

УДК 130.2

*Е. Н. Горбова*

## ДИНАМИКА ТРАКТОВКИ КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИХ ИДЕЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ РОССИИ 1920–1930-Х ГОДОВ

В статье определяются особенности понимания некоторых функций и предназначения искусства в связи с изменяющимся культурно-историческим контекстом России конца XIX – начала XX века, в частности, рассматривается динамика трактовки культуротворческих идей в рамках отечественного авангарда.

**Ключевые слова:** трактовка культуротворческих идей, жизнестроительство, жизнестроительство, художественная культура, производственное искусство, футуризм, авангард.

*Е. N. Gorbova*

## DYNAMICS OF CULTURAL CREATIVE IDEAS INTERPRETATION IN ARTISTIC LIFE OF RUSSIA IN 1920–1930-S

The article determines peculiarities of understanding the functions and purpose of art in changing cultural and historical context of Russia in the late XIX – early XX centuries, in particular, the dynamics of cultural creative ideas within the Russian avant-garde.

**Keywords:** culture creative ideas theories, life-creation, life-building, artistic culture, industrial art, futurism, avant-garde.

Одна из магистральных культуротворческих идей России начала XX века – идея искусства как жизнестроительства, восходящая к европейской романтической традиции. В общих чертах она имеет следующую динамику развития: от романтиков Ф. Новалиса, Ф. Шеллинга, через творчество А. Шопенгауэра и Р. Вагнера, к философской системе Ф. Ницше – выкристаллизовывается понимание жизнестроительской функции искусства. На рубеже XIX–XX веков в России зарождается подобная идея у русских философов, таких, как В. Соловьев, Н. Бердяев, А. Белый и др. Далее следует неожиданное слияние идей философии с идеалами русских футуристов. Таким образом, через посредничество футуристов идея жизнестроительства переживает революционные события и становится одним из многочисленных руководств по строительству новой жизни, новой культуры, нового человека.

Разрабатывая историю вопроса, мы отметили, что для обозначения данной идеи используется несколько похожих терминов:

«жизнестроительство» и «жизнестроительство», причем используются они как синонимы.

В толковом словаре Т. Ф. Ефремовой предлагаются следующие варианты толкования данных терминов:

- «Жизнестроительство – устройство жизни, быта».
- «Жизнестроительство – созидание, преобразование жизни» [4].

В первом случае имеется в виду устройство, структуризация, конструирование, организация жизни; во втором случае речь идет о созидании, творении новой жизни. Причина такой динамики может быть как в особенностях перевода терминологии с иностранных языков на русский язык, так и в особенностях понимания идеи различными философскими концепциями и художественными направлениями.

Целью данной статьи является определение причин динамики трактовки культуротворческих идей в художественной жизни России 1920–30-х годов.

Что касается периода формирования идеи искусства как жизнетворчества в европейской философии XIX – начала XX века, то здесь основная сложность связана с тем, что мы имеем дело с переводными текстами. Однако, из контекста понятно, что европейские философы, начиная с романтиков, говорят о жизнетворческой функции искусства.

Для романтиков характерно выдвигание на первый план идеи самоценности искусства, что приводит к более широкому пониманию художественного творчества. Творчество понимается романтиками гораздо шире, чем просто художественное творчество, как сотворение новой реальности, новой жизни. В романтической традиции сложилось новое понимание искусства как синтетической самоценной реальности, как способа созидания, завершения строительства культуры. Об этом пишет Олег Кривцун: «Эта невиданная ранее “самонадеянность” искусства, мыслящего себя средоточием важнейших истин и смыслов бытия, обнаруживается и в новом взгляде на художника как исполнителя столь величественного замысла. Теперь он уже не мастер создания художественных иллюзий действительного мира, а Творец, Демиург, от которого ожидают много большего» [5, с. 49].

Еще в период расцвета философии романтизма появляется произведение, подводящее своеобразный итог мировоззрению эпохи, при этом оно несет в себе черты, характерные для философии рубежа веков. Это книга А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление», появившаяся в 1819 году. Философия Шопенгауэра в целом имеет эстетический характер, при том, что эстетика – необходимая часть его философии.

Центральное понятие философской концепции Шопенгауэра есть иррациональная воля, понимаемая как неукротимое желание, хотение без начала и конца, без цели. Воля является сущностью и основой данного мира, она едина и неизменна, тождественна сама себе, свободна от воздействия, она вне време-

ни и пространства, не подчиняется законам целесообразности. «...Воля, – пишет философ, – самая сердцевина, ядро всего частного, как и целого; она проявляется в каждой слепой действующей силе природы, но она же проявляется и в обдуманной деятельности человека: великое различие между ними касается только степени проявления, но не сущности того, что проявляется» [10, с. 107].

Освобождение от Воли возможно, согласно Шопенгауэру, лишь через эстетическое созерцание, которое предполагает бескорыстное восприятие. В процессе созерцания субъект забывает о себе и полностью растворяется в объекте созерцания, он забывает свои желания, свою индивидуальность и, следовательно, свою волю.

Таким образом, можем сделать вывод о том, что Шопенгауэр также говорит о жизнетворчестве искусства. Лишь в акте творчества рождается искусство, лишь в акте созерцания произведения искусства – сотворчества – возможно избавление от воли.

Следующий шаг эволюции идеи преобразования жизни посредством искусства – философия Ф. Ницше. В эстетической концепции Ницше функция человека по отношению к искусству эволюционирует от пассивного созерцания – к активному жизнетворчеству посредством искусства.

Мир и человек у Ницше резко противопоставлены друг другу. Ряд специалистов в изучении концепции Ницше, поясняя описанный немецким философом процесс разрешения конфликта между Бытием и человеческим Я, отмечают следующее: Ницше рассматривает «две формы мировосприятия» и два способа преобразования мира – научное познание и художественное (искусство), посредством которых происходит обретение равновесия человека и враждебного мира [6, с. 71]. По мнению мыслителя, именно эти два способа изменения мира формируют содержательные основания историко-культурного развития европейской

цивилизации. Ницше кладет в основу своей культурной периодизации именно эти две формы мировосприятия. Соответственно, он выделяет два основных этапа эволюции культуры, в зависимости от доминирования в системе знания художественно-творческого мифологизма или научно-рационалистического реализма: архаическая (досократическая) Греция и сократическая культура современности.

Искусство понимается мыслителем как некая основа иллюзорной действительности. Главная цель искусства для немецкого философа – преодоление конфликтного состояния между Я и Бытием, обозначенного выше, которое реализуется через сотворение иллюзорной действительности. Ницше мыслит искусство как некую «спасающую волшебницу», которая может снять мысли «об ужасе и нелепости существования» [8, с. 83] и утвердить представления, возможные для жизни. Искусство спасает всех «страдающих от жизни» [7, с. 97].

Нравне с искусством Ницше возвышает и художника. По его мнению, человек в акте художественного творчества уподобляется Богу, становится Демиургом. Сам творческий акт философ понимает как бессознательный. В процессе творения художник растворяется в высших метафизических сущностях, отторгая часть своей индивидуальности. Мыслитель считал, что, преображая Вселенную по эстетическим законам, человек обретает чувство целостного единения с ней [8, с. 62–63].

Далее рассмотрим зарождение культуротворческих идей в русской религиозной философии. В России идея пересоздания мира по законам искусства выкристаллизовалась в трудах В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева, П. А. Флоренского.

Влияние идей Соловьева на умы его современников и следующие поколения общеизвестно, и его нельзя переоценить. К сожалению, Владимир Соловьев не дал систематического изложения своей эстетической

доктрины, но в его сочинениях имеется достаточно материала для того, чтобы составить отчетливое представление о его взглядах на красоту и искусство.

Владимир Соловьев в своих трудах не употребляет терминов «жизнетворчество» либо «жизнестроительство», однако в своей эстетической концепции он постоянно говорит об акте творения, созидания.

В своей эстетике Соловьев приходит к утверждению следующей функции искусства – активное преображение действительности с целью достижения позитивного, или истинного, всеединства. Не достигнутая пока средствами природы цель должна быть реализована посредством человеческого творчества. Здесь Соловьев выделяет три взаимосвязанные задачи, которые стоят перед искусством: «1) прямая объективация тех глубочайших внутренних определений и качеств живой идеи, которые не могут быть выражены природой; 2) одухотворение природной красоты и чрез это 3) увековечение ее индивидуальных явлений» [9, с. 82]. По мнению философа, это означает реальное превращение физической жизни в духовную, которая обладает следующими характеристиками: содержит в себе слово или откровение, способное выражаться во вне; обладает способностью преображать, одухотворять материю или воплощаться в ней; пребывает в вечности, то есть свободна от материальных процессов. «Совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства» [9, с. 83].

История показывает, что все виды искусства находятся в постоянном изменении, и многие из них достигли уже своих пределов: скульптура доведена до совершенства еще в Античности; достигли своих пределов эпос и трагедия, и, более того, «новоевропейские народы уже исчерпали все прочие из-

вестные нам роды искусства, и если это последнее имеет будущность, то в совершенно новой сфере действия» [9, с. 89]. Соловьев видит ее в теургии, теорию которой он едва наметил, однако в дальнейшем ее активно разовьют русские религиозные мыслители и символисты нового поколения – Николай Бердяев и Андрей Белый.

Концепция Бердяева – последовательное оправдание существования человека творчеством. Творчество, согласно этой концепции, выходит «из границ Ветхого и Нового Завета» [3, с. 120] и имеет свое основание в Святом Духе, оно же противопоставляется искуплению и уподобляется «теургии, богодействию, совместному с Богом действию» [3, с. 120]. «В творчестве снизу раскрывается божественное в человеке, от свободного почина самого человека, а не сверху» [3, с. 121]. В итоговом труде Бердяева «Самопознание» находим следующее пояснение позиции автора: «Я совсем не ставил вопрос об оправдании творчества, я ставил вопрос об оправдании творчеством. Творчество не нуждается в оправдании, оно оправдывает человека, оно есть антроподицея» [2, с. 194]. И далее: «Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога» [2, с. 195].

Следующий этап в развитии культуротворческих идей – слияние их с проектом авангарда и революционными идеями начала XX века. Здесь-то и происходит метаморфоза жизнетворчества в жизнестроительство. Ключевыми моментами влияния на деформацию трактовки здесь являются программы футуризма и Пролеткульта.

Футуризм изначально не был русским течением. Он возник в Италии как специфическое эстетическое выражение пафоса технического прогресса, стремления к урбанизации, власти техноса. В России он не имел тех же корней в силу неразвитости промышленности. Индустриальная отсталость России явилась причиной того, что его космополитический эпатаж имел характер эстетическо-

го бунта, но так и не вышел за его пределы. Так или иначе, в России футуристический пафос приобрел поистине грандиозный масштаб: футуризм слился с русской философией космизма, в результате чего обрел форму идеи глобального будущетворения. Программа футуристов провозглашала город, улицу, индустрию, подчиняющие себе природу. Общие места в заявленных целях политического движения большевиков и эстетического движения футуристов были очевидны, что и послужило основанием для их объединения. Однако большевики за неимением лучших альтернатив использовали потенциал футуристов, но не долго.

Еще одним движением, повлиявшим на формирование идеи понимания искусства как способа жизнестроения, был Пролеткульт. Организации Пролеткульта существовали еще до революции. Их функции – проведение работ по просвещению рабочих масс. Политика Пролеткульта совпадала с интересами большевиков, и они зачастую использовали организации Пролеткульта для собственных целей пропаганды. Это сочетание разрешенной просветительской организации и подпольной политической было настолько удачно, что нередко ячейки Пролеткульта прямо превращались в ячейки РСДРП(б). После революции Пролеткульт становится практически единственной официальной организацией в сфере культуры, близкой к новой власти. С 1917 по 1932 год Пролеткульт существует под юрисдикцией наркома просвещения.

Для идеологов Пролеткульта характерно отрицание прошлой культуры как враждебной пролетариату и вредной для него. «Искусство опасно именно тем, что под яркими одеждами оно... скрывает гниущее тело буржуазной идеологии», – писал В. Ф. Плетнев. По мысли теоретиков Пролеткульта, пролетарское искусство должно быть только «организационным», «конструктивно-мобилизующим». «Искусство ново-

го мира будет производственным, или его не будет вовсе», – заявил Плетнев на страницах «Правды» (цит. по [1, с. 13]).

Отрицание старого искусства постепенно приводит к отрицанию искусства как формы творчества вообще. Осип Брик писал: «Сапожник делает сапоги, столяр столы. А что делает художник? Он ничего не делает; он «творит». Неясно и подозрительно... Коммуне ни жрецы, ни дармоеды не нужны. Только люди труда найдут в ней место. Если художники не хотят разделить участь паразитирующих элементов, то должны доказать своё право на существование. Труд художника должен быть точно определён и зарегистрирован в списках коммунальной биржи труда» (цит. по [1, с. 18]).

Именно это отрицание творчества и призыв к производству, к труду, к действию являются поворотным моментом в трактовке культуротворческих идей.

В конце 1922 года произошло установление контактов идеологов производственного искусства с Пролеткультом. С кубофутуристами этого периода также произошла оригинальная метаморфоза – от отрицания связи искусства с жизнью они пришли к полному их отождествлению. Основное ядро бывших футуристов, производственников и членов Пролеткульта образовало ЛЕФ – Левый Фронт Искусств, где и произошло окончательное сложение концепции «жизнестроения». Тут весь опыт футуризма – кубофутуризма – производственничества – конструктивизма получил как философское, так и социологическое обоснование. Среди теоретиков можем назвать философов, литературных деятелей, искусствоведов, таких, как Б. Арватов, О. Бриг, А. Веснин, А. Ган, Н. Тарабукин, Н. Чужак

и др. Необходимо также отметить, что сам термин «жизнестроение» неоднократно используется некоторыми авторами, например, Н. Чужак – «Литература жизнестроения».

Эта концепция объективно способствовала пересмотру как самого процесса художественного творчества, его необходимости и целесообразности, так и задач искусства вообще. Эстетическая мысль 1920-х годов полностью отождествляла социальную природу искусства с его классовой природой. В концепции «жизнестроения» буржуазному принципу «искусство как метод познания» противопоставлен пролетарский принцип – «искусство как метод строения жизни».

Подводя итоги, можем сделать следующие выводы: во-первых, динамика трактовки культуротворческих идей характерна для художественной жизни 1920-х годов и связана напрямую с революционными событиями и пересмотром предшествующих эстетических концепций; во-вторых, необходимо разграничить употребление терминов «жизнетворчество», «жизнестроительство» согласно культурно-историческому контексту. Понимание искусства как «жизнетворчества» характерно для эстетических воззрений XIX века, эпохи серебряного века и модерна. Отрицание творчества связано с проектом авангарда, в частности, с таким его направлением, как «производственное искусство». Здесь более приемлем термин «жизнестроение», «жизнестроительство». Таким образом, несмотря на общность эстетических оснований культуротворческих идей, существуют определенные нюансы в понимании и трактовке функций и предназначения искусства, характерные для эстетики 1920-х годов.

### Литература

1. Александров Н. Н. Работы по истории и теории дизайна и раннего модернизма. – М.: Изд-во Академии тринитаризма, 2012. – 140 с.
2. Бердяев Н. Самопознание. – М.: ДЭМ – Международные отношения, 1990. – 336 с.
3. Бердяев Н. Смысл творчества. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: ХРАНИТЕЛЬ, 2006. – 414 с.

4. Ефремова Т. Ф. Толковый словарь Ефремовой [Электронный ресурс] // Академик. Словари и энциклопедии. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova>
5. Кривцун О. А. Эстетика: учебник. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
6. Кутлуниин А. Г., Малышев М. А. Эстетизм как способ понимания жизни в философии Ницше // Философские науки. – 1990. – № 9. – С. 67–76.
7. Ницше Ф. Полное собрание сочинений: в 13 т. – М.: Культурная революция, 2005. – Т. 12. – 560 с.
8. Ницше Ф. Соч.: в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – 829 с.
9. Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – 701 с.
10. Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Республика, 1991. – Т. 1. – 395 с.

#### Literatura

1. Aleksandrov N. N. Raboty po istorii i teorii dizajna i rannego modernizma. – М.: Izd-vo Akademii trinitarizma, 2012. – 140 s.
2. Berdjaev N. Samopoznanie. – М.: DJeM – Mezhdunarodnye otnoshenija, 1990. – 336 s.
3. Berdjaev N. Smysl tvorcestva. – М.: AST: AST MOSKVA: HRANITEL', 2006. – 414 s.
4. Efremova T. F. Tolkovyj slovar' Efremovoj [Elektronnyi resurs] // Akademik. Slovarei i jenciklopedii. – Rezhim dostupa: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova>
5. Krivcun O. A. Jestetika: uchebnik. – М.: Aspekt Press, 2000. – 434 s.
6. Kutlunin A. G., Malyshev M. A. Jestetizm kak sposob ponimaniija zhizni v filosofii Nicshe // Filosofskie nauki. – 1990. – № 9. – S. 67–76.
7. Nicshe F. Polnoe sobranie sochinenij: v 13 t. – М.: Kul'turnaja revoljucija, 2005. – Т. 12. – 560 s.
8. Nicshe F. Soch.: v 2 t. – М.: Mysl', 1990. – Т. 1. – 829 s.
9. Solov'ev V. S. Filosofija iskusstva i literaturnaja kritika. – М.: Iskusstvo, 1991. – 701 s.
10. Shopengaujer A. Sobranie sochinenij: v 6 t. – М.: Respublika, 1991. – Т. 1. – 395 s.