

Краткая история производственного искусства

Решение Ленина вновь ввести в Советской Республике элементы свободного рынка после опустошений военного коммунизма было разновидностью того, что можно назвать «революционным прагматизмом». Индустриальная база страны лежала в руинах, рабочий класс был раздроблен, повсеместно возникали крестьянские волнения; отсюда и неотложная необходимость восстановить минимум современного способа хозяйствования. Без этого, понимал Ленин, молодая революция погибнет, став жертвой неспособности нового государства удовлетворить самые простые, повседневные нужды.

Одним из ближайших следствий новой экономической политики (НЭП) стало, конечно, появление новой буржуазии с ее спекуляциями, паразитизмом, расточительным потреблением, и мелкобуржуазных вкусов; другим – возвращение к различным формам потогонной системы и принуждения на заводах и фабриках, что привело к массовому недовольству рабочих. Для многих большевиков левого крыла революция именно тогда (и впоследствии) и «погибла», когда технические преобразования, введенные партией (в рамках во многом устарелой фабричной системы), сразу же были включены в новый дисциплинарный производственный режим. Для Ленина не было иного пути, поскольку он не мог допустить краха инфраструктуры государства; для его критиков (включая многих рабочих) одно дело было – защищать революцию, и совсем другое – оказаться в еще худшем положении, чем до нее, и страдать от усилившегося контроля. НЭП, следовательно, коренным образом изменил направление революции, так как заставил партию принять меры по ограничению освобождения рабочих в условиях всеобщей нужды. Поэтому неудивительно, что фабрика становится в этот период источником массовой политической и культурной борьбы за революцию, ведь именно фабрика несет на себе всю тяжесть новой экономической политики. В самом деле, по мере того как правые и левые пытаются приспособить свои позиции к НЭПу, работа, отношения и динамика фабрики выступают ключевым вопросом на идеальном горизонте революции. Так, на одном конце идеологического спектра Алексей Гастев [1] предлагал разнообразные программы научной организации труда с целью повысить производительность, пунктуальность и гигиену рабочего (все это первоначально поддержал ЦК, восхищавшийся тейлоризмом американского образца), а на другом заявляли о себе различные культурные инициативы, выдвинутые вновь возникшим авангардом (конструктивизм и производственное искусство), который жаждал новых производственных практик, новых форм производства и, по существу, возвращения к ранним большевистским дискуссиям о рабочем самоуправлении и производственных отношениях [2].

То, что именно культурные левые обращаются к проблеме фабрики, свидетельствует об отчаянности ситуации, в которой оказался ЦК. Перед лицом не ослабевающей угрозы интервенции со стороны Антанты промышленное производство и уровень производительности труда необходимо было незамедлительно повысить. В этом отношении результат борьбы на фабрике был предрешен: все разговоры о производственных отношениях и «свободном рабочем» следовало отложить. Тем не менее, несмотря на эти ограничения, какое-то время культурные левые не только

обсуждали идею «свободной фабрики» и возможное место художника в рамках ее дисциплинарного режима, но и смогли утвердить свое присутствие на самой фабрике. Это присутствие было очень небольшим, но все же большим, чем до сих пор представлялось.

Убеждение – на котором настаивает большинство историографий советского авангарда, – что теория производственников так и осталась теорией, пошатнуло обширные архивные разыскания, сделанные недавно Марией Гаух. В ее рассказе о программе «совещательной» работы, осуществленной конструктивистом-производственником Карлом Иогансоном на московском прокатном стане «Красный прокатчик» в 1923—1926 годах [3], речь идет о художнике, сотрудничающем с рабочими над усовершенствованием различных технологических процессов обработки металла, причем не без успеха. Но здесь нам следует быть осторожными. Подобное сотрудничество – отнюдь не вершина айсберга; в тот период участие художников в фабричной системе было, конечно, редкостью. И все же Гаух показывает, насколько инициатива Иогансона представляет собой замечательное материальное воплощение широко распространенных споров о трудовом процессе и НЭПе непосредственно на самом производстве. Фабрики в то время были площадкой для открытых и тайных дискуссий о влиянии НЭПа, которые велись под руководством дискуссионных групп, не контролировавшихся (по крайней мере поначалу) «красными» управленцами. В этом смысле для Иогансона и других художников пространство было уже подготовлено. Поэтому производственничество можно рассматривать, вопреки большинству оценок, как прямой ответ на возникновение НЭПа, который дал производственному искусству возможность развить свои теории и вмешаться в трудовой процесс, а не явился точкой, откуда тотчас же начался его закат. К такому выводу приходит и Кристина Кайер: НЭП вовсе не был угрозой для появления конструктивизма и производственного искусства, подготовившей почву для их вытеснения сталинским неоклассицизмом; на протяжении нескольких лет НЭП побуждал производственников развивать теоретическую работу, которую они вели в ИНХУКе в период между 1920 и 1923 гг. [4]. Таким образом, следуя Гаух и Кайер, мы можем сказать, что в производственничестве середины двадцатых налицо две взаимосвязанные динамики: освободительное производственное искусство ИНХУКа, лучше всего представленное выдающимся теоретиком Борисом Арватовым [5], и прикладное производственное искусство в цеху, примером которого выступает Иогансон, а также дискуссии, проходившие в то время на фабриках. Таким образом, даже если единичный и уникальный пример Иогансона не может служить мерилем освободительного производственного искусства в действии, он все же позволяет нам увидеть, как художник работает на фабрике, руководствуясь производственнической идеологией, а также разглядеть внутренние противоречия самого производственного искусства, когда оно вступает в конфликт с трудовым процессом.

Три вида производственного искусства

К 1922 году, в противовес конструктивизму с его отказом от станковой живописи и упором на социальную инженерию, отождествляемому главным образом с Александром Родченко и Элем Лисицким, ИНХУК выдвинул платформу производственного искусства.

Лидеры этой платформы – Осип Брик, Борис Кушнер и Борис Арватов – отстаивали идею, что профессиональные навыки и цели художника необходимо заменить технической компетенцией и дисциплиной индустриального производства, и что конструктивизм, несмотря на его призыв к техническому переобучению художника, фетишизировал художника как инженера. Действительно, именно статус инженера в спорах между производственниками и конструктивистами в ИНХУКе необходимо поставить под сомнение при переходе от конструктивизма к производственному искусству. Ведь наделить художника новой функцией – значит не просто повысить его технический и научный уровень; это значит поместить его внутри производственных отношений, как преобразующую научно-техническую силу. В этом отношении у Брика и Арватова происходит согласованный сдвиг, в частности, переход к идее, что место исследовательской ценности искусства находится на фабрике, а не в мастерской или художественном исследовательском центре. Как заявляет Арватов в 1923 году, задача производственного искусства – побудить к созданию на фабриках экспериментальных лабораторий [6]. Фактически, более широкая конечная цель – превратить фабрику в исследовательский центр и генератор всенародного творчества и в этом качестве способствовать развитию фабрики как формообразующего локуса будущих коллективных практик. Ведь, участвуя в производстве на фабрике, искусство способно предложить коренное преобразование производственных отношений и общественных отношений искусства. Связанное с трудовым процессом и трансформирующее его, искусство преобразует то, что делают художники и рабочие, то, что составляет смысл производства, характер и качество индустриально производимых предметов. Но если производственники утверждают, что завод – это идеальный горизонт работы искусства и его социально преобразовательный потенциал, остается неясным, что именно ожидается от художника, когда тот попадает в цех. Многие споры между конструктивистами и платформой производственников в ИНХУКе вращались вокруг этой проблемы. Из какого места и на каких условиях художник-производственник приступает к работе? Какую форму должно принять сотрудничество между художником, оформителем, техником и рабочим? Какая роль отводится при этом эксперименту? Подпадает ли экспериментирование под общее правило? Жизнеспособны ли «экспериментальные лаборатории» Арватова на сыроварне, обувной фабрике и заводе осветительных приборов так же, как на автомобильных заводах? Эти вопросы сводятся к трем видам практики производственников и, как таковой, предполагает растворение или включение художника в три различных направления, пересекающие как прикладное производственное, так и освободительное искусство.

Во-первых, это идея художника как посредника в обращении с усовершенствованной техникой и механизацией на производстве (художник как инженер, чья идентичность – это идентичность уже не художника, а техника); во-вторых, это художник, способствующий улучшению оформления изделий (художник как оформитель, сотрудничающий в деле повышения качества товаров); в-третьих, художник, стремящийся изменить понимание самого производства при помощи технических и мыслительных экспериментов на производстве с целью внести свой вклад в освобождение труда (художник как изобретатель, который, в качестве такового, сохраняет свою независимую идентичность как мыслитель и интеллектуал). Эти категории в разных точках частично совпадают в размышлениях Арватова, Кушнера и

Брика; совпадают постольку, поскольку на деле производственники никогда не хотели полностью отказываться от своего статуса художника-интеллектуала (ибо такой шаг означал бы передачу «культурного мышления» инженеру и технику), точно так же как не хотели возвращаться к идее художника как независимого ремесленника или критика (ибо это значило бы потерять то, что было достигнуто благодаря решительному внедрению искусства в производство).

Вот почему лишь некоторые из этих проблем находят практическое разрешение в теории производственников, – соответствующие проблемы и требования этих позиций ни разу не прошли полноценную проверку на различных предприятиях. Следовательно, анализ пребывания Иогансона на «Красном прокатчике», проделанный Гаух, в высшей степени поучителен, потому что его деятельность – один из немногих случаев, когда идеалы и конфликты производственничества проявились на практике. Свою карьеру Иогансон начинал как конструктивист с создания самонаводящихся конструкций на основе геометрических элементов. Придя на «Красный прокатчик», он встал на позиции, близкие к производственнику-изобретателю, содействуя повышению творческого уровня производства в целом. Другими словами, он пришел на предприятие, до некоторой степени вооруженный идеалами освободительного производственного искусства: а именно, представлениями о том, что техническое мастерство художника, способствуя преобразованию методов производства, способствует и общему перефункционалированию рабочего в художника. Из изложения Гаух, правда, не совсем ясно, чего ждал Иогансон от своего пребывания на фабрике; как бы там ни было, достаточно сказать, что он занимался там не только математическими расчетами. Жесткие требования НЭПа, однако, вскоре покончили с идеей о том, что его работа способствует созданию «нового рабочего» или фабрики нового типа. Действительно, с самого начала понятно, чего хотели управленцы «Красного прокатчика»: чтобы кто-то помог повысить производительность, усовершенствовать средства производства. Они явно не хотели, чтобы этот кто-то организовал на фабрике «экспериментальную лабораторию» или вел дискуссии об отчуждении рабочих среди самих же рабочих. Вскоре Иогансон с готовностью применяет свои технические навыки для того, чтобы заменить «устаревшие» методы изготовления, по-прежнему господствовавшие в некоторых цехах. В отделочном цеху, например, он вводит автоматический процесс окунания вместо медленного ручного – реальный, конкретный технический прогресс. Иными словами, он с готовностью принимает нэповскую квазительористскую идеологию рационализации и повышения производительности труда. Так, словно бы оставаясь слепым к давлению НЭПа, в условиях которого он работает, в наброске доклада для ИНХУКа в январе 1924 года [7] Иогансон превозносит достоинства и успехи проводимой им рационализации, как если бы критика трудового процесса со стороны освободительного производственного искусства была непозволительной роскошью для производственника-изобретателя или любого другого представителя прикладного производственного искусства. Список результатов, которых он добился на «Красном прокатчике», возглавляет первая конкретная работа конструктора и его первое конкретное достижение: повышение производительности труда на 150% [8].

Безусловно, автоматизация процесса окунания металла была нужна – хотя бы для того, чтобы рабочие не получали травм и отравлений, а также для повышения

производительности. Но это не то, что Арватов и другие производственники – настаивавшие в 1921—1922 гг., что художнику лучше учиться в техническом училище, чем в художественной школе – хотели бы услышать: художник-производственник помогает проводимой партией рационализации, сворачивая на фабрике дискуссию о трудовом процессе и отчуждении рабочих! Реакция на «доклад» Иогансона неизвестна, однако есть основания полагать, что тот охладил пыл многих производственников и, возможно, подтвердил сомнения Арватова в возможности освободительного производственного искусства функционировать в господствующих на фабрике условиях.

Несмотря на то, что статьи Арватова 1920-х годов о производственном искусстве и конструктивизме (собранные в книгу «Искусство и производство» (1926)) знаменуют поворот художника лицом к индустриальному производству, в них нет однозначного отношения к фабрике как главному месту преобразовательных практик. Подобно Алексею Гану, Кушнеру и Брику, в начале 1920-х годов Арватов убеждает художника или пойти на фабрику, или мыслить фабрику как потенциальный локус реальной преобразовательной работы над отношениями между искусством и трудом. Но, соответственно, и освободительное воздействие производственного искусства, в широком смысле, он видит исходящим от художников и специалистов, которые берут коллективный контроль над технологическими и техническими процессами за пределами завода (в новых формах архитектуры, городского развития, транспорта), как часть распространения художественной техники на технику обустройства внешней среды и дизайна. Более того, в статье «Искусство в системе пролетарской культуры», вошедшей в сборник «Искусство и производство», он расширяет представление о производственнике как организаторе строительства и межличностного потока общественных процессов, охватывающего все виды социально-культурной деятельности. Новое производственное искусство должно «вкладывать труд в любое дело» [9]. «Пролетарский художник должен жить и хотеть творчески организовать всякий материал, хотя бы это были шумы в музыке, уличные слова в поэзии, железо или алюминий в художественной промышленности, цирковые трюки в театре» [10]. Эти положения явно ближе к традиционному (конструктивистскому) авангардизму, чем к изобретателю-производственнику Иогансону; возможно даже, Иогансон вообще не признал бы такую позицию производственной. Таким образом, мы видим, какой мучительной и тяжелой стала борьба за производственные отношения для революционных художников, которые считали фабрику естественным домом, единственным домом искусства. Очевидно, что с развертыванием НЭПа, а затем с приходом ему на смену сталинского коллективизма, фабрика оказалась куда более трудной материальной проблемой, чем представляли себе ранние производственники. Соответственно, можно предположить, что приход Иогансона на «Красный прокатчик» – подопытного кролика производственного искусства, как мы можем его теперь назвать – наглядно подтвердил это для многих производственников, особенно на фоне консолидации сил реакции после смерти Ленина, когда для художника стало крайне опасно брать на себя какую-либо роль в производстве, помимо самого поверхностного, обслуживающего участия. Таким образом, после 1927 года фабрика как воображаемая взаимосвязь между искусством, трудом и коммунизмом постепенно исчезает для художников из культурной повестки дня. То, что некогда было потенциальным горнилом

«свободного труда», становится оплотом иерархии и инструментального мышления. В самом деле, с вытеснением, или уходом, производственного искусства фабрика утрачивает своеобразие как культурная единица или площадка культурных отношений и теряет свою ключевую преобразовательную роль в коммунистическом воображении, – а на ее место приходят различные формы революционного символизма, центр тяжести которого смещен от фабрики к прогрессивным функциям революционного государства. По сути, именно в этом и состоит поворот большинства левых к изобразительным практикам после 1925 года.

Производственное искусство без фабрики

Тогда, возможно, фабричное производственное искусство – вовсе не конечный пункт «потерпевшего крушение» революционного авангардизма, как это обычно преподносится в официальных или радикальных историографиях того периода. Напротив, это площадка, где уязвимость искусства как практики в рамках трудового процесса подвергается испытанию суровыми требованиями производства, и тем самым – философски и политически – подвергает отношение искусства к производительному труду испытанию предельным состоянием. Возможно, Арватов осознал, что не может быть освободительного производственного искусства, центрированного на трудовом процессе в отрыве от места искусства в упразднении отчуждения самого трудового процесса. Впрочем, производственники и не ставили перед собой задачу революционного упразднения трудового процесса. Во-первых, из-за хронической индустриальной отсталости советской экономики и падающего уровня производительности, а во-вторых, для художников и теоретиков сосредоточить внимание на трудовом процессе в условиях НЭПа означало обнаружить, что советский труд не в меньшей степени подчиняется закону стоимости (увеличение скорости производства, разделение труда, конкуренция между предприятиями), чем капиталистический Запад. Дискуссии о форме стоимости среди производственников практически отсутствуют вплоть до конца 1920-х годов и высылки Троцкого, когда анализ советской системы как государственного капитализма нашел поддержку у левой оппозиции, особенно в трудовых лагерях [11]. По сути дела, именно замалчивание формы стоимости и не позволило производственникам задаться очевиднейшим вопросом по поводу их революционных устремлений: зачем идти на фабрику, учитывая, что критическую силу искусства отличает как раз его относительное ускользание от ограничений, накладываемых процессом стоимости? Иными словами, искусство, в отличие от производительного труда, не подчиняется целиком и полностью процессу обобществленного воспроизводства, даже если использует прогрессивные технические средства воспроизведения, такие как фотография [12]. Это значит, что «свободный» труд искусства – от начала и до конца – несет в себе критику предустановленного фабричного труда как рефлексии об условиях самого свободного труда; искусство способно продемонстрировать предустановленному труду, чем является труд свободный. Зачем тогда подчинять «свободный труд» искусства дисциплине формы стоимости? Это ключевой вопрос, и, возможно, одна из причин, почему освободительное производственное искусство после смерти исторического авангарда и появления на Западе авангарда нового проявляет тенденцию избегать работать над и с трудовым процессом: во-первых, это слишком сложно (ограниченный доступ, фабричная иерархия,

требования рынка), а во-вторых, из-за минимального вознаграждения, особенно в нереволюционных ситуациях. Трудно вспомнить какие-либо удачные проекты на фабрике, которые осуществили художники, вдохновленные идеями освободительного производственного искусства после двадцатых годов. Ближайший по времени – проект аргентинского коллектива *Tucuman Arde* («Горящий Тукуман») в 1960-х. Впрочем, их работа во многом велась в союзе с рабочими или бывшими рабочими за пределами фабрик [13]. Сходным образом в начале 1970-х годов британской «Группе художников по найму» удалось проникнуть на ряд фабрик, но лишь для того, чтобы организовать безобидные дискуссии об искусстве и труде. Действительно, память о производственном искусстве формировалась под влиянием послевоенного неоавангарда и выжила благодаря арватовской версии вторичного производственного искусства – распространение художественной техники на оформление и дизайн. Посредником тут во многом выступил спор о «быте» *via* Анри Лефевр, спор, основной вклад в который внес, конечно, Арватов в 1920-х гг. [14].

Таким образом, как предельный случай авангарда и потенциально преобразовательной функции искусства в трудовом процессе освободительное производственное искусство Иогансона крайне поучительно в отношении того, почему фабрика по большому счету исчезла как воображаемое место практики в прогрессивном искусстве последних восьмидесяти лет. Пребывание Иогансона на «Красном прокатчике» открывает нам структурную власть закона стоимости и того, что Маркс называл действительным подчинением труда его принудительной силе. А, следовательно, открывает, что могло и не могло быть принесено на фабрику и взято с фабрики, и как художественный труд мог и не мог содействовать критике формы стоимости изнутри трудового процесса.

Перевод с англ. Александра Скидана

Примечания

1. О фигуре Гастева см.: Taylor B. *Art and Literature Under the Bolsheviks. Vol 1. The Crisis of Renewal 1917—1924.* Pluto Press, London and Concord Mass., 1991.
2. См.: Margolin V. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917—1946.* University of Chicago, 1997.
3. Gough M. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution.* California University Press, Berkeley and Los Angeles, 2005. В 1924 г. фабрика выпускала сплавы и цветной металл, на ней работало 196 рабочих.
4. Kiaer C. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism.* MIT Press, Cambridge Mass. and London, 2005.
5. Арватов Б. *Искусство и производство.* М., 1926.
6. См.: Gough M. *The Artist as Producer.* P 177.
- 7-8. *Op. cit.* P. 168.
9. Арватов Б. *Искусство и производство.* С. 98.
10. Там же.
11. См.: Ciliga A. *The Russian Enigma.* Ink-Links, London, 1979.
12. Краткий обзор относительного ускользания искусства от закона стоимости см. в пером томе «Капитала» Маркса. Подробный анализ см. I.I. Rubin, *Essays on Marx's Theory of Value, Black and Red,* Detroit, 1972.

13. См. Maria Teresa Cramuglio and Nicolás Rosa 'Tucumán is Burning' statement of the exhibition, in Listen Here Now! Argentine Art of the Avant-Garde, edited by Inés Katzenstein, The Museum of Modern Art, New York, 2004.

14. О защите вторичного производственного искусства см. Henri Lefebvre, Critique of Everyday Life, Vol 11: Foundations for a Sociology of the Everyday, translated by John Moore and Introduced by Michael Trebitsch, Verso, London and New York, 2002. Об Арватове и ранних спорах о «быте» см. John Roberts. Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory, Pluto Press, London 2006.

Джон Робертс работает в университете Вулвергемптона; автор работ о марксистской критике искусств и быта; живет в Лондоне