

Основные категории раннего советского искусства

Екатерина С. Григорьева

*Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
Москва, Россия, yatak.grig@yandex.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются основные категории раннего советского искусства. К их числу относятся «жизнестроение» (Н. Чужак), «производственничество» (Н. Чужак), «социализация эстетики» (Б. Арватов), «искусство и производство» (Б. Арватов), «художник-пролетарий» (О. Брик), «пролетарское искусство» и другие. Обращение к этим категориям предваряет очерчивание контекста появления производственного искусства в СССР, для которого характерна эстетизация промышленной темы и связь с общей соревновательной установкой. В рамках обращения к последней в статье речь заходит о феномене ускорения в советском проекте, а именно о попытках управлять временем. Автор акцентирует нарастание и обострение рефлексии «коллективной погруженности в темпоральное» в советской культуре 1920–1930-х гг. Известный рефрен «поэта революции» В. Маяковского «Время, вперед!» рассматривается как жест радикального отрицания старого и одновременно утверждение нового взгляда на искусство и эстетику, предпринимаемые в ранней советской России. Согласно интуиции автора, все эти попытки в конечном счете связываются с новым проектом человека в новом государстве, который должен был по-новому бытийствовать и по-новому отражать эти способы бытийствования в искусстве.

Ключевые слова: жизнестроение, производственничество, социализация эстетики, искусство и производство, Н. Чужак, Б. Арватов, О. Брик, промышленный реализм, индустриализация

Для цитирования: Григорьева Е.С. Основные категории раннего советского искусства // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 2. С. 135–153. DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-135-153

Main categories of early Soviet art

Ekaterina S. Grigorieva

*Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia,
yatak.grig@yandex.ru*

Abstract. The article considers the main categories of early Soviet art. Those include “life-building” (N. Chuzhak), “production” (N. Chuzhak), “socialization of aesthetics” (B. Arvatov), “art and production” (B. Arvatov), “proletarian artist” (O. Brik), “proletarian art” and others. Addressing those categories precedes outlining the context of the production art emergence in the USSR, which is characterized by the aestheticization of the industrial theme and the connection with the general competitive attitude. As part of the appeal to the latter, the article deals with the phenomenon of acceleration in the Soviet project, namely, attempts to manage time. The author emphasizes the growth and aggravation of the reflection of “collective immersion in the temporal” in the Soviet culture of the 20–30s. The famous refrain of the “poet of the revolution” V. Mayakovsky “Time, forward!” is considered as a gesture of radical denial of the old and at the same time the assertion of a new view of art and aesthetics undertaken in early Soviet Russia. According to the author’s intuition, all such attempts are ultimately connected with a new project of a person in a new state, which had to exist in a new way and reflect these ways of being in art in a new way.

Keywords: life-building, producerism, socialization of aesthetics, art and production, N. Chuzhak, B. Arvatov, O. Brik, industrial realism, industrialization

For citation: Grigorieva, E.S. (2024), “Main categories of early Soviet art”, *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series*, no. 2, pp. 135–153, DOI: 10.28995/2686-7249-2024-2-135-153

В философской литературе последних нескольких десятилетий явно обнаруживается повышенный интерес к тематике смерти, в связи с чем можно говорить даже о создании новой онтологии смерти, характерной для первой половины XX в. В отечественном искусстве данная тематика находит свое отражение в таком направлении, как некрореализм (Е. Юфит, В. Кустов, С. Серп и др.). Однако философская и культурологическая стороны этого явления практически не связываются между собой, а их общекультурологические и общеполитические истоки не прослеживаются вовсе. В этом отношении представляется актуальным и продуктивным как для философии, так и для культурологии и искусствознания обратиться к более раннему в историческом отношении феномену

и обнаружить некоторые особенности нового понимания жизни и смерти, складывающиеся в начале XX в. в советском искусстве, которые можно рассматривать как определенные предпосылки возникновения новой онтологии смерти – в результате протестного движения против нее в 1980-х гг. и возникнет движение некро-реализм. Рассматривая основные категории раннего советского искусства, мы можем увидеть, как доминирование производственной темы, создание концепта «жизнестроения» и изменение отношения к смерти отражают общее изменение мировосприятия, характерное для советского общества. Со временем это приводит к тем трансформациям в искусстве и философии, которые свидетельствуют о повышении интереса к тематике смерти как таковой и о ее радикальном переосмыслении.

Одной из центральных тем данного исследования является тема промышленного производства, в рамках которой и происходит сначала неявное, но тем не менее радикальное переосмысление смерти. Создание промышленности в СССР не только сводилось к строительству заводов и фабрик, но во многом определяло жизнь всей страны и каждого отдельного гражданина. По своей известности герои труда были сопоставимы с современными звездами экрана. Массы людей срывались со своих мест и шли строить производства, миллионы трудились в шахтах, рыли каналы и т. п. Закономерным образом советское искусство не могло обойтись без использования индустриальной тематики. Поэты слагали гимны новостройкам, в литературе появилась «производственная фантастика», в обиходном языке закрепились термины «стахановец», «социалистическое соревнование» и др. Художники писали панорамы цехов, заводов и фабрик.

Таким образом, для раннего советского государства крайне характерной стала тема эстетизации промышленной темы. Промышленный реализм, который появляется именно в то время, оказывается связан с одной из главных установок нового государства – соревнованием. Последнее так или иначе отсылает нас к контексту управления временем, попыткам его ускорить. Ускорение времени рассматривается как жест радикального отрицания старого и одновременно утверждение нового взгляда на искусство и эстетику. В конечном счете главные понятия раннего советского искусства – «жизнестроение» (Н. Чужак), «производственничество» (Н. Чужак), «социализация эстетики» (Б. Арватов) и др. – указывают на утверждение в искусстве того периода нового способа жить нового человека. Новый проект человека – проект пролетария в советской России – оказывается связанным с утверждением нового государства, в котором человек этот должен был по-новому существовать и по-новому отражать эти способы существования в искусстве.

В рамках данной статьи будут последовательно рассмотрены основные категории раннего советского искусства, которые отражают происходящую в СССР в 20-е гг. XX в. трансформацию представлений как о самом искусстве и его основных задачах, так и о человеке как таковом.

Поскольку основной темой раннего советского искусства становится тема эстетизации промышленности, а также тема «художника-пролетария» (Б. Арватов), эти темы окажутся центральными и для нашего анализа – именно им будут посвящены первый и последний разделы настоящей статьи: «Красная пустыня» и «Искусство и производство». Однако свести особенности раннего советского искусства к производственничеству, к вытеснению «интимно-человеческого» «объективным» и «массовым» было бы неверно. Несмотря на кажущуюся безжизненность индустриального пейзажа и критику в нем всего индивидуального, искусство этого периода будет проблематизировать и возможность выражения сугубо личных чувств, делать акцент на важности такого выражения и искать для него новые формы. Во втором разделе статьи, озаглавленном «Новая интимность», речь пойдет именно об этом. Декламируемая невозможность интимного в описанных обстоятельствах парадоксальным образом находит свое выражение в раннем советском искусстве: радикально новое, внедряясь в жизнь отдельного человека, становится частью этого человека и в конечном счете частью его личной составляющей. Однако эта личная составляющая в условиях построения нового государства тоже становится принципиально отличной от старой. Она оказывается помещенной в обстоятельства производства и социалистического соревнования, а потому неизбежно связанной с идеей ускорения времени и овладения им. Раздел статьи «Овладение временем» посвящен описанным метаморфозам и связывает особенности тотализации жизни в раннем советском искусстве с современным ему движением русского космизма в философии. Заключительная часть, в которой рассматриваются основные категории «жизнестроения» и др., посвящена теме «Искусства и производства» в концепции Б. Арватова.

«Красная пустыня»

Первый цветной полнометражный фильм М. Антониони – «Красная пустыня»¹ – погружает зрителя в контекст взаимодействия человека с возвышающимися над ним каменными джунглями

¹ «Il Deserto Rosso», реж. М. Антониони, 1974.

ми производств. Производятся здесь не только машины, но и, в конечном счете, люди. Цветовой контраст, становящийся едва ли не основным кинематографическим приемом в этом фильме, наглядно это демонстрирует (ил. 1). Главная героиня, противопоставленная почти всем остальным действующим лицам, одета в первой сцене фильма в яркий зеленый, в то время как все окружающее ее – люди, здания и небо – серо. Ее фигура на фоне индустриального пейзажа выбивается из общего полотна изображаемого. Единственное, что отсылает здесь к «пейзажу» как таковому, – зеленый цвет ее пальто. Безжизненность изображаемого, таким образом, подчеркивается одеждой героини, контрастирует с ней.



Ил. 1

Из заводских труб валит дым. Он застилает собой небо и его естественный цвет. Стены производств вытесняют природный ландшафт: один из немногих ярких оттенков в картине – цветное пятно пальто главной героини.

Героиня грезит каким-то другим миром, никогда не бывшим или навсегда утраченным. Придя на причал в одной из сцен, девушка просит отвезти ее к этому другому миру, однако слышащий эту просьбу не понимает, о чем она говорит. Для него нет никакого мира, кроме фактического, и он не признает существование места, о котором говорит героиня.

Эта отсылка к фильму, снятому в Италии в 1964 г., не случайна. Речь в только что приведенной картине идет не только о безжизненности индустриального пейзажа и оставленности, предельном

одинокости главного героя, но и о попытке осмыслить фигуру человека, помещенного в такие обстоятельства.

Производственная тема в советском искусстве связана с демонстрацией взаимной соотнесенности человека и машины, человека и фабрики. Сцены труда – постоянный визуальный образ. Одновременно эти сцены становятся и своеобразной летописью великих свершений эпохи, различением прошлого мира и мира настоящего, наступившего вслед за образованием советского государства.

В Большой советской энциклопедии в статье, разъясняющей значение слова «индустрия», приводится характерный перевод латинского *industria* – перевод, согласно которому слово это означает не только деятельность, но и усердие (подробнее см. [Сидлин 2007]). Усердие по производству чего-либо, иными словами, старательная работа. Именно усердие становится смыслообразующим элементом труда в контексте советского проекта, и именно усердие, в конечном счете, оказывается рядом с категорией соревнования.

В политотчете ЦК шестнадцатому съезду ВКП(б) рождается лозунг социалистического соревнования: «Самое замечательное в соревновании состоит в том, что оно производит коренной переворот во взглядах людей на труд, ибо оно превращает труд из зазорного и тяжелого бремени, каким он считался раньше, в дело чести, в дело славы, в дело доблести и героизма»². Новейшие средства организации и механизации труда оказываются здесь главными элементами происходящих изменений. Конвейер Форда, воплощение мифа о неотвратимо наступающем будущем – одно из проявлений описываемого.

Именно конвейер, поточная линия придает труду человека механический, предельно рутинный характер. На картине А. Бугрина «Конвейер Сталинского завода» (ил. 2) маленькие, едва различимые фигурки людей противопоставлены огромному пугающему заводу. Каждая фигурка отвечает на изображении за конкретный участок пути конвейера. Никто из изображенных не является героем картины. Героем является панорама серого завода, подобно тому, как тотализирующим свое присутствие персонажем в «Красной пустыне» является индустриальный пейзаж.

Выполняющий рутинные действия на конвейерной ленте не видит ни истоков, ни итогов своей деятельности. Механические

² *Сталин И.В.* Политический отчет Центрального Комитета XVI съезду ВКП(б) // *Сталин И.В. Сочинения*. Т. 12. М.: Гос. изд-во полит. лит-ры, 1949. С. 315.

движения человека подчинены бесконечному движению закольцованной ленты. Вместе с тем это почти мертвенное движение описывается, как следует из приведенной цитаты И.В. Сталина, как дело славы, чести, доблести и героизма. Оно описывается и через соревнование, которое невозможно представить без попыток сделать что-то не только лучше, но и быстрее своего соперника. Здесь категория скорости оказывается центральной.



Ил. 2

Саму историю советского общества зачастую предлагают прочитывать как историю нарастания и обострения рефлексии «коллективной погруженности в темпоральное» [Ганжа 2013, с. 95]. Так, слова В. Маяковского «Время, вперед!» из драмы «Баня» лучше многих политических лозунгов характеризуют программный призыв советского проекта. Призыв этот оказывается связанным, как следует из приведенной цитаты, с парадоксальным желанием ускорить время. Коммунизм описывает себя как реализацию жеста тотального отрицания старого за счет торжества нового, понимаемого в этих обстоятельствах как бесконечное ускорение. Слова из уже приведенной драмы Маяковского «скорей стереть старье» здесь особенно показательны.

Новая интимность

Идея наступления нового, радикально отличного от старого, будет находить одно основное выражение, связанное с попытками порвать со всем, что большевики называли «старым», в пользу «нового». Здесь показательно, к примеру, выступление Б.В. Шкловского на Первом съезде союза писателей СССР. На нем он заговорил о том, что большевистские писатели должны выражать свои чувства «острее», чем буржуазия. Означает ли это «острее» здесь то же, что и «быстрее, сильнее» в контексте ускорения? Откуда в разговоре о производстве возникают чувства, как совершается переход к этой теме?

Здесь же Шкловский вводит парадоксально созвучное с современной «новой искренностью» понятие «новой чувствительности»: «Класс начал ценить в себе чувство. Мы стали чувствительны, как когда-то, по-своему, была чувствительной молодая буржуазия, и мы должны, конечно, научиться писать о своих чувствах лучше и крепче, чем буржуазия» [Гольдштейн 2011, с. 60].

Происходит это не только на страницах художественных произведений, но и в прессе, в частности, как указывает А. Гольдштейн, в бухаринских «Известиях», где появляются такие материалы, как «Мой сын (из дневника матери)». Схожие тексты, принимающие почти исповедальные формы, повествуют от лица матери о совсем еще маленьком ребенке, только обучающемся речи. В этих текстах частный мир частного человека оказывается пугающе близок миру новаторской социальности, новому государственному устройству. Предполагалось, что две формы – интимное человеческое и монументальное государственное – не являются враждебными, а, напротив, в какой-то мере даже сливаются. Социальное здесь принимает почти антропоморфные очертания.

Зачем в рамках «производственной тематики» и исчезновения, растворения человека в индустриальном пейзаже говорить и писать о чувствах, причем делать это максимально «остро»? Как представляется, здесь важно даже не то, что именно производит ребенок, а странное возникновение исповедального жанра в рамках насаждаемой производственности. Казалось бы, индустриализация, соревновательная гонка, конвейерное производство и стремление технологизации (и не просто конвейерного производства, но постоянного улучшения технологий) не предполагают обращенности человека на себя. Он должен быть весь вовне, весь поставлен на службу этому производственному процессу, весь устремлен к результату, в котором он сам и его индивидуальный облик истончился бы до неразличимости. И вдруг – исповедальность. Откуда? Не

из этой ли же устремленности вперед – но не простой устремленности, понимаемой как своеобразное сжатие времени, ускорение как таковое, а из направленности в утопическое, иное будущее? Не грезит ли эта мать, как девушка в зеленом пальто из приведенного в начале текста фильма «Красная пустыня», об ином мире – и нет ли здесь столкновения двух моделей человека, воплощенных разом в одном его идеале? Не связано ли это с понятием усилия, с необходимостью чувств для осуществления усилия, с обязательным введением социального в пространство личного – для того, чтобы такая индустриализация с лозунгом «Время, вперед!» вообще могла состояться?

Текст, о котором идет речь, не дает однозначного ответа на заданные вопросы. Однако он явно демонстрирует, что так или иначе, но в начале XX в. в советском государстве в обстоятельствах насаждаемого прогресса, попыток управлять темпоральным посредством ускорения «пролетариат» начинает выражать свои чувства, и эту необходимость эмоционального самовыражения трудно объяснить иначе, чем ответив на заданные вопросы положительно. Эмоциональность, вынесенная вовне сфера интимного и одновременно антропоморфизация социального выступают здесь как условие возможности и своего рода антропологическое обоснование производственничества и ускорения времени.

Одним из выражений этой тенденции становится, среди прочего, проза Е. Зозули, конкретно – ее новеллы из цикла «Тысяча». В одной из них речь заходит о том, как некий юноша влюбляется в девушку. Интимное чувство оказывается в этом тексте связанным с социальным и в конечном счете с производственным. Фоновым сопровождением описываемых чувств становится обстановка, в которой события эти происходят, а именно завод. «Она знает, что здесь, в цехе, на работе, она красивее, чем в другой обстановке, и она – немного артистка, как все женщины, до некоторой степени чувствует себя, как в театре» [Гольдштейн 2011, с. 61], – пишет Зозуля, предпринимая тем самым попытку сблизить человеческое, традиционно ассоциируемое не с монументальной социальностью, и производство, цех, работу.

Красота в приведенном отрывке порождается тем самым соревновательным эффектом, усердием, включенностью человека в общее дело, способностью ускорить наступление иного, лучшего, чем прежний, мира. Именно здесь, в цехе завода, она оказывается красивее. В случае с людьми у конвейера, лица которых фактически стираются, как и в случае с девушкой в зеленом пальто в фильме «Красная пустыня» это было бы невозможно. Интимность в случае последней достигается посредством радикального разрыва

с индустриальным миром. Интимность в первом случае и вовсе не достигается, выносится за скобки как заведомо ненужное.

Так происходило потому, что, как уже было замечено, в рамках советского контекста работа ассоциировалась с категорией соревнования, а следовательно, с попытками ускорения времени. Советское как проект «коллективной погруженности в темпоральное» здесь обнаруживает себя не только в революционном жесте отрицания старого, т. е. буржуазного, но и в попытках радикального ускорения, имплицитно содержащегося в ежедневной жизни и постоянных человеческих практиках. Все, что окружает советского человека, таким образом перестает быть только самим собой и становится образом времени. Это время гудит телеграфной струной, если идти вслед за уже упомянутым поэтом революции Маяковским. Его же рефрен «Время, вперед!» – выражение уже описанного жеста отрицания старого, осуществляемого за счет перманентного ускорения. Целью этого перманентного ускорения становится попытка приблизить, сделать реальным утопическое новое.

Потому именно здесь и появляется парадоксальный мотив «новой интимности», о которой и говорит, в частности, Е. Зозуля. Соревновательный эффект здесь оказывается рядом, неразрывно связанным с красотой, причем красотой особого рода, которая понимается как что-то радикально отличное от «прежней» красоты. Ведь «прежняя» красота не сопровождалась включенностью в общее дело, способностью ускорить время, а была всего лишь красотой. В описываемых обстоятельствах она трансформируется, становясь частью социалистического соревнования и ускорения времени.

Овладение временем

Уже неоднократно упомянутое ускорение времени, равно как и всякая попытка различно на него воздействовать – в конечном счете желание временем этим овладеть с целью его коренным образом изменить. В этом отношении показательна работа В. Муравьева – «Овладение временем как основная задача организации труда»³.

Книга Муравьева издается в 1924 г., во время коренных преобразований в стране, в тот же год, когда Н.И. Бухарин на тринадцатом съезде РКП(б) заговорит о том, что главное достижение

³Муравьев В. Овладение временем как основная задача организации труда. М.: Изд. автора, 1924. 127 с.

советской революционной власти – создание нового типа человека. Закономерным образом тогда, когда мы говорим о новом типе человека – человеке, порожденном социалистической революцией, – мы говорим и о новых способах бытия этого «нового человека». Одним из способов его бытия становится работа по ускорению времени, его укрощению и попыткам подчинить новым социальным реалиям. Рефрен Маяковского «Время, вперед!» здесь как нельзя лучше описывает происходящее: не кажется случайным, что и сам Муравьев начинает названную работу со слов о том, что такое время, а именно время общественных переворотов. Он зачастую ставит перед собой задачи более смелые, чем одно лишь изменение организации человеческих отношений. Целью в таких обстоятельствах оказывается осуществление власти над природой и, в частности, над тем, что ранее мыслилось неподвластным человеку, а именно над временем.

К примеру, в период Великой французской революции, как указывает автор, совершается первый полет воздушного шара братьев Монгольфьеров. Приводятся слова свидетеля этого полета, маркиза Виллеруа, воскликнувшего, что теперь человеку остается только победить смерть⁴. Ставкой здесь оказывается, таким образом, человеческая жизнь и проблема, тоже связанная со временем: ее конечность. Приводимая Муравьевым отсылка принципиальна: об аналогичных попытках укрощения смерти он заговорит и в контексте ранней советской России. Человек требует от своего разума, как он заметит, не только созерцания и познания, но и того, чтобы разум этот стал орудием власти. Причем власть эта должна осуществляться над временем для того, чтобы решить проблему длительности жизни, а именно уже упомянутую проблему ее конечности.

Показательно, что Муравьев говорит здесь о представителях русского космизма как о людях, продолживших линию, начатую маркизом Виллеруа. Можно вспомнить слова одного из представителей русского космизма, В. Вернадского, помещенные на его надгробии, о том, что мы живем в замечательное время – «время, когда человек становится геологической силой, меняющей лик нашей планеты». Стать этой «геологической» силой человеку помогает, как будет настаивать Вернадский, его мозг, способный направить действия таким образом, что многие области жизни окажутся перестроенные коренным образом⁵. Мозг и в приведенных словах оказывается своеобразным орудием власти, осуществляемой над

⁴Там же. С. 3.

⁵*Вернадский В.* Несколько слов о ноосфере // Вернадский В. Научная мысль как планетное явление. М.: Наука, 1991. С. 508–509.

тем, что ранее мыслилось неподвластным человеку. Описанный процесс можно назвать «регуляцией природы». Здесь обнаруживается своеобразная отсылка к отцу-основателю русского космизма Н. Федорову, который именно так называл процесс воскрешения отцов, предков, процесс патрификации, необходимый для того, чтобы все люди стали братьями.

Муравьев, продолжая разговор об укрощении природных сил, введет понятие научной организации труда – так называемой НОТ. Программной целью НОТ он назовет попытку овладения временем с целью преобразования мира и победы над косными силами⁶. Главной «косной силой» здесь оказывается смерть. Необходимость же победы над ней становится, если угодно, социальной программой-максимум советского проекта.

«...Если нет бессмертия, то его рано или поздно изобретет человеческий ум», – эта цитата из «Палаты № 6» А.П. Чехова стала эпиграфом работы А. Масинг-Делич, посвященной феномену упразднения смерти в советском государстве [Масинг-Делич 2020, с. 8]. Упразднение смерти оказывается напрямую связанным с идеей достижения бессмертия. В этом контексте производится обращение к рецепциям идей русского космизма в ранней советской России, которые находят свое выражение, к примеру, в проекте биокосмизма и – шире – становятся основой, отправным пунктом разговора о бессмертии в советской России. Революционная романтика призывала к преодолению биологической природы человека, в том числе и главным образом – к преодолению смерти. На заре советского проекта, в самом начале двадцатых годов, А.Ф. Агиенко, или Александр Святогор, лидер движения биокосмистов, утверждал, что социальная программа-максимум уже осуществлена, теперь же остается «поставить на очередь дня космическое воскрешение мертвых»⁷. Аналогично в начале двадцатых годов едзящего с лекциями по стране И.Г. Эренбурга часто спрашивали, как скоро коммунизм откроет возможность победы над смертью [Масинг-Делич 2020, с. 8].

Искусство и производство

В силу того, что «вопрос со смертью» казался уже почти решенным, и победа над ней представлялась не только необходимой, но и достижимой в ближайшем будущем, состоялся разговор об

⁶Муравьев В. Указ. соч. С. 5.

⁷Бердяев Н.А. Самопознание. М.: Международные отношения, 1990. С. 219.

упразднении смерти. Это не только разговор о категории бессмертия как таковой, но и разговор о тотализации жизни в рамках советского проекта. Жизнь, во многом отождествляемая с категориями, связанными с трудом и работой, с построением нового социалистического мира, оказывается здесь жизнью как бы без смерти, без окончания, еще и потому, что окончание в этих обстоятельствах означало бы приостановку происходящих изменений. Именно по этой причине такие категории раннего советского искусства, как, например, «жизнестроение» (Н. Чужак), «производственничество» (Н. Чужак), «искусство и производство» (Б. Арватов), мыслятся в этих обстоятельствах как категории, напрямую связанные с описанным явлением тотализации жизни. Это явление в рамках советского проекта напрямую оказывается связанным с категориями труда и производства. Здесь уже названные теоретики искусства того периода заговорят об отождествлении создания творческого произведения и производства как такового, а также о «жизнестроении» как таковом.

Так, в 1921 г. свет увидит сборник «Искусство и производство»⁸. Посвящен он проблемам, связанным со взаимоотношениями искусства и производственной культуры, возможности их сосуществования. В статье этого сборника «В порядке дня» О. Брик пишет о буржуазности разделения искусства на «чистое» и прикладное и призывает, таким образом, к упразднению этого разделения. Чистое искусство в рамках капиталистических отношений было связано с духовным началом, принципиально невозможным в рамках производства. Новые политические реалии, а именно создание советского государства, требовали реконцептуализации этого различия, а вернее полного ухода от него в пользу передачи «духовного начала» искусства производству. Производство здесь становится ключевым понятием потому, что именно оно выражает коллективный характер нового искусства. Уход от индивидуализма становится программным. Необходимой оказывается передача того, что ранее мыслилось привилегированным, а именно творчества, коллективу. Создание произведения искусства здесь сливается с процессом производства.

Определяющим в художественном творчестве, согласно Брик, является сознательность. Активное участие в «творческом процессе создания вещи»⁹ – то, благодаря чему рабочий на заводе становится

⁸ Искусство в производстве: Сборники Художественно-производственного совета Отдела изобразительных искусств Наркомпроса. Вып. 1. [Единственный]. М.: [Тип. Московской Таганской тюрьмы], 1921. 42 с.

⁹ Там же. С. 7–8.

художником. Таким образом появляется на свет «художник-пролетарий»¹⁰. Не менее важно и то, что, в отличие от «чистого художника», рабочий создает саму вещь, а не ее изображение. Художник же создает только иллюзию вещи, причем такую иллюзию, которая уводит от ее истинного понимания.

В этих обстоятельствах трансформируется категория прекрасного. Она перестает быть пространством обнаружения привилегированного, или же, идя вслед за теоретиками раннего советского искусства, «буржуазного», становится полезным, функциональным и связанным с деятельностью по созданию новых вещей – элементов быта и жизни пролетария. Или же того самого «нового человека», о котором в 1924 г. говорил Н.И. Бухарин, называя главным достижением советской революционной власти создание нового типа человека. Закономерным образом, когда мы говорим о новом типе человека, мы с неизбежностью оказываемся перед необходимостью говорить и о новых способах существования этого нового человека, о новом пространстве его жизни и, в конечном счете, смерти. Советское искусство рассуждало об этом, главным образом – о жизни и ее тотализации. Именно по этой причине стали возможны такие категории искусства того времени, как «жизнестроение» и ему подобные, восходящие главным образом к материальности и вещественности.

В один год с изданием уже упомянутого сборника «Искусство и производство», в 1921 г., А. Платонов пишет показательную работу «Пролетарская поэзия». В ней он говорит о «литературных машинах». Пролетарскую поэзию он приравнивает к созданию работающих машин. Электрификацию он называет первым пролетарским романом, большой книгой советского государства в железном переплете. Показательно, что в контексте разговора о машине Платонов, среди прочего, скажет и о том, что пролетарская поэзия, то есть создание машины – великий труд над изменением природы ради человека, восстание на вселенную ради самого себя.

В связи с описанными изменениями возникает новый вид двойственности в искусстве. С одной стороны, в рамках промышленного искусства мы говорим о нечеловечности и безжизненности индустриального пейзажа, о выпадении из него фигуры человека как главного действующего лица (даже упомянутое зеленое пальто героини из «Красной пустыни» было скорее символом ее инородности, чем указанием на ее ключевую роль, ибо она так и не смогла ничего изменить в сером мире). С другой же стороны, этот почти отсутствующий элемент – человек – оказывается ключевым звеном и главной целью всего происходящего.

¹⁰ Брик О. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. № 1.

Как замечает И. Чубаров, природа литературного языка изначально «не означает у Платонова его исключительной автономии, замкнутости на себе и чисто внутриязыковой игры» [Чубаров 2016, с. 215]. Жизнь становится частью искусства или, если идти дальше, сама жизнь становится искусством, вследствие чего последнее теряет свой когда-то привилегированный «буржуазный» статус.

Б. Арватов формулирует схожий проект применительно к пролетарскому искусству. Он говорит, в частности, о том, что главной задачей художника является строительство вещи. Для того же, чтобы подготовить художника новой формации, необходимо, как он настаивает, совершить производственную революцию внутри самого искусства, то есть превратить прежде известного нам художника в инженера. Он должен будет прийти на фабрику не для того, чтобы «спасти искусство», но для того, чтобы усовершенствовать само производство. Искусство должно пойти рука об руку с техникой и наукой. В конечном счете Арватов заговорит о «социализации эстетики»: «Вместо того чтобы социализировать эстетику, ученые эстетизировали социальную среду»¹¹. Именно в этих обстоятельствах станет возможным слияние труда с творчеством под руководством добровольного сотрудничества людей-творцов.

Эту тенденцию в раннем советском искусстве описывают два термина, авторство которых принадлежит Н. Чужаку. Один из этих терминов – «жизнестроение», другой – «производственничество». Первый номер журнала ЛЕФ¹² знаменует его программная статья «Под знаком жизнестроения». Искусство в этом тексте провозглашается методом строения жизни – собственно, именно здесь и являет себя термин «жизнестроение». Главной задачей группы «Левого фронта» Чужак называет осознание руководящей роли искусства как одного из методов жизнестроения.

В других своих работах Чужак заговорит о том, что искусство не должно пониматься как индивидуальное украшение жизни, но как коллективное выковывывание из самой жизни новых ее образцов. Критерием художественности в этих обстоятельствах становится сотворение идеологических и одновременно материальных ценностей. Именно благодаря введению понятия ценности творчество

¹¹ Арватов Б. Искусство и производство: Сб. статей. М.: V-A-C press, 2018. С. 106.

¹² ЛЕФ («Левый фронт искусств») – творческое объединение, которое существовало в 1922–1929 гг. в некоторых городах СССР. Ядро творческого объединения – В. Маяковский, О. Брик, С. Третьяков, Б. Арватов, Н. Чужак.

начнет в конечном счете определяться им как «строительство мечтаемой, небывалой еще жизни»¹³.

И Чужак, и Арватов говорят о том, что действительно пролетарское искусство может быть только искусством, соотношенным с производством, иными словами, производственным. Они отождествляют понятия искусства и производства, связывая в конечном счете и жизнь пролетария – нового человека – с искусством как таковым, и понятие искусства – с производством, причем не в смысле произведения, а в смысле массового производства. Коллективизированное производство становится новым и единственным способом создания произведений искусства, противопоставляется старым формам, которые ассоциируются в этих обстоятельствах с буржуазными пережитками прошлого, ушедшего мира, связывавшего искусство с сугубо индивидуальным, личным уровнем.

Апофеоз прежнего искусства, как настаивает Арватов, обнаруживает себя в феномене станковой картины, который теперь должен быть упразднен. Он говорит, что с появлением пейзажа и натюрморта искусство встает на путь изобразительного, только лишь предметного, а следовательно, неизбежно фрагментарного отражения внешнего мира, отказываясь в конечном счете от всего остального. Реальный предмет вытесняется в пользу иллюзорной видимости «содержания». Показательна цитата Маркса, к которой обращается в этом контексте Арватов: «Нарисованные виноградные гроздья – не символы действительных, но только кажущиеся виноградные гроздья»¹⁴.

В дальнейшем, комментируя засилье «индивидуального уровня» в искусстве и вытеснение «коллективного», Арватов скажет о том, что предельным выражением индивидуального станет импрессионизм. Именно он культивирует «субъективное решение объективной задачи»¹⁵. Это – тот путь, который, с точки зрения Арватова, для советского искусства неплодотворен и неприемлем.

Вместо того, чтобы следовать ему, Арватов предлагает связать искусство с созданием ежедневно необходимых человеку вещей, завершить противопоставление производства их синтезом. Одна из его самых известных работ – «Искусство и производство» – под-

¹³ Чужак Н. К диалектике искусства: От реализма до искусства как одной из производственных форм: теоретически-полемиические статьи. Чита: Изд. Дальпечати, 1921. С. 120.

¹⁴ Арватов Б. Указ. соч. С. 81.

¹⁵ Там же. С. 83.

рывает в конечном счете собственное название, разрушая логику, очерченную в нем. Противопоставление двух этих категорий, – производства и искусства – выраженное в стоящем между ними союзе «и», снимается самим Арватовым.

Заключение

Принимая во внимание уже названные категории раннего советского искусства, мы оказываемся в ситуации, в которой искусство воспринимается как тождественное жизни, непосредственно влитое в нее. Сама жизнь становится искусством. В этом смысле способом существования «нового человека», о котором говорил Бухарин, является труд, связанный с переживанием по поводу темпорального, то есть постоянного ускорения, попыток приблизить мечту человека о построении коммунизма. И труд этот описывается в данных обстоятельствах как искусство – единственно возможное и противопоставленное тому, что ему предшествовало.

В этом смысле новая жизнь, которая мыслится как состоявшаяся благодаря созданию нового социалистического государства, находит свое выражение в искусстве. «Буржуазные пережитки прошлого», связанные с привилегированным статусом как искусства как такового, так и его создателя, вытесняются новыми представлениями, а именно представлениями об искусстве как «производстве», создании вещи, и представлениями о художнике как «художнике-пролетарии». В описанных условиях трансформации подверглась и область интимного в человеке: отныне самые потаенные чувства оказываются помещенными в контекст индустриального производства и социалистического соревнования.

Человек, который начинает пониматься в советской философии и советском искусстве начала XX в. как самостоятельная «геологическая сила», теряет оттенок конечности, смертности как таковой. Происходит своеобразная тотализация жизни и одновременно – овеществление, опредмечивание ее в процессе производства, что, в свою очередь, приводит к возникновению трактовки феномена смерти как «недолжного состояния» человека (что характерно для всех концепций русского космизма) и даже «невозможного» (в советском мировосприятии – пока еще возможного, но потенциально невозможного). Таким образом, основные категории советского искусства формируют основание для создания во второй половине XX в. собственно новой онтологии смерти, находящей свое отражение в художественном направлении некрореализма, сознательно противопоставляющем себя социалистическому реализму.

Литература

- Ганжа 2013 – Ганжа А. «Легендарного времени крестники»: рождение советского универсализма из рефлексии коллективного погружения в обновляющую стихию темпорального // *Время, вперед! Культурная политика в СССР* / Под ред. И.В. Глущенко, В.А. Куренного. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2013. С. 95–107.
- Гольдштейн 2011 – Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом: Опыты поминальной риторики. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 360 с.
- Масинг-Делич 2020 – Масинг-Делич А. Упразднение смерти: Миф о спасении в русской литературе XX в. СПб.: Academic Studies Press, 2020. 464 с.
- Сидлин 2007 – Сидлин М. Советский индустриальный миф // *Промышленный реализм: Производственная тема в советской живописи и фотографии*. М.: Базовый элемент, 2007. С. 5–8.
- Чубаров 2016 – Чубаров И.М. Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. М.: Издат. дом Высшей школы экономики, 2016. 344 с.

References

- Chubarov, I.M. (2016), *Kollektivnaya chuvstvennost': Teorii i praktiki levogo avangarda* [Collective sensuality. Theories and practices of the left avant-garde], Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki, Moscow, Russia.
- Ganzha, A. (2013), “ ‘Godchildren of the legendary time’. The birth of Soviet Universalism from the reflection of collective immersion in the renewing element of the temporal”, in *Vremya, vpered! Kul'turnaya politika v SSSR* [Time, go ahead! Cultural policy in the USSR], Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki, Moscow, Russia, pp. 95–107.
- Gol'dshtejn, A. (2011), *Rasstavanie s Nartsissom. Opyty pominal'noi ritoriki* [Parting with a Narciss. Experiences of memorial rhetoric], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.
- Masing-Delich, A. (2020), *Uprazhdenie smerti: Mif o spasenii v russkoi literature XX veka* [Abolishing death. A salvation myth in Russian twentieth-century literature], Academic Studies Press, Saint Petersburg, Russia.
- Sidlin, M. (2007), “Soviet industrial myth”, in *Promyshlennyi realizm. Proizvodstvennaya tema v sovetskoj zhivopisi i fotografii* [Industrial realism. Production theme in Soviet painting and photography], Bazovyi element, Moscow, Russia, pp. 5–8.

Информация об авторе

Екатерина С. Григорьева, магистрант, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия; 119192, Москва, Ломоносовский пр-т, д. 27, корп. 4; yatak.grig@yandex.ru

Information about the author

Ekaterina S. Grigorieva, master's student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia; bldg. 4, bld. 27, Lomonosovsky Av., Moscow, 119192; yatak.grig@yandex.ru