из того, что производственный процесс состоит из трех элементов: «Материал, метод обработки и назначение продукта»<sup>26</sup>. Поэтому, если художник неспособен работать с чистыми материалами (то есть мате-

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> Там же. В этой формуле — сама суть теории Арватова. Исходя из доктрины формалистов о связи формы и содержания, он пытается преодолеть антагонизм между марксизмом и формализмом, утверждая, что социальный заказ определяет форму товара. Как подчеркивает Хансен-Лёве, двучлен прием/материал уже изучался символистами и затем формалистами (см.: *Hansen-Löve. Il formalismo russo // Storia della letteratura russa. Il Novecento. La rivoluzione e gli anni Venti. Torino, 1990. P. 705, 715*). Гибкий подход к связи между приемом и художественным материалом предлагает Шкловский в работе, которая станет манифестом раннего формализма: *Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М., 1929. С. 7–23*. Вслед за формалистами Арватов обращает особенное внимание на новое использование материалов в искусстве авангарда и видит в этом первый шаг к новому пониманию формы. Форма теперь — не исходный, а конечный пункт в художественном труде. Исследование связи между формой и содержанием проходит через многие труды Арватова и получает свое логическое завершение в работе «Социологическая поэтика» (М., 1928), где формируется его социологический формализм. Здесь производственничество и формализм соединены, хотя и с учетом различий между ними. Если формалистам присуща тенденция к «эстетизации утопии» (*Hansen-Löve. Il formalismo russo. P. 735*), то у производственников есть тенденция к материализованной утопии (см.: *Арватов Б. Овеществленная утопия // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 61–64*), к социалистическому формализму, который объединяет формальный метод с историческим материализмом. Арватов использует междисциплинарную теорию формалистов и пытается осуществить невиданное ранее соединение

риалами, используемыми абстрактно), его присутствие внутри фабрики немислимо: «Поэтому-то только беспредметники годятся для производства»<sup>27</sup>, и они являются предшественниками пролетарских художников.

Движение за производственное искусство предстает как равнодействующая различных сил, действовавших одновременно, это: 1. *техническая революция*, которая ввела новые формы в быт; 2. *художественная революция*, узаконившая переход от «изображения» к «конструкции»; 3. *социальная революция*, потребовавшая полной реорганизации жизни. В результате взаимодействия этих сил возникло объединение художников и теоретиков вокруг Левого Фронта Искусств (ЛЕФ)<sup>28</sup>. В своей программе ЛЕФ исходит из данного исторического момента (распространение техники преимущественно в промышленную эпоху): в ней отражено стремление к органической связи «искусства с производством материальных

---

марксизма и формализма — наивысшим теоретическим воплощением этой попытки станет его социологическая поэтика. Согласно этой теории, литературный текст (или художественный продукт) более не чужд экономическому и социальному (общественному) контексту. И это оправдано тем фактом, что, по мнению Арватова, любая форма рождается как ответ на ту или иную общественную потребность: чтобы новый жанр утвердился, необходим социальный заказ, то есть социальный мандат (см.: *Арватов Б.* Социологическая поэтика. С. 37–38). Гипотеза Арватова 1922 года, согласно которой содержание — не что иное, как социальная цель формы, и если использовать форму целесообразно, она наполнится содержанием (см. выше), найдет свое окончательное подтверждение в теории социологической поэтики 1928 года.

<sup>27</sup> *Арватов Б.* Пролетариат и левое искусство // Вестник искусств. 1922. № 1. С. 11.

<sup>28</sup> ЛЕФ был основан в Москве в конце 1922 года. Он объединил теоретиков искусства как производства (О.Брик, Б.Арватов, Б.Кушнер), так и сторонника искусства как жизнестроения Н.Чужака и одного из первых теоретиков фактографии С.Третьякова. В его работе участвовали также формалисты Ю.Тынянов и В.Шкловский, кубо-футуристы А.Крученых и В.Каменский, конструктивисты А.Лавинский, А. Родченко, В.Степанова и В.Татлин и, наконец, бывшие члены футуристского объединения «Центрифуга» Н.Асеев и Б.Пастернак. В ближайшее окружение ЛЕФа входили и такие знаменитые режиссеры, как С.Эйзенштейн, Д.Вертов, Л.Кулешов и Э.Шуб. Возглавлял это объединение В.Маяковский, объединявший в себе прошлое поэта-футуриста с сегодняшним поиском новой роли искусства как производства. Это разнородное по своему составу объединение было своего рода синтезом различных направлений в авангарде, не уничтожая, тем не менее, различий между ними. Фронт издавал журналы «ЛЕФ» (1923–1925) и «Новый ЛЕФ» (1927–1928). Арватов использует — хотя и указывает, что в очень широком смысле — термин «лефовцы» для обозначения группы производственников. Как следует из анализа состава ЛЕФа, действительно, точного соответствия между членами ЛЕФа и представителями производственного искусства нет.

ценностей, с индустрией»<sup>29</sup>. Художественным критерием должна стать целесообразность. Последняя поднимает качество вещи и, следовательно, производства. С введением понятий целесообразности и качества узаконивается вхождение искусства в производство и последующее их отождествление: «Таким образом, для левых вхождение искусства в производство есть средство не спасения искусства, не эстетизации вещей, а улучшения самого производства. Высокая по своему качеству, наиболее гибкая и приспособленная по своей конструкции, по форме лучше всего выполняющая свое назначение вещь и есть совершеннейшее произведение искусства»<sup>30</sup>.

Закончив исторический экскурс, охарактеризовав эволюцию искусства в ее взаимосвязях с рабочим движением, автор касается проблемы связи, которая должна быть установлена между искусством и пролетарской культурой.

На этом ключевом пункте заканчивается исторический анализ и начинается проект-гипотеза создания функциональной связи искусства с рабочей культурой, то есть между искусством и производственным процессом в социалистическом обществе. Если выше автор попытался восстановить генеалогию связи искусство/производство в предшествующие периоды, то теперь, по его мнению, необходимо начать подлинный процесс производства теории производственности, которая найдет себе место в социалистическом обществе. Приступая к неслыханному до сих пор «сцеплению» искусства и пролетарской культуры, автор предлагает нам методологическую преамбулу, где определяет четыре основные проблемы, на которых сосредоточена идеология производственности: «Если мы будем анализировать разные стороны художественного творчества, то окажется, что в практике искусства стоят четыре проблемы: 1) художественная техника, 2) сотрудничество в искусстве, 3) идеология художников, 4) искусство и быт»<sup>31</sup>.

Из этого своеобразного анализа проблемы художественной практики становится очевидной взаимосвязь теории Богданова и теории Арватова<sup>32</sup>. Бесспорно, на последнего сильно повлияла теория Богданова о пролетарской культуре, хотя следует сказать, что при сопоставлении идей этих двух теоретиков нетрудно обнаружить су-

---

<sup>29</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 89.

<sup>30</sup> Там же. С. 91.

<sup>31</sup> Там же. С. 94.

<sup>32</sup> Параллельный анализ теорий двух авторов см.: Мазеев А.И. Концепция производственного искусства 20-х годов. М., 1975. С. 205–269. Эта тема рассмотрена нами в статье *Le Proletkul't et le productivisme: continuité ou rupture?* // *Russica Romana*. 1998. P. 159–188.

щественные различия в их интерпретации пролетарской культуры. Александр Богданов — теоретик и основатель Пролеткульта — полагает, что необходимо осуществить на практике план интеллектуализации масс. По Богданову, идея *автономной* пролетарской культуры требует подготовки *пролетарской* интеллигенции: «Надо заставить университеты создать новую интеллигенцию, пролетарскую; надо, следовательно, ввести в них кадры студентов-рабочих»<sup>33</sup>. Прежняя буржуазная модель университетского образования больше не может быть использована, поскольку она способствует распространению буржуазных знаний. Отсюда — необходимость в кузнице новой интеллигенции — пролетарском университете<sup>34</sup>. По Арватову же, процесс производства пролетарской культуры предполагает «орабочивание» новой интеллигенции, зародившейся в лоне левой интеллигенции, ведь производственники — часть левых: «Как раз к тому времени, когда обозначалась капитуляция станкового искусства, внутри левых стала оформляться группа так называемых производственников. Приняв революцию не стихийно, не только потому, что революция им была полезна, но и идеологически, эти люди с полной решительностью продолжали искать стыка между искусством и социальной практикой»<sup>35</sup>. Процесс «орабочивания» интеллигенции, по мысли Арватова, происходит на уровне практики (когда художники направляются на фабрики) и на уровне теории (когда формулируется теория производственничества).

Если не считать этого принципиального различия, не вызывает сомнения, что существовавший еще в начале XX века в России особый круговорот идей, не знавший разделения знаний на естественно-научные и гуманитарные, намного облегчал обмен информацией. Вот почему многие идеи Богданова можно обнаружить в работах Арватова. Понимание искусства как организующей социальной функции<sup>36</sup> — главная идея, объединяющая этих двух авторов:

<p>Существуют две буржуазных теории — «чистого искусства» и «гражданского искусства». [...] Обе теории мы можем отбросить, когда исследуем, что <i>есть</i> искусство</p>	<p>Искусство, как непосредственное и сознательно, планомерно используемое орудие жизнестроительства — вот формула существования пролетарского</p>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<sup>33</sup> Богданов А.А. Пролетарский университет // Пролетарская культура. 1918. № 5. С. 15.

<sup>34</sup> В 1918 году была предпринята попытка организовать пролетарский университет, но она завершилась полным провалом.

<sup>35</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 85.

<sup>36</sup> Богданов А.А. Наша критика // Пролетарская культура. 1918. № 3. С. 21.

ство на самом деле в жизни человечества. Оно организует ее силы совершенно независимо от того, ставит ли себе гражданские задачи, или не ставит. [...] Его содержание — *вся жизнь*, без ограничений и запретов. (Богданов А.А. Что такое пролетарская поэзия? // Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 14.)

искусства. (Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 104.)

При подробном анализе четырех проблем художественной практики, выделенных Арватовым, сходство его теории с теорией Богданова становится еще более очевидным:

1. Говоря о первом пункте (художественная техника), Арватов подчеркивает противоречие между искусством и техникой, которое возникает внутри капиталистической системы. Рабочий класс может преодолеть его только в том случае, если устранил барьер, отделяющий художественную технику от техники социальной. Необходимо уничтожить традиционное разделение мира на художественный и не-художественный, чтобы построить мост, который зиждется на обломках старых буржуазных фетишей и связывает искусство и жизнь. Фетишизм *материалов*, которым отдает предпочтение художник-станковист, *методов* буржуазной художественной обработки, а также фетишизм используемых им *инструментов* должен быть преодолен. Пролетарское искусство предполагает применение полезных, целесообразных форм и методов, использование неблагородных материалов и технизацию средств производства (вместо кисти художника — инструменты техники): «Своеобразная “электрификация” искусства, инженеризм в художественном труде — вот формальная цель современной пролетарской практики»<sup>37</sup>. И через технику понятие целесообразности должно проникнуть во все области пролетарского искусства. Целесообразность имеет целый ряд значений — техническое, социальное и идеологическое: «Пролетарское искусство должно строиться на принципе объективной — в данном случае, совпадающей с классовой — и универсальной целесообразности, включающей в себя и техническую, и социальную, и идеологическую целесообразность, и подчиняющей себе как обработку материала (конструктивность, экономия, учет свойств и пр.), так и организацию форм (ликвидация внешних украшений, стилизаций под прошлые

<sup>37</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 99.

стили, иллюзорности, традиционного шаблона, современность и приспособленность к быту»<sup>38</sup>.

Богданов также говорит о необходимости экспроприировать у буржуазии знания, которые она всегда столь ревниво охраняла, чтобы передать их рабочему классу: «Действительная наука может быть буржуазной или пролетарской по самой своей “природе”, а именно — по происхождению, точке зрения, методам разработки и изложения»<sup>39</sup>. Задача пролетариата, следовательно — разрушить «отвлеченный фетишизм познания»<sup>40</sup>, провести ревизию знаний с точки зрения пролетариата и затем распространить их в рабочих массах. Новая наука становится организатором, который определяет и регулирует социальные отношения между людьми. Таким образом, наука и техника играют ту же роль, что и искусство — определяют человеческие взаимоотношения. Так возникает мост, который соединяет искусство и жизнь (построенный по образу и подобию моста, связывающего жизнь и науку): «А та поэзия<sup>41</sup>, которая изображает, описывает жизнь, как эпос, драма, роман, та по своему организаторскому значению подобна науке, и служит для руководства, на основе прежнего опыта, об устройстве взаимных отношений между людьми»<sup>42</sup>.

2. Подход Арватова к проблеме художественного сотрудничества весьма сходен с подходом Богданова. В своем анализе он исходит из того, что возможно создание общества, где нет разделения ручного и умственного труда, нет рынка, где станковизм — как «овеществленное в форме продукта товарное, буржуазное художественное производство»<sup>43</sup> — теряет свое значение. Это — другое общество, в котором осуществлена социализация художественного труда; оно основано на принципе полной коллективизации и работает на коллективного потребителя<sup>44</sup>.

Для реализации этого проекта необходимо создать художественные пролетарские коллективы, которые должны слиться с коллективами, объединяющими работников других областей, смежных с производством. Создание художественных ценностей должно быть подчинено производству материалов, используемых в данной области искусства. «Так, например, агит-театр входит, как орган, в агита-

<sup>38</sup> Там же. С. 100.

<sup>39</sup> Богданов А.А. Наука и рабочий класс // Пролетарская культура. 1918. № 2. С. 21.

<sup>40</sup> Там же. С. 21.

<sup>41</sup> В статье «Что такое пролетарская поэзия?» Богданов приводит пример поэзии как выражения пролетарской культуры.

<sup>42</sup> Богданов А.А. Что такое пролетарская поэзия? С. 14.

<sup>43</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 102.

<sup>44</sup> Там же. С. 104.

ционный аппарат; театр массовых и других бытовых действий связывается с институтами физической культуры, с коммунальными организациями и т.д.»<sup>45</sup>. В результате взаимодействия различных процессов производства возникает сотрудничество художников с техниками, которые работают бок о бок в одном объединенном производстве, отвечающем «объективным потребностям общественного производства»<sup>46</sup>.

Экскурс Богданова начинается с анализа факторов, которые отделили труд от науки и превратили последнюю в элемент, разделяющий рабочий класс. По мнению Богданова, разделение умственного и ручного труда ознаменовало разрыв в самом труде, уничтожив возможность какого бы то ни было сотрудничества между людьми. В результате разделения на «руководство» и «исполнение» образовалась трещина в процессе производства. «Другой разрыв трудовой природы человека — это *специализация*»<sup>47</sup>, которая порождает индивидуализм. В силу последнего человек привыкает воспринимать и осознавать себя, только противопоставляя себя другим, он воспринимает себя как индивидуума, выделяющегося из окружающей его социальной среды. В механизированном производстве конфликт между руководством и исполнением исчезает за железным рабом — машиной<sup>48</sup>.

Специализация переносится на машины и больше не делит работников на два лагеря — так рождается «товарищеская форма сотрудничества, на которой затем пролетариат строит все свои организации»<sup>49</sup>. Именно понятие сотрудничества — одна из предпосылок нового социалистического общества: «Товарищеское сотрудничество — не готовая форма, оно находится в развитии, повсюду на разных ступенях; а товарищеское сознание идет следом за ним, все же необходимо отставая от него. Это основная линия пути пролетариата; но она далека еще от завершения даже в странах наиболее передовых. Завершение будет дано в социализме, который есть не что иное, как товарищеская организация всей жизни общества»<sup>50</sup>.

3. Разрешив проблему материальной организации художественного производства, Арватов ставит проблему идеологии художника. Последний не может работать в гармонии с социалистической системой, если не осознает, какую задачу и какую роль доверяет ему государство. Стихийность буржуазного искусства должна быть вытесне-

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> *Богданов А.А.* Что такое пролетарская поэзия? С. 17.

<sup>48</sup> Там же. С. 18.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> Там же. С. 19.

на; ей нет места в такой «сознательной и планомерной» системе культуры, как пролетарская. Подобно тому, как политические и экономические действия рабочего класса отвечают научным законам марксизма и научной организации труда, им должна соответствовать и художественная практика. «Нормализация процессов художественного творчества, их рационализация и сознательное установление как задач, так и методов искусствостроения — такова художественная политика пролетариата»<sup>51</sup>.

Богданов рассуждает аналогично: «Всякое *творчество*, творчество природы или человека, стихийное или планомерное, приводит к организованным, стройным, жизнеспособным формам только через *регулирование*. Это две неразрывно связанные, взаимно необходимые стороны какого бы то ни было *организационного процесса*. Так, в стихийном развитии жизни творчеством является “изменчивость”; она создает новые и новые сочетания элементов — новые и новые отклонения от прежних форм; их регулированием служит “естественный подбор”: он из числа их устраняет все неприспособленные к среде, сохраняет и закрепляет приспособленные. В производстве творческий момент представляет трудовое усилие, изменяющее связи вещей; регулятор — планомерный контроль сознания [...] В работе художника те же соотношения: создаются новые и новые комбинации живых образов, и тут же регулируются сознательным, планомерным отбором, механизмом “самокритики”, отмечающим все нестройное, не соответствующее задаче, закрепляющим все, что идет в ее направлении»<sup>52</sup>.

Следовательно, сознание и осознание поставленной задачи является «регулятором» художественной деятельности.

Проблема создания новой фигуры художника требует действий на двух уровнях. С одной стороны, это модификация фигуры художника через «регулирование» его труда с помощью критики, с другой — предотвращение его анархически-индивидуалистской (то есть буржуазной) деятельности через воздействие на его образование. Отсюда — важность *воспитания*, которую подчеркивают оба автора. По мнению Арватова, система производства идеологии тесно связана с системой образования. Как мы знаем, в эти годы большое значение приобретает реформа системы образования, которая должна охватить класс художников и не-художников. Цель пролетарского образования — организация «человеческого материала» и создание «максимально социализированного человека»<sup>53</sup>. Деятельность «социализированного человека» заключается в самовоспитании и организации всех ви-

<sup>51</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 107.

<sup>52</sup> Богданов А.А. Наша критика. С. 12.

<sup>53</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 109.

дов собственной деятельности. В результате этих практических действий организационного и формального характера исчезают различия между художником и не-художником: «Каждый человек должен уметь квалифицированно ходить, говорить, устраивать вокруг себя мир вещей с их качественными свойствами»<sup>54</sup>. Речь идет о создании «социально гармоничной личности», лишенной классовых противоречий. Социализация и технизация — инструменты, которые позволяют использовать методы художественного творчества в рамках педагогической пролетарской системы, где они становятся «орудием [курсив наш — М.З.] воспитания человека, сознательно организующего и формы своей деятельности, и формы материальной среды»<sup>55</sup>.

Различные области искусства становятся лабораторией для производства новых типов поведения, а используемые методы и стратегии — инструментами для экспериментальной работы. С этой целью Арватов внимательно изучает феномен театра: «Надо таким образом пересоздать актерский тренаж, чтобы инструктора театрального дела могли бы учить ходить по улице, устраивать праздники, говорить речи, держать себя в разных конкретных случаях»<sup>56</sup>. Этот процесс реорганизации должен охватить все области искусства, и тем самым — различные сферы жизни.

Чтобы выявить сходство концепции «образования» у Арватова и у Богданова, достаточно прочесть следующий отрывок из работы последнего: «Воспитание есть работа, превращающая человеческую личинку в действительного члена общества. Следовательно, это работа, вводящая новые единицы в социальную организацию, и таким образом ее формирующая, — работа *организационная*. [...] Сущность ее заключается в том, чтобы приготовить человека к выполнению той роли, тех функций, которые ему в системе общества придется выполнять»<sup>57</sup>.

Оба автора исходят из одной теоретической предпосылки — необходимо «лепить» человеческий материал (или «человеческую личинку»), используя воспитание как инструмент организации общества:

«Воспитание должно дисциплинировать человека для общества. Но это уже не слепая дисциплина повиновения авторитету, не фетишистическая дисциплина

«Проблема пролетарского первоначального воспитания состоит в том, чтобы подготовить такой человеческий материал, который был бы, во-первых, спо-

<sup>54</sup> Там же. С. 110.

<sup>55</sup> Там же.

<sup>56</sup> Там же. С. 111.

<sup>57</sup> Богданов А.А. Идеал воспитания // Пролетарская культура. 1918. № 2. С. 16.

долга и закона. Эта новая дисциплина — живой товарищеской связи коллектива, сознательного подчинения его общим интересам, его целям». (Богданов А.А. Идеал воспитания // Пролетарская культура. 1918. № 2. С. 19.)

собен к дальнейшему развитию в желаемом направлении, при условии максимальной сопротивляемости враждебным «реакциям среды», и, во-вторых, был бы максимально социализирован. Все эти задачи решаются монистическим воспитанием человека класса». (Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 109.)

Далее Арватов исследует образование, рассматривая прежде всего сферу искусства. По его теории, художественное творчество становится средством организации всех сфер жизни. Эстетика и практика сливаются, и через слияние формы и цели рабочий класс должен прийти к организации форм жизни в соответствии с объективной целесообразностью. Однако это слияние понимается как подчинение первого фактора (эстетика, форма) второму (практика, цель), поскольку переход от мира мечтаний к миру реальности требует подчинения эстетического императива утилитарному. Так понятие «композиции» заменяется понятием «конструкции», поскольку любая вещь должна быть сконструирована и воспринята как «живой целесообразный организм»<sup>58</sup>.

4. Что касается взаимоотношений искусства и быта, то достаточно предпослать их анализу, проведенному Арватовым, преамбулу Богданова о функции искусства в жизни и в обществе, чтобы понять, почему проблема организации быта становится столь насущной. По мнению Богданова, искусство должно играть социальную организующую роль<sup>59</sup>, а художник — ответственную роль как организатор живых сил великого коллектива<sup>60</sup>. И «быт», — говорит Арватов, — «это система более или менее устойчивых скелетных форм, в которые отлагается в каждый данный момент общественное бытие»<sup>61</sup>. Следовательно, необходимо превратить искусство в инструмент, организующий и выплавляющий социальную жизнь и быт. Искусство становится частью повседневной жизни, покидает мастерские и от-

<sup>58</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 113.

<sup>59</sup> Богданов А.А. Наша критика. С. 21.

<sup>60</sup> Там же. С. 21. Эти же идеи выдвигал пражский авангард: *Teige K. Arte e ideologia 1922–1933*. Torino, 1982. P. 19.

<sup>61</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 114.

казывается от методов обработки, которые принадлежали только ему, отказывается от «благородных» материалов, которые использовало только оно; искусство готово выплавлять формы быта. Последний, как мы видели, находится в тесной связи с общественным бытием, эволюция которого отражается на быте. Если в буржуазном обществе быт носит анархический характер, то задача рабочего класса — сознательная и плановая организация общественного бытия, ведущая к изменению форм быта. Необходимо совершить переход от стихийности, анархии к организации, к «нормализованному изменению быта»<sup>62</sup>.

Быт больше не будет жесткой и predetermined системой: каждый раз он будет обретать те или иные формы общественного существования, которое меняется в зависимости от эволюции производительных сил: «Полное слияние художественных форм с формами быта; полное погружение искусства в жизнь, созидание максимально-организованного и целесообразного, непрерывно творимого бытия — даст не только гармонию жизни, наиболее радостное и полное развертывание всех социальных активностей, но и уничтожит самое понятие быта. Быт, т.-е. нечто статическое, закостенелое, умрет, так как *формы бытия* (то, что сейчас является бытом) будут все время меняться с изменением производительных сил»<sup>63</sup>.

На смену статичности буржуазной системы придет постоянная эволюция социалистической системы, предполагающая гибель любой формы окаменевшего существования. Прежде чем достичь конечной цели с помощью перехода от быта (статичного) к общественному существованию (эволюционирующему), по мнению Арватова, необходимо охарактеризовать специфику пролетарского быта в переходный период. Он должен: 1. быть тесно связан с производством; 2. иметь стимулы, которые не фильтруются традицией, а управляются стремлением сделать формы целесообразными. Чтобы реализовать этот план, пролетариат должен отдавать себе отчет в том, что его действия, непременно организованные, распространяются на все уровни общества. В прошлом искусство влияло на него поверхностно, затрагивая лишь внешние его формы; но отныне оно становится такой формой жизни, которая полностью реконструируется и по форме, и по содержанию. В этом — *задача пролетарского художника*.

Строительство быта несет проблемы собственно организационного характера, касающиеся производства. Последнее необходимо четко координировать с потреблением.

<sup>62</sup> Там же. С. 117.

<sup>63</sup> Там же.

В условиях естественной, то есть социалистической, экономики, оно подразумевает качественный императив в отношении к продукту труда. Повышение потребительской стоимости ведет к приоритету качественного аспекта товаров для потребителей. Понятие «качества» в теории Арватова приобретает особенное значение. Это — не что иное, как сумма методов создания продуктов: «Качество продукта — это его форма, его конструкция»<sup>64</sup>. Следовательно, необходимо выплавлять формы таким образом, чтобы они соответствовали практически-утилитарным императивам использования. Здесь различные формы быта и формы производимых товаров соединяются и перемешиваются, уничтожая устаревшую, «окаменевшую» форму буржуазного быта. Понятие «качества производства», о котором автор подробно говорил в статье 1925 года<sup>65</sup>, начинает обретать четкие очертания. Императив потребительской стоимости, имеющий первостепенную важность, предполагает улучшение качества. Последнее может быть достигнуто только через каналы научной организации труда: «Тенденции современного крупного производства, а, следовательно, и национализированной советской промышленности, ведут через НОТ не к стихийному, от рынка исходящему предложению, а к организации, непосредственной организации потребления средствами централизованной индустрии, — к массовому коллективизированному учету нужд общества, их рациональному удовлетворению и потому к плановому производственному изобретательству»<sup>66</sup>. Борьба за качество производства — это битва не за удовлетворение спроса рынка; она превращается в борьбу за революцию материальной культуры<sup>67</sup>.

При переходе от производства к потреблению больше нет промежуточных этапов: художник-инженер должен построить мост, который соединит их напрямую. Хождение художника в производство становится потребностью социалистической экономической системы. После того, как устранен этап рынка, необходимо сделать ставку на организацию потребления (т.е. материального быта)<sup>68</sup>. Однако, как мы знаем, организация и планирование быта, по Арватову, означают аннулирование последнего. В этом процессе производства нового общественного бытия одно из наиболее ответственных заданий доверяется искусству как создателю форм. Но «для этого надо [...]

<sup>64</sup> Там же. С. 119.

<sup>65</sup> *Арватов Б.* Искусство и качество промышленной продукции // Советское искусство. 1925. № 7. С. 39–43.

<sup>66</sup> Там же. С. 41.

<sup>67</sup> Там же. С. 42.

<sup>68</sup> *Арватов Б.* Искусство и организация быта // Печать и революция. 1926. № 4. С. 83.

коллективизировать и сделать научными и художественное творчество, и организацию быта, и техническую энергию, которая движет обществом, т.-е. производством»<sup>69</sup>.

## 4.2. Производственное искусство: утопия или наука?

Если кто-то упрекает теорию искусства в производстве в утопичности, то Арватов ставит вопрос принципиально иным образом, утверждая, что производственное искусство — это переход от утопии к науке: «Теория производственного искусства дает возможность рабочему классу перейти [...] от утопии к науке»<sup>70</sup>. Следует не только выдвигать различные идеи в области теории, которые так и не выходят за ее рамки, необходимо также испытывать и проверять их на практике в гносеологическом процессе, который проходит через непрерывное аккумулятивное накопление опыта<sup>71</sup>. В действительности процесс, предложенный интеллигенцией, — это очередной эксперимент в поиске новой тактики строительства рабочего общества. Тот же Арватов решительно утверждает невозможность полной и немедленной реализации проекта производственничества.

С исторической точки зрения причины этого кроются в том, что настоящий период — переходная эпоха: «Теоретики ЛЕФа 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»<sup>72</sup>. Но, по мнению Арватова, удаленность во времени не должна быть использована как предлог избежать эксперимента, отодвигая его в сферу утопии. Более того, это означало бы завуалированную поддержку буржуазного искусства, по-настоящему утопичного, связанного с местом, «которого нет», с Олимпом, приблизиться к которому может, как ему кажется, только художник благодаря вдохновению. Следовательно, необходимо попытаться хотя бы частично воплотить эту теорию на практике, поскольку только она может стать мостом между «утопией» и знанием, то есть «наукой». Эксперимент

<sup>69</sup> Там же. С. 89.

<sup>70</sup> Арватов Б. Утопия или наука? // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 21.

<sup>71</sup> Там же. С. 17.

<sup>72</sup> Там же. С. 16.

производственников — тот этап экспериментальной деятельности, на котором подвергается проверке производственная эстетика, диктуемая технико-социальной целесообразностью и стремящаяся к целесообразной изобразительности (ее выражением становятся манифест, иллюстрация, фото- и киномонтаж). Работа Арватова о проблеме изобразительности в искусстве включается в полемику того времени, нацеленную на преодоление изобразительности и замену ее конструкцией. Задачей социалистического искусства является не изображение форм окружающего мира, а производство и конструирование не только вещей, но и — прежде всего — типов поведения и тел: «Пролетарское изобразительное искусство [...] должно тесно связаться с социальной практикой и превратиться в искусство социального воздействия, т.-е. в такое искусство, которое стремилось бы к *вызыванию определенных, конкретных поступков* (курсив наш — М.З.)»<sup>73</sup>. По справедливому замечанию Арватова, правдивого искусства не существует; художник всегда дополняет реальность, используя свои субъективные приемы и, следовательно, не отражает ее «правду». Только техника может выполнить роль «зеркала» при помощи своих инструментов — фотографии, кинематографа и т.д.

Но если искусство не в состоянии отражать реальность — и, соответственно, «говорить правду» — его роль меняется (и наполняется особым смыслом): искусство может управлять процессами производства самой жизни. Методы производства художественных ценностей отныне характеризует не понятие «творчество», а исключительно словосочетание, заимствованное из материального производства, — «высшее мастерство». Потребление художественных ценностей теперь понимается не как наслаждение эстетическими ценностями, а как введение в сферу товарооборота материальных — полезных и функциональных — благ (или predetermined и адекватных типов поведения): «Естественно, что при такой революции в художественном мировоззрении революционизируется и само потребление художественных ценностей. Производство будет приниматься не потому, что оно отвечает установившимся формальным вкусам (буржуазные каноны), а потому, что в данном случае и для данной задачи оно мастерски сработано»<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 127.

<sup>74</sup> Там же. С. 128–129.

### 4.3. От мольберта к машине, или от «иллюзионизма» к «реальности»

Наряду с Арватовым, в дискуссии о производственном искусстве участвует целый ряд других критиков и теоретиков, в том числе искусствовед Николай Тарабукин. В своей книге «От мольберта к машине»<sup>75</sup> он подробно анализирует переход от чистого искусства к искусству производственному. Несмотря на то, что Тарабукин, как и Арватов, — один из теоретиков, которые в 1921–1922 годах с кафедры ИНХУКа пытались сформулировать и распространить идею искусства в производстве, его подход к данной проблеме отличается от подхода Арватова. Тарабукин понимает развитие искусства как автономный классовый процесс и полагает, что «буржуазия по существу чужда искусству»<sup>76</sup>. Искусство существует постольку, поскольку существует мастерство, и суть его определяется трудовым процессом.

В этот зазор и входит социологическая критика идей Тарабукина Арватовым. Если, по мнению Тарабукина, станковая живопись — самовыражение отдельных классовых групп капиталистического общества, то, по Арватову, она представляет собой «буржуазно-классовое строение общества»<sup>77</sup>. Тарабукин считает, что в буржуазный период искусство-ремесло получает свое наиболее утонченное воплощение в станковизме. В социалистическом обществе более нет места для станковизма, что предполагает исчезновение профессии художника-мастера. Но «дело не в том, — утверждает Арватов, — выживет ли искусство-профессия, а в том, какие она примет формы»<sup>78</sup>. С другой стороны, найденный Тарабукиным ответ на этот вопрос аналогичен предположению Арватова: «Производственное мастерство являет собою не формы перерожденного станковизма, а формы перерожденного производства ценностей материальной культуры»<sup>79</sup>; оно рождается из слияния искусства с технологией.

Устаревший станковизм приобретает у Тарабукина, можно сказать, телесную, осязаемую форму и идентифицируется с больным телом, которое обследует автор. В последние годы этот организм начал распадаться. Диагноз, который ставит ему Тарабукин в начале книги, не оставляет сомнений в болезни. Последняя идентифицируется с иллюзорным характером искусства, приведшим к постоянному недомоганию, освободиться от которого можно лишь теперь. На данном

<sup>75</sup> Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923.

<sup>76</sup> Там же. С. 36.

<sup>77</sup> Арватов Б. Николай Тарабукин // От мольберта к машине. ЛЕФ. 1923. № 24. С. 210.

<sup>78</sup> Там же.

<sup>79</sup> Тарабукин Н. Цит. соч. С. 35.

этапе «тело» хочет освободиться от таких иллюзорных элементов, как цвет, перспектива, движение и пространство, которые могут привести к его полному разложению. Отныне иллюзорные представления о перспективе и цвете должны быть заменены «материальными и реальными проблемами» цвета, линии, композиции и объема, не подчиняющимися ирреальности иллюзии и предпочитающими ей реальность конструкции.

«Литературный рассказ», который заполнял собой полотна традиционной живописи и обычно доминировал над формой, должен быть вытеснен. Должен произойти главный переход — «от иллюзионистической изобразительности к реалистической конструктивности»<sup>80</sup>. И это предполагает отказ от главенствующего положения сюжета, от содержания в пользу формы, которая должна быть реалистичной. Результатом этих поисков становится переход от полотна к контррельефу. Чтобы расстаться с плоской поверхностью, художник должен выбросить кисти и мольберт — в них заключалась сама суть иллюзии, создаваемой цветом. Материалы, с которыми он должен работать отныне, «подлинные — настоящие материалы», такие, как дерево, стекло, металлы.

Отказ от плоской поверхности, которая до сих пор была театром иллюзионизма, от нематериальности, впервые произошел в России. Если капитализм всегда работал только и исключительно с нематериальностью, то социализм ставит своей целью материализовать все, дать «тело», осязаемую форму любому понятию, в том числе самому абстрактному — искусству. «Насколько мне известно, контррельеф как художественная форма впервые появился в русском искусстве. Брак и Пикассо первые стали применять наклейки из бумаги, букв, а также опилки, гипс и пр. в качестве средств, разнообразящих фактуру и усиливающих ее воздействие, но Татлин пошел дальше и создал свои контррельефы из подлинных материалов»<sup>81</sup>. Если искусство прошлого в изображении иллюзий полагалось на кисти и мольберты, то современный художник сумел придать форму подлинной, реальной вещи. Таковы, к примеру, контррельефы Татлина (в своем барельефе), пространственно-конструктивистские конструкции Общества молодых художников (Обмоху) и объемные построения Родченко. «В пространственно-объемных конструкциях художник, работая над деревом, железом, стеклом и пр., имеет дело с подлинными, а не искусственными материалами; проблема пространства получает в них трехмерное построение, следовательно, реальное, а не условное разрешение, как на двухмерной плоскости; словом, как по

<sup>80</sup> Там же. С. 7.

<sup>81</sup> Там же. С. 8.

своим формам, так по конструкции и материалу художник создает *подлинно реальную вещь*»<sup>82</sup>.

Однако после того, как произошел переход от производства иллюзий к производству реальности, у класса художников, впервые столкнувшихся с материальным производством искусства, возникают объективные проблемы. Конструктивизм, считает Тарабукин, свидетельствует о трудностях такого рода. Конструктивизм стремился создать конструкцию реальных вещей, однако возникли противоречия, поскольку в своем стремлении к целесообразности конструктивисты отказались от эстетики, не будучи, однако, в состоянии слить искусство и инженерное дело. Тем самым, производство конструктивистов осталось чисто художественным производством, так и не став реализацией моделей, которые могли бы быть воспроизведены в массовой серии. Это причина, по которой — полагает Тарабукин — конструктивисты остались художниками по своей сути. «Оттого-то идея конструктивизма и приняла у них форму подражания технико-инженерным сооружениям, дилетантским и наивным, проникнутым лишь преувеличенной пietetностью к индустриализму нашего века. Подобного рода конструкции нельзя было бы назвать моделями, ибо они не представляют собою проектов сооружения, — они являются вполне самодовлеющими вещами, допускающими к себе лишь художественный критерий»<sup>83</sup>.

Но за утверждением Тарабукина о том, что конструктивисты — художники по сути, скрывается реальный факт. Конструктивисты — прежде всего художники, и они останутся ими на протяжении всего своего эксперимента. Они неоднократно будут сопротивляться не процессу орабочивания, которому их пытались подвергнуть. Даже наиболее знаменательные эксперименты этого течения — как в театре, так и в области моды и архитектуры — никогда не переселят полученное конструктивистами художественное образование, которое помешает им полностью слить свое искусство с инженерным делом, а свой талант — с достижениями науки. Аналогичным образом такие представители прозодежды, как Александра Экстер и Надежда Ламанова, наряду с массовым производством продолжают работать с «индивидуальной одеждой» по заказу, как того требуют старые каноны буржуазной моды. Проекты Родченко также редко будут воплощены на практике. И из двадцати выпускников факультета по обработке металла (метфак)<sup>84</sup> 1928 года лишь двое пойдут работать прямо на фабрику.

<sup>82</sup> Там же. С. 9.

<sup>83</sup> Там же. С. 10–11.

<sup>84</sup> О метфаке см. главу седьмую «Переход от теории к практике. От теории производственничества к ВХУТЕМАСу».

Второе противоречие, которое конструктивисты не в состоянии преодолеть, заключается, по мнению Тарабукина, в изобразительном характере их произведений. Более того, поскольку «всякая живописная форма по существу изобразительна, является ли она предметной, как у натуралистов и импрессионистов, или беспредметной, как у кубистов или футуристов»<sup>85</sup>, то настоящая граница между новым и старым искусством определяется не изобразительностью самой по себе, а конкретностью (возможностью сделать ее реальной) или абстрактностью данной изобразительности. И потому конструктивизм, используя в качестве художественного метода изобразительность и сохраняя ее как внутренний элемент, чтобы освободиться от нее, должен отказаться от самой живописи, и художник оказывается обречен на смерть. Более того, он должен вызвать ее своими руками. Символом этой смерти, по мнению Тарабукина, является полотно Родченко, появившееся на выставке «5×5» в 1921 году в Москве<sup>86</sup>. Последняя картина уже написана, — утверждает Тарабукин. «Я имею в виду полотно, которое Родченко на одной из выставок нынешнего сезона предложил вниманию удивленных зрителей. Это было небольшое, почти квадратное полотно, сплошь покрашенное одним красным цветом. В эволюции художественных форм, которую совершило искусство за последнее десятилетие, этот холст чрезвычайно знаменателен. Он не является уже этапом, за которым могут последовать новые, а представляет собою последний, конечный шаг в длинном пути, последнее слово, после которого речь живописца должна умолкнуть, последнюю “картину”, созданную художником»<sup>87</sup>.

Полотно Родченко свидетельствует о том, что изобразительность до сих пор составляет *содержание* искусства. Поэтому, когда искусство перестает быть изобразительным, оно лишается своего внутреннего смысла — работа над чистой формой замкнула искусство в тесный мирок, обеднив его и остановив его развитие. Однако в смерти искусства следует винить не только его изобразительный аспект; помимо него, существуют социальные причины, которые подорвали значение, да и само существование художественной культуры, понимаемой в традиционном смысле слова.

И здесь автор перестает быть искусствоведом, чтобы выступить в роли идеолога социализма. Он предпочитает говорить с элитарной «кафедры» знатока искусства. Его публика — не только рабочие мас-

<sup>85</sup> Тарабукин Н. Цит. соч. С. 11.

<sup>86</sup> В сентябре 1921 года Александр Родченко, Варвара Степанова, Любовь Попова, Александр Веснин и Александра Экстер организуют выставку «5×5=25» в клубе поэтов, где каждый из них выставляет пять полотен.

<sup>87</sup> Тарабукин Н. Цит. соч. С. 11–12.

сы — в нее входит интеллигенция или, по меньшей мере, определенная ее часть. Продуцирование столь подробной и специальной речи, как представляется, позволяет полагать, что она должна была воздействовать на класс художников. Когда художественное производство получает двойное значение (это и художественная критика, и социальная теория), оно предназначается для реципиента, который в состоянии ее воспринять. Таким образом, в этот лингвистический «товарооборот» необходимо вовлечь художников, и прежде всего — левых художников, дав им стимулы идеологически-социального, а также художественного характера, чтобы привести их к настоящему отказу от чистого искусства. Лишь во второй части книги автор возьмет на себя труд сформулировать «кредо» новых художников, которые более не признают мольберт и кисти как свои средства производства, а картину — как свой единственно возможный конечный продукт.

Рассмотрим теперь теоретико-идеологический механизм, при помощи которого Тарабукин пытается доказать «общественный кризис искусства». Станковая живопись, индивидуалистическая по своему характеру и существующая в различных формах, отвечала потребностям индивидуалистического общества, разделенного на классы. Однако произошедшая «демократизация социального строя и социальных взаимоотношений в России»<sup>88</sup> требует от искусства форм, которые выражали бы идею масс, общества, народа в целом. Анархии индивидуалистического буржуазного искусства противопоставляется «общественность» социалистического искусства: «В демократическом искусстве всякая форма должна быть *социально оправдана*. Итак, взглянув на современное искусство с социологической точки зрения, мы пришли к выводу, что станковая форма искусства как форма музейная так же *изжила себя социально*, как она изжила себя творчески»<sup>89</sup>.

За критикой буржуазной эстетики следует «кредо» нового художника, изложенное более популярно. В этой второй части книги речь идет о новых задачах художника и о новых формах, которые приобретет искусство. «Эти новые формы носят название “*производственного мастерства*”» (курсив наш — М.З.)<sup>90</sup>. Специфика этого искусства — в том, что оно обладает новым содержанием. Его составляют утилитаризм и целесообразность: они внутренне присущи художественной вещи, ими «обуславливается ее форма и конструкция и оправдывается ее социальное назначение и функция»<sup>91</sup>.

<sup>88</sup> Там же. С. 16.

<sup>89</sup> Там же. С. 17.

<sup>90</sup> Там же. С. 18. Следует подчеркнуть, что словосочетанию «производственное искусство», используемому производителями, Тарабукин

#### 4.4. От производственничества к конструктивизму

Подчеркнув различия между конструктивизмом и производственным искусством, Тарабукин рассматривает элементы, их объединяющие. Звеном, их связующим, является метод. *Методологически* конструктивизм означает отход от мольберта и переход к производству. Несмотря на то, что конструктивизм остается привязан к месту и инструментам производства станковой живописи, он представляет собой «лабораторный опыт над организацией материала, фактурной проработкой и конструктивным оформлением его элементов, опыт, который может быть учтен в производстве»<sup>92</sup>. И именно методологический аспект оправдывает приход художника на фабрику и рождение художника-инженера. Ремесленная техника инженера, обогащенная методом художника и представляющая новый конструктивный подход к мастерству<sup>93</sup>, порождает предмет производственного искусства, который отличается от просто промышленного предмета методом конструктивной организации материалов: «Под таким углом зрения конструктивизм приобретает особый социальный смысл как фактор, организующий сознание практического работника, направляя его волю к мастерской проработке материалов и конструктивному их оформлению. Для “чистого” искусства мастерство является самоцелью. Оттого оно в нем так часто вырождается в техническую виртуозность, в голое ловкачество. В производстве оно лишь средство для достижения утилитарных целей»<sup>94</sup>.

В этой организационной работе роль художественного элемента сводится к творческому координированию двух фундаментальных элементов — содержания вещи, то есть ее формы, и предназначения (социального).

Замкнув конструктивизм в принадлежащей ему сфере чистых экспериментов, необходимо полностью освободиться от двусмыс-

---

предпочитает «производственное мастерство». Тарабукин сам дает нам ключ для правильного понимания термина: «Искусство является прежде всего мастерской, искуснейшей деятельностью. [...] Лишь в самом процессе работы, проникнутом стремлением к совершеннейшему ее выполнению, лежит тот признак, который вскрывает существо искусства. Искусство есть совершеннейшая деятельность, направленная на оформление материала» (*Тарабукин Н.* Цит. соч. С. 21). Как видим, когда Тарабукин объявляет о преодолении старого искусства промышленным искусством, он обращается к чисто ремесленному понятию «мастерство».

<sup>91</sup> Там же. С. 18.

<sup>92</sup> Там же. С. 19.

<sup>93</sup> Там же.

<sup>94</sup> Там же. С. 20.

ленности в семантике слова «производственничество». В данном случае имеется в виду прикладное искусство, которое все производственники рассматривают как простое применение художественного труда к продукту, не затрагивающее, тем не менее, подлинного содержания производства. Настоящая же проблема искусства — в другом, в установлении «органической связи» между искусством и производством, через контакт трудового процесса и творчества. Но здесь термин «творчество» понимается не в традиционном смысле, здесь имеется в виду способность творить, придавать форму без осложнений метафизического характера. Ведь суть искусства заключается именно в трудовом процессе. Поскольку идея мастерства объединяет все виды труда, отсюда следует равенство между художником и мастером, между трудом художественным и принудительным. Последний, благодаря вкладу художника, из труда принудительного становится трудом свободным, и его отличительные признаки идентифицируются с мастерством, художеством и искусством. Рабочий-ремесленник становится мастером-создателем.

В своей интерпретации Тарабукин обращается к художественной культуре, чтобы переосмыслить понятие труда и сделать его художественным, то есть «свободным». Ремесленник, благодаря своим знаниям и мастерству, создает, а не воспроизводит модели. Объединив его опыт и его мастерство с конструктивной организацией материалов, которой владеет художник, можно разрешить важнейшую проблему социализма, который должен освободиться от наемного труда: «Производственное мастерство, затрагивая все стадии фабрикации продуктов, преобразует прежде всего самый труд, связанный с производством, отражаясь не только на продуктах, но и на их производителе — рабочем. Отсюда и результаты этого труда явятся не только “красивыми”, но и целесообразными и конструктивными со стороны их формы и использования материала. Такое искусство действительно способно преобразить быт, ибо оно преобразует труд, эту основу жизни, делая его искусным, творческим, радостным. Искусство будущего — не гурманство, а сам *преобразенный труд*»<sup>95</sup>.

Решая социальную проблему реконструкции быта, художник-производитель сталкивается с проблемами, порожденными переходным периодом. Его дилетантство, а также невозможность получить необходимое образование в профессиональной школе, о которых заявил Тарабукин, превращают его в фигуру, лишенную определенного положения: его место — уже не в мастерской, но еще не на фабри-

---

<sup>95</sup> Там же. С. 22–23.

ке, поскольку для работы там у него нет соответствующей подготовки. Его роль сводится к роли *агитатора*: «Художник-конструктивист нужен сейчас в производстве как агитатор идеи конструктивизма и как носитель идеи мастерства, дабы лица, работающие в производстве, могли реализовать эти идеи, воплотить их в жизнь. В стальной грохот заводов и фабрик он несет “душу” искусства, которую мы называем конструктивным мастерством. Для этого ему не нужно даже идти на фабрику, ибо там он не найдет себе ни сейчас, ни в будущем специального амплуа “художника”»<sup>96</sup>.

Эта роль предполагает прежде всего работу художника-производителя в системе школьного образования. Пока его присутствие на фабриках имеет второстепенное значение по сравнению с ролью, которую он может играть в подготовке новых кадров работников искусства. Нужно прежде всего экспроприировать его знания, сделать его «талант» и его «вдохновение» всеобщим достоянием, суметь воспроизвести их и передать новым художникам. Если человек благодаря технике стал хозяином природы, он должен быть в состоянии овладеть также теми таинственными силами, которые принадлежат «творческой культуре». Значит, несмотря на отрицание метафизического искусства, Тарабукин признает существование экстраматериальной культуры, которую он определяет как «творческая культура». И несмотря на то, что конечной целью его теории является заявление о конце искусства и смерти художника, он продолжает признавать за последним чуждость фабрикам и цехам как в настоящий момент, так и в будущем, и видит его место в пространстве, традиционно предназначенном для производства культуры (школы и общественные организации, институты).

«В технологию, науку по преимуществу ремесленную, необходимо внести тот творческий конструктивизм, которым до сих пор владели только мастера искусства. Эстеты окружали эту способность художника “тайной вдохновения”, но теперь наступило время, когда тайна эта раскрыта и мы хотим, чтобы ею владели все мастера, чтобы ей “обучали” в школах. “Таланты” до сих пор “рождались”, считаясь “благами природы”. Но если мы в технике в значительной степени подчинили себе природу, то нам надо подчинить ее и в нашей культуре творчества. Мы хотим, чтобы таланты не только “падали с неба”, но и искусственно культивировались»<sup>97</sup>.

Художник, отдалившийся от своей мастерской, но еще чуждый грохоту стали на фабриках и на заводах, должен быть изучен как вымирающая фигура. Прежде чем записать его как «мертвое тело»

<sup>96</sup> Там же. С. 24.

<sup>97</sup> Там же. С. 25.

и сдать эту запись в архив, его необходимо внимательно рассмотреть и исследовать, чтобы узнать все скрываемые им секреты. Поэтому отрицание искусства становится его восхвалением. Секреты, которые надо узнать, окружены ореолом иррациональности, перед обаянием которой трудно устоять. Отрицая талант, Тарабукин тем самым признает и одновременно порицает его существование и важность его роли, которая предвидится также в будущем. «В будущем — так мне представляется — человек, наделенный талантом, вместо того, чтобы идти в “художественное училище” и специализироваться на станковом искусстве, пойдет в техникум и применит свои дарования в какой-нибудь отрасли промышленности»<sup>98</sup>. Если сегодня приоритет искусства таков, что люди, наделенные талантом, отказываются от своей профессии — инженера, врача, химика, — чтобы стать художниками или скульпторами, то когда интерес к чистому искусству ослабнет под влиянием американского образа жизни, талантливые люди станут активистами на практике — вместо того, чтобы становиться сторонниками чистого искусства. План, таким образом, на первое время предусматривает воспроизводимость таланта и затем, на следующем этапе — его инвестицию в другие области. Искусство будущего должно будет выйти из тесной области эстетики, чтобы войти в сферу науки и жизни.

Несмотря на использование некоторых понятий, типичных для ремесленного производства, Тарабукин, как представляется, дает свою интерпретацию условий производства, в отдельных пунктах более адекватную реальности, чем интерпретация некоторых других производителей. По мнению Тарабукина, сама идея конструктивистов «реакционна», поскольку художник отказывается от мольберта, за которым он производил художественные вещи, чтобы прийти на фабрику и подойти к машине с целью создавать полезные вещи. И в этом проявляются его устаревшие представления о современном массовом производстве: «Свою “кустарную” идею о “вещи” он переносит в крупную индустрию в тот момент, когда эта индустрия разрушает само представление о “вещи”»<sup>99</sup>.

Эта идея связана с еще ремесленным способом производства, предполагающим фигуру специалиста, способного не только начать производственный процесс, но и довести его до конца. Сегодня механизация раздробила процесс производства на тысячу отдельных операций, конечный продукт которых — не законченная вещь, а только ее часть. Исчезновение вещи из крупной промышленности становит-

<sup>98</sup> Там же. С. 26.

<sup>99</sup> Там же. С. 28.

ся еще очевиднее, когда промышленные продукты предстают в совершенно абстрактных формах. Эти изменения касаются не только способа производства на фабрике, но и художественного производства: «И подобно тому, как фабрично-заводская промышленность постепенно, как жернов зерно, стирает кустарничество, так машинизм и американизм нашего века вытесняют станковую живопись»<sup>100</sup>. Изобразительное искусство вытесняется фотографией, тогда как художник должен считаться с техникой.

Однако это означает размежевание с ремесленным трудом и признание полного его отсутствия в массовом промышленном производстве, отказ от апологии ручного труда, от индивидуализации вещи в ремесленном труде и от уникальности произведенного предмета. Тем не менее, художник, пришедший на фабрику, остается связан со всеми этими идеями. Решение Татлина оставить «беспользные контррельефы», чтобы посвятить себя работе над «полезными кастрюлями», восходит к этой теории. В своем анализе Тарабукин, как представляется, осознает это противоречие, когда говорит об «отсталости» понятия ремесла в производственном искусстве. И, по всей вероятности, именно в силу иного понимания роли, которую художник должен играть в производстве, Тарабукин оказывается в конфликте с Кушнером, Бриком и Арватовым. Художник, по мнению Тарабукина, не может иметь на фабрике «определенного места», поскольку теперь он — не самостоятельный элемент, а часть «коллектива работников всей сложной системы индустрии, вырабатывающей ценности материальной культуры в ее целом»<sup>101</sup>. Он может играть различные роли — в зависимости от того, станет ли он художником-инженером, художником-мастером или художником-рабочим.

Прояснив связь между производственным искусством и массовым производством, Тарабукин начинает анализировать различные аспекты первого не только в сфере изобразительного искусства, но и в других областях искусства — в театре, балете, литературе и музыке, которые он определяет как формы «станкового искусства».

Если дискуссия о производственном искусстве началась и продолжается в среде художников в стремлении определить новые формы, которые должны прийти на смену картине, то «какие производственные формы могут принять музыка, поэзия, танец?»<sup>102</sup>. Тарабукин не дает окончательного ответа на этот вопрос, но предлагает исходную

---

<sup>100</sup> Там же. С. 29.

<sup>101</sup> Там же. С. 31.

<sup>102</sup> Там же. С. 35.

предпосылку для разрешения проблемы. Необходимо констатировать полное вырождение станковизма, осознать его смерть, чтобы увидеть рождение новой формы производственного искусства. Но твердить о Танатосе и заклинать злых духов искусства недостаточно для того, чтобы скрыть боязнь того, что искусство может воскреснуть в новом облике: *«Не о перерождении станковых форм в какие-то “производственные” может идти речь, а о полном вырождении станкового искусства и о рождении новой формы производственного мастерства, в которой должна будет найти выход как творческая активность, так и потребность эстетического восприятия»*<sup>103</sup>.

Процесс вытеснения различных форм станковизма вовлекает и потребителя, который отказывается от эстетического восприятия продукта. Если организующая роль метафизического искусства прошлого по отношению к пользователю заключалась в создании мечтателей или, по меньшей мере, в создании пространства для «мечтаний», то теперь эта роль доверена производству, а формирование-организация мечтаний — заменяется организацией реальности, быта. Ведь мечты «расцветают только в подходящих условиях»<sup>104</sup>, а их могут создать только «паразитические классы» — буржуазия. Но главное — будущее общество труда покажет, какие отрицательные аспекты жизни прежнего общества порождали необходимость в мечтаниях и вели к поиску «другого» пространства наряду с уже существующим. Музейное искусство было своего рода наркотом, необходимым, чтобы убежать от реальности, тогда как работник социалистического общества найдет удовлетворение своим эстетическим потребностям в собственной практической деятельности, в труде «свободном» и «художественном».

Рассмотрев вопрос о рождении искусства в производстве и модификации потребителя, Тарабукин анализирует проблему науки, которая занимается изучением первого и эстетическим воспитанием второго — проблему искусствоведения. Оно должно превратиться в «критику производственного искусства», заимствуя опыт у такой дисциплины, как трудоведение, с целью приучить будущего работника к идее, что искусство присутствует во всех видах трудовой деятельности. Таким образом, источниками новой науки должны быть не дисциплины, которые изучают метафизические суждения гедонистической эстетики о «прекрасном» и «благородном», а науки, исследующие возможности улучшения человеческого рода (как, например, евгеника), омолаживание тела, его гигиену, воспитание силы воли и т.д.

<sup>103</sup> Там же.

<sup>104</sup> Там же. С. 36.

К числу иллюзий, созданных буржуазным искусствоведением, Тарабукин относит только произведения чистого искусства — на основании того, что именно они воплощают творческое начало, — и одновременно исключает все формы бытового искусства. Стремясь показать, что производственное искусство появилось не в XX веке, вслед за революцией, что его появлению предшествовала историческая эволюция, сводимая к трем основным этапам, автор предлагает их историческую реконструкцию.

Первый представлен искусством первобытных людей: здесь впервые производственное искусство получает практическое выражение в рамках естественной экономики. На втором этапе происходит раскол «единой сущности искусства и производства»<sup>105</sup> внутри экономики капиталистического товарообмена. На третьем этапе интересующие нас элементы — искусство и производство — сливаются внутри механизированной промышленности будущего социалистического общества. На этом последнем — переходном этапе исходный постулат, согласно которому в промышленности происходит процесс аннулирования ремесла, остается верным. Однако построенная на нем теорема является частью все той же ностальгически-антропологической теории, которая восходит к материальной культуре прошлого. Возникает задача по-новому использовать эту культуру, понимаемую как первое практическое выражение производственного искусства. Для этого следует извлечь ее из первобытного естественного хозяйства, где она зародилась, и передать в современное промышленное общество. Производственное искусство становится простым производством бытовых вещей, но в промышленном масштабе. По теории Тарабукина, производственное искусство — историческая реальность, которая существовала и прежде: капитализм перерос ее, но к ней можно вернуться, внося ряд принципиальных изменений. По мнению автора, проблема в том, что никто не сумел увидеть существование этой первой формы производственного искусства в прошлом. Даже искусствоведы не смогли расшифровать эту реальность, поскольку их интерпретация основывалась исключительно на эстетических, а не на «производственных» критериях. Чтобы увидеть и распознать это искусство в прошлом, утверждает Тарабукин, необходимо приучить глаз к «производственному критерию», а не к эстетическому. Невозможно «смотреть на паровоз с точки зрения “красоты” его форм или “красоты” вообще эстетического от него “впечатления”»<sup>106</sup>. Важно увидеть здесь «эстетически-производственную»

<sup>105</sup> Там же. С. 39.

<sup>106</sup> Там же. С. 40.

сущность, а это означает прочность конструкции и рациональное распределение материалов.

И здесь происходит признание техники как неотделимого элемента искусства и путеводной нити новой производственной эстетики: «Фундамент производственного мастерства закладывается в гуще трудовой жизни, а не на Парнасе. Старый Пегас умер. Его заменил автомобиль Форда. Стиль современной эпохи создают не Рембрандты, а инженеры. Но создатели океанских пароходов, аэропланов и экспрессов еще не подозревают, что они — творцы новой эстетики»<sup>107</sup>. На смену организующей роли, которую станковизм играл в созерцании человеком реальности, приходит *формирование сознательности* при помощи науки и политики. Поскольку искусство станет наукой и техникой, оно тоже будет выполнять эту задачу. А также воплотит «творческую волю пролетариата», который направит всю свою энергию на производство жизненно важных ценностей материальной культуры. В этой своей творческой деятельности «он будет политиком, изобретателем, производителем индустриальной культуры»<sup>108</sup>.

Словосочетание «производственное искусство» становится синонимом «пролетарского искусства», которое организует не только нашу способность ориентироваться, но и нашу жизнедеятельность. В ней искусство сливается с техникой, а «техника переходит в искусство, когда сознательно стремится к совершенству»<sup>109</sup>. Из этого слияния рождается *производственное мастерство*, представляющее собой выход из кризиса, о котором Тарабукин заявил в начале своего исследования: «Только в эпохи глубокого упадка общественной жизни искусство замыкалось в музейные клетки. Теперь перед искусством открывается необозримый горизонт поприща в самой жизни. И как бы ни негодовали эклектики-искусствоведы, что бы ни говорили о профанации “святого” искусства, им не удержать его в своих клетках, и, разрывая музейные оковы, оно выходит победоносно в жизнь»<sup>110</sup>.

---

<sup>107</sup> Там же. С. 41.

<sup>108</sup> Там же. С. 42.

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Там же. С. 44.

#### 4.5. Равенство «искусство=производство»: мода или необходимость?

1922 год был одним из наиболее плодотворных для исследователей производственного искусства. Целый ряд статей появился только в пятом номере журнала «Вестник искусств» за этот год. Рассмотрим одну из них — статью Виктора Перцова «На стыке искусства с производством»<sup>111</sup>. Ее автор исходит из предпосылки, что существует класс интеллигентов, находящихся в кризисе, подавленных *необходимостью* выжить и найти себе место в обществе, которое от него отказывается. Перцов полагает, что «Производственная точка зрения на искусство въехала широким тупым концом в наше художественное сознание и прочно расселась в нем»<sup>112</sup>: интеллигенты впервые столкнулись с объединением двух понятий, которое раньше могло вызвать только изумление — искусство и производство. В результате чего начался психоз — «несомненный отзвук той кутерьмы, которую подняли вокруг теории и художники, чувствуя себя виноватыми в чем-то перед современностью, техникой и прочими влиятельными вещами»<sup>113</sup>. Но этот «психоз» немедленно принес свои плоды — теперь никого не изумляет, что искусство может быть связано с производством, «и нет больше и в помине глупых разговоров об искусстве и ремесле»<sup>114</sup>.

Первый шаг в этом направлении был сделан Наркомпросом, который первым наметил «линию связи» между этими двумя сферами, создав технико-художественные мастерские. Но сильнее воли государства оказалась воля художников, стремившихся выжить в постреволюционном обществе. *Необходимость*, а не мода.

Равенство искусство=производство, по мнению Перцова, — это «порок», порожденный материальными требованиями художников, которые после революционных событий были поставлены перед необходимостью изобрести новые способы работать, чтобы обеспечить себе выживание как классу: «Можно утверждать, что схемы “производственного искусства” и конструктивизма родились из плохого материального положения художников»<sup>115</sup>. Отсюда — их проект искусства широкого потребления, которое производит вещи для массового потребителя, а не картины для узкого круга элиты. Соответствующей

<sup>111</sup> Перцов В. На стыке искусства с производством // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 22–25.

<sup>112</sup> Там же. С. 22.

<sup>113</sup> Там же.

<sup>114</sup> Там же.

<sup>115</sup> Там же. С. 24.

реакцией на этот стимул стало формулирование художниками самых различных гипотез о взаимоотношениях между искусством и техникой, в которых нашлось много места для фантазии. В их воображении даже родились новые данные о технике, что вызвало полемику, которая была не столько отражением моды, сколько симптомом настоятельной *необходимости*, «с какой техника и искусство ныне тяготеют друг к другу»<sup>116</sup>.

Эта «необходимость» стала очевидной под влиянием связи между восприятием и воображением художника. Рост промышленности, последовавший за революцией, глубоко потряс восприятие художника: даже на самую бедную фантазию происходящее вокруг не могло не произвести впечатления. Нарушенная гармония окружающей реальности — это еще один важный повод для размышлений, поскольку «нарушение гармонии [...] оказалось педагогически-верным, полезным. Смещенная психика художника в поисках устойчивого равновесия должна была прийти к новому положению, в котором затененный ранее момент приобрел бы необходимую действенность»<sup>117</sup>. Новое восприятие окружающей реальности ведет многих художников к недоверию к искусству и даже к отрицанию его. Художник овладевает производственной моделью промышленности, которую пролетариат реализует на практике. «Зависть» художника к рабочему классу ведет к тому, что художник пытается подражать ему в процессе производства. Таким образом, «утилитарность» и «целесообразность» вещи становятся идеалом, к которому художник стремится в процессе художественного производства. «Нужно наподобие индустрии дать вещи очевидно практические, тогда усилия художника будут социально оправданы и потреблены»<sup>118</sup>.

Конструктивизм рождается как одна из форм этого процесса, направленного на целесообразность искусства, но, тем не менее, он отличается от производственного искусства. Различие между двумя течениями — в масштабе задач, которые ставят перед собой новые художники. Производственничество в искусстве приходит к минимальным задачам в области практики, проектируя только небольшие вещи; тогда как конструктивизм, используя понятие «материальное сооружение», умалчивает о его связи с монументальным искусством. Но настоящая «вина» конструктивистов, по теории Перцова, в полученном ими художественном образовании, включающем опыт импрессионизма и супрематизма и искажающем их «благое намерение»<sup>119</sup>.

<sup>116</sup> Там же. С. 23.

<sup>117</sup> Там же.

<sup>118</sup> Там же.

<sup>119</sup> Там же.

Конструктивисты еще признают роль художественной традиции, и привнесенное ими новаторство (трехмерность, отказ от поверхности в пользу пространства, переход от композиции к конструкции) в действительности не знаменует смерти искусства. Пропасть, которая отделяла художника от рабочего, по-прежнему существует: «Смерть картины отнюдь не означает смерти искусства, а работа такого художника-конструктивиста имеет, к сожалению, только один общий признак с работой токаря или слесаря, а именно тот, что теперь оба совершают ее в трех измерениях»<sup>120</sup>. Отсюда — «дефект», присущий объединению искусства и производства: эти два элемента были соединены, несмотря на то, что у них различные корни, делающие их априори чуждыми друг другу. Начался поиск элементов, объединяющих искусство и производство, на основании которых они были «сближены искусственно». На самом деле, полагает Перцов, работа, которую необходимо провести, это работа не над понятиями искусства и производства: нужно решить проблему подготовки realizаторов производственного искусства. Эта работа — не историческое исследование, а производство настоящего при помощи генеалогического исследования фигуры художника: «в этой работе над понятиями оказались опущены главные действующие лица. Задачу совмещения методов искусства и индустрии можно было решить не логически отвлеченным, а педагогически-эволюционным путем. Центр тяжести лежал не в том, как по щучьему велению нарисовать себе благополучную картину сожительства производства и искусства, но как, руководясь объективными указаниями того и другого, построить новую систему воспитания инженера и художника»<sup>121</sup>.

Выход только один — провести реформу системы образования, которая должна предусматривать подготовку художника-инженера. По мнению Перцова, создание последнего знаменует переход от «восприятия» нового искусства, вливающегося в жизнь, к структурной «организации» искусства, при которой оно становится «предметом сознательной культуры»<sup>122</sup>. Эта цель может быть достигнута только путем воздействия на систему образования и подготовки художника и инженера, где будет слито рациональное и иррациональное, соизмеримое и несоизмеримое, технико-математические способности и художественный талант. Инженер должен овладеть историей художественных стилей, а художник, в свою очередь, должен обладать глубокими познаниями в области техники. Последний станет инженером слова, инженером-музыкантом, инженером-декорато-

<sup>120</sup> Там же. С. 24.

<sup>121</sup> Там же.

<sup>122</sup> Там же.

ром<sup>123</sup>. Неважно, какой термин будет использован, подобно тому, как не имеет особенного значения то, какой институт — технический или художественный — станет сейфом, из которого можно брать новые элементы для реализации этой перестройки. Несущественно, что — искусство или промышленность — будет направлять своих делегатов в старом значении этих слов, важны способы подготовки художника-инженера, которые в любом случае сметут остатки прошлого.

#### 4.6. Луначарский: производственное искусство ... нищета современного искусства

К процессу «охудожествления» масс, о котором Луначарский говорил еще на первой конференции по художественной промышленности в 1919 году<sup>124</sup>, он вернется в 1922 году в своей статье «Искусство как производство»<sup>125</sup>. Судя по этой статье, отношение народного комиссара просвещения к производственному искусству можно охарактеризовать как критическое. Создается впечатление, что Луначарский опасается, что левые художники постепенно завладевают искусством и сделают его полностью независимым от рабочего класса. Искусство должно организовывать эмоциональную жизнь, сознание масс, и не может быть простым производством вещей: «Искусство далеко не сводится к производству, и надо прямо и определенно сказать, что лозунг “Искусство есть производство вещей”, выдвинутый главным образом “левыми” художниками, свидетельствует о некотором убожестве современного искусства. В самом деле, в такую эпоху, как наша, искусство должно было бы выражать собой взволнованную душу артиста, который есть кровь от крови своего народа и его передовых слоев. Оно должно было бы стать способом организации эмоциональной жизни народных масс в их нынешнем ураганном движении»<sup>126</sup>.

В 1919 году Луначарский задавался вопросом, каким образом можно вовлечь художников в процесс «охудожествления» масс, которым следует охватить промышленность, чтобы сделать ее художественной и более конкурентноспособной на рынке, что, в свою очередь, помогло бы улучшить экономические условия в стране. Теперь

<sup>123</sup> Там же. С. 25.

<sup>124</sup> См. главу вторую.

<sup>125</sup> *Луначарский А.* Искусство как производство // *Луначарский А.* Об искусстве. М., 1982. II. С. 101–103. Впервые статья была напечатана: Известия ВЦИК. 1922. 29 января. № 22.

<sup>126</sup> Там же. С. 101.

он обвиняет художников в том, что они пошли не совсем верным путем. Оказавшись «в плену у той внутренне декадентской, хотя внешне шумной и буйной тенденции к чистому формализму»<sup>127</sup>, склонные к беспредметности, оторванной от социальной реальности, они оказались не в состоянии производить «идеологическое искусство», то есть искусство, способное отражать исторические события эпохи в скульптуре и живописи. Под воздействием этих тенденций (беспредметность, безыдейность и отсутствие идеологии) искусство отклонилось от своего пути, и потому сегодня необходимо прояснить, каковы его производственные задачи. Даже формальное и абстрактное искусство, если применить его в производстве, может дать эстетически приятные вещи, которые положительно влияют на человеческую психику. Это позволило бы искусству выполнить одно из самых важных заданий современной культуры: «создавать вокруг человека изящную и радостную материальную среду»<sup>128</sup>.

Искусство должно помочь в восстановлении страны. Конечно, это — проблема прежде всего экономического характера: ею уже занимается промышленность, однако искусство должно внести свой вклад: «Если мы посмотрим самым широким образом на производственные задачи искусства, то перед нами вырисуются бесконечные горизонты: строительство новых городов, проведение каналов, разбивка парков и садов, устройство народных дворцов во всем их внутренне многозначительном великолепии, убранство клубов, обстановка жилищ [...] В конечном счете — это перестройка всей окружающей нас естественной среды. Она производится прежде всего хозяйством, то есть земледелием и фабрично-заводской промышленностью, но они дают как бы полуфабрикаты в этом отношении. Ведь все, даже пища, должно кроме преследования непосредственной цели — удовлетворять непосредственные человеческие потребности — достигнуть еще и другой цели: давать человеку радость и наслаждение»<sup>129</sup>.

С этой целью «профессиональные художники» уже показали, что их искусство может способствовать украшению предметов быта. Это, в частности, продемонстрировал Фарфоровый завод им. Ломоносова (бывший Императорский фарфоровый завод), где в первые послереволюционные годы началось производство фарфора с художественными рисунками Малевича, Татлина, Петрова-Водкина и т.д. По примеру ремесленного труда, который включает также труд художественный, необходимо восстановить промышленность, «охранить и

<sup>127</sup> Там же.

<sup>128</sup> Там же.

<sup>129</sup> Там же. С. 102.

поднять кустарное производство, создать рядом с ним оригинальные мастерские для производства подобных же вещей из дерева, тканей, металла, создать мастерские кружев, ковров и т.д. и т.п., внести опыт кустарного художественного производства в крупную промышленность — все это является просто-таки экономически выгодным»<sup>130</sup>.

Однако задача создавать «прекрасное и радостное» пространство для масс имеет двойное значение. Ведь создавая вещи для масс, искусство должно учитывать их чувства и организовать их эмоциональную жизнь. Исходное значение искусства — мощное и заразительное выражение «великих мыслей и великих переживаний»<sup>131</sup> человечества; оно должно навести порядок в смятенных чувствах рабочих и суметь найти язык, способный их выразить. Такое понимание искусства принадлежит движению Пролетарская культура: «Искусство не только развивает наше сознание, но и организует строй наших чувств»<sup>132</sup>. Вот почему Луначарский говорит не о производственном искусстве, а о *производственных задачах* искусства. Последнее, по его мнению, еще связано с ремесленным процессом, может принимать разные формы и не отказывается полностью от старого понятия станковизма при условии, что последний решает производственные задачи, которые ставит перед ним социалистическое государство.

---

<sup>130</sup> Там же. С. 102–103.

<sup>131</sup> Луначарский А. Революция и искусство // Луначарский А. Об искусстве. Т. II. С. 75.

<sup>132</sup> Калинин Ф. Пролетариат и творчество // Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 9.

## 5

### КОНСТРУКТИВИЗМ

Мы объявляем непримиримую войну искусству.

Первая программа рабочей группы конструктивистов. 1922.

#### 5.1. Конструктивизм Алексея Гана

Если верно наше утверждение о том, что конструктивизм представляет собой экспериментальную лабораторию производственности и, можно сказать, первое и последнее применение его идей на практике, то становится совершенно необходимым проанализировать историю этого течения и его теоретическое обоснование.

Возникновение конструктивизма относится к 1920 году, когда на собрании Института художественной культуры (ИНХУК) была представлена программа первой группы конструктивистов<sup>1</sup>. В этом документе подчеркивается необходимость синтезировать идеологический, формальный и практический аспекты конструктивистской работы, принимая во внимание тот факт, что искусство должно стать «коммунистическим выражением материальных сооружений»<sup>2</sup>. Как формальный, так и практический аспект должны подчиняться трем фундаментальным дисциплинам конструктивизма: тектонике (целесообразное использование промышленного материала), фактуре (органическое состояние обработанного материала) и конструкции. Последняя понимается как собирательная функция конструктивизма: «Если тектоника включает в себя связь идеологическую и формальную и как результат дает единство замысла практика, а фактура — ма-

<sup>1</sup> См.: Фронт художественного труда // Эрмитаж. 1922. № 13. С. 3–4.

<sup>2</sup> Там же. С. 1.

териал, то конструкция открывает самый процесс сооружения»<sup>3</sup>. Формальный аспект определяется прежде всего тектоникой, которая является узлом, элементом, координирующим связь идеологии и формы, тогда как практический аспект проявляется главным образом в конструкции, понимаемой как дисциплина, оформляющая замысел через использование проработанного материала. Последний — это прежде всего «тело, материя». Для конструктивистов «материалы» — не только пространство, свет и цвет; к их числу относится также изучение материи — ее свойств, роли и реализации в промышленности.

В этом манифесте впервые были кратко сформулированы идеи конструктивистов; более подробное изложение теории конструктивизма будет дано лишь два года спустя в книге Алексея Гана «Конструктивизм»<sup>4</sup>. В своей работе Ган предлагает полностью порвать с искусством прошлого, в котором воплотились ушедшие исторические эпохи (первобытная культура, ремесленная, капиталистическая), чтобы прийти к культуре труда и интеллекта — эпохе высокой техники<sup>5</sup>. По своей структуре текст Гана — это агитационная книга: она написана прямым и простым языком, особенно важные и собственно агитационные части выделены специальным шрифтом, как в манифесте.

Автор, заявив, что он против «болота догматического эстетизма»<sup>6</sup>, в котором погрязла марксистская философия в постреволюционный период, в качестве возможного решения проблемы предлагает относиться сознательно к продукту художественного труда. При этом он использует богдановское понятие «сознательности»: «В чем же сущность конструктивной целесообразности и целесообразного конструктивизма?

Только при абсолютном знании принципов коммунистического хозяйства и усвоении экономики переходного (от капитализма к коммунизму) периода, при напряженном внимании к политической и хозяйственной стратегии революционного действия — можно будет познавательным образом овладеть необходимыми свойствами конструктивного строительства.

Таким образом, целесообразность надо понимать, исходя из органических свойств и требований коммунизма, с одной стороны, а с другой — из сознательного *подхода* к индустриальному материалу. (Ган А. Цит. соч. С. 60).

Пролетариату нужна *своя* поэзия. Чтобы не подчиниться чужому поэтическому сознанию, сильному своей многовековой зрелостью,

<sup>3</sup> Там же. С. 1.

<sup>4</sup> Ган А. Конструктивизм. Тверь, 1922.

<sup>5</sup> Ган А. Цит. соч. С. 35.

<sup>6</sup> Там же. С. 11.

пролетариату надо иметь свое поэтическое сознание, непреложное в своей ясности. Это новое сознание должно развернуться и охватить всю жизнь, весь мир творящим единством (Богданов А. Что такое пролетарская поэзия. Цит. соч. С. 22).

Структура книги Гана, которая должна стать учебником по конструктивизму, задумана с учетом ее популяризаторского характера и в расчете на определенного читателя: «Данный выпуск является агитационной книгой, которой конструктивисты открывают борьбу со сторонниками традиционного искусства»<sup>7</sup>. В соответствии с большевистскими канонами в книге сначала излагается марксистская теория революции, затем рассматривается роль искусства в различные исторические эпохи, предшествовавшие социализму, после чего подробно дается популяризаторская часть: «*Искусство кончено! Ему нет места в людском трудовом аппарате. Труд, техника, организация.* Переоценка функций человеческой деятельности, связь каждого усилия с общим размахом общественных задач — вот идеология нашего дня»<sup>8</sup>.

Понятие искусства отныне заменено понятием «*интеллектуально-материального производства*», и в основе его лежит определение, которое дала ему новая идеология. Именно она характеризует «интеллектуальный» аспект производства. Через понимание и интроспекцию идеологии мы приходим к материальному производству художественного труда, что означает «Оторваться от своей спекулятивной деятельности (искусства) и найти пути к реальному делу, применив свои знания и умения ради настоящего, живого и целесообразного труда»<sup>9</sup>.

Попробуем определить точнее понятие «новая идеология» у Гана. По мысли автора, последняя обусловлена новыми экономическими условиями. Производственные отношения, которые представляют собой экономическую структуру, определяют также структуру социальную и политическую. И, по мысли Гана, после революции эти отношения изменились. Однако, если по марксистской теории совокупность производственных отношений «как раз и есть общество, рассматриваемое с точки зрения его экономической структуры»<sup>10</sup>, то, безусловно, нуждается в доказательстве тот факт, что после революции 1917 года эти отношения изменились по своей сути. В действительности социализм не уничтожил триединую формулу, «кото-

<sup>7</sup> Ган А. Цит. соч. С. 1.

<sup>8</sup> Там же. С. 48.

<sup>9</sup> Там же. С. 49.

<sup>10</sup> Маркс К. Капитал. Т. 3. Ч. 2. М.: Изд. политической литературы, 1989. С. 891.

рая охватывает все тайны общественного процесса производства»<sup>11</sup> и представляет соотношение капитал–прибыль, земля–земельная рента, труд–заработная плата. Социализм лишь изменил их соотношение, скрыв фигуру капиталиста. Теперь связь капитала и труда регламентируется рабочим классом, пришедшим к управлению государством, однако сама форма ее существования не подвергается сомнению. Производитель и потребитель объединяются в «общественное» общество в прямом смысле этого слова, где главным действующим лицом является коллектив, где производство существует для него, а не для капиталиста.

Возвращаясь к теории Гана, следует отметить, что когда он говорит о художественном труде в общественном смысле этого слова, он исходит из понятия трудового человеческого общества, где коллектив — единственное гигантское реально действующее лицо. Тем самым, по мере того, как человек исчезает как единица общества, техника приобретает общественное значение, выполняя положительную функцию, потребителем которой может быть любой. По теории Гана, «общественная техника» определяет структуру средств производства, а последняя, в свою очередь, обуславливает структуру общественных отношений: «Техническая система общества, строй его орудий создает и строй людских отношений»<sup>12</sup>.

Таким образом, автор приходит к выводу, что в основе идеологии социализма лежит слияние труда, техники и организации. В рамках данной теории художественный труд приобретает решающее значение, поскольку определяет новые отношения с наукой и техникой: «Интеллектуально-материальное производство устанавливает трудовые взаимоотношения и производственную связь с наукой и техникой, вставая на место искусства, которое по своей природе не может оторваться от религии и философии и не в силах выскочить из замкнутого круга отвлеченной, спекулятивной деятельности»<sup>13</sup>.

Определив роль художественного труда на уровне идеологии, необходимо сформулировать непосредственные задачи новой дисциплины. Первая заключается в том, чтобы найти «коммунистическое выражение» материальных конструкций, которые удовлетворяли бы потребности общества переходного периода. Вторая состоит в том, чтобы набросать «первую плановую схему живого человеческого “массового действия”»<sup>14</sup>. Если первая задача имеет отношение к производст-

<sup>11</sup> Там же. С. 886.

<sup>12</sup> Ган А. Цит. соч. С. 48.

<sup>13</sup> Там же. С. 49.

<sup>14</sup> Там же. С. 53.

ву предметов материальной культуры, архитектуры, скульптуры и т.д., то есть всех тех областей, в которых художественный труд находит свое выражение, то вторая задача касается создания кадров специалистов, необходимых для приведения в действие нового производственного механизма в целом и механизма художественного производства, в частности: «Вторая его (конструктивизма — М.Э.) задача заключается в том, чтобы научно обосновать подступы к организации и цементированию массовых процессов труда, массовых движений в целом общественном производстве»<sup>15</sup>. Следующим шагом становится, разумеется, заявление об отсутствии таких кадров в данный исторический момент и о необходимости «выковать» их: «Интеллектуально-материальное производство как раз и ставит перед собой проблему: какими средствами, как создать и воспитать кадр работников в области художественного труда, чтобы действительно осилить и овладеть теми очередными задачами, которые словно из земли встают перед нами при каждой прямой или кривой революционного бега»<sup>16</sup>.

Организуемый принцип, необходимый для выполнения этих задач и объединяющий идеологический аспект с формальным, представлен конструктивизмом, сформировавшимся в рамках школы исторического материализма. Дисциплины, которым подчиняется данный организующий принцип, — те же самые, что заявлены в первой программе рабочей группы конструктивистов, над которой работали Александр Родченко, Варвара Степанова и Алексей Ган: тектоника, фактура и конструкция<sup>17</sup>. Тектоника — идеологический элемент, ведущий к сознательному отказу от искусства для искусства и к формулировке сознательного отношения к индустриальному материалу. Она — мозг экспериментальной и практической деятельности: «Тектоника или тектонический стиль органически выплывает и формируется, с одной стороны, из свойств самого коммунизма, с другой — от целесообразного использования индустриального материала»<sup>18</sup>. Фактура включает сам материал, вещь, подвергающуюся воздействию в ходе производственного художественного процесса, а также различные виды этого воздействия. Выбор и переработка материала должны соответствовать норме «целесообразности». «Здесь материал понимается в его сырьевом состоянии. Целесообразное использование материала — значит выбор и переработка, а характер целевой переработки и есть фактура»<sup>19</sup>. Наконец, конструкция по-

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же. С. 54.

<sup>17</sup> Конструктивисты // Эрмитаж. 1922. №. 13. С. 1.

<sup>18</sup> Ган А. Цит. соч. С. 61.

<sup>19</sup> Там же. С. 62.

нимается как процесс производства сам по себе. Конструкция оформляет замысел, данный ей тектоникой, воздействуя на материал, предоставленный ей фактурой и, таким образом, участвует в процессе строительства социализма.

С этой точки зрения строительство коммунистического города — одна из главных целей конструктивизма. Для полного выполнения этой задачи необходимо сформировать сознание масс, которые следует подвести к признанию краха капиталистической урбанистической модели; массам надо также привить идею «общественной собственности»<sup>20</sup> и идею необходимости в «коммунистическом городе». *«Плановая разработка всей территориальной площади города, отдельных районов и, наконец, разрешение пространства по вертикали, тектоника объемных масс, фактура материала и конструкция сооружений — вот основные работы конструктивизма, возникшего на свежей ниве пролетарской революции, которая активно и сознательно сражается за коммунизм»*<sup>21</sup>.

Теория конструктивизма получит практическое выражение<sup>22</sup> в различных областях искусства — таких, как архитектура, графика, кинематограф, текстильная промышленность, театр, литература.

Как утверждает Арватов, первым, кто попытался перейти от «иллюзий» к «жизни», от «рассказа» к «показу» (и, соответственно, к строительству), был Лавинский со своим проектом конструктивистского города<sup>23</sup>. Его попытка заслуживает особенного внимания, поскольку он обращался напрямую и к инженеру, и к художнику одновременно. Преодолевая тенденцию инженерного дела к эстетству, Лавинский говорит о нем в его грядущей динамике как о всеобщем методе. Таким образом, в его проекте демонстрируется новая функция инженерного дела, и, как обладатель этой новой науки, Лавинский обращается и к художнику, и к инженеру: *«Первому он говорит ясно: руки прочь от жизненного дела, ты, оставшийся на Парнасе. Второго он зовет к революционной смелости и к разрыву с традиционным эстетством, к организации жизни во всем ее объеме»*<sup>24</sup>.

Тем самым теория находит себе реальное, практическое применение, и при этом переходе от первого этапа ко второму возникает зада-

<sup>20</sup> Там же. С. 63.

<sup>21</sup> Там же. С. 64.

<sup>22</sup> В 1928 году Ган опубликовал статью, в которой, дав краткий экскурс в историю конструктивизма, анализирует применение конструктивистских идей на практике: в кино, в искусстве и полиграфической промышленности. См.: Ган А. Что такое конструктивизм // Современная архитектура. 1928. № 3. С. 79–81.

<sup>23</sup> Арватов Б. Овеществленная утопия // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 62–63.

<sup>24</sup> Там же. С. 62.

ча подготовки специалиста, который сумел бы реализовать новое искусство. И конструктивистский, и производственный подход сходятся в поиске художника-инженера, который должен объединить в себе опыт техника и мастерство художника.

## 5.2. Конструктивизм и производственное искусство

Несмотря на тесную связь между производственничеством и конструктивистским экспериментом, о которой мы говорили, между ними остается существенное различие: первое ориентируется главным образом на промышленное производство, второе — на конструкцию предмета. Сам Арватов указывает на различие между этими двумя течениями в своем кратком экскурсе в историю конструктивизма, где он утверждает, что последний — это явление, возникшее в живописи в полемике с экспрессионизмом. «Конструктивисты объявили основной и даже единственной целью искусства творческую обработку реальных материалов»<sup>25</sup>. Они первыми начали использовать, помимо цвета, другие материалы, такие, как камень, жель, стекло, дерево и т.д. Однако, в отличие от «действительного организатора вещей», они строили еще внеутилитарные формы<sup>26</sup>.

«Нужна была Октябрьская пролетарская революция, нужен был брошенный рабочим классом лозунг: “Все для жизни!”», чтобы у конструктивистов открылись глаза. Они поняли, что реальная творческая обработка материалов станет действительно великой организующей силой, когда она обратится на созидание нужных, утилитарных форм, т. е. вещей»<sup>27</sup>.

По Арватову, именно признание императива утилитарности знаменует переход от конструктивизма предреволюционного к конструктивизму социалистическому, где целесообразность является основополагающим принципом. Художественный предмет не должен обладать эстетической ценностью самой по себе — он должен удовлетворять определенные материальные потребности. Аналогичное явление находим у Гана: «Трудовая организация людей приступает к сознательному производству интеллектуально-материальной культуры. Общественная служба вещи из состояния

<sup>25</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 71.

<sup>26</sup> Там же. С. 72–73.

<sup>27</sup> Ган А. Цит. соч. С. 64.

только утилитарного значения будет введена в форму *общего удовлетворения*»<sup>28</sup>.

Необходимо отметить, что термин «конструктивизм» используется чрезвычайно неоднозначно. Если для Габо и Певзнера — авторов «Реалистического манифеста» 1920 года — конструктивизм — это прежде всего формальные эстетические поиски, то для Первой группы конструктивистов, как следует из программы, подписанной Родченко, Степановой и Ганом<sup>29</sup>, понятия конструктивизма и производственничества совпадают.

Вследствие неоднозначного использования этого термина еще труднее точно охарактеризовать связь между конструктивизмом и производственничеством. Неоднозначность эта характерна, прежде всего, для начала 20-х годов, когда в Институте художественной культуры начинается ожесточенная дискуссия между основателем Института Кандинским и некоторыми сотрудниками, ориентированными скорее на позиции производственничества. Последние объявили конструктивизм «переходным звеном к идее производственного искусства»<sup>30</sup>. Термины «конструктивизм» и «производственничество» становятся синонимами в документе, опубликованном Информационным отделом ИНХУКа в 1923 году<sup>31</sup>, где характеризуются различные этапы в истории Института, связанные с изменением его внутреннего состава и руководства. Впоследствии термин «конструктивизм» будет использоваться более широко — для обозначения художественного течения в различных областях искусства — таких, как мода, театр, архитектура и т.д.

По нашему мнению, истоки различий между теоретическим (производственничество) и художественным (конструктивизм) течениями следует искать в профессиональной принадлежности их представителей. Если представители производственного искусства — главным образом теоретики, то представителями конструктивизма в большинстве своем являются художники (живописцы, архитекторы, сценографы, стилисты, графики). Следовательно, первым намного проще, чем вторым, сформулировать проект искусства, которое полностью порывает с прошлым, расстаётся с мольбертом, выходит из мастерской и трудится на промышленном производстве; вто-

<sup>28</sup> Габо Н., Певзнер А. Реалистический манифест. М., 1920. Цит. по: *De Michelli M. Le avanguardie artistiche del Novecento. Milano, 1966. P. 393–398.*

<sup>29</sup> Первая программа рабочей группы конструктивистов // Эрмитаж. 1922. № 13. С. 1. Программа была опубликована в 1922 году, однако сама группа образовалась 13 декабря 1920 года.

<sup>30</sup> Институт Художественной Культуры // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 86.

<sup>31</sup> Там же. С. 85–88.

рые еще не готовы раствориться как класс и появиться уже в качестве нового специалиста — художника-техника. Отсюда — привязанность конструктивистов к вещи (художественной) — воплощению и конкретному результату осуществленного ими трудового процесса. В связи с этим мы полагаем, что можно утверждать, что термин «конструктивизм» означает художественное движение, тогда как «производственничество» представляет собой теоретическое течение, которое занимается разработкой социальной (не эстетической) теории производства. Заимствуя художественные идеи конструктивистов, производственничество овладевает воображением художников, пытается поместить его в клетку догматического теоретического анализа и требует от него производства новых художественных форм, которые удовлетворяли бы потребности революции, выполняя определенный социальный заказ.

**6****ХУДОЖНИК-ИНЖЕНЕР**

Город в воздухе. Город из стекла, из асбеста. Город на рессорах. Что это — эксцентрика, оригинальничание, трюк? Нет, просто максимальная целесообразность. В воздухе, — чтобы освободить землю. Из стекла, — чтобы наполнить светом. Асбест, — чтобы облегчить стройку. На рессорах, — чтобы создать равновесие.

*Б.Арватов.* Овеществленная утопия. 1923.

**6.1. Задачи художника-инженера**

По мере того, как оформляется проект производственного искусства, с большей ясностью вырисовывается фигура специалиста, которому поручается его реализация. Фигура художника-инженера появляется в тот момент, когда перед искусством ставятся технико-социальные задачи. Художественная деятельность становится деятельностью технико-социальной, когда искусство начинает строить материальную культуру общества в сотрудничестве с инженерной наукой. По Арватову<sup>1</sup>, «вхождение искусства в производство есть средство не спасения искусства, не эстетизации вещей, а улучшения самого производства. Высокая по своему качеству, наиболее гибкая и приспособленная по своей конструкции, по форме лучше всего вы-

---

<sup>1</sup> *Арватов Б.* Искусство и производство. Сборник статей. С. 91. Мы уже упоминали об этой проблеме в четвертой главе (4.1.).

полняющая свое назначение вещь и есть совершеннейшее произведение искусства». Это означает перерастить буржуазную эстетику, которая до сих пор питает инженерное дело, и отказаться от нее. Проект перевоспитания класса художников и инженеров, предложенный производственниками, предусматривает для художников вытеснение искусства прошлого, искусства неутилитарного, искусства для искусства, а для инженеров — осознание того факта, что эстетика теперь проходит через технику. Инженер должен отдавать себе отчет в том, что «изобретенная им машина несравненно более совершенна по форме, чем те узорчики, выверты и прочие прикладные и не-прикладные прелести из багажа чистого искусства, перед которыми этот инженер преклоняется, как перед созданиями какого-то непостижимого вдохновения»<sup>2</sup>. Глаз инженера не приучен к поиску эстетического элемента, поскольку сама его профессия — профессия проектировщика<sup>3</sup> — возникла из разделения ручного и умственного труда. Для него машина представляет собой математическую задачу, которую следует решать при помощи точных наук — таких, как механика, математика и физика. И обучается он этому в технических институтах, где учебная программа не предполагает обучение искусству. Приход инженера на фабрику и его сотрудничество с художником означают, что производство будет доверено двум посторонним для него фигурам — инженеру и художнику, которые сформировались не на фабрике и обладают знаниями, отличными от знаний рабочего. Тем самым, необходимо решить две проблемы: 1. сделать возможным сотрудничество между двумя профессиональными фигурами — специалистами, которые никогда не работали в унисон; 2. справиться с таким препятствием, как их чуждость фабрике. С этой целью было задумано перестроить систему образования: «необходима и неизбежна сначала производственная революция внутри искусства, инженерное переобучение художников»<sup>4</sup>. Только таким образом, сделав из художника-производственника инженера-конструктора, который

<sup>2</sup> Там же. С. 91.

<sup>3</sup> Фигура инженера возникла в XVI веке в Голландии и затем распространилась по Европе (см.: Большая Советская Энциклопедия. М., 1972. Т. 10. С. 272): причиной тому стала необходимость решать проблемы в строительстве, справиться с которыми эмпиризм ремесленной техники оказался не в силах. Эта проблема возникала уже в XIII веке, и решением ее стало сотрудничество строителей и ученых-математиков. Так начался процесс, который завершился в первой половине XVII века, когда «метод Галилея превратил точные знания о природе в чисто интеллектуальный труд, освободив его полностью от какой бы то ни было зависимости от ремесленного труда, будь тот ручным или умственным» (*Sohn-Rethel A. Lavoro intellettuale e lavoro manuale. Milano, 1977. P. 113*).

<sup>4</sup> *Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 92.*

работает одновременно в области искусства, техники и науки, можно перейти из сферы иллюзий в сферу строительства материальной жизни. После этого художник-инженер продолжит свое образование непосредственно на месте производственного процесса, поскольку для удовлетворения потребностей производства необходимо, чтобы методы его творческой деятельности сформировались в условиях фабрики.

Охарактеризовав в целом процесс подготовки художника-инженера, Арватов определяет его главные задачи. Первейшая из социальных задач — устройство быта, строительство материальной жизни. Но этого недостаточно. Как утверждает автор, «вхождение художника в производство в роли инженера-конструктора имеет значение не только для организации быта, но и для самого технического развития»<sup>5</sup>. Термин «техническое развитие» понимается здесь как способность привнести в технику новые формы, которые не были бы воспроизведением форм прошлого. Наука, инженерное дело и искусство сливаются в совместном труде художника-инженера и изобретателей-техников. Художник-инженер должен найти в производстве новые формы для вещей, и эти формы, в свою очередь, послужат стимулом для производства, освобождая «техническое развитие от власти шаблона»<sup>6</sup>. Третья фундаментальная задача художника-инженера — осуществление цепной передачи между производством и потреблением. Поскольку новое социалистическое государство должно решить проблему координирования потребления и производства, то необходимо принимать во внимание не только количественное соотношение спроса на товар и его предложения, но и качество труда.

В социалистическом обществе, основанном на натуральном хозяйстве, оно играет решающую роль: производитель должен учитывать качество вещи для потребителя. В проекте Арватова явно ощущается попытка производителей устранить меновую стоимость товаров, видя в ней исключительно потребительскую стоимость. Этот проект предусматривает упразднение рынка как промежуточного этапа: согласно марксистской теории, на рынке люди обмениваются своим трудом, кристаллизированным в форме товара. Уничтожение этого переходного звена мгновенно освободило бы рабочую силу от рыночных отношений<sup>7</sup>. Грандиозный проект производителей предпо-

<sup>5</sup> Там же. С. 117–118.

<sup>6</sup> Там же. С. 118.

<sup>7</sup> По мнению Бодриера, понимание потребительской стоимости у Маркса на самом деле не имеет отношения к рыночной экономике, поскольку позволяет ему воскресить, «помимо рыночной экономики, деньги и потребительскую стоимость» (*Baudrillard J. Pour une critique de l'économie politique du signe. Paris, 1972. P. 155*) И, как представляется, именно на этой утопии

лагают создание общества, в котором больше нет различий между производителем товаров и производителем художественных ценностей — художником. Они должны слиться в одном лице, вследствие чего должен исчезнуть существовавший до сих пор дуализм труда и творческого начала. Последнее присуще труду и может быть сведено к категории конкретного вида труда. На сцене нового общества без рынка появится новая фигура — фигура производителя, который одновременно будет потребителем производимого им товара.

Однако вхождение художника в производство тесно связано с проблемой индустриализации. Неконкурентоспособность советской промышленности на внешнем рынке, устаревшие трафареты, полностью лишаящие советские товары какого-либо своеобразия, свидетельствуют о необходимости новых стимулов. Совершенно необходимо вывести производство из состояния застоя, в котором оно находится, а для этого поначалу допустимо использование элементов художественности. «Несмотря на декоративную установку прикладничества, она сумеет повысить в советском производстве и безбожный вкус нашей инженерии»<sup>8</sup>.

На этом первом этапе допустимы дискуссии и эксперименты, проводимые художниками, однако следующий шаг — заключить эту иррациональную деятельность в схемы, которые позволили бы измерять ее и контролировать. Художественный импульс должен быть использован как сдерживающий фактор процесса, который в любом случае будет контролироваться нормами НОТ. Изобретение, создание такой фигуры, как художник-инженер, удовлетворяет эту потребность: не случайно борьба за улучшение производства доверена ему и продумана в соответствии с его ролью в производстве. Если качество товара задано его формой, его конструкцией, то «социалистическому производству надо будет, таким образом, координировать форму продуктов с формами их утилитарно-практического потребления. А это как раз составляет задачу художественного производства, — задачу, выполняемую только такими инженерами, которые одновременно творят и формы “быта”, и формы продуктов производства, т. е. инженерами-художниками»<sup>9</sup>.

Отныне художники не должны тратить впустую свое воображение и творческую энергию на бесплодное фантазирование, а посвя-

---

«простых отношений между человеком и его трудом, произведенным им продуктом» производственники строят свой проект социалистического общества (критику понятия потребительской стоимости у Маркса см.: *Baudrillard J.* Op. cit. P. 154–171).

<sup>8</sup> *Арватов Б.* Искусство и качество промышленной продукции // Советское искусство. 1925. № 7. С. 40.

<sup>9</sup> *Арватов Б.* Искусство и производство. Сборник статей. С. 119.

тить себя реальному техническому строительству<sup>10</sup>. Художественный вкус подчиняется рациональности производства.

Однако борьба за качество промышленной продукции, по теории Арватова, не должна подчиняться законам рыночного спроса, поскольку таким образом она лишилась бы своего социалистического содержания и приобрела бы все особенности борьбы, подчиняющейся законам капитализма. Тогда как от последней ее отличает то, что она превращается в борьбу за революцию материальной культуры. По этой теории, необходимо полностью перестроить систему подготовки кадров инженеров и художников. Проект Арватова по подготовке последних буквально следует указаниям НОТ.

## 6.2. Художник-инженер, тэйлоризованная фигура

Ключевые понятия научной организации труда, которые, как можно было бы заключить из выступлений на первой всероссийской конференции по НОТ<sup>11</sup>, касаются лишь места процесса производства, на самом деле находят себе более широкую сферу применения и, в частности, появляются в работах производственников: «Целостность и организованность — предпосылки производственного искусства, целесообразность — его закон»<sup>12</sup>. Инженер-организатор, предшественник художника-инженера — нечто иное, как фигура, порожденная тэйлоризмом<sup>13</sup>, что следует из описания-модели этой фигуры, предложенной Гастевым на первой всероссийской конференции по НОТ<sup>14</sup>. На конференции эта фигура была спроектирована во всех деталях, став частью общего плана по созданию центрального института по научной организации труда. Этот орган, который должен работать при Всесоюзном центральном совете профессиональных союзов (ВЦСПС), задуман Гастевым как центр, который «должен Россию преобразовать, колонизировать ее трудо-производственную жизнь»<sup>15</sup>. При его создании, по мнению Гастева, важно учитывать исторические

<sup>10</sup> Арватов Б. Искусство и качество промышленной продукции. С. 41.

<sup>11</sup> Труды первой всероссийской конференции по научной организации труда и производства, 20–27 января 1921 г. М., 1921. VI (в дальнейшем цитируется как Труды...).

<sup>12</sup> Арватов Б. Пролетариат и левое искусство // Вестник искусств. 1922. № 1. С. 11.

<sup>13</sup> См. Главу 3, ссылку 22.

<sup>14</sup> См. Главу 3, ссылку 17.

<sup>15</sup> Труды... С. 23.

прецеденты дисциплинарных норм в регламентации труда. Сфера практического применения последней — классические дисциплинарные учреждения: армия, тюрьма и церковь.

«Армия является самым интереснейшим предчувствием того тэйлоризма, о котором мы говорим на Конференции. Если посмотреть на организацию армии, которая имеет за собой целые тысячелетия, то мы увидим, что армия в самом построении, в обстановке крайнего эмоционального напряжения, дала такую производственную, такую моральную дисциплину, что мы должны сказать, что та схема, которую дала армия, является для нас необыкновенным примером»<sup>16</sup>.

«Я бы сказал дальше, что даже такие учреждения, как: тюрьма, каторга, церковь, они давали поразительные образцы, когда работа была сжата в определенные периоды времени»<sup>17</sup>.

Опыт дисциплинарных учреждений, известных истории<sup>18</sup>, дополняет последнее открытие в области трудовой дисциплины, относящееся к более позднему времени: машинное производство. «Наиболее непосредственным прецедентом так называемой научной организации труда является машинное производство»<sup>19</sup>.

Проект Гастева по социалистическому применению тэйлоризма и введению его в промышленное производство тем самым представляет собой четко сформулированный проект формирования трудовой дисциплины, который основан на анализе классических дисциплинарных институтов; его цель — усовершенствование этой системы и распространение ее на всех уровнях общества. Гастев подчеркивает, что «нужно выработать особый тип организатора, с особой интуицией. Этот организатор сохранит свою методологию машинизма и при изучении живых людей-работников»<sup>20</sup>. Организатор обязан заниматься подбором работников, для чего ему следует учитывать весь исторический производственный опыт; необходимо также «посмотреть на рабочие массы с инженерной точки зрения, мы как бы должны обинженерить и эмоциональную обработку масс»<sup>21</sup>.

Прямо из этой модели происходит организатор производства (художник-инженер) Арватова, утверждающего, что:

1. Кадры инженеров-конструкторов должны быть подобраны в соответствии с психотехническими принципами;

---

<sup>16</sup> Труды... С. 22.

<sup>17</sup> Труды... С. 23.

<sup>18</sup> О генеалогии дисциплинарных институтов см.: *Фуко М.* Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы. Ad Marginem, 1999.

<sup>19</sup> Труды... С. 23.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же.

2. Они должны владеть научно-организационными методами строительного формотворчества;

3. Они должны быть в состоянии конкурировать с американскими стандартами и всей новейшей нотизированной индустрией;

4. Реформа художественного образования должна быть поручена компетентной комиссии, состоящей из искусствоведов, конструктивистов, инженеров. Эта комиссия должна иметь целью “подготовку организаторов конструкторского дела (инженеры-художники) и поднятие квалификации высших технических слоев пролетариата и через это и всех его остальных слоев”<sup>22</sup>.

Однако Арватов идет в своем проекте дальше, стремясь к слиянию фигуры организатора-инженера и фигуры исполнителя — слиянию, в результате которого впоследствии возникнет рабочий-организатор. Он утверждает, что необходимо «слить руководителя и исполнителя и тем самым подчинить процесс производства, а вместе с ним и процесс художественного оформления сознательно свободной воле коллектива, не знающей хаоса и слепой анархии, а потому гарантированной от случайностей индивидуума»<sup>23</sup>.

Решающий шаг в устранении ролей «управление»/«исполнение» может сделать только пролетариат, когда правила производственного процесса будет диктовать не отдельный человек, а коллектив. Тогда исчезнет и бездна, разделявшая инженера и рабочего. Организатор является одновременно и производителем, и потребителем, и его потребности — общие для всего коллектива.

Как представляется, Кушнер также интроецировал ключевые идеи научной организации труда.

Уже в марте 1922 года Кушнер выступил в ИНХУКе с рядом докладов. В них он касался роли инженера и художника в производстве<sup>24</sup> и подчеркивал необходимость преодолеть ограниченность технических знаний инженера посредством введения художников в производство и превращения их в художников-инженеров. В своем докладе, впоследствии опубликованном в журнале ЛЕФ<sup>25</sup>, Кушнер говорит о роли техников и, дав исторический экскурс, где анализиру-

<sup>22</sup> Арватов Б. Искусство и качество промышленной продукции. С. 42.

<sup>23</sup> Арватов Б. Пролетариат и левое искусство. С. 11.

<sup>24</sup> «К докладам производственного и социологического характера относятся следующие: [...] Кушнера — “Производство культуры” (9 марта); Его же: “Производство культуры” (продолжение, 16 марта); Его же: — “Роль инженера в производстве” (30 марта); Его же: “Художник в производстве” (6 апреля)». См.: Институт художественной культуры // Русское искусство. 1923. №№ 2–3. С. 88. Доклад «Роль инженера в производстве» напечатан под названием «Организаторы производства» // ЛЕФ. 1923. № 2–3. С. 97–103.

<sup>25</sup> См. предыдущую ссылку.

ет связь между инженером и производством внутри массового производства, заканчивает его следующими словами:

«Сегодня я хотел лишь указать вам на то, что производство вовсе не идеально и не совершенно обслужено инженерами. Что есть в этом обслуживании крупные существенные пробелы, которые в интересах прогресса должны быть так или иначе заполнены. Основной пробел — это методы инженерской конструкции»<sup>26</sup>.

Это заключение и есть та реальная предпосылка, из которой Кушнер исходит в своем анализе роли художника в производстве. Антагонизм между двумя специалистами, которые теперь работают бок о бок на производстве (инженер, с одной стороны, и художник — с другой), должен быть устранен — для этого необходимо уничтожить фетиши и инженерного дела, и фетиши искусства. Первое не в состоянии самостоятельно решать проблемы производства, второе — прежде всего, в области изобразительного искусства — слишком отделилось от производственной культуры. Выходом из ситуации может быть только слияние этих двух носителей различных знаний в одной фигуре. Первая точка соприкосновения, начало процесса слияния — это труд инженера-конструктора: «Инженеры-конструкторы — это изобретатели вещей, организаторы материалов, работники формы. Область их деятельности в принципе та же, что и у художников-изобразителей»<sup>27</sup>. Методы первых, по сути, схожи с методами вторых и могут быть охарактеризованы как «находчивость» и «изобретательность». Единственное отличие между ними — в том, что эти качества более развиты у художников благодаря копившемуся веками культурному наследию. Автор приходит к следующему выводу:

«Таким образом, по основным ресурсам и методам работы *художники уже и сейчас могли бы с большим успехом заменить инженеров-конструкторов*. Конечно, для этого им предварительно надо было бы усвоить те вспомогательные знания, которые для производственного конструирования необходимы. Иначе говоря, они должны были бы стать *инженерами-художниками*»<sup>28</sup>.

За этим докладом Кушнера следует другой, касающийся роли художника в производстве<sup>29</sup>. Если в предыдущем докладе автор подчеркивал, что знаний инженерии недостаточно для решения проблем производства, то теперь он пытается доказать, что для усовершенствования производства необходимо вмешательство художника.

---

<sup>26</sup> Кушнер Б. Организаторы производства. С. 103.

<sup>27</sup> Там же. С. 102.

<sup>28</sup> Там же. С. 103.

<sup>29</sup> К сожалению, мы располагаем лишь пересказом этого доклада, опубликованным в Вестнике искусств. 1922. № 5. С. 25–26.

Для этого он начинает с генеалогии искусства и вещи: и искусство, и вещь восходят к производству, и потому вплоть до настоящего времени сохраняют одинаковые характеристики, а именно три формы, конкретно определяющие их существование: временную, функциональную и пространственную. Возвести происхождение искусства к производству и доказать существование аналогии между ними — значит утверждать возможность их сосуществования в структуре фабрики. Однако автор идет еще дальше этого компромиссного заявления: он утверждает, что художник не только обогащает инженерное дело — прежде всего в области проектирования, — но и задает определенную ориентацию рынку и становится посредником между потреблением и производством: «Ориентируясь на потребителя и органически участвуя в самом производстве, — художник становится посредником. Вот его первое и главное место в производстве переходного времени»<sup>30</sup>.

Тарабукин<sup>31</sup> также задается вопросом о роли художника-инженера, исходя из предпосылки, что «Производственное мастерство создается у машины, и деятелями его являются художники-инженеры и художники-рабочие в широком смысле этого слова»<sup>32</sup>. В главе под показательным названием «Специального амплуа “художника” в производстве быть не может» он утверждает: «Его роль (художника — *М.З.*) приходится мыслить не на специальном амплуа, а как участника общего производственного процесса на уже известных амплуа от инженера до рабочего, [...] Понятие “художник в производстве” обнимает собою как инженера, направляющего общий ход производства, так и рабочего-мастера, стоящего непосредственно у станка. [...] В этом пункте я расхожусь с Б.Кушнером, на которого ссылался выше, и с многими трактовавшими о производственном искусстве [...], обычно стремящимися индивидуализировать роль художника на заводе, указать ему определенное амплуа. Тогда как нужно согласиться, что художник-живописец или скульптор, не обладая никакими техническими познаниями, не сможет взяться за проектирование “вещей” или установок. Если же таковые знания живописец приобретет, то он станет вместе с тем и инженером, и его участие в конструктивном оформлении “установки” будет участием художника-инженера, а не художника-живописца. Художник на заводе не является в своей деятельности художником, как таковым, а является художником-инженером, художником-мастером, художником-рабочим и пр.»<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> И.М. Художники и производство // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 26.

<sup>31</sup> О Тарабукине см. Главу 4.

<sup>32</sup> *Тарабукин Н.* От мольберта к машине. С. 18.

<sup>33</sup> Там же. С. 31–32.

Для Тарабукина, в отличие от Арватова, еще не может идти речь об исчезновении ролей «организация»/«исполнение», которое могло бы повлечь за собой и исчезновение различий между рабочим и инженером; каждая специфическая фигура производственного процесса сохраняет свою роль, и художник может сработаться с каждой из них в зависимости от своих технических познаний. Истоки этого вывода Тарабукина следует искать в его анализе массового промышленного производства, с которым имеет дело автор. Внутри этого производства больше нет места для мастерства ремесленника, и поэтому художник не может существовать здесь как индивидуальная фигура со своей специфической ролью. Вклад художника должен быть и многообразным, и разнообразным, поскольку должен обогащать и дополнять своим своеобразием деятельность инженера, мастера и самого рабочего. Но это означает необходимость пройти через иной, новый процесс обучения, а не через повторение роли художников-«прикладников». Ведь последние «очень сложный вопрос о производственном мастерстве решают весьма примитивно. Они мыслят себя “состоящими при фабриках”, а свое искусство — “состоящим при производстве”, внешне, механически с ним связанным и не являющимся составным и необходимым элементом производственного процесса. Художник “прикладывает” свою руку к тому или иному фабрикату, и этот фабрикат становится не только промышленным, но и “художественно-промышленным”. Так, например, ситец расписывается вместо традиционных “цветиков” и “горошков” супрематическими плоскостями, и живопись, вместо того, чтобы увеличивать количество музейных экспонатов, находит себе жизненное применение. Но такое решение проблемы отдает старой, заскорузлой тенденцией “прикладничества”»<sup>34</sup>.

Фигуру инженера-художника, противопоставляемую художнику-прикладнику, выделяет также Арватов — он утверждает, что, указав на необходимость вхождения искусства в производство, следует определить методы, с использования которых следует начинать этот процесс. Здесь мнения сторонников прикладного искусства и сторонников художественного инженеризма разделились. После того, как была отвергнута гипотеза первых, в которой утилитарный аспект вещи учитывался недостаточно, поскольку все внимание направлялось на ее внешний вид, единственно возможной представляется точка зрения вторых: «Они выдвигают необходимость для художника стать на уровень высокой индустрии, что значит: уметь организовывать производственный процесс в его целом, стать инженером, понять производство в задачах развития самого производства и сделать

---

<sup>34</sup> Там же. С. 20.

производственный процесс в его целом высококвалифицированным (корень слова “искусство” — “искусный”)»<sup>35</sup>.

### 6.3. Феномены «классовой неподвижности»

Итак, рассмотренный нами материал свидетельствует о существовании хорошо разработанной модели фигуры художника-инженера, которая у разных авторов может претерпевать небольшие изменения, но по сути своей остается единой для всех. Однако, если мы выйдем из области теории и рискнем перейти в реальность фабрики, то увидим, каким тернистым оказался переход от теории к практике. Можно сказать, что как техники, так и художники оказывают сопротивление этому проекту. Художник, который теоретически мог без труда представить себе союз искусства и фабрики, в реальности производства не может найти место и роль, которые бы ему соответствовали: «Художник-производственник пока что явление единичное или во всяком случае редкое, он только еще нащупывает возможность своего участия, вернее, конкретно еще не осознает своего применения в механическом производстве»<sup>36</sup>.

Очевидно, что трудности, с которыми сталкивается художник, пытаясь вписаться в ритм фабричной жизни, вызваны глубокой связью настоящего художника с тем миром, доступ в который имеет лишь тот, кто обладает талантом и вдохновением, с Парнасом, который ближе к богам, нежели к человеку. Хотя Тарабукин заявляет, что «Фундамент производственного мастерства закладывается в гуще трудовой жизни, а не на Парнасе»<sup>37</sup>, художник еще не сумел принять это изменение своей идентичности.

Ничем не отличается позиция техников и инженеров. Последние, изображая смирение перед художниками, на самом деле стремятся сохранить роль организаторов, завоеванную ими на производстве, которая дает им определенные привилегии и власть. Так, на требование передать знания художникам их ответ единодушен: «будет гораздо лучше, если нас, инженеров, художники станут учить в наших вузах искусству; художник — это творец, — к чему ему техника!»<sup>38</sup>. Следовательно, не только художник оказывает сопротивление фабрике: оно взаимно, поскольку фабрика, в свою очередь, не склонна позволить

<sup>35</sup> Искусство и производство. Протокол доклада в Центральном клубе Московского Пролеткульта 27 марта 1923 года // Горн. 1923. № 8. С. 258.

<sup>36</sup> Художники и производство. С. 25.

<sup>37</sup> Тарабукин Н. Цит. соч. С. 41.

<sup>38</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 92.

посторонней фигуре проникнуть на свою территорию: «Художник еще чужой на фабрике. К нему относятся подозрительно. Его не подпускают близко. Ему не верят. Не могут понять, зачем ему надо знать технические процессы, зачем ему сведения чисто промышленного характера»<sup>39</sup>.

Штеренберг также подчеркивает двойное сопротивление — рабочих, с одной стороны, и художников — с другой. «С первых же дней выяснилось, что вопрос о слиянии искусства с производством, вопрос как будто бы простой и ясный, встретит решительную борьбу со стороны как представителей художественного мира, так и людей, занимающихся непосредственно производством»<sup>40</sup>. Как старым рабочим, так и станковистам кажется, что у них экспроприировали профессию и, следовательно, принадлежавшее им пространство в сфере труда и в обществе. Экспроприация мольберта и принуждение искать на улицах кисти и на площадях мольберты<sup>41</sup> пугает старого профессионального художника, который отстаивает свое ремесло, свою профессиональность, культуру, исчезающие у него на глазах<sup>42</sup>. Аналогично рабочий оказывает сопротивление тому, чтобы на территорию непосредственного производственного процесса вошла посторонняя фигура — специалист, для которого идеальным сотрудником является машина.

Уже в 1925 году в статье «Художники на производстве» Недарова<sup>43</sup> находим упоминание о тех реальных трудностях, которые возникли на пути слияния искусства и производства. В ближайшем будущем необходимо, чтобы целенаправленное развитие экономики привело к переоценке художественных форм: «Художественное развитие новых художественных форм будет идти параллельно с ростом нашей экономической мощи, с поднятием благосостояния масс, с общей культурно-просветительской работой. Художник войдет в советский быт, в рабоче-крестьянскую семью рядом и параллельно с культурно-просветительскими работниками»<sup>44</sup>.

Но пока это — лишь цель, которая еще должна быть достигнута, утопия, которую предстоит реализовать. Действительность совершенно иная. Пока предпринимаются лишь «первые попытки увязать

<sup>39</sup> Брик О.М. От картины к ситцу. С. 34.

<sup>40</sup> Штеренберг Д. Пора понять // Искусство в производстве. С. 5.

<sup>41</sup> Маяковский В. Приказ по армии искусства // Стихотворения и поэмы. Л., 1951. С. 58.

<sup>42</sup> См. интервью с К.Е.Маковской, которое цитирует А.Филиппов: Филиппов А. Производственное искусство // Искусство в производстве. С. 290–291.

<sup>43</sup> Недаров Г. Художники на производстве // Советское искусство. 1925. № 3. С. 11–17.

<sup>44</sup> Там же. С. 13.

художника и рабочих, художественность с бытом, искусство с производством»<sup>45</sup>, но при этом удовлетворительные результаты еще не получены.

«Справедливость требует, однако, отметить, что подлинных революционных художественных достижений во всем этом мало. Это пока в большинстве случаев — дань эпохе, приспособленчество, выполнение революционного заказа, без увлечения, без огня. Тут нет искреннего проникновения в дух эпохи. [...] Раньше рисовали царей и главнокомандующих, а теперь — пролетарских вождей. И рисуют столь же казенно и бездушно и столь же безобразно и антихудожественно»<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Там же. С. 12.

<sup>46</sup> Там же.

**7****ПЕРЕХОД ОТ ТЕОРИИ К ПРАКТИКЕ: ОТ ТЕОРИИ  
ПРОИЗВОДСТВЕННОСТВА К ВХУТЕМАСу**

Вместо каменных коробок-домов — чудеса из стекла и расцвеченной стали[...]; вместо метафизики родэновских статуй — конструктивно-скульптурные формы мебели.

*Б.Арватов* На путях к пролетарскому искусству. 1922.

**7.1. ВХУТЕМАС и производственные факультеты**

Переход от теории к практике производственничества в 1920 году был ознаменован рождением вуза нового типа — Высших художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС). Полемика о подготовке художника-инженера неизбежно должна была привести к созданию пространства, где будет готовиться такой специалист. Уничтожив границы, которые ранее отделяли художественный процесс от производственного, институт определял свои задачи следующим образом: «ВХУТЕМАС представляет из себя новый тип художественно-технического вуза, подготовляющего художников-инженеров и художников-техников высшей квалификации для обслуживания искусством нужд промышленности и задач социалистического строительства»<sup>1</sup>.

С другой стороны, как утверждает Арватов, теоретическая программа производственничества предусматривает превращение всего искусства «в строительство материальной культуры общества в тес-

---

<sup>1</sup> *Новицкий П.* Цели и задачи ВХУТЕМАСа // Справочник ВХУТЕМАСа и правила приема 1927–28. М., 1927. С. 5–6.

ном контакте с инженерией»<sup>2</sup>, что подразумевает необходимость подготовки новых кадров художников, которые смогут выполнить эту задачу. Таким образом, возникает программа «реформы художественного образования, превращения нынешних училищ живописи и декоративных росписей в политехникумы, из которых выпускались бы инженеры-конструкторы, вооруженные всем аппаратом технических знаний, методами научной организации труда и производственным отношением к форме»<sup>3</sup>.

Рождением ВХУТЕМАСа и некоторых производственных факультетов в его составе отмечен первый этап процесса реорганизации художественного образования. Во ВХУТЕМАСе теория производственничества впервые получает конкретное воплощение. По инициативе ВХУТЕМАСа в 1921 году начнется кампания за создание производственных факультетов, которые должны были обучать «спеца, подготовленного для определенной области производства, на определенной ступени его развития, т.е. фактически это установило бы неразрывную связь школы с жизнью; подготовка студентов производилась бы по двум основным линиям: 1. изучения предмета согласно последнего слова науки и искусства и 2. применения его в конкретном производстве»<sup>4</sup>.

В соответствии с этими требованиями подготовка студентов во ВХУТЕМАСе включала прохождение практики на фабрике: «Летом учащиеся всех факультетов, за исключением живописи и скульптуры, были командированы на заводы, фабрики и стройки для практических работ. Знакомясь с производствами, учащиеся в то же время выполняли и специальные художественные задания своих факультетов»<sup>5</sup>.

Когда 12 октября 1920 года ВСНХ признает право Государственных свободных мастерских называться Высшими художественно-техническими мастерскими (ВХУТЕМАС)<sup>6</sup>, станет очевидно, что общественная роль искусства теперь официально признана государством и высшим государственным экономическим органом страны. Одобрив преобразование мастерских, президиум ВСНХ обращал особенное внимание на то, что они «готовят к практической деятельности в области промышленности и техники высококвалифицированных художников-специалистов и давая в то же время строго науч-

---

<sup>2</sup> *Арватов Б.* Искусство и производство. Сборник статей. С. 90.

<sup>3</sup> Там же. С. 90.

<sup>4</sup> *Сенькин С.* ВХУТЕМАС // Горн. 1923. № 8. С. 275.

<sup>5</sup> В высших художественных мастерских // Художественный труд. 1923. № 4. С. 17.

<sup>6</sup> См. раздел 2.1. второй главы.

ную и художественную подготовку архитекторам-строителям, тем самым преследуют однородные с ВСНХ цели и задачи, тесно связанные со строительством новой социалистической жизни России»<sup>7</sup>.

Признание ВХУТЕМАСа государством связано с тем, что линия производственничества получила поддержку в ИНХУКе, где последняя утверждается, начиная с 1921 года, и где в 1922 году произошли изменения в руководстве Института: в Институт, членами которого уже состояли Брик, Бабичев, Ладовский и Тарабукин, пришли Арватов, Кушнер и некоторые другие<sup>8</sup>. Чередование различных периодов в истории ИНХУКа и изменения в его составе, которые приведут к его радикальной реорганизации в 1921 году, связаны с полемикой об отказе от изобразительности во имя конструкции — этим отказом ознаменован окончательный переход от искусства, изображающего мир, к искусству, его конструирующему<sup>9</sup>. После отхода от психологизма Кандинского — под его знаменем ИНХУК возник в 1920 году — и завершения периода, для которого была характерна идея «вещизма» — теперь ее продолжает развивать только журнал Эля Лисицкого «Вещь», — в ИНХУКе постепенно набирают силу производственники<sup>10</sup>.

Как только позиции производственничества получают одобрение «сверху», члены ИНХУКа начинают устанавливать связи с государственными организациями: «Встав на производственную платформу, ИНХУК естественно стремился связаться с целым рядом организаций, ставящих себе целью разработку проблем производства и его научной постановки: а. так Арватовым, как официальным представителем ИНХУКа, была произведена работа в производственных комиссиях при культурных отделах ВЦСПС и МГСПС<sup>11</sup>; б. Бриком в Центр. Научно-техническом клубе ВЦСПС; в. Кушнером — в Ини-

<sup>7</sup> Абрамова А.В. ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН, 1918–1930 // Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) 1825–1965. М., 1965. С. 39–40.

<sup>8</sup> См. Институт Художественной Культуры. С. 85–88.

<sup>9</sup> В результате победы производственной платформы возникнет проект антологии «От изобразительности к конструкции», содержащей статьи и «кредо» всех членов Института, которая, однако, не будет издана из-за проблем финансового характера.

<sup>10</sup> Как утверждалось в Информационном отделе ИНХУКа: «С Берлином существует связь через члена ИНХУКа Лисицкого, издающего журнал “Вещь”. Журнал этот отражает уже устаревшую для современного ИНХУКа идеологию: идеологию так называемого “вещизма”» // Институт Художественной Культуры. С. 87.

<sup>11</sup> Сам Арватов в статье 1922 года сообщает, что эти государственные органы полностью усвоили цели производственного искусства, решительно отрицая искусство прикладное (См. *Арватов Б.* Изобразительное искусство // Печать и революция. 1922. № 7. С. 146).

циативной комиссии по научной организации производства при ВСНХ»<sup>12</sup>.

Если ИНХУК представляет собой лабораторию идей, а ВХУТЕМАС<sup>13</sup> является местом их апробации, то теоретическая платформа производственничества становится связующим звеном между институтом, государственными мастерскими и государственными органами. Хотя следует заметить, что в действительности советское государство относится к идеям производственничества скорее терпимо, нежели разделяет их. Тарабукин также видит в переходе ИНХУКа из-под ведомства Комиссариата просвещения в ведомство Высшего совета народного хозяйства (ВСНХ) свидетельство признания производственничества: «Здесь нельзя не упомянуть о знаменательном заседании “Института художественной культуры” (ИНХУК), имевшем место 24 ноября 1921 года, на котором О.М.Брик сделал доклад о переходе ИНХУКа из Комиссариата просвещения в высш. сов. нар. хозяйства. Двадцать пять мастеров левого искусства, отказавшись от станковизма, как самоцели, и встав на производственную платформу, признали такой переход не только необходимым, но и неизбежным. Впервые в анналах художественной жизни живописец сознательно отрекся от вскормившей его почвы и переменив ориентировку, оказался самым чутким сейсмографом, отметившим направление стрелки будущего»<sup>14</sup>.

Тот факт, что при зачислении во ВХУТЕМАС<sup>15</sup> представители рабочего класса находились в привилегированном положении, свидетельствует о том, что план экономических органов — в отличие от плана производственников — предусматривал трансформа-

<sup>12</sup> Институт Художественной Культуры. С. 87.

<sup>13</sup> «Как на одну из первых работ надо указать на теснейшую, органическую связь ИНХУКа с ВХУТЕМАСом. Огромное большинство членов Института являются профессорами ВХУТЕМАСа. Их практическая работа в мастерских неизбежно и естественно проходила в идеологической связи и зависимости от ИНХУКа» (Институт Художественной Культуры. С. 86.) См. также свидетельство Семеновой: «Училась я тогда в “левой” — скульптурной мастерской, которой руководили скульпторы Б.Д.Королев и А.М.Лавинский, который недавно приехал из Петрограда. Лавинский был сам молод, входил в группу ИНХУК’а, работал с Маяковским в РОСТА и по рекламе. Конечно, он проводил идеи ИНХУК’а в мастерской» (*Семенова Е.* ВХУТЕМАС, ЛЕФ, Маяковский // Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1966. IX. С. 292).

<sup>14</sup> *Тарабукин Н.* Цит. соч. С. 17–18.

<sup>15</sup> «На подготовительный курс при Мастерских в первую очередь принимаются рабочие» (*Ленин В.И.* Декрет Совета народных комиссаров о московских художественно-технических мастерских 29 ноября 1920 года // *Его же.* О литературе и искусстве. М., 1957. С. 536).

цию класса художников путем введения в его состав новой рабочей силы. ВСНХ видит в подготовке художника-рабочего решение проблемы замены старой буржуазной интеллигенции новой интеллигенцией рабочего происхождения, и именно с этой целью поощряет прием рабочих в институты, которые испокон веку были цитаделью старой интеллигенции, тех, кто «имеет склонность к искусству».

Обновление искусства и подготовка новых производителей художественных ценностей должны осуществляться при опоре на рабочий класс, чтобы не допустить вытеснения его культуры — культуры ремесла. Только сохранив эту традицию, можно готовить художников-мастеров высокой квалификации, которые должны трудиться на новом производстве. Только сохранив их рабочие корни, можно выполнить стоящую перед искусством общественную задачу, передавая эту традицию также художникам, лишенным ее и впервые соприкасающимся с процессом непосредственного производства.

Сначала свободные государственные мастерские, позднее ВХУТЕМАС — то пространство, где впервые была организована встреча этих двух классов для ускорения процесса их слияния. Профессионалы, выходящие из стен ВХУТЕМАСа, — это уже не простые рабочие и не художники-станковисты, а художники-специалисты в различных областях. Этот институт готовит не только художников-мастеров высокой квалификации для промышленности и не только инструкторов и руководителей для профессионально-технического образования. Здесь готовятся «художники-архитекторы, художники-полиграфы, художники-живописцы, художники-скульпторы, художники-конструкторы по специальностям деревообделочной и металлообрабатывающей промышленности и художники-технологи по специальностям керамической и текстильной»<sup>16</sup>.

Чтобы обеспечить приход рабочих во ВХУТЕМАС, в 1921 году был создан рабочий факультет искусств (рабфак), который должен был стать подготовительной школой для тех, кто не обладал надежной культурной и художественной базой. Окончившие рабфак могли поступить во ВХУТЕМАС. Когда рабфак был создан, на нем было только изобразительное отделение. Лишь в 1923 году к нему добавились театральное и музыкальное отделения, а в 1924 году — литературное. Если выбор учебной программы<sup>17</sup> для различных отделений не составил больших трудностей, то проблемы методики преподавания вызвали большую полемику:

<sup>16</sup> *Абрамова А.В.* ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН, 1918–1930... С. 42.

<sup>17</sup> Об учебных программах, по которым учились студенты на рабфаке, см.: Рабфак искусств в Москве // Рабис. 1929. № 13. С. 4–5.

«Самый основной и трудный вопрос учебной жизни рабфака — это вопрос метода. Все трудности вытекают из того, что строго научно-обоснованного метода в области изучения искусства пока нет»<sup>18</sup>.

Бабичев, заведовавший отделением изобразительных искусств рабфака, говоря о нехватке студентов в производственных мастерских, также будет искать причину этого в неразрешенной проблеме метода: «Положение должно быть изменено не только путем агитации за производственные факультеты вуза или организацией и образцовым оборудованием производственного факультета, но, главным образом, изменением методов в подготовительной школе»<sup>19</sup>.

По мнению Бабичева, рабочий факультет должен привить студенту новый метод мышления, изучения художественной формы в связи с материалом: «Образный метод мышления недостаточен для выработки производственника-утилитариста. Прививая только образный метод мышления, средняя и высшая школа перерабатывают сложившегося производственника в изобразителя. Необходимо заменить “энциклопедическое образование” изучением основ избранной специальности»<sup>20</sup>.

Однако, судя по одному свидетельству 1929 года, проблема метода так и не будет разрешена до конца: «Самый основной и трудный вопрос учебной жизни рабфака — это вопрос метода. Все трудности вытекают из того, что строго научно-обоснованного метода в области изучения искусства пока нет, только теперь есть попытки целого ряда преподавателей специальных предметов научно обосновать метод, но опять-таки свой, т.е. тот, которым он работает, коллективной же работы сколь-нибудь значительных размеров нет»<sup>21</sup>.

Микроистория ВХУТЕМАСа отмечена постоянной реорганизацией, различные периоды которой симптоматичны с точки зрения борьбы различных течений внутри мастерских. Рассматривая эволюцию действовавших в мастерских учебных программ<sup>22</sup>, можно выделить четыре этапа. Первый начинается в 1920 году, для него характерна программа, построенная исключительно на «основных

<sup>18</sup> Там же. С. 4.

<sup>19</sup> *Абрамова А.В.* Цит. соч. С. 44.

<sup>20</sup> Там же. С. 46.

<sup>21</sup> Рабфак. искусств в Москве. С. 4.

<sup>22</sup> О программах, по которым учились студенты во ВХУТЕМАСе, см.: *Адашкина Н.Л.* Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа (1920–1926) // Традиции и истоки советского дизайна. М., 1979. С. 44–62; *Антонов Р.О.* Эволюция художественно-конструкторских программ факультета обработки дерева и металла ВХУТЕМАСа // Художественно-конструкторское образование. М., 1973. С. 193–216; *Хан-Магомедов С.О.* Пропедевтическая дисциплина «Пространство» в структуре Основного отделения ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа // Техническая эстетика. 1982. № 7. С. 24–29.

дисциплинах». Дополнительным дисциплинам (интенсивность цвета, плоскостно-цветовая конструкция) обучали в отдельных мастерских, руководимых левыми живописцами. Это означало, что в штате преподавателей были, с одной стороны, сторонники чистого искусства («чистые» живописцы), которые сопротивлялись этой программе обучения, обвиняя ее в узко-направленном понимании дисциплины, а с другой — левые живописцы.

На втором этапе институт был реорганизован — были созданы следующие отделения: 1. испытательно-подготовительное с общеобразовательным курсом и совместной подготовкой будущих живописцев, архитекторов и производственников; экспериментальное подготовительное отделение с курсом общей подготовки для будущих художников, архитекторов и производственников; 2. основные отделения живописного и других факультетов, где начиналась специализация, завершавшаяся в специальных мастерских<sup>23</sup>. Третий этап начинается весной 1923 года, когда было упразднено испытательно-подготовительное отделение. Его заменило общее для всех студентов основное отделение, где работа ведется в трех концентриках: объемно-пространственном, плоскостно-цветовом и графическом. Окончившие основное отделение принимались на различные факультеты: архитектурный, живописный, скульптурный, полиграфический, текстильный, по обработке дерева и металла, керамический. На четвертом этапе ВХУТЕМАС превращается во ВХУТЕИИ: решение об этом было объявлено в 1927 и осуществлено на практике в 1928 году, что, тем не менее, не привело к большим изменениям в структуре института.

Все эти преобразования могут быть объяснены в первую очередь сменой ректоров в 1920–1930 гг. Первый ректор ВХУТЕМАСа, Е.Равдель (1920–1923), так же как и последний, П.Новицкий (1926–1930), был горячим сторонником производственного искусства, оба они стремились к развитию и укреплению производственных факультетов. В отличие от них, второй ректор, Владимир Фаворский<sup>24</sup> (1923–1926), не отождествлял себя с производственничеством и во время своего пребывания на посту ректора старался уравновесить существовавшие внутри ВХУТЕМАСа противоположные течения. Как показывает Н.Л.Адаскина<sup>25</sup>, именно в результате политики Фаворского был за-

<sup>23</sup> А.Р. Из жизни ВХУТЕМАСа // Художник и зритель. 1924. № 1. С. 64.

<sup>24</sup> О роли Фаворского во ВХУТЕМАСе см.: Адаскина Н.Л. Фаворский и производственники // Техническая эстетика. 1980. № 7. С. 17–21.

<sup>25</sup> См.: Адаскина Н.Л. Проект «производственной мастерской основного отделения» — Первая советская программа дизайнерского образования // Проблемы истории советской архитектуры. М., 1978. № 4. С. 50–53; Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС и ИНХУК // Техническая эстетика. 1980. № 12. С. 20–21.

блокирован один из наиболее амбициозных проектов производителей — создание общего факультета, который объединил бы все специальности производственного характера.

Речь шла о широкомасштабном проекте подготовки специалистов широкого профиля, способных работать в различных областях. Студенты должны были бы изучать графику, костюм, сценографию, рекламу и т.д., получая сначала самые общие теоретические сведения и затем там же, на факультете, переходить к практическим занятиям. Это была попытка преодолеть раздробленность технико-художественного труда и начать подготовку специалистов, способных выполнять различные функции (например, техников, подготовленных в соответствии с требованиями массового промышленного производства), а также создать «экспериментально-производственную лабораторию», которая принимала бы и выполняла конкретные заказы.

Этот факультет так и не был создан. Его «задушила» реорганизация ВХУТЕМАСа, направленная на переосмысление художественного труда в традиционном смысле этого слова и противостоявшая утилитаристско-конструктивистскому подходу производителей и, прежде всего, — четырех сторонников универсального факультета — Александра Веснина, Антона Лавинского, Любови Поповой и Александра Родченко.

Новая политика института, проводимая Фаворским, повлияла и на поведение студентов: «несмотря на усиленную и умелую пропаганду сторонников чисто производственного искусства, все же среди учащихся ВХУТЕМАСа громадная тяга именно к станковой живописи. Большинство окончивших в 1923 году подготовительное и испытательное отделение выразило желание пойти на живописный факультет и лишь фактически многим из них пришлось против воли пойти на производственные факультеты»<sup>26</sup>.

Все это неизбежно вело к открытому столкновению членов ИНХУКа и реакционного крыла ВХУТЕМАСа. Реакция Института Художественной Культуры получила выражение в заявлении, опубликованном в журнале «ЛЕФ»<sup>27</sup>, где констатировалось бегство студентов с производственных факультетов. В этой статье, озаглавленной «Развал ВХУТЕМАСа» и подписанной Осипом Бриком, Александром Родченко, Антоном Лавинским, Николаем Тарабукиным, Варварой Степановой, Александром Весниным, Алексеем Бабичевым, Любовью Поповой, Георгием Стенбергом, Владимиром Стенбергом, Константином Медунецким, подчеркивалось: «Идеологический и организационный развал ВХУТЕМАСа — совершив-

<sup>26</sup> Из жизни ВХУТЕМАСа. С. 65.

<sup>27</sup> См. Развал ВХУТЕМАСа // ЛЕФ. 1923. № 4. С. 27–28.

шийся факт. [...] Производственные факультеты пусты. Машины распродают или сдают в аренду. Штаты сокращаются»<sup>28</sup>.

В действительности это было не столько заявление о смерти производственных факультетов (хотя в 1923 году они действительно «испытывали недомогание»), сколько требование большей власти со стороны производственников, оказавшихся в меньшинстве. Предусмотренное расширение производственных факультетов не было реализовано, сокращение приема учащихся привело к уменьшению числа студентов, в особенности на факультете по обработке железа и металла. Стремление производственников к власти очевидно из требований, изложенных в конце статьи «Развал ВХУТЕМАСа»:

«Необходимо:

1. Значительно сократить “чистую” половину ВХУТЕМАСа и расширить производственную.

2. Создать объединение индустриальных факультетов, включив в него и графический.

3. Реорганизовать графический факультет, выкинув из него всю “мистику” и кустарщину.

4. Поставить на живописном факультете преподавание социальных видов изобразительного искусства: плакат, карикатура, иллюстрация, бытовой гротеск, шарж, сатира.

5. Ввести в программу Рабфака и Основного Отделения обязательное преподавание основных производственных дисциплин.

6. Связать ВХУТЕМАС с центрами Государственного хозяйства и политпросвещения.

7. Организовать в ВХУТЕМАСе планомерный прием заказов на выполнение практических художественных заданий.

8. Уравнять производственников с “чистовиками” в дипломных правах, дав им звание инженера-художника»<sup>29</sup>.

Отсюда, в особенности из пунктов 1, 5, 8, становится ясно, что документ свидетельствует скорее о борьбе за власть во ВХУТЕМАСе, нежели является объективной констатацией кризиса в институте.

Другие документы также говорят об отрицательных последствиях конфликтов во ВХУТЕМАСе. Так, из рецензии на выставку, организованную производственными факультетами в 1924 году<sup>30</sup>, узнаем, что она явно не оправдала ожиданий. И «это объясняется тем, что ВХУТЕМАС еще находится в периоде переустройства, проведения в жизнь новой программы, и тем, что материальные условия работы

<sup>28</sup> Там же. С. 27.

<sup>29</sup> Там же. С. 28.

<sup>30</sup> Выставка производственных факультетов ВХУТЕМАСа // Художник и зритель. 1924. № 2. С. 85.

этого вуза заставляют желать лучшего. Известную роль, как нам кажется, играет в этом также и еще не изжитая борьба художественных направлений, которая в прошлом немало тормозила работу мастерских»<sup>31</sup>.

Производственные факультеты получают новый импульс к развитию лишь в 1927 году, когда ректором института станет Новицкий — тогда структура ВХУТЕМАСа будет определена окончательно, а сам институт будет переименован во ВХУТЕИН. Будут сохранены семь уже существующих факультетов (архитектурный, скульптурный, живописный, полиграфический, факультет по обработке дерева и металла, текстильный и керамический) и подтверждены задачи и цели ВХУТЕМАСа. Однако более решительно будет поставлен вопрос об окончательном слиянии понятий «художественный процесс» и «производственный процесс». Будет подчеркнута необходимость устранения различий между производственными и художественными факультетами: и те, и другие станут «художественно-производственным целым», что должно будет способствовать устранению конфликтов и столкновений, из-за которых до сих пор институт был разбит на конфликтующие группировки. В институте больше не будет центробежных сил, а его гомогенное пространство организовано по формуле «производственно-художественный труд»: «ВХУТЕМАС<sup>32</sup> представляет из себя *новый тип художественно-технического вуза, подготовляющего художников-инженеров и художников-техников высшей квалификации для обслуживания искусством нужд промышленности и задач социалистического строительства*»<sup>33</sup>.

Все чисто эстетические или исключительно технические задачи теперь чужды институту: «*Все факультеты ВХУТЕМАСа являются одинаково производственными и одинаково художественными*»<sup>34</sup>. Факультеты, ранее называвшиеся «производственными» (полиграфический, текстильный, факультет по обработке дерева и металла), должны отойти от чистого техницизма и стать «художественно-производственным» целым, поставив перед собой цель «подготовить художников-мастеров высшей квалификации, умеющих делать наиболее рационально организованные по форме и материалу вещи для быта и художественные стандарты — образцы для массового производства»<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Текст относится к 1927 году: в ожидании одобрения нового названия Институт здесь еще называется ВХУТЕМАС.

<sup>33</sup> Справочник ВХУТЕМАСа и правила приема на 1927/1928 год. С. 5–6.

<sup>34</sup> Там же. С. 6.

<sup>35</sup> Там же.

Аналогичным образом факультеты, которые ранее определялись как «художественные» (живописный и скульптурный), обязаны ориентироваться в большей степени на материальные потребности жизни и, следовательно, быта. Старые цитадели изобразительного искусства должны перерезать пуповину, которая все еще связывает их с искусством изображения. «Все факультеты ВХУТЕМАСа стремятся стать базой художественной организации нового материального быта»<sup>36</sup>. Другая задача, стоящая перед всеми факультетами, — агитация и пропаганда, воздействие на массы средствами искусства. С этой точки зрения можно прийти к реабилитации станкового искусства, которое, если использовать его сознательно, может способствовать удовлетворению жизненно важных потребностей и, прежде всего, может быть использовано в политической и идеологической борьбе.

Таким образом, для манифеста, в котором заявлены цели ВХУТЕМАСа в 1927 году, характерны две формулы: «производственное искусство» и «промышленная культура». На основе массового промышленного производства рождается художественно-промышленная культура, местом разработки которой становится ВХУТЕМАС. Кроме того, он становится кузницей, где выковываются товары (с этой точки зрения показательна проблема стандарта) и промышленные «тела» (художники-инженеры).

«Все факультеты ВХУТЕМАСа стремятся установить тесную организационную и учебно-плановую связь с соответствующими производственными и профессиональными организациями. Они стремятся стать действительной организационно-педагогической базой новой советской художественно-индустриальной культуры»<sup>37</sup>.

Внимательный анализ производственных факультетов показывает, что наиболее полное воплощение идеи производственничества получили на метфаке (факультет по обработке металла), основанном в 1920 году конструктивистом Родченко и позднее (1926) присоединенном к дерфаку (факультет по обработке дерева). Этот факультет был задуман как школа, готовящая конструкторов по изготовлению предметов легкой промышленности. Выпускники факультета получали квалификацию «инженер-художник»: так воплощался на практике проект Арватова подготовки художника-техника-инженера. В марте 1928 года, когда из стен ВХУТЕМАСа вышел первый выпуск, казалось, что великая мечта становится реальностью. Слияние фабрики со школой, к которому стремился Арватов, уже было определено как одна из основных задач факультета, о чем заявлял сам Родченко:

---

<sup>36</sup> Новицкий П. Цели и задачи ВХУТЕМАСа // Справочник ВХУТЕМАСа. С. 5–6.

<sup>37</sup> Там же.

«Цель факультета [...] дать государству кадры художников-конструкторов». Студенты, «делая проекты утилитарных вещей и выполняя их практически (модели), по окончании факультета, получив звание инженера-художника, должны будут пойти на фабрики и заводы металлообрабатывающей промышленности, вооруженные творческими знаниями и знакомые практически с последним словом техники»<sup>38</sup>.

Для подготовки художников-инженеров факультет был разделен на два отделения: конструкторское (разработка форм предметов) и композиционное (обработка поверхностей предметов). В своей деятельности оба отделения должны были учитывать как материальный (создание материальной формы предмета), так и художественный императив (художественная обработка металла). Но оба они были обязаны подчиняться новой культуре быта и массовому воспроизведению художественно оформленных изделий<sup>39</sup>. Таким образом, отделение конструкции должно было готовить специалистов непосредственно для запуска их в металлообрабатывающую промышленность. Будущим художникам-инженерам следовало учитывать тот факт, что «принципы материального оформления вещи вытекают из специального назначения данной вещи, материала, производственного процесса, изобретательской инициативы и элементов художественной обработки внешних форм»<sup>40</sup>. Курс композиции объединял технический императив с эстетико-декоративным: «Художественная обработка мыслится как соединение принципов внешнего декорирования вещи с технической обработкой металла»<sup>41</sup>. Наконец, последним катализатором процесса слияния художника с производством было использование стандартизированных элементов во всех областях промышленности<sup>42</sup>.

Первые практические работы студентов метфака были представлены в 1923 году на выставке, организованной в конце учебного года<sup>43</sup>. Среди них — складывающиеся (складная кровать), полифунк-

<sup>38</sup> Цит. по: *Абрамова А.* Цит. соч. С. 49.

<sup>39</sup> Цит. по: *Абрамова А.* Цит. соч. С. 51.

<sup>40</sup> Там же.

<sup>41</sup> Там же.

<sup>42</sup> Пример работы, в которой использованы стандартные элементы, — проект оборудования торговых и выставочных помещений — дипломная работа, которую автор защитил во ВХУТЕМАСе в 1929 году (*Галактионов А.А.* На путях к стандарту // *Даешь.* 1929. № 3).

<sup>43</sup> *Варст (Варвара Степанова)* О работах конструктивистской молодежи // *ЛЕФ.* 1923. № 3. С. 53–56. О других работах студентов и преподавателей ВХУТЕМАСа см.: *Лавинский А.* Прозрабы // *ЛЕФ.* 1925. № 3 (7). С. 76а–76б. Репродукция деревенской избы-читальни Лавинского: Советское искусство. 1925. №№ 4–5. (Репродукция дана на обложке, а подробное описание проекта — на с. 96.) Репродукция кинопередвижки Д.Заонегина: *Рабис.* 1929. № 20. С. 8.

циональные (диван-кровать или кровать со столиком для эскизов), а также подвижные предметы (подвижный книжный стеллаж). Впоследствии работы стали более сложными, ориентированными на оборудование залов, столовых, клубов, на проектирование кабин самолетов, железнодорожных вагонов и т.д. Конкретная связь между промышленностью и ВХУТЕМАСом впервые была установлена, когда последний начал выполнять заказы промышленных предприятий. К сожалению, то были отдельные случаи, которые так никогда и не превратились в полноценное введение художественно-промышленных методов в промышленное производство. Сложные материальные условия, в которых находилась страна, не позволили осуществить промышленное воспроизводство первых конкретных достижений того, что можно определить как новый советский дизайн<sup>44</sup>.

Схожая участь постигла работы, созданные на дерметфаке, возникшем в 1926 году, — после того, как факультет по обработке дерева (дерфак) объединился с факультетом по обработке металла (метфаком). Трудности материального характера постигли также сам факультет, где ощущалась нехватка структур и материалов<sup>45</sup>. Цели, которые ставил перед собой новый факультет, не отличались от тех, что ставили перед собой оба факультета до их слияния. Да и само это слияние было вызвано исключительно материальными затруднениями: нехваткой помещений и оборудования. Целью факультета стала «подготовка квалифицированных специалистов по художественно-техническому оформлению бытовых заданий: а. организации по внутреннему оборудованию жилищ и зданий общественного значения (клубы, избы-читальни, общежития, госторги и проч.), б. организации по внутреннему оборудованию помещений, обслуживающих транспорт (вокзалы, пристани, центральный кассы и проч.), а также — транспортных средств (обоз. вагоны, каюты парохода, кабины аэроплана, передвижн. мастерские и проч., в. выработка стандартов предметов, обслуживающих потребности материальной культуры, — на основе организации массового производства их»<sup>46</sup>.

Выпускники факультета, как и прежде, получали квалификацию «художник-инженер» и должны были начать работать в деревообрабатывающей и металлообрабатывающей промышленности, чтобы

---

<sup>44</sup> «К сожалению, наше производство еще далеко не готово принять в себя этот наплыв творческих сил. Оно еще слабо. Проблема количества все еще актуальней проблемы качества». Прозраба // ЛЕФ. 1923. № 4. С. 59.

<sup>45</sup> Корифельд Я.А. Конференция на ВХУТЕМАСе // СА. 1926. №№ 5–6. С. 135–137.

<sup>46</sup> Справочник ВХУТЕМАСа. С. 17.

улучшить качество производства и направить его в русло производственничества. Среди преподавателей факультета преобладали производственники: Густав Клуцис читал теорию цвета, Эль Лисицкий — проектирование мебели и художественное оформление помещений<sup>47</sup>, Иван Ламцов — теорию пространства, Александр Родченко — художественное проектирование металлического оборудования<sup>48</sup>, Владимир Татлин — культуру материала.

Когда в 1928 году из стен ВХУТЕИНа<sup>49</sup> вышел первый выпуск художников-инженеров, трудности, которые отделяли место разработки художественно-промышленной культуры от места материального производства, существовали по-прежнему: «Исключительно “мебельный уклон“ студентов ВХУТЕИНа свидетельствует о том, что Металлообрабатывающий факультет еще не развернул своей работы в должных масштабах. Не понял, что художник-производственник в противоположность художнику-станковисту должен быть универсалистом, способным применить свои знания утилитарного оформления и конструирования к любой вещи общественного обихода»<sup>50</sup>.

В цитированной выше статье дипломные работы критиковались за то, что они еще слишком оторваны от реальности; никто из выпускников не представил проекты металлических изделий массового потребления, которые могли бы быть воспроизведены в широком масштабе.

Следы дуализма фабрики и школы получили выражение также в выборе работы двадцатью выпускниками института этого курса. Некоторые из них стали техническими директорами фабрик, другие — инженерами и конструкторами; те же, кто выполнил наиболее интересные дипломные работы (Быков, Галактионов, Заонегин и дру-

<sup>47</sup> Как писал Эль Лисицкий в 1926 году: «Наша основная задача так планировать новое жилье, чтоб большая часть оборудования и мебелировки строилась вместе с домом, как одно целое. [...] Такая работа требует коллективных усилий архитектора и художника-конструктора внутреннего оборудования, потому что при всяком усложнении производства происходит дифференциация труда, и одному архитектору уже не справиться со всеми задачами. И тогда покажется, что культурное жилье создается самыми простыми средствами, что оно стоит дешевле того безжизненного, что делается сейчас, потому что все дело в живом, изобретательном и любовном отношении к вещи» (*Лисицкий Эль*. Культура жилья // Строительная промышленность. 1926. № 12. С. 881).

<sup>48</sup> О деятельности Родченко на метфаке см.: Конструктивисты // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 251–252; о программе, которую Родченко использовал на дерметфаке ВХУТЕИНа в 1928 году, — *Родченко А*. Техническое рисование // Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 27–28.

<sup>49</sup> *Абрамова А*. Цит. соч. С. 63; А.Б. Московская выставка ВХУТЕИНа // Рабис. 1929. № 20. С. 8.

<sup>50</sup> Московская выставка ВХУТЕИНа. С. 8.

гие)<sup>51</sup>, после окончания института стали преподавателями в школе. Таким образом, они преподавали теоретические основы новой художественно-производственной школы, но не имели возможности реализовать их полностью на практике.

## 7.2. Архитектура

Упомянув метфак, следует сказать, что деятельность архитектурного факультета ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа также была попыткой выйти из области чистой теории производственничества «в плановую производственную архитектурную работу»<sup>52</sup>. Материальная реконструкция нового быта должна была охватывать не только вещи, но и структуру и части жилого человеческого пространства: частные дома и квартиры, общественные места, различные виды промышленности, фабрики и заводы. Вот почему целью факультета становится практическая подготовка художников-архитекторов, мастеров по пластической композиции различных типов построек, а также конструкторов, специалистов по современной технике и архитектурной экономике, научных работников и преподавателей истории и теории архитектуры. После первого курса — общего для всех студентов ВХУТЕМАСа — студенты поступали на «свой» — в прямом смысле этого слова — факультет. Но если для политики метфака характерна единая линия, свойственная ему с самого момента основания благодаря деятельности Родченко, создавшего этот факультет по сугубо производственно-конструктивистским принципам, то архитектурный факультет с точки зрения преподавательского состава, там работавшего, представляется намного более гетерогенным. По сути, здесь можно выделить два направления: одно — рационалистское, во главе которого находились Ладовский (создатель формального психо-аналитического метода), Владимир Кринский и Николай Докучаев, другое — производственное, с Моисеем Гинзбургом во главе, а также братьями Леонидом, Виктором и Александром Весниными.

Что касается рационалистов, то они ставили на первое место эстетический аспект в архитектуре и, отодвигая на второй план утилитарный императив проекта, стремились к экспрессивности архитектурной формы, основанной на рациональной организации, обусловленной законами психо-физиологического восприятия человека: «Сущность нового мето-

---

<sup>51</sup> *Абрамова А.* Цит. соч. С. 64–65.

<sup>52</sup> *Шибеев Д.* Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа // Советское искусство. 1925. № 3. С. 73.

да практически сводится к раздельному и последовательному (по сложности) изучению формальных закономерностей художественных форм, их элементов, свойств и качеств на основе психофизиологии восприятия»<sup>53</sup>. Попытка рационализировать сам процесс восприятия архитектурной формы породила термин «рационализм»<sup>54</sup>. Под знаменем этих архитектурных и рационалистских понятий в 1923 году была основана Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА). Два года спустя, в 1925 году конструктивисты объединились вокруг ОСА (Объединение Современных Архитекторов). Как мы уже сказали, лидерами этого второго направления были М.Гинзбург и братья Леонид и Александр Веснины. Первый начал преподавать теорию архитектурной композиции во ВХУТЕМАСе в 1922 году, и уже к концу 20-х годов разработанный им функциональный метод был принят на факультетах.

«Метод функционального мышления ни в каком случае не уничтожает чрезвычайно важной задачи архитектурного оформления, он только устанавливает законы этого оформления, заставляя архитектора находить его в элементах функционально оправданных, перенося его из области отвлеченных эстетических прибавок и умозаключений к самой организации чисто архитектурной задачи, к формальному использованию всех утилитарных и конструктивных возможностей, всегда коренящихся во всяком архитектурном задании»<sup>55</sup>.

Работая по этому методу, А.Веснин в своем курсе проектирования в середине 20-х годов обращал особенное внимание студентов на функцию здания. Таким образом, он положил в основу архитектурного сооружения функцию, план и графику движения, не отрицая при этом поиск архитектурной формы. Но самый интересный — с нашей точки зрения — аспект творческого кредо Веснина — собственно производственный, он оформился в ряде докладов, сделанных им в ИНХУКе в 1921–1922 гг. Особенно значимым был доклад 13 апреля 1922 года — ответ на доклад Брика о значении вхождения художника в производство<sup>56</sup>. Если Брик, обращаясь к художнику,

<sup>53</sup> Работы архитектурного факультета ВХУТЕМАСа. М., 1927. С. VIII. Метод Ладовского, который поддерживали также Докучаев и Кринский, в 1923 году использовался на основном отделении, где обучались все студенты ВХУТЕМАСа.

<sup>54</sup> Рябушин А.В., Шишкина И.В. Советская архитектура. М., 1984. С. 16.

<sup>55</sup> Гинзбург М. Функциональный метод и форма // СА. 1926. № 4. С. 91. О функциональном методе см. также: Гинзбург М.Я. Стиль и эпоха. М., 1924; Гинзбург М.Я. Новые методы архитектурного мышления // СА. 1926. № 1. С. 1–4; Гинзбург М.Я. В поисках современной архитектуры // Художник и зритель. 1924. № 1. С. 57–60.

<sup>56</sup> Об этой дискуссии см.: Хан-Магомедов С.О. Александр Веснин // М.: Знание, 1983. С. 27–28.

приглашает его полностью посвятить себя производству<sup>57</sup>, то А.Веснин становится защитником прав того класса художников, который еще сопротивляется художнику-технику. Чтобы выделить качество, пока еще отличающее художника от техника, Веснин прибегает к понятию формы, напоминая, что именно она воздействует на сознание человека и таким образом организует его. Именно это психо-физиологическое влияние вещи на человека отличает труд художника от труда техника и инженера: художник должен заботиться о том, какой эффект произведет форма, поскольку он формирует сознание людей. Словом, художник не склонен доверять технике какую бы то ни было организующую роль, которая могла бы повлиять на человека. Инженер может создавать мосты, локомотивы, аэропланы, однако творческое напряжение может передать только художник, который производит вещи, обладающие психо-физиологическим эффектом.

В понятие «сознательность» Брик и Веснин вкладывают, можно сказать, противоположный смысл:

«Каждая данная вещь, созданная современным художником, должна войти в жизнь как активная сила, организующая сознание человека, действующая на него психофизиологически, вызывая в нем подъем к энергичной активности» (*Веснин А. Кредо // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. Т. 2. С. 14.*)

«Под художественным производством мы разумеем не просто сознательное, творческое отношение к производственному процессу. Мы хотим, чтобы каждый рабочий, придавая предмету определенную форму и цвет, понимал, почему необходим именно этот цвет и эта форма» (*Брик О. В порядке дня. С. 8.*)

Брик, подчеркивая равенство технического труда (инженеры, металлomeханики, текстильщики) и труда художественного (архитекторы, скульпторы, художники), утверждает, что художественная продукция — результат «сознательного отношения» к трудовому процессу и к вещи: лишь действуя сознательно, производитель создает вещь, придает ей форму и цвет. Следовательно, именно сознание, осознание производственного процесса связывает художника с производимой им вещью и производит предметы искусства, а не художественная вещь производит сознательность, как полагает Веснин. Брик считает, что художник-производственник, как любой производитель, должен быть интерпретатором потребностей коллектива социалистического обще-

<sup>57</sup> Брик выразил эту позицию еще в 1921 году: «Мы должны указать художникам на производство, как на неисчерпаемый источник творчества и убедить их бросить туда все свои творческие силы» (*Брик О. В порядке дня. С. 8.*)

ства, стремясь к тому союзу средств и целей, который утратил рабочий капиталистического общества. Веснин полагает, что художник не должен быть просто производителем, удовлетворяющим спрос рынка; он должен также иметь власть над спросом, над сознанием потребителя. Красота художественных форм влияет на его вкус и сознание. По Веснину, еще существует «самостоятельность» художника, «власть», проистекающая из «знания» пластических законов, которыми он владеет и на их основании определяет структуру вещи. В этом процессе производства художественной вещи ритм, predeterminedенный современной техникой, и материал подчиняются воле художника.

Совершенно иной проект подготовки архитекторов предлагает Арватов — по его мнению, техника в обучении должна превратиться из вспомогательного элемента в доминирующий. Подготовка архитекторов предполагает художественное образование, которое должно отказаться от изучения «истории стилей»: искусство следует постигать в соответствии с научными методами, и «инженер-строитель должен заменить архитектора-стилизатора»<sup>58</sup>. Арватов полагает, что в перспективе местом производства и воспроизводства инженеров-конструкторов будут вузы, которые станут производственными факультетами Академии искусств и ВХУТЕМАСа<sup>59</sup>. На них должен происходить процесс «технизации» эстетики, поскольку на данном этапе в общественном сознании техника еще четко отделена от эстетики: «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»<sup>60</sup>.

Этот проект Арватова, хоть и частично, будет реализован на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа. Здесь, как утверждает Николай Докучаев, в отличие от преподавания в прошлом, когда студентам передавались устаревшие понятия и опыт, связанный с ремеслом, подготовка должна основываться не только на мастерстве и ремесле архитектурного искусства — она должна включать практическое и сознательное использование архитектурных средств в практических работах студентов. Словом, «воспитательный момент обучения должен был по возможности включить не только все умение и все мастерство искусства архитектуры, но сознательное и критическое применение и использование студентами средств архитектуры в своих конкретных практиче-

<sup>58</sup> Арватов Б. Искусство и производство. Сборник статей. С. 108.

<sup>59</sup> Арватов Б. Искусство и промышленность // Советское искусство. 1926. № 1. С. 88. Кроме ВХУТЕМАСа, архитектуру преподавали в то время и в других вузах, в том числе в Академии искусств в Петрограде.

<sup>60</sup> Там же. С. 89.

ских работах. Момент образовательный должен был включать все современные знания об архитектуре и строительстве. Для этого стало необходимо не только общие специальные и технические дисциплины, но и художественные строить на научном базисе, — основывая знания искусства на анализе и экспериментальном изучении его свойств, качеств и композиционно-организующих законов»<sup>61</sup>.

Научная база, отныне объединяющая как научные, так и художественные дисциплины, позволяет перейти к «производственному проектированию». Уже на втором курсе архитектурного факультета студенты, занимаясь пространственно-объемными дисциплинами, углубленно изучают формальные средства архитектурного искусства и совершенствуют свое умение «конкретизировать и синтезировать полученные знания в “производственных” проектах (проекты определенного целевого назначения архитектурных построек и сооружений)»<sup>62</sup>.

Что касается научно-исследовательской деятельности факультета и подготовки специалистов в этой области, то здесь существуют различные научные отделы. В их числе — экономико-организационный, который занимается следующими проблемами: «взаимоотношение и зависимость архитектуры от социально-бытовых и техникоматериальных факторов; проблема стандарта в архитектуре; научная организация труда и архитектура; научная архитектурная терминология»<sup>63</sup>. Как видим, в области научных исследований требование научной организации труда также заявляет о себе со всей силой. И это происходит не только на уровне теории, поскольку практическая деятельность архитекторов теперь также начинает подчиняться императивам НОТ. В проекте Московского центрального телеграфа Л. и А.Весниных, представленном на конкурс в 1925 году, поставленная авторами задача описывается в следующих терминах: необходимо «создать такую систему расположения всех требуемых программой помещений, чтобы была полная возможность построить данное производство по методу научной организации труда»<sup>64</sup>. Проект «Ленинградской правды» (А. и В.Веснины, Москва, 1924) стал ответом на требование рационализировать пространство и выразить «производственный характер» здания: «Основная задача при проектировании заключалась в том, чтобы при данной минимальной площади основания здания (6×6 метров) наиболее рационально разместить все необходимые для

<sup>61</sup> Докучаев Н. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа // Работы архитектурного факультета ВХУТЕМАСа. С. VI.

<sup>62</sup> Архитектурный факультет. Справочник ВХУТЕМАСа и правила приема на 1927–28 год. М., 1927. С. 12.

<sup>63</sup> Докучаев Н. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа. С. 13.

<sup>64</sup> Современная архитектура. 1926. № 1. С. 53.

данного производственного процесса помещения и выразить в фасадах производственный и агитационный характер сооружения»<sup>65</sup>.

Связь архитектуры с рациональной конструкцией рассматривается также на страницах журнала «Вопросы коммунального хозяйства», где уточняется значение термина «рационализация» в особенных условиях данного исторического момента. «При таких условиях понятие “рационализация” приобретает особое значение, обозначая методы, способы строительства, соответствующие не только запросам времени, но и наличию материальных условий»<sup>66</sup>. Исходя из определения этого понятия, можно также придать новое значение термину «художественность», вызывавшему бурную полемику в те годы. Художественность — это уже не результат вдохновения художника (явление, типичное для станковизма), не применение труда художника к продукту труда (прикладничество), а рациональность в архитектуре, поскольку последняя объединяет в себе технику и искусство: «Чистая архитектура есть техника и искусство, выявляющее законы равновесия и гармонии. Архитектура не может быть нерациональной, а рациональная архитектура есть в то же время художественная. Художественность же архитектурного произведения есть показатель рациональности»<sup>67</sup>.

Рациональность и организация нового социалистического общества предполагают планирование городского пространства. Такая планировка, по мнению Докучаева, должна учитывать культурное, общественное и государственное значение города. Эти три императива в государстве тотального производственничества означают культуру труда в том смысле слова, в котором говорит о ней Гастев<sup>68</sup>, и коллективизм как общественную и государственную смычку, противопоставляемую индивидуализму и частной инициативе. В планировке учитываются три фундаментальных фактора: 1. экономический; 2. технический; 3. утилитарный, и только архитектура, которая владеет организационными принципами искусства и техники, может прийти к синтезу этих элементов: «План города или перепланирующиеся его части должны быть составлены с определенной идеей, вполне отвечающей культурному, социальному и государственному значению города, с соответствующей организацией и соподчинением его частей условию (и обратно) как по линии формальной и пространственной ориентации, так и по линии общего благоустройства, включая сюда моменты экономические, технические и утилитарные.

<sup>65</sup> Там же. С. 1.

<sup>66</sup> *Космачевский Г.* Архитектура и рациональное строительство // Вопросы коммунального хозяйства. 1926. № 8 (25). С. 29.

<sup>67</sup> Там же. С. 31–32.

<sup>68</sup> *Гастев А.* Как надо работать. С. 172.

Такой план невольно должен быть синтетическим следствием вышепоименованных факторов. Этот синтез может дать архитектура, владеющая одновременно организующими принципами оформления (искусства) и принципами техники»<sup>69</sup>.

В области исследований «экономико-организационного» типа можно также видеть, что другой императив архитектуры того времени порожден необходимостью занять определенные позиции по отношению к некоторым социальным и бытовым факторам. Прежде всего, необходимо решить проблему жилья рабочих в новом коллективном социальном быту. Если революция поставила теоретическую проблему создания новой материальной жизни рабочих, то теперь необходимо проверить на практике новые стратегии в архитектуре, направленные на реализацию этой модели коллективной жизни. Данная проблема имеет два аспекта — строительный (удовлетворение насущных потребностей в жилье), и практически-социальный (Докучаев предложит строительство домов-коммун): «Идеально — это мог бы быть тип жилища с минимальной, индивидуального пользования, жилой площадью, с архитектурно оформленными и хорошо оборудованными помещениями для коллективного пользования всех жильцов. [...] Коммунальный режим подобного типа домов для рабочих выведет последних в большие залы, гармоничные по форме, полные света и воздуха. Общаясь с коллективом жильцов такого дома-коммуны, рабочий научится жить коммунально и не бояться пространства»<sup>70</sup>.

В своем анализе Докучаев не ограничивается попыткой разрешить строительную проблему социалистического общества. Он стремится ответить на вопрос, касающийся типа архитектуры, которая смогла бы выполнить эту задачу. Исходная предпосылка его анализа — в том, что в архитектуре выделяются два компонента: искусство и техника. Первая влияет на человеческую психику, вызывая впечатления и ощущения, вторая — на физическую энергию человека, экономя затраты труда и материала. Поскольку Докучаев не отказывается полностью от старого искусства в пользу фетишизма техники, он вступает в полемику с конструктивистской и производственной архитектурой.

«Признав ценность технических достижений и современных технических конструкций, очарованные ею, архитекторы не нашли для себя ничего более целесообразного, как попросту провозгласить

---

<sup>69</sup> Докучаев Н. Архитектура и планировка города // Советское искусство. 1926. № 6 С. 13–14.

<sup>70</sup> Докучаев Н. Архитектура рабочего жилища // Советское искусство. 1926. № 3. С. 24.

*техническую* конструкцию единственной *архитектурной* ценностью»<sup>71</sup>.

Тем не менее, необходимо уточнить, что, несмотря на принципиальные различия между двумя направлениями (рационалистским и конструктивистским), на архитектурном факультете происходил процесс, приведший к плодотворному обмену между ними, прежде всего — в области дидактики. Студенты проходили подготовку на основном отделении по аналитическому методу Ладовского, чтобы затем познакомиться с другими типами преподавания, прежде всего в области проектирования — этот предмет на третьем, четвертом и пятом курсах преподавали также Александр и Леонид Веснины — наиболее яркие представители производственничества<sup>72</sup>.

Несмотря на некоторые достижения практического характера, в конце 20-х годов ВХУТЕМАСу суждено было распасться. Вслед за массовым производством, имевшим тенденцию ко все большему раздроблению и специализации труда, в 1930 году ВХУТЕМАС распадется на ряд независимых институтов: институт архитектуры, графики и художественный факультет текстильного института в Москве, тогда как живописный и скульптурный факультеты будут переведены в Ленинград и включены в состав Академии искусств (Художественной академии). Остальные факультеты станут частью других вузов.

Не следует, тем не менее, забывать о том, что конец 20-х годов — это также конец «эксперимента» производственников: после того, как в течение десяти лет шла теоретическая разработка производственного искусства и предпринимались попытки осуществить его идеи на практике, плановая политика, которая начнется в 1929 году, не оставит больше места «экспериментальному» этапу. Страна перейдет к практике планируемого производства.

---

<sup>71</sup> Докучаев Н. Архитектура и техника // Советское искусство. 1926. №№ 8–9. С. 8.

<sup>72</sup> См.: Справочник ВХУТЕМАСа. С. 15.

## 8

### ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ОДЕЖДА

Только через искусство мы можем прийти к созданию новых лучших форм жизни. Оно должно проникнуть во все области жизненного обихода, развивая художественный вкус и чутье в массах. Одежда является одним из наиболее подходящих проводников.

*Н.П.Ламанова. О мастерской современных художественных костюмов. 1920.*

#### 8.1. Одежда и мода

Если ВХУТЕМАС стал первым шагом к применению на практике теории производственничества, то производственная одежда (прозодежда), по всей вероятности, — один из редчайших случаев внедрения этой теории в массовое производство. Именно так следует расценивать вхождение Степановой и Поповой в производство на Первой ситценабивной фабрике (бывшая Цинделевская фабрика) в 1921 году. Они одними из первых откликнулись на обращенный к художникам призыв директора этой фабрики Архангельского войти в производство<sup>1</sup>. Именно во время работы на фабрике Степанова отходит от изобразительного искусства и приступает к разработке геометрического рисунка. В 1924 году в докладе, прочитанном в ИНХУКе, она выступает за «искоренение внедрившегося взгляда на идеал художественности рисунка, как на имитацию и подражание

---

<sup>1</sup> Брик О.М. От картины к ситцу. С. 34.

живописи, борьбу за активную разработку геометризованных форм»<sup>2</sup>.

С этого момента для текстильной промышленности начинается новый этап; для него характерно стремление вытеснить понятие моды<sup>3</sup> и ввести понятие производственной одежды. В эти годы термин «мода» ассоциируется с буржуазной культурой и приобретает отрицательное значение, поскольку указывает на социальный статус: «Мода, это значит — подражание чему-то новому, главным образом тому, что носят более влиятельные и более богатые классы общества»<sup>4</sup>. Следствие этой интерпретации — вытеснение после революции термина «мода» из лексикона модельеров. В обиход входит новое понятие — одежда.

Термин «одежда» имеет намного более материальный референт, поскольку указывает не на явление (коим является мода), а на «совокупность предметов, которыми покрывают, облачают тело»<sup>5</sup>, и которые приобретают различные формы в зависимости от последнего. Материальная культура социализма стремится аннулировать любое понятие, не имеющее отношения к образу жизни, связанному с трудом, и, следовательно, моду. Ведь последняя представляет собой переменную, зависящую от буржуазного образа жизни: «Мода, психологически отражавшая быт, привычки, эстетический вкус, уступает место одежде, организованной для работы в различных отраслях труда, для определенного социального действия, одежде, которую можно *показать только в процессе работы* в ней, вне реальной жизни не представляющей из себя самодовлеющей ценности, особого вида “Произведений Искусства”»<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> Цит. по: Советское декоративное искусство 1917–1945. М., 1984. С. 137.

<sup>3</sup> Лотман и Успенский говорят о моде как о динамической системе, изменчивость которой — ее имманентный закон: «Система *моды* может изучаться в связи с различными внележащими социальными процессами: от законов ремесленного производства до социально-эстетических идеалов. Однако в то же время она, очевидно, представляет собой и синхронно-замкнутую структуру с определенным свойством: изменяться. Мода отличается от нормы тем, что регулирует систему, ориентируя ее не на некоторое постоянство, а на изменчивость. При этом мода всякий раз стремится стать нормой, но сами понятия эти — противоположны по своему существу: едва достигнув относительной стабильности, приближающейся к состоянию нормы, мода немедленно стремится выйти из нее» (*Lotman Ju., Uspenskij B. Tipologia della cultura. Milano, 1995. P. 62*). Прозодежда была призвана заменить требование изменчивости требованием функциональности, подрывая таким образом саму основу системы моды, которая заключается в «изменчивости в чистом виде». Изменчивость прозодежды будет зависеть от социальной предназначенности вещи.

<sup>4</sup> *Семашко Н.А.* Искусство одеваться. М.; Л., 1927. С. 16.

<sup>5</sup> *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1986. С. 432.

<sup>6</sup> *Варст [Варвара Степанова]* Костюм сегодняшнего дня — прозодежда // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 65.

Как представляется, в России 20-х годов сработал тот же самый механизм, который в XIX веке привела в движение буржуазия. Процесс «обуржуазивания» внешнего вида» («*embourgeoisement des apparences*»), который, постепенно расширяясь, диктовал «нормы и формы» буржуазного костюма всему обществу, постепенно меняет кожу»<sup>7</sup>, процесс, происходивший в Европе в течение всего XIX века, в советской России становится средством «пролетаризации внешнего вида» — его целью была унификация одежды под эгидой пролетарского государства. Впрочем, если верно, что «как знак и как символ одежда выражает и освящает разделение, иерархию и солидарность в соответствии с кодом, гарантированным и упроченным обществом и его институтами»<sup>8</sup>, то представляется совершенно естественным, что государство, которое хочет стереть социальное неравенство, стремится унифицировать одежду.

Новая производственная одежда становится переменной, зависящей от связи производства и быта. В 1924 году в журнале «Красная панорама» были опубликованы две модели, которые демонстрировал сам Татлин — директор Отдела материальной культуры Музея художественной культуры (Главнаука). Они были представлены как результат исследований Отдела, направленных на открытие новых форм, которые были бы ориентированы на реорганизацию быта<sup>9</sup>. Все декоративно-эстетические детали приносятся в жертву во имя удобства и целесообразности одежды, необходимых в быту<sup>10</sup>.

Из пепла буржуазной моды рождается производственная одежда, которая, как могло бы показаться, скрывает за «функциональной ролью» «знаковую роль», *внутренне присущую одежде*<sup>11</sup>. Но даже производственная одежда подчиняется игре социальных контрастов: ее создает и носит авангард, она никогда не войдет в широкую практику социалистического общества, разве что в минимальной степени.

Главное требование, предъявляемое к прозодежде — «целесообразность», как утверждает Александра Экстер:

«Темп современной жизни требует наименьшей затраты времени и энергии на производство. Современной “моды”, меняющейся по прихоти коммерсантов (намек на моду новой экономической политики (НЭП)<sup>12</sup> — М.З.), мы должны противопоставить одежду целесооб-

<sup>7</sup> Perrot P. Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Bruxelles, 1984. P. 9.

<sup>8</sup> Perrot P. Op. cit. P. 17.

<sup>9</sup> Новый быт // Красная панорама. 1924. № 24. С. 19.

<sup>10</sup> От редакции // Искусство в быту. С. 1.

<sup>11</sup> Об одежде-знаке см.: Perrot P. Op. cit. P. 15–19.

<sup>12</sup> Новая экономическая политика (НЭП), начатая в 1921 году, допускала некоторое развитие капиталистических элементов при сохранении Советским государством командных высот в народном хозяйстве.

разную и красивую по своей простоте. Костюм широкого потребления должен состоять из простейших геометрических форм, как прямоугольник, квадрат, треугольник; ритм цвета, вложенный в них, вполне разнообразит содержание формы. [...] Исполненные в самых простых материалах (холст, сатинет, рединка, кустарный шелк, сырец, шерсть), одежды эти, легко видоизменяясь, не могут надоесть, и человек, одетый в них, при желании всегда может изменить и силуэт одежды и ее цвет, так как отдельные части ее разного цвета»<sup>13</sup>.

Необходимость проектировать одежду, отвечающую гигиеническим требованиям эпохи, подчеркивает также первый комиссар здравоохранения Семашко в своей книге 1927 года, где он утверждает, что «одежда должна быть гигиеничной (здоровой) и красивой»<sup>14</sup>. Но чтобы быть таковой, одежда не может зависеть от «капризов моды», в особенности, если речь идет о буржуазной моде.

Одежда становится одной из составляющих материальной культуры, основанной на массовом производстве. В связи с этим необходимо отказаться от ручного способа производства, чтобы высвободить место для массового промышленного производства. «Последнее же требует массовой проверки его потребления, и костюм из кустарных форм его производства должен перейти к индустриально-массовой выработке»<sup>15</sup>. Одним из ключевых моментов в процессе производства костюма становится реализация модели на практике, перенос ее из сферы теории в сферу практики с учетом материальных потребностей массового потребителя.

Необходимо учитывать новый тип рынка, для которого эти товары предназначены: местом потребления нового продукта производства должен стать не салон мод и не излюбленное место встреч аристократов, а территория, где осуществляется производственный процесс, и новое пространство для проведения свободного времени: общественные столовые и рабочие клубы. Реорганизация, выплавка свободного времени по образу и подобию рабочего времени трудового коллектива, в свою очередь, также диктует необходимость адаптации нового костюма к новой модели повседневной жизни: «Разрешение формы одежды вытекает из условий жизни: работы и отдыха»<sup>16</sup>. Модель рабочей одежды в дальнейшем должна быть перенесена в социум: «Вопрос о новой форме одежды стоит на очереди дня. И так как в подавляющем большинстве у нас преобладает трудовой элемент, одежда должна быть приспособле-

<sup>13</sup> *Экстер А.* Простота и практичность в одежде // Красная нива. 1923. № 21. С. 31.

<sup>14</sup> *Семашко Н.А.* Искусство одеваться. С. 17.

<sup>15</sup> *Варст [Варвара Степанова]* Цит. соч. С. 65.

<sup>16</sup> *Экстер А.* В конструктивной одежде // Ателье. 1923. № 1. С. 5.

на для трудящихся и для того вида работы, которая в ней производится»<sup>17</sup>.

Следующий шаг — применение этой теории к производству одежды для свободного времени: «*Спортodeжда* подчиняется всем основным требованиям прозодежды и видоизменяется в зависимости от характера спорта — будет ли это футбол, лыжный спорт, гребля, бокс или физические упражнения»<sup>18</sup>.

Особенное внимание к спортивной одежде обусловлено, прежде всего, той ролью, которую играл спорт в те годы. Стремление создать новое социальное тело ведет к развитию дисциплин, которые занимаются строением тела и его функциями: начиная с тэйлоризма на фабрике (изучение движений рабочего), до рефлексологии<sup>19</sup>, которая исследует рефлексы человеческого тела, игнорируя психику, до биомеханики, пытающейся применить принципы тэйлоризма к театру, до «производственной гимнастики» Соколова, разработанной в соответствии не только с законами анатомии и физиологии, но и с методами трудового процесса<sup>20</sup>, и вплоть до спорта, понимаемого как самая древняя дисциплина, непосредственно занимающаяся человеческим телом.

Разумеется, в рамках этого проекта ведутся также исследования в области спортивной одежды, которой Степанова — как свидетельствуют модели, предложенные ею в журнале «ЛЕФ»<sup>21</sup>, — уделяет особенное внимание. Ее рисунки соответствуют принципу «минимум одежды и несложность ее одевания и ношения»<sup>22</sup>. Для этих исследований особенное значение приобретает изучение цвета, который на расстоянии служит опознавательным знаком команды на поле. Простота представленных моделей, простое сочетание цветов (белый, красный и черный) свидетельствуют, тем не менее, о тщательном изучении геометрических форм и хроматических сочетаний. Таким образом, речь идет о простоте, которой можно достичь в процессе работы, требующей мастерства и художественных знаний, которые производственники пытаются отрицать, хотя они, как представляется, не сошли со сцены.

<sup>17</sup> Экстер А. В конструктивной одежде. С. 4.

<sup>18</sup> Варст [Варвара Степанова] Цит. соч. С. 68. Следует отметить, что функциональный подход к моде характерен не только для советской действительности. Аналогичное явление находим во Франции начала XX века, когда, к примеру, за женщиной было признано право заниматься спортом (Perrot P. Le travail des apparences. Paris, 1984. P. 193–194).

<sup>19</sup> См. ссылку 33 в третьей главе.

<sup>20</sup> Соколов И. Индустриально-ритмическая гимнастика // Организация труда. 1921. № 2. С. 114–118.

<sup>21</sup> ЛЕФ. 1923. № 2. С. 65.

<sup>22</sup> Варст [Варвара Степанова]. Цит. соч. С. 68.

## 8.2. Трудности применения на практике производственной модели

В действительности мы, бесспорно, имеем дело с дихотомией, которой, на наш взгляд, отмечена вся история производственничества в самых различных областях искусства. Даже те художники, которые поддерживают революционный лозунг подчинить искусство труду и спроектировать производство художественных ценностей по полной аналогии с производством товаров, даже они довольно сдержанно встречают обращенное к ним требование изменить идентичность. Если, с одной стороны, они разрабатывают производственную одежду, то с другой — создают модели театральных костюмов или модели для ателье, в которых явно ощутимы различные влияния старого станкового искусства. Так, у Экстер очевидны элементы кубизма, у Мухиной — скульптурного искусства, у Ламановой — народного творчества. Достаточно сравнить некоторые модели Мухиной или костюмы, спроектированные Экстер для фильма «Аэлита»<sup>23</sup>, со знаменитым конструктивистским комбинезоном, который демонстрировал на себе Родченко, чтобы убедиться в том, насколько реальна и ощутима эта дихотомия. Сама Александра Экстер пытается выделить два в корне различных типа одежды, которые она называет, соответственно, производственной и индивидуальной одеждой: «Совсем другая идеологическая основа может быть применена к производству индивидуального костюма. Здесь необходимо выделение отдельных категорий типов людей и сообразно с этим надо искать характер, форму и цвет одежды»<sup>24</sup>.

В этой же статье автор открыто противопоставляет художника инженеру, выступая, тем самым, против одного из фундаментальных

<sup>23</sup> В связи с этим К.Лоддер утверждает: «Костюм Аэлиты вызывает в памяти элементы экстравагантных растений, которые ближе к Art Nouveau, чем к конструктивизму» (*Lodder C. Russian Constructivism. New Haven and London, 1985. P. 155*). Об упомянутых нами моделях см.: *Стриженова Т.К. Из истории советского костюма. М., 1972.*

<sup>24</sup> *Экстер А. В конструктивной одежде. С. 4.* В противопоставлении индивидуальной одежды прозодежде повторяется дуализм высокой моды (*haute couture*) и одежды широкого потребления, утвердившийся во Франции еще во второй половине XIX века. Платье по индивидуальному заказу и серийное производство оказываются двумя противопоставляемыми, но дополняющими друг друга явлениями, поскольку только через связь доминирующая модель/модель подчиненная платью по заказу утверждает свою ценность (см.: *Perrot P. Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. P. 329–330*). Аналогично в России носить одежду, сшитую по заказу, означает дистанцироваться от происходящих социальных изменений, от общества всеобщего равенства, стремящегося к подавлению одежды как знака социальной дифференциации.

постулатов производственничества. Отрицая возможность слияния этих двух фигур в образе художника-инженера, за которое ратовал Арватов, Экстер говорит об их сотрудничестве, доверяя, тем не менее, художнику старую роль творца, который создает модель, оставляя технику работу исполнителя. «Сотрудничество» этих двух специалистов предполагает их отдельное существование, а не слияние-взаимопроникновение, на котором настаивали производственники: «Работа художника — выявлять новую форму, связанную с современным человеком, нахождение новых исходных точек для поисков современной одежды, изобретение способов выражения, нарушение прежних установившихся пропорций отдельных частей одежды, определение цвета в форме, подбор и конструкция фактур — материала, определение ритма метра, согласование силуэта одежды с динамикой человеческого тела. Техник, ясно понимающий язык художника, переводит всю научную работу его в материал»<sup>25</sup>.

В доказательство вышесказанного по поводу существования этой дихотомии можно рассмотреть театральные костюмы, спроектированные Экстер: бесспорно, главные принципы, которым они соответствуют, — отнюдь не целесообразность и практичность. В них присутствуют элементы, свидетельствующие о внимательном изучении композиции, что симптоматично для образования, полученного художницей.

Наконец, не менее знаменательно то, что Ламанова, без колебаний принявшая революцию<sup>26</sup>, в 1925 году вместе со своими ближайшими сотрудницами (Верой Мухиной, Евгенией Прибыльской, Надеждой Макаровой) участвует во Всемирной выставке (Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels Modernes) в Париже. Следовательно, в то время, когда производственники выступают с лозунгом «В производство!»<sup>27</sup>, Ламанова и Макарова используют парижскую сцену международной выставки декоративного искусства, чтобы показать свои костюмы. И источником их творчества является не социалистический быт, а русское фольклорное искусство, мотивы национальной одежды северных народов, народная вышивка. Часто взяты из

<sup>25</sup> Там же. С. 5.

<sup>26</sup> Еще в 1919 году Ламанова участвовала в первой всероссийской конференции художественной промышленности, заявив, что «Только через искусство мы можем прийти к созданию новых лучших форм жизни» (Первая всероссийская конференция по художественной промышленности, август 1919. С. 37), и для достижения этой цели одежда — один из наиболее подходящих инструментов. Новые формы костюма должны быть выкроены из самых простых материалов, и сами эти формы должны быть простейшими, чтобы соответствовать «новому укладу трудовой жизни» (Там же. С. 38).

<sup>27</sup> См. *Брик О.М.* В производство! // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 105–108.

живой природы «формы и окраска цветов, птиц, животных, которые она (Макарова — М.З.) с большой фантазией трансформировала в costume»<sup>28</sup>. «Орнамент» здесь не отрицается, а, наоборот, превозносится. Аркин в своей статье 1929 года особо отметил элитарность этих костюмов: «Техника орнамента, показанная хотя бы на Всемирной парижской выставке 1925 г., говорит о высоких достижениях, но преимущественно в *уникальных*, ручных вещах. Для массового потребления остается суррогат художественной вещи, имитация, брак»<sup>29</sup>.

Проблема орнамента постоянно возникает в сфере текстильной промышленности. Когда в 1921 году Попова и Степанова начинают работать на Первой ситценабивной фабрике, они обе переносят свои композиции, разработанные на холсте картины, на ткань и тем самым кладут начало новым геометрическим композициям, которые приходят на смену прежним «цветочным» орнаментам. Однако уже вскоре члены художественного совета фабрики резко выступают против их геометрических рисунков, объявив произведения художниц «математикой», а не искусством<sup>30</sup>. Постепенно это обвинение переходит в критику за отсутствие эмоциональной чуткости, и художниц просят «покрыть конструктивизм дымкой фантазии»<sup>31</sup>. В 1925 году дирекция Первой ситценабивной фабрики вновь предлагает своим художникам заняться «цветочным» орнаментом.

Уже во второй половине 20-х годов становится ясно, что эксперимент по производственной одежде потерпел крах. Художники прозодежды уходят с производства и возвращаются к ремесленному труду. Даже Ателье мод, в котором работала Ламанова, открытое для создания, во-первых, одежды массового потребления и, во-вторых, индивидуальной одежды, вскоре «отказалось от создания *массового* бытового платья, и оставило за собой только *индивидуальное*»<sup>32</sup>. В 1924 году, после смерти Поповой, Степанова уходит из фабричной лаборатории. В 1929 году проблему социалистической одежды оттесняет на второй план проблема форсированной индустриализации легкой промышленности, главная цель которой — улучшение технологии текстильной промышленности.

Результаты окажутся самыми плачевными. Через несколько лет произойдет возвращение к институту моды: она вновь возникнет официально как художественное понятие и воцарится в одной ей

<sup>28</sup> Стриженова Т.К. Костюм // Советское декоративное искусство 1917–1945. С. 158.

<sup>29</sup> Аркин Д. «Эстетика вещи» и наша художественная культура // Печать и революция. 1929. № 4. С. 22.

<sup>30</sup> Стриженова Т.К. Текстиль. С. 138.

<sup>31</sup> Там же. С. 138.

<sup>32</sup> Рогинская Ф. Проблема костюма // Советское искусство. 1926. № 7. С. 64.

принадлежащих учреждениям, — таких, как Дом моделей (он будет создан в Москве в 1934 году, с 1934 по 1938 и с 1945 по 1949 его будет возглавлять Макарова, ученица Ламановой). История советской моды в последующие десятилетия может быть изложена в нескольких строках: советские модельеры старались идти в ногу с европейской модой, несмотря на то, что постоянно сталкивались с такими трудностями, как отсутствие технологии, материалов, информации. Советская мода сумеет дотянуть до конца в отчаянной попытке не отстать от западной моды. Отныне она избирает путь «парижской выставки», а не «фабрики».

Наиболее интересный аспект прозодежды, о котором мы уже упоминали, — то, что она стала одним из немногих применений теории производственничества на практике, в массовом производстве, пусть даже и на весьма короткий срок. Как мы помним, это оказалось невозможным в других областях искусства, прежде всего в силу тех условий, в которых находилась советская промышленность после войны. Что же касается текстильной промышленности, то, несмотря на низкий уровень технологий, упрощение моделей, предложенное в первую очередь Ламановой, позволило их реализацию на сборочном конвейере. Внимание художниц-модельеров было направлено на производство одежды для широкого потребителя, которое использовало, говоря словами Ламановой, «логически упрощенное построение костюмов, дающее возможность массового производства, а также обстоятельное и точное исследование по распределению труда, ведущее к сокращению часов работы исполнителя»<sup>33</sup>.

Вхождение одежды в массовое промышленное производство — часть осмотического процесса, когда с одной стороны, костюм вторгается в производство, тогда как с другой — производство вторгается в форму костюма. Вследствие этого он претерпевает радикальные изменения в том, что касается операций по фактуре и крою, которые ранее выполнял мастер. Платье становится символом отдельных промышленных операций: «В организации своевременного (так у автора — М.З.) костюма надо идти от задания *к его материальному оформлению*. От особенностей работы, для которой он предназначен, к системе покроя.

Эстетические элементы заменить процессом производства самого шитья костюма. Поясню — не прикреплять к костюму украшения, а сами швы, необходимые в покрое, дают форму костюму. Обнажить способы шитья костюма, его застежки и пр., как все это ясно и на виду у машины. Нет больше глухих кустарных швов, есть индустриаль-

<sup>33</sup> РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 341. Л. 10. Цит. по: Советское декоративное искусство 1917–1945. С. 152.

ная строчка швейной машины, что индустриализирует изготовление костюма и лишает его тайн обаяния ручной индивидуальной работы портного»<sup>34</sup>.

Форма костюма — больше не «индивидуалистская» и не случайная — ее определяет цель, для которой производится данный продукт, а также трудовой процесс, для которого он предназначен. Различное предназначение, какое может получать костюм в сфере труда, ведет к разделению одежды на два типа — и в результате появляется специальная одежда (спецодежда). Последняя — не что иное, как одежда, задуманная для самых различных профессий (для хирурга, пилота, рабочего и т.д.). Уже в 1920 году происходит первая раздача прозодежды и спецодежды среди работников искусства<sup>35</sup>.

Однако было бы ошибкой полагать, что серийное производство моделей прозодежды не знало трудностей. Даже когда прозодежда действительно получила применение на практике, нелегко было провести границу между производственным и прикладным искусством. Одно из ключевых отличий между ними — в том, что в производственном искусстве внешняя форма предмета определяется его социальным предназначением. Но, по мнению Брика, этот принцип соблюдается не всегда. Он еще не всегда признан руководством промышленности, которому кажется, что «художник, стремящийся проникнуть в “экономическую тайну” вещи, берется не за свое дело. Отсюда — неизбежное прикладничество, как результат оторванности художника от производства. Не получая нужных экономических директив, он поневоле прибегает к эстетическим шаблонам»<sup>36</sup>.

Другую интерпретацию краха эксперимента производственничества в области текстильной промышленности предлагает искусствовед Ф.С.Рогинская. По ее мнению, дело не только в том, что руководство фабрик не поняло труд художников-конструктивистов и отказало им в социальном заказе, но и в том, что художники оказались неспособны выйти за пределы станкового искусства: «Художницы Попова и Степанова, например, работали на б. Цинделевской фабрике. В конце концов производство все же от них отказалось. Произошло это потому, что художники при всем их таланте и увлечении не учли того момента, о котором говорилось выше, а именно, необходимости известного творческого отречения. Они считали

<sup>34</sup> Варст [Варвара Степанова]. Цит. соч. С. 65.

<sup>35</sup> О первом, трудном распространении прозодежды и спецодежды свидетельствует статья: Симон. Прозодежда // Вестник работников искусств. 1920. № 1. С. 43–44.

<sup>36</sup> Брик О.М. От картины к ситцу. С. 34.

возможным навязать определенные формы сообразно своим собственным вкусам»<sup>37</sup>.

В действительности, как явление, на которое указывает Брик, так и явление, описанное Рогинской, — нечто иное, как поведение, свидетельствующее о классовой неподвижности. Новые руководители (часто бывшие рабочие) не доверяют социальный заказ художникам, поскольку считают своим долгом выполнить его лично. Перед ними стоит задача исследования спроса на рынке и, следовательно, производства товаров, ему соответствующих. С другой стороны, класс художников, представленный в данном случае Степановой и Поповой, не может полностью отказаться от того «индивидуалистского» творческого начала, которое сделало их художниками еще до революционных событий. Словом, путь от «картины к ситцу»<sup>38</sup>, который должен был начинаться смертью картины и заканчиваться производственным искусством, оказался нелегким: «Потребитель снова предпочитает декоративное богатство и разнообразие мелко-сплетенных линий и пятен заграничных рисунков сплошным и резким плоскостям геометрических фигур. Конструктивисты, оставшиеся непреклонно верными своим традициям, тем самым оказались непримлемыми для производства»<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Рогинская Ф. Текстиль и художественная культура // Советское искусство. 1926. № 4. С. 14.

<sup>38</sup> Брик О.М. От картины к ситцу. С. 27.

<sup>39</sup> Рогинская Ф. Текстиль и художественная культура. С. 15.

## 9

## ОТ ТЕАТРА ИЛЛЮЗИЙ К ТЕАТРУ ЖИЗНИ

У производственников — иллюзия,  
убитая жизнью.

*Б.Арватов.* Евреинов и производственники.

Надо, чтобы не рабочий быт уводился на сценические подмости, а театральное действие разворачивалось в быту.

*Б.Арватов.* Искусство и производство. 1926.

## 9.1. Театр-лаборатория Арватова

Если в буржуазном обществе театр — как утверждает Арватов — это место, где происходит «обработка форм быта и человеческого действия под иллюзорной оболочкой зрелищности»<sup>1</sup>, то социализм попытается превратить его в театр эмпирических данных. Крайнее свое проявление эта тенденция получит в так называемом искусстве социалистического реализма, роль которого — производить и одновременно, в бесконечной диалектике, отражать реальность.

В начале 20-х годов театр становится местом, где интеллигенция апробирует ту или иную тактику, являющуюся частью общей стратегии создания производственного общества. Выбор театра в качестве пространства, где производственники репетируют грандиозный социальный спектакль, где бок о бок играют рабочий и художник, рабочий

---

<sup>1</sup> *Арватов Б.* Театр и быт // Зрелища. 1923. № 55. С. 6.

и актер, неслучаен. Литература о производственном театре огромна. О нем, в частности, неоднократно пишут теоретики и практики тэйлоризованного театра (Борис Арватов, Всеволод Мейерхольд, Ипполит Соколов и т.д.) — именно потому, что они видят в театральной сцене конкретное пространство, где можно дать «грандиозную премьеру» производственного общества<sup>2</sup>.

По сути, сцена — это пространство, где актер всегда играл жизнь, представляя ее, отражая и производя. Теперь необходимо использовать это пространство осознанно и целиком производственным образом. Нужно *окончательно* стереть границы между спектаклем и жизнью: «Театр нашей современности *может создать новый быт*. В театре может быть осуществлено то, что еще не может быть осуществлено в жизни»<sup>3</sup>. Эта операция по ликвидации театра необходима, чтобы произвести замену «организации человека на театре организацией человека в жизни», — утверждал Арватов в своем докладе, прочитанном в Центральном клубе в Москве 19.XII.1922<sup>4</sup>. На этом основана театральная программа Пролеткульта, которая заключается «не в “использовании ценностей прошлого” или “изобретении новых форм театра”, а в упразднении самого института театра, как такового, с заменой его показательной станцией достижений в плане *квалификации бытовой оборудованности масс*. Организация мастерских и разработка научной системы для поднятия этой квалификации — прямая задача Научного Отдела Пролеткульта в области театра»<sup>5</sup>.

Гипотеза «орабочивания» театра, выдвинутая производственниками, тем не менее, отличается от гипотезы пролеткультовцев. Рассматривая театр как пространство для «организации человека в жизни» и, соответственно, для создания нового «тела», производственники кладут в основу своей программы не открытие театра для масс, а создание нового рабочего. Конечная цель — не появление рабочего в «освященных» культурой местах, а выход «рабочего тела» из лаборатории/теат-

<sup>2</sup> О связи производственного искусства и театра в советской исследовательской литературе см.: *Сидорина Е.В.* Концепция производственного искусства и «театральный Октябрь» // Традиции и истоки отечественного дизайна // Труды ВНИТЕ. М., 1979. Вып. 21. С. 13–29.

<sup>3</sup> *Соколов И.* Революция быта // Эрмитаж. 1922. № 13. С. 4.

<sup>4</sup> *Арватов Б.* Какой театр нужен рабочему классу // Горн. 1923. № 8. С. 251. В этом же (1922) году Арватов утверждал те же идеи в статье, где призывал режиссеров отказаться от сцены (и мечтаний) и заняться строительством социализма (в реальности): «Товарищи режиссеры! [...] Бросьте сцены, подмостки и спектакли. Идите в жизнь переучиваться и учиться» (*Арватов Б.* От режиссуры театра к монтажу быта // Эрмитаж. 1922. № 11. С. 1.)

<sup>5</sup> *Эйзенштейн С.* Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 70. В то время Эйзенштейн работал в Пролеткульте в Москве вместе с Арватовым.

ра, где оно было «выплавлено». Эта гипотеза существенно отличается от предложенной в статье «Смычка рабочего с театром»<sup>6</sup>, где процесс орабочивания театра понимается как участие масс в процессе театрального производства. Здесь мы вновь имеем дело с дихотомией, которая отличает теорию производственничества от Пролеткульта. Последний выступает за вхождение рабочего в мир культуры, из которого он всегда был исключен.

Только рабочие могут производить пролетарскую культуру, поскольку только они ее *чувствуют*: с возникновением Пролеткульта рабочий класс начинает производить искусство. Тогда как производственники ставят перед старой интеллигенцией задачу производить искусство и, вместе с ним, «рабочее тело», проект Пролеткульта предусматривает интеллектуализацию рабочего, проект производственничества ставит своей задачей орабочивание интеллигенции. Если у пролеткультовцев рабочий входит на Олимп культуры, то у производственников художник покидает Парнас<sup>7</sup>, чтобы прийти на фабрику. Пролеткульт должен передать сознание массам<sup>8</sup>, производственники — создать «рабочее тело».

В процессе его «выплавки» внутри театра жизнь становится спектаклем, а спектакль — жизнью, то есть производством: «А так как производством театра является спектакль, а главным его производственным был, есть и будет актер, то первой заботой производственной комиссии в театре должно быть привлечение актера к работе по поднятию театрального производства»<sup>9</sup>.

Спектакль жизни становится производством социума, быта, тэйлоризованных кадров. Роли придумываются и экспериментируются в микропространстве театра, прежде чем они будут розданы на всех уровнях социума. Если раньше объединение искусства и фабрики представлялось невозможным, то теперь выдвигается гипотеза об их совместном существовании: «Часто приходится слышать, что театр, и вообще искусство, нельзя равнять с заводом. Что, дескать, искусство есть материя высшего порядка, а потому-де, оно не укладывается в общепроизводственные рамки. На первый взгляд, это может пока-

<sup>6</sup> Смычка рабочего с театром // Жизнь искусства. 1925. № 2. С. 3.

<sup>7</sup> См. *Тарабукин Н.* Цит. соч. С. 41–42.

<sup>8</sup> «Классовый инстинкт,двигающий пролетарские массы на баррикады в борьбе с капиталом, должен в процессе развития и углубления революции до мельчайших глубин повседневности быть развит в глубокое классовое сознание [...] Это может быть достигнуто только огромной идеологической работой пролетариата, в которой искусство будет играть огромную роль» (*Плетнев В.* Современный момент и задачи Пролеткульта // Горн. 1922. № 1 (6). С. 24).

<sup>9</sup> *Нелидов А.* Театральное производство // Вестник работников искусств. 1926. №№ 3–4. С. 3.

заться действительно так. Но так ли это будет, если попробуем посмотреть на театральное искусство, как на организацию труда. Само слово искусство в буквальном переводе значит — умелость. Уметь — значит что-то делать, с определенной уверенностью получить в конечном результате реальную форму задуманного. Стало быть, в театре мы имеем дело с производственным процессом»<sup>10</sup>.

В основе анализа Анатолия Нелидова — чрезвычайно простой принцип: признав чужеродность двух анализируемых элементов (искусства — в данном случае представленного театром и фабрики), он рассматривает их с точки зрения производства труда и на этом основании их объединяет. Первый шаг — дробление процесса театрального производства, с одной стороны, и производства на фабрике с другой — на отдельные сопоставимые фрагменты: «Каждое театральное предприятие, также как и заводское, состоит из двух основных частей: 1) художественно-организационной, т.е. производственной, и 2) административной, т.е. правления»<sup>11</sup>. Если структура театра и фабрики аналогичны, то, значит, и задачи художника-актера должны быть аналогичны задачам рабочего. Таким образом, достигается желаемый эффект: слияние состоялось, и художнику-рабочему делается социальный заказ: «Пора нам понять, наконец, наше общественное значение и не тащиться в хвосте общественности, что недостойно ни звания актера, ни его назначения»<sup>12</sup>.

Теория Арватова еще проще теории, предложенной Нелидовым. Если все социалистическое общество полностью организовано так, как фабрика, это означает, что каждый фрагмент его пространства должен быть организован по образу и подобию того пространства, где происходит процесс производства: «Наше время принадлежит заводу, фабрике. Фабрикой должен неминуемо стать и театр»<sup>13</sup>. Из этой непосредственной ассоциации фабрики с театром возникнут все последующие ассоциации, предложенные Арватовым: испытанию подвергнутся Тэйлор и актер, театр и политико-экономическая борьба, театр и быт.

Если буржуазный театр должен был творить в мире иллюзий, уходить от реальности, чтобы создавать формы, оторванные от жизни и независимые от нее, то новый пролетарский театр должен будет разрушить буржуазную эстетику станкового искусства и создать новое «искусство реальной жизни, искусство, не отражающее, а *организуемое*»<sup>14</sup>. Необходимо создать новую фигуру режиссера и актера,

<sup>10</sup> Нелидов А. Цит. соч. С. 3.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Арватов Б. Когда придет массовый театр // Твори! 1921. № 3–4. С. 33.

<sup>14</sup> Арватов Б. Театр как производство // О театре. Тверь, 1922. С. 115.

чтобы теория «организующего искусства» стала практикой искусства труда и повседневной жизни: «На театре эта формула расшифровывается так: 1. надо режиссера превратить в церемониймейстера труда и быта; 2. надо актера, т.е. спеца по эстетическому действию, превратить в квалифицированного человека просто, т.е. социально-действенную личность гармонического типа»<sup>15</sup>.

По мысли Арватова, если наука создает свои гипотезы в мире абстракции, то искусство и, соответственно, театр должны строить свои гипотезы в мире конкретики<sup>16</sup>. Таким образом, искусство «будет “упражняющей” подготовкой к реальному переустройству жизни»<sup>17</sup>. На сцене осуществляется процесс, в результате которого создаются модели жизни и людей. Эти проекты касаются не только производителей театра, но и потребителей этих материальных благ, которые интроектируют эти формы, усваивая их: «Театр как производство; театр как фабрика квалифицированного человека — вот что рано или поздно напишет на своем знамени рабочий класс»<sup>18</sup>.

«Материалом» театра как производства будет не актер как «эстетическая форма», а действующий человек как форма реальная. «Действующий же человек — это человек в его ориентировке во времени и пространстве, человек в его социальной функции»<sup>19</sup>. Задачей пролетарского театра будет создание такой системы ориентировки, которая сможет выполнять различные социальные функции. Это и биологически полезная система, учитывающая человеческую психику, и экономически целесообразная система, основывающаяся на организации технически совершенной материальной жизни. Таким образом, законы жизни станут законами искусства, и художник, приняв реальность, сольется с ней. Только тогда произойдет революция, которая освободит пространство для новой жизни. В определенный момент слиться с жизнью для художника означает признать технику и механизацию, чуждые только ремесленной эстетике, увидеть в них единственно целесообразное и могучее орудие «в руках грядущего инженера-конструктора, этого (касаясь специально театра) композитора живого быта»<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Арватов пишет: «Подобно тому, как наука движется гипотезами в мире абстрактного, так и искусство сохранит свою функцию — строить гипотезы в мире конкретного» (*Арватов Б.* Об агит- и прозискусстве. М., 1930. С. 9). В этой книге, как нам представляется, Арватов отходит от своих прежних позиций: ранее он утверждал исключительно эмпирический, а не только теоретический характер искусства (*Арватов Б.* Утопия или наука?).

<sup>17</sup> *Арватов Б.* Об агит- и прозискусстве. С. 10.

<sup>18</sup> *Арватов Б.* Театр как производство. С. 115.

<sup>19</sup> Там же. С. 116.

<sup>20</sup> Там же. С. 116–117.

Проект Арватова полностью строится на интерпретации театра как места производства быта: «Театр — это *изобразительно-художественная лаборатория быта*. Новые формы быта, возникая в гуще жизни под воздействием социально-исторической эволюции, получают свою первую осознанную, организованную, хотя и узко эстетически, кристаллизацию сначала на театре, а затем уже снова проникают в повседневный быт»<sup>21</sup>. Театр как место испытания той или иной тактики в рамках стратегии социализма — это пространство, где кристаллизуются формы быта, соответствующие новому пролетарскому государству и стираются старые, свойственные буржуазному театру анархические формы, эстетизирующие действительность.

«Современное производственно-театральное движение не есть продукт субъективных хотений, — оно является переводом на сознательно организованные рельсы того, что до сих пор делалось хаотично, случайно, индивидуалистически, а главное — бессознательно и под фетишизированным “покровом” самодовлеющего сценического искусства»<sup>22</sup>.

В производственном театре нет больше места процессу индивидуального производства, рассчитанному на «неопределенного потребителя». Здесь происходит процесс коллективного производства, ориентированного на «конкретного потребителя» — рабочего. Путь, по которому следует пойти, — это путь «к социально-служебному и утилитарному театру, к работе на коллективный заказ»<sup>23</sup>. Задача пролетариата — построение общества на основе коллективизма, который противостоял бы буржуазному индивидуализму: «В противоположность буржуазному обществу, рабочий класс, по своим тенденциям, призван строить коллективистическое общество — единое, планомерное»<sup>24</sup>.

В построении коллективного общества пролетарский театр должен отказаться от пассивной роли «зеркала» и «копии» жизни, которую играл старый буржуазный театр, и играть активную роль, чтобы идти к созданию форм жизни. Но эти формы должны быть оторваны

---

<sup>21</sup> Арватов Б. Театр и плакат // Зрелища. 1923. № 60. С. 7. В другой своей статье Арватов утверждает: «Пролетарский театр должен покончить с отрывом от жизни, с обособленным эстетством, в какие бы революционные кулисы оно ни пряталось. Пролетарский театр не может не стать орудием пересоздания быта: такова железная логика рабочего движения» (Арватов Б. Отражать, подражать или строить // Горн. 1922. № 1 (6). С. 109).

<sup>22</sup> Арватов Б. Театр и быт // Зрелища. 1923. № 55. С. 6.

<sup>23</sup> Арватов Б. Грядущий мир // Зрелища. 1923. № 24. С. 6.

<sup>24</sup> Какой театр нужен рабочему классу? С. 250.

от идей, поскольку «театр есть творчество особого вида, ничего общего ни с какими “идеями” не имеющее»<sup>25</sup>. Отказавшись от какой бы то ни было деятельности чисто умозрительного типа, театр становится пространством реальности. Таким образом, его двери будут закрыты для абстрактных форм мысли. Они не интересуют социализм — для него важны только их конкретные результаты, материальный аспект различных типов поведения, произведенных на сцене. Искусство становится творчеством «непосредственно действующих форм. А всякая форма определяется четырьмя факторами: 1. материалом; 2. условиями восприятия; 3. организационной задачей; 4. процессом производства (оформления)»<sup>26</sup>.

Таким образом форма, полностью избегая связи с идеологией, вступает в непосредственный контакт с материальным бытием и утрачивает какую бы то ни было тенденциозность. Она становится социальным, и, соответственно, классовым явлением. «Определять форму идеологией, отбрасывая материальное бытие, это все равно, что шить костюм, исходя из одного желанья одеться»<sup>27</sup>. В особенном случае пролетарского театра «формы действия» должны соответствовать задачам пролетариата. Исходный пункт — необходимость удовлетворения (социальной) потребности, и потому форма (социальное явление), которая возникнет в результате, должна быть ответом на этот запрос. «Это значит исходить не от готовых форм, а от сознательных задач. Это значит для каждой задачи строить новую, самостоятельную форму»<sup>28</sup>. Поскольку форма действия должна соответствовать поставленной задаче и должна влиять на образ жизни, «формы действия самого театра неизбежно будут исходить из требований материальной конструктивности, т.к. не конструктивное — не жизненно»<sup>29</sup>. Следовательно, синтагма «пролетарский театр» получает следующую интерпретацию: «он есть конструктивное оформление реальной динамики материалов согласно каждый раз заново поставленной задаче»<sup>30</sup>.

---

<sup>25</sup> Арватов Б. Отражать, подражать или строить. С. 108.

<sup>26</sup> Там же. С. 109.

<sup>27</sup> Там же. С. 109–110. В этой статье Арватов объединяет термины «идеи» и «идеология» как абстрактные формы мысли, противопоставляя их понятию «форма», которое получает здесь исключительно материальное значение.

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> Там же.

## 9.2. Театр и повседневная жизнь

Ипполит Соколов также полагает, что связь театра и быта отмечена переходом от «отражения» к «выражению» эпохи, в которой существует театр: «Театр — фабрика стиля эпохи»<sup>31</sup>, который является оболочкой быта. Кристаллизация этого стиля на театральной сцене в живописных, пластических и архитектурных формах действительно может влиять на повседневную жизнь — на моду, предметы обстановки, на поведение и мимику. Однако, превращаясь в театр производственный, в место подготовки и распространения нового социалистического быта, театр влияет не только на «оболочку», но и — и прежде всего — на саму суть быта, поскольку он становится театром производственным, местом подготовки и распространения нового социалистического быта<sup>32</sup>.

По мысли Николая Чужака, связь театра и быта — это единственное кольцо сцепления нового театрального искусства и искусства техники. Их связь проявляется в такой специфической области, как репертуар: «Бытовой стандарт — вот база репертуарного участия инженерийного художника в Тео»<sup>33</sup>.

Однако наиболее яркое воплощение связь нового театра с повседневной жизнью получила в фигуре актера в театре Мейерхольда. Режиссерская работа Мейерхольда теперь уже не строится на прежних основах традиционного театра: «Мейерхольд дал образцы того, что в следующем действенном продвиге к производству упирается в прямую *режиссуру быта*»<sup>34</sup>.

Чужак полагает, что искусство быта — это последняя ступенька моста, соединяющего «эстетизм» с «производством». По его мнению, это — переход от иллюзии к материи, от абстрактности к предметности: «В действительности же, размеры пресловутого моста от старого эстетического искусства к художественному материализму, все же неуклонно уменьшаются [...] Во всех областях нового искусства — перед нами тяга к овеществлению, к предметности, к производству

<sup>31</sup> Соколов И. Революция быта // Эрмитаж. 1922. № 13. С. 4.

<sup>32</sup> Там же. С. 4.

<sup>33</sup> Чужак Н. Искусство в наши дни (II Мост от иллюзии к материи) // Жизнь искусства. 1925. № 25. С. 6. Отношение Чужака к производственничеству в любом случае несколько особое. В статье «Под знаком жизнестроения» (ЛЕФ. 1923. № 1. С. 12–39) он обвиняет авторов сборника «Искусство в производстве» (М., 1921) в том, что они остановились на теоретической гипотезе, которая на практике разделилась на ряд «приложений» — все они, в той или иной степени, носят «прикладной» характер (Чужак Н. Под знаком жизнестроения. С. 30–31).

<sup>34</sup> Чужак Н. Искусство в наши дни. С. 6.

революционно-потребляемых товаров»<sup>35</sup>. Искусство быта знаменует полное преодоление эстетства и окончательный переход к производству. Однако искусство быта — это также частичное решение конечной задачи нового искусства, «полное растворение искусства в жизни»<sup>36</sup>. Таким образом, необходимо изобрести и предоставить материальные элементы для новой жизни, подчиняясь требованиям целесообразности и утилитарности создаваемой вещи. Искусство должно быть не придатком к жизни, а методом, ее организующим. Поэтому «всякое изобретательное в плане жизнестроения мастерство, организующее быт по принципу эмоционального прохождения, — есть искусство»<sup>37</sup>.

Новаторство ЛЕФа заключается в попытке сделать эту операцию сознательной. Следует осознать, что «езде и всюду, где строится живая жизнь, есть элемент искусства»<sup>38</sup>. Когда будет выполнена операция, позволяющая это осознать, следует активно перейти к построению жизни на всех уровнях: «Искусство, как метод *строения* жизни (отсюда — преодоление материи), — вот лозунг, под которым идет *пролетарское* представление о науке искусства»<sup>39</sup>.

Идеологическая структура «жизнестроения», предложенного Чужаком, выглядит следующим образом: 1. искусство должно создавать новые идеологические и материальные ценности<sup>40</sup>; 2. следовательно, «Искусство [...] есть производство нужных классу и человечеству ценностей (вещей)»<sup>41</sup>. Это — первый этап процесса материализации искусства, который ведет не к отрицанию, а к восхвалению идеи материальных вещей, понимаемой, однако, как модель, предполагающая воспроизводство и стандартизацию. «Не только осязаемая вещь, но и идея, вещь в модели есть содержание искусства дня»<sup>42</sup>.

Процесс жизнестроения реализуется параллельно с процессом искусствостроения. Чужак подразумевает не слияние в будущем искусства с жизнью, не простое стирание границ между двумя сферами, которые до сих пор могли лишь соприкоснуться, но не проникать друг в друга. Это — проект производства нового искусства, которое со временем полностью утратит свою идентичность и автономность и растворится в жизни. Вот почему искусство «еще мыслится нами,

<sup>35</sup> Там же. С. 5–6.

<sup>36</sup> Чужак Н. Искусство в наши дни (III Искусство быта) // Жизнь искусства. 1925. № 27. С. 2.

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Чужак Н. Под знаком жизнестроения. С. 36.

<sup>40</sup> Там же. С. 37.

<sup>41</sup> Там же. С. 38.

<sup>42</sup> Там же.

как нечто временное, впредь до полного растворения в жизни»<sup>43</sup>. Таким образом, процесс жизнестроения происходит одновременно с процессом искусствостроения: «Под знаком *действенного жизнестроения* — идет наука пролетариата об искусстве. Под знаком *преодоления*, в противовес изгоняемой безвольности восприятия — строится его отношение к процессу искусствостроения. Под знаком *волевого заострения аппарата*, в устремлении к коммунизму мыслится нами искусство дня»<sup>44</sup>.

Переход от театра иллюзий к театру жизни предполагает отказ от сюжета<sup>45</sup>. Сюжет, в свое время оказавшийся в центре полемики формалистов, в теории Арватова (и Брика), носящей социологический и формальный характер, отходит на задний план. Формальный социологический подход тяготеет к отрицанию сюжета, отдавая приоритет материалу, факту. Производственники отмежевываются от формализма, который отрицает решающее влияние социальных отношений на форму. Для социологического формализма Арватова свойственно исследование литературы как социальной практически-профессиональной системы литературного труда, обладающей своей техникой, экономикой, структурами и функционирующей как часть всей социальной системы<sup>46</sup>. Испытав влияние формальной школы, производственники не могут полностью положиться только на «технизм» поэтического языка.

С точки зрения исторического материализма необходима связь с историко-социальными потребностями рабочего движения данной исторической эпохи. Вот почему уничтожение сюжета не означает превознесение чистой формы, только одной театральной техники, но означает также действие, строение жизни. Действие занимает место сюжета и становится новым театральным материалом: «Здесь перед нами — полезная переходная фаза к тому моменту, когда театральное

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Об отказе от сюжета см.: *Брик О.М.* Разложение сюжета // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 219–222. На эту же тему см. главу, посвященную литературе факта: *Сонио Г.* Le constructivisme russe, Le constructivisme litteraire. Lausanne, 1987. Vol. II. P. 151–203. О теории формалистов о сюжете см.: *Шкловский В.* Теория прозы. М., 1925.

<sup>46</sup> См.: *Арватов Б.* О формально-социологическом методе // Печать и революция. 1927. № 3. С. 54–64; *Арватов Б.* Социологическая поэтика. М., 1928. С. 31: «В отличие от формального метода — формально-социологический метод каждый эстетический прием исследует в его связи с аналогичными приемами во внехудожественной литературе и каждый сюжетный факт в его связи с фактом бытовым, но не в порядке “отражения”; а в порядке специфического пересоставления бытового факта в сюжетный».

действие само станет своим собственным сюжетом. К этому идет все; недаром в переходных постановках [...] увлекает не сюжет, а трюк, не сюжет, а театральная конструкция, не сюжет, а его театральное выполнение»<sup>47</sup>. Освободившись от содержания, театр может полностью сосредоточиться на материале. А работать над материалом — значит наблюдать эволюцию «от эстетических методов и форм к методам и формам реальным, общежизненным»<sup>48</sup>.

Первый шаг к театру жизни был сделан Мейерхольдом. В его биомеханике встречаются и сливаются организация искусства и организация жизни. Полная рационализация общества получает здесь четкую формулировку — физическое и психологическое перевоспитание актера: «Будучи построена на целесообразной экономии движения и на психо-физиологических законах человеческого организма, биомеханика впервые в мировой истории пробует учить тому, чему должен учиться каждый человек, если он хочет быть квалифицированным членом общества»<sup>49</sup>.

Перевоспитание актера — составная часть общего плана перевоспитания общества. Когда будет стерта граница между сценой и зрительным залом, все будут играть на всеобщей сцене в соответствии с законами экономии энергии и времени, необходимыми для роста производительности труда. С этой точки зрения показательно, что Соколов — сторонник производственной гимнастики — сотрудничает с Мейерхольдом в театре. Биомеханика Мейерхольда — это не только физический труд, связанный со спортом<sup>50</sup> и гимнастикой; она учитывает, что человек — это не просто «биологический организм», но и — прежде всего — «социальное событие». Вот почему в биомеханику включаются также движения, типичные для промышленного производства. Так «коренным образом реформируется способ обработки театрального матерьяла, т.е. психики и тела актера»<sup>51</sup>.

Тем не менее, для того, чтобы процесс реорганизации театра был доведен до конца, недостаточно введения новых «внешних» элементов. По мнению Арватова, переход от «ожизнения театра» к «театру жизнетворчества» проходит через его тэйлоризацию, через использование психотехники и рациональное изучение движений. Жизнь,

<sup>47</sup> Арватов Б. Театр как производство. С. 115.

<sup>48</sup> Там же. С. 119.

<sup>49</sup> Там же. С. 120.

<sup>50</sup> Что касается связи спорта и биомеханики, то Арватов утверждает, что новая дисциплина Мейерхольда подмяла под себя спорт, которому придает поливалентное значение. Кроме того, его характер коллективной дисциплины делает его созвучным коллективному духу эпохи социалистического общества (Арватов Б. А спорт забыли // Зрелища. 1922. № 4. С. 14).

<sup>51</sup> Арватов Б. Театр как производство. С. 120.

входя в театр (или театр, сливаясь с жизнью), несет с собой новые технизированные формы. Техническая революция в театре позволяет окончательно перейти от «ожизненного» театра к жизни. Когда технический багаж, который она несет с собой, появится на театральной сцене, перед нами окажется не что иное, как продолжение жизни, ее проекция на сцену, играть на которой будем мы все. Однако на этой сцене инсценировка жизни не будет простой и неорганизованной. Театр станет фактором, «который организовал бы сознание и через сознание — жизнь»<sup>52</sup>.

Арватов стремится подчеркнуть, что связь театра с жизнью следует осуществлять определенным образом. Прежде всего, не жизнь должна быть театрализована, а театр должен быть ожизнен, поскольку жизнь, стремительно входя в театр, превращает его в театр жизнетворчества. И это делает возможным последний — самый важный переход «от уже “ожизненного театра”» к «жизни». В интерпретации Арватова это означает отказ от процесса эстетизации жизни, вырывающего его из театра, что типично для буржуазной культуры. Именно таким образом должна быть интерпретирована эта однозначная функция: жизнь входит в театр, чтобы выйти из него измененной. Таким образом, процесс построения социалистического общества осуществляется частично за счет «театрализации жизни», понимаемой в материалистическом смысле как производство моделей поведения, которые со сцены распространяются в социуме.

Здесь мы используем словосочетание «театрализация жизни» в другом значении, чем Арватов: он имеет в виду процесс буржуазного типа, когда сценические эстетические формы заполняли быт. По Арватову, ожизнение театра означает, что не творческие сценические приемы и формы должны быть перенесены в жизнь и театрализовать ее, — необходимо реформировать театр. Реформа должна позволить ему устранить эстетический формализм и использовать экстра-эстетические науку и технику (физическая культура, психотехника), чтобы затем перейти к жизнестроению: «Только выросшие в этом новом “ожизненном” театре мастера смогут, вместо театрализации быта, дать строго утилитарное, тэйлоризованное бытооформление»<sup>53</sup>.

Театрализация жизни — часть старой буржуазной утопии. Это — поиск эстетизма за пределами реальности, попытка компенсировать неудовлетворенность жизнью с помощью того, что находится за ее пределами, в несуществующем пространстве (утопия). Очевидно, что это бегство от реальности — по мнению Арватова — противоре-

<sup>52</sup> Там же. С. 122.

<sup>53</sup> Арватов Б. Утопия или наука? С. 20.

чит потребностям пролетариата, который не должен пытаться укрыться в ином пространстве, а должен его создать. Путь, который необходимо пройти пролетариату, — путь от утопии к науке: «Теория производственного искусства дает возможность рабочему классу перейти [...] от утопии к науке»<sup>54</sup>. Достоянства пролетариата только одна «материализованная утопия», уходящая корнями в глубину исторического процесса, материальная сила, способная организовать человечество.

К разряду того, что Арватов называет «материальным утопизмом», можно отнести конструктивизм Лавинского, который, как утверждает Арватов, не может превратиться в реальность, но может действовать как организующая материальная сила. Если конструктивизм не оторван от социального аспекта проблемы создания форм быта, то он относится к области материализованной утопии. Отчасти утопична, например, способность конструктивистов создавать идеи, которые могут быть конкретизированы. Их материальное воплощение будет доверено технике: «Возможны ли технически такие системы? Как отнесется к ним теоретическая механика? — Не знаю. Готов предположить худшее — буквальная реализация плана во всех его деталях немислима ни при нынешнем, ни при каком угодно состоянии техники. “Мое дело предложить”... так заявил ангелам Маяковский. То же самое заявляет инженеру Лавинский, так как Лавинского занимала главным образом социальная сторона дела — *форма нового быта*»<sup>55</sup>.

### 9.3. Тэйлоризованный театр

Итак, происходит превращение всех абстрактных явлений в конкретные явления социального характера, разработанное производственничеством. Охарактеризовав «социологический» формализм и «материализованную» утопию, теперь можно определить «полезную» изобразительность. Театр, в котором нуждается пролетариат, должен выполнять «изобразительное действие» — под ним подразумевается не «чистая», а целесообразная изобразительность: «пролетариату необходим театр *утилитарного* изобразительства, театр-плакат, театр призывов и побуждений, театр художественной агитации и пропаганды»<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Там же. С. 21.

<sup>55</sup> Арватов Б. Овеществленная утопия // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 64.

<sup>56</sup> Арватов Б. Театр как производство. С. 122.

Этот театр, организованный научным образом, будет театром тэйлоризма<sup>57</sup>. Процесс тэйлоризации театра — по проекту Соколова — охватывает две четко различающиеся области: 1. Техничко-административное управление театральным предприятием; 2. Художественное построение спектакля<sup>58</sup>. Что касается первого пункта, здесь должны быть соблюдены все правила тэйлоризации производственного процесса на фабрике: «Труд всех работников театра должен стремиться к самым высоким типам современного индустриального труда, он должен стать рационализированным, нормализованным и строго регламентированным трудом»<sup>59</sup>. Цель — интенсификация театрального труда и увеличение его производительности.

Однако наиболее новаторский аспект проекта тэйлоризации состоит в художественной рационализации «методов интеллектуального и мускульного театрального труда»<sup>60</sup>. Речь идет о научной организации пространства, людей и вещей, а также о системе обязанностей и взаимоотношений. Основой этой четкой системы организации труда должна стать дисциплина: «В театре должна быть самая строгая дисциплина»<sup>61</sup>. Театр представляет собой пространство, где искусство создавать спектакль становится производством спектакля, утратившего сюжет, *содержание*, с тем чтобы утвердиться как рациональная, организованная форма: «Сцена и театр должны быть огромной машиной очень сложной конструкции, которая математически точно работает по законам механики»<sup>62</sup>. Не только на фабрике, но и «в театре должна наступить эпоха машинизма, техницизма и инженеризма»<sup>63</sup>.

Рационализация труда предусматривает вытеснение «священного безумия» работника искусства, поскольку это явление невозможно контролировать — оно не подчиняется правилам тэйлоризованного труда. «Гениальность» и «безумие» — это понятия, не поддающиеся какому бы то ни было контролю, и потому отвергаемые тэйлоризмом, который пользуется исключительно такими понятиями, как «рационализирование, нормализирование, типизирование и регламентирование труда всех категорий театральных работников»<sup>64</sup>. Понятие таланта также растворяется в понятии качества, его впитывающем и вытесняющем. «Вопрос о таланте решается элемен-

<sup>57</sup> См. Тэйлор Ф.У. Принципы научного менеджмента. М., 1991.

<sup>58</sup> См. Соколов И. Тэйлоризм в театре // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 21–22.

<sup>59</sup> Там же. С. 21.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Там же.

<sup>64</sup> Там же.

тами той или иной квалифицированности, это и устраняет необходимость выделять художников в какую-то особую группу<sup>65</sup>. Вот почему театральный работник не имеет больше права на «священное безумие», у него есть право только на «охрану труда»<sup>66</sup>. Необходимо создать «науку театрального искусства». В старое царство «беспорядка» и «безумия» — в царство искусства — необходимо ввести правила «порядка» и «разума», которые станут элементами и основой новой науки. Одной из областей этой науки будет психо-техника, с помощью которой следует отбирать работников театра.

Багаж приемов, имеющийся в распоряжении последнего, рассматривается, каталогизируется, классифицируется на основании статистических данных, установленных научным путем: «Для профподбора нужно точное установление качеств и признаков, необходимых для различных категорий специальностей в театральной профессии [...] Для определения степени способности к театральной профессии необходимо выработать шкалу стандартных цифр путем систематического применения и проверки их на практике»<sup>67</sup>. После того, как отобрана рабочая сила театра, можно перейти к рационализации мускульных и сенсорных рефлексов художественного труда. Для этого необходимо прибегнуть к *рефлексологии* — науке, которая занимается личностью человека, изучая рефлексы, исключительно с точки зрения энергетики.

Производителей художественного труда в театре интересуют рефлексы не мускульного, а сенсорного типа. «Трудовые процессы актера — активно-сенсорного типа, где требуются медленные и сильные движения»<sup>68</sup>. Подготовка актера, соответственно, должна проходить через обучение скорости мускульных реакций и восприимчивости быстрого чередования сложных движений, координированию движений рук и ног и торможению простых и сочетательных рефлексов<sup>69</sup>. Для создания новой фигуры театрального актера необходимо использовать рефлексологию художественных движений как основу для новой театральной педагогики. И в рамках этой новой науки приоритет будет отдан тэйлоризированному жесту, который в трудовом процессе «достигает максимума производственного и тем самым эстетического эффекта»<sup>70</sup>, создавая базу для эстетического движения. «Прежде всего актер на сцене должен стать автоматом, механизмом,

<sup>65</sup> Мейерхольд В. Задачи художественного просвещения // Вестник театра. 1921. №№ 80–81. С. 7.

<sup>66</sup> См. Соколов И. Тэйлоризм в театре. С. 21.

<sup>67</sup> Там же. С. 22.

<sup>68</sup> Там же. С. 21.

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> Там же.

машиной»<sup>71</sup>. Индустриализация и техника влияют на человека психофизиологически, реорганизуя его организм и физиологию. Теперь, наряду с прежними дисциплинарными схемами, воздействовавшими на организацию сознания, есть дисциплина, воздействующая на человеческий организм физиологически.

Вот почему Бехтерев доверяет изучение и организацию сознания психологии, чтобы исследовать человеческую личность с точки зрения рефлексологии как совокупность рефлексов — ответов на внешние импульсы. В определенном случае внешний импульс, имеющий приоритет, задан тем, что «темпы и формы индустриального труда изменяют психофизиологическую организацию человека»<sup>72</sup>. Индустриализм становится психофизиологической проблемой. Специалист, имеющий дело с техникой, с промышленным производством, должен быть «организмом», который перестает быть пристанищем желаний, чувств, всех тех явлений, которые не поддаются числовым измерениям. «Человек — это механизм, живая машина из мускулов и нервов»<sup>73</sup>. Это тэйлоризованный человек, человек-машина, человек-робот. Необходимо оставить в прошлом такие науки, как анатомия и физиология, которые занимались человеческим телом, чтобы свести его к каркасу, состоящему из мускулов и нервов, реагирующих чисто механически; необходимо применить к человеческому телу машиноведение. Следует повысить культуру «индустриальной жестикуляции»<sup>74</sup>. Эту культуру можно развивать при помощи производственной гимнастики, сторонником которой был Соколов: «Трудовая гимнастика — это театрально-гимнастическое воспитание трудового жеста. Для рационализации трудовых движений по современным системам научной организации труда необходима культура трудовой жестикуляции»<sup>75</sup>.

«Трудовая гимнастика воспитывает естественное (автоматизированное), трудовое (рационализированное) и художественное (ритмизированное) движение»<sup>76</sup>. Как только движение становится механическим, оно обретает свободу и спонтанность. Освобождение актера в театре происходит с помощью машины, которая освобождает его от особенностей человеческого организма, чтобы превратить его в чисто механический элемент. Необходимо освобождение от лишних движений, бесполезных жестов, поскольку новое трудовое общество — все

---

<sup>71</sup> Соколов И. Индустриальная жестикуляция // Эрмитаж. 1922. № 10. С. 6.

<sup>72</sup> Там же.

<sup>73</sup> Там же.

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> Соколов И. Индустриально-ритмическая гимнастика // Организация труда. 1921. № 2. С. 114.

<sup>76</sup> Соколов И. Индустриальная жестикуляция. С. 6.

целиком — должно стремиться к одной цели — максимальной производительности труда. Вот почему «Воспитание естественного движения есть *автоматизация движения*»<sup>77</sup>. Что касается «трудового движения», то здесь речь идет о движении рационализированном, которое, преодолев импульсивность, превращается в «рационализированный наикратчайший трудовой жест, построенный по принципу экономии усилий»<sup>78</sup>. Наконец, художественный (эстетический) жест должен быть движением ритмическим. «Ритмизированный жест должен быть построен на психо-физиологическом и техническом ритме, а не на чисто-музыкальном ритме»<sup>79</sup>.

Если система обычной трудовой гимнастики вырабатывает тэйлоризованное движение в работе и в жизни, то стилизованная система промышленного жеста производит на театральной сцене тэйлоризованный художественный жест: «Если сейчас новая система трудовой гимнастики вырабатывает *нормальный* жест автоматизированного (*машинального*), рационализированного и ритмизированного типа, то система индустриальной жестикуляции на основании законов рефлексологии сценических движений создает *стилизованный* жест машинного типа»<sup>80</sup>.

Соколов полагал, что только с применением новой трудовой гимнастики театральная сцена превратится в реальное пространство, где сосуществуют искусство и производство: «Когда будет создаваться новая индустриальная гимнастика по принципам научной организации труда Фредерика Тэйлора и Франка Гилбрета, то только тогда впервые реально встретятся и пересекутся линии искусства и производства. Театральный постановщик и инженер с секундомером в руке совместно построят систему новой производственной гимнастики по законам трудовых движений»<sup>81</sup>.

По проекту Соколова, театральная культура пролетарского государства должна взять «курс на *индустриальную реконструкцию организации* европейского пролетария»<sup>82</sup>.

Разделению на «нормальную» и «стилизованную» систему, предложенному Соколовым, Позднев<sup>83</sup> противопоставляет систему, основанную на делении на тэйлоризм на фабрике и тэйлоризм в театре. Отмечая разницу между «рабочим фабрики» и «рабочим сцены», он утверждает необходимость «естественной» жестикуляции (в мейер-

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Там же. С. 7.

<sup>79</sup> Там же.

<sup>80</sup> Соколов И. Тэйлоризованный жест // Зрелища. 1922. № 2. С. 11.

<sup>81</sup> Соколов И. Индустриально-ритмическая гимнастика. С. 114.

<sup>82</sup> Соколов И. Индустриальная жестикуляция. С. 7.

<sup>83</sup> Позднев А. Тэйлоризм на сцене // Зрелища. 1922. № 5. С. 8–9.

хольдовском понимании термина, то есть в физиологическом смысле — жестикуляция как возможности человеческого тела), которой должен пользоваться театральный рабочий (то есть артист). Эта жестикуляция противопоставляется основанной на экономии времени и энергии жестикуляции рабочего, который трудится на фабрике.

Следовательно, в рамках тэйлоризма следует развивать самостоятельное направление, занимающееся театром и исходящее из принципа, что каждый жест — это эффект, производимый на зрителя. Именно в этом направлении, по мнению Позднева, и движется биомеханика Мейерхольда: «*театр* должен иметь другой, “*театральный тэйлоризм*”, свою теорию *театральных жестов* и движений. Этот тэйлоризм будет направлен исключительно на естественность, подчеркнутость и широту жестов. Его цель — борьба со сценически лишними и ненужными “жестами ради жестов”. Такая теория есть: *биомеханика*. Тэйлор театра — Всеволод Мейерхольд»<sup>84</sup>.

Биомеханика Мейерхольда — это перенос тэйлоризма в театр. По Мейерхольду, новый театральный работник будет тэйлоризованным человеком: «Метод тэйлоризации свойствен работе актера точно так же, как всякой другой работе, где есть стремление достигнуть максимальной продукции»<sup>85</sup>. По теории Мейерхольда, театр — это отражение производственных отношений. Поэтому, если ранее он напрямую зависел от производственных отношений капиталистической системы, то теперь он должен будет измениться в соответствии с новыми условиями труда. Прежде всего, он должен будет принять во внимание тот факт, что труд в социалистическом обществе — это «радостная, жизненная необходимость»<sup>86</sup>.

Поскольку изменилась сама суть труда, другой станет и связь искусства с трудом: «Труд должен сделаться легким, приятным и непрерывным, а искусство должно быть использовано новым классом, как *нечто существенно-необходимое*, помогающее трудовым процессам рабочего, а не только как развлечение: придется *изменить не только формы* нашего творчества, *но и метод*»<sup>87</sup>. В сфере труда более не наблюдается связь труда и отдыха, которая основывалась на антагонизме времени, проводимого на фабрике и вне ее. Для рабочего теперь отдых — положительное продолжение работы на фабрике, структурированное по ее образу и подобию; во время отдыха организм восстанавливает энергию и освобождается от чрезмерной усталости, чтобы дать максимум производительности во время работы. «Вопрос

<sup>84</sup> Там же. С. 9.

<sup>85</sup> Мейерхольд В. Актер будущего // Эрмитаж. 1922. № 6. С. 10.

<sup>86</sup> Там же.

<sup>87</sup> Там же.

сводится к нормированию пауз для отдыха»<sup>88</sup> — это необходимо для повышения производительности труда. Рабочий, чтобы не расходовать попусту свою энергию, должен стараться побольше отдыхать — не для того, чтобы меньше работать, а чтобы во время отдыха набраться новых сил<sup>89</sup>. Если исходить из равенства труда и искусства, на котором основывается теория Мейерхольда<sup>90</sup>, отдых играет решающую роль и в сфере театрального труда.

Однако в процессе производства важно не только рациональное распределение времени, отводимого для труда и для отдыха. «Необходимо отыскать такие движения в работе, при которых бы максимально использовалось все рабочее время»<sup>91</sup>. Труд нового тэйлоризованного рабочего обладает следующими характеристиками: «1. отсутствие лишних непроизводительных движений, 2. ритмичность, 3. правильное нахождение центра тяжести своего тела, 4. устойчивость»<sup>92</sup>. Эти же характеристики следует применить к труду актера, который «в трудовом обществе будет рассматриваться как продукция, необходимая для правильной организации труда всех граждан»<sup>93</sup>. Фигура актера бивалентна, поскольку «в актере совмещаются и организатор и организуемый (т.е. художник и материал)»<sup>94</sup>. Что касается функции организатора, Мейерхольд утверждает: «В области театра взамен разъединенных между собой актера, режиссера, драматурга, художника, музыканта возникает новый организатор спектакля, тип нового режиссера, творящего свою работу в тесном содружестве со всеми политическими и культурными организациями в республике»<sup>95</sup>. Что касается материального значения актера, оно задано его телом. Поэтому он должен заниматься в первую очередь организацией своего организма. Работа по организации тела — в его тренировке, которая ведет к экономии выразительных средств и гарантирует скорость движений.

Искусство и работники искусства больше не имеют права быть элементом, отвлекающим от работы, они не должны теперь «заполнять» свободное время потребителя. Напротив, им следует выполнять функ-

<sup>88</sup> Там же.

<sup>89</sup> Мейерхольд В. О работе и отдыхе (7 августа 1918 г.) // Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. II. С. 4.

<sup>90</sup> «Отдых в буквальном смысле наступает для нас лишь в абсолютном сне. Отсюда наше отношение к искусству, как к искусству-труду». См. Мейерхольд В. Задачи художественного просвещения // Вестник театра. 1921. № 80–81. С. 7.

<sup>91</sup> Мейерхольд В. Актер будущего. С. 10.

<sup>92</sup> Там же.

<sup>93</sup> Там же.

<sup>94</sup> Там же.

<sup>95</sup> Мейерхольд В. Задачи художественного просвещения. С. 7.

цию социальную и, следовательно, соблюдать «экономии времени». В распоряжении актера будущего больше не будет целых часов на грим и переодевание: «Актер будущего будет работать без грима и в прозодежде»<sup>96</sup>. Чтобы достичь этих результатов, работник театра должен изучать механику своего тела. Изучение и тренировка тела, которое следует уподобить машине, — это, пожалуй, два ключевых момента проекта тэйлоризации театральной рабочей силы, сформулированного Мейерхольдом. Он отодвигает сознание на второй план, предоставляя его изучение психологам, и сосредоточивает внимание на физиологической модификации рабочего тела. По Мейерхольду, понятие сознания должно рассматриваться только в соотношении с умением, с организацией материала: «Искусство должно базироваться на научных основаниях, все творчество художника должно быть сознательным. Искусство актера заключается в организации своего материала, т.е. в умении правильно использовать выразительные средства своего тела»<sup>97</sup>.

Актер должен работать сознательно постольку, поскольку ему необходимо знать и осознавать процесс художественного производства, быть связанным узами любви с предметом своего искусства — искусством театральной игры, которое выражает себя в движениях тела. И именно поэтому только полное знание того, как функционирует тело, ведет к идеальному процессу производства. Изучение тела предполагает знание биомеханики, которую Мейерхольд определяет следующим образом: «Биомеханика стремится экспериментальным путем установить законы движения актера на сценической площадке, прорабатывая на основе норм поведения человека тренировочные упражнения для актера»<sup>98</sup>.

Если раньше работа актера строилась целиком на системе «эмоций», которым принадлежал приоритет и по вине которых он не был в состоянии отвечать за свои движения и голосовые модуляции, то теперь необходимо установить жесткий контроль над механическими элементами работы в этом труде, устранив те элементы (эмоции), которые контролю не поддаются. Надо перейти от сферы эмоций к сфере организации тела. От психологии следует либо отказаться, либо нужно заставить ее работать на физиоло-

<sup>96</sup> Мейерхольд В. Актер будущего. С. 10.

<sup>97</sup> Там же.

<sup>98</sup> Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. С. 582. В «Театральной энциклопедии» дается такое определение слова «биомеханика»: «введенная В.Э.Мейерхольдом система тренажа актера: совокупность приемов и навыков (гимнастических, пластических, акробатических), с помощью которых актер получает возможность сознательно, точно, целесообразно и естественно управлять механизмом движений своего тела» (Театральная энциклопедия. М., 1961. Т. I. С. 583).

гические процессы: «Всякое психологическое состояние обуславливается известными физиологическими процессами»<sup>99</sup>. И на основании «правильной» интерпретации своего физического состояния актер владеет «природной способностью к рефлекторной возбудимости»<sup>100</sup>. Теперь чувства обусловлены физическим состоянием. Чувства актера, ранее рождавшиеся из его внутреннего эмоционального настроения и получавшие внешнее выражение, теперь движутся в обратном направлении: эмоции-рефлексы рождаются снаружи, их порождает физическое состояние. «При такой системе “возникновения чувства” у актера всегда имеется прочный фундамент: физическая предпосылка»<sup>101</sup>.

По теории Чужака, театр Мейерхольда аналогичным образом предстает как альтернатива «психологизму»: он предполагает обучение трудовому и производственному жесту и представляет собой организующий элемент. Он «является застрельщиком рабочей культуры, организующим волю человека и всю его психику — в направлении победы над машиной и овладения ею, в плоскости организации творящего коллектива, параллельно с социальной организацией класса»<sup>102</sup>.

Модель производственного театра полностью удовлетворяет потребность в новом строящемся пролетарском театре, о которой заявило социалистическое государство. Создание Экспериментальных государственных театральных мастерских Мейерхольда в 1921 году свидетельствовало об окончательном одобрении этого проекта<sup>103</sup>, который «является единственно мыслимым в пролетарском государстве»<sup>104</sup>. Мастерские Мейерхольда — это высшее учебное заведение, призванное готовить кадры режиссеров и актеров, которые будут работать в театре. «Этот театр определяется следующими *основными чертами*: социально-революционное воздействие в плане конкретных задач эпохи, практически-оправданное действенное производство, актуальное соучастие зрителя»<sup>105</sup>. Однако суть подлинного производственного театра — в том, что он, «отбрасывая фетишизм театральных форм, действует под лозунгом практической целесообразности и утилитарного жизнестроительства»<sup>106</sup>. Он превращается в агит-театр и в реклам-театр.

<sup>99</sup> Мейерхольд В. Актер будущего. С. 11.

<sup>100</sup> Там же.

<sup>101</sup> Там же.

<sup>102</sup> Чужак Н. Под знаком жизнестроения. С. 32.

<sup>103</sup> См.: Мастерские Мейерхольда // Зрелища. 1923. № 53. С. 7.

<sup>104</sup> Там же.

<sup>105</sup> Там же.

<sup>106</sup> Там же.

Наряду с работой в Мастерских, Мейерхольд будет активно заниматься режиссурой, и его театр, родившийся в 1920 году (хотя название «Театр Мейерхольда» он получит только в 1923 году), просуществовал до 1938 года, когда он будет закрыт по распоряжению правительства. На его сцене будут поставлены самые знаменитые спектакли Мейерхольда — некоторые из них стали первым воплощением идей конструктивизма в театре. Прототипом нового конструктивистского театра станет «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, поставленный Мейерхольдом в 1922 году.

Проект декораций, выполненных учеником Мейерхольда В.Люцце, был разработан Любовью Поповой, создавшей первую — и единственную в своем роде — механическую конструктивистскую структуру в театре, отказавшись от декораций, построенных на рисунке, кубе и поверхности. Был устранен излишний орнамент и оставлена пустая театральная сцена: на заднем плане, на фоне серой кирпичной стены возвышалась «конструкция из “работающих” частей: лестницы, ската, площадок, двух вертящихся вокруг средней оси дверей и открывающихся решеток, в целом образовавших единую установку, во всех частях приспособленную для актерской игры. Позади станка кружились два колеса и мельничные крылья, в моменты нарастания действия усиливавших свое движение»<sup>107</sup>.

Отказ от декораций в пользу минимума линий, призванных подчеркнуть целесообразность этого устройства, похожего на станок, имел не столько эстетическое значение, сколько свидетельствовал о разрыве с театром прошлого. Рядом с новой машиной на сцене появились и новые актеры театра Мейерхольда. Они сменили устаревшие театральные костюмы на синие производственные комбинезоны, одинаковые и для мужчин, и для женщин. Актеры играли без грима, полагаясь исключительно на биомеханические движения тела.

Эта первая конструктивистская декорация стала прототипом для последующих — в частности, для декорации Степановой к спектаклю «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина (1922) и А.Веснина к спектаклю Честертонна (1923) «Человек, который был Четвергом».

Хотя эксперименту Мейерхольда суждено было трагически оборваться в 1938 году, когда театр был закрыт, а сам режиссер — двумя годами позже — расстрелян, его постановки триумфально прошли на театральной сцене, где царили промышленные производственные механизмы, к которым, при помощи биомеханических жестов<sup>108</sup>, приспособлялся актер.

<sup>107</sup> Гвоздев А.А. Театр имени Вс.Мейерхольда (1920–1926). Л., 1927. С. 30.

<sup>108</sup> О театре Мейерхольда см.: *Mejerchol'd. L'ottobre teatrale 1918/1939.* Milano, 1977; *Ripellino A.M. Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia.* Torino, 1976.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История производственного движения находится на пересечении истории, идеологии и истории материальной культуры. Если первая ведет нас к изучению теоретической полемики производственничества, которое приходит к формулированию проекта гегемонии русской интеллигенции (проект направлен на полную реорганизацию общества, использующую искусство как инструмент власти), то вторая приводит к анализу тех структур быта, которых производственничество коснулось, но оказалось не в силах их модифицировать. Автоматизм бытового поведения, вместе с экономическими проблемами страны и объективными трудностями в реализации НОТ<sup>1</sup> на практике, как представляется, привели к поражению проекта производственников. Но если верно, что интерпретация быта выявляет подсознательные автоматизмы, его определяющие, то верно также и то, что таким образом иногда можно не стереть следы столкновений за власть, которые шли в социальных структурах и привели к победе лишь некоторых социальных слоев. Именно это происходит в советской действительности 20-х годов, когда авангард и интеллигенция оказываются вовлеченными в борьбу за главенствующую роль в культуре<sup>2</sup>, за строительство общества, в котором интеллигенция должна играть главную роль, поскольку внутри этого общества искусство и жизнь совпадают.

---

<sup>1</sup> Условия, в которых находится советская экономика в 20-е годы, и отсутствие инвестиций для реализации научной организации труда в широком масштабе — таковы, в частности, главные причины краха последней. Как известно, в конце 20-х годов работников, получивших подготовку на курсах Центрального Института труда (ЦИТ был образован в 1921 году с целью изучать, применять и пропагандировать принципы НОТ), было около 500.000, тогда как предприятий и институтов, использовавших методы ЦИТ в области научной организации труда, было около 400 (см.: ЦИТ и его методы НОТ. М., 1970. С. 32).

<sup>2</sup> Понимаемой в антропологическом смысле как сумма ценностей, понятий, верований и моделей поведения, которые характеризуют образ жизни определенной социальной группы.

На этом уровне нам на помощь приходит история идеологии. Она объясняет, что теоретическая основа, на которой строится производственничество, — исторический материализм, а также то, как социалистические идеи принимаются производителями и понимаются ими как глобальная система, по которой предполагается перекроить общество, используя императивы НОТ. О том, каким образом этот проект должен быть реализован, возникнет теоретическая дискуссия, — в ней будут участвовать художники, искусствоведы и литературоведы, члены партии. После столкновений, которые произойдут на страницах журналов того времени и внутри ИНХУКа, производители приступят к практической реализации своих идей.

Оригинальность проекта производителей заключается скорее в его практическом воплощении, нежели в теоретической разработке, поскольку подлинным новаторством являются попытки реализовать идеи, рожденные в области искусства, в социо-экономических условиях социализма. Известно, что мечта о творческом труде, который идентифицировался бы с трудовым художественным процессом, на уровне теории родилась в Англии во второй половине XIX века в произведениях У.Морриса<sup>3</sup>. Однако его социалистическая утопия стремилась к возвращению к ремесленной эпохе и к отказу от промышленного общества и роли, которую играла в нем техника, и потому обречена была остаться химерой. Вслед за «Arts and Crafts Movement» Морриса возникнет Баухаус<sup>4</sup> — место, где ремесленное дело и техника должны слиться, чтобы определить формы промышленных товаров. Баухаус был задуман В.Гропиусом как гигантская лаборатория, где ремеслен-

---

<sup>3</sup> Уильям Моррис (1834–1896), английский поэт и художник, который, исходя из идеи искусства как выражения радости в труде, принадлежавшей Раскину (см. *Ruskin J. The stones of Venice. 1852*, в особенности — глава «The nature of Gothic»), предвещал рождение социалистического общества, где «люди будут, без сомнения, счастливы в своем труде, и это счастье, без сомнения, принесет декоративное, благородное, народное искусство» (*Morris W. The lesser arts. Delivered before the trades' guild of learning. December 4. 1877 // Morris W. Collected works. London, 1914. Vol. XXII. P. 26–27*).

<sup>4</sup> Баухаус (1919–1933) — школа прикладного искусства и архитектуры, основанная в Веймаре архитектором В.Гропиусом (1883–1969), предшественником современной функциональной архитектуры. Главной целью школы было прийти к созданию единого произведения искусства, в котором полностью слились бы потребности монументального и прикладного искусства. В школе работали такие выдающиеся художники, как Клее, Файнингер, Кандинский, Шлеммер, Мохой-Надь. В 1933 году она была закрыта нацистами.

ная традиция повторяется, совершенствуется и передается с целью создания моделей (стандартов) для серийного промышленного производства<sup>5</sup>.

Итак, с созданием Баухауса и ВХУТЕМАСа происходит переход от теории к практике, однако при этом они четко различаются<sup>6</sup>: если в веймаровской Германии происходит рационализация производства в социо-экономических условиях капитализма, то в советской России задумывается аналогичный процесс, однако в условиях действительности, претендующей на то, что она социалистическая.

В силу многочисленных и различных причин оба эксперимента потерпят крах и будут поглощены капиталом, который, убрав теоретическую матрицу, будет использовать их практический опыт в современном промышленном дизайне<sup>7</sup>. Дизайн вскоре отделится от производственного утилитаризма и от функционализма Баухауса: начиная с 30-х годов, его утилитаристский статус сливается с эстетическим<sup>8</sup>. Дизайн становится украшением вещей и способом соблазнения. Этот факт можно интерпретировать и как возвращение эфемерного, восходящего к символической конкуренции между классами<sup>9</sup>, и как форму-моду<sup>10</sup>, господствующую в обществе —

<sup>5</sup> *Gropius W. Principi della produzione del Bauhaus // Tecnica e cultura / A cura di T. Maldonado. Milano, 1979. P. 269–272; Programma del Bauhaus statale di Weimar // Wrangler H.M. Il Bauhaus: Weimar–Dessau–Berlino 1919–1933. Milano, 1972. P. 37–38.*

<sup>6</sup> Следует отметить многие отличия между двумя движениями, однако во втором периоде в истории Баухауса (1925–1930) можно увидеть целый ряд аналогий со ВХУТЕМАСом и конструктивистским экспериментом. Оба движения связывала тождественность идеалов по сути, результат обширной полемики о возможном союзе искусства и техники, которая происходит во всей Европе в те годы.

<sup>7</sup> *Maldonado T. Disegno industriale: un riesame. Milano, 1976.*

<sup>8</sup> Если в 30-е годы, в особенности в США, эстетическая форма играла решающую роль (styling), то в наши дни утилитаристский и эстетический статус настолько слились (и смешались), что трудно утверждать, что эстетическая форма не обладает целесообразностью, хотя бы на подсознательном уровне.

<sup>9</sup> *Baudrillard J. Pour une critique de l'économie politique de signe. Paris, 1974. P. 7–58.* Но для Бодриера современный дизайн — это прежде всего триумф «политической экономии знака, первым теоретическим выражением которого стал Баухаус и его дизайн» (Там же. С. 215)

<sup>10</sup> «Для современного западного общества [...] характерна прежде всего крайняя генерализация понятия моды, распространение этого понятия на те сферы, которые ранее находились за пределами развития моды, становление нового типа общества, которое соблазнительность и эфемерность (на них зиждется мода) преобразовали сверху донизу» (*Lipovetsky G. L'empire de l'éphémère. La mode et son destin dans les sociétés modernes. Paris, 1991. P. 14*). Отме-

в любом случае, разрыв с производственными корнями очевиден. Авангард теперь живет в своем антиподе<sup>11</sup>. Его воля к власти была интерпретирована по-новому и нейтрализована. Ему остается только систематизация кода, регламентирующего вещь-знак. Если раньше вещи говорили на «диалектах» различных ремесел, то теперь все они говорят на одном языке — языке структурного функционализма<sup>12</sup>.

---

тим, что эту роль моды Липовецкий оценивает положительно, видя в ней «главное действующее лицо индивидуалистической спирали и упрочения либерального общества» (Ibid. P. 11).

<sup>11</sup> Современный дизайн неоднократно возвращался к работам и эскизам авангарда 20-х годов.

<sup>12</sup> См. *Baudrillard J.* Op. cit. P. 206–207.

## ИСТОРИЧЕСКИЕ СОБЫТИЯ<sup>1</sup>

### 1917

**Февраль:** буржуазно-демократическая революция. Падение царизма и формирование Временного правительства.

Ленин пишет «апрельские тезисы», где призывает к немедленному переходу к «социалистической революции», требуя передачи власти Советам.

**Август:** после июльских народных восстаний и последовавшей за ними антибольшевистской реакции делается попытка военного переворота: мятеж Корнилова. Большевики получают большинство в Советах в Петрограде и в Москве. Созревают условия для перехода ко второму этапу революции, предусмотренные в «апрельских тезисах».

**Октябрь:** Революция. Создание Совета Народных Комиссаров (СНК), декреты о мире и о земле (частная собственность на землю отменяется).

**Ноябрь:** избрание Учредительного собрания.

### Литературно-художественная жизнь

**Октябрь:** накануне революции проводится первая конференция Пролеткульта.

**Декабрь:** 1-го числа в «Правде» опубликован призыв к художникам и деятелям культуры сотрудничать с Народным комиссариатом просвещения. Среди прочих, на этот призыв откликаются Маяковский, Блок и Мейерхольд. Примыкает все объединение футуристов. Однако в целом во время революции лишь малая часть интеллигенции готова сотрудничать с большевиками.

### 1918

**Январь:** роспуск Учредительного Собрания.

**Март:** подписан Брестский мир с Германией, Австро-Венгрией, Болгарией, Турцией.

Рождается Красная армия. Троцкий, уже занимающий пост председателя Высшего военного совета, становится также народным комиссаром по военным делам.

**Июль:** создание Конституции Советской Федеративной Социалистической республики.

Летом Запад нападает на советскую Россию. Начинается Гражданская война.

**Август:** 30-го августа — покушение на Ленина.

Условия, в которых находится Россия, атакуемая иностранными государствами, экономическая блокада, устроенная западными союзниками, и Гражданская война ведут к экономической политике, которая получит название «военный коммунизм». Модель развития военного коммунизма заключается в: 1. общем контроле сельского хозяйства рабочими; 2. в присвоении излишков сельского хозяйства рабо-

<sup>1</sup> Не имея возможности привести здесь полную библиографию, отсылаем читателя к библиографии, содержащейся в книге: Carr E. Storia della Russia Sovietica. Voll. 9. Torino, 1964–1978.

чим классом; 3. в инвестициях сельскохозяйственных излишков в промышленность<sup>2</sup>.

### Литературно-художественная жизнь

Учреждение ИЗО при Наркомпросе: сюда входят Маяковский, Кандинский, Татлин, Родченко, Брик, Малевич. Выходит «Газета футуристов». С этого года ИЗО начинает обращать особенное внимание на сотрудничество художественного творчества с промышленностью. Создается Подотдел ИЗО по художественной промышленности.

Богданов становится активным деятелем Пролеткульта. Весной предпринимается попытка создать пролетарский университет, которая, однако, заканчивается провалом.

**Июль:** выход первого номера «Пролетарской культуры» (1918–1921).

Покушение на Ленина ведет к закрытию буржуазной прессы, для которой продолжали писать писатели-меньшевики, эсеры и кадеты. Разделение страны на два лагеря в годы Гражданской войны отражается также в литературной полемике.

**Сентябрь:** выход последнего номера «Газеты футуристов». Проводится всероссийская конференция пролетарских культурных организаций.

**Октябрь:** в годовщину революции футуристы украшают улицы Москвы.

**Ноябрь:** Мейерхольд ставит «Мистерию-буфф» Маяковского.

**Декабрь:** выходит первый номер журнала «Искусство коммуны» — органа ИЗО Наркомпроса; Нарком просвещения Луначарский поручает ответственные должности и задачи художникам-авангардистам. Редакторы газеты — О.Брик, Н.Пунин, Н.Альтман и Б.Кушнер.

Полемике о культуре тормозит нехватка необходимых материалов — таких, как бумага (нужда в бумаге отражается на советской печати, которая существует главным образом в форме стенных газет и политических листовок) и периодические издания; но прежде всего — невыносимые условия жизни. С зимы 1918–1919 годов до осени 1920 года задачей Наркомпроса становится выживание. Его волнуют проблемы дров, продовольствия и содержания здания<sup>3</sup>. В этот период, когда культурная жизнь заторможена, живо только движение за пролетарскую культуру. На годы военного коммунизма приходится его апогей.

В апреле упразднена Академия художеств и организованы Свободные государственные мастерские, на базе которых затем будет создан ВХУТЕМАС.

## 1919

Первый конгресс Коминтерна.

На Восьмом съезде РКП(б) одобрен тезис о новой роли профсоюзов: начинается национализация рабочей силы с последующим устранением рынка труда. Отныне

<sup>2</sup> В годы военного коммунизма (1918–1920) экспроприация и эмиграция сводят на нет высшую буржуазию (дворянство, землевладельцы), средняя буржуазия (коммерсанты) лишена возможности работать, крестьяне возвращаются к организации коммуны, перераспределяют землю и на какое-то время устраняют различия, наложенные последним царистским периодом. Из старых социальных классов выживает только такая довольно компактная социальная группа, как интеллигенция. Голод в городах и закрытие фабрик приводят к тому, что многие рабочие — около миллиона человек — возвращаются в деревню. К концу военного коммунизма от рабочего класса остается треть по сравнению с 1917 годом: он насчитывает только тысячу человек.

<sup>3</sup> См.: *Fitzpatrick S. La rivoluzione culturale in Russia. P. 189 и далее:* «В среде преподавателей известны случаи страшной нищеты и даже самоубийств от отчаяния».

функция профсоюзов — не посредничество между государством и рабочей силой, а распределение последней. Профсоюзы больше не автономны по отношению к государству — они становятся центральными органами на производстве.

Наступление Белой армии (Колчак, Деникин и Юденич; в октябре 1919 года генерал Юденич, поддерживаемый Англией, предпринял наступление на Петроград с эстонских баз, которое едва не завершилось успехом). Это — самый критический момент Гражданской войны.

### Литературно-художественная жизнь

Разгром генерала Белой армии Деникина и занятие территорий в районе Черного моря большевиками ведут к первой волне эмиграции интеллигенции с Иваном Буниным во главе.

Все периодические издания неполитического характера закрыты из-за нехватки бумаги. Единственное исключение — «Пролетарская культура».

Интеллигенция чувствует себя в осаде. Горький приходит ей на помощь, создает издательство «Мировая литература», а также Дом литераторов и Дом художников.

Богданов исключен из РКП(б).

Национализация театров и кинематографа.

Первая выставка Обмоху (Объединение молодых художников).

Маяковский работает в государственном телеграфном агентстве РОСТА (будущий ТАСС).

Лисицкий создает свой первый «Проун» — супрематистский синтез архитектурных и живописных принципов.

**Август:** в Москве проводится Первая всероссийская конференция по художественной промышленности. В октябре рождается Совет по художественному производству.

На страницах еженедельника «Искусство коммуны» начинается полемика о взаимоотношениях искусства и производства.

В Веймаре В.Гропиус создает Баухаус.

## 1920

На IX съезде партии одобряется милитаризация труда.

Контрнаступление Красной армии по всем фронтам. Преемник Деникина, Врангель, разбит в Крыму. Это — конец Гражданской войны. Контратака поляков отбита, в октябре подписано перемирие с Польшей. Договоры о мире заключены также с балтийскими республиками.

Принят план электрификации страны (ГОЭЛРО).

### Литературно-художественная жизнь

Вс.Мейерхольд, заведующий театральным отделом Наркомпроса, создает свой театр (он просуществовал до 1938 года), где ставит кубофутуристские, конструктивистские и биомеханические спектакли.

Первое распределение прозодежды, но только среди творческих работников.

Ширится исход из России интеллигенции. Русская литература разветвляется на советскую литературу и литературу эмиграции.

На съезде Коминтерна создается Международное бюро Пролеткульта.

Рождение ВАПП (Всероссийская ассоциация пролетарских писателей), где отпочковавшаяся от Пролеткульта «Кузница» становится группой-лидером.

Возникает объединение «Творчество», которое издает одноименный журнал. Среди его членов — Асеев, Бурлюк, Чужак, Третьяков.

**Май:** ИЗО создает в Москве ИНХУК; его возглавляет Кандинский, однако его программа не принимается, и в конце года руководство институтом переходит к Бабичеву, Родченко и Степановой. Почти одновременно ИЗО создает ВХУТЕМАС. Во ВХУТЕМАСе Родченко открывает метфак.

**Август:** Габо и Певзнер публикуют «Реалистический манифест» — он должен показать отличия конструктивизма «эстетического» характера от «практического» конструктивизма Татлина, что знаменует разрыв между этими двумя направлениями конструктивизма.

Проект Татлина для III Интернационала, представленный в Петрограде, — общепризнанный символ конструктивистской эпохи.

**Октябрь:** Ленин пишет проект резолюции для съезда Пролеткульта «О пролетарской культуре», который будет опубликован только в 1926 году.

Первый Всероссийский съезд Пролеткульта.

**Ноябрь:** в рамках Московского ИНХУКа рождается Первая рабочая группа конструктивистов (А.Ган, К.Йогансон, И.Медунецкий, А.Родченко, В.Степанова, В. и Г.Стенберги).

**Декабрь:** в «Правде» опубликовано Письмо Центрального комитета партии «О пролеткультах».

## 1921

Кризисный год для революционных сил, среди которых возникают трения: 1. в Кронштадте — восстание моряков, сыгравших важную роль в революции; 2. забастовки в Петрограде, Москве и других промышленных центрах; 3. рабочая оппозиция<sup>4</sup>.

На X съезде партии осуждаются «фракционные выступления» («Резолюция о единстве партии»).

**Март:** начинается НЭП (1921–1922), провоцирующий безработицу и запускающий, тем самым, рыночные механизмы, вследствие чего вновь возникают классовые конфликты. Происходит переход от статической модели развития, основанной на противопоставлении сельскохозяйственного сектора промышленному (военный коммунизм), к динамической, строящейся на противопоставлении общественного личному<sup>5</sup>.

Гастев создает ЦИТ — институт по распространению и реализации научной организации труда.

### Литературно-художественная жизнь

В условиях возвращения к рынку, вызванного НЭПом, благодаря открытию частных издательств и появлению многочисленных новых журналов усиливается литературная полемика.

Возникают первые частные издательства. В июне появляется возможность использовать большие запасы бумаги — так возникает первый «толстый» журнал «Красная новь», за ним — «Печать и революция» (1921) и «Молодая гвардия» (1922). Если в

<sup>4</sup> Рабочая оппозиция по большей части состоит из деятелей профсоюзов и металлургов, которые играли большую роль в фабричных комитетах с февраля по ноябрь 1917 года, теоретизируя рабочий контроль. В отличие от партии, они понимали профсоюз как место перестройки рабочего класса и инструмент контроля над производством.

<sup>5</sup> НЭП — практическая попытка ввести государственный монополистический капитализм. Ленин предпринимает ее при помощи инвестиций крупного международного капитала, однако последний не будет поддерживать Советский Союз, и это станет главной причиной краха Новой Экономической Политики.

годы военного коммунизма участие партии в жизни литературы и искусства было весьма осторожным, то начиная с 1921 года издание толстых журналов свидетельствует о намерении партии непосредственно заняться судьбами новой литературы. Во главе «Красной нови» был поставлен А.Воронский — литературный критик и журналист, сторонник понятия искусства как жизнепознания. Он займет позицию открытой конфронтации по отношению к теории искусства как производства, которую будет отстаивать «ЛЕФ». Смысл политического задания, данного Воронскому самим Лениным, ясен: привлечь «попутчиков» и слить их с пролетарскими писателями. Политическая роль «Красной нови» заключается, главным образом, в борьбе за привлечение старой интеллигенции и молодежи, еще не выбравшей свой путь, в объединении их с той частью интеллигенции, которая уже примкнула к революции.

**Сентябрь:** Родченко, Степанова, Попова, Веснин и Экстер организуют конструктивистскую выставку «5×5=25» в Московском Клубе поэтов.

Утверждение линии производственничества внутри ИНХУКа. 24 ноября двадцать пять художников голосуют за резолюцию Брика, заявляя, что они отказались от чистых форм, чтобы посвятить себя производству моделей утилитарных вещей.

Попова и Степанова приходят на Первую государственную ситценабивную фабрику.

Волна эмиграции среди буржуазной интеллигенции.

Большинство членов группы «Творчество» переезжает в Москву и вливается в ряды ЛЕФа.

Выходит сборник статей «Искусство и производство» со статьями О.Брика, Д.Штеренберга, А.Филиппова, Д.Аркина, В.Воронова, А.Топоркова.

## 1922

**Март:** Сталин становится генеральным секретарем партии.

**Март–апрель:** XI съезд партии еще более усиливает и централизует систему дисциплинарного контроля по отношению к членам партии.

**Декабрь:** провозглашено создание Союза Советских Социалистических республик, в состав которого вошли РСФСР, УССР, БССР и ЗСФСР.

Ленин уходит из общественной жизни. Конец ленинского НЭПа.

### Литературно-художественная жизнь

А.Ган публикует «Конструктивизм». Луначарский пишет статью «Искусство как производство». Гастев публикует «Как надо работать».

В ИНХУКе Кушнер читает первый доклад о роли художника-инженера.

**В конце года** возникает объединение «Левый фронт искусств» (ЛЕФ, 1923–1925) во главе с Маяковским.

В Москве открывается конструктивистская выставка, где представлены работы В. и Г.Стенбергов и К.Медунецкого.

В Берлине Эренбург и Эль Лисицкий издают первый номер международного журнала «Вещь», в котором декларируется теория искусства как производства вещей и моделей. Однако при этом утверждаются идеи Эля Лисицкого, выступающего за необходимость эстетики вещи и не признающего полного устранения границ между искусством и производством. Выйдут в свет только два номера журнала, издававшегося на трех языках. В мае, опять же в Берлине, ИЗО организует выставку современного искусства, в которой принимают участие Эль Лисицкий и другие представители конструктивистского крыла. Выставка также свидетельствует о новой для СССР готовности к диалогу с Западом.

В театре Мейерхольда поставлены «Великодушный рогоносец» Кроммелинка с конструктивистскими декорациями и костюмами Поповой и «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина с конструктивистскими декорациями Степановой.

Продолжается полемика о производственничестве. В журналах «Печать и революция», «Зрелище», «Горн», «Эрмитаж», «Вестник искусств», «Творчество» появляются статьи Арватова, посвященные этой проблеме.

Перестановки в ИНХУКе: Арватов и Кушнер приходят в Институт, присоединяясь к таким членам Института, как Брик, Бабичев, Ладовский и Тарабукин.

Пролеткульт окончательно подчинен Наркомпросу — государственному органу, ответственному за просвещение. Конец Пролеткульта; он уступает место производственничеству, которое возникает на пепелище движения за пролетарскую культуру.

## 1923

Крах попытки революции в Германии.

XII съезд РКП(б).

Письмо Троцкого в ЦК, в котором он критикует высшее партийное руководство и говорит о росте бюрократии в жизни партии. 5 декабря следует резолюция Политбюро «О партстроительстве» (в работе над нею принимает участие и Троцкий). Но уже через 10 дней после одобрения резолюции Политбюро РКП(б) в партийной печати начинается яростная кампания против оппозиции в целом и против Троцкого в частности. Борьба между троцкистской оппозицией и сталинской линией продлится до 1927 года.

Внутрипартийная полемика касается и проблем индустриализации. 1923 — год «экономического подъема», понимаемого как рост промышленного производства. В начале второго этапа НЭПа (1923–1928) возникает проблема форсированной индустриализации. Следуют крупные забастовки рабочих. Падение цен на сельскохозяйственную продукцию и последующее резкое повышение цен на промышленные товары ставят проблему связи города и деревни: это так называемый кризис «ножниц цен».

Готовится денежная реформа с введением червонца.

### Литературно-художественная жизнь

Троцкий публикует книгу «Литература и революция».

**Март:** выходит первый номер журнала «ЛЕФ» (1923–1925), главным редактором которого становится Маяковский.

Выходит статья А.Воронского «Искусство как познание жизни и современность»: начинается полемика между «Красной новью» и лефовским авангардом.

Н.Тарабукин публикует статью «От мольберта к машине».

**Весной** в Петрограде рождается ГИНХУК (Государственный Институт художественной культуры), различные отделы которого доверены соответственно Малевичу, Татлину, Филонову, Матюшину и Мансурову. Критик Пунин становится его «научным секретарем».

Постановка «Человек, который был Четвергом» Честертон с конструктивистскими декорациями.

Рационалисты создают Ассоциацию Новых Архитекторов (АСНОВА).

## 1924

Смерть Ленина. В политбюро входят Зиновьев, Сталин, Троцкий, Каменев, Рыков, Томский и Бухарин. Зиновьев, Каменев и Сталин образуют неофициальный «триумvirат», антитроцкистский союз, который играет решающую роль в руководстве

страной. На XIII съезде партии (май) Зиновьев требует от Троцкого самокритики в связи с полемикой 1923 года. Троцкий терпит поражение.

Начинается восхождение Сталина.

Италия, Франция и Великобритания признают СССР.

Завершается денежная реформа.

Сталин провозглашает лозунг «социализм в отдельно взятой стране».

Для периода с 1924 по 1928 год характерна полемика о развитии: социализм становится переменной последнего. Индустриализация интерпретируется как необходимое условие для развития, считается, что без нее не может быть социализма. Особенно активно обсуждаются идеи Бухарина и Преображенского<sup>6</sup>.

### Литературно-художественная жизнь

Растет интерес партии к проблемам культуры. 9 мая собирается Центральный комитет РКП(б) для обсуждения политики партии в области литературы.

В Москве открывается посмертная выставка Поповой. После смерти Поповой Степанова уходит с фабрики Цинделя.

На Бьеннале в Венеции в павильоне СССР выставлены работы Малевича, Родченко, Поповой, Экстер.

В Париже выставляют свои работы Габо и Певзнер.

Братья Веснины реализуют проект здания для «Ленинградской правды».

Возникает Литературный Центр конструктивистов, общепризнанными лидерами которого становятся писатели И.Л.Сельвинский, К.Л.Зелинский и А.Н.Чичерин.

## 1925

XIV съезд ВКП(б) принимает сталинскую гипотезу о возможности построения социализма в одной отдельно взятой стране. Если Ленин полагал, что социализм в СССР немислим без революции в других, более развитых капиталистических странах, то Сталин считает, что для строительства социализма необходима сильная власть при одновременной поддержке со стороны пролетариата других государств. Отсюда — первое практическое следствие: чтобы СССР достиг экономической независимости, необходимо заняться индустриализацией страны. Сталин предлагает «генеральную линию» превращения СССР из страны аграрной в индустриальную.

Вновь разгорается полемика с Троцким, которого снимают со всех военных должностей.

XIV съезд партии. Падение Зиновьева и Каменева.

<sup>6</sup> По теории Преображенского, в конце НЭПа преобладают сельскохозяйственные предприятия семейного характера. Эта экономическая клетка находится в состоянии застоя в силу неподвижности рынка (спроса нет, т. к. заработная плата рабочего не способствует повышению спроса) и в силу невозможности ввода технологии, необходимой для развития (недостаточность фондов). Преображенский предлагает ввести простое накопление для ускоренного развития страны — surplus: излишки сельского хозяйства должны быть вложены в промышленность. Для реализации этого плана необходимо установить высокие цены на промышленные товары и низкие — на сельскохозяйственные. План Бухарина предполагал отказ от ускоренного развития, которое привело бы к нарушению равновесия между городом и деревней. Излишки должны оставаться деревне, и обмен должен происходить на равных. Лишь в дальнейшем излишки сельского хозяйства будут вкладываться в промышленность.

### Литературно-художественная жизнь

Первого июля в «Известиях» опубликована резолюция ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», где пролетарские организации призываются к менее агрессивному отношению к «попутчикам».

Выходит последний номер «ЛЕФа».

Литературный центр конструктивистов (ЛЦК) сливается с ЛЕФом, сохраняя, тем не менее, свои особенности. Это объединение по-прежнему утверждает центральное положение сюжета, подчинение формального элемента содержанию, и потому, просуществовав в объединении ЛЦК некоторое время, ЛЕФ обвиняет его в «эстетизме» и «метафизическом конструктивизме»<sup>7</sup>. Действительно, ЛЦК никогда не отрицал эстетических функций искусства.

Международная выставка декоративно-прикладного искусства в Париже. Выставочный павильон СССР был сооружен по проекту архитектора Мельникова: в нем представлен «рабочий клуб» Родченко. Ламанова вместе со своими сотрудницами получает Гран-при за костюм, основанный на народном творчестве.

Братья Веснины реализуют на практике проект Центрального телеграфа в Москве.

## 1926

Троцкий, Зиновьев и Каменев объединяются внутри Центрального комитета ВКП(б) и предлагают единую платформу по программе индустриализации. Конфронтация вступает в критический этап. Оппозиция требует полностью пересмотреть линию партии. Начинается проведение в жизнь знаменитого антифракционистского решения X съезда, которое вынуждает оппозицию действовать нелегально и в октябре пересмотреть свою платформу.

### Литературно-художественная жизнь

Арватов публикует сборник статей «Искусство и производство».

Мейерхольд ставит «Ревизора» Гоголя.

В Ленинграде прекращает свою деятельность ГИНХУК: не-изобразительное искусство перестает существовать. Некоторые художники-авангардисты возвращаются к сюжету. Начинается движение к академизму.

## 1927

**Май:** последнее выступление оппозиции, которая представляет в Политбюро ВКП(б) так называемую «платформу 83-х». В ответ начинаются аресты и исключения из партии.

**Ноябрь:** на пленуме ЦК исключены из партии Троцкий и Зиновьев. Оппозиция пытается прибегнуть к общественным манифестациям: 7 ноября (десятая годовщина революции) они проходят в Москве и Ленинграде. В декабре XV съезд

<sup>7</sup> Протокол собрания, которое было проведено в клубе Пролеткульта в Москве 27 марта 1923 года, на котором, среди прочих выступили Арватов и Чичерин, гласит: «Т.Плетнев обращает внимание присутствующих на необходимость строгого ограничения того конструктивизма, о котором говорил т. Арватов, от того метафизического конструктивизма, сторонником которого выступил поэт Чичерин». См.: Центральный клуб московского Пролеткульта имени Ф.И.Калинина // Горн. 1923. № 8. С. 258.

ВКП(б) принимает решение об исключении оппозиционеров. Это — конец оппозиции.

На XV съезде партии принимаются первые директивы для пятилетнего плана (акцент — на развитии тяжелой промышленности).

### Литературно-художественная жизнь

Татлин преподает культуру материала в Московском высшем художественно-техническом институте.

Рождается Новый ЛЕФ (1927–28), в котором вокруг Маяковского объединяются многочисленные художники-авангардисты. Издается одноименный журнал.

ВХУТЕМАС реорганизован во ВХУТЕИИ.

Конец Троцкого как партийного деятеля ведет к смещению Воронского с его поста в «Красной нови».

## 1928

Начинается реализация пятилетнего плана.

**Январь:** Троцкий сослан в Алма-Ату.

Проводится кампания по изыманию излишков для преодоления зернового кризиса. Принимаются чрезвычайные меры, но сопротивление крестьян становится все упорнее.

**Март:** первый процесс над «группой техников».

**Апрель:** ЦК объявляет об окончании чрезвычайных мер, которые, тем не менее, вскоре возобновятся.

**В первом полугодии** Сталин настаивает на необходимости коллективизации (создания колхозов и совхозов). Бухарин выступает против коллективизации, считая ее нереальной в условиях отсутствия сельскохозяйственных накоплений и технологии.

**Декабрь:** Томский терпит поражение на съезде профсоюзов. Начинается «чистка аппарата государственных органов» в соответствии с принципом, согласно которому массовыми организациями должна руководить партия.

Смерть Богданова.

Маяковский уходит из «Нового ЛЕФа», оставляя его в руках Третьякова, однако выйдут всего четыре номера, и журнал прекратит свое существование.

ВХУТЕМАС выпускает первых дипломированных специалистов.

## 1929

**Январь:** Троцкий, изгнанный из СССР, находит пристанище в Турции.

Луначарский смещен с должности Наркома просвещения.

**В апреле** XVI съезд партии выбирает «оптимальный вариант пятилетки». Его осуществление и последующая форсированная индустриализация приводят к осуждению плана Бухарина. Решение, принятое в Центральном комитете партии в апреле, знаменует окончательный приговор «правому уклону» Бухарина — в ноябре он будет исключен из Политбюро.

**Летом** начинается тайное уничтожение скота, что приведет в конце первой пятилетки к серьезному зоотехническому кризису.

Начинаются военные конфликты с Китаем.

**В ноябре–декабре** максимально активизируется работа по проведению коллективизации сельского хозяйства. Наконец, в декабре принимается решение о ликвидации кулачества и начинается «война в деревне».

В контексте мирового экономического кризиса («черный четверг» на нью-йоркской бирже) СССР приобретает значительный экономический вес: оборот внешней торговли растет с головокружительной быстротой.

### Литературно-художественная жизнь

Яростная кампания РАПП против «попутчиков» и представителей ЛЕФа.

В Ленинграде закрывается ИНХУК — самый живой и современный центр изобразительной культуры в СССР.

Мейерхольд ставит пьесу В.Маяковского «Клоп».

## 1930

**Январь:** Политбюро ЦК ВКП(б) принимает решение, которое знаменует коллективизацию огромного большинства обрабатываемых земель до конца первой пятилетки.

**Февраль:** официальный декрет о способах борьбы с кулаками.

**Март:** Сталин публикует статью «Головокружение от успехов», где критически оценивает способы коллективизации, вследствие которых массы крестьян выходят из колхозов.

**Июнь:** на XVI съезде партии Сталин требует, чтобы задачи пятилетки были удвоены: начинается лихорадка индустриализации, которая не утихнет до 1932 года. В действительности уже во второй половине 1930-го года темпы роста падают.

В сентябре Сталин требует нового развития колхозов.

Томский удален из Политбюро.

### Литературно-художественная жизнь

Смерть Маяковского.

Создание Лит-фронта (Литературного фронта), который объединяет, в частности, некоторых бывших членов ЛЕФа и противостоит РАППу. Последняя будет доминировать на сцене до 1932 года, когда решением партии «О перестройке литературно-художественных организаций» будут распущены все существующие организации.

Арватов публикует работу «Об агит- и прозискусстве».

ВХУТЕИИ, распавшийся на ряд автономных институтов, прекращает свое существование.

XVI съезд ВКП(б) ставит проблему ликвидации неграмотности: начальное образование становится обязательным. Необходимость создавать новые кадры техников и специалистов ведет к созданию промышленных академий. Реформируется система технического образования. Инженерные институты переходят из ведомства Комиссариата по просвещению в ведомство промышленных организаций.

Литературный центр конструктивистов распадается.

## 1931

Вторая волна коллективизации (коллективизировано около 7 миллионов семей). Одновременно разворачивается самая мощная кампания по ликвидации кулачества.

За год в процессе централизации страны достигнуты новые цели: 1. проведена реформа территориально-административного деления страны: упразднены округа, остаются только области и районы; 2. ВСНХ разделен на Министерство тяжелой промышленности, Министерство легкой промышленности и Министерство лесного хозяйства. Введено «вертикальное» руководство отраслевыми министерствами.

Нападение Японии на Маньчжурию ведет к тому, что СССР возобновляет отношения с Китаем.

После письма Сталина в журнал «Пролетарская революция», где он потребовал прекратить всякие дискуссии с «троцкистскими фальсификаторами истории партии», все литературно-художественные и научные журналы подвергнуты жесткой критике.

## 1932

Заявление о полном выполнении пятилетнего плана: на самом деле ни в одной области предусмотренный уровень развития не был достигнут, хотя основы для индустриализации страны были заложены.

Сопrotивление колхозов государству, вызванное тем, что при сдаче большого количества продукции цены, установленные государством, оказались крайне низкими. В стране введена смертная казнь за хищения (7 августа). Лицо деревни изменилось кардинально: сметен крестьянский мир (объединение, возникшее до революции), остается только колхоз как предприятие для совместной обработки земли, которое объединяет различные семьи (около семидесяти каждый) и занимается обработкой земли (около 400 гектаров земли каждый). Депортация кулаков способствует возникновению нового облика сельского населения.

**Май:** разрешается свободная продажа колхозных излишков.

**Осенью** начинается голод.

Официальное завершение пятилетнего плана.

### Литературно-художественная жизнь

**23 апреля:** в «Правде» опубликована резолюция ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций», согласно которой были закрыты пролетарские организации и создан Союз Советских Писателей, а также было решено «провести аналогичное изменение по линии других видов искусства»<sup>8</sup>. По сути, эта резолюция запрещала создание каких-либо объединений, за исключением так называемых «Союзов» (писателей, художников, архитекторов и т.д.).

---

<sup>8</sup> О перестройке литературно-художественных организаций. Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М., 1962. С. 85.

## БИОГРАФИЧЕСКИЕ СПРАВКИ

**АРВАТОВ Борис Игнатьевич** (1896–1940). Литературный критик и искусствовед, активист Пролеткульта, теоретик ЛЕФа, ведущий идеолог производственного искусства. Вступив в РСДРП, в 1921 году участвует в Гражданской войне в качестве комиссара на Польском фронте. С 1918 года занимается теоретической и практической деятельностью в Московском Пролеткульте. В 1921 году входит в ИНХУК, с 1923 года — член редакции журнала «ЛЕФ». В 1923 году помещен в психиатрическую клинику, где останется до конца своих дней, хотя будет продолжать плодотворно сотрудничать с журналами «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ». Его пребывание в клинике даст Демьяну Бедному повод написать ядовитое стихотворение, обращенное к левым художникам («Рабочая газета». 5 июля 1923. № 147), на которое резко отреагирует редакция ЛЕФа («ЛЕФ». 1923. № 3 (июнь-июль). Сс. 40–40а). Среди работ Арватова — «Искусство и классы» (1923), «Искусство и производство» (1926), «Об агит- и прозискусстве» (1930) и др. См. «Библиографию».

**АРКИН Давид Ефимович** (1899–1957). Критик и историк искусства. Получает высшее образование в Москве и с 1934 года преподает в Московском архитектурном институте. С 1953 года — профессор Московского Высшего художественно-промышленного Института. Автор работы «Искусство бытовой вещи» (1933).

**АСЕЕВ Николай Николаевич** (1889–1963). Поэт. Испытал влияние поэзии Хлебникова; с 1913 года — друг Маяковского, который способствовал его творческому росту; заявляет о себе как поэт в 1914 году (сборник «Ночная флейта»). С 1923 года сотрудничает с группой ЛЕФ.

**БАБИЧЕВ Алексей Васильевич** (1887–1963). Скульптор. Преподает дисциплину «объем» на основном курсе во ВХУТЕМАСе. С 1920 по 1924 год — активист ИНХУКа. В 1926 году вступает в АХРР; с 1925 по 1930 год — заведующий художественным отделом рабочего факультета (рабфак) ВХУТЕМАСа.

**БЕХТЕРЕВ Владимир Михайлович** (1857–1927). Невропатолог, психиатр, психолог, физиолог, основатель «рефлексологии». В начале своей научной деятельности (1880–1906) обращается к нейроанатомии и нейрофизиологии, чтобы затем посвятить себя невропатологии и рефлексологии (1906–1927). В 1918 году публикует «Рефлек-

сологию», где исследует человеческую личность как переменную, зависящую от тесной связи человека и общества.

**БОГДАНОВ (Малиновский) Александр Александрович** (1873–1928). Политический деятель, философ, врач. В 1909 году исключен из РСДРП за то, что вступил в полемику с Лениным, который резко критикует его в книге «Материализм и эмпириокритицизм». Оказывается на авансцене как идеолог и пропагандист Пролеткульта после Октябрьской революции. Вновь испытывает нападки Ленина, с 1921 года Богданов посвящает себя исследованиям в области медицины и погибает от опыта, который производит на себе. Помимо многочисленных статей, напечатанных в журнале «Пролетарская культура», публикует: «Искусство и рабочий класс», М., 1918; «О пролетарской культуре» М.; Л., 1924.

**БРИК Осип Максимович** (1884–1945). Литературный критик. Представитель объединения формалистов «Опояз» и группы ЛЕФ. Друг Маяковского. С 1918 года работает в Отделе Изобразительных Искусств (ИЗО) Наркомпроса. С 1920 по 1924 год — активист ИНХУКа, сотрудничает с ЛЕФом (1923–25) и с Новым ЛЕФом (1927–28). Автор многочисленных статей, опубликованных в различных журналах того времени.

**ВЕСНИН Леонид Александрович** (1880–1933), **ВЕСНИН Виктор Александрович** (1882–1950), **ВЕСНИН Александр Александрович** (1883–1959). Архитекторы, члены ОСА. Александр Веснин принимает участие в работе ИНХУКа с 1921 по 1924 год, в 1924 году вступает в объединение архитекторов ЛЕФа. Председатель ОСА с 1925 по 1931 год, редактор журнала «Современная архитектура» (1926–1930). Преполагает вместе с братом Виктором во ВХУТЕМАСе и ВХУТЕИНе.

**ГАН Алексей Михайлович** (1889–1940). Скульптор, художник. Член ИНХУКа, один из основателей Первой рабочей группы конструктивистов. С 1923 года — художественный редактор журналов «СА» и «ЛЕФ». Художник-оформитель (создает трибуны и киоски), полиграфический дизайнер. Автор манифестов. Участвует в первой дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства, которая проходит в Москве в 1924 году. С 1928 по 1932 год — член группы «Октябрь». В 1927 году организует первую международную выставку ОСА в Москве. Помимо многочисленных статей о конструктивизме, публикует книгу «Конструктивизм» (Тверь, 1922), где разрабатывает идеи первой рабочей группы конструктивистов.

**ГАСТЕВ Алексей Капитонович** (1882–1941). Один из основателей научной организации труда (НОТ) в СССР. В 1920 году создает в Москве ЦИТ (подчиняющийся Всесоюзному Центральному Совету Профессиональных Союзов), который возглавляет до 1938 года. Пролетарский поэт группы «Кузница»; помимо многочисленных сти-

хотворений, публикует одну из наиболее значимых работ по научной организации труда «Как надо работать» (М., 1922).

**ГИНЗБУРГ Моисей Яковлевич** (1892–1946). Архитектор. Один из главных представителей архитектуры конструктивизма. Создатель ОСА (1925), объединившей архитекторов-конструктивистов; редактор журнала «Современная архитектура»; с 1921 года преподает на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа.

**ДОКУЧАЕВ Николай Васильевич** (1891–1944). Архитектор. С 1918 по 1924 год преподает во ВХУТЕМАСе. С 1923 года — один из основателей АСНОВА. В 1918–1924 гг. вместе со Щусевым работает над первым планом реконструкции Москвы.

**КАМЕНСКИЙ Василий Васильевич** (1884–1961). Поэт-футурист. Вместе с Хлебниковым и Бурлюком входит в объединение кубофутуристов.

**КЛУЦИС Густав Густавович** (1895–1944). Художник. Испытывает влияние кубизма и супрематизма, в итоге приближается к конструктивизму. Член ИНХУКа, с 1924 по 1930 год преподает на Дерметфаке ВХУТЕМАСа. С 1923 по 1925 год сотрудничает с журналом «ЛЕФ». Один из основателей группы «Октябрь».

**КОЛЛОНТАЙ Александра Михайловна** (урожденная Домонтович) (1872–1955). Государственный деятель, большевик. Член РСДРП с 1915 года. Эмигрировав в 1908 году, возвращается в Россию после революции 1917 года и избирается членом Петроградского совета, впоследствии становится народным комиссаром государственного призрения. Член группы «Рабочая оппозиция». Автор книг и статей, посвященных по преимуществу роли женщины в социалистическом обществе.

**КУШНЕР Борис Анисимович** (1888–1937). Поэт, писатель и литературный критик. В 1921 году входит в ИНХУК в Москве, где читает четыре доклада о роли художника в производстве и о характере промышленной культуры. Член комиссии, подчиняющейся ВСНХ, которая занимается научной организацией труда в промышленности. Член редакции журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ». Публикует несколько статей в журнале «Искусство коммуны».

**ЛАВИНСКИЙ Антон Михайлович** (1893–1968). Скульптор. В 1919 году преподает скульптуру в Свободных государственных мастерских. Член ИНХУКа; в 1920 году читает лекции на скульптурном факультете и затем — на дерфаке ВХУТЕМАСа. В 1925 году создает проект избы-читальни, представленный на выставке декоративного искусства в Париже.

**ЛАДОВСКИЙ Николай Александрович** (1881–1941). Архитектор. С 1920 года преподает во ВХУТЕМАСе, где вводит разработанный им психоаналитический метод преподавания. Член ИНХУКа, лидер и теоретик рационализма в архитектуре. Один из создателей Ассоциации Новых Архитекторов (АСНОВА). В 1928 году создает Общество архитекторов-урбанистов.

**ЛАМАНОВА Надежда Петровна** (1861–1941). Модельер. С 1919 по 1922 год преподает промышленный рисунок в Отделе изобразительных искусств при Наркомпросе и руководит Ателье современного платья, созданным ею по поручению ИЗО. С 1901 года работает в театральном ателье МХАТа, с 1916 — в театре Вахтангова. В начале 20-х годов посвящает себя кино. В 1925 получает Гран-при на Выставке декоративного искусства в Париже.

**ЛИСИЦКИЙ Эль** (настоящее имя — Лисицкий Лазарь Маркович, 1890–1941). Художник, архитектор, график. В 1919 году переезжает в Витебск, где участвует в качестве преподавателя в деятельности УНОВИСа — объединения супрематистов под руководством Малевича. В этот период он создает свои первые проуны (переходное звено между эскизом в живописи и проектом в архитектуре). С 1920 года — член ИНХУКа, с 1921 преподает во ВХУТЕМАСе. В 1920 году вместе с Эренбургом создает журнал «Вещь» (Берлин). С 1916 года занимается графикой и манифестами. В 1924 году начинает работать в области фотографии. Двумя годами позже становится членом АСНОВА.

**ЛУНАЧАРСКИЙ Анатолий Васильевич** (1875–1933). Советский государственный, партийный деятель, писатель, литературный критик. Член РСДРП с 1895 года. Вместе с Богдановым создает группу «Вперед», полемизируя, таким образом, с Лениным, но по возвращении в Россию вновь присоединяется к большевикам. В 1917 году избирается народным комиссаром просвещения. На этом посту он останется до 1929 года.

**МАКАРОВА Надежда Сергеевна** (1898–1969). Модельер. Ученица Ламановой, работает в Ателье современной одежды и с 1927 года — в «Куст-экспорте». Начиная с середины 20-х годов создает театральные костюмы для МХАТа, для театра Мейерхольда и театра Вахтангова. С 1934 по 1938 и с 1945 по 1949 год руководит Московским Домом моделей.

**МЕДУНЕЦКИЙ Константин Константинович** (1899–1934). Художник. Один из основателей Обмоху, постоянно работает с братьями Стенберг. Член ИНХУКа; одним из первых примыкает к рабочей группе конструктивистов.

**МЕЙЕРХОЛЬД Всеволод Эмильевич** (1874–1940). Режиссер и актер. Член РСДРП(б) с 1918 года, после Октябрьской революции немедленно начинает сотрудничать с советским правительством, возглавляет «Театральный Октябрь», выступая

за создание политического агит-театра. С 1920 по 1938 год наиболее известные спектакли Мейерхольда идут в театре, носящем его имя. Создатель биомеханики, — методологии движений актера, основанной на тэйлоризме.

**МУХИНА Вера Игнатьевна** (1889–1953). Скульптор-кубист. Интерес Мухиной к костюму рождается под влиянием Ламановой — ее близкой подруги, с которой она сотрудничает в разработке целого ряда моделей. Становится одной из наиболее активных сотрудниц Ателье мод, работает в отделе костюма ГАХН. Сотрудничает с журналом «Красная нива»; с 1934 года — член художественного совета Московского Дома моделей. С 1926 по 1930 год преподает во ВХУТЕИНе.

**ПЕРЦОВ Виктор Осипович** (1889–1980). Литературовед. Работает в Наркомпросе на Украине. Переехав из Киева в Москву, входит в ЦИТ и становится членом Пролеткульта. Автор многочисленных статей об искусстве в производстве. Его главные работы посвящены творчеству Маяковского.

**ПОПОВА Любовь Сергеевна** (1889–1924). Художница. Испытала влияние кубизма, затем — супрематизма Малевича. Преподает в Пролеткульте, затем во ВХУТЕМАСе. С 1920 года — активист ИНХУКа, позднее — член редколлегии журнала «ЛЕФ». Работает в полиграфическом центре, участвует в выставке «5×5=25», рисует костюмы и декорации для некоторых спектаклей Мейерхольда. В 1924 году вместе со Степановой начинает делать рисунки для текстильной промышленности и одежду для массового производства.

**ПУНИ Иван Альбертович** (Pougnu Jean) (1892–1956). Живописец. Член Союза молодежи (Петербург—Петроград, 1909–1917), впоследствии испытывавший влияние кубизма и супрематизма. В 1921 году эмигрирует в Берлин, затем в Париж.

**РОДЧЕНКО Александр Михайлович** (1891–1956). Живописец, декоратор, фотограф, кинематографист. В 1919 году возглавляет ИЗО в Наркомпросе. Один из создателей ИНХУКа (1920 год) и первой рабочей группы конструктивистов (1921 год). В 1920 году преподает во ВХУТЕМАСе, где два года спустя возглавляет факультет по обработке металла (метфак). Сотрудничает с журналами «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ». С 1924 года занимается фотографией и театральными декорациями.

**СТЕНБЕРГ Владимир Августович** (1899–1982), **СТЕНБЕРГ Георгий Августович** (1900–1933). Живописцы, графики, дизайнеры, театральные актеры. Члены ИНХУКа и Обмоху, а также первой рабочей группы конструктивистов.

**СТЕПАНОВА Варвара Федоровна** (1894–1958). Художница, модельер, сценограф. Член ИЗО и ИНХУКа, с 1920 по 1925 год работает в ателье ИЗО в Академии коммунистического воспитания имени Крупской. Сотрудничает с журналами «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ». Преподает во ВХУТЕМАСе, с 1924 по 1925 год работает на Первой государственной ситценабивной фабрике. Создает 150 рисунков для тканей, из которых 20 были реализованы. Занимается кино, театром; с конца 20-х годов вместе с мужем, А.М.Родченко, иллюстрирует книги, журналы и альманахи.

**ТАРАБУКИН Николай Михайлович** (1899–1956). Искусствовед. С 1920 по 1924 год — секретарь ИНХУКа, активно участвует в полемике о производственном искусстве. С 1924 года руководит отделом Государственной академии художественных наук. В 1928 году публикует работу о Богаевском, после чего обвиняется в формализме: последующие его работы будут изданы лишь после его смерти. Автор одного из фундаментальных трудов о производственничестве: «От мольберта к машине». М., 1923.

**ТАТЛИН Владимир Евграфович** (1885–1953). Живописец, график, театральный актер. С 1918 по 1921 год преподает во ВХУТЕМАСе, с 1927 по 1930 год — во ВХУТЕИНе. Под влиянием кубизма и футуризма вскоре приходит к конструктивизму, одним из главных представителей которого становится. Широко известен его проект памятника Третьему Интернационалу (1919–1920).

**ФАВОРСКИЙ Владимир Андреевич** (1886–1964). График и живописец. С 1921 года преподает на полиграфическом факультете во ВХУТЕМАСе, ректором которого является с 1923 по 1925 год. Уходит из ВХУТЕИНа в 1929 году, преподает в Полиграфическом Институте (1930–1934), в Институте изобразительных искусств (1934–1938) и в Институте прикладного и декоративного искусства (1942–1948) в Москве.

**ЧУЖАК (НАСИМОВИЧ) Николай Федорович** (1876–1937). Литературный критик и журналист. Член РСДРП с 1904 года. В 1923 году начинает сотрудничать с «ЛЕФом», из которого уходит в конце того же года, после конфликта с другими членами редакции. Автор многочисленных статей, а также книги «К диалектике искусств». Чита, 1921.

**ШКЛОВСКИЙ Виктор Борисович** (1893–1984). Писатель и литературовед. Близок к футуристам, член ОПОЯЗа (Общество изучения поэтического языка). Наиболее значимые работы этого периода собраны в его книге «О теории прозы», изданной в 1925 году. Один из выдающихся представителей формальной школы.

**ШТЕРЕНБЕРГ Давид Петрович** (1881–1948). Живописец и график. С 1918 по 1920 год — директор ИЗО Наркомпроса; с 1925 по 1930 год — председатель Общества станковистов. Преподает в свободных государственных мастерских и в Московском ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе с 1920 по 1930 год.

**ЭЙЗЕНШТЕЙН Сергей Михайлович** (1898–1948). Режиссер. Ученик Мейерхольда, с 1920 года работает в первом рабочем театре Пролеткульта в Москве. В 1923 году пишет «Монтаж аттракционов», ставший манифестом театра политической агитации. В 1925 году снимает знаменитый фильм «Броненосец Потемкин».

**ЭКСТЕР Александра Александровна** (1884–1949). Художник-кубист и модельер. В 1908–1914 гг. учится в Академии в Париже. Вернувшись в Москву, в 1916–1922 гг. создает декорации и костюмы для спектаклей Московского камерного театра («Фамира Кифаред» Анненского, «Ромео и Джульетта» Шекспира, «Саломея» Уайльда). В 1921 году участвует в выставке «5×5=25» в Москве; в 1921–22 гг. преподает во ВХУТЕМАСе. Создает модели современной одежды и комбинезоны для Ателье мод. В 1924 году уезжает во Францию.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- А.Б. Изобразительное искусство массам // Рабис. 1929. № 21. С. 9.
- А.Б. О подготовке работников искусств // Советское искусство. 1925. № 8. С. 52–55.
- А.Б. О воспринимающей среде в искусстве // Советское искусство. 1925. № 4–5. С. 26–28.
- А.Б. XI выставка АХР // Рабис. 1929. № 43. С. 7.
- А.Б. Оформление стенгазеты // Рабис. 1929. № 44. С. 4.
- А.Б. Художник и первое мая // Рабис. 1929. № 18. С. 9.
- Авраамов А. Научная организация художественного материала // Советское искусство. 1928. № 4. С. 34–38.
- Адамович С. День печати, стенгазеты и самокритика // Рабис. 1929. № 18. С. 4.
- Аксельрод Л.И. Вопросы искусства // Красная новь. 1926. № 7. С. 146–151.
- Аксельрод Л.И. Методологические вопросы искусства // Красная новь. 1926. № 7. С. 175–188.
- Альманах Пролеткульта. М., 1925.
- Арватов Б.И. Агиткино // Кино-фот. 1922. № 2. С. 2.
- Арватов Б.И. А спорт забыли // Зрелища. 1922. № 4. С. 14.
- Арватов Б.И. А. *Гаснев*. Пачка ордеров. Рига, 1912 // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 243–245.
- Арватов Б.И. АХРР на заводе // Жизнь искусства. 1925. № 30. С. 5.
- Арватов Б.И. Бежим, бежим // Зрелища. 1923. № 35. С. 6.
- Арватов Б.И. «Вещь». Берлин. № 1–3. С. 56. 1922 // Печать и революция. 1922. С. 341–342.
- Арватов Б.И. Две группировки // Зрелища. 1922. № 8. С. 9.
- Арватов Б.И. Георг Гросс об искусстве // Вестник работников искусств. 1926. № 3–4. С. 8–9.
- Арватов Б.И. Грядущий театр // Зрелища. 1923. № 24. С. 6.
- Арватов Б.И. *H. Walden*. Ein blick in kunst // Печать и революция. 1922. № 3 (6). С. 307–308.
- Арватов Б.И. *И. Кон*. Общая эстетика // Красная новь. 1921. № 4. С. 289–290.
- Арватов Б.И. Искусство и госпромышленность // Жизнь искусства. 1925. № 28. С. 8–9.
- Арватов Б.И. Искусство и качество промышленной продукции // Советское искусство. 1925. № 7. С. 39–43.
- Арватов Б.И. Искусство и классы. М.; Пгр., 1923.
- Арватов Б.И. Искусство и организация быта // Печать и революция. 1926. № 4. С. 83–89.
- Арватов Б.И. Искусство и производство // Горн. 1922. № 2 (7). С. 103–108.
- Арватов Б.И. Искусство и производство // Горн. 1923. С. 119–131.

- Арватов Б.И. Искусство и производство. Сборник статей. М., 1926.
- Арватов Б.И. Изобразительные искусства // Печать и революция. 1922. № 7. С. 140–146.
- Арватов Б.И. *К. Малевич*. Бог не скинут // Печать и революция. 1922. № 7. С. 343–344.
- Арватов Б.И. Кино и конструктивизм // Художественный труд. М.; Пгр., 1923. № 4. С. 63–64.
- Арватов Б.И. Киноплатформа // Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С. 34–37.
- Арватов Б.И. Когда придет массовый театр? // Твори! 1921. № 3–4. С. 32–34.
- Арватов Б.И. Контр-революция формы. О Валерии Брюсове // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 215–230.
- Арватов Б.И. Квалифицированный человек или гашиш? // Зрелища. 1922. № 6. С. 14.
- Арватов Б.И. Леонардо да Винчи // Горн. 1920. № 5. С. 29–36.
- Арватов Б.И. Музей утилитарного искусства // Жизнь искусства. 1925. № 32. С. 4.
- Арватов Б.И. На повороте // Твори! 1920. № 1. С. 11–13.
- Арватов Б.И. На путях к пролетарскому искусству // Печать и революция. 1922. № 1. С. 65–75.
- Арватов Б.И. Наступление правых // Жизнь искусства. 1925. № 26. С. 2–3.
- Арватов Б.И. Натан Альтман. Берлин, 1924.
- Арватов Б.И. О художественной культурности среди рабочих // Советское искусство. 1925. № 9. С. 63–65.
- Арватов Б.И. О художественном ликвидаторстве // Вестник работников искусств. 1925. № 7. С. 4.
- Арватов Б.И. О новом этапе в пролетарском художественном движении // Советское искусство. 1925. № 6. С. 16–19.
- Арватов Б.И. Об агит- и прозискусстве. М., 1930.
- Арватов Б.И. Общество художественной промышленности // Вестник работников искусств. 1926. № 1–2. С. 6.
- Арватов Б.И. Овеществленная утопия // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 61–64.
- Арватов Б.И. Организация революционного праздника // Пролетарское студенчество. 1923. № 2. С. 35–37.
- Арватов Б.И. Отражать, подражать или строить? // Горн. 1922. № 1 (6). С. 107–110.
- Арватов Б.И. От режиссуры театра к монтажу быта // Эрмитаж. 1922. № 11. С. 1.
- Арватов Б.И. Ответ на статью Григорьева // Жизнь искусства. 1925. № 33. С. 4–6.
- Арватов Б.И. Почему не умерла станковая картина // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 38–41.
- Арватов Б.И. Причем тут рабочий класс? // Зрелища. 1923. № 39. С. 3.
- Арватов Б.И. Принцесса Брамбилла // Твори! 1920. № 1. С. 14–15.
- Арватов Б.И. Пролетариат и левое искусство // Вестник искусств. 1922. № 1. С. 10–11.
- Арватов Б.И. Пути пролетариата в изобразительном искусстве // Пролетарская культура. 1920. № 13–14. С. 67–77.
- Арватов Б.И. Реакция в живописи // Советское искусство. 1925. № 4–5. С. 70–74.
- Арватов Б.И. Русское искусство // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 211.

- Арватов Б.И. Сегодняшние задачи искусства в промышленности // Советское искусство. 1926. № 1. С. 83–89.
- Арватов Б.И. Синтаксис Маяковского // Печать и революция. 1923. № 1. С. 84–102.
- Арватов Б.И. Социологическая поэтика. М., 1928.
- Арватов Б.И. Современный художественный рынок и станковая картина // Новый ЛЕФ. 1928. № 2. С. 7–11.
- Арватов Б.И. Станковое искусство // Творчество. 1922. № 1–4. С. 54–60.
- Арватов Б.И. Театр и быт // Зрелища. 1923. № 55. С. 6.
- Арватов Б.И. Театр и плакат // Зрелища. 1923. № 60. С. 7.
- Арватов Б.И. Театр как производство // О театре. Тверь, 1922. С. 113–122.
- Арватов Б.И. Театральная парфюмерия и левое неприличие // Зрелища. 1923. № 31–32. С. 7.
- Арватов Б.И. Утопия или наука? // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 16–21.
- Арватов Б.И. Эллинский дорический храм // Горн. 1919. № 4. С. 67–73.
- Арватов Б.И. Юбилейные силлогизмы // Зрелища. 1923. № 30. С. 17.
- Аркин Д. Эстетика вещи и наша художественная культура // Печать и революция. 1929. № 4. С. 18–30.
- Аркин Д. Искусство бытовой вещи. М., 1932.
- Аркин Д. Вещное искусство // Художественная жизнь. 1920. № 4/5. С. 3–5.
- Бабушинский А. Очередная задача в деле художественного воспитания // Художественная жизнь. 1920. № 3. С. 1–2.
- Бартрам Н. Крестьянское декоративное искусство // Вестник работников искусств. 1925. № 7. С. 5–6.
- Бартрам Н. Москва и художественная промышленность // Строительство Москвы. 1926. № 8. С. 13–16.
- Барышников А. Художественное образование // Советское искусство. 1927. № 5. С. 108–115.
- Бебутов В. Актер и одежда его ремесла // Зрелища. 1923. № 35. С. 4.
- Беляев В. Конструктивисты Москвы на выставке печати в Кельне // Рабис. 1928. № 19. С. 11.
- Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.
- Бернштейн Н. «Свободный художник» или работник? // Рабис. 1928. № 26. С. 3.
- Бескин Е. Изо-художник и изо-выставка // Рабис. 1929. № 49. С. 5.
- Бескин Е. Театральный ЛЕФ // Советское искусство. 1925. № 6. С. 47–60.
- Бескин Е. Умер Фриче // Рабис. 1929. № 38. С. 7.
- Бескин Е.М. Каким будет искусство в эпоху железа? // Зрелища. 1924. № 71.
- Бескин О. Ответ направо — запрос налево // Советское искусство. 1925. № 6. С. 6–16.
- Бехтерев В.М. Коллективная рефлексология. Пгр., 1921.
- Бехтерев В.М. Личность и труд // Научно-технический вестник. Пгр., 1920. № 1. С. 1–9.
- Бехтерев В.М. Общие основания рефлексологии. Пгр., 1918.
- Блюм О. Еще раз о форме и содержании // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 7–9.
- Блюменфельд В. Массовое художественное производство // Жизнь искусства. 1925. № 29. С. 13–14.

- Богданов А. Идеал воспитания // Пролетарская культура. 1918. № 2. С. 16–19.
- Богданов А. Культурные задачи нашего времени. М., 1911.
- Богданов А. Методы труда и методы познания // Пролетарская культура. 1918. № 4. С. 3–13.
- Богданов А. Наша критика. Статья первая: О художественном наследстве // Пролетарская культура. 1918. № 2. С. 4–13.
- Богданов А. Наука и рабочий класс. М., 1918.
- Богданов А. Очерки всеобщей организационной науки. Самара, 1921.
- Богданов А. Пролетарский университет // Пролетарская культура. 1918. № 5. С. 9–22.
- Богданов А. Социализм науки. М., 1918.
- Богданов А. Что такое пролетарская поэзия? // Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 12–22.
- Богданов А. Элементы пролетарской культуры в развитии рабочего класса. М., 1920.
- Богданов А. Эмпириомонизм. СПб., 1904–1906.
- Болтянский Г. Художественно-производственная фильма // Жизнь искусства. 1925. № 34. С. 12.
- Брик О. Доклад. Первая всероссийская конференция заведующих подотделами искусств (19–25 декабря 1920 года) // Вестник работников искусств. 1921. № 4–5. С. 76.
- Брик О.М. Любовь Попова // Зрелища. 1924. № 5. С. 89.
- Брик О.М. От картины к фото // Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С. 29–33.
- Брик О.М. От картины к ситцу // ЛЕФ. № 2 (6). С. 27–35.
- Брик О.М. Услужливый эстет // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 92–103.
- Б[рик] О. В производство // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 105–106.
- В мастерской братьев Стенберг // Рабис. 1928. № 49. С. 8.
- В мастерской К.С. Мельникова // Рабис. 1929. № 46. С. 8.
- В мастерской М.Я. Гинзбурга // Рабис. 1928. № 47. С. 5.
- В.Т. Еще о левом искусстве. // Вестник искусств. 1922. № 2. С. 3–4.
- Вайнштейн. Искусство и организационная теория // Вестник Коммунистической Академии. 1925. № XI.
- Вардин И. Платформа конструктивизма // На литературном посту. 1929. № 9. С. 20–28; № 10. С. 19–34.
- Варст [Варвара Степанова]. О работах конструктивистской молодежи // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 53–56.
- Варст. Рабочий клуб // СА. 1926. № 1. С. 36.
- Веснин А.А. О задачах художника // Хан-Магомедов С.О. Александр Веснин. М., 1983. С. 28.
- Винер А. Рационализация режиссерской работы // Рабис. 1928. № 17. С. 6–7.
- Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. Сборник. М.; Л., 1925.
- Воронский А. Искусство как познание жизни и современности // Красная новь. 1923. IV. С. 347–384.
- Воронский А. Искусство видеть мир. М., 1987.
- Воронский А. Литературные заметки // Красная новь. 1923. № 1. С. 290–305.
- Всероссийский совет культурно-просветительных организаций ЦК организациям Пролеткульта. I. План организации Пролеткульта. 2. Конференции Пролеткульта. М., 1919.

Всероссийский совет пролетарских культурно-просветительных организаций. Под знамя Пролеткульта (сборник статей). Ростов-на-Дону, 1920.

Всероссийский совет пролетарских культурно-просветительных организаций. Резолюции всероссийских совещаний Пролеткульта по вопросам труда, литературы и изобразительных искусств. Ростов-на-Дону, 1921.

Вторая московская губернская конференция работников ИЗО // Вестник работников искусств. 1921. № 4–5. С. 130–135.

Ган А. Борьба за «Массовое Действо» // О театре. Тверь, 1922. С. 49–80.

Ган А. Что такое конструктивизм? // СА. 1928. № 3. С. 79–81.

Ган А. Факты за нас // СА. 1926. № 2. С. 39.

Ган А. Кинематограф и кинематография // Кино-фот. 1922. № 1. С. 1.

Ган А. Кино отдел «Зрелищ» // Зрелища. 1923. № 56. С. 12–13.

Ган А. Кино-авангард // Кино-фот. 1922. № 2. С. 1.

Ган А. Кино-правда // Кино-фот. 1922. № 4. С. 3–4.

Ган А. Конструктивизм // Зрелища. 1923. № 55. С. 12–13.

Ган А. Конструктивизм, могильщик искусства // Зрелища. 1924. № 78. С. 3–6.

Ган А. Конструктивизм. Тверь, 1922 [Milano, 1977: репринт изд. 1922 г.]

Ган А. Конструктивизм. Факты необходимы // Зрелища. 1924. № 80. С. 4.

Ган А. Первое // Кино-фот. 1922. № 3. С. 1.

Гапоненко Г. Командир машины // Искусство в массы. 1929. № 5–6. С. 8–11.

Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 35–45.

Гвоздев А.А. Театр имени Вс.Мейерхольда (1920–1926). Л., 1927.

Глебова Т. «Левый фронт» и кинематография // Кино-фот. 1922. № 5. С. 1–3.

Голлербах Е. Несколько слов о художественном труде // Архив истории труда в России. 1923. № 9. С. 159–163.

Гольдман А. На организационный фронт // Вестник работников искусств. 1922. № 1 (12). С. 8–10.

Гольдман А. О производственном выдвижении // Рабис. 1928. № 26. С. 2–3.

Гольдман А. Первые итоги // Вестник работников искусств. 1922. № 2 (13). С. 8–12.

Гольдман А. Внимание производственным совещаниям // Рабис. 1928. № 47. С. 1.

Гольдман А. За планирование художественного производства // Рабис. 1928. № 46. С. 6.

Горин А. Через культуру к рационализации производства // Рабис. 1927. № 40 (82). С. 1.

Горин А. Искусство и производственный союз // Вестник работников искусств. 1920. № 1. С. 24–26.

Горин А. Школа и производство // Рабис. 1929. № 32. С. 3.

Грабарь И. На поворотах осторожнее // Среди коллекционеров. 1923. № 6. С. 46–47.

Гроссман И., Рощин. О природе действенного слова // ЛЕФ. 1924. № 2 (6). С. 89–100.

Денисов В. Группировки в искусстве // Жизнь искусства. 1925. № 4. С. 6.

Дукор И. Рефлексология и искусство // Под знаменем марксизма. 1928. № 6. С. 171–182.

- Е.И. «Последнее слово» отживающей культуры // Музыка и революция. 1927. № 9 (21). С. 3–6.
- Жемчужный. *А.Ган*. Конструктивизм // Зрелища. 1922. № 9. С. 8.
- Задачи художественного просвещения. Доклад В.Мейерхольда // Вестник театра. 1921. № 80–81. С. 7.
- Загорский М. О человеке, который был Четвергом // Зрелища. 1923. № 67. С. 3–4.
- Зелинский К. Конструктивизм и социализм // Бизнес. Сборник литературного центра конструктивистов. М., 1929.
- И.М. Художники и производство // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 25–26.
- Иванов А. Задачи художественного образования // Пролетарская культура. 1920. № 17–19. С. 57–61.
- Иванов А. Искусство и отдых. М., 1927.
- Иванов А. Искусство. Опыт социально-рефлексологического анализа. М., 1927.
- ИЗО фронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. М.; Л., 1931.
- ИЗО. О реорганизации ВХУТЕМАСа // Советское искусство. 1925. № 8. С. 81.
- Изобразительное искусство // Советское искусство. 1927. № 5. С. 58–61.
- Изобразительные искусства // Художественная жизнь. 1919. № 1. С. 21–24.
- Изорам // Рабис. 1929. № 49. С. 10–11.
- Имас М. Октябрь и задачи искусства // Рабис. 1929. № 45. С. 2.
- Институт художественной культуры // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 85–88.
- Инструкция по организации пролеткультов (организация клубов) на командных курсах рабоче-крестьянской Красной Армии. М., 1919.
- Искусство в быту. Текстиль // Рабис. 1929. № 7. С. 7.
- Искусство в производстве. Сборник художественно-производственного совета отдела изобразительных искусств Наркомпроса. М., 1921.
- Искусство в СССР и задачи художников. М., 1928.
- Искусство и производство. Протокол доклада в Центральном клубе Московского Пролеткульта 27 марта 1923 года // Горн. 1923. № 8. С. 257–258.
- Искусство и труд // Красная нива. 1923. № 17. С. 21.
- Искусство и урожай // Рабис. 1929. № 9. С. 1–2.
- Какой театр нужен рабочему классу // Горн. 1923. № 8. С. 250–252.
- Калинин Ф. О профессионализме рабочих в искусстве // Пролетарская культура. 1919. № 7–8. С. 29–31.
- Кан И. Три типа культур // Горн. 1922. № 1 (6). С. 28–36.
- Кандинский. О великой утопии // Художественная жизнь. 1920. № 3. С. 2–4.
- Коган П.С. Итоги // Вестник работников искусств. 1920. № 2–3. С. 4–8.
- Коган П.С. О Париже и парижской выставке // Искусство и трудящиеся. 1925. № 14. С. 5–6.
- Коммуна // Красный Октябрь. 1924. № 1. С. 160–170.
- Конструктивизм // СА. 1926. № 3, обложка.
- Конструктивисты // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 251–252.
- Конструктивисты // Зрелища. 1923. № 68. С. 17.
- Корев С. Ближайшие задачи художественной работы // Советское искусство. 1926. № 1. С. 39–43.

- Корев С. Первый съезд клубных работников // Художник и зритель. 1924. № 6–7. С. 109–118.
- Корницкий И. Отзыв о Искусстве и производстве // Печать и революция. 1921. № 2. С. 218.
- Королев И. Пионеры и искусство // Рабис. 1929. № 34. С. 2.
- Королев И. Установка первомайского праздника-спектакля // Рабис. 1928. № 18. С. 7.
- Кронман Е. Уход в технику // Бригада художников. 1932. № 1–6. С. 19–23.
- Кушнер Б. Исполнение просьбы // Новый ЛЕФ. 1928. № 12. С. 40–42.
- Кушнер Б. Музыка и труд // Горн. 1922. № 1 (6). С. 110–113.
- Кушнер Б. Организаторы производства // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 97–103.
- Кушнер Б. Реформа формы // Горн. 1922. № 2 (7). С. 109–114.
- Л-ов. О художниках, индустриализации и чиновниках из главискусства // Искусство в классы. 1929. № 3–4. С. 42.
- Лавинский А. Прозрабы // ЛЕФ. 1925. № 3 (7). С. 76а–76б.
- Лаврский Н. Указатель книг и статей по вопросам искусства. М., 1919.
- Ларина Е., Ларин Ю. Вопросы рабочей жизни. М.; Л., 1928.
- Ленин В.И. О пролетарской культуре // Красная новь. 1926. № 3.
- Лежнев А. Пролеткульт и пролетарское искусство // Красная новь. 1924. № 2 (19). С. 272–287.
- Литературные манифесты. Сборник материалов. М., 1929.
- Лотман Ю.М. Культура и информация // Материалы к курсу теории литературы. Вып. I. Тарту, 1970. С. 3–6.
- Луначарский А. Изобразительное искусство на службе жизни (1929) // Он же. Об искусстве. М., 1982. Т. 2. С. 251–258.
- Луначарский А. Наши задачи в области художественной жизни (1921) // Он же — 1982. Т. 2. С. 83–94.
- Луначарский А. Нужна ли федерация ИЗО художников? (1928) // Он же — 1982. Т. 2. С. 219–220.
- Луначарский А. О великой утопии // Художественная жизнь. 1920. № 3. С. 2–3.
- Луначарский А. О значении «прикладного» искусства (1923) // Он же — 1982. Т. 2. С. 123–128.
- Луначарский А. Об отделе изобразительных искусств (1920) // Он же — 1982. Т. 2. С. 79–83.
- Луначарский А. Революция и искусство // Коммунистическое просвещение. 1920. № 1. С. 24–26. Переиздано в сб. «Искусство и революция». М., 1924, с добавлением второй главы.
- Луначарский А. Советское государство и искусство (Искусство как производство) (1922) // Он же — 1982. Т. 2. С. 101–103.
- Луначарский А.В. Об искусстве. М., 1982. Т. 1–2.
- Луначарский А.В. Современны ли подумать рабочему об искусстве одеваться? // Искусство одеваться. 1928. № 1. С. 3.
- Луначарский А.В. Статьи о литературе. Т. 2. М., 1988.
- Луначарский об искусстве // Рабис. 1927. № 41. С. 2.
- Луначарский А. Что такое Народный комиссариат просвещения // Красная нива. 1923. № 42. С. 14–15, 18.
- Лухманов Н. Ливень пошлости // Искусство. 1929. № 7–8. С. 13–18.

- Малков Н. Формы революционного творчества // Жизнь искусства. 1925. № 4. С. 4–5.
- Мастерские Мейерхольда // Зрелища. 1923. № 53. С. 7.
- Маца И. Положение современного искусства в СССР и актуальные задачи художников // Искусство в СССР и задачи художников. М., 1928. С. 9–29.
- Маяковский В.В. Полное собрание сочинений. М., 1957.
- Мейерхольд Вс. Актер будущего и биомеханика // Он же. Статьи, письма, речи, беседы 1917–1939. М., 1968. Т. 2. С. 486–489.
- Мейерхольд Вс. Актер будущего // Эрмитаж. 1922. № 6. С. 10–11.
- [Мейерхольд Вс.] Тезисы докладчика // Вестник театра. 1921. № 78–79. С. 15.
- Мейерхольд Вс. Вещественное оформление // Он же. — 1968. Т. 2. С. 52.
- Мейерхольд Вс. Задачи художественного просвещения // Вестник театра. 1921. № 80–81. С. 7.
- Могилевский Л. К рационализации кино-фабрик // Рабис. 1927. № 28 (70). С. 1.
- Момент изобразительности в массы // Горн. 1923. № 8. С. 45–46.
- Московский театр революции. М., 1929.
- Мюренберг А. Жизнь трактора // Искусство в массы. 1929. № 5–6. С. 12–14.
- Народное образование в СССР. Сборник документов 1917–1973 гг. М., 1974.
- Наука и техника в производстве и быту. М., 1929.
- Наука и техника в СССР 1917–1927. М., 1928.
- Научное кино за 10 лет // Советское кино. 1927. № 7. С. 23.
- Нерадов Г. Художники на производстве // Советское искусство. 1925. № 3. С. 11–17.
- Нелидов А. Театральное производство // Вестник работников искусств. 1926. № 3–4. С. 3.
- О Пролеткультах // Правда. 1920. 1 декабря.
- О театре. Тверь, 1922.
- О художественной политике ИЗО Наркомпроса // Творчество. 1920. № 11–12. С. 26–28.
- Обзор деятельности изобразительных искусств. Пгр., 1920.
- Октябрьская революция и фабзавкомы. I–II. М., 1927.
- Орамовский Е. Единый фронт ИЗО // Вестник работников искусств. 1925. № 4 (26). С. 5.
- Орамовский Е. Настоящее будущее ИЗО // Вестник работников искусств. 1922. № 3–4. С. 22–23.
- Организациям Пролеткульта. 1. План организации Пролеткульта. 2. Конференция Пролеткульта. М., 1919.
- Основные задачи художественного воспитания // Творчество. 1920. № 11–12. С. 28–29.
- От редакции // Ателье. 1923. № 1. С. 1.
- От редакции // Октябрь. 1924. № 1. С. 1.
- П.В. Организующее значение музыки // Вестник работников искусств. 1924. № 1. С. 15.
- Памяти Л.С.Поповой // ЛЕФ. 1924. № 2 (6). С. 3–4.
- Пашина А. Кустарные промыслы и их будущее // Советское искусство. 1926. № 5. С. 45–49.

- Первая всероссийская конференция по художественной промышленности. М., 1920.
- Первая программа рабочей группы конструктивистов // Эрмитаж. 1922. № 13. С. 1.
- Первая рабочая группа конструктивистов // Первая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. М., 1924. С. 14–16.
- Первая рабочая организация художников // Первая дискуссионная выставка... С. 20.
- Первенствующая задача в области искусства // Творчество. 1920. № 11–12. С. 30–31.
- Перцов В. Веймарская школа конструктивистов // Вестник работников искусств. 1926. № 6. С. 6.
- Перцов В.О. За новое искусство. 1925.
- Перцов В. Идеология и техника в искусстве // Новый ЛЕФ. 1927. № 5. С. 19–26.
- Перцов В. Маяковский: материалы и исследования. М., 1940.
- Перцов В. На стыке искусства с производством // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 22–25.
- Перцов В. Писатель на производстве: опыт постановки вопроса. М., 1931.
- Перцов В. Производство и искусство // Организация труда. 1921. № 1. С. 128–131.
- Перцов В. Ревизия Левого Фронта в современном русском искусстве. М., 1925.
- Перцов В. Современные задачи науки о труде // Горн. 1922. № 1 (6). С. 80–82.
- Печатный материал для критики, смонтированный конструктивистом Родченко // Кино-фот. 1922. № 1. С. 13.
- Плетнев В. На идеологическом фронте // Правда. 1922. 27 сентября.
- Плетнев В. О коллективном творчестве // Горн. 1920. № 5. С. 55–59.
- Плетнев В. Современный момент и задачи Пролеткульта // Горн. 1922. № 1 (6). С. 20–28.
- Под знамя Пролеткульта. Ростов-на-Дону, 1920.
- Политпросветработа и искусство / Ред. Р.А. Пельше, С.И. Корева. М.; Л., 1926.
- Полянский В. О «левом фронте» в искусстве // Под знаменем марксизма. 1923. № 4–5. С. 197–207.
- Прозраба // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 59.
- Пунин Н. Татлинова башня // Вещь. 1922. № 1. С. 22.
- Пунин Н.Н. Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования. Пгр., 1920.
- Пунин Н.Н. Современное искусство. Пгр., 1920.
- Пунин. Татлин. Пгр., 1921.
- Пять лет. К 5-летию Всерабиса // Художник и зритель. 1924. № 4–5. С. 3–4.
- Рейснев Н. Старое и новое // Красная новь. 1922. № 2 (6). С. 276–285.
- Резолюция по вопросу об изобразительных искусствах (докладчик Андреев) // Пролетарская культура. 1918. № 5. С. 37.
- Резолюция по научно-художественным вопросам (Всероссийская конференция заведующих подотделами искусств) // Вестник театра. 1921. № 80–81. С. 12.
- Рогинская Ф. Болезни ИЗО-клубной работы // Искусство в массы. 1929. № 1–2. С. 14–15.
- Рогинская Ф. Вопросы производственного искусства // Красная новь. 1925. № 4. С. 273–281.

- Родченко А. К фото в этом номере // Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С. 28–29.
- Родченко А. Предостережение // Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 36–37.
- Родченко А. Против суммированного портрета за монументальный снимок // Новый ЛЕФ. 1928. № 4. С. 14–16.
- Родченко А. Техническое рисование // Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 27–28.
- Ромашев Б. Театральные очерки // Художник и зритель. 1924. № 1. С. 24–31.
- Сабанеев Л. Музыка, сцена и современная проблема искусства // О театре. Тверь, 1922. С. 143–151.
- Самардина С. За общественника в художественном производстве // Рабис. 1929. № 26. С. 10.
- Самардина С. Основное в культурно-просветительной работе // Рабис. 1929. № 19. С. 4–5.
- Сенькин С. ВХУТЕМАС // Горн. 1923. № 8. С. 273–275.
- Скачко А. Задачи государства в области искусства // Вестник искусств. 1922. № 2. С. 2–3.
- Смирнов Н.Г. Конструктивизм как эпоха в искусстве // Зрелище. 1923. № 62. С. 4.
- Смирнов Н.Г. Конструктивизм. Ответ А. Гану // Зрелище. 1924. № 83–84. С. 4.
- Советское искусство за 15 лет. М.; Л., 1933.
- Список профессий рабочей группы Всерабиса // Вестник работников искусств. 1921. № 7–9. С. 65.
- Справочник отдела ИЗО Наркомпроса. М., 1920. Вып. 1.
- Стернберг Д. Наша задача // Художественная жизнь. 1920. № 2. С. 5–6.
- Стернберг Д. От теории к делу // Художественная жизнь. 1920. № 4–5. С. 18–19.
- Сыркин М. Искусство и техника. Минск, 1928.
- Тарабукин Н. *Арватов*. Искусство и классы // Горн. 1923. № 8. С. 153–154.
- Тарабукин Н. Искусство дня. М., 1925.
- Тарабукин Н. Искусство и пролетариат // Пролетарское студенчество. 1923. № 2. С. 125–136.
- Тарабукин Н. Опыт теории живописи. М., 1923.
- Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923.
- Тарабукин Н. Первая всероссийская художественно-промышленная выставка // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 250–251.
- Тарабукин Н. Художник в клубе. М., 1926.
- Татлин В.Е. Искусство в технику // Выставка работ заслуженного деятеля искусств В.Е.Татлина. М; Л., 1932. С. 5–9. [Опубликовано также в: Бригада художников. 1932. № 1–6. С. 15–16.]
- Театрально-декоративное искусство за 5 лет / Под ред. П.М. Дульского. Казань, 1924.
- Тезисы по искусству // Горн. 1923. № 8. С. 3–4.
- Тихонович В. Форма и содержание в искусстве // Вестник искусств. 1922. № 3–4. С. 3–5.
- Тихонович В. Искусство массам // Вестник работников искусств. 1925. № 10. С. 4–5.
- Ткаченко Н. Художник сегодня // Рабис. 1927. № 15. С. 9.
- Топорков А. О культурных навыках // Народный учитель. 1928. № 9. С. 66–81.

- Трайнин И. Основные вехи рационализации кино-производства // Рабис. 1927. № 42. С. 3.
- Третьяков С. «Земля дыбом» // Зрелища. 1923. № 27. С. 6–7.
- Третьяков С. Искусство в революции и революция в искусстве // Горн. 1923. № 8. С. 111–118.
- Третьяков С. ЛЕФ и НЭП // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 70–78.
- Третьяков С. Производственный сценарий // Новый ЛЕФ. 1928. № 2. С. 29–34.
- Троцкий Л. Радио, наука, техника и общество // Красная новь. 1927. № 2. С. 133–143.
- Трудовая повинность работников искусств // Вестник работников искусств. 1920. № 2–3. С. 89–92.
- Тугенхольд Я. Александра Экстер. М., 1922.
- Тугенхольд Я. Бег на месте // Русское искусство. 1923. № 1. С. 88–90.
- Тугенхольд Я. Искусство и революция // Художник и зритель. 1924. № 2. С. 61–74.
- Тугенхольд Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987.
- Тугенхольд Я. Изобразительное искусство и задачи ГПП // Художник и зритель. 1924. № 1. С. 52–57.
- Тугенхольд Я. Памяти Л.Поповой // Художник и зритель. 1924. № 6–7. С. 76–77.
- Тугенхольд Я. Вопросы ИЗО // Художник и зритель. 1924. № 6–7. С. 63–68.
- Фаворский В. Забыть «игру инженера» // Бригада художников. 1932. № 4–5. С. 10–11.
- Федоров-Давыдов. Госплан по делам искусства // Печать и революция. 1925. № 2. С. 139–147.
- Федоров-Давыдов. Тенденции современной русской живописи в свете социального анализа // Красная новь. 1924. № 6 (23). С. 329–348.
- Фриче В. Наша первоочередная задача // Литература и марксизм. 1928. № 1. С. 3–9.
- Фриче В. Социальное значение искусства // Молодая гвардия. 1922. № 1–2. С. 160–174.
- Фриче В. Социология искусства. М.; Л., 1926.
- Фронт художественного труда // Эрмитаж. 1922. № 10. С. 3–4.
- Хвойник И. Борьба за качество формы в промышленности // Советское искусство. 1926. № 3. С. 3–9; № 4. С. 20–26.
- Хвойник И. Что сказал VI всероссийский съезд Рабиса о художниках // Рабис. 1927. № 24. С. 2–3.
- Хвойник И. Год изобразительного искусства // Рабис. 1928. № 45. С. 4.
- Хвойник И. Памяти Я.А.Тугенхольда // Рабис. 1928. № 50. С. 4.
- Херсонская Е. Пропаганда искусством // Вестник искусства. 1922. № 5. С. 2–3.
- Художественная промышленность // Русское искусство. 1923. № 1. С. 99–100.
- Художник и «материальная среда» в мировой фильме (Беседа с художником А.М.Родченко) // Советское кино. 1927. № 5–6. С. 14–15.
- Художник на театре // Рабис. 1927. № 10 (52). С. 8.
- Центральный клуб московского Пролеткульта имени Ф.И.Калинина // Горн. 1923. № 8. С. 246–247.
- Черняк С. Молодняк на кино-производстве // Рабис. 1929. № 52. С. 8.

- Четвертый всероссийский съезд работников искусств // Зрелища. 1923. № 35. С. 11.
- Чужак Н. Искусство в наши дни 1. Фото-лито-изо-монтаж // Жизнь искусства. 1925. № 23. С. 3–4.
- Чужак Н. Искусство в наши дни 2. Мост от иллюзии к материи // Жизнь искусства. 1925. № 25. С. 5–6.
- Чужак Н. К диалектике искусства. 1921.
- Чужак Н. Левее Лефа // Новый ЛЕФ. 1928. № 12. С. 27–32.
- Чужак Н. (ред.) Литература факта. М., 1929.
- Чужак Н. Литература жизнестроения // Новый ЛЕФ. 1928. № 11. С. 15–19.
- Чужак Н. Новый художник и действительность // Жизнь искусства. 1925. № 28. С. 6–7.
- Чужак Н. От распыленных организаций // Жизнь искусства. 1925. № 29. С. 6.
- Чужак Н. Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 12–39.
- Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 70–75.
- Эйзенштейн С. О киношколе // Рабис. 1929. № 32. С. 6–7.
- Энгельмейр П.К. Теория творчества. СПб., 1910.
- Эренбург И. А все-таки она вертится. Берлин, 1922.
- Юон К. Художник и художественная промышленность // Художественный труд. 1923. № 4. С. 9–14.
- Якулов Г. Производство и искусство // Организация труда. 1921. № 2. С. 109–113.

## БИБЛИОГРАФИЯ ПО ТЕМАМ

### ВХУТЕМАС и художественное образование

- А.Б. Московская выставка ВХУТЕИНа // Рабис. 1929. № 20. С. 8.
- А.Р. Из жизни ВХУТЕМАСа // Художник и зритель. 1924. № 1. С. 63–65.
- Барышников А. Производственная практика в плане подготовки работников искусств // Советское искусство. 1923. № 4. С. 28–33.
- Бассехес А. Пути художественной школы // Рабис. 1929. № 34. С. 5.
- Бескин Е. На новых подступах (к вопросу о художественной школе) // Вестник работников искусств. 1923. № 7–8. С. 24–30.
- Бескин Е. Наше художественное образование // Рабис. 1927. № 46 (88). С. 1–3.
- В высших художественных мастерских // Художественный труд. 1923. № 1. С. 18.
- ВХУТЕИИ. М., 1929.
- Выставка производственных факультетов ВХУТЕМАСа // Художник и зритель. 1924. № 2. С. 85.
- Вышинский А. Задачи художественного образования // Рабис. 1929. № 32. С. 2.
- Г.К. Опытный дом Баухауза // Строительная промышленность. 1927. № 4. С. 281–283.
- Говорим о художественной школе // Рабис. 1929. № 32. С. 1.
- Государственные художественные мастерские // Искусство. 1919. № 2. С. 4.
- Декрет Совета народных комиссаров о московских высших государственных художественно-технических мастерских // Ленин В.И. О литературе и искусстве. М., 1957. С. 536–537.

- Корнфельд Я.А. Конференция во ВХУТЕМАСе // СА. 1926. № 5–6. С. 135–137.  
 Королев И. В борьбе за школу // Рабис. 1929. № 34. С. 3.  
 Кубакин. Конференция по художественному образованию в РСФСР // Советское искусство. 1928. № 5. С. 60–63.  
 Лисицкий Эль. Баухауз в Дессау // Строительная промышленность. 1927. № 1. С. 53–54.  
 Методическое совещание по художественному образованию // Советское искусство. 1925. № 3. С. 47–51.  
 Орановский Е. Художественная культура и ИЗО-производство // Вестник работников искусств. 1924. № 1–2. С. 27–29.  
 Путолов С. О художественной школе // Рабис. 1927. № 26. С. 2.  
 Рабфак искусств в Москве // Рабис. 1929. № 13. С. 4–5.  
 Работы архитектурного факультета ВХУТЕМАСа 1920–1927. М., 1927.  
 Развал ВХУТЕМАСа // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 27–28.  
 Рогинская Ф. Текстильный факультет ВХУТЕМАСа // Советское искусство. 1927. № 1. С. 30–33.  
 Сборник «ВХУТЕИН». М., 1929.  
 Справочник ВХУТЕМАСа и правила приема 1927/28. М., 1927.  
 Театрально-декоративное отделение живописного факультета ВХУТЕМАСа // Советское искусство. 1925. № 4–5. С. 75–76.  
 Шибаев Д. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа // Советское искусство. 1925. № 3. С. 73.

## Архитектура

- Аркин Д. Строительство и «мебельная проблема» // Строительство Москвы. 1929. № 10. С. 7–8.  
 АСНОВА // СА. 1926. № 2. С. 56.  
 Гинзбург М.Я. В поисках современной архитектуры // Художник и зритель. 1924. № 1. С. 57–60.  
 Гинзбург М.Я. Новые методы архитектурного мышления // СА. 1926. № 1. С. 1–4.  
 Гинзбург М.Я. Старое и новое // Архитектура. 1923. № 3–5. С. 3.  
 Гинзбург М.Я. Стилль и эпоха. М., 1924.  
 Гинзбург М.Я. Функциональный метод и форма // СА. 1926. № 4. С. 89–92.  
 [Гинзбург М.Я.] Эстетика современности // Архитектура. 1923. № 1–2. С. 3–6.  
 Гинзбург М.Я., Веснин А.А. Достижения современной архитектуры // Наука и техника СССР 1917–1927. М., 1928. Т. III. С. 403–433.  
 Гропиус В. Архитектор как организатор современного строительства // СА. 1928. № 5. С. 146–148.  
 Декларация об объединении пролетарских архитекторов // Печать и революция. 1929. № 6. С. 125–128.  
 Деревенский киоск (проект Гана) // СА. 1926. № 1. С. 35.  
 Докучаев Н. Архитектура и планировка городов // Советское искусство. 1926. № 6. С. 8–17.  
 Докучаев Н. Архитектура и техника // Советское искусство. 1926. № 8–9. С. 3–9.  
 Докучаев Н. Архитектура рабочего жилища и быт // Советское искусство. 1926. № 3. С. 20–24.

- Докучаев Н. Архитектурные итоги // Рабис. 1927. № 45. С. 5; № 47. С. 4–5.
- Докучаев Н. Современная русская архитектура и западные параллели // Советское искусство. 1927. № 1. С. 5–12; № 2. С. 5–15.
- Зелинский К. Идеология и задачи советской архитектуры // ЛЕФ. 1925. № 3 (7). С. 77–108.
- Конкурсный проект «Дворца Труда» // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 59–62.
- Корбюзье-Сонье. Современная архитектура // Вещь. 1922. № 1. С. 20–21.
- Космачевский Г. Архитектура и рациональное строительство // Вопросы коммунального хозяйства. 1926. № 8 (25). С. 29–32.
- Ле Корбюзье. Урбанизм // СА. 1926. № 1. С. 37.
- Ле Корбюзье-Сонье. Декоративное искусство современности // СА. 1926. № 2. С. 46–47.
- Лисицкий Эль. Культура жилья // Строительная промышленность. 1926. № 12. С. 877–881.
- Лисицкий Эль. Функциональная архитектура // Строительная промышленность. 1927. № 1. С. 55.
- Л.П.Ф. Рациональная мебель в учреждении // Техника управления. 1926. № 2. С. 33–45; № 7. С. 41–49.
- Лухманов Н. Архитектура клуба. М., 1930.
- Малиновский П. Пути рационализации строительства // Строительная промышленность. 1927. № 6–7. С. 398–400.
- Михайлов А. Группировки советской архитектуры. М.; Л., 1932.
- Милютин Н.А. Проблема строительства социалистических городов: основные вопросы рациональной планировки и строительства населенных мест СССР. М., 1930.
- На путях регулирования строительства // Строительная промышленность. 1927. № 2. С. 145–146.
- Пастернак А.Л. Урбанизм // СА. 1926. № 1. С. 4–7.
- Павильон «Известий ЦИК СССР» и «Красной нивы» (проект Экстер) // Красная нива. 1923. № 33. С. 15.
- Проект нового здания универмага в Москве [проект В.А. и А.А.Весниных] // СА. 1926. № 3. С. 68–69.
- Проект здания Московского Центрального Телеграфа и Радиоузла // СА. 1926. № 1. С. 52–57.
- Хвойник И. О современной мебели // Советское искусство. 1926. № 7. С. 54–62.
- Черников Я. Конструкция архитектурных и машинных форм. Л., 1931. [Bazel, Berlin, Boston, Birkhäuser, 1991.]
- Щусев А. Современный архитектурный стиль // Вестник работников искусств. 1926. № 8. С. 5–6.

### Искусство и быт

- Арватов Б.И. Искусство и организация быта // Печать и революция. 1926. № 8–9. С. 45–47.
- Арватов Б.И. От режиссуры театра к монтажу быта // Эрмитаж. 1922. № 11. С. 1.
- Арватов Б.И. Театр и быт // Зрелища. 1923. № 55. С. 6.
- Берштейн. На новом этапе. Перестройка быта в период социализма и задачи комсомольских организаций. М., 1931.

- Бесеньев Н. «Мелочи» стенгазного «быта» // Рабис. 1929. № 44. С. 5.
- Быт и материальное положение инженерно-технических работников Смоленской губернии [отдельный отпечаток из журнала «Экономическая жизнь»]. Смоленск, 1925–1926. № 4–5.
- Быт и молодежь. Указатель книг. Л., 1928.
- ВЛКСМ. Ленинградский областной комитет. Материалы к первой областной конференции по социалистическому переустройству быта. 17–20 марта 1930 г. Л., 1930.
- Вокруг проблемы быта // Бюллетени литературы и жизни. 1923. № 2. С. 20–26.
- Григоров Г., Скотов С. Старый и новый быт. М.; Л., 1927.
- Дмитриев В., Галин Б. На путях к новому быту. М., 1927.
- Долинский И. Право и быт // Красная нива. 1927. № 22. С. 535–538.
- Земенков В. Искусство как организатор быта // Печать и революция. 1926. № 4. С. 83–89.
- Кабо Е.О. Очерки рабочего быта. Опыт монографического исследования домашнего рабочего быта. М., 1928.
- Коллонтай А.А. Брак и быт // Рабочий суд. 1926. № 5. С. 364–378.
- Коллонтай А.А. Общество и быт // Коммунистка. 1921. № 10–11. С. 6–9.
- Комсомольский быт. Сборник статей / Ред. И.Расин. М.; Л., 1917.
- Культура и быт. Сборник статей под редакцией коллегии научных сотрудников при ЦК Пролеткульта. М., 1924.
- Луначарский А. О быте. М.; Л., 1927.
- Лядов. Вопросы быта. М., 1925.
- Маяковский В. Стабилизация быта // Маяковский В. Полное собрание сочинений. М., 1978. Т. 4. С. 151–155.
- Музыка и быт // Октябрь. 1924. № 1. С. 176–179.
- Мурин В. Быт и нравы деревенской молодежи. М., 1926.
- Новый быт // Красная панорама. 1924. № 13 [обложка]; № 24. С. 19.
- Новый быт, новое строительство // Строительная промышленность. 1929. № 1. С. 41–46.
- Петербургский. Театр и советский быт // Жизнь искусства. 1925. № 27. С. 2–3.
- Петряков И.П. Рабочая кооперация — путь к новому быту. М.; Л., 1927.
- Плетнев В. Пролетарский быт. Старый и новый // Горн. 1923. № 9. С. 65–78.
- Рогинская Ф. Бытовая художественная культура и современность // Новый мир. 1929. № 1. С. 261–269.
- Рюмин Е. Искусство и быт в деревне // Советское искусство. 1926. № 4. С. 41–42.
- Слепков В. На бытовые темы. Л., 1927.
- Смидович С. Работница и новый быт. М.; Л., 1927.
- Соколов И. Революция быта // Эрмитаж. 1922. № 13. С. 1.
- Страсун И.Д. За новый трезвый быт. М., 1927.
- Татлин В. Художник–организатор быта // Рабис. 1929. № 48. С. 4.
- Топорков А. Технический быт и современное искусство. М.; Л., 1928.
- Троцкий Л. Вопросы быта. Эпоха «культурничества» и ее задачи. М., 1923.
- Халатов А. Улучшение быта рабочих и профсоюзы. М., 1927.
- Хвойник И. Быт и художественная форма // Рабис. 1927. № 49. С. 4–5.
- Чужак Н.Н. Искусство быта // Советское искусство. 1925. № 4–5. С. 3–22.
- Чужак Н.Н. Искусство в наши дни. Искусство быта // Жизнь искусства. 1925. № 27. С. 2.

## Прозодежда

- Варст [Варвара Степанова]. Костюм сегодняшнего дня — прозодежда // ЛЕФ. 1923. № 2. С. 65–68.
- Костюм // Красная нива. 1923. № 42. С. 31.
- Ламанова Н. О современном костюме // Красная нива. 1924. № 27. С. 662–663.
- Макарова Н. Воспоминания о художнике и друге // Декоративное искусство. 1958. № 8. С. 11–12.
- Попов Л. Каталог посмертной выставки худконструктора Л.С.Поповой. М., 1924.
- Попов Л. О точном критерии // Зрелища. 1922. № 1. С. 5–6.
- Рогинская Ф. Проблема костюма // Советское искусство. 1926. № 7. С. 54–67.
- Рогинская Ф. Текстиль и художественная культура // Советское искусство. 1926. № 4. С. 13–19.
- Русская мода // Красная нива. 1923. № 30. С. 32.
- Семашко Н.А. Искусство одеваться. М.; Л., 1927.
- Симон. Прозодежда // Вестник работников искусств. 1920. № 1. С. 43–44.
- Степанова В.Ф. Первая конная. М., 1938.
- Э[кстер] А. Простота и практичность в одежде // Красная нива. 1923. № 21. С. 31.
- Э[кстер] А. Современная одежда // Красная нива. 1923. № 22. С. 28.
- Э[кстер] А. В конструктивной одежде // Ателье. 1923. № 1. С. 4–5.

## Научная организация труда и тэйлоризм

- Библиографический ежегодник / Под ред. И.В.Владиславлева. М., 1923 // Книга в 1921/1922. Вып. V.
- Бутаков. Организация промышленных предприятий как наука и как искусство. Томск, 1926.
- Вторая всероссийская конференция по НОТ. Тезисы докладов. М., 1924. Вып. I–II.
- Гастев А. Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. М., 1972.
- Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Пролетарская культура. 1919. № 9–10. С. 35–45.
- Гастев А. Поэзия рабочего удара. М., 1926.
- Гофман М. Рабочий по системе Тэйлора. Одесса, 1919.
- Гольдман А. Реорганизация человека. М., 1924.
- Исаакян А. Что такое реорганизация производства. М.; Л., 1927.
- Кан И. О классовом подходе к проблеме научной организации труда // Горн. 1923. № 8. С. 103–107.
- Керженев П.М. Организуй самого себя. М.; Л., 1926.
- Ледер В. Социальная природа тэйлоризма // Вестник труда. 1926. № 6. С. 78–85.
- Ленин В.И. «Научная» система выжимания пота // Ленин В.И. Полное собрание сочинений. М., 1961. Т. 23. С. 18–19.
- Ленин В.И. Система Тэйлора — порабощение человека машиной // Ленин В.И. Полное собрание сочинений. М., 1961. Т. 24. С. 369–371.
- Мандельштам О. Государство и ритм // Пути творчества. 1920. № 6–7. С. 74–76.
- Михайлов А. Система Тэйлора. М., 1928.
- Михайлов А. Тэйлор, Форд и ЦИТ // Вестник труда. 1927. С. 8.

- Молчанов С.А. В борьбе за рационализацию производства. М.; Л., 1927.
- «НОТ» и «время» в Пролеткульте // Горн. 1923. № 9. С. 172.
- «НОТ» в строительстве // Строительная промышленность. 1927. № 2. С. 152.
- Пашин А. Директор, мастер и рабочий. М.; Л., 1928.
- Первая всероссийская конференция по научной организации труда и производства. Сборник резолюций с приложениями перечня прослушанных докладов и списка членов конференции. М., 1921.
- Пиолуновский М. Фордизм в Америке // Горн. 1922. № 2 (7). С. 91–96.
- Пиолуновский М. О системе Тэйлора // Организация труда. 1921. № 1. С. 26–30.
- Позднев А. Тэйлоризм на сцене // Зрелища. 1922. № 5. С. 8–9.
- Рафаил М. За нового человека. М., 1928.
- Резолюции второй всесоюзной конференции по НОТ (10–16 марта 1924 года). М., 1924.
- Розминович Е. Вопросы НОТ на XIV партсъезде // Техника управления. 1926. № 1. С. 3–13.
- Сборник тезисов к докладам, представленным на конференции по научной организации труда в производстве. М., 1921.
- Соколов И. Индустриальная жестикуляция // Эрмитаж. 1922. № 10. С. 6–7.
- Соколов И. Индустриально-ритмическая гимнастика // Организация труда. 1921. № 2. С. 114–118.
- Соколов И. Тэйлоризм в театре // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 21–22.
- Соколов И. Тэйлоризованный жест // Зрелища. 1922. № 2. С. 10–11.
- Труды первой всероссийской инициативной конференции по научной организации труда и производства. 20–27 января 1921 года. М., 1921.

### Труды советских исследователей

- Абрамова А.В. ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН // Московское высшее художественно-промышленное училище (бывшее Строгановское) 1825–1965. М., 1965.
- Адашкина Н. ВХУТЕМАС. Его роль в формировании основных принципов советской художественной педагогики 1920-х годов // Вопросы русского и советского искусства. М., 1973. Вып. II. С. 167–168.
- Адашкина Н.Л. Фаворский и «производственники» // Техническая эстетика. 1980. № 7. С. 17–21.
- Адашкина Н.Л. Л.Попова о соотношении света и формы // Проблемы образного мышления и дизайн. 1978. Вып. 17. С. 97–100.
- Адашкина Н.Л. Проект «производственной мастерской основного отделения» — первая советская программа дизайнерского образования // Проблемы истории советской архитектуры. 1978. № 4. С. 50–53.
- Адашкина Н.Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа (1920–1926 гг.) // Традиции и истоки отечественного дизайна. М., 1979. С. 44–62.
- Александров П.А., Хан-Магомедов С.О. Леонидов. М., 1971.
- Антонов Р.О. Эволюция художественно-конструкторских программ факультета обработки дерева и металла ВХУТЕМАСа // Художественно-конструкторское образование. М., 1973. Вып. 4. С. 193–216.
- Астафьева М.И. Сельский дом-коммуна // Проблемы истории советской архитектуры. 1975. № 1. С. 108–113.

Борисов И. Эстетический фактор в научной организации труда // Эстетика и производство. М., 1969. С. 224–247.

Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М., 1962.

Ванслов В. О станковом искусстве и его судьбах. М., 1972.

Волчок Ю.П. «Архитектура — гармония науки и искусства». Концепция тектоники А.В.Кузнецова // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 9–14.

Волчок Ю.П. Концепция взаимосвязи науки, техники и искусства в творческой деятельности (теория творчества П.К.Энгельмейра) // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 85–88.

Волчок Ю.П. Некоторые аспекты становления отечественной школы формообразования пространственных конструктивно-тектонических систем в советской архитектуре 20–30-х годов // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 41–45.

Воронский А.К. Искусство видеть мир. Портреты, статьи / Составители: Г.А.Воронская и И.С.Исаев. М., 1987.

Горбунов В.В. В.И.Ленин и Пролеткульт. М., 1974.

Губер А.А. (ред.). Мастера искусства об искусстве. М., 1965.

Евзлин М., Марзадури М., Рицци Д. (ред.). Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Тренто, 1990.

Жадова Л.А. Эль Лисицкий — теоретик визуальной культуры // Проблемы образного мышления и дизайн. 1978. Вып. 17. С. 55–76.

Жадова Л.А. Государственный Институт Художественной Культуры (ГИНХУК) в Ленинграде // Проблемы истории советской архитектуры. 1978. № 4. С. 25–28.

Жадова Л.А. Любовь Попова // Техническая эстетика. 1967. № 11. С. 26–28.

Жадова Л.А. Неизвестная статья Н.Н.Пунина // Техническая эстетика. 1982. № 1. С. 25–27.

Жадова Л.А. О теории советского дизайна 20-х годов // Вопросы технической эстетики. 1968. Вып. 1. С. 78–107.

Живопись 1920–1930: Государственный русский музей. М., 1988.

Из истории советской архитектуры, 1926–1932 гг. Документы и материалы: рабочие клубы и дворцы культуры. М., 1984.

Ильина Г.Л. Культурное строительство в Петрограде: октябрь 1917–1920. Л., 1982.

Искусство и промышленность. Сборник статей / Под ред. В.П.Толстого и К.М.Кантора. М., 1967.

История советской психологии труда / Под ред. В.П.Зинченко, В.М.Мунипова, О.Г.Носковой. М., 1983.

Казусь И.А. Архитектурная секция РАХХ (1922–1923 гг.) // Проблемы истории советской архитектуры. 1978. № 4. С. 45–47.

Казусь И.А. «Стромстрой» — школа индустриального зодчества первой пятилетки // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 72–76.

Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре. М., 1995.

Коккинаки И.В. Из истории советско-французских архитектурных связей // Проблемы истории советской архитектуры. 1978. № 4. С. 38–41.

Коккинаки И.В. Советская архитектура на зарубежных выставках 20-х–начала 30-х годов // Проблемы истории советской архитектуры. 1983. № 6. С. 56–67.

Коккинаки И.В. Зарубежная печать 1920–30-х годов о советской архитектуре периода ее становления // Проблемы истории советской архитектуры. 1975. № 1. С. 19–21.

- Кольцова Н. Программа-декларация художественно-производственной комиссии // *Техническая эстетика*. 1967. № 10. С. 14–15.
- Кольцова Н. Вопросы художественно-промышленного образования в документальных источниках фонда отдела ИЗО Наркомпроса (1918–1920 гг.) // *Художественно-конструкторское образование*. 1969. Вып. 1. С. 74–83.
- Кузьминский К., Янечек Г., Очертянский А. (ред.). *Забывтый авангард. Россия — первая треть XX столетия. Сборник теоретических материалов*. Нью-Йорк; СПб., 1993.
- Культурное строительство в РСФСР 1917–1927. М., 1983.
- Лаврентьев А.Н. Родченко в фотографии // *Техническая эстетика*. 1982. № 6. С. 1–6.
- Лаврентьев А.Н. Роль Родченко в формировании пропедевтической дисциплины «графика» во ВХУТЕМАСе // *Художественные проблемы предметно-пространственной среды*. М., 1978. С. 86–93.
- Лаврентьев А.Н. В.Ф.Степанова о раннем конструктивизме // *Традиции и истоки отечественного дизайна*. 1979. С. 111–117.
- Лапин Ю.С., Устинов А.Г. НОТ и художественно-конструкторская деятельность на производстве // *Техническая эстетика*. 1973. № 1. С. 1–2.
- Лапшин В.П. *Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году*. М., 1983.
- Мазаев А. «Производственное искусство» Пролеткульта // *Вопросы литературы*. 1966. № 9. С. 80–100.
- Мазаев А.И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975.
- Мазаев А.И. Праздник на социально-художественное явление. М., 1978.
- Марц Л.Б. Пропедевтический курс ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // *Художественно-конструктивное образование*. М., 1970. Вып. 2. С. 39–76.
- Маца И. Двадцатые годы и дизайн // *Техническая эстетика*. 1967. № 10. С. 12–13.
- Маца И. *Проблемы художественной культуры XX века*. М., 1969.
- Москва–Париж. Каталог выставки. М., 1982. Т. 1–2.
- Начало пути. Из советской литературной критики. М., 1987.
- Николаева Е.В. *Искусство и рабочий класс*. Л., 1983.
- Новожилова Л.И. *Социология искусства*. Л., 1968.
- Огинская Л.Ю. Густав Клуцис. Штрихи к портрету дизайнера // *Техническая эстетика*. 1980. № 11. С. 22–26.
- Павлова Н.Г. *Музыка и изобразительное искусство. Библиографический указатель книг и статей на русском языке 1917–1974 гг.* М., 1976.
- Павлюченков А.С. *Партия, революция, искусство, 1917–1927*. М., 1985.
- Паперный В. *Культура два*. Ann Arbor, 1985.
- Перцева Т.М. О деятельности Академии художественных наук (1921–1930 гг.) // *Проблемы истории советской архитектуры*. 1976. № 2. С. 52–56.
- Перцева Т.М. *Поиски форм взаимосвязи науки и искусства* // *Традиции и истоки отечественного дизайна*. М., 1979. С. 30–43.
- Перцов В.О. *Маяковский. Жизнь и творчество*. М., 1976.
- Перцов В.О. *Современники. Избранные литературно-критические статьи*. М., 1980.
- Пинегина Л.А. *Советский рабочий класс и художественная культура 1917–1932*. М., 1984.
- Пинегина Л.А. *Организации пролетарской культуры 1920-х годов и культурное наследие* // *Вопросы истории*. 1981. № 7. С. 84–94.

- Полякова Л.Л. Зодчие братья Веснины. Ярославль, 1989.
- Пути и перепутья: материалы и исследования по советскому искусству 1920-х–1930-х годов. М., 1991.
- Ракитин В.И. Утилитарное и беспредметное // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978. С. 71–81.
- Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994.
- Рыженко М.Г. (ред.) Культура и интеллигенция России в переломные эпохи (XX в.). Омск, 1993.
- Рябушин А.В., Шишкина И.В. Советская архитектура. М., 1984.
- Савельева Н.Т. Организация науки об архитектуре в Государственной академии художественных наук // Проблемы истории советской архитектуры. 1983. № 6. С. 48–56.
- Семенова Е. ВХУТЕМАС, ЛЕФ, Маяковский // Труды по русской и славянской филологии. IX. Тарту, 1966. С. 288–306.
- Сидорина Е.В. Б.И.Арватов — теоретик «производственного искусства» // Техническая эстетика. 1984. № 3. С. 23–26.
- Сидорина Е.В. К эстетике целесообразности (Некоторые аспекты «теории производственного искусства» 20-х годов как эстетической концепции) // Проблемы формообразования и композиции промышленных изделий. М., 1975. С. 109–146.
- Сидорина Е.В. Концепция производственного искусства и «театральный Октябрь» // Традиции и истоки отечественного дизайна. 1979. Вып. 21. С. 13–29.
- Сидорина Е.В. Некоторые аспекты ценностных ориентаций «производственников» 20-х годов // Эстетическая ценность и художественное конструирование. М., 1975.
- Сидорина Е.В. О начальном этапе формирования концепции «производственного искусства» 20-х годов // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978. С. 27–32.
- Сидорина Е.В. Об образе эстетики целесообразности 20-х годов, стиле и эстетическом сознании // Проблемы образного мышления и дизайн. М., 1978. С. 39–54.
- Сидорина Е.В. «Производственное искусство» 20-х годов и современный дизайн // Техническая эстетика. 1980. № 10. С. 9–11.
- Сидорина Е.В. Русский конструктивизм. Истоки, идеи, практика. М., 1995.
- Сидорина Е.В. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994.
- Советское декоративное искусство 1917–1945. М., 1984.
- Социалистическая дисциплина труда. Сборник документов. М., 1984.
- Степанова В.Ф. Человек не может жить без чуда: письма, поэтические опыты, записки художницы. К 100-летию со дня рождения В.Ф.Степановой. М., 1994.
- Стригалева А.А. О некоторых новых терминах в русском искусстве XX в. // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 66–71.
- Стригалева А.А. О проектировании советского павильона для парижской выставки 1937 года // Проблемы истории советской архитектуры. 1983. № 6. С. 67–81.
- Стригалева А.А. Об одной концепции дизайна в архитектуре // Проблемы истории советской архитектуры. 1978. № 4. С. 28–31.
- Стригалева А.А. От монументальной пропаганды к производственной пропаганде // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978. С. 54–63.
- Стриженова Т.К. Из истории советского костюма. М., 1972.

- Титова Г.В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995.
- Толстой В.П. Агитационно-массовое искусство, оформление празднеств 1917–1932. М., 1981.
- Трифонов А.В. Луначарский и советская литература. М., 1974.
- Хан-Магомедов С.О. А. Веснин. От архитектурной неоклассики к конструктивизму // Художники социалистической культуры. М., 1981. С. 305–339.
- Хан-Магомедов С.О. А.М.Лавинский. Путь в «производственное искусство» // Техническая эстетика. 1980. № 1. С. 19–23.
- Хан-Магомедов С.О. А.Родченко: путь художника в производственное искусство // Техническая эстетика. 1978. № 5. С. 10–16; № 6. С. 13–19.
- Хан-Магомедов С.О. Александр Веснин. М., 1983.
- Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. М., 1996.
- Хан-Магомедов С.О. Архитектурные проекты А.Родченко (1919–1920 гг.) // Проблемы истории советской архитектуры. 1978. № 4. С. 6–10.
- Хан-Магомедов С.О. Братья Стенберги // Техническая эстетика. 1982. № 10. С. 22–27.
- Хан-Магомедов С.О. В.Кандинский о восприятии и воздействии средств художественной выразительности // Проблемы образного мышления и дизайн. 1978. Вып. 17. С. 77–96.
- Хан-Магомедов С.О. Возникновение и формирование ИНХУКа // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 24–27.
- Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС и ИНХУК // Техническая эстетика. 1980. № 12. С. 20–23.
- Хан-Магомедов С.О. Дизайн и некоторые проблемы стилиобразования // Техническая эстетика. 1981. № 7. С. 10–12.
- Хан-Магомедов С.О. Дизайн в структуре социалистической культуры // Техническая эстетика. 1981. № 4. С. 6–8.
- Хан-Магомедов С.О. Живскульптарх // Декоративное искусство. 1978. № 5. С. 32–35.
- Хан-Магомедов С.О. Живскульптарх, 1919–1920: первая творческая организация советского архитектурного авангарда. М., 1993.
- Хан-Магомедов С.О. Илья Голосов. М., 1988.
- Хан-Магомедов С.О. ИНХУК и ранний конструктивизм. М., 1994.
- Хан-Магомедов С.О. Кривоарбатский переулок, 10. М., 1984.
- Хан-Магомедов С.О. М.Я.Гинзбург. М., 1972.
- Хан-Магомедов С.О. Молодое и старшее поколение художников-производственников на этапе «от изображения к конструкции» // Традиции и истоки отечественного дизайна. 1979. Вып. 21. С. 63–110.
- Хан-Магомедов С.О. Н.А.Ладовский (1881–1941) // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. Вып. 1. С. 337–364.
- Хан-Магомедов С.О. Некоторые проблемы истории отечественного дизайна // Традиции и истоки отечественного дизайна. 1979. Вып. 21. С. 3–12.
- Хан-Магомедов С.О. Николай Ладовский. М., 1984.
- Хан-Магомедов С.О. О методике изучения производственного искусства // Проблемы истории советской архитектуры. 1977. № 2. С. 61–65.
- Хан-Магомедов С.О. О состоянии и задачах изучения периода становления советской архитектуры // Проблемы истории советской архитектуры. 1975. № 1. С. 5–18.

Хан-Магомедов С.О. О теоретических исследованиях в сфере дизайна // Художественные и комбинаторные проблемы формообразования. М., 1979. С. 40–78.

Хан-Магомедов С.О. Первая новаторская творческая организация советской архитектуры (синскульптарх живскульптарх 1919–1920 гг.) // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 5–9.

Хан-Магомедов С.О. Первая творческая организация пионеров советского дизайна. Группа конструктивистов ИНХУКа (1921) // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. 1978. С. 1–8.

Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М., 1995.

Хан-Магомедов С.О. Пропедевтическая дисциплина «Пространство» в структуре Основного отделения ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа // Техническая эстетика. 1982. № 7. С. 24–29.

Хан-Магомедов С.О. Психологический метод Н.Ладовского — основа пропедевтической дисциплины «Пространство» во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе // Техническая эстетика. 1982. № 4. С. 27–32.

Хан-Магомедов С.О. Психологическая лаборатория ВХУТЕИНа (1927–1930) // Техническая эстетика. 1978. № 1. С. 16–22.

Хан-Магомедов С.О. Ранний конструктивизм А.Веснина // Проблемы истории советской архитектуры. 1977. № 2. С. 15–18.

Хан-Магомедов С.О. Ранний конструктивизм Александра Веснина и «производственное искусство» // Техническая эстетика. 1983. № 9. С. 23–29.

Хан-Магомедов С.О. Развитие психологического метода Н.Ладовского на основном отделении ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа. М., 1995.

Хан-Магомедов С.О. Роль веснинских проектов 1922–1925 годов в формировании художественно-композиционной системы раннего конструктивизма // Принципы и средства композиции в современной архитектуре. М., 1979. С. 14–22.

Хан-Магомедов С.О. Секция монументального искусства ИНХУКа // Проблемы истории советской архитектуры. 1977. № 3. С. 18–23.

Хан-Магомедов С.О. Теория построения архитектурных организмов и теория движения в архитектуре И.Голосова // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 32–38.

Хан-Магомедов С.О. Традиции и уроки конструктивизма // Советское искусство. 1964. № 9. С. 25–29.

Хан-Магомедов С.О. У истоков формирования АСНОВА и ОСА: две архитектурные группы ИНХУКа. М., 1994.

Хан-Магомедов С.О. У истоков советского дизайна // Техническая эстетика. 1980. № 2. С. 11–16; № 3. С. 16–20; № 4. С. 17–22.

Хлебников И.Н. Строительство жилья для рабочих в Иваново-Вознесенском промышленном районе в конце 20-х — начале 30-х годов // Проблемы истории советской архитектуры. 1978. № 4. С. 36–38.

Хлебников И.Н. Формирование новых типов зданий и поселений в условиях предреволюционной России // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 9–10.

Хлебников И.Н. Этапы формирования рабочего клуба в Иваново-Вознесенском промышленном районе // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 45–50.

Шлеев В.В. Революция и изобразительное искусство. Очерки, статьи, исследования. М., 1987.

Шлеев В.В. (ред.) В.И. Ленин и изобразительное искусство. Документы, письма, воспоминания. М., 1977.

Яковлева Г. Советская архитектурная критика второй половины 20-х–30-х гг. о конструктивизме // Проблемы истории советской архитектуры. 1976. № 2. С. 50–54.

## Библиография работ

### на западно-европейских языках

- Adaskina N., Sarabianov D. Ljubov Popova. Paris, 1989.
- Ades D. Posters. The 20<sup>th</sup>-century poster design of the Avant-garde. New York, 1984.
- Albera F. Eisenstein et le constructivisme russe. Lausanne, 1990.
- Ambrogio I. Formalismo e avanguardia in Russia. Roma, 1968.
- Anikst M. La pub en URSS dans les années 20. Chene, 1987.
- Architettura nel paese dei Soviet 1917–1933. Milano, 1982.
- Art et poésie russes 1900–1930. Paris, 1979.
- Art of the Avant-Garde in Russia: selections from the George Costakis Collection. New York, 1981.
- Art in revolution. Soviet art and design since 1917. Shenvall press, 1971.
- Art in revolution. Arte e design sovietici 1917–1927. Bologna, 1971.
- Art into life: Russian constructivism, 1914–1932. Seattle; New York, 1990.
- Arvatov B. Abolire le mostruosità // Rassegna Sovietica. 1964. № 1. P. 6–14.
- Arvatov B. Arte y producción. Madrid, 1973.
- Arvatov B. Arte, produzione e rivoluzione proletaria. Rimini, 1973.
- Arvatov B. Costruttivismo e suprematismo (1922) // Rassegna Sovietica. 1968. № 2.
- Arvatov B. Kunst und production. München, 1972.
- Arvatov B. La controrivoluzione della forma // Rassegna Sovietica. 1968. № 1. P. 166–169.
- Arvatov B. Per una scienza marxista dell'arte // Rassegna Sovietica. 1968. № 1. P. 148–153.
- Arwas V. (red.) The great Russian utopia. London, 1993.
- Avanguardia russa. Dalle collezioni private sovietiche. Origini e percorso 1904–1934. Bergamo, 1988.
- Baer N.V.N. Theatre in revolution: Russian avant-garde stage design, 1913–1935. London; San Francisco, 1991.
- Banham R. Theory and design in the first machine age. London, 1960.
- Bann S. The tradition of constructivism. New York, 1974, reprint 1990.
- Barkhatova E.V. Affiches constructivistes russes. Paris, 1992.
- Barkhatova E.V. Russian constructivist posters. New York, 1992.
- Barron S., Tuchman M. The avant-garde in Russia 1910–1930. New perspectives. Cambridge, 1980.
- Battisti E. (a cura di). M.Ja.Ginzburg, Saggi sull'architettura costruttivista: Il ritmo in architettura, Lo stile e l'epoca, L'abitazione. Milano, 1977 [trad. Di Ritm v architekture, Stil' i epocha. Zilišče].
- Berolowitch W., Gervereau L. (réd.). Russie–URSS 1914–1991. Changements de regards. Paris, 1991.

- Bogdanov A. *La scienza e la classe operaia*. Milano, 1974.
- Bogdanov A. *La scienza, l'arte e la classe operaia*. Milano, 1978.
- Böhmig M. (a cura di). *Le avanguardie artistiche in Russia*. Bari, 1976.
- Bojtár E. *A kelet-európai avantgarde irodalom*. Budapest, 1992.
- Bowl J.E. (red.). *Russian art of the Avant-Garde. Theory and criticism 1902–1934*. London, 1988.
- Brumfield W.C. *Reshaping Russian architecture*. Cambridge, 1990.
- Buonfino G. (a cura di). *La politica culturale operaia*. Milano, 1975.
- Carter. *The new spirit in the Russian theatre 1917–1928*. New York; London, 1929.
- Ceccarelli P. (a cura di). *La costruzione della città sovietica 1929-31*. Padova, 1970.
- Černikov Ja. G., Graby J. (red.). *Iakov Chernikov: fundamentals of contemporary architecture*. Dublin, 1991.
- Champarnaud F. *Revolution et contre-revolution culturelles en U.R.S.S.* Paris, 1975.
- Cohen J.L., De Michelis, Tafuri. *URSS 1917–1978: La ville, l'architecture*. Paris; Rome, 1979.
- Conio G. (éd.). *L'avant-garde russe et la synthèse des arts*. Lausanne, 1990.
- Conio G. (éd.). *Le constructivisme russe*. Vol. 2. Lausanne, 1987.
- Constructivism futurism. Russian other*. New York, 1977.
- Cook C. *Chernikov. Fantasy and construction // Architectural design*. 1984. № 9/10.
- Cooke C. *Russian avant-garde art and architecture*. London, 1983.
- Cooke C. *Russian avant-garde theories of art, architecture and the city*. London, 1995.
- Cooke C. *Soviet architectural competitions 1920s–1930s*. London, 1992.
- Cooke C., Ageros J. (red.). *The avant-garde: Russian architecture in the twenties*. London, 1991.
- Dabrowski M. *Ljubov Popova*. New York, 1991.
- De Feo V. *URSS: architettura 1917–1936*. Roma, 1963.
- De Micheli M. *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milano, 1966.
- De Michelis C.G. *Il futurismo italiano in Russia*. Bari, 1973.
- De Michelis C.G. *Note su K.Olimpov. (L'ego-futurismo da Pietroburgo a Leningrado) // Rassegna Sovietica*. 1972. № 4. P. 66–76.
- De Santi P.M. *Arte come spettacolo // Art e dossier*. 1989. № 41. P. 4–12.
- El-Danasouri A. *Kunststoff und Mull: das material bei Naum Gabo und Kurt Schwitters*. München, 1992.
- Ferro M., Fitzpatrick S. *Culture et révolution*. Paris, 1989.
- Finizio L.P. *L'astrattismo costruttivo: suprematismo e costruttivismo*. Roma, 1990.
- Fitzpatrick S. *Cultural revolution in Russia, 1928–1931*. Indiana University Press, 1978.
- Fitzpatrick S. *Education and social mobility in the Soviet Union 1921–1934*. Cambridge University Press, 1979.
- Fitzpatrick S. *The commissariat of enlightenment. Soviet organization of education and arts under Lunacharsky, October 1917–1921*. Cambridge University Press, 1970. *Перевод на итал.: Rivoluzione e cultura in Russia*. Roma, 1976.
- Fitzpatrick S. *The Russian revolution: 1917–1932*. Oxford University Press, 1984.
- Gabo N. *Naum Gabo. Sixty years of constructivism*. Munich, 1985.
- Gray C. *The Russian experiment in art (1863–1922)*. London, 1962. *Перевод на итал.: Pionieri dell'arte in Russia*. Milano, 1964.
- Groys B. *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*. Milano, 1992.

- Grübel R.G. Russischer konstruktivismus: Künstlerische konzeptionen, literarische und kultureller kontext // *Opera Slavica*. New serie. Vol. 1. Viesbaden: Otto Harrasowitz 1981. № XIV. 263.
- Günther H. (a cura di). *Marxismo e formalismo*. Napoli, 1975.
- Hamon-Sirejols C. *Le constructivisme au théâtre*. Paris, 1992.
- Harrison-Salisbury. *La Russie en révolution 1900–1930*. Paris, 1979.
- Herf J. *Il modernismo reazionario*. Bologna, 1990.
- Hezel D. *Konstruktivismus in der Sowjetunion*. Stuttgart, 1993.
- Hudson H.D. *Blueprints and blood: the stalinization of Soviet architecture 1917–1937*. Princeton, N.J., 1994.
- Iablonskaja M. *Women artists of Russia's new age, 1900–1935*. London, 1990.
- Ingberman S. *ABC. International Constructivist Architecture 1922–1939*. 1994.
- Janeček G. *The look of Russian literature. Avant-garde. Visual experiments 1900–1930*. Princeton University Press, 1984.
- Karginov G. *Rodtchenko*. Budapest, 1977.
- Keržencev P.M. *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni '20 in Russia*. Roma, 1979.
- Khan-Magomedov S.O. *A.Vesnin et le constructivisme*. Paris, 1986.
- Khan-Magomedov S.O. *Avantgarde 1900–1923: russich-sowietische Architektur*. Stuttgart, 1991.
- Khan-Magomedov S.O. *Pioneers of Soviet architecture: the search for new solutions in the 1920-s and 1930-s*. New York, 1987.
- Khan-Magomedov S.O. *Rodchenko, the complete work*. Cambridge, Mass.; London, 1987.
- Khan-Magomedov S.O. *VHUTEMAS: Moscou, 1920–1930*. Paris, 1990.
- Kleberg L. *Theatre as action: Soviet Russian avant-garde aesthetics*. Houndsmills, Basingstone, Hampshire, 1993.
- Kodiček A. *Arte e produzione. Il design costruttivista russo dopo il 1917 // Terzocchio*. 1985. № 3 (36). P. 28–31.
- Kopp A. *Constructivist architecture in URSS*. London, 1985.
- Kopp A. *Maroussia s'est empoisonnée // Traverses*. 1984. № 3. P. 129–139.
- Kopp A. *Ville et révolution*. Paris, 1967.
- Kraiski G. *Nota su Arvatov // Mimesis*. 1968. № 1.
- Kunst aus der Revolution. Katalog. Sowietische kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927–1933*. Vol. 1; *Kunst in die Produktion*. Vol. 2. Berlin, West, 1977.
- L'abito della rivoluzione*. Padova, 1987.
- Lacis A. *Professione rivoluzionaria*. Milano, 1976.
- Lang L. *Konstruktivismus und Buchkunst*. Leipzig, 1990.
- Lavrent'ev A. *Varvara Stepanova. Una vita costruttivista*. Milano, 1988.
- Le théâtre d'agit-prop de 1917 à 1932*. Lausanne, 1977. 2 vol.
- Leclanche-Boulé C. *Le constructivisme russe: typographies et photomontages*. Paris, 1991.
- Leclanche-Boulé C. *Typographies et photomontages constructivistes en URSS*. Papyrus, 1984.
- Lemoine S. *Art constructif*. Paris, 1992.
- Lenin V.I. *Sull'arte e la letteratura*. Mosca, 1977.

- Lisickij El. *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowietunion*. Vienna, 1930.
- Russia: an architecture for world revolution. Cambridge, 1970.
- Lista G. *Arte e politica*. Milano, 1980.
- Lodder C. *Russian constructivism*. New Haven; London, 1983.
- Lodder C. *Russian painting of the Avant-Garde 1906–1924*. 1993.
- Lotman Yu., Uspenskij B. *Tipologia della cultura*. Milano, 1965.
- LunaČarskij A. *Sull' arte e la letteratura*. Mosca, 1980.
- LunaČarskij A.V. *Teatro e rivoluzione*. Roma, 1968.
- Magarotto L. *La letteratura irrealista*. Venezia, 1980.
- Magarotto L., Scalia G. (a cura di). *L'avanguardia dopo la rivoluzione*. Roma, 1976.
- Magarotto, Marzaduri, Pagani (a cura di). *L'avanguardia a Tiflis: studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*. Venezia, 1982.
- Maldonado T. (a cura di). *Tecnica e cultura. Il dibattito tedesco fra Bismarck e Weimar*. Milano, 1979.
- Mally L. *Culture of the future. The Proletkul't movement in revolutionary Russia*. Berkeley, 1990.
- Marcadé J.C. *L'avant-garde au féminin. Moscou – Saint Petersburg – Paris*. Paris, 1983.
- Mathey F. *Pionieri della fotografia sovietica 1917–1940*. Milano, 1983.
- Mayakovsky. *Twenty years at work*. London, 1982.
- Mazaev A.I. *Il produttivismo e il LEF // Rassegna Sovietica*. 1989. № 5. P. 13–72 (I parte); № 6. P. 31–78 (II parte).
- Mazaev A.I. *La concezione dell'arte produttivista // Rassegna Sovietica*. 1989. № 5. P. 8–12.
- Mecacci L. (a cura di). *La psicologia sovietica 1917–1936*. Roma, 1976.
- Mecacci L. (a cura di). *Neurofisiologia e cibernetica*. Roma, 1973.
- Mecacci L. (a cura di). *Pavlov. Una biografia*. Roma, 1974. P. 99–106.
- Mejerchol'd V. *L'ottobre teatrale 1918–1939*. Milano, 1977.
- Meyer H. *Architettura e rivoluzione. Scritti 1921–1942*. Padova, 1969.
- Milner H. *Russian revolutionary art*. London, 1979.
- Milner J. *Tatlin and the Russian Avant-Garde*. New Haven; London, 1983.
- Milner J. *The exhibition 5x5: its background and significance*. Budapest, 1992.
- Misler N. *Avanguardie russe. Art dossier (allegato al. N. 41)*, 1989.
- Mount C. *Stenberg Brothers: constructing a revolution in Soviet design*. New York, 1997.
- Nakov A. *2 Stenberg 2: la période «laboratoire» du constructivisme russe*. Paris; Londres; Toronto, 1975.
- Nakov A. *Abstrait-concret: art non objectif russe et polonais*. Paris, 1981.
- Nakov A. *Alexandra Exter*. Paris, 1972.
- Nakov A. *L'avant-garde russe*. Paris, 1984. *Перевод на итал.: L'avanguardia russa*. Milano, 1986.
- Nakov A. *Malévitch. Ecrits*. Paris, 1975. *Перевод на итал.: Malevič. Scritti*. Milano, 1977.
- Nakov A. *Russian constructivism*. 1975.
- Nakov A. *Russian pioneers. Catalogue*. London, 1976.

- Noever P. Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova: the future is our only goal. Munich, 1991.
- Olmo C., De Magistris A. (a cura di). Iakov Tchernikhov: documents et reproductions des archives de Aleksei et Dimitri Tchernikhov. Paris, 1995.
- Paris–Moscou 1900–1930. Paris, 1979.
- Palmboom F. «Doel en vermaak» in het konstruktivisme. Nijmegen, 1979.
- Pasini E. La casa-comune e il Narkomfin di Ginzburg: 1929–1929. Roma, 1980.
- Passuth K. Les avant-gardes de l'Europa Centrale 1907–1927. Paris, 1988.
- Petrič V. Constructivism in film: the man with the movie camera: a cinematic analysis. Cambridge, 1987.
- Picon-Vallin B. Meyerhold. Les voies de la création théâtrale. Paris, 1990.
- Quilici V. Architettura sovietica contemporanea. Bologna, 1965.
- Quilici V. Il costruttivismo. Bari, 1991.
- Quilici V. L'architettura del costruttivismo. Bari, 1969.
- Rakitina E. (a cura di). Arte e moda negli anni venti. Milano, 1990.
- Ray M. Tatlin e la cultura del VCHUTEMAS: 1885–1953, 1920–1930. Roma, 1992.
- Rickey G. Constructivism. Origins and evolution. New York, 1995.
- Ripellino A.M. Majakovskij et il teatro russo d'avanguardia. Torino, 1976.
- Rodčenko grafico, designer, fotografo. Milano, 1992.
- Rodtchenko A. Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution. Paris, 1988.
- Rosenberg W.G. Bolshevik visions. First phase of the cultural revolution in Soviet Russia. Ardis, 1984.
- Rubenstein J. Tangled loyalties. The life of Ilya Ehrenburg. London, 1996.
- Russian avant-garde. Art and architecture, «Architectural design profile». London, 1983.
- Russian avant-garde. The George Costakis collection. London, 1981.
- Russian constructivism and suprematism, 1914–1930. London, 1991.
- Scherrer J. Les écoles du parti de Capri et de Bologna: la formation de l'intelligencia du parti // Cahiers du monde russe et soviétique. 1978. XIX (3). P. 259–284.
- Scherrer J. Pour l'hégémonie culturelle du prolétariat: aux origines historiques du concept et de la vision de la «culture prolétarienne» // Ferro M., Fitzpatrick S. Culture et révolution. Paris, 1989.
- Senkevitch A.Jr. Moisei Ginzburg and the emergence of a constructivist theory of architecture. Introduction to: Ginzburg M. Style and Epoch. Cambridge MA, 1983.
- Shadova L.A. Suche und experiment // Russische und sowjetische kunst 1910–1930. 1978.
- Shvidkovskii O.A. Building in the USSR 1917–1932. London, 1971.
- Siegel H. Ästhetische Theorie und Künstlerische Praxis Il'ja Erenburgs 1921–1932. Tübingen, 1979.
- Socialismo, città, architettura. URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei. Roma, 1971.
- Spendel G. Gli intellettuali sovietici negli anni '20. Roma, 1979.
- Stephan H. «Lef» and the left front of the arts // Slavistische Beiträge. Munich, 1981. Vol. 142.
- Strada V. (a cura di). Fede e scienza. La polemica su «Materialismo ed empiriocriticismo» di Lenin. Torino, 1982.

- Strada V. Dalla «rivoluzione culturale» al «realismo socialista» // Storia del marxismo. Torino, 1980. Vol. III. V. I. P. 755–792.
- Strada V. Simbolo e storia. Venezia, 1988.
- Strada V. Tra «fattografia» e antiromanzo // Tret'jakov S. Giovane in Cina. Torino, 1976. P. 455–463.
- Strada V. Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa. Torino, 1980.
- Striženova T. Moda e rivoluzione. Milano, 1979.
- Tafari M. La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Pirenesi agli anni '70. Torino, 1980.
- Tarabukin N. Le dernier tableau. 1. Du chevalet à la machine. 2. Pour une théorie de la peinture (écrits sur l'art et l'histoire de l'art à l'époque du constructivisme russe). Paris, 1972.
- Teige K. Arte e ideologia 1922–1933. Torino, 1982.
- Tret'jakov S. Dal futurismo al realismo socialista. Milano, 1979.
- Trockij L. Letteratura e rivoluzione. Torino, 1977.
- Trotsky L. Letteratura arte libertà. Torino, 1958.
- Utopies et réalités en URSS 1917–1934. Agit-prop design architecture. Paris, 1980.
- Vitale S. L'avanguardia russa. Milano, 1979.
- Vogt A.M. Russische und französische Revolutions-Architektur. Braunschweig; Weisbaden, 1990.
- Willet J. L'avanguardia europea. Roma, 1983.
- Williams R.C. Artists in revolution. Portraits of the Russian avant-garde, 1905–1925. London, 1978.
- Yasinskaja I. Revolutionary textile design: Russia in the 1920s and 1930s. New York, 1983.
- Zhadova L.A. Tatlin. New York, 1988.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамова А.В. — 30, 129, 131, 132, 138,  
140, 221
- Авраамов А. — 45, 205
- Адаскина Н.Л. — 132, 133, 221
- Александровский В.Д. — 14
- Альтман Н.Л. — 188
- Аникст О.Г. — 26, 27, 29
- Анненский И.Ф. — 204
- Антонов Р.О. — 132
- Арватов Б.И. — 10, 11, 20, 21, 42, 43, 44,  
45, 46, 57, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67,  
68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77,  
78, 80, 81, 82, 83, 92, 108, 109, 113,  
114, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 123,  
127, 128, 129, 137, 144, 155, 161, 162,  
164, 165, 166, 167, 170, 171, 172, 173,  
192, 194, 196, 198, 205, 206, 207, 218
- Аркин Д.Е. — 56, 156, 191, 198, 207, 217
- Асеев Н.Н. — 70, 189, 198
- Бабичев А.В. — 129, 132, 134, 190, 192,  
198
- Баньковский — 41, 42
- Баулин Ф. — 41
- Бедный Д. (Придворов Е.А.) — 198
- Бенуа А.Н. — 68
- Беньямин В. (Benjamin W.) — 28, 207
- Бехтерев В.М. — 49, 50, 176, 198, 207
- Бирбаум Ф. — 41, 43
- Блок А.А. — 187
- Богаевский К.Ф. — 203
- Богданов А.А. (Малиновский) — 9, 10,  
14, 15, 18, 19, 20, 71, 72, 73, 74, 75,  
76, 77, 78, 105, 188, 189, 195, 199,  
208
- Бонч-Бруевич В.Д. — 15
- Брак Г. (Braque G.) — 84
- Брик О.М. — 22, 26, 44, 57, 60, 61, 70, 92,  
124, 129, 130, 134, 142, 143, 149, 155,  
158, 159, 170, 188, 191, 192, 199, 208
- Бухарин Н.И. — 192, 193, 195
- Бунин И.А. — 189
- Бурлюк Д.Д. — 189
- Быков З.Н. — 140
- Вайнштейн О.Л. — 20, 208
- Варст см. Степанова В.Ф. — 138, 150,  
152, 153, 208, 220
- Вертов Д. (Кауфман Д.А.) — 70
- Веснин А.А. — 86, 134, 142, 143, 144, 145,  
148, 182, 191, 199, 208
- Веснин В.А. — 141, 148, 193, 199
- Веснин Л.А. — 141, 142, 145, 148, 199
- Владиславлева И.В. — 47
- Воронов В.С. — 62, 191
- Воронский А.К. — 20, 191, 192, 195, 208,  
222
- Врангель П.Н. — 189
- Габо Н. (Певзнер Н.Б.) — 110, 190, 193
- Галактионов А.А. — 138, 140
- Ган А.М. — 103, 104, 105, 106, 107, 108,  
109, 190, 191, 199, 209
- Гантт Г.Л. (Gantt H.L.) — 47
- Гастев А.К. — 45, 47, 48, 49, 50, 51, 55,  
117, 118, 146, 190, 191, 199, 209, 220
- Гвоздев А.А. — 182, 209
- Гилбретт Ф. (Gilbreth F.) — 47, 78

- Гинзбург М.Я. — 141, 142, 200, 217  
 Гоголь Н.В. — 194  
 Горбунов В.В. — 15, 222  
 Горький М. (Пешков А.М.) — 14, 189  
 Григорьев Н.П. — 60  
 Гуров П. — 58, 59
- Деникин А.И. — 189  
 Докучаев Н.В. — 141, 142, 144, 145, 146,  
 147, 148, 200, 217, 218  
 Дышлер П.Я. — 58  
 Дягилев С.П. — 68
- Заонегин Д. — 138  
 Зелинский К.Л. — 193, 210, 218  
 Земенков Б. — 44, 219  
 Зиновьев Г.Е. — 192, 193, 194
- Иогансон К.В. — 190
- Калинин Ф.И. — 13, 101, 194, 210  
 Казин В.В. — 14  
 Каменев Л.Б. (Розенфельд) — 192, 193,  
 194  
 Каменский В.В. — 70, 200  
 Кандинский В.В. — 110, 188, 190, 210  
 Карницкий И. — 43  
 Кий — 58  
 Клуцис Г.Г. — 140, 200  
 Коллонтай А.М. — 54, 55, 200, 219  
 Колчак А.В. — 189  
 Конюков И.А. — 59  
 Корнилов Л.Г. — 187  
 Королев Б.Д. — 130, 217  
 Космачевский Г. — 146, 218  
 Кринский В.Ф. — 141, 142  
 Кроммелинк Ф. — 182, 192  
 Круппская Н.К. — 20  
 Крученых Н.К. — 70  
 Кулешов Л.В. — 70  
 Кушнер Б.А. — 41, 70, 92, 119, 120, 129,  
 188, 191, 192, 200, 211
- Лавинский А.М. — 66, 70, 108, 130, 134,  
 138, 173, 200, 211  
 Ладовский Н.А. — 20, 129, 141, 142, 148,  
 192, 201  
 Ламанова Н.П. — 85, 149, 154, 155, 156,  
 157, 194, 201, 220  
 Ламцов И.В. — 140  
 Лежнев А.З. — 20, 211  
 Ленин В.И. (Ульянов) — 14, 15, 16, 17,  
 20, 46, 130, 187, 188, 190, 191, 192,  
 193, 211, 220  
 Лисицкий Эль (Лисицкий Л.М.) — 129,  
 140, 189, 191, 201, 217, 218  
 Лотман Ю.М. — 27, 150, 211  
 Луначарский А.В. — 10, 14, 15, 17, 22, 25,  
 26, 27, 28, 29, 33, 34, 35, 36, 99, 101,  
 188, 195, 201, 211, 219  
 Люце В. — 182  
 Лядов М.Н. — 14, 29
- Мазаев А.И. — 71, 223  
 Макарова Н.С. — 157, 200, 220  
 Маковский К.Е. — 124  
 Малевич К.С. — 100, 188, 192, 193  
 Мансуров П.А. — 192  
 Маркс К. — 105  
 Маслов П.П. — 14  
 Матюшин М.В. — 192  
 Маяковский В.В. — 7, 11, 41, 70, 124,  
 130, 173, 187, 188, 189, 191, 192, 195,  
 196, 212, 219  
 Медунецкий К.К. — 134, 190, 191, 201  
 Мейерхольд Вс.Е. — 20, 162, 168, 171,  
 175, 178, 179, 180, 181, 182, 187, 188,  
 189, 192, 194, 201, 212  
 Мещеряков В.Н. — 58  
 Мохой-Надь (Moholy-Nagy L.) — 184  
 Мухина В.И. — 154, 155, 202
- Недаров Г. — 124, 212  
 Нелидов А. — 212  
 Новицкий П.И. — 127, 136, 137, 163, 164

- Обрадович С.А. — 14  
 Ожегов С.И. — 150
- Пастернак Б.Л. — 70  
 Певзнер А. — 110, 190, 193  
 Перцов В.О. — 96, 97, 98, 202, 213, 223  
 Петров-Водкин К.С. — 100  
 Пикассо П.Р. (Picasso P.R.) — 84  
 Пинегина Л.А. — 13, 223  
 Плетнев В.Ф. — 20, 21, 163, 194, 213, 219  
 Позднев А. — 177, 178, 221  
 Полянский В. (Лебедев-Полянский П.И.) — 20  
 Попова Л.С. — 86, 134, 149, 156, 158, 182, 191, 192, 193, 202  
 Преображенский Е.А. — 59, 193  
 Прибыльская Е.И. — 155  
 Примеров Е.В. — 16  
 Пуни И.А. (Pougnu Jean) — 41, 42, 202  
 Пунин Н.Н. — 188, 192, 213
- Равдель Е.В. — 133  
 Рогинская Ф.С. — 156, 158, 159, 213, 219, 220  
 Родченко А.М. — 61, 66, 70, 84, 85, 86, 107, 110, 134, 137, 140, 188, 190, 191, 193, 194, 202, 213  
 Рыков А.И. — 192  
 Рябушин А.В. — 142
- Сельвинский И.Л. — 193  
 Семашко Н.А. — 150, 152, 220  
 Семенова Е.В. — 130, 224  
 Сенькин С.Я. — 128, 214  
 Сидорина Е.В. — 162, 224  
 Сидоров А.А. — 43  
 Симон Н.И. — 158  
 Соколов И. — 14, 153, 162, 168, 171, 174, 175, 177, 219, 221  
 Сталин И.В. (Джугашвили) — 191, 192, 193, 195, 196, 197  
 Стенберг В.А. — 134, 190, 191, 202  
 Стенберг Г.А. — 134, 190, 191, 202
- Степанова В.Ф. — 70, 86, 107, 110, 134, 149, 153, 156, 158, 182, 190, 191, 192, 203, 220, 224  
 Стриженова Т.К. — 156, 224  
 Суматохин М. — 58  
 Сухово-Кобылин А.В. — 182, 192
- Тарабукин Н.М. — 10, 44, 52, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 121, 122, 123, 129, 130, 134, 163, 192, 203, 214  
 Татлин В.Е. — 66, 70, 84, 92, 100, 140, 151, 188, 190, 192, 195, 203, 214, 219  
 Тепер И. — 67  
 Томский (Ефремов) М.П. — 192, 195, 196  
 Топорков А. — 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 191, 214, 219  
 Тресвятский В.А. — 59  
 Третьяков С.М. — 70, 189, 195, 215  
 Троцкий (Бронштейн) Л.Д. — 14, 192, 193, 194, 195, 215, 219  
 Тугенхольд Я.А. — 20, 215  
 Тынянов Ю.Н. — 70  
 Тэйлор Ф.У. (Taylor F.W.) — 46, 49, 50, 164, 174, 178
- Уайльд О. (Wilde O.) — 204  
 Успенский Б.А. — 150
- Фаворский В.А. — 134, 203, 215  
 Файнингер И. (Feininger I.) — 184  
 Федоров-Давыдов А.А. — 20  
 Филиппов А.В. — 124, 191  
 Филонов П.Н. — 192
- Хан-Магомедов С.О. — 132, 142, 225, 226  
 Хлебников В. (В.В.) — 198, 200
- Честертон Г.К. (Chesterton G.K.) — 192  
 Чичерин А.Н. — 193, 194  
 Чужак Н.Ф. — 19, 20, 70, 168, 169, 181, 189, 203, 216, 219

- Шекспир У. (Shakespeare W.) — 204  
Шиббаев Д. — 141, 217  
Ширяев В. — 59  
Шишкина И.В. — 142  
Шкловский В.Б. — 69, 70, 170, 203  
Штеренберг Д. — 26, 30, 124, 191, 204  
Шуб Э.И. — 70
- Щусев А.В. — 200, 218
- Эйзенштейн С.М. — 70, 162, 204, 216  
Экстер А.А. — 85, 86, 151, 152, 153, 154,  
155, 193, 204, 220  
Эренбург И.Г. — 191, 216
- Юденич Н.Н. — 189
- Яковлев Я.А. — 20  
Якулов Г.Б. — 51, 216
- Baudrillard J. — 115, 185, 186  
Carr E.H. — 16, 58, 187  
Conio G. — 170, 228  
De Micheli M. — 110, 228  
Ferro M. — 13, 16  
Fitzpatrick S. — 13, 16, 23, 188, 228  
Giorello G. — 15  
Gropius W. — 184, 185, 189  
Hansen-Löve A. — 69  
Haupt G. — 15  
Klee P. — 184  
Lecourt D. — 15  
Lipovetsky G. — 185  
Lodder C. — 230  
Magarotto L. — 13, 57, 230  
Maldonado T. — 53, 185, 230  
Mally L. — 13, 230  
Marie J.J. — 15  
Morris W. — 184  
Perrot P. — 151, 153, 154  
Ripellino A.M. — 182, 231  
Ruskin J. — 184  
Salomoni A. — 22  
Scherrer J. — 13, 15, 231  
Sohn-Rethel A. — 114  
Spendel G. — 231  
Teige K. — 21, 42, 78, 232  
Wringler H.M. — 185  
Zalambani M. — 22

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АСНОВА – Ассоциация Новых Архитекторов (1923–1930)  
АРУ – Объединение архитекторов-урбанистов (1928–1931)  
АХР – Ассоциация Художников Революции (1928–1932)  
АХРР – Ассоциация Художников Революционной России (1922–1928)  
ВСНХ – Высший Совет Народного Хозяйства  
ВУЗ – Высшее Учебное Заведение  
ВХУТЕИН – Высший Художественно-Технический Институт (1927–1930)  
ВХУТЕМАС – Высшие Художественно-Технические Мастерские (1920–1927)  
ВЦСПС – Всесоюзный Центральный Совет Профессиональных Союзов  
ГАХН – Государственная академия художественных наук (1921–1930)  
Дерметфак – Дерево- и металлообрабатывающий факультет во ВХУТЕМАСе  
Дерфак – Деревообрабатывающий факультет во ВХУТЕМАСе  
ИЗО – Отдел Изобразительных Искусств  
ИНХУК – Институт Художественной Культуры (1920–1924)  
ЛЕФ – Левый фронт Искусства (1923–1930)  
МГСПС – Московский губернский совет профессиональных союзов  
Метфак – Металлообрабатывающий факультет во ВХУТЕМАСе  
НАРКОМПРОС – Народный Комиссариат Просвещения  
НОТ – Научная Организация Труда  
НЭП – Новая Экономическая Политика  
Обмоху – Общество молодых художников  
ОСА – Объединение Современных Архитекторов (1925–1931)  
Прозодежда – Производственная одежда  
Рабфак – Рабочий факультет  
Совнархоз – Совет Народного Хозяйства  
ТЕО – Театральный Отдел НАРКОМПРОСа  
ЦИТ – Центральный Институт Труда

## СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к русскому изданию . . . . .	5
Предисловие к итальянскому изданию . . . . .	7
<b>1.</b> Происхождение и источники производственничества: Пролеткульт	
1.1. Пролеткульт . . . . .	13
1.2. Пролеткульт и производственничество . . . . .	18
<b>2.</b> От художественной промышленности к искусству в производстве	
2.1. Первая всероссийская конференция по художественной промышленности . . . . .	25
2.2. Реформа образования . . . . .	30
2.3. Точка зрения Луначарского . . . . .	33
2.4. Точка зрения ИЗО . . . . .	36
2.5. Художественная промышленность — первый шаг к искусству в производстве . . . . .	38
<b>3.</b> Начало полемики о производственном искусстве	
3.1. Сборник «Искусство в производстве». . . . .	41
3.2. Техника и искусство . . . . .	46
3.3. От чистого искусства к искусству прикладному. . . . .	54
3.4. Коллективное искусство . . . . .	57
3.5. На пути к производственному искусству . . . . .	60
<b>4.</b> Искусство в производстве	
4.1. Производственничество Арватова . . . . .	63
4.2. Производственное искусство: утопия или наука? . . . . .	81
4.3. От мольберта к машине, или от «иллюзионизма» к «реальности» . . . . .	83
4.4. От производственничества к конструктивизму . . . . .	88

4.5. Равенство «искусство-производство»: мода или необходимость? . . . . .	96
4.6. Луначарский: производственное искусство... нищета современного искусства . . . . .	99
<b>5. Конструктивизм</b>	
5.1. Конструктивизм Алексея Гана . . . . .	103
5.2. Конструктивизм и производственное искусство . . . . .	109
<b>6. Художник-инженер</b>	
6.1. Задачи художника-инженера . . . . .	113
6.2. Художник-инженер, тэйлоризованная фигура . . . . .	117
6.3. Феномены «классовой неподвижности». . . . .	123
<b>7. Переход от теории к практике: От теории производственничества к ВХУТЕМАСу</b>	
7.1. ВХУТЕМАС и производственные факультеты . . . . .	127
7.2. Архитектура . . . . .	141
<b>8. Производственная одежда</b>	
8.1. Одежда и мода . . . . .	149
8.2. Трудности применения на практике производственной модели . . . . .	154
<b>9. От театра иллюзий к театру жизни</b>	
9.1. Театр-лаборатория Арватова . . . . .	161
9.2. Театр и повседневная жизнь . . . . .	168
9.3. Тэйлоризованный театр . . . . .	173
Заключение . . . . .	183
Исторические события . . . . .	187
Биографические справки . . . . .	198
Библиография . . . . .	205
Указатель имен . . . . .	233
Список сокращений . . . . .	237
Содержание . . . . .	238

Научное издание

МАРИЯ ЗАЛАМБАНИ

Искусство в производстве:  
Авангард и революция в Советской России 20-х годов

Компьютерная верстка *А.З.Бернштейн*

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать

Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.

Гарнитура Petersburg.

Печать офсетная. Печ. л. Тираж 500 экз.

ИМЛИ РАН

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а

Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01