

Е. АРВАТОВ
ИСКУССТВО
и
ПРОИЗВОДСТВО

Сборник статей

ПРОЛЕТКУЛЬТ
Москва—1926

III.

ИСКУССТВО И ПРОИЗВОДСТВО В ИСТОРИИ РАБОЧЕГО ДВИЖЕНИЯ.

1. Мелко - буржуазный утопизм.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Искусство и Октябрьская революция.

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

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

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

Дело, мне думается, обстояло куда сложнее.

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

Почему же все-таки первенство осталось за левыми?

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

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

Пригодились зато левые.

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

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

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

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

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

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

Все дело приняло совершенно другой оборот, как только на место задач разрушительных выступили задачи положительно-организующие. Революция, развернув перед новым искусством все необходимые для него возможности, немедленно же после утара первых месяцев, предъявила к своим спутникам собственные властные требования. Политические работники Октября говорили: «Мы дали вам, художникам, то, чего вы хотели, — дайте же теперь нам то, чего хотим мы. Дайте плакаты, иллюстрации, картинки, — дайте такие произведения, которые были бы полезны, понятны сейчас, — теперь же, — нам некогда ждать». А когда левые отвечали, что их дело — революция, сознание, что надо массу подымать до себя, а не апеллировать к безкультурной России, — им справедливо возражали: «Революция не может ждать того момента, когда народ пересоздастся; революция хочет иметь помощников сегодня, — тем более, что никому не известно, насколько лучше ваши, левые, непонятные формы, форм прежних, привычных и понятных».

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

6*

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

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

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

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

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

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

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

В самом деле.

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

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

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

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

3. Производственное искусство и ЛЕФ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV.
**ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ ПРОЛЕТАРСКОЙ
КУЛЬТУРЫ.**

1. Методология.

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

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

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

2. Техника.

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

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

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

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

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

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

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

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

Фетишизм эстетических приемов, форм и задач должен быть уничтожен.

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

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

Фетишизм эстетических материалов должен быть уничтожен.

Однако, все это станет возможным лишь в том слу-

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

Фетишизм эстетических орудий должен быть уничтожен.

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

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

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

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

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

3. Сотрудничество в искусстве.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Идеология художников.

Экономика буржуазного искусства определила со-
бою и методы и идеологию художественного творче-
ства в капиталистическом обществе.

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

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

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

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

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

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

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

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

Примеров можно было бы приводить любое количество.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

В самом деле.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Искусство и быт.

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

Таким формообразующим фактором, по отношению к развивающемуся общественному бытию является

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вхождение художника в производство в роли инже-

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

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

в этой продукции. Между тем, количество труда (стоимость) является единственной экономической категорией только в товарном обществе (меновая стоимость); в натуральном же, а, следовательно, и в социалистическом, хозяйстве необходимо будет приниматься во внимание качество труда (потребительская стоимость). Иначе говоря, производителям социалистического общества придется направлять свою деятельность сообразно тому, как продукты этой деятельности будут существовать в обществе, — придется заботиться об их жизни вне производства, об их качественном значении для потребителей.

Но качество труда есть ни что иное, как методы оформления продукта¹⁾. Качество продукта это его форма, его конструкция. Социалистическому производству надо будет, таким образом, координировать форму продуктов с формами их утилитарно-практического потребления¹⁾. А это как раз составляет задачу художественного производства, — задачу, выполняемую только такими инженерами, которые одновременно творят и формы «быта» и формы продуктов производства, т.-е. инженерами-художниками.

Деятельность художника-инженера станет мостом от производства к потреблению, а потому органическое, «инженерное» вхождение художников в производство оказывается, помимо всего прочего, необходимым условием экономической системы со-

1) Эта проблема ставится уже сейчас: борьба за качество продукции.

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

6. Изобразительность в искусстве.

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

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

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

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

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

Приведу несколько примеров.

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

Начну с первого.

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

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

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

Беру изображения вещей.

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

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

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

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

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

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

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

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

было неорганизованным в опыте обслуживающего ими социального слоя.

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

А именно.

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

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

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

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

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

искусство, как особую классово-организующую профессию.

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

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

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

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

Будет Обнажение приемов художественного мастерства, ликвидация фетишистической «тайны» его, передача приемов от художника-производителя к потребителю — вот единственное условие, при котором исчезнет многовековая грань между искусством и практикой. Художественные продукты, существующие в быту и вместе с ним развивающиеся, тем самым, перестают выделяться в разряд «уникаумов» и консервироваться в качестве абсолютов. Отжившая вещь будет заменяться новой, фетишизм искусства падет, так как будет наглядно разоблачена тайна художественного творчества, понятого отныне, как высшее мастерство.

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

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

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

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

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

130

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

СОДЕРЖАНИЕ.

Cтр.

I. Капитализм и художественная промышленность.

1. Форма художественной промышленности	3
2. Искусство и ремесло	6
3. Искусство товарного капитализма	13
4. Художественные мануфактуры королевского абсолютизма	19
5. Прикладное искусство машинного капитализма	24
6. Техническая интеллигенция и зарождение новых форм	30
7. Архитектура	36

II. Станковое искусство.

1. Происхождение станковизма	43
2. Деградация скульптуры	49
3. Живопись	51
4. Бегство от станка	61
5. Конструктивизм	70

III. Искусство и производство в истории рабочего движения.

1. Мелко-буржуазный утопизм	74
2. Искусство и Октябрьская революция	79
3. Производственное искусство и ЛЕФ	87