

*Меркулов*  
1961

**В. ТАСАЛОВ**

*Демонстрация*

**ТЕХНИЦИЗМА**

**КРИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК**

*Машинот*

АКАДЕМИЯ НАУК СССР 1962  
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

---

*В. Масалов*

Э С Т Е Т И К А  
Т Е Х Н И Ц И З М А

*Кривинский  
орепк*

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИСКУССТВО»

*Москва · 1960*

## ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

В течение последнего полувека, а особенно за последние двадцать-тридцать лет в буржуазной философии на одно из первых мест выдвинулось направление, идейным содержанием которого является культ техники как главной мировоззренческой и культурной ценности современной эпохи. «Технизм — новая философия современности», «техника как символ совершенства и прообраз социальной организованности», «техника как чистое искусство» — таковы типичные лозунги этого направления.

Для всей буржуазной философии XX века характерно, как известно, стремление к обоснованию всяческого рода утилитаристских, «практических» философий, ставящих в центр своего истолкования действительности такие понятия, как «опыт», «функция», «существование», «польза» и т. д. В техницистском мировоззрении этот утилитаризм принимает свою особую, «индустриальную» окраску. Сознательно противопоставляя себя любому прошлому и настоящим философским теориям, техницизм почти полностью выбрасывает из сферы своих интересов традиционную философскую проблематику: отношение материи и сознания, бытия и мышления, проблемы логики, диалектики, теории познания и другие. Он есть именно философия техники как таковой, своеобразная попытка подменить техникой, поднятой до универсального мировоззренческого значения, всю эту «старую» сумму вопросов.

Возникновение подобной философии в эпоху величайших промышленных революций, в эпоху появления электричества, радио, авиации, телевидения, реактивного двигателя, новейших искусственных строительных материа-

лов, промышленно используемой атомной энергии, с необычайной стремительностью технизирующих современную действительность и открывающих перед человечеством новые необъятные перспективы социального прогресса, не является неожиданностью. Удивительнее было бы, если бы такая «философия» не возникла. В этом смысле техницизм у многих его представителей является в основе своей реакцией наивного восхищения (или, напротив, растерянности и пессимизма) перед лицом этой подавляюще грандиозной особенности современной жизни.

Однако фетишизация техники и конкретное идеологическое содержание буржуазной философии техницизма далеко выходит за границы этих естественных предпосылок и объективной роли техники в обществе и является целиком специфическим, в крайних формах — открыто реакционным идеологическим продуктом капиталистической действительности.

В такой высокоиндустриальной стране, как СССР, занимающей ведущее место в мире по уровню развития большинства новейших отраслей техники, включая атомную технику и космическую авиацию, философия техницизма принципиально исключена (хотя не исключена, понятно, возможность влияния ее на отдельных специалистов).

Культ техники в качестве доминирующей над всем мировоззренческой и эстетической ценности имеет своей социально-исторической основой те же самые закономерности капиталистических производственных отношений, которые порождают характернейшую черту капиталистической действительности и сознания — *господство вещи над человеком*, господство голой предметности над миром человеческих эмоций и идей. Речь идет о капиталистическом отчуждении труда и о товарном фетишизме, вскрытых и детально проанализированных К. Марксом. К. Маркс показал, что капиталистический способ производства превращает продукт человеческого труда во враждебную человеку силу, независимую от производителя и стоящую над ним. Черты человеческой сущности, воплощенные в предмете в процессе его создания, воспринимаются при этом как нечто чуждое человеку, независимое от него и обладающее самостоятельной жизнью. Отсюда — фети-

шизация вещи как наделенной некоей имманентной «духовной сущностью»<sup>1</sup>.

Выражением этой закономерности, этого «обожествления» самоценной вещи явился в художественной сфере так называемый «вещизм» — характернейшее и крупнейшее течение в капиталистическом искусстве и эстетике конца XIX и особенно начала XX века. В условиях делового пафоса и «материалистического» подхода к жизни, характеризовавших на рубеже нового столетия идеологическую атмосферу побеждавшего монополистического капитализма, «вещизм» выступил как своеобразная реакция на искусство, оторванное от жизни и потому бесполезное, на вырождавшийся импрессионизм и искусство декадентского символизма. Новое течение наиболее ярко запечатлелось в изобразительном и прикладном искусстве (Сезанн, кубисты) и в архитектуре, а своими установками оказало влияние и на другие виды искусства (Мариетти и футуризм). Стремительное падение человеческого потенциала в произведениях искусства, изгнание из них идейного содержания и вместо всего этого «познание сущности вещи» и «творчество вещи» — такова красная нить этого направления, проходящая от Сезанна до Пролеткульта.

«Человек абсолютно не представляет теперь интереса, — провозглашал в это время лидер футуризма Мариетти. — Заменить его, наконец, материалом, сущность которого надо постигнуть интуитивно... Отныне жар куска стали или дерева возбуждает в нас страсти сильнее, чем улыбка или слезы женщины»<sup>2</sup>.

Мы оставляем сейчас в стороне позитивное значение предметного характера человеческого творчества в сфере

<sup>1</sup> Своеобразие товарной формы, которую принимает всякий создаваемый в капиталистическом обществе продукт, состоит в том, писал Маркс, «что она является зеркалом, которое отражает людям общественный характер их собственного труда как вещный характер самих продуктов труда, как общественные свойства данных вещей, присущие им от природы» («Капитал», т. 1, М., 1949, стр. 78).

<sup>2</sup> «Манифесты итальянского футуризма», М., 1914, стр. 39. Посредством интуиции, — писал там же Мариетти, — мы разобьем враждебность, отделяющую нашу человеческую плоть от металла моторов. После царствования животного — вот начинается царствование механики. Познанием и дружбой с материей... мы готовим создание механического человека с заменимыми частями» (стр. 42).

эстетического освоения действительности и искусства. Скажем только, что эта роль эстетической предметности как важнейшего средства объективизации общественного богатства человеческой сущности исключительно велика и полностью раскрывается марксистско-ленинской эстетикой в ее анализе общественно свободного труда, осуществляемого по законам красоты. Но в эстетике «вещизма» дело не в самом по себе чувственном облике, предметной форме, а всегда в том ее извращенном проявлении, какое она получает в системе капиталистического отчуждения труда и порождаемой им техницестской идеологии.

«Непосредственным следствием того, что человек отчужден от продукта своего труда, от своей жизнедеятельности, от своей родовой сущности, является отчуждение человека от человека», — писал Маркс<sup>1</sup>. Эти слова — ключ к пониманию идейной деградации капиталистического искусства вообще и эстетики техницизма в частности. В центре капиталистического отчуждения труда — *распадение общественного фактора*, общественного начала в человеческой жизни<sup>2</sup>. Превращение вещи в стоящую над человеком духовную ценность и самоцель есть лишь обратная сторона этой медали: эта сторона видна тогда, когда другая — общественная природа индивидов — скрыта от их взоров. Самоценная предметность и самоценное общественное богатство — это такие значения, которые всегда проявляются одно за счет другого. Далее мы познакомимся с конкретными формами реализации в теории техницизма этой закономерности, но уже здесь, в самом начале, мы можем, таким образом, подчеркнуть, что любой культ вещи, в том числе предметов техники как возвышающейся и господствующей над человеком ценности, есть признак антигуманизма самой этой идеологии и порождающих ее условий.

В более узком историческом смысле техницистская философия и эстетика являются продуктом империалисти-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, Госполитиздат, 1956, стр. 567.

<sup>2</sup> Этому несколько не противоречит тот исторически прогрессивный факт, что капитализм предельно обобществляет производство и связывает многие страны мира в единое целое рыночными узами.

ческой идеологии, отражающей эпоху господства в капиталистических странах XX века крупных индустриально-финансовых образований — монополий. В течение последней четверти XIX и на рубеже XX столетий осуществилось превращение капитализма свободной конкуренции в монополистический капитализм. Место былых разрозненных промышленных предприятий (среди которых вплоть до середины XIX века насчитывалось большое количество кустарных) заняли картели, тресты, синдикаты — гигантские индустриальные «организмы», сконцентрировавшие в заводах и фабриках огромные средства новейшей техники.

Развитие капитализма на этом этапе и процесс широкого обобществления производства связаны со значительным техническим прогрессом, с разнообразнейшими научно-техническими изобретениями, усовершенствованием средств производства и процессов труда. Множество сложнейших механизмов, средств транспорта и гигантских технических сооружений создает характерную среду новейшего капитализма, ту атмосферу «технического века», которая становится одной из ярких черт капиталистического образа жизни на новом этапе. Класс капиталистов имеет все основания преклоняться перед современной техникой, увеличивающей мощь монополий, и это, естественно, стимулирует безграничный фетиш техники в капиталистическом сознании.

С другой стороны, огромную, небывалую доселе роль в жизни общества приобретает инженерно-технический персонал — многочисленный «класс» «организаторов производства», «технократов», — оплачиваемый капиталистами. Непосредственно руководя процессом труда, эта прослойка, стоящая «между» рабочими и капиталистами, сеет в общественном сознании иллюзии далеко идущих «прогрессивных» социальных преобразований «через технику», через «новую организацию общественного производства» и т. п. «Индустриальная идеология», идеология, основывающая свои представления о формах современной жизни и путях ее эволюции на свойствах «технического века», благодаря всему этому широким потоком разливается в буржуазном сознании XX века. Она поддерживается разнообразнейшими правосоциалистическими и ревизионистскими теориями.

Первая волна эстетической фетишизации собственно техники прокатилась в самом начале нашего века. Еще до мировой войны 1914—1917 годов воспевание характернейшей черты новой «индустриализированной» действительности — ее динамизма, пришедшего на смену «статике» — прошлых столетий, — обозначило деятельность итальянских футуристов во главе с Маринетти. «Движение» как верховный эстетический принцип, «кинетические ритмы» в литературе, в пластике, в живописи вместо «безвольной гармонии», грохот аэропланного мотора и всякого рода механические шумы как высшие слуховые ценности — все это было громкогласно провозглашено уже полвека назад. Еще во времена первой империалистической войны «изобретатель» новейшей музыки, футурист Луиджи Русолло, шокировал парижскую публику демонстрацией оркестра, в котором главную роль играли пишущие и швейные машины, гудки, моторы и другие инструменты, издававшие «новые» звуки (течение «бруитизм»). Превращение «конструктивности» в главный критерий совершенства формы художественной вещи широко отразилось тогда же в практике изобразительного искусства (кубизм, пуризм, «эстетика машин»).

Особенно распространился культ техницистского идеала «машин» и «конструкции» в буржуазной конструктивистской архитектуре начиная уже с 20-х годов. Формы его воплощения были разнообразны — от развернутого подчинения структуры архитектурного сооружения принципам геометризма, научной рациональности или самоценному выявлению специфики новых конструктивных систем из стали, бетона и стекла до подражания в композициях архитектурных построек формам транспортных и технических сооружений: теплоходов, машин и т. п. Принципы творчества, основанного на техницистском мировоззрении, не раз прокламировались в программных высказываниях его родоначальников — Перре, Корбюзье, Гропиуса. «Машина — феномен современности — производит в мире реформацию духа, — провозглашал тогда Корбюзье. — ...Машина построена на основе не фантазии, а особой духовной системы, которой человек отдал самого себя, системы, которая создала целое новое мироздание.

...Уроки машины — чистота, экономия, воля к мудрости. Новая мечта: эстетика чистоты, точности, согласо-

ванных усилий, приводящих в движение математические механизмы нашего разума»<sup>1</sup>.

Сегодня этот наивный восторг первых лет перед машинной индустрией как бы поднимается на новую, «более высокую» ступень. От непосредственного преклонения перед машиной как таковой — переход к более обобщенному понятию техники и к осознанной целеустремленной интерпретации техницизма как универсального жизненного принципа. Поклонение машине не претендовало на философскую всеобщность, техницизм же притязает быть именно философией. В капиталистическом искусстве в наше время этой эволюции соответствует заметное усиление и распространение техницистского направления в архитектуре, скульптуре, прикладном искусстве, музыке. Некоторые из современных буржуазных искусствоведов склонны даже видеть в техницизме силу, оплодотворившую своим идеалом все капиталистическое искусство на современном этапе<sup>2</sup>. И это в известном смысле так.

В определенном отношении эта эволюция имеет своей объективной предпосылкой возникновение и бурное развитие новейших отраслей и форм техники в последние два десятилетия: техническое освоение атомной энергии, создание и прогресс реактивных двигателей, изобретение новых синтетических материалов. Особенно важное значение в этой связи приобретает общее качественное преобразование новейших машин в сторону их сложной автоматизации, замена механической техники, выполняющей стереотипные, абсолютно предопределенные операции, самоуправляемыми «разумными» машинами, примером которых является электронно-вычислительное устройство. Сегодня мы стоим на пороге новой промышленной революции — эры кибернетической техники, предметы которой будут в состоянии самостоятельно реагировать на изменяющиеся воздействия внешней среды, воспроизводя до известной степени функции человеческого сознания. Не подлежит сомнению, что в этих условиях мировоззрение техницизма получит новую пищу для своего развития, а возможно, выдвинется и на передний рубеж капитали-

<sup>1</sup> «Архитектура современного Запада», М., 1932, стр. 38.

<sup>2</sup> Hans Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg, 1955, S. 65.

стической идеологии. Признаки такого перемещения все чаще встречаются в печати.

Это обязывает нас особенно серьезно отнестись к техницизму и к его направлению в эстетике и искусстве. Сегодня мы хорошо знаем, что политика мирного сосуществования между социализмом и капитализмом, проводимая Советским правительством и Коммунистической партией в интересах всех народов, не только не означает какого-либо компромисса между этими двумя мирами в идеологической сфере, но, напротив, требует всестороннего разоблачения антигуманизма капиталистической идеологии и борьбы за принципиальную бескомпромиссность коммунистического сознания. Говоря о неизбежности некоторых уступок между социалистическими и капиталистическими лагерями в условиях мирного сосуществования, Н. С. Хрущев в своем выступлении на Третьей сессии Верховного Совета СССР в октябре минувшего года вместе с тем решительно подчеркивал: «Но нельзя смешивать взаимные уступки в интересах мирного сосуществования государств с уступками в принципах, в том, что касается самой природы нашего социалистического строя, нашей идеологии. Здесь ни о каких уступках, ни о каком-либо приспособлении не может быть и речи. Если будут уступки в принципах, в вопросах идеологии, то это будет означать сползание на позиции наших противников»<sup>1</sup>.

Эстетика и искусство техницизма до сих пор почти не освещены с критической точки зрения в советской искусствоведческой литературе. Редким исключением из этого факта продолжает оставаться обстоятельнейшая работа И. Л. Маца «Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе», в которой получило свою правильную оценку и техницистское направление<sup>2</sup>. Однако книга эта была

---

<sup>1</sup> «Правда» от 1 ноября 1959 г.

<sup>2</sup> В работе И. Л. Маца была, в частности, дана следующая общая характеристика зарождающейся на рубеже XX столетия эстетике техницизма: «Если до тех пор техника, машинное производство были фактом, с которым вынуждены были считаться, то сейчас художник стал отдавать все больше и больше внимания технике, производству, пока не дошел до полного отрицания искусства и эстетики, полагая, что технически совершенная «вещь» уже сама по себе художественная, красивая. Техника проглотила искусство... Вместо желаемого единства производства материальных и духовных ценностей — ввиду того,

записана в 1929 году, а с тех пор, за тридцать лет, техни-  
дистская концепция «обогадилась» многими новыми и по-  
вейшими произведениями и в сфере эстетики и в практике  
капиталистического искусства. Критическая оценка неко-  
горых типичных «изделий» этой отрасли современной капи-  
талистической идеологии и является основной целью  
настоящей работы. Мы хотим в связи с этим отметить, что  
не ставили перед собой задачи всесторонней научной  
характеристики техницистского направления в капита-  
листической художественной культуре. Это требует само-  
стоятельного детального исследования. Данная работа —  
лишь очерк, вернее, серия взаимосвязанных очерков  
«монографического» порядка, посвященных некоторым  
видным адептам современной эстетики и искусства тех-  
ницизма.

В заключительной главе автор вводит читателя в круг  
некоторых актуальных вопросов соотношения эстетиче-  
ского и технического в современной советской художе-  
ственной практике. Мы сочли возможным и полезным  
поднять здесь эти вопросы, так как, несмотря на то,  
что их возникновение не имеет ничего общего с социальной  
природой техницизма как особого идеологического продук-  
та капитализма, они являются преломлением идентичной  
проблемы «искусство и техника» в современной куль-  
туре. Ошибки в ее решении и у нас могут приводить к реци-  
дивам, сходным с техницистскими (хотя бы и с внеклас-  
совой подоплекой), и, поскольку в таких случаях соз-  
даются условия для некритического восприятия иными  
нашими теоретиками и практиками искусства установок  
уже собственно буржуазной эстетики техницизма, необ-  
ходимо своевременно обратить на это внимание.

---

что восстановить это единство в форме реконструкции связи ис-  
кусства с ремеслом оказалось больше невозможным — была выдвиг-  
нута предельная крайность разрыва искусства и производства  
в форме отождествления производства материальных и идеологи-  
ческих ценностей» (И. Л. М а ц а, Искусство эпохи зрелого ка-  
питализма на Западе, М., 1929, стр. 242).

## ПРИНЦИП ТЕХНИЦИЗМА

**И**сходный стандартный прием, с помощью которого «доказывается» философский универсализм техники, заключается в том, что техника наделяется смыслом и значением, далеко выходящими за пределы ее действительного места в общественной практике людей. Основная предпосылка техницизма, таким образом, просто отражает факт фетишистского отношения к технике жизни капиталистического общества. Вместе с тем этот прием — очевидно, единственный (и потому вынужденный), с помощью которого только и можно рассчитывать доказать, что техника значит больше, чем привыкли думать.

До сих пор не существует общепринятого определения понятия «техника», и различные дефиниции его, в том числе и в советской науке, более или менее не совпадают. Но, разумеется, можно совершенно твердо констатировать ряд существенных признаков, очерчивающих границы техники, во всяком случае настолько, чтобы мы могли в этих границах считать представление о ней безусловно соответствующим объективной картине, то есть истинным. Прежде всего предметы техники (простые орудия труда и различные машины и конструктивные системы) являются составными моментами процесса труда, орудиями в о з д е й с т в и я человека на природу. Мы знаем, что человек полностью выделяется из животного царства только с созданием искусственных орудий труда и что, следовательно, нет истории человечества без техники. С другой стороны, само понятие техники всегда подразумевает аспект человеческой деятельности, вне которой технике лишена была бы всякого смысла. Однако это вовсе не значит, что техника вбирает в себя все моменты, все содержа-

ние человеческого труда и нет возможности проводить тут какие-либо разграничения. Техника есть лишь один из компонентов трудового процесса наряду с собственно трудом, целесообразной деятельностью и предметом труда. Уже то, что техника мертва вне ее использования в труде (нет более жалкого в своей беспомощности зрелища, чем техника, навсегда покинутая человеком, — на поле ли боя или на кладбище старых паровозов и автомашин), свидетельствует об этом весьма красноречиво. Только вовлеченные в орбиту человеческой деятельности, оживают предметы техники, «охваченные пламенем труда, который ассимилирует их как свое тело, призванные в процессе труда к функциям, соответствующим их идее и назначению»<sup>1</sup>.

Во всех этих простых определениях нет ничего собственно философского, но именно с грубого извращения действительной роли техники и берет свое начало «философия» техницизма. Методология этого извращения в наиболее чеканной форме была развернута в книге Освальда Шпенглера «Человек и техника», которая признается техницистами программной для их мировоззрения. Останемся коротко на ее основных идеях.

«Для того чтобы понять сущность технического, — с самого начала заявляет Шпенглер, — нельзя исходить из области машинной техники и еще меньше — из соблазнительных идей о том, будто целью техники является создание машин и орудий труда»<sup>2</sup>. Смысл техники выражается вовсе не в том, что связано с ее функционированием в качестве орудий и средств труда. На самом деле, пишет Шпенглер, «техника является тактикой всего живого. Она является внутренней формой метода той борьбы, которая совпадает

<sup>1</sup> К. Маркс, Капитал, т. 1, стр. 190.

Марксистское определение техники как средства труда гласит: «Средство труда есть вещь или комплекс вещей, которые рабочий помещает между собой и предметом труда и которые служат для него в качестве проводника его воздействия на этот предмет. Он пользуется механическими, физическими, химическими свойствами вещей для того, чтобы в соответствии со своей целью заставить их действовать в качестве орудия его власти» (там же, стр. 184).

<sup>2</sup> Oswald Spengler, Der Mensch und die Technik, Munchen, 1932, S. 6.

с самой жизнью»<sup>1</sup>. Предостерегая от «ошибочной» локализации роли предметов техники границами их непосредственного предназначения, Шпенглер поясняет дальше, что «технику нельзя понять, отправляясь от инструментов. Она возникает не с появлением вещей, а с обращением с ними, не с орудиями, а с борьбой»<sup>2</sup>. И еще ниже: «Дело заключается не в вещах, а всегда в некоей деятельности, имеющей определенную цель»<sup>3</sup>.

Что принципиально важно во всех этих исходных шпенглеровских положениях? То, что с самого начала под специфическое понятие техники подсовывается и приравнивается к нему понятие *человеческого труда*, общественной *практики* и общественного производства вообще. Шпенглер даже не пытается доказывать правомочность такого отождествления. Он просто выдвигает это истолкование техники как предпосылку философии техницизма, как то, что, казалось бы, и не нуждается в обосновании, используя в своих целях то обстоятельство, что живое проявление техники *требует*, разумеется, определенного процесса человеческой деятельности. Но какова в данном случае цель, которую преследует Шпенглер? Быть может, введение в содержание техники аспекта жизнедеятельности призвано обогатить наше понимание сферы технического, расширить представление о ней, сделать это представление более истинным и глубоким?

<sup>1</sup> Oswald Spengler, *Der Mensch und die Technik*, S. 7.

<sup>2</sup> Там же, стр. 7—8.

<sup>3</sup> Там же, стр. 8. Дореволюционная Россия могла бы похвастать своим приоритетом в формулировании исходного принципа техницизма. За двадцать лет до Шпенглера, в 1912 году, П. К. Энгельмейер в работе «Философия техники» писал: «Техника есть совокупность всех утилитарных поступков... Техника есть *утилитарная деятельность*» (вып. 1, стр. 90. Подчеркнуто мной.— В. Т.).

Эти положения являются краеугольными для всех современных техницистов. «В понятие техники,— пишет один из них, Стефан Бернард,— входит не только понятие самого «инструмента», но и понятие пользования этим инструментом». По определению американского социолога Г. Морроу, данному им в «Философском словаре», техника есть «совокупность принципов или рациональный метод, включенный в производство предмета или для достижения цели: знание таких принципов или методов» (цит. по книге Г. В. Осипова «Техника и общественный прогресс», М., 1959, стр. 76 и 77).

Вовсе нет! Расширение понятия техники до границ человеческой жизни на самом деле выражает у Шпенглера *сужение смысла человеческого труда, общественной практики до значения техники*. В этом все дело, и этому с самого начала подчинены далеко идущие устремления Шпенглера.

Прежде всего в количественном отношении понятие «технический» оказывается характеризующим любой продукт человеческого труда во всех его не только материальных, но и духовных формах<sup>1</sup>.

Уже тут техницизм производит маленький фокус. Ни Шпенглер, ни все остальные техницисты не забывают, конечно, что именно предметы техники в собственном смысле слова, то есть орудия и средства труда, являются техникой как таковой. Однако понятие техники расширяется до значения всей человеческой утилитарной деятельности. Таким образом, именно предметы техники (машины, орудия труда, всякие технологические конструкции) оказываются специфическими символами человеческого труда, воплощающими в себе смысл жизнедеятельности человека, а не вообще продукты самого различного общественного труда — и научного и художественного в том числе, — которые в действительности ничуть не меньше, чем техника, «опредмечивают» в себе деятельную природу человека. Уже этот незамысловатый трюк

---

<sup>1</sup> Насколько этот спекулятивный прием продолжает и сегодня оставаться основополагающим для буржуазной социологии, можно видеть хотя бы на примере новейшей работы швейцарского философа и психолога Пауля Хеберлина «О людях и их назначении». Ставя в этой книге вопрос о смысле техники, Хеберлин отмечает, что на него прежде всего можно дать наиболее употребительный и очевидный ответ, а именно, что техника служит поддержанию или облегчению жизни как «физического существования». Однако такой ответ, пишет следом Хеберлин, будет справедлив лишь «частично». Существует техника, понимаемая совсем в ином смысле: «Существует и существовала всегда некая д у х о в н а я, отвечающая культурным запросам техника, при этом таких же родов, как и а л ь н о-э т и ч е с к а я техника, от примитивных общественных организаций и правовых побуждений до наших институтов юстиции, педагогики, семьи; техника э с т е т и ч е с к о г о значения, к которой относятся все виды игры и художественного творчества; л о г и ч е с к а я техника как средство познания...» (Paul Häberlin, Vom Menschen und seiner Bestimmung, Basel, 1958, S. 52).

обладает для технициста принципиальной ценностью, и мы увидим дальше, какое место в рассуждениях адептов техницистской эстетики занимает такого рода голое восхваление техники в качестве высшего проявления человеческого творчества.

Однако это еще мелочь в сравнении с той ревизией качественного богатства процесса целесообразной деятельности человека, которая преследуется отождествлением ее с техникой, — и только тут можно до конца оценить глубину и непроходимость пропасти, отделяющей идеи «философии» и эстетики техницизма от подлинно научного освещения этих проблем марксистско-ленинской философией. Суть дела заключается в том — и это как раз и является самым непосредственным преломлением капиталистического отчуждения труда в теории техницизма, — что труд человека, его утилитарная целесообразная деятельность лишается *общественного содержания, общественного богатства*.

Как известно, способность целесообразной деятельности (на основе утилитарной потребности) есть специфически человеческая способность, не присущая животным. Раньше чем человек берется за выполнение какого-либо дела, результат и приемы работы осознаются им идеально, в голове, как цель, которой он подчиняет свою волю к действию. Шпенглер и все техницисты подчеркивают это обстоятельство внешне совершенно так же, как марксизм<sup>1</sup>. И вообще принцип целесообразности труда как специфической особенности человека — это та подставка, отталкиваясь от которой принимают старт все техницисты. Но то, к чему устремляется их движение, и то, к чему приходит, исследуя целесообразность труда, марксизм, находится на диаметрально противоположных идеологических полюсах.

Одно из величайших научных завоеваний марксизма состоит в том, что он впервые в истории общественных наук понял и всесторонне объяснил труд, целесообразную деятельность как коренной способ *общественного саморазвития индивидов*. Человек лишь в процессе целесообразного труда (к тому же зарождающегося в коллективе) начинает различать «себя» от «другого», и уже сам этот

---

<sup>1</sup> См. O. Spengler, Der Mensch und die Technik, S. 32.

акт различения есть акт *общественного сознания*. Человек обладает своим «я», самосознанием своей индивидуальности постольку, поскольку он в процессе целесознательной деятельности *относится к идентичным себе существам*, осознает существование коллектива, общества. Нерасчлененность природного существования распадается в человеческой практике по этим двум направлениям, *неразрывно связанным* и взаимообусловленным так, что каждая из них является функцией другой: чем богаче индивидуальное самосознание, тем больший объем общественного содержания оно в себе вмещает, и, наоборот, развитое общество подразумевает высокий уровень индивидуального сознания и свободы. Словом, человек может быть богат только как общественное существо, осознающее *единство* своих интересов с интересами коллектива. И это общественное богатство формируется в людях трудом, целесообразным творчеством.

У Шпенглера целесообразная деятельность — «техника» — приводит к разрыву общественных взаимосвязей. Выделение человека с помощью технической «преобразующей» деятельности из животной среды и становление индивидуальности являются у него по своему смыслу односторонним процессом освобождения от родовой зависимости и кристаллизации чистого индивидуализма как такового. Человеческая техника (читай, следовательно, деятельность человека. — В. Т.) и одна она является *независимой* от жизни человеческого рода. В общей истории жизни это единственный случай, когда отдельное существо *высвобождается* от родового принуждения<sup>1</sup>. Предмет техники — символ индивидуального могущества и свободы, не связанной с осознанием никакой необходимости.

Утверждая господство в истории принципа индивидуализма, Шпенглер переворачивает вверх ногами действительную картину. Если шпенглеровские люди индивидуалисты, то животные у него... коллективисты. Когда в капиталистическом обществе человек низводится до уровня существа, заботящегося только об удовлетворении индивидуальных потребностей, только о собственном суще-

<sup>1</sup> O. Spengler, Der Mensch und die Technik, S. 25.

ствовании, тогда и животное становится похожим на человека! Если человек Шпенглера, вооруженный техническим орудием, материально соотносится с миром посредством «мыслящей руки» («denkende Hand»), то животное относится тут к миру умозрительно, «теоретически» («denkendes Auges»). Шпенглер сам берет последние выражения в кавычки, ибо слишком уж пеленым было бы употребление таких характеристик в прямом смысле. Но в последовательной цепи его рассуждений и выводов они вовсе не являются метафорами, довольно точно выражая идейные мотивы шпенглеровской концепции. Суть его устремлений остается в полной ликвидации фактора общественного бытия и общественного сознания, в действительности необходимо опосредующих любой акт отношения человека к миру, преломляя это отношение сквозь призму конкретных социально-исторических условий общественной практики людей.

Философия техницизма эклектически соединяет в себе своего рода вульгарный материализм, поскольку она отрицает роль сознания и сводит деятельность человека к грубо утилитарному деячеству, и объективный идеализм, поскольку техника, одно из созданий человека, принимает здесь вид некоей универсальной всемогущей «деятельности», воплощающей в себе функции человеческого творчества. Шпенглер и все техницисты, за единичными исключениями, не обращаются в какой-либо форме к марксистскому освещению труда и техники. Да это и понятно, ибо исторический материализм, раскрывающий непреходящую роль в практике людей общественного сознания в различных его формах, общественных идей, отражающих объективные закономерности развития мира, глубоко им враждебен и ненавистен.

Однако фразеология Шпенглера и отдельные тезисы его концепции в работе «Человек и техника» внешне необычайно близки некоторым положениям исторического материализма, — настолько, что, читая, например, такую главу этой книги, как «Возникновение человека: рука и инструмент», можно подумать, что она прямо переписана... из работы Энгельса о роли труда в происхождении человека! Здесь и заявление о том, что развитие руки является решающим моментом в процессе становления человека, и специфическая роль первых созданных им

орудий, и «практическое господство» человека. Точно так же по всей книге щедро рассыпаны понятия «практика», «преобразование», «культура», «работа» и т. п. Но весь этот набор терминов комбинируется таким способом, что отпадает необходимость в главном — в общественной практике, в идеях, направляющих борьбу людей за социальный прогресс. «Практический», «преобразующий», «деятельный», «культурный» человек Шпенглера не делает только одного — не *бума*ет ни о ком и ни о чем. Творческая рука, вооруженная орудием и руководствующая презрением к обществу, — вот идеал его человека, хищного зверя («Raubtier»), отличающегося от остальных зверей только тем, что он обладает «рукой» и изготовленным им самим же техническим орудием. Так «историко-материалистические» слова скрывают на деле реакционную профашистскую концепцию<sup>1</sup>.

Итак — техника как символ свободы от общества, символ индивидуального могущества человека. Последовательное осуществление этого принципа есть дискредитация идеологии как фактора, отражающего зависимость человека от общества. Разумеется, и технизм есть особая идеология, разновидность буржуазного общественного сознания. Но такова уж воля истории, что в определенных условиях она вынуждает человека проповедовать социальное мировоззрение, которое отрицает всякую социальность!

Признание общественной взаимосвязи людей в процессе их жизненной практики имеет своим естественным следствием тот вывод — и в этом вообще состоит сущ-

<sup>1</sup> О. Шпенглер не являлся ревизионистом; препарировав по своему некоторые материалистические понятия, он не обращался непосредственно к идеям марксистско-ленинской философии. Однако его технистская «философия», представленная в книге «Der Mensch und die Technik» в одеянии «историко-материалистических» терминов, без всякого сомнения, может быть рассматриваема как скрытая форма реакционного пересмотра марксистской концепции практики с позиций буржуазного практицизма. Это роднит Шпенглера с ревизионистской философией Богданова, с которым Шпенглер был связан и прямыми узами соавторства. Ленинская оценка Богданова хорошо известна: «Наверху» у Богданова — исторический материализм, правда, вульгарный и сильно подпорченный идеализмом, «внизу» — идеализм, переодетый в марксистские термины, подделанный под марксистские словечки». (В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 316).

ность всякой идеологии, — что любой факт человеческой деятельности, будь то явление производства, искусства, этики или науки, обязательно *оценивается* под углом зрения некоего идейного критерия, воплощающего собой те или иные классовые нормативы. Это принцип классовой заинтересованности, партийности любого мировоззрения. В современных условиях только партийность марксистско-ленинской философии совпадает с требованием объективности, тогда как тенденциозность капиталистической идеологии реакционна по своему существу и направлена против интересов большинства. Поэтому-то она так старается изо всех сил доказать «ненаучность» тенденциозной идеологии и построить мифическое здание беспартийной философии.

Философия техницизма не является исключением из этого правила. Более того, она стремится достигнуть цели кратчайшим путем, выставляя в качестве универсального жизненного принципа технику, которая *не является идеологией*. Шпенглер равно отвергает и идеалистическое и материалистическое мировоззрения (к последнему он относит и марксизм), которые несостоятельны, по его мнению, именно по той причине, что оба ставят во главу угла определенные идеальные требования, вместо того чтобы брать действительность вполне «объективно», такой, как она есть. «Обе эти точки зрения сегодня устарели, — провозглашает он. — 20-й век созрел, наконец, для того, чтобы вникать прежде всего в точный смысл *фактов*, реальных дел, из которых складывается целостность *реальной* истории мира. Отныне дело заключается не в том, чтобы обозначить вещи и события в соответствии с частными мечтаниями индивидов или массы под углом зрения некоей рационалистической *тенденции*, утилитаризированного желания или надежды. Вместо «это должно быть так» или «это должно было быть так» выступает неумолимое: «Это является таким, и это будет таким»<sup>1</sup>.

Оставим в стороне шаблонные слова об «устарелости» материалистической и в том числе марксистской философии — лозунг, который выбрасывается всеми основателями «повейших» антимарксистских философий: эмпириомонистами, прагматистами, экзистенциалистами и про-

<sup>1</sup> O. Spengler, Der Mensch und die Technik, S. 5—6.

чими. Попытка в рамках философии выпрыгнуть за пределы различия между материализмом и идеализмом — а Шпенглер и техницисты притязают именно на новую философию жизни — глубоко антинаучна по своему существу и является выражением позиции той «презренной партии середины», которая была так блестяще заклеена В. И. Лениным<sup>1</sup>.

Материализм и идеализм не устраивают Шпенглера, а с ним и прочих техницистов именно потому, что оба эти мировоззрения *тенденциозны*, потому что в них всегда предмет или явление оцениваются под углом зрения определенного *идеального критерия*. Шпенглер же призывает брать вещи совершенно *безоценочно*, такими, «какие они есть». Истина вещи — в ее существовании, каким бы это существование ни было. Долой всякие «человеческие определители», как «насилие» и «заинтересованность»! Любимый факт уже потому, что он факт, выше «отношения» к нему! Реальность истиннее какого бы то ни было идеального требования.

Для марксиста несостоятельность этой «материалистической» демагогии сама собой очевидна. Ибо в действительности человеческая практика, в ходе исторического развития которой объективный мир раскрывает людям свои различные стороны и свойства, осуществляется как практика *субъекта*, активно преобразующего окружающую среду в *определённом* социальном направлении, в соответствии с конкретно-историческими общественными идеалами. А последние отражают, воплощают закономерность определенной эволюции общества в новое, более высокое качество.

Стремление техницизма дискредитировать роль идей, человеческой заинтересованности есть одна из современных попыток реакционной буржуазной идеологии *объявить вне критики действительность капитализма* — капита-

<sup>1</sup> «О, эти господа *хваляются* своей *беспартийностью*, и если есть у них антипод, то только один и *только...* *материалист*. Через *все* писания *всех* махистов красной нитью проходит тупоумная претензия «подняться выше» материализма и идеализма, превзойти это «устарелое» противоположение, а на деле вся эта братия *ежесекундно* отступает в идеализм, ведя сплошную и неуклонную борьбу с материализмом». (В. И. Ленин, Соч., т. 14, стр. 326—327.) Эта характеристика полностью приложима ко всем писаниям техницистов.

листические общественные отношения, капиталистическое искусство, мораль и все остальное. «Отложите на время свой суд над возвышенным и низменным в действительной жизни» — вот то, что под «научным» соусом подает своим читателям философия техницизма, то, в чем она силится их убедить<sup>1</sup>. Техницизм повторяет здесь на свой лад столь типичные для атмосферы буржуазной идеологии, и эстетики в том числе, рубежа нашего века призывы отбросить всякие «романтические мечтания» и «идеалы» и повернуться лицом к «трезвой» действительности. Но мы знаем, что в понимании буржуазного идеолога эта трезвая действительность есть мир капиталистического делячества и чистогана, мир беспроектного индивидуализма, мир духовной нищеты, в котором нет места богатству общественных чувств человека.

Эта краткая характеристика шпенглеровской книги «Человек и техника» — одной из видных теоретических опор мировоззрения техницизма — разумеется, далека от сколько-нибудь полного освещения принципов данного направления в современной буржуазной идеологии. Мы привели основные идеи из этой книги для того, чтобы обозначить главный идейный смысл тех мировоззренческих установок, которые весьма последовательно реализуются в сочинениях уже собственно по эстетике техницизма. Это поможет лучше ориентироваться в специфической проблематике последних. Работа Шпенглера была уместна для этой цели и в силу классической ясности ее формулировок и потому, что ее идеи бесспорно были восприняты многими техницистами, что ими самими и отмечается. Обратимся теперь к некоторым новейшим работам по эстетике техницизма и проследим, в какой форме осуществляются обрисованные сейчас коренные принципы техницизма в специальной эстетической сфере.

---

<sup>1</sup> Н. К. Энгельмейер, Философия техники, вып. 2, стр. 157.

## О ТЕХНИЦИСТСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Эстетика и «философия» техницизма не являются непосредственно ревизионистскими направлениями.

Однако отношение техницизма к другим течениям современной собственно буржуазной идеологии с этой точки зрения отмечено бросающимся в глаза своеобразием: ни одно из них не выступает в форме такой «материалистической», а порой и «социологической» терминологии, как техницистская философия и эстетика. «Практика», «преобразование», «созидательная деятельность», «орудие труда», «техника», «промышленность», «формирование человека техникой», «коллективные запросы», «искусство как деятельность», «связь искусства и социологии», «единство прекрасного и полезного» — вот краски на палитре технициста, используя которые он придает своим писаниям колорит необычайного практицизма, деловитости, «реалистичности». В этом смысле техницистская эстетика, по-видимому, сознательно подает свои идеи в облике философии практики, стремясь выдать себя глубоко реалистическим, объективным учением. «Диалектика истории такова, — отмечал В. И. Ленин, — что теоретическая победа марксизма заставляет врагов его *переодеваться* марксистами»<sup>1</sup>.

Основной смысл эстетики техницизма заключается в том, что она на своем поприще — на поприще объяснения сущности искусства — осуществляет заветную цель техницистской концепции: *разрушение общественно-идеологического фактора*, ограничение сущности творчества человека, в данном случае эстетического творчества, внесоциальным и безыдейным «деланием вещи» как таковой,

<sup>1</sup> В. И. Ленин, Соч., т. 18, стр. 546.

ценность которой состоит в отражении просто «индустриальности» современной эпохи. Отрицание общественно-идеологической природы и функции искусства не может быть достигнуто без отрицания коренного эстетического понятия — *красоты*, в которой, как мы знаем, фокусируется проявление специфически-общественной оценки человеком действительности в процессе ее эстетического освоения. Ниже, на характерных образцах, мы познакомимся с тем, как конкретно осуществляется эта задача в новейших теоретических опусах техницистской эстетики, с помощью каких хитросплетений, уловок, спекуляций, эклектики и демагогии.

«Техника и чистое искусство» — так называется обширная работа, опубликованная в 1954 году в двух номерах западногерманского литературно-философского журнала «*Studium generale*». Работа эта представляет особый интерес потому, что автор ее, Манфред Тиль, задался целью построить ни мало, ни много, как целостную систему техницистской эстетики. Не сумма суждений, а именно философская концепция эстетики техницизма. В примечаниях и в начальных строках своей работы Тиль говорит об идейных предшественниках техницизма (последними из которых названы такие фигуры, как Шпенглер, Ясперс и Хайдеггер), и таким образом само сочинение Тиля может быть рассматриваемо как своего рода обобщающая попытка в этом направлении, как «последнее слово» техницистской эстетики. Бесспорно, это не может не привлечь к себе внимания.

Тиль предпосылает своему исследованию вступительные замечания, в которых подчеркивает мировоззренческую роль техницизма как новой универсальной системы взглядов на мир, новой философии. «После первой мировой войны судьба традиционной философии резко изменилась», — заявляет он.

«Область, в которой метафизическое сознание реализовало абсолютное, очутилась в кризисе. Рушился примат гносеологической теории одновременно с онтологизацией мышления и с распадением идеала некоей всеобщей науки, место которой занимает, с одной стороны, логикой, а с другой — реальными идеями. В обеих этих формах мышления действительность не поддавалась всеобщему осмыслению. Техницизм с обеих сторон отстоялся как

принцип универсального практицизма в немислительной сфере»<sup>1</sup>.

Констатация того факта, что философия давно уже перестала быть «наукой наук», уживается здесь с извращением самого существа связи философии с жизнью, ибо эта связь и достигается, как известно, в рамках решения вопроса об отношении мышления к бытию. Но вульгаризация и произвольное истолкование понятия и целей философии — вообще неизбежный «вспомогательный» прием техницистов, как, впрочем, и всех основателей иных новейших «философий жизни». В противном случае ведь нельзя было бы создать «новую» философию! «Уйдя» из традиционной философии, якобы переродившейся в лишенную жизненного содержания логику, действительность, утверждают техницисты, хлынула в новое русло «универсального практического мировоззрения» — русло техницизма.

«Мы стремились показать, что в общем развитии человечества, в конечном счете, именно технике принадлежало решающее слово, а все остальные факторы имели гораздо меньшее или непостоянное значение»<sup>2</sup>. Перед началом своего техницистского наступления в эстетике Тиль проводит мнимоматериалистическую «артподготовку»: «Человек, — вещает Тиль, — прежде всего осознает технику — и благодаря этому в новом смысле и себя самого. Он осознает себя через технику». «Вопрос о технике есть вопрос о человеке»<sup>3</sup>. В самом деле, как «материалистично»! Вспомним, разве не Маркс учил, что экономические эпохи отличаются одна от другой не тем, что производится, а тем, как производится, каков способ производства материальных благ. А в этом способе производства движущей силой является развитие производительных сил, а уровень последних определяет достигнутая степень технического могущества орудий и средств производства... Так разве не «техника определяет, каков человек»?..

<sup>1</sup> M a n f r e d T h i e l, Die Technik und die reine Kunst, «Studium generale», 1954, Н. 4, S. 241.

В последующих списках по этой работе ее название и название журнала опускаются.

<sup>2</sup> Там же, стр. 241—242.

<sup>3</sup> Там же, стр. 242.

В том-то и дело, что нет. Не о «человеке» в таких случаях должна идти речь, учит нас марксизм. Где общество? Где люди, которые *создают* эту технику и *сообща* используют ее? Изолированный «человек» этого сделать не в состоянии. Только исторически-конкретный характер производственных взаимоотношений и соответствующих им человеческих потребностей и форм общественного сознания *опосредует* существование техники и ее *конкретное* воздействие на каждого отдельного человека. И хотя сами общественные взаимоотношения и сознание *определяются* независящими от воли людей и познаваемыми ими объективными закономерностями развития общества, это последнее *всегда детерминируется сознанием* людей, идеалами, целями, которые они стремятся достигнуть в процессе практики. Причем в такой степени, что, принимая во внимание воздействие всех объективных причин, мы тем не менее можем говорить о гомоцентрической практике, смысл которой раскрывается не только в самих по себе объективных причинах, но и в том, что *готят* и что *определяют* люди, хотя бы это и опиралось на познанные закономерности. В противном случае мы впали бы в телеологию, ибо *цель* человеческой жизни оказалась бы предопределенной извне. В действительности же то, что определяет *общественного* человека, заключено в самом обществе. Люди «создали» и создают себя сами.

То, что Тиль утверждает обратное — «Человек не создал себя сам»<sup>1</sup>, то, что у него человек непосредственно формируется *вещью*, техникой, а не общественным бытием человека, и есть кричащее проявление условий капиталистического отчуждения труда, в которых, по замечанию Маркса, машина становится субъектом, творящим началом, а человек объектом, тем, что подвергается воздействию<sup>2</sup>.

Полнейшая абстрактность и схоластичность понятия «человек» производит убогое впечатление, но во всей пространной работе Тилья нет ни малейшей попытки представить данное понятие более конкретно. Как мы увидим впоследствии, под этим скрываются и некоторые политические устремления лакействующего идеолога капитализма.

---

<sup>1</sup> M. T h i e l, S. 242.

<sup>2</sup> См. К. М а р к с, Капитал, т. 1, 1949, стр. 424.

Переход от этих «установочных» замечаний об определении человека техникой к эстетическому своеобразию этого явления осуществляется с поистине удивительной простотой. Вопрос о технике есть вопрос о «производительной способности» человека. Развитие этой способности, пишет Тиль, «влечет за собой расширение могущества человека и создает арсенал его возможностей и умения. Возникают «искусства», первоначально осуществляемые без эстетического опосредования»<sup>1</sup>.

Речь идет о той древней поре человеческой истории, когда понятие искусства использовалось в качестве характеристики наивысшего уровня мастерства в любой области человеческой практики. Как об этом пишет сам Тиль: «Все виды умения именуется искусствами. Таково искусство врачевания, поваренное искусство, искусство химии, ораторское искусство, политическое искусство, военное искусство, искусство жить и т. д. Везде, там где расцветает какое-либо особенное умение, приобретается специальное знание и формируется исключительного свойства навык, приводящие к резко выделяющемуся уровню владения материалом (мастерство), — появляется понятие искусства. Понятие «искусство» просто замещает собой понятие «практико-технического»<sup>2</sup>.

Итак, уже всплыл термин «искусство», но без эстетического опосредования. Искусства существуют, но не заключают в себе никакой специфически эстетической цели. Спрашивается, как же относиться к такому «искусству»? Если оно совершенно внеэстетично, то причем тогда здесь эстетика и что дает в ее интересах констатация указанной исторической особенности человеческой практики? Если же это касается эстетики, то каким образом?

Здесь мы сталкиваемся с тем самым методом «словечек», который, как известно, был излюбленным приемом еще у эмпириокритиков и вообще является характерным атрибутом лицемерной буржуазной философии XX века. Сказал «опыт», сказал «реальность», произнес «материалистические» слова, чтобы пустить пыль в глаза, и дальше следует такое объяснение этих понятий, что от материализма остаются только рожки да ножки! Совершенно так

<sup>1</sup> M. Thiel, S. 243.

<sup>2</sup> Там же.

же поступает и Тиль, у которого за употреблением слов «искусство», «эстетический», «художественный» скрывается ликвидация их действительного значения, что стоит в связи с общей ревизией гуманистического богатства искусства эстетикой техницизма.

Как же это «теоретически» достигается?

Схема техницистской концепции Тиля может быть охарактеризована следующим образом. Существует некое изначально заданное состояние бытия («Vorgegebene»), предшествующее человеку и лишенное различий (наподобие дюринговского «равного самому себе состояния»). Однако, по словам Тиля, «уже в основании некоего начального, столь сильно замкнутого бытия заключен дуализм между предопределенностью и активным преобразованием»<sup>1</sup>. Последнее символизирует человек, который направляет свой врожденный «импульс к действию» на заданное бытие, создавая новые формы. Производительная деятельность человека и есть потенциальная *техника*. Отметим здесь, что Тиль, как и Шпенглер (вслед за ним), отождествляет с техникой содержание *труда* человека, его производительной деятельности. В результате получается, что в процессе своей преобразующей деятельности человек формируется не трудом, не общественной практикой, а результатом труда.

Дальнейшее просто. «Техническая практика», то есть техника, оказывается тем, в чем «отражается многосторонность потребностей и побуждений человеческой жизнедеятельности в целостности их взаимосвязи»<sup>2</sup>, и в качестве такого показателя «упрочения человека в действительном мире» техника становится обнаружением, «проявлением человеческой социальности»<sup>3</sup>. Таким образом, «социальность» человека (причем понятие социального также произносится Тилем как случайное словечко, никак не объясняемое) ставится в непосредственную зависимость от уровня *самого по себе* технического могущества человека: чем выше степень технического развития производства, тем якобы социальнее человек. Впоследствии Тиль нигде не раскрывает более конкретно

<sup>1</sup> M. Thiel, S. 242.

<sup>2</sup> Там же, стр. 248.

<sup>3</sup> Там же, стр. 247.

этот тезис, тем более применительно к современным формациям капитализма и социализма, ограничиваясь его общей формулировкой. Но и в такой форме этот «вывод» достаточно красноречиво говорит о подлинной классовой подоплеке всей концепции Тилья, направленной на социальное оправдание сегодняшних капиталистических стран с высоким уровнем технического развития. Но об этом сам Тилья еще раз скажет совершенно открыто, а сейчас вернемся к эстетике.

Тут мы уже у самой цели, ибо как раз в силу того, что степень технического могущества человека в ходе упорядочения им первоначального бытия («Daseinseinrichtung») характеризует собственное могущество человека как человека, техническая деятельность — или просто техника — является «потенциально-эстетической» («implizit aesthetisch»). Поскольку это так, постольку созидательный импульс человека оказывается эстетическим, создаваемая человеческая форма — «художественно» оформленной, а «эстетическое искусство» — техникой, направленной на утверждение могущества человека.

Выше мы уже имели возможность не раз убедиться в том, что непосредственное соотношение человека и техники имеет своим идейным пафосом и означает по существу дискредитацию общественной природы человека — его общественного бытия и общественного сознания. Теперь настало время сказать и о собственно эстетическом существе этой техницистской операции. В двух словах, это разложение общественного фактора означает одновременно *ликвидацию красоты* как коренного понятия, концентрирующего в себе общественное богатство эстетического освоения действительности.

Дело в том, что, сколько бы раз ни произносились слова «эстетический», «художественный», «искусство», они останутся чисто внешними, ничего не говорящими эпитетами до тех пор, пока их значение не раскроется в аспекте коренных эстетических понятий — красоты и прекрасного. Ни один мыслитель в истории эстетики, из тех, кто действительно глубоко задумывался над сущностью эстетического освоения, не мог обойтись без исследования и определения этих категорий. Вспомним, какому скрупулезному анализу они подвергались даже в формалистической в целом эстетике Канта, и вспомним, что даже

<sup>1</sup> Кн. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., 1957, стр. 140—141.

эта аналогия эстетического освоения — книга за семью  
 страницами, как и эти любые эстетика-технология,  
*человек (конкретно-историческое общество)*.  
 «... — предмет, созданный по законам красоты, — объект  
 между индивидом и обществом. Для такого понимания  
 ском трюк, это единственные в своем роде посредни-  
 чества. Красота, возникающая в свободном человечес-  
 естве, в осознании людьми своего общественного  
 бытия, имеет роль в общественном формировании  
 практического освоения мира людьми красоты, принаде-  
 жат «золотое сечение». Понимая, в процессе  
 того мира человек впервые действительно утверждает себя  
 лично, говорит Маркс, «в переработке предмета,  
 специфическая, устойчивая общественная форма,  
 создается любой человеческий предмет и которая является  
 универсальной несообразности, но законом которой  
 является закон концентрации в качестве красоты.  
 предмета быть генератором и зеркалом общественной  
 бытия, что эта способность создавать человек  
 эти не только сущность в рамках предмета». Маркс впервые  
 эти все общественные сущности, а общество становится  
 эти не только *общественная* предметом, как он становится  
 это возможно лишь тогда, когда этот предмет становится  
*человеческая* предметом или историческим человеком.  
 в том случае, если этот предмет становится эти не  
 «человек не терпит самого себя в своем предмете, лишь  
 мере, не замечая других. Маркс ретивая писал, что  
 искусства, где взор человека утонает в самом по себе пред-  
 закономерен там, где отрицается общественная роль  
 для красоты и предметного отсутствия. И это явление  
 исторически сущности искусства техницизмом, катего-  
 рия работы Лива, критично пренебрегающей на новейшее  
 нравственность» и поэтому познана в обществе.  
 прекрасное общечеловеческое, что красота есть «милость  
 вместе с тем не сказать во весь голос о том, что  
 было, в том числе и социальной, заинтересованности,  
 бант, возможно отскакивание красоту от какой бы то ни

печатами. Его схема: «предмет — человек». Отбрасывая красоту и вместе с ней момент формирования общественного сознания, ограничивая взаимодействие техники и человека рамками двучлена, Тиль равно создает как теорию эстетической фетишизации предмета, так и эстетику эгоцентризма, ибо, отразив только *предмет как таковой*, хотя бы и созданный самим человеком, человек утвердит в этом акте лишь единичность своего восприятия — и ничего кроме. У Маркса в конце движения — общественный человек, здесь — *вещь*.

Такова истинная цена этой эстетики. Пусть никого не обманут ее громкие «эстетические» вывески, за которыми скрыта духовная нищета и непролазная антисоциальность. И даже там, где техника у Тиль удаляется от «голой техники» и во имя специального утверждения человека развивается в «направлении открытого эстетического смысла» («explizit aesthetisch»), она не будет означать ничего большего, чем то, что мы до сих пор видели.

«Если в конце концов, — пишет Тиль, — эстетический созидательный импульс и эмансипируется от узкотехнического понимания цели, то все же и «эстетическое искусство» не существует без техники. Оно есть *та же техника, но только направленная особым импульсом* (подчеркнуто мной. — В. Т.), направленная по очень тонкому и специальному пути, техника, обуславливаемая и формируемая эстетическими устремлениями. Техника, предполагаемая как первопричина, реализуется в данном случае со стороны «художественной» формы, просто как особенный технический процесс, который, разумеется, заимствует здесь свой руководящий импульс совсем уже из другой области, чем «первоначальная техника». Эту первичную технику во всех случаях правильно будет обозначить как утилитарную, целевую, полезную технику. В отличие от первичной техники художественное созидание может быть названо техникой вторичной; в отличие от целевой техники оно может быть названо техникой самоценной»<sup>1</sup>.

Итак, вот оно, кредо техницистской эстетики — *искусство есть техника, превращенная в самоцель*. Искусство — просто по-особому направленный *технический процесс*,

<sup>1</sup> М. Thiel, S. 245.

«вторичная техника», техника, техника, техника... Идейная примитивность работы Тили, ее «техничестическая» однозначность и дешевая лозунговость вместо теории нигде не вскрываются с такой очевидностью, как в этих определениях. Они должны были сказать о высшей, самой богатой эстетической форме — об искусстве, но именно они оказались самыми плоскими. Это саморазоблачение технициста необычайно красноречиво. Там, где Тиль воздвигал всякие «подготовительные» понятия, там ему еще удавалось создать с помощью разных «Vorgegebene» и «Vorgefundene» хотя бы видимость наукообразности. Но настала пора открыто произнести главное, и даже от этой видимости не осталось следа. Там, где философичность автора должна была, казалось, достигнуть кульминации, выступило непритязательное и простое, как мычание, — техника есть самоцель.

Последующее развитие мыслей Тили отмечено не большей теоретической глубиной и не меньшим антисоциальным, формалистическим пафосом. Но в интересах целостности картины остановимся еще на некоторых примечательных ее чертах. Надо отдать должное Тиллю — он, во всяком случае, приложил немало стараний, чтобы обнажить существо техницистской эстетики с максимальной полнотой.

В качестве высшего уровня человеческого умения самоценная техника становится всеобразным идеалом, соизмеряясь с которым в любой форме деятельности люди стремятся «привести свое представление об истинном бытии к правдивому воплощению». Самоценная техника оказывается, следовательно, тем, что в большей или меньшей степени реализуется во всех созданиях человека. Как идеальная норма, к достижению которой люди стремятся всегда, самоценная техника становится источником постоянного соперничества «между побуждением к соответствию создаваемой формы чистой пользе, утилитарной цели и побуждением к соотносению с условиями бытия человека самоценному утверждению его через технику»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> M. Thiel, S. 252.

В зависимости от того, в какой мере воплощается в создаваемом предмете каждое из этих побуждений, предмет оказывается отнесенным или к области простой эстетической организации человеческого бытия или к области «абсолютного искусства». В соответствии с этим принципом Тиль рассматривает по восходящей линии сначала формы прикладной, как мы сказали бы, красоты — инструмент, оружие, утварь и одежду, а затем формы «абсолютного искусства», то есть самоценной техники, — архитектуру, скульптуру, танец и, наконец, речь, искусство слова.

Здесь перед нами традиционная схема «систематики искусств». Ее можно было бы назвать гегелевской, впрочем, в общих чертах она признается и в советской эстетике, в общеупотребительном отделении прикладных искусств от таких видов, как живопись, литература, кино и т. д. Как известно, эта схема вообще типична для эстетики нового времени, отражая исторически обусловленное выделение в эпоху капитализма художественного творчества в особую идеологическую сферу, противоположную материальной практике. Но какому невероятному оскудению подверглось ее рациональное содержание под руками технициста! Вместо гегелевского развития *духа* — саморазвитие *техники*, вместо идейного богатства, вплетенного даже у Гегеля, не говоря уже о марксистской эстетике, во все огромное разнообразие исторических судеб человечества, — плоское, внеисторическое, оторванное от общественной борьбы и осуществляющееся в какой-то удручающей пустоте «утверждение» человека в «самоценной технике»!

Наконец, под занавес, используя рупор самоценной техники, Тиль произносит и важные политические признания, проливающие яркий свет на истинную классовую подоплеку всей его эстетической конструкции. Мы уже отмечали, что техника, осуществляющаяся ради самой техники, или, что то же, ради «самоценного утверждения человека через технику», выражает у Тили существо человеческой деятельности. В этом смысле самоценная техника возникает как бы раньше техники утилитарной и на всем протяжении своего развития являет собой некий идеал деятельности человека и человеческого существования вообще. Не утилитарно-дифференцированная техника, служащая средством для реализации людьми разно-

образных жизненных задач, концентрирует у Тилья смысл «технического», а именно эта самоценная техника, олицетворяющая, даже независимо от конкретных потребностей общества, самую сущность организации человека бытия. Подлинное содержание и значение техники раскрывается, исходя из этого, в том, что техника есть единственный в своем роде и *универсальный символ организованности* человеческой среды и символ организаторского могущества самого человека. Техника — воплощенный образ этой организованности, синоним всякого совершенного строения. «Философия техники есть философия совершенства», — провозглашает Тиль<sup>1</sup>.

И отсюда он в заключительных строках своего опуса делает далеко нацеленный вывод: раз техника воплощает собой принцип совершенства, значит, можно... усовершенствовать Европу с помощью техники. В финале прослушанной сейчас нами техницистской симфонии Тилья трубно звучат эти новые ноты: «Мы строим с помощью людей, для людей и во имя людей. И от доброй воли техников и инженеров в духе объединения и лояльного признания непосредственного права каждого... зависит построение Европы, — или оно не осуществится вовсе»<sup>2</sup>.

Лакейское нутро буржуазного идеолога, обслуживающего реакционные интересы своих хозяев, обнажилось в заключении эстетического трактата во всей своей беззастенчивости. Здесь Тилья затыкает за пояс даже Шпенглера. Если Шпенглер еще позволял себе критиковать господство техники в современном мире и этой критикой волеяневолей отражал признаки реального подчинения человека вещи, машине в мире капитализма, то сегодня философы, подобные Тилью, воспевают господство техницизма как нечто сугубо положительное и плодотворное. Шпенглер, хотя и в русле своей пессимистической концепции «Заката Европы», видел в безмерной механизации жизни выражение трагического конца цивилизации, отражая тем самым, помимо своей воли, объективный факт загнивания и неизбежности гибели капиталистического строя; сегодня же «эстетики» вроде Тилья именно неограниченную технизацию действительности предлагают в качестве наиверней-

---

<sup>1</sup> M. Thiel, S. 285.

<sup>2</sup> Там же.

шего средства спасения и построения «свободной» Европы, «демократического мира», «освобождения личности» и тому подобных прогрессивных достижений. «Цивилизация сама становится некоей машиной», — эти осуждающие слова из книги Шпенглера Тиль переносит сегодня в самое начало своего трактата и делает их отправным пунктом фетишистского и антисоциального истолкования «цивилизаторской» роли техники.

Нельзя не сказать в этой связи о том, что в современной западногерманской общественно-политической и философской литературе широким потоком разливается предательская правосоциалистическая идея о построении социализма в рамках капиталистической действительности с помощью техники (это модное течение в идеологии правого социализма и в ряде других капиталистических стран). Препарируя марксистские положения об общей зависимости социального прогресса — и в том числе и социализма и коммунизма — от уровня технического прогресса общества, правые социалисты под этой завесой пытаются убедить трудящихся, что к социализму можно прийти без классовой борьбы, без ликвидации капиталистических отношений частной собственности. Перед лицом грандиозных успехов Советского Союза и неодолимо растущей во всем мире популярности идей социализма буржуазия и ее наемные идеологи все чаще прибегают в наши дни к этой псевдосоциалистической демагогии техницизма, спекулируя на гуманитарной роли технического прогресса, на последних его потрясающих достижениях, открывающих людям новые горизонты социального обогащения и принадлежащих именно как факты науки и техники многим высокоразвитым странам одновременно.

«Двадцатый век — век техники и инженеров!» — вот лозунг, под которым хотят стереть или, во всяком случае, замаскировать острейшие социальные противоречия в странах капитализма, классовую непримиримость капиталистов и трудящихся, а также противоположность между социализмом и капитализмом. Техника и инженеры в силу их «промежуточного» положения призваны играть в этой правосоциалистической реакционной кампании как раз роль межклассового буфера, смягчающего, затушевывающего все эти противоположности. Техника объявляется воплощением «разумного устройства», в противополож-

ность «неразумности» каких бы то ни было социальных и классовых антагонизмов, настаивание на которых только мешает обрести «всеобщее благосостояние», якобы обеспечиваемое самой по себе технической мощью. «Проклятие национализма, — пишет один из таких апологетов техницизма, — раскол на группы, бесцеремонная забота о частной выгоде (социализм здесь тоже заботится о «частной» идеологической выгоде! — В. Т.) и просто борьба всех против всех не в состоянии принести какое-либо решение проблемы, так же волнующей капиталистические страны, как и нации с коммунистическим режимом»<sup>1</sup>. Вместо этого автор, взывая к «профессиональной этике, развитой особенно у инженеров», приглашает к надклассовому «осуществлению с помощью современной техники духовно богатой, самостоятельной и приемлемой жизни»<sup>2</sup>.

«Тысячи инженеров, — расширяется другой техницист, — прямо-таки ждут сегодня призыва к социализму, независимо от противоположности между предпринимателями и рабочими и от борьбы за распределение общественного продукта»<sup>3</sup>. Тут, как говорится, комментарии излишни! Развивая свою теорию «технического построения социализма», автор пишет, что такие социалистические требования, как повышение производительности труда, целесообразное планирование хозяйства и даже «перевод» основной промышленности во всеобщее владение, якобы прежде всего — дело инженеров, поскольку они лучше других знают общественное производство... «Как раз именно переживание и осмысление технической действительности, — плетет свою паутину этот техницист, — с ее основным принципом оптимального достижения цели с наименьшей затратой средств ведет к пониманию тесной взаимосвязи между техникой и социализмом»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. P f e n d e r, Der Mensch und seine Technik, «Humanismus und Technik», 1956, В. 4, Н. I, S. 20.

<sup>2</sup> Там же, стр. 19.

<sup>3</sup> K. K a y s e r, Ingenieur und Sozialismus, «Geist und Tat», Hamburg, 1950, № 8, S. 351.

<sup>4</sup> Там же, стр. 351. Подробные справки о правосоциалистических технокритических теориях «общества управляющих», «эры организаторов», «технокритического социализма» (Д. Бернхем, Леон Блюм, К. Реннер, Антонио Джолитти и другие) читатель найдет в упоминавшейся уже нами работе Г. В. Осипова «Техника и общественный прогресс», гл. VI. М., 1959.

Эти примеры могут послужить неплохой иллюстрацией того, в какой степени окрашены политическим пафосом рассмотренные выше принципы техницистской философии и эстетики, преподносящие технику как «форму деятельности», как самоценный «показатель социальности» человека и как воплощение «организационного совершенства». И несомненно вся теория и все писания техницистов, являющихся ортодоксальными буржуазными идеологами, содержат в себе скрыто или явно эту реакционную политическую подоплеку, о которой никогда не следует забывать.

Но вернемся к эстетике техницизма и познакомимся с другим характерным ее образцом. Речь идет о работе французского автора, Франкастеля, «Техника и эстетика», опубликованной в 1953 году в одном из американских эстетических сборников<sup>1</sup>. Мы говорим — характерным, потому что, в отличие от открыто индивидуалистических, типа шпенглеровских теорий или демонстративно «метафизических» и оторванных от жизни, как у Тилия, работа Франкастеля является примером также распространенной разновидности концепции техницистской эстетики, внешне необычайно «социологизированной» и настаивающей на связи с «практическими запросами коллектива». Мы найдем здесь и горячую «критику» Канта за то, что он отрывает искусство «от мира действия», и защиту жизненной «полезности» прекрасного, и «материалистические» фразы о «социологической функции» искусства. Но не будем поддаваться соблазну первого впечатления. Техницисты — большие мастера по части словесного вуалирования своих истинных намерений.

Уже из начальных страниц работы мы можем сделать то важное заключение, что Франкастель целиком принимает в качестве исходного пункта своих рассуждений принципиальное для техницистов расширение понятия техники *до отождествления ее с практической деятельностью* человека вообще, с процессом труда. Франкастель не говорит об этом в специальных определениях, но достаточно ясно выражает это в открывающих работу протестах

<sup>1</sup> P. Francastel, *Technics and aesthetics*, «Journal of aesthetics and art criticism», 1953, March, № 3.

В дальнейших сносках по этой работе ее название и название журнала опускаются.

против разделения искусства и техники. Апеллируя к древнейшим орудиям человека, которые совмещали в себе качества полезного и прекрасного, Франкастель сопровождает это всеобщим суждением: «Все искусства зародились в результате практической деятельности»<sup>1</sup> — и тут же заявляет, что поэтому неправомерно противопоставление продуктов техники продуктам эстетического значения. Нехитрый софизм, на котором основано подобное заключение, и тут бросается в глаза, так как вывод абсолютно не вытекает из посылки. «Все виды искусства были созданы в процессе труда, — читаем мы через страницу, — и любое усилие, прилагаемое человеком в процессе труда, содержит элемент свободного творчества»<sup>2</sup>. Но для Франкастеля временное признание этой истины необходимо только для того, чтобы под ее прикрытием утвердить ложь о том, что «техника играет главную роль во всех видах искусства, включая живопись в ее самых свободных формах»<sup>3</sup>.

Характерна в этой связи фальсификация, которой попутно подвергается своеобразие первобытного искусства. Механизм этой фальсификации состоит в приравнивании связи прекрасного и полезного к связи искусства и техники. «Проблема сводится к тому, не изменились ли прежние взаимоотношения *между прекрасным и полезным или между искусством и техникой*»<sup>4</sup> (подчеркнуто мной. — В. Т.). Не конкретизируя эстетический аспект понятия «полезное», «утилитарное», Франкастель ссылается только на первобытные орудия труда и, отметив, что эти предметы техники включали в себя элемент свободного творчества, то есть качество красоты, выходящее за рамки материальной целесообразности орудия, делает вид, что он осветил существо проблемы в достаточной мере, чтобы заключать о принципиальной близости «техники и искусства». Однако насколько здесь искажается понятие техники, настолько же в данном случае сознательно обходится стороной действительное значение «искусства» на его первобытной стадии.

Как бы ни толковать роль таких видов первобытного художественного творчества, как настенные живопись

<sup>1</sup> P. Francastel, p. 187.

<sup>2</sup> Там же, стр. 188.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стр. 189.

и рисунок, орнамент, скульптура, маски, блестящие образцы которых, разумеется, хорошо известны Франкастелю, их решающее своеобразие состоит в том, что произведения этих искусств *потреблялись не материально, а духовно*, через созерцание. Объективность и бесспорность этого факта не подлежат сомнению. Общественная утилитарность живописного изображения реализовывалась через *духовное отношение* к нему людей. И если мы и здесь имеем дело не с чисто мыслительным образом, а запечатленным в чувственновоспринимаемой форме, если и живопись, и скульптура, и танец являются видами предметно-духовного творчества и также возникли из процесса труда, то все же очевидно, что отсутствие материально-утилитарной заинтересованности людей, которые обращаются к живописи, скульптуре, поэзии лишь для того, чтобы почерпнуть из них определенный строй *образов, эмоций, идей*, резко отлично от отношения людей к орудиям труда и ко всем предметам, обслуживающим потребности материальной практики. В последних эстетический момент является только сопутствующим основному назначению фактором, и тут, действительно, единство полезного и красивого равно единству «техники и искусства». Но в искусстве это единство принимает принципиально иной характер. Здесь сумма «прекрасного и полезного» должна быть названа, грубо говоря, синтезом «*прекрасного и идейного*».

Это — принципиальнейшая для понимания искусства и *специфическая* разница, которая как всеобщий закон *полностью* сохраняется и в современном взаимоотношении сфер искусства и материального производства. Но это-то простое и вместе с тем важнейшее отличие, как мы видим, умышленно игнорируется Франкастелем и всеми техницистами. Правда, у Франкастеля нет такого мистического толкования «техники», как у Тиля и Шпенглера, и он не просто выводит искусство из техники, а говорит об их «единстве». Но поскольку и у него искусство неосуществимо без техники — а техника, как он сам не раз это разъясняет (см. стр. 191), олицетворяется для него *промышленным производством*, — то мы и здесь имеем дело с чисто техницистской концепцией, в основе которой лежит сознательное и целеустремленное замалчивание и подрыв *специфически идейной функции* искусства как

главной для определения его общественной роли, его «полезности». Любими средствами техникст старается разрушить барьер между особенностями социальной утилитарности предметов техники и произведений искусства и под прикрытием тезиса о всегдашней связи «пользы и красоты» внушить мысль, что между техникой и искусством нет *принципиальной* разницы.

Отстаивание единства искусства и техники сопровождается в работе Франкастеля одновременной демагогической защитой «социальной роли» искусства. «Искусству присущи подлинно социологические функции»<sup>1</sup>, — патетически восклицает автор и не устает снова и снова на каждой странице напоминать об этом читателю... Однако настоящей социологии в социологии Франкастеля оказывается не больше, чем настоящего искусства в его искусстве. Нетрудно догадаться даже из того, что уже было приведено, что проповедь социологической роли искусства в контексте проповеди связи искусства с техникой должна иметь своей основой отождествление социологии с техническим фактором. И в самом деле, мы знакомимся и в работе Франкастеля с этим «новым словом» в понимании социальности (раньше оно уже встретилось нам в сочинении Тилля). Социальность человека здесь — не исторически-конкретное *общественное* содержание его сущности, а то содержание, которое формируется в человеке исключительно лишь *воздействием на него техники, промышленного производства*<sup>2</sup>.

Пространные разглагольствования Франкастеля о «современном человеке», о его «коллективных запросах» и о воплощении их искусством не подразумевают ничего больше, кроме «технического содержания эпохи». Речь идет о «роли крупного промышленного производства в формировании человека нового типа»<sup>3</sup> — и только. Конечно, не о той роли *общественных отношений*, скла-

<sup>1</sup> P. Francastel, p. 189.

<sup>2</sup> Полнейшая беспомощность этого «социолога» в понимании действительной социологии искусства обнаруживается, например, в том объяснении, какое он дает факту изоляции искусства от реальной практики в капиталистическом обществе. С серьезным видом Франкастель заявляет, что этот отрыв «возник по вине деятелей искусства и философов», которые поддались агитации Канта и Бергсона и «уступили соблазну» встать над жизнью... (стр. 193).

<sup>3</sup> P. Francastel, p. 191.

дывающихся внутри промышленного производства, которые, как показал марксизм, исторически неизбежно ведут к формированию внутри капитализма нового, высшего типа общественного сознания — *коммунистического*. Понять это — выше сил буржуазного идеолога. «Техническая рационализация», своеобразие «технической и пластической продукции» современного производства, «способность принимать быстрые решения», «ловкость движений», «точная реакция» — вот типичный круг тех факторов, которые, по Франкастелю, обуславливают «чувства и мысли» современного человека, богатство его «социальности»<sup>1</sup>. Таково подлинное содержание и значение «социального», вернее — глубоко антисоциального пафоса Франкастеля.

Спекулируя на бесспорных истинах, Франкастель, например, провозглашает: «В наши дни, как и в прошлом, произведенный предмет дает конкретную форму и выражение характерным чертам своей эпохи; в наши дни, как и в прошлом и будущем, он обладает утилитарной ценностью и в то же время социальной значимостью, в которую входит, как составная часть, эстетический момент»<sup>2</sup>. В условиях открыто формалистических, зовущих к полному отрыву искусства от жизни концепций буржуазной эстетики именно такие прокламации призваны создать техницизму, особенно в той его разновидности, которую представляет Франкастель, притягательную репутацию «жизненного», «реального» учения, заинтересованного в человеческой полезности искусства. Но и здесь это только новая маска, которая должна прикрыть лик современного буржуа, глубоко презирающего действительные общественные судьбы человечества и общественную роль искусства.

Чтобы в этом не оставалось никакого сомнения и чтобы его, паче чаяния, вдруг не приняли за правоверного защитника социального искусства (не перегнуть бы палку!), Франкастель специально оговаривает, что его социология не имеет ничего общего с областью... идеологии. «Я убежден в том, — пишет этот «социолог», — что искусство нуждается для своего развития *не в идеологии, а в технике*»<sup>3</sup>

<sup>1</sup> P. Francastel, p. 191—192.

<sup>2</sup> Там же, стр. 192.

<sup>3</sup> Там же, стр. 194.

(подчеркнуто мной. — В. Т.). Социология без идеологии!!!  
Здесь мы видим, какое произвольное, совершенно антинаучное и даже реакционное содержание может быть при желании вложено в форму слов «коллективный» и «социальный». Так, например, и во фрейдистской эстетике искусство осуществляет своего рода «обобществляющую» функцию, разрушая барьеры между индивидами и объединяя их в коллективное целое. Но у Фрейда это отражает не более, чем просто одинаковость всех людей в их своеобразных честолюбивых и сексуальных стремлениях. В техницизме «социальность» искусства символизирует факт совершенно аналогичного тождества людей — только в данном случае в их одинаковой зависимости от техники.

Распространяя свои взгляды на такие виды искусства, как живопись, скульптура, для которых ему надо найти формы их связи с техникой и зависимости от нее (ибо Франкастель не решается называть, подобно Тиллю, эти искусства открыто «техникой»), Франкастель развивает точку зрения на музыку, живопись и скульптуру как на формы символического воплощения обусловленного техникой «интеллектуального прогресса» общества. Целая гора терминов — таких, как «физиологический», «психика», «материя», «образ сетчатки», «мозговой образ», «абстрактность» — воздвигается для того, чтобы сказать, что «искусство фиксирует в образах продукты человеческого мышления». Но все это предпринимается лишь с предвзятой целью «доказать», что ни образы человеческого мышления, ни фиксирующие их образы живописи, скульптуры и музыки не находятся ни в какой зависимости от объективной предметной среды человеческого существования. «Ошибочно считать, — заверяет Франкастель, — что взаимодействие глаза и мозга дает возможность познать образы или, как принято говорить, формы, существующие реально в мироздании»<sup>1</sup>. На самом деле язык искусства — это своеобразная всеупотребительная система условных знаков (подобно клинописи в древности), заново «изобретаемых» человечеством в каждую новую эпоху, чтобы выразить с их помощью присущее времени техницистское мировоззрение, «степень интеллектуаль-

---

<sup>1</sup> P. Francastel, p. 194.

ного развития общества». Единственно возможным художественным эквивалентом для продуктов такого мышления, само собой разумеется, оказывается абстрактное искусство капиталистических стран — кубизм, сюрреализм и тому подобное. Франкастель прямо об этом и говорит, подчеркивая их «полезность обществу»... Какова действительная эстетическая и политическая цена этой «полезности» — советскому читателю, однако, разъяснить не приходится.

Как уже отмечалось, «коллективные запросы» и вообще все коллективное и социальное в контексте работы Франкастеля не означает ничего больше, кроме механического тождества равно подчиненных вещной зависимости людей. В этой связи любопытна «разносная» критика Франкастелем Канта за его отрыв искусства от «социальной практики». С высоты своего «социологического» пафоса Франкастель бросает в лицо великому философу обвинение в том, что он «мало представлял себе истинные свойства и чаяния искусства вообще и искусства своего времени в частности», что Кант «не воспринимал язык искусства». Перед нами характерный пример критики каптовской эстетики справа, когда оспаривание кантовской практической незаинтересованности эстетического суждения предпринимается с целью утвердить грубо утилитаристское, в данном случае техницистское воззрение на искусство. «Нельзя, — пишет Франкастель, — не искажая подлинного характера искусства, понимать искусство как свободное творчество, находящееся в постоянном конфликте с развитием техники»<sup>1</sup>. Мы уже знаем, что связь искусства с техникой тождественна тут связи его с той социологией, которая не имеет ничего общего с идеологией. Таким образом, эстетическая концепция Канта неожиданно оказывается антиподом безыдейности в искусстве! Впрочем — не совсем неожиданно, поскольку кантовский принцип «целесообразности без цели» направлен не только против сознательной партийной тенденциозности в искусстве, но одновременно и против всякого узкоутилитаристского и деляческого подхода к нему. Философия великого представителя классического немецкого идеализма, явившегося одним из теоретических источников марксизма, не имеет ничего общего с той

---

<sup>1</sup> P. Francastel, p. 189.

жалкой эклектической и откровенно антигуманистической «философией», которую проповедуют сегодня технократы вместе с другими адвокатами реакционной капиталистической идеологии. Кант не сумел найти специфический жизненный адрес эстетического суждения. Но в его отделении эстетической потребности от *других* практических потребностей человека содержалось и «рациональное зерно» постановки вопроса о такой общественной специфике эстетического суждения, которая не может быть восполнена во всем своем богатстве ничем, кроме области прекрасного и искусства. Это была гениальная по своей прозорливости постановка вопроса о специфической общественной функции эстетического освоения, а второй принцип суждения вкуса прямо подчеркивал общественный характер эстетического наслаждения.

Только марксизму удалось правильно определить этот жизненный адрес красоты и искусства как средств свободного формирования общественно-богатого человека. Но марксизм воспринял и переработал на этой основе и то рациональное, что заключалось в кантовском противопоставлении эстетического — сфере реальной материальной практики и производства. Именно с позиций признания этого важнейшего различия В. И. Ленин развенчивал богдановскую эстетику и концепцию Пролеткульта, пытавшихся стереть принципиальную грань между производством, материальной практикой и искусством и тем самым подорвать специфическую общественную функцию последнего. Искусство формирует общественно-богатого человека в особой предметно-духовной сфере средствами *художественной образности*, занимающей как бы «среднее» положение между мыслью и материальностью как таковыми. И это — всеобщая кардинальнейшая особенность искусства, на которой зиждется его общественно-воспитательная функция. Она подрывается и тогда, когда пытаются свести красоту к явлениям сознания, мысли, и тогда, когда отождествляют красоту и искусство с самим по себе материально-утилитарным предметом, вещь как таковой. Последнюю операцию А. В. Луначарский называл предательским ударом в спину искусства<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> См. «Литературное наследство», т. 65, М., 1958, стр. 30.

Такой предательский удар и наносит Франкастель, прикрываясь фразами о «социологии» и критикой Канта. Все это нужно только для того, чтобы низвергнуть с пьедестала общественного мнения представление об *идеологическом* искусстве и, воздвигнув на его место технику, придать ореол большого эстетического смысла бездушно техницизированной действительности современного капиталистического общества.

Мы уже приводили некоторые из тех высказываний Франкастеля, в которых он без всяких обиняков провозглашает, что «техника играет главную роль во всех видах искусства». Их у Франкастеля немало. «Устраним прежде всего недоразумение, — пишет он, например. — *Искусство и техника не противоположны друг другу в своей основе*<sup>1</sup> (подчеркнуто мной. — В. Т.). Не противоположны в своей основе! — это сказано откровенно, хотя и грубо. Но вообще не такие прямолинейные и честные признания характерны для рассматриваемого сочинения. Увертка за уверткой от ясного смысла и определенных формулировок, псевдосоциологическая демагогия, наслаивание на техницистские идеи бесконечных маскирующих их словесных одежд — вот типичная для Франкастеля «научная» форма. Ни одно техницистское и формалистическое положение не появляется без пестрой свиты «социологических» идей. И ни одно из социологических положений не выдвигается без того, чтобы не быть немедленно опрокинутым окружающей его техницистской «детализировкой». Защита искусства как «средства выражения и общения» оборачивается тут же подчинением его групповым идеалам техницистской интеллигенции, протест против «копирования» реального мира нужен только для того, чтобы в следующей фразе воспеть гимн абстракционизму, отвод искусства от «романтизма» и «непостижимой пустой бесконечности» превращается в полное отрицание художественной романтики, идеала и утыкание искусства носом в пошлейшую «конечность». Жалкая эклектика, трусливые зангрывания с взаимоисключающими идеями, абсолютная неспособность к теоретически принципиальному и строгому анализу, прикрытые красивой социологической, местами чуть не «марксистской» фразой, — таковы характерные

---

<sup>1</sup> P. Francastel, p. 187.

черты этого образца современной техницистской эстетики.

Но пора поставить точку и расстаться на этом с господином Франкастелем. Он, во всяком случае, не может пожаловаться на то, что его невнимательно прочитали, неправильно поняли, а его социально-утилитарную концепцию не оценили. Мы старались представить все, как есть.

Подведем некоторые итоги нашего знакомства с рассмотренными только что новейшими примерами эстетики техницизма, чтобы затем перейти к примерам реализации ее идей в практике современного капиталистического искусства. Основные выводы могли бы быть сведены к следующим главным положениям, характеризующим существо эстетики техницизма:

1. *Исходный принцип техницизма* — техника не средство труда, а деятельность человека. Отсюда сведение общественной практики к *техническому процессу* и общественного содержания трудового процесса — к формам технически совершенной организации действительности.

2. Искусство понимается как синоним технического умения, как способность совершенного целесообразного «построения бытия», реальной предметной среды, вещного мира. Искусство есть техника, «по-особому направленная», превращенная в *самоцель* или соединяемая с утверждением «коллективных запросов». Эти три выражения совершенно тождественны, ибо «коллективные» запросы сами определяются техникой. Поскольку реально техника символизируется все-таки промышленным производством — машинами и конструкциями, — постольку именно индустриальная сфера оказывается открыто или молчаливо признаваемой за высшее воплощение искусства.

3. *Ликвидация идейности искусства* как фактора, отражающего зависимость художественного творчества от объективных закономерностей развития общественной практики людей, как «человеческого» средоточия искусства. В эстетике техницизма речь идет не об идеях, воплощающих «общинтересное», собственно человеческое содержание, а всегда о тех «идеях», которые являются простым слепком с особенностей современной высокоразвитой техники (простота, рационализм, экономия, техническая мощь, лаконизм и тому подобное). То есть речь идет, если так можно сказать, о «машинных» идеях, образующих

в условиях капиталистического отчуждения труда «богатство» человеческой сущности. Можно было бы сказать, что, в отличие от эстетики социалистического реализма и всякой гуманистической эстетики, являющейся человековедением, эстетика техницизма есть своего рода «техниковедение», изложенное терминами эстетики.

4. *Развенчание эстетического идеала*, мечты и фантазии в искусстве под завесой полемики против «романтичности» и «витания в облаках». Дискредитация пафоса идеальности в искусстве, его устремленности к лучшему. Вместо этого под прикрытием «здравого смысла» и «трезвого взгляда на вещи» — культ вульгарнейшей приземленности художественного творчества и делячества вместо искусства.

5. По существу — *ликвидация красоты* как коренной категории эстетического освоения действительности, концентрирующей в себе богатство его общественного смысла. Часто понятие красоты вообще не употребляется, и разговор об «отражении эпохи», «технической эры» в искусстве ведется вне эстетического аспекта. Если само слово «красота», «прекрасное» произносится даже в связи с «социальными задачами» искусства, то эта ликвидация осуществляется косвенно, скрыто, так как в таких случаях под социальностью не подразумевается ничего больше, кроме групповых идеалов технической интеллигенции, фетишизирующей факты промышленного прогресса как господствующие над человеком явления. Вместо демократических — «технократические» идеалы в эстетике. Тем более представители эстетики техницизма, рассуждая об искусстве, ни слова не говорят о художественном образе как самом богатом средстве осуществления эстетической функции искусства. Таким образом, эта эстетика по существу глубоко антиэстетична и представляет собой пример ликвидаторства эстетики — науки о прекрасном — средствами эстетики, пример «самоубийства» эстетики.

6. Наконец, как синтезирующее выражение перечисленных тенденций техницистской эстетики, как результат — *отрыв искусства от общественной жизни*, от общественной борьбы, замыкание искусства на этот раз не в башне из слоновой кости, а в башне из стали. Эстетика техницизма — проповедь разновидности буржуазного формалистического искусства, эстетической аполитичности.

Для утверждения этого отрыва техницизм избирает завидное по своей откровенности средство: искусство «есть» форма техники, а раз техника не является идеологией, значит, не является идеологией и искусство. Этот трюк лежит в основе всех «теоретических» хитросплетений техницизма. Но эстетика техницизма только маскирует этим тот факт, что она есть активное орудие реакционной капиталистической идеологии, призванное на своем участке разлагать общественное сознание и, влияя на деятелей прогрессивного искусства, подрывать его политически-консолидирующую силу.

Таковы выводы. Нетрудно видеть, что все черты техницистской эстетики органически взаимосвязаны единством своей общей основы и только дополняют друг друга до целостной картины. Ни один из признаков не существует без остальных. Понимание этого обстоятельства имеет тот смысл, что оно означает невозможность приятия какого-либо из тезисов эстетики техницизма в чистом виде (например, что «техника и эстетика не противоположны друг другу в своей основе» или что «эстетизированная конструкция может возвыситься до художественного образа»). без того чтобы не разделить одновременно весь комплекс антигуманистических и антисоциальных идей техницизма. Такое «частное» принятие этих идей встречалось и сейчас встречается, например, в среде советских архитекторов, а также в среде деятелей искусства некоторых стран народной демократии (Польша, Чехословакия). Но этого момента мы еще коснемся в заключительной главе работы.

А сейчас обратимся от теории к практике капиталистического искусства и познакомимся с некоторыми примерами реализации в нем идей техницистской эстетики. В ограниченных рамках данной работы мы сможем привести только немногие из них, но и этого, как мы увидим, будет достаточно, чтобы оценить меру распространенности техницистских тенденций в современном капиталистическом искусстве.

## ИЗ ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОГО ТЕХНИЦИСТСКОГО ИСКУССТВА

**Т**еория техницизма отражает реальность капиталистической культуры нашего века. В самой действительности капиталистического общества царит это господство вещи над человеком, превращение человека в придаток промышленного производства. Это о самой окружающей его жизненной среде житель капитализма мог бы сказать словами главного героя из ранней трагедии Маяковского:

В земле городов нареклись господам  
И лезут стереть нас безумные вещи.

И эта реальность техницизма в капиталистическом обществе еще более красноречива, чем теория, которая, слагезируя технику, вместе с тем всячески стремится прикрыть ширмой красивых «философских» фраз опустошенный лик своего подопечного. Реальность не упрячешь за ширму, на факт не навесишь гирлянды слов. Факт есть такой, какой он есть. И только взирая на какой-нибудь техницистский «скульптурный» монумент или слушая техницистскую «музыку», можно в полной мере и совершенно без каких бы то ни было иллюзий понять, что техницистское искусство есть одно из действительно ярких проявлений регресса в капиталистической художественной культуре.

Техницизм нашел свое воплощение почти во всех видах искусства, даже в таких, как музыка. Однако в силу своей специфики техницистские тенденции получили наибольшее распространение и, естественно, полнее всего выразились в так называемых «структурных» искусствах, прежде всего в архитектуре, скульптуре и прикладном

искусстве, образы которых строятся кроме всего прочего также и на основе соблюдения определенных пространственно-конструктивных закономерностей и представляют собой всегда тектоническую систему, выражающую структурную целостность и устойчивость произведения. Вместе с тем конструктивность как формообразующий фактор имеет в этих видах искусства и собственно художественное значение, входя активным компонентом в структуру художественного образа, — в скульптуре более скрыто, чем в прикладных искусствах, в архитектуре же совершенно очевидно. Что касается архитектуры, то здесь целесообразность конструктивно-технической основы сооружения и правильная интерпретация ее в художественном облике здания вообще являются одним из важнейших показателей прогрессивности творческого метода зодчего и прогрессивности архитектуры того или иного периода ее развития в целом.

Именно это обстоятельство льет воду на мельницу современной техницистской архитектуры капиталистических стран и в немалой степени усложняет ее оценку под углом зрения рассмотренных выше идей. С другой стороны, это же обстоятельство сплошь и рядом оказывается естественной лазейкой, перекидным мостиком, по которому неприемлемые для нас принципы техницизма время от времени незаметно проникают в социалистическую архитектуру. Но именно поэтому понимание и критика техницистских черт в современной западной архитектуре как выражающих враждебную нам капиталистическую идеологию так необходимы и актуальны. Марксистско-ленинская эстетика, материалистически определяя основную утилитарную роль архитектуры в жизни общества, вместе с тем признает огромное значение произведений социалистической архитектуры в деле эстетического воспитания трудящихся, ее способность своими особыми художественными средствами формировать в сознании народа коммунистический идеал, коммунистическое отношение к действительности. Это та неизбежная опора, с которой мы — в рамках эстетики — осуществляем нашу критику техницистской архитектуры капитализма. И раз это так, эта критика должна быть принципиальной и идеологически непримиримой. Впрочем, мы увидим, что для этого есть все основания.

Сегодня общепризнанным лидером техницистского крыла капиталистической архитектуры является архитектор Мис ван дер Рое<sup>1</sup>. Мы специально останавливаемся на этой фигуре потому, что творчество Мис ван дер Рое в наиболее концентрированной и чеканной форме воплощает типичные черты эстетики техницизма в архитектуре. Особый интерес приобретают в этой связи многочисленные литературные высказывания Мис ван дер Рое, в которых он необычайно целеустремленно обрисовывает свое творческое кредо технициста. Наконец, последовательная и «принципиалистская» практика этого зодчего оказала большое влияние на многих современных архитекторов, и потому может служить своего рода образцом для целей критической оценки данного направления. Мы опускаем здесь детали историко-архитектурного порядка, связанные с проблемами стиля конструктивизма, и в узких границах данной работы, в основном, лишь констатируем характерные черты произведений и идей Мис ван дер Рое как практические иллюстрации принципов техницистской эстетики.

Необыкновенная техницистская программность произведений Мис ван дер Рое невольно поражает воображение, когда знакомишься с картиной творчества этого архитектора. Гигантские плоскости сплошь застекленных фасадов, переплетающая их равномерная сетка металлического каркаса, подчеркнутая вертикальным ритмом выступающих двутавровых балок, полнейшее отсутствие каких бы то ни было украшающих форм и деталей и предельная скупость объемно-пространственной композиции — таково неизменный облик его сооружений.

Использование новейших строительных материалов

---

<sup>1</sup> Людвиг Мис ван дер Рое, архитектор, родился в 1886 г. Первоначальную практику проходил у Петера Беренса — одного из видных представителей архитектурного реформаторства на рубеже нового века (у Беренса занимались и Вальтер Гропиус и Корбюзье). В 1926 г. осуществляет монумент Карлу Либкнехту и Розе Люксембург в Берлине. В 1929 г. появляется программное для творчества Мис ван дер Рое сооружение — павильон Германии на Международной выставке в Барселоне, в котором впервые отчетливо воплотилась его эстетика стекла, стали и больших гладких плоскостей. С 1938 г. живет и работает в США, где за 20 лет проектирует и осуществляет в натуре значительное число крупных объектов. Основные из них будут названы ниже.

и конструкций в качестве источников новой красоты в современной архитектуре, как известно, является одним из главнейших пунктов эстетической концепции архитектурного конструктивизма, общим для всех его представителей. Однако этот краеугольный принцип конструктивизма (из-за которого он и получил свое наименование), по сути дела, почти никогда не выступал в западной архитектуре в совершенно локальном, господствующем проявлении. Творчество даже идейных отцов конструктивизма, Корбюзье и Райта, в свое время бурно приветствовавших восход индустриализированной архитектуры, проникнуто многообразными приемами объемно-пространственной и пластической интерпретации образа здания на базе оригинального решения его функционально-планировочной структуры. У Корбюзье конструктивизм чаще всего подчинен целям формально-эстетических исканий в разработке внешней композиционной выразительности архитектурного объема, у Райта это вылилось в особую концепцию «органической» архитектуры.

Мис ван дер Роэ противопоставил им как рыцарь «чистого» конструктивизма, поклоняющийся конструкции и материалам ради них самих, превративший эстетическое восприятие новейших технических средств архитектуры в самоцель творческого процесса. Никаких «вольностей» и «благ» пространственного обогащения, пластики, изобразительных искусств и тому подобного — стекло и металл, совершенно плоские и прямоугольные, скромно принаряженные цветом, — и только! Подобно непреклонным аскетам, отрешенным от мирского очарования искусства, высятся здания Мис ван дер Роэ и его последователей среди остальной массы конструктивистской архитектуры города, олицетворяя собой беспредельную преданность техницистской вере.

Какова эта вера как сумма принципов реального творчества художника — об этом сам Мис ван дер Роэ неоднократно говорит в многочисленных устных и письменных определениях своего творческого кредо. Афористичность его литературной формы и непреклонное постоянство эстетической позиции в немалой степени способствовали популярности идей Мис ван дер Роэ в западной архитектуре. Но нас сейчас интересует не форма, а содержание этих идей. Оно более чем красноречиво.

Прежде всего Мис ван дер Роэ самым решительным образом отсекает область архитектуры от каких бы то ни было *идеологически-оценочных*, социальных критериев. «Новая эра есть факт,— провозглашает он,— она существует безотносительно к нашему «да» или «нет». Вместе с тем она не лучше и не хуже любой другой эры. Она есть чистая данность, удовлетворенная в себе самой без какой-либо оценки ее»<sup>1</sup>. Этот отправной для техницистов пункт — признание ценности *любого* жизненного факта (то есть на самом деле признание капиталистической действительности), каким бы он ни был, Мис ван дер Роэ, таким образом, повторяет слово в слово (вспомним формулу Шпенглера!): «Примем изменение экономических и социальных условий как факт», чтобы потом не думать о социальной, ибо это неизбежно, что мы «утверждаем себя во внешности заданных социальных обстоятельств»<sup>2</sup>. Только за этой чертой, вне социальной проблематики, для Мис ван дер Роэ «начинается проблема духа». И «главный вопрос», который тут следует ставить: не «что», а «как»<sup>3</sup>.

После всего сказанного в предыдущем изложении эти формулы нетрудно понять без комментариев. Но мы хотим, чтобы читатель полностью воспринял и оценил (мы не можем обойтись без оценки!) провозглашаемый в них отрыв архитектурного творчества — и именно по его «духовному» содержанию, то есть по его идейным, человеческим задачам, — от общественной практики, от социальных проблем как главный исходный принцип. Это, разумеется, чистейшей воды формалистический тезис.

«Проблема духа», которая должна ответить на вопрос не «что», а «как» и которая отделена от идеологии, есть проблема техники. В высокопарных словах говорит Мис ван дер Роэ об этой святой святых техницистского искусства:

«Техника коренится в прошлом.

☞ Она господствует в настоящем и устремлена в будущее.

Она является подлинным историческим движением — движением, которое и формирует свою эпоху и выражает ее.

<sup>1</sup> Mies van der Rohe, The new era, «L'architecture d'aujourd'hui», 1958, septembre, p. 96.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

Ее можно сравнить лишь с открытием в классике человека как индивида, с римским стремлением к мощи и с религиозным движением средневековья. Технология есть нечто гораздо большее, чем метод, — она есть мир в себе.

Как метод она лежит в основе каждого отношения. Однако только там, где она предается сама себе, как, например, в гигантских инженерных системах, только там техника раскрывает свою истинную природу<sup>1</sup>.

Итак, снова техника как самоцель, техника «в себе» и «для себя». Это понятие («in itself») Мис ван дер Роэ неоднократно подчеркивает. И, наконец, главное: «Всякий раз, как только технология достигает своего подлинного осуществления, она преобразуется в архитектуру»<sup>2</sup> (подчеркнуто мной.— В. Т.).

Легко догадаться, что идеалом такой архитектуры оказывается промышленное строительство, индустриальные сооружения. Называя мощные плотины, монументальные силосные установки, шоссеиные объекты, элегантные радиобашни, стреловидные висячие мосты важнейшими показателями «новой цивилизации», Мис ван дер Роэ превозносит их как единственные источники «расширения человеческого взгляда на форму». «С наступлением машинного века, принесшего с собой новые материалы и новые орудия труда, возникают и новые формы. Возможности новой технологии предоставляют архитектуру полную свободу от старых границ и целей»<sup>3</sup>.

Истолковывая зависимость стилистических форм современной архитектуры от индустрии в самом вульгарном смысле, Мис ван дер Роэ и его последователи (мы приведем дальше некоторые иллюстрации и их творчества) полностью выбрасывают из палитры выразительных возможностей архитектуры специфически «архитектурные» средства организации сооружения — приемы пространственного и пластического обогащения, художественную тектонику, синтез с изобразительными искусствами, контрастную разработку различных слагаемых

<sup>1</sup> Mies van der Rohe, Adress to Illinois institute of technology, «L'architecture d'aujourd'hui», 1958, septembre, p. 97.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> «Baukunst und Werkform», 1957, № 1, S. 19.

форм, художественно выразительное решение архитектурного ансамбля. Их место занимают «чистая» стальная балка, «чистое» стекло, «чистый» алюминий, «чистые» металлические трубы, фермы, стойки и так далее как *самоценный* новый «художественный» язык — технический пуризм в архитектуре в его самом крайнем проявлении.

Наглядным примером воплощения этой эстетики может служить выстроенный в 1938—1957 годах по единому проекту Мис ван дер Роэ комплекс зданий технологического института в Иллинойсе. Печать удручающей унылости и схематизма лежит на каждой постройке этого громадного учебного комплекса и на всем планировочном ансамбле в целом. Однообразные прямоугольные в плане здания, похожие на бараки или в лучшем случае на корпуса заводских цехов, оставляют впечатление чисто производственного объекта. В композиции господствует строжайшая ортогональность — нет ни одной линии и ни одной плоскости, которая была бы повернута по отношению к другой под углом каким-либо иным, чем 90 градусов. Нарочитый схематизм подобной планировки комплекса и каждого здания в отдельности имеет здесь своей основой употребление *одного* громадного модуля в 24 фута для всего ансамбля. Все архитектурное пространство института слагается при этом из стандартных пространственных ячеек  $24 \times 24 \times 12$  (выс.) футов, плоскости стен — из панелей  $24 \times 12$  футов и даже расстояния между зданиями регулируются тем же модулем в 24 фута. С точки зрения интересов производства этот случай, возможно, и является таким идеалом технической рационализации, который только во сне приснится иному ретивому поклоннику архитектурного стандарта. Но тут уж нечего ждать эстетической выразительности, человеческого богатства, тех радостных, волнующих чувств, которыми наполняет нас большая красота. Мы говорим даже не о красоте только внешней формы, а о той дифференцированной структуре архитектурного пространства, которая облекает процесс жизнедеятельности человека в архитектуре в формы, доставляющие нам глубокие эстетические переживания.

Огромный комплекс института включает в себя самые разнообразные и непохожие по своему функциональному назначению здания: лаборатории, механическую мастер-

скую, теплоцентраль, торговый центр, жилые корпуса и индивидуальные домики, библиотеку, здание студенческого союза, капеллу, зал памятных встреч выпускников института, исследовательские и учебные корпуса различных факультетов. Однако между всеми этими сооружениями нет почти никакой градации по их эстетическому смыслу и значению, ничего, что говорило бы о многообразии и существенном различии удовлетворяемых в них человеческих потребностей. Техницистский культ «ясной структуры», стандартного каркаса и панели, больших плоскостей стекла как эстетической самоцели подавил и нивелировал все это функциональное многообразие. Все здания представляют собой одинаково кубовидные, лишённые какой-либо пластики объёмы, различающиеся только своей длиной и этажностью. Применённый с большим вкусом в экстерьере и интерьере цвет несколько сглаживает безрадостность построек, но не настолько, чтобы существенно нейтрализовать воплотившуюся в них «воинствующую» техницистскую концепцию.

Было бы напрасной тратой времени искать в них ту гармоническую «рафинированность» и «скрытую сложность», о которой говорит в своей книге, посвящённой творчеству Мис ван дер Роэ, его последователь, известный американский архитектор Филип Джонсон<sup>1</sup>. Мы знаем цену сложной простоты подлинного искусства. Когда мы смотрим на мавзолей Ленина и Сталина или на станцию метро «Кропоткинская» в Москве, нас пленяет, казалось бы, полнейшая безыскусность их формы, её удивительная «простота». Это она забирает в свои объятия смотрящего, чтобы он, с открытым сердцем прильнув к творению художника, до конца испил живой источник человеческих мыслей и чувств. Однако мы прекрасно понимаем, что эта простота — действительно лишь кажущаяся, что она скрывает сложную разработку деталей и композиционных связей, направленную на наиболее ясное воплощение богатого человеческого замысла. Но о какой сложности и эстетическом богатстве может идти речь там, где пространственные габариты формы и пропорциональные отношения неукоснительно отмерщ-

---

<sup>1</sup> Эксерпты из этой книги приведены в «L'architecture d'aujourd'hui», 1958, septembre.

ваются одним-единственным и гигантским модулем в семь с лишним метров, где главной заботой является *выражение... стекла и стали?*

В 1938 году, вступая в должность профессора высшей архитектурной школы в Чикаго, Мис ван дер Рое произнес программную речь, которая провозглашала этот символ техницистской веры — технику как доминирующий фактор эстетического формообразования архитектуры. Говоря в этой речи о том, что понимания материала и природы целесообразности недостаточно для успеха «в области культуры», к которой относится и архитектура, Мис ван дер Рое торжественно заявлял аудитории, что для этого необходимо постижение «духовного» фактора, ибо люди «находятся в зависимости от своей эпохи». Но этот «духовный фактор», эта «опорная и импульсивная сила нашего времени» — все та же техника, ничуть не больше. «Здесь выступает проблема техники. Мы должны точно поставить вопрос — вопрос о ценности и смысле техники»<sup>1</sup>. Единственная собственно «идейная» задача архитектурного формообразования состоит, по словам Мис ван дер Рое, в том, что процесс творчества преследует «только одну цель: создать некий порядок в нездоровом хаосе сегодняшнего дня»<sup>2</sup>.

Мис ван дер Рое заключил свое выступление известными словами Фомы Аквинского: «Красота есть сияние истины». Это определение само по себе полно глубочайшего эстетического смысла, истинность которого нетрудно воспринять, отвлекшись от мистического наполнения его в томистской философии. Однако мы видим, что Мис ван дер Рое не подразумевает в данном случае под истинной в архитектуре ничего больше «современности» ее технико-конструктивной основы.

Специфической особенностью архитектуры всегда было то, что жизненная правдивость ее формы складывается, если так можно сказать, из двух «соответствий»: соответствия формы характеру применяемых конструкций и материалов и соответствия формы функциональному содержанию здания, в которое неотъемлемой важнейшей частью входит и идейно-художественный аспект социаль-

---

<sup>1</sup> «Baukunst und Werkform», 1948, Н. 2, S. 46.

<sup>2</sup> Там же.

ной утилитарности архитектуры. Если бы последнего не существовало, то архитектурная форма была бы такой же непосредственно-конструктивной и технической, как это имеет место в инструментах, машинах, средствах транспорта, то есть в предметах узкоматериального назначения. В действительности, на протяжении тысячелетий развития мировой архитектуры имело место нечто другое — связь архитектурной формы с конструкциями и материалом выступала всегда *не прямо, а косвенно, опосредованно*; форма всегда заключала в себе нечто *сверх* того, что диктовалось собственно техникой. Это «сверх»-техническое в архитектуре и служило выражению исторически-конкретных художественно-идеологических устремлений зодчих, а через них и всего общества. Таким образом, получилось, что на основе каменной конструкции возникли такие совершенно различные архитектурные стили, как античный, романский, готический, как стили мусульманской и буддийской архитектур.

Сегодня такое же различие характеризует, например, архитектуру советских и капиталистических общественных зданий и станций метро, хотя они создаются на идентичной конструктивной базе. Произведение, которое включается в сферу искусства, идеологии, обязательно будет иметь этот элемент «свободной характеристики» (выше у Франкастеля данное выражение лишь маскировало техницистские идеи). Если этого нет, если архитектурная форма не заключает в себе ничего больше конструктивно-технической логики, то и идеологическое значение ее как художественной формы будет равно нулю<sup>1</sup>. Процесс

---

<sup>1</sup> Один из видных представителей гегелевской эстетики архитектуры, Беттихер, в свое время писал: «Телесная форма, рассматриваемая совершенно абстрактно, не может быть ни красивой, ни некрасивой. Критерием этой формы является аналогия ее с идеями, сущностью, функцией тела. Та форма является прекраснейшей, которая выражает свое содержание с наибольшей полнотой... духовно-правдиво представляет свою сущность вовне самым правдивым и убедительным образом» (K. Botticher, Die tektonik der Hellenen, Berlin, B. 1. 1862, S. 6—7). В идеалистической эстетике этот тезис подразумевал отражение в тектонике образов природы как ступени инобытия абсолютной идеи. Однако, переведенный на материалистический лад, на язык зависимости архитектуры от общественной идеологии, он обнаруживает то ценное «рациональное зерно», которое подчеркивает важнейшую объективную закономерность архитектурного формообразования и полностью разде-

небывалой доселе индустриализации строительства, охвативший все передовые страны и прогрессивно развивающийся в СССР, никак не может сам по себе опрокинуть, ликвидировать действие этой закономерности. На новой технической основе возникнут и постепенно открystalлизуются новые эстетические формы архитектуры, которые будут заключать в себе ту же «свободную характеристику», говорящую о душе человека и чаяниях народа, а не только о «новой технике». Другое дело, что общество может быть не заинтересовано в развитии архитектуры как искусства, объективно препятствовать этому развитию. Тогда антиэстетизм формы обнаружится сам собой, но в этом уже меньше всего повинны специфические законы архитектуры. Техницизм и является одним из ярких проявлений грубого социального утилитаризма в архитектурном творчестве, ведущего к изгнанию из архитектурной формы элемента «свободной характеристики», художественного начала.

Необычайно красноречива в этом смысле серия однотипных жилых и общественных высотных зданий, сооруженных по проектам Мис ван дер Роэ в Чикаго и Нью-Йорке в последнее десятилетие. Французский архитектурный журнал, специально посвятивший один из номеров творчеству Мис ван дер Роэ, справедливо отмечает, что архитектура этих зданий показательна для капиталистической эпохи «чрезмерной экономичности»<sup>1</sup>. Речь идет о таких сооружениях, как жилые дома 1948, 1951, 1957 годов (все в Чикаго), проект застройки жилым ансамблем парка Лафайет в Детройте, здание общества «Сиграм» в Нью-Йорке (1958), проект ансамбля зданий торгового и жилого назначения для Чикаго (1957). Все компоненты архитектурной формы доведены в этих зданиях до «голодной нормы» техникстского существова-

---

ляется марксистско-ленинской эстетикой. Эта закономерность хорошо была сформулирована замечательным мастером советской архитектуры И. А. Фоминим: «Не мертвые камень и бетон, а живые, новые социально-экономические условия, новый быт — вот кто является настоящим толкачом и двигателем в создании новых архитектурных форм» («Мастера советской архитектуры об архитектуре», Киев, 1953, стр. 136). Вместе с тем материалистическая эстетика архитектуры придает огромное значение влиянию прогрессивной техники в архитектуре на ее художественное формообразование.

<sup>1</sup> «L'architecture d'aujourd'hui», 1958, septembre.

ния, начиная от общего силуэта и кончая деталями «отделки» фасадов.

Поражает прежде всего удручающий схематизм общей объемной композиции зданий. Везде — это гигантский, в тридцать-сорок этажей, параллелепипед, совершенно «голый» в своей геометрической обнаженности, напоминающий увеличенную в несметное число раз обыкновенную спичечную коробку. Даже по самому скромному эстетическому счету нельзя не подвергнуть резкому осуждению вопиющую безрадостность такого объема. Его грубость раздавливает, уничтожает привычные ассоциации интимности, человечности, лиричности, теплоты, с которыми связывается представление о жилище человека. Конечно, определение такой именно формы здания тоже является в известном смысле делом свободного выбора. Однако последний не выходит ни на йоту за пределы, устанавливаемые самим по себе конструктивным корпусом здания, представляющим собой пространственную сетку из совершенно однообразных вертикальных и горизонтальных элементов. Любое ограничение формы здания направлениями лишь этого стандартного металлического остова даст простой параллелепипед, и именно на этом останавливается Мис ван дер Роэ.

Этот технический фактор доминирует и в наружной архитектуре зданий. Собственно, об особой архитектуре тут говорить не приходится, так как вся внешняя форма складывается из одного-единственного и стандартного стенового компонента, навешиваемого на основной каркас между двумя стойками. Вертикальные двутавровые балки — по три-четыре на один такой элемент — свариваются при монтаже с выше- и нижележащими и образуют таким образом гигантские вертикальные полосы, охватывающие фасад снизу доверху и со всех сторон. Балки эти выполняют конструктивную роль: увеличивают жесткость всей ограждающей оболочки и служат рамой для огромных полей стекла высотой в этаж. Вместе с тем они оказываются — помимо цвета — и единственным «архитектурным» элементом, создавая определенный ритм вертикальных линий.

Таким образом, вся эстетическая выразительность архитектуры этих зданий заключает в себе лишь ту элементарную выразительность, которую можно «выжать»

из узкотехнической формы<sup>1</sup>. «Я всегда стремился к тому, чтобы здание выражало само себя», — говорит Мис ван дер Роэ<sup>2</sup>. Не человека, не его идеалы, а «само себя», то есть технику. «В нашей работе мы не витаем в облаках, не начинаем с фантазии, чтобы затем обратить ее в реальность... Мы просто решаем проблемы»<sup>3</sup>. И здесь знакомое уже нам техницистское третирование фантазии и проповедь трезвого «решения проблем» иллюстрируют фетишистское растворение человека в технике, отчуждение его в условиях капиталистических отношений от богатства своей общественной сущности.

Какой поистине трагический социальный смысл заключен в этом признании капиталистического художника, в том, что у него отсутствует идеальная цель, которую бы он стремился воплотить в реальность, что он просто решает технические проблемы! Ведь именно наличие такой цели и такого стремления всегда составляло и составляет сокровенную основу художественного творчества как *идеологической* по своим задачам деятельности. Эстетическая цель не может быть заключена в самом обрабатываемом предмете. Она дается общественной практикой, общественными идеалами, стимулирующими пересоздание формы предмета в определенном идейном направлении. А в данном случае цель творчества целиком извлекается из предмета, который должен «выражать самого себя». Это и есть ярчайшее проявление социального оскудения и разложения эстетического освоения действительности в капиталистических условиях.

Отсюда своеобразная растерянность и пассивность техницистского художника перед формой, перед ее определенной схемой. Здесь не человек владеет формой,

---

<sup>1</sup> Правильная по существу оценка архитектуры этой серии домов Мис ван дер Роэ дается в книге Л. М. Врангель и З. П. Нестеровой «Панельные жилые дома за рубежом» (М., 1960). «Дома на Лейк Шоу Драйв (в Чикаго.— В. Т.) являются типичными образцами современных формалистических тенденций в американской архитектуре. Принятое архитектурное решение с наружными стенами из сплошного стекла не соответствует специфике жилого дома, особенно в городских условиях, и лишает жилые комнаты необходимого комфорта. Конструкция домов предельно обнажена» (стр. 53).

<sup>2</sup> Журн. «Америка», № 21, стр. 60.

<sup>3</sup> Там же, стр. 57.

а форма владеет человеком, и техника водит его рукой. С одной стороны, мы как будто имеем дело с творчеством большого стиля, цельного, чуждого эклектики и формалистического украшения, с другой стороны, не может остаться незамеченным это фетишистское, рабское подчинение техническим возможностям формы, той или иной конструктивной структуре, превращаемой в самоцель, что несовместимо со свободной и сознательной интерпретацией объективного содержания в художественных образах.

У самого Мис ван дер Роэ это доминирование технологической схемы над неповторимостью смыслового значения той или иной творческой задачи выражено крайне резко. О том, что целый ряд таких довольно разных по своему назначению объектов, как жилой дом, гостиница, здание общественной организации, оказывается вогнанным в совершенно неизменную высотную коробку параллелепипеда из стального каркаса и стекла, мы уже говорили. Другим примером является схема горизонтально распластанного объема, обуславливаемого постановкой нескольких несущих, большого пролета, ферм, к которым подвешивается ограждающая оболочка, чаще всего из стекла. Этой конструктивной схеме Мис ван дер Роэ подчиняет и облик архитектурного факультета иллинойского технологического института, и конкурсного проекта театра для западногерманского города Мангейма (1953), и композицию загородных вилл.

Самоценное поклонение технической структуре особенно ярко раскрывает свою антигуманистическую сущность в проекте театра, напоминающего гигантский промышленный цех. В облике «театра» безраздельно господствуют семь огромных несущих ферм, идущих поверх пластинчатого объема здания, подвешенного к фермам. Стекланные поля стены перерезаются стальными наружными балками, неизменным средством «выразительности» в палитре Мис ван дер Роэ. Прозрачность стены, сквозь которую со всех сторон виден конструктивный осто́в, элементарность пространственной композиции лапидарного прямоугольника как бы нарочито выпячивает технический каркас: фермы, стойки и балки, — подчеркивая, что именно они — главное в этом театре, первое, что заслуживает внимания. Вопиющее несоответствие

чисто промышленного облика этого сооружения общественной функцией театра доведено до степени воинствующей апологетики техники в архитектуре и поправа ее гуманитарного содержания. Вот оно, тилевское: «Искусство есть техника, превращенная в самоцель»!

В свое время Мис ван дер Роэ выступил одним из основателей концепции «свободного плана» в архитектуре, бесспорно прогрессивного в своей основе начинания, расширявшего рамки творческой организации внутреннего пространства в сооружении (павильон Германии на Международной выставке в Барселоне (1923), вилла «Тугендат» в Брно (1930) и др.). Однако постепенно эти функционалистские поиски отступили на задний план перед культом конструкции и материала. Сегодняшние плановые композиции Мис ван дер Роэ или стандартизированы, или вообще малоинтересны, как план того же конкурсного театра в Мангейме. Говоря о том, что свободный план и ясная конструкция взаимосвязаны, что их нельзя отделять друг от друга, Мис ван дер Роэ отдает пальму первенства конструкции, считая именно ее «базисным» началом архитектуры<sup>1</sup>. В действительности таким началом в архитектуре является организация пространственной среды в конкретных общественно-утилитарных целях, и именно эта организация диктует ту или иную техническую структуру здания, а не наоборот. При этом, конечно, творческая фантазия архитектора опирается на технические возможности строительства, но в широком смысле слова — она не подчиняется им и не исчерпывается ими. Отрицание главенствующей роли пространственного мышления в пользу технико-конструктивных задач и технической выразительности здания есть нагляднейший признак того, что, по сути дела, техницистская архитектура перерождается в некую ветвь инженерного мастерства.

Впрочем, как мы уже видели, сам Мис ван дер Роэ бурно приветствует этот факт, видя в нем завоевание «новой цивилизации». Вот еще один характерный образец его техницистского кредо:

«Архитектура является подлинным полем битвы духа.

---

<sup>1</sup> «Talks with Mies van der Rohe», «L'architecture d'aujourd'hui», 1958, septembre, p. 100.

Архитектура пишет историю эпох и дает им их имя.

Архитектура зависима от своего времени.

Она является кристаллизацией его внутреннего строения, постепенным раскрытием его форм.

В этом — причина того, почему техника и архитектура находятся друг с другом в столь тесной взаимосвязи.

Нашей надеждой является видеть их растущими совместно, так, чтобы в один прекрасный день каждая из них стала тождественным выражением другой.

Только тогда мы будем иметь архитектуру, достойную своего имени:

архитектуру как правдивый символ нашего века<sup>1</sup>.

Сведение архитектуры к технике, отождествление ее с техникой как идеал творчества еще раз выражено в этих словах с программной принципиальностью. Это означает ликвидацию идеологических и художественных функций архитектуры, превращение ее в чистую «вещь», диаметрально противоположную идейным коллизиям современности.

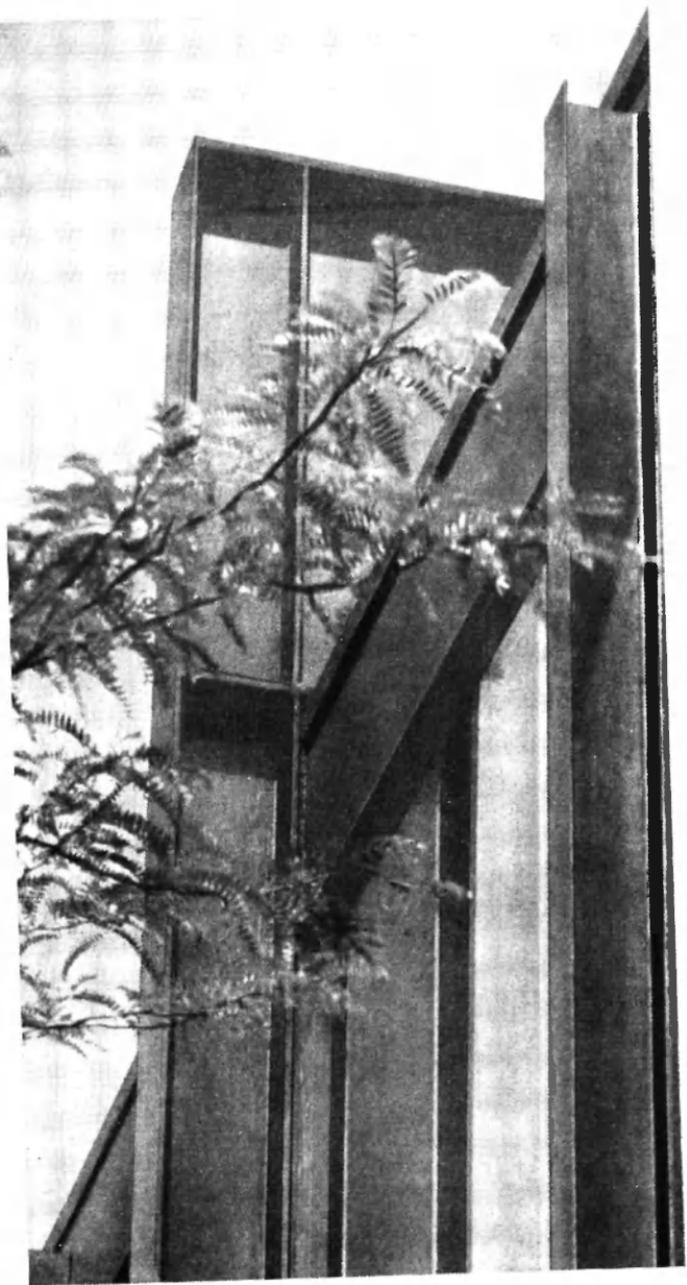
Сегодня Мис ван дер Роэ возглавляет одно из наиболее значительных направлений в архитектуре капитализма. Естественно, концепция техницизма не находит почву для своего расцвета в странах со слабым промышленным потенциалом. Тем более она отступает перед любым крупным идейным движением в странах, переживающих борьбу за национальный суверенитет и прогресс. Поэтому в таких государствах, как Бразилия, Мексика, Венесуэла, Индия, и некоторых других мы почти не встречаем техницистского пуризма, но зато находим крайне интересные и плодотворнейшие опыты создания современной по стилю архитектуры, в то же время выражающей определенный социально-богатый эстетический идеал. Что же касается высокоразвитых капиталистических стран, то в их архитектуре тенденции техницизма — в крайних формах или в средних — сегодня едва ли не доминируют. В первую очередь это относится к архитектуре США, Англии, Западной Германии, Франции, где эстетика «стекла и стали» и технической оснащенности зданий — типичное явление послевоенного периода.

---

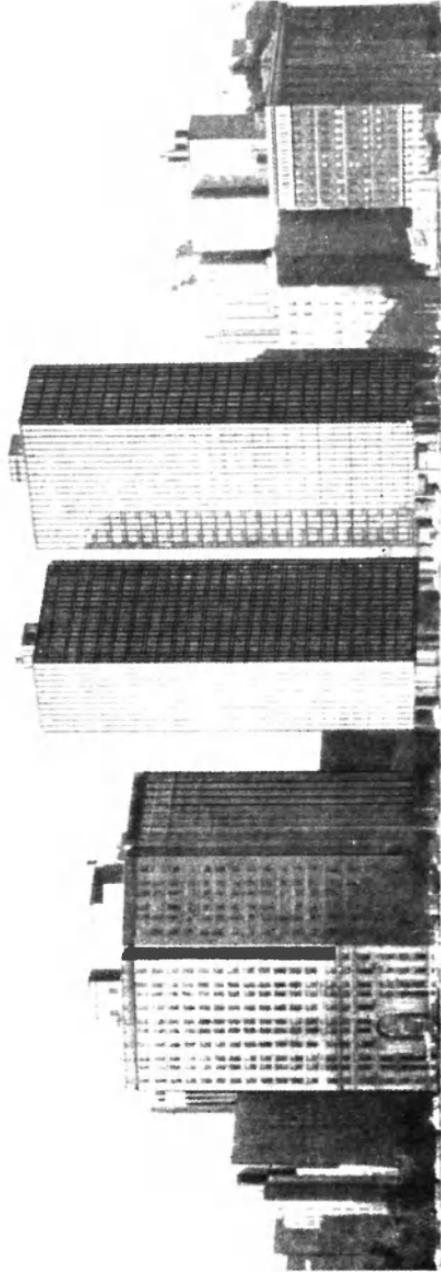
<sup>1</sup> «Adress to Illinois institute of technology», «L'architecture d'aujourd'hui», 1958, septembre, p. 97.



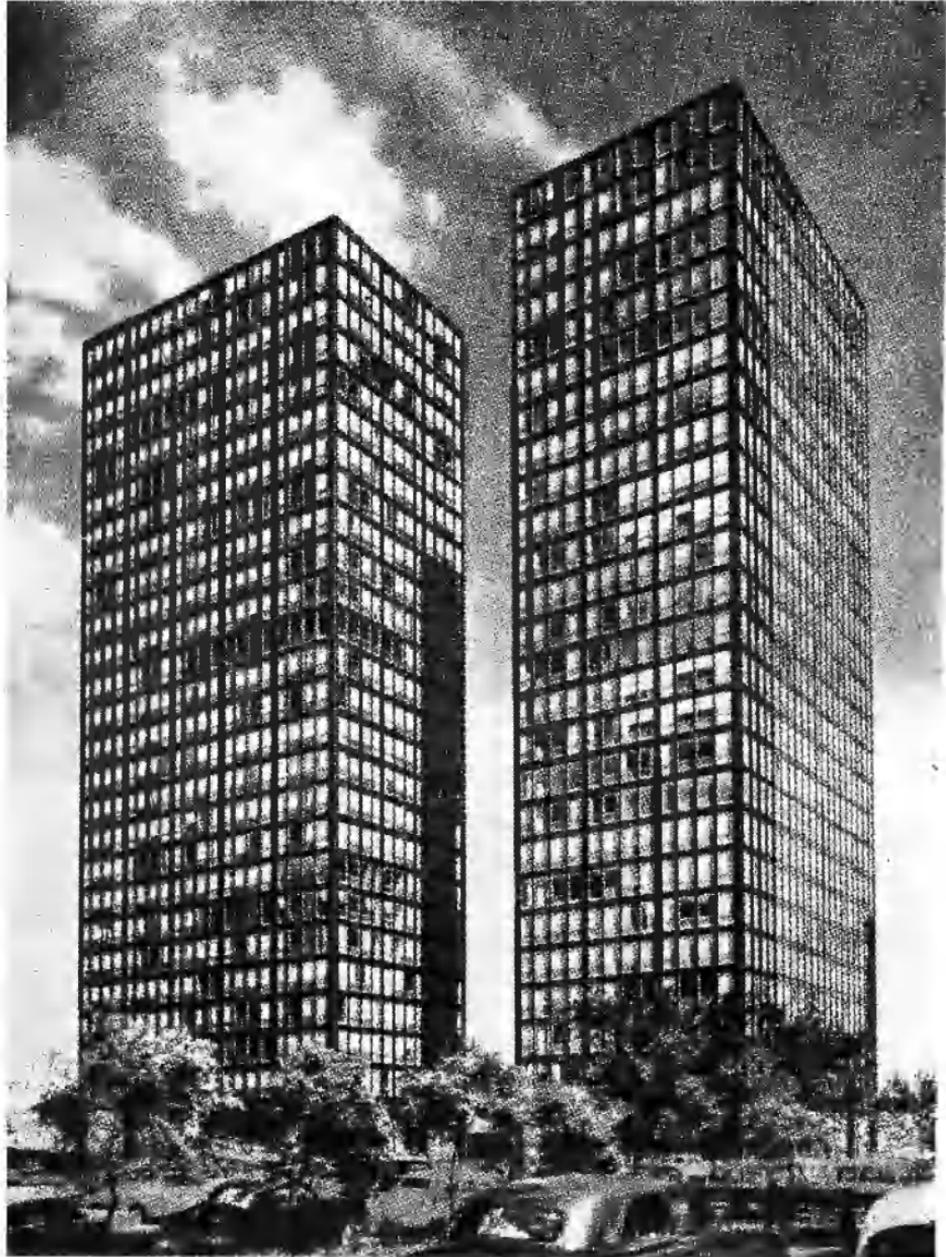
Мис ван дер Рое, Иллинойский технологический институт.  
Факультет архитектуры, США. 1955



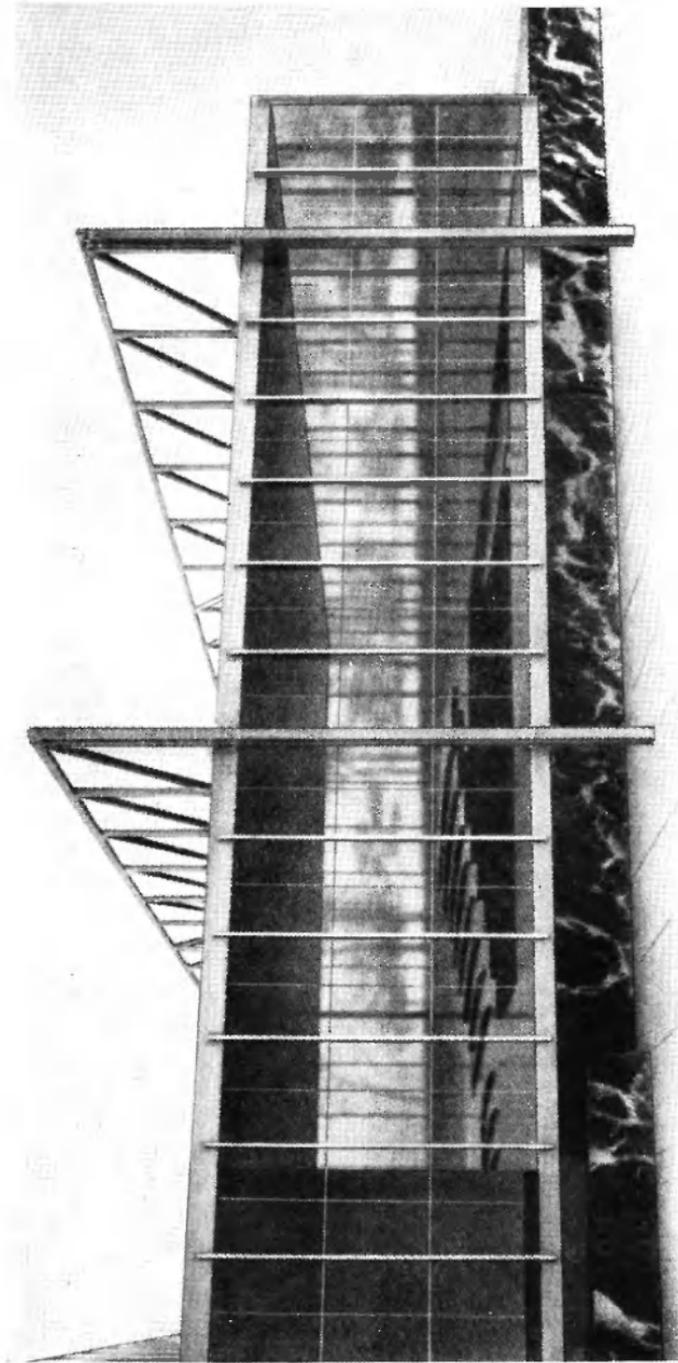
Мис ван дер Роэ. Иллинойский технологический институт. Факультет архитектуры.  
*Фрагмент фасада*



Мис ван дер Рос. Многоквартирные дома в Чикаго, 1951



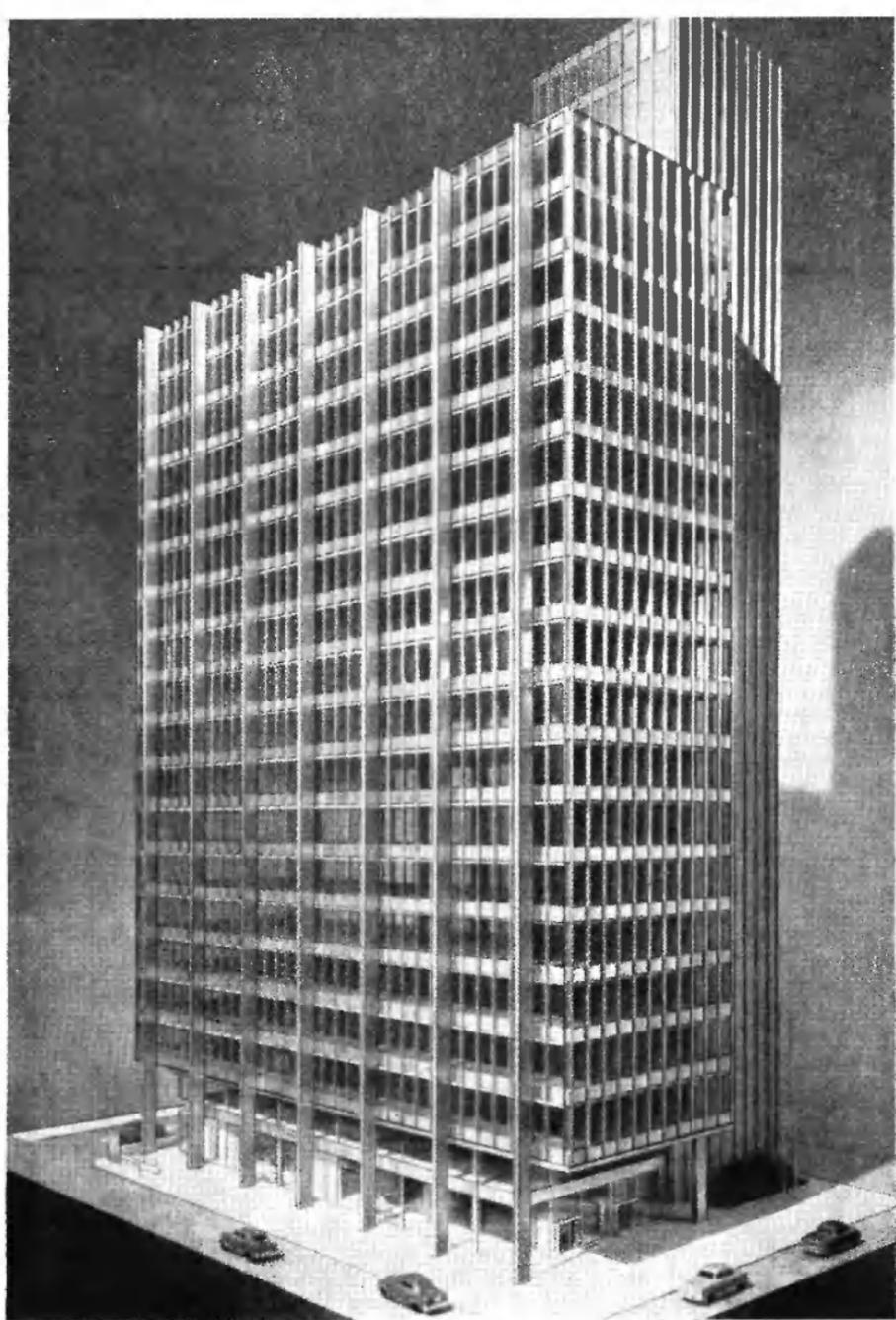
Мис ван дер Роэ. Многоквартирные дома в Чикаго, 1951



Мис ван дер Роэ. Театр в г. Мангейме,  
Конкурсный проект, 1953. Макет



Скидмор, Оувиндж, Меррил. Конторское здание («Ливе-хауз»). Нью-Йорк. 1952



Скидмор, Оувиндж, Меррил. Здание  
«Интелл стил компани». Чикаго. 1958. Макет



Наум Габо. Конструкция головы. 1915. Металл

В Соединенных Штатах Америки к виднейшим апологетам концепции «стекла и стали» принадлежит творческая группа архитекторов Скидмора, Оувинджа и Меррилла, осуществивших, в частности, два крупных, программных для рассматриваемого направления, объекта. Первый из них — административное здание братьев Ливе («Lever Haus»), воздвигнутое в нью-йоркском Сити в 1952 году. Над распластанным нижним, почти квадратным в плане основанием высотой в два этажа возносится огромная двадцатидвухэтажная коробка высотного объема здания. Ее можно было бы уподобить гигантскому застекленному шкафу, ибо вся оболочка этого объема сделана из стекла, как бы расчерченного тонкими линиями оконного каркаса (стена образована из 1404 окон). Окрашенные в голубовато-зеленый цвет стеклянные фасады здания производят по-своему сильное впечатление. Облик этого здания поражает и сам по себе, но особенно контрастирует с «глухой» каменной архитектурой окружающего ансамбля Сити. Резко противостоящий этой тяжеловесной архитектуре прозрачный, «невесомый» стеклянный объем «Ливе-Хауса» создает по принципу контраста эмоциональный эффект. Однако, что касается архитектуры самого здания, то требуется поразмыслить, насколько можно говорить о его собственном эмоциональном содержании. В какой-то степени оно имеет место, так как подобная аффектация идеи стеклянной оболочки не исчерпывается уже узкоутилитарной необходимостью. Вместе с тем несомненно, что в данном случае мы имеем дело в значительной мере с «эффектом неожиданности» и «исключительности». Такая архитектура неспособна на глубокое и длительное эстетическое воздействие: она слишком однозначна, схематична. В ней недостает той художественной «многоплановости» в строении формы, которая во всяком большом произведении говорит о богатстве воплощаемого в нем эмоционального, «человеческого мира», о богатстве идейного содержания.

Не менее своеобразно другое воплощение техницистских устремлений этого творческого коллектива — высотное здание «Инлент стил компани», открытие которого должно было состояться в Чикаго в прошлом году. Восемнадцатизэтажный объем здания имеет в плане стандартную форму прямоугольника с отношением сторон при-

мерно 1×4. Однако архитектурный облик сооружения, являющегося, может быть, наиболее триумфальным олицетворением концепции «стекла и стали», отличается от голых стеклянных «коробок» сильным пластическим рельефом фасада. Этот рельеф создается семью (с лицевой и задней стороны) стальными стойками, выступающими из тела здания, подобно гигантским килевидным ребрам, которые, подчеркивая структуру сооружения, вместе с тем играют роль активных ритмических акцентов. Сплошная стеклянная оболочка фасада пересекается по всей высоте тонкими стальными пятами оконного каркаса, образующего как бы мелкий ритмический фон для больших ребер.

Здание обладает большой «технической» выразительностью. Ограниченными средствами зодчие создают определенную гармонию, которую можно прочесть в «контранктуальном» сопоставлении стеклянной оболочки с металлическими ребрами каркаса и в подчеркивании двух разных «метроритмов» в обходящих здание вертикалях. Мощное «стальное» звучание сооружения приобретает даже какой-то образный смысл, если иметь в виду, что речь идет о помещении крупнейшей сталелитейной компании США. И все-таки невозможно отказаться от чувства, что перед тобой не более чем простая «демонстрация возможностей» строительной техники середины XX века, чудо конструктивного умения — грандиозное, великолепно сработанное, но именно чудо техники, не больше. Оно приковывает к себе взор, но так же, как любое инженерное новшество современности, как какой-нибудь грандиозный порталный кран, могучий экскаватор, ажурнейшая ферма или возносящаяся в небеса полукилометровая телевизионная башня.

Конечно, смешно было бы критиковать это сооружение с позиций изобразительного искусства, кино или литературы, так же как нельзя отрицать за ним правдивости того исторического документа, по которому наш потомок в определенном смысле «сумел бы воссоздать дни настоящие». Но это не документ искусства в тех специфических границах, в каких художественность присуща мировой архитектурной классике и лучшим произведениям советской архитектуры. Он ничего не говорит и не скажет об эстетическом идеале, который бы жил в серд-

цах создавших это здание людей. Нет, такое здание расскажет лишь об отсутствии подлинно художественного идеала, о том, что порождавшие эту архитектуру социальные условия отрицали потребность в живой красоте, переполняющей человека избытком светлой радости и ощущением *счастья*. Быть может, именно неспособность доставить нам такие эмоции является самым суровым приговором для техницистского искусства при всей его инженерной эффективности.

Обвинения в «безыдейности» и «абстрактности» сами могут показаться абстрактными, если не представлять себе возможности иной, идейно-обогащенной эстетической интерпретации новых технико-конструктивных средств в современной архитектуре. Последнее не входит в задачу нашей работы, но мы могли бы назвать здесь павильон СССР на Международной выставке в Брюсселе 1958 года как пример подчинения выразительности новых «языковых» средств архитектуры целям воплощения социально-конкретного и прогрессивного эстетического идеала. Современнейший — из стекла и алюминия — параллелепипед павильона, стены и крыша которого подвешены на тросах к стальным опорам, при всей своей легкости производит в то же время впечатление монументальности и величия, пробуждает чувство спокойной уверенности, оптимизма, силы, покоряя вместе с тем своей простотой и какой-то особой демократичностью облика. Эти качества бесспорно отражают черты нашего социалистического и коммунистического идеала, и нетрудно проследить, как сознательно и целеустремленно авторы павильона (архитекторы Ю. Абрамов, А. Борецкий, В. Дубов и А. Полянский) подчиняют конструкцию и материалы общей композиционной задаче воплощения этих идей. Монолитность единого гигантского объема (длина павильона 150 метров, ширина 72 и высота 22 метра) создает необходимую монументальность, а его легкость и полупрозрачность исключают какие бы то ни было эмоции подавленности или помпезности. Стекло-алюминиевый объем не просто стоит на земле или столбах. Он поднят на прямоугольное основание, своего рода стилобат, и этим еще больше подчеркивается метафорически-образная функция стеклянного объема, его идейная «доминантность», акцентированная со стороны главного входа изо-

бражением советского герба и буквенным символом нашей страны. К выходу, оформленному восьмипилонным портиком, ведет широкая лестница. В простой и торжественной композиции павильона творчески переработаны бессмертные традиции Парфенона.

О деталях оценки можно спорить, но не подлежит сомнению превосходство такого примера художественно целеустремленной и гуманистически богатой интерпретации новейших технических средств архитектуры над их самоценным, безыдейным апологизированием в техницизме. Исполненный прогрессивного социального пафоса, высокого художественного звучания, советский павильон не случайно вызвал восторженные отклики многих видных архитекторов Запада<sup>1</sup>.

К сожалению, мы не имеем возможности останавливаться сейчас на архитектуре других павильонов Брюссельской выставки, многие из которых — в первую очередь павильоны Западной Германии, Австрии, Франции — являются собой образцы новейшего воплощения принципов техницистской эстетики. Архитектурный ансамбль выставки заслуживает с этой точки зрения подробного специального анализа.

Большое инженерное мастерство, утонченный конструктивный вкус таких ведущих архитекторов техницизма, как Мис ван дер Роэ, Гропиус, Филипп Джонсон, Скидмор, Оувиндж и Меррил, и ряда других в какой-то мере скрадывает идейную скудость их замыслов и создает произведения, все-таки обладающие своей стилевой строгостью и выразительностью. Однако эти лучшие воплощения техницистской концепции, тем не менее ярко иллюстрирующие ее антиобщественное существо, стоят намного выше массы «рядовой» продукции, обнажающей невыразимую убогость слепого техницизма архитектуры.

---

<sup>1</sup> Главный архитектор «Атомпума» Ватеркайн, назвав советский павильон едва ли не самым интересным на выставке, отметил, в частности, что он «особенно поражает своими гармоничными пропорциями и просторными интерьерами». Главный архитектор павильона Франции Жилле заявил: «Больше всего меня поражает в советском павильоне его представительность и выражение огромной воли и мощи. Как только вы входите в эту огромную хрустальную призму, вас захватывает атмосфера монументальности и строгого порядка» (П. А. Червяков, Всемирная выставка 1958 г. в Брюсселе, М., 1958, стр. 43).

Мы приведем только один, но характерный пример продукции этого сорта — архитектурное «творчество» инженера Жана Пруве, сегодня популярной фигуры французского строительства, которому охотно поручается выполнение самых разнообразных объектов: школ, жилых домов, выставочных павильонов, производственных сооружений. Жан Пруве рекламируется как «новый тип» строителя, объединяющего в своем лице «инженера, конструктора, исследователя и творца новых форм». Само по себе сочетание таких качеств в одном архитекторе было бы величайшим достоинством и может только приветствоваться. Не менее актуально и само по себе ценно стремление Пруве найти возможности плодотворного архитектурного формообразования на основе деталей заводского изготовления. Эта проблема остро стоит в практике современной мировой, в том числе и советской, архитектуры. Однако конкретные результаты творчества Жана Пруве, его постройки, наглядно показывают, к каким уродливым «произведениям» приводит технизация архитектурных форм, когда она не направляется эстетическими целями, когда она превращается в узкую, техническую самоцель.

При взгляде на сооружения Пруве можно полностью забыть уже не только о каких-то социальных и художественных идеях — где уж им тут! — но даже просто о том, что в них должна протекать человеческая жизнь. Алюминиевые и стальные панели, фермы, штампованные металлические двери и окна, металлические перегородки с облегчающими отверстиями, открытые узлы конструкций, различные мелкие штампованные детали — все это назойливо выпирает, «лезет» со всех сторон довольно небольших по размерам зданий, придавая им удручающе механический, бездушный вид. Даже архитектура чисто производственных сооружений от этого не выигрывает. Что же касается жилых и культурно-бытовых зданий, то здесь уже говорить не приходится. Жилой блок, построенный Пруве в Сент-Жан-Мориенне, имеет, например, штампованные из стали и одетые листовым алюминием стеновые панели с окном, представляющие собой как будто часть стенки пассажирского вагона или автобуса. Из тела стены выступают бетонные плиты междуэтажных перекрытий и несущих перегородок, образующие балконные

ячейки, которые соединяются поэтажно элементарнейшим металлическим ограждением. Двери также металлические, штампованные. Пусть воображение читателя воссоздаст облик этого «новейшего» слова сборной техницистской архитектуры: «транспортные» алюминиевые панели, голые бетонные плиты, угрюмые металлические поручни...

Но, пожалуй, ни в чем так полно не раскрывается антигуманистичность слепого технизирования архитектуры, как в осуществленных по замыслам Жана Пруве зданиях школ. Волею технициста помещения, в которых подрастающее поколение должно будет формироваться интеллектуально и морально, как правило, превращаются в подобие низких бараков из металла и стекла. Таковы, например, его школа в муниципалитете Вилью, близ Парижа, и группа школьных зданий в Севере. Каждое отдельное здание в этих школах представляет собой непомерно вытянутое в длину помещение, стены и перекрытия которого образуются металлическими конструкциями и панелями. Внутри несущие балки оставлены открытыми как элемент «оформления» интерьера. Снаружи же унылая лента одноэтажного помещения напоминает склад или гараж, но никак не школу. Безрадостность этой архитектуры и ее несоответствие утилитарному значению сооружений лежат в данном случае на совести прежде всего самого Пруве, поскольку речь идет о реализации предвзятой техницистской концепции, навязываемой заказчику как «последнее слово» архитектурного новаторства.

На примере творчества Пруве можно воочию убедиться в том, как самоценная фетишизация технических факторов неизбежно ведет к *распаду красоты* как гармонически целостного построения предмета. Форма перестает интересовать технициста с точки зрения принципов ее гармонической организации, так как пределом вожделения оказывается в данном случае выразительность каждой отдельной детали конструкции или самого по себе материала. Но красота не есть вещь — она есть *закон организации вещи*, способ ее построения, обеспечивающий ее *целостность* и вдыхающий в предмет, таким образом, «жизнь». Техницизм избавляет от необходимости добиваться гармонии целого, поскольку объявляет красотой

сам по себе технический предмет. Что же касается общей формы, то в массе ординарной продукции техницизма она просто — результат механического присоединения друг к другу отдельных элементов, только и всего. Отсюда неизбежная эклектичность общей формы, что разительно выступает у того же Пруве, — прихотливый контур фермы соседствует с банальнейшей кирпичной кладкой, претенциозная оконная панель из штампованного алюминия уживается с традиционной кровлей и т. д. Это и есть суммарное проявление того антиэстетизма формы, того отрицания красоты, с которым выше мы познакомились как с одной из характернейших черт эстетической концепции техницизма. Черта эта типична для техницизма во всех видах искусства, что мы еще будем иметь возможность наблюдать и дальше.

Заканчивая наше короткое знакомство с некоторыми важнейшими примерами современной капиталистической архитектуры техницизма — работами Жана Пруве, — мы хотели бы еще раз подчеркнуть их значение в том смысле, что они показывают, как техницистская демагогия прикрывает такое творчество, которое собственно уже с эстетикой, с областью прекрасного ничего общего не имеет. Именно поэтому мы не обращались здесь к примерам той массовой архитектуры в США, Англии, Западной Германии, Дании, Японии, которая зачастую является продуктом одного инженерного творчества, не ставящего перед собой никаких эстетических целей. Такова, например, массовая стандартизированная «ландшафтная архитектура» в Соединенных Штатах — индивидуальные домики. Но так сооружаются и очень многие крупные объекты. Видный буржуазный теоретик и критик архитектуры, Зигфрид Гидион сообщает, например, что в США 80 процентов зданий возводится без участия архитектора<sup>1</sup>. Чего стоит один этот факт!

В современных условиях эволюции архитектуры социалистических стран, в том числе Советского Союза, в сторону «конструктивного стиля», исполненного простоты, необходимо отчетливо понимать объективное место принципиальной теоретической оценки существа техни-

---

<sup>1</sup> Siegfried Giedion, *Architektur und Industrie*, «Werk», 1956, Н. 10, S. 305.

цистских явлений в капиталистической архитектуре. Может показаться, что столь резкая критика сегодняшней конструктивистской архитектуры Запада и тем более таких действительно высококачественных образцов, каким является, например, «Ливе-Хауз» в Нью-Йорке, неправомерно игнорирует черты их стилевой простоты, конструктивной строгости, новаторства форм, интерпретирующих свойства новейших материалов и конструкций и т. п. Не перечеркивается ли в подобной критике то объективно положительное и ценное, что имеется в этой архитектуре и что могло бы быть использовано в опыте социалистического строительства?

Этот вопрос возникает у многих. На него можно ответить так. Конечно, эстетическая оценка, подобная той, которую мы дали выше, отвлекается от всего множества реальных черт, признаков, свойственных техницистской архитектуре в ее «живом проявлении», — черт, среди которых, безусловно, наличествует и ряд положительных, а подчас и прогрессивных. Но их присутствие никак не может опровергнуть идеологического существа техницистской концепции *в целом* как регрессивного социального продукта капитализма, подобно тому, как, скажем, человечность многих принципов христианской веры не опровергает античеловечности и реакционности религии как особого социального явления. Сказать: «все люди должны быть равны, потому что все равны перед богом» и сказать: «все люди должны быть равны, потому что социальное неравенство, основанное на эксплуатации большинства меньшинством, на насилии и принуждении, несправедливо» — значит сказать совершенно разные вещи, хотя гуманистический лозунг в обоих случаях внешне одинаков. Наличие элементов положительной общности в каждом из подобных случаев может дать нам повод к временному «тактическому» общению с явлением, с которым, однако, принципиально, «стратегически» мы всегда непримиримо расходимся и боремся против него. Марксистско-ленинская характеристика такого рода ситуаций хорошо известна, и решается в ней вопрос именно так.

Все дело в том, *откуда идти* к подлинно человеческому, положительному, объективно ценному. Не из голого заимствования внешних черт простоты и лаконичности конструктивистской архитектуры Запада должен

рождаться новый стиль современной советской архитектуры, а сами эти благородная простота, конструктивная рациональность, лаконичное изящество форм и т. д. должны *органично вырасти изнутри* нашего собственного стиля, неся на себе печать огромнейшего гуманистического богатства коммунистического идеала. Надо не слепо перерисовывать из зарубежных журналов образцы «модных» сооружений (как это сегодня делают те, кто десять лет назад слепо перерисовывал лепные кронштейны и гирлянды из ренессансных альбомов Геймюллера), а действительно творчески и партийно стремиться к созданию большого социалистического стиля в нашей архитектуре, смело провидя ее грядущий облик. И тогда все нужные черты стиля явятся сами собой.

Сказанное, разумеется, не отрицает возможности и полезности критического заимствования нами положительного опыта в современной конструктивистской архитектуре. Но это уже чисто практическая задача, отличающаяся от задач принципиальной оценки того или иного художественного явления в его социальном существе.

Произведения архитектуры техницизма — это своего рода «лирические кастраты» в стеклянной и стальной, стандартизированной и штампованной плоти, воплощенные символы атрофии эстетической воли, отталкивающие пустотой своей души. Нередко они сохраняют черты внешнего изящества и даже лоска, ибо они «вращаются в обществе» и должны соблюдать правила приличия. Но им чуждо все человечески полнокровное, радующее, устремленное к полноте счастья.

Абстракционизм техницизма во всем «блеске» раскрывает свою сущность в скульптуре. Сегодня техницистская скульптура является одним из самых активных и распространенных направлений в формалистическом искусстве Запада. Под этой рубрикой объединяется широкая масса абстрактных (то есть совершенно не воспроизводящих формы объективной реальности) произведений, «образный» строй которых основывается на разработке форм пространственной конструкции, призванной и в данном случае отразить наш «технический век». Все это, разумеется, в полнейшем отрыве от какого бы то ни было «устаревшего» реализма и от современных социальных проблем вообще.

Техницистская скульптура — не очень молодое, но модное явление в абстракционистском искусстве. На Международной художественной выставке 1956 года в Венеции, например, этот род «пластики» составил львиную долю скульптурной экспозиции швейцарского павильона. В течение последних нескольких лет техницисты завоевали немало первых призов на крупнейших выставках формалистического искусства. Им поручается возведение монументов в европейских столицах, на площадях перед крупнейшими общественными зданиями (таким, например, как новое здание ЮНЕСКО в Париже) и внутри зданий. О них пишут монографии.

В начале данного раздела мы сказали, что формализм техницизма, естественно, скорее всего захватывает виды искусства, имеющие «конструктивную» основу. На первом месте здесь архитектура. Но в архитектуре крайностям техницизма положен жесткий предел — любое здание всегда человечески полезно, «положительно», гуманитарно по своей природе, и через это нельзя перешагнуть полностью. Человеческое тело, являющееся главным предметом скульптурной интерпретации. — тоже своего рода конструкция. Оно имеет скелет, сочленение и работа частей которого подчиняется законам прочности и динамического равновесия. В картезианской философии человек, как известно, складывается из «механики» и «души». Техницисты выбрасывают душу и оставляют «механику». Их кумир — это остов, каркас. Скелет человека для технициста дороже, чем сам человек. Не случайно многие их произведения напоминают обычные металлические каркасы статуй, выставленные напоказ как самостоятельные ценности.

Если бы можно было объявить обыкновенную стальную ферму скульптурой, техницист не замедлил бы это сделать. Что может быть более захватывающим, чем зрелище арматурного остова какой-нибудь гигантской плотины! Но защищать арматуру как произведение пластического искусства — значило бы вызвать дружный смех у здоровой публики и настороженное внимание к себе психиатра. Техницисты достаточно благоразумны, чтобы не ставить себя в такое положение. Хотя восторженная апелляция к современным плотинам, мостовым фермам, силосным или газгольдерным установкам, турбинам и т. п.

как к истокам новой «пластической» выразительности является общим местом программных высказываний техницистов, а произведения некоторых из них и вправду разрабатывают «арматурную» тему, техницистские скульпторы опираются на достаточно замысловатые теоретические и «эстетические» принципы, чтобы сходить за серьезное, многозначительное явление.

Следует отметить, что конструктивизм как художественное направление и в архитектуре и в скульптуре — действительно сложный стиль, имеющий серьезные историко-социальные основания в капиталистической культуре. Однако это — основания для возникновения и развития *регрессивных*, зараженных антигуманистической отравой явлений искусства. И как бы ни старались конструктивистские «теоретики» придать защите «технической формы» и «конструктивности» смысл утверждения позитивных ценностей индустриального века, их писания и высказывания неминуемо разоблачают отсутствие подлинно ценной эстетической программы и объективную несостоятельность техницистских тезисов. Если марксистско-ленинская эстетика позволяет себе как угодно резко подчеркивать эту несостоятельность, то в этом нет ничего удивительного и «поверхностного». Надо всегда различать серьезные социальные причины технизма от вздорных программ самих техницистов. Оттого, что первое имеет место, второе вовсе не становится достойным уважения.

Точно так же следует всегда различать объективную положительную ценность того или иного художественного фактора от спекулятивного способа его использования в формалистической концепции. Если, например, формалистом в архитектуре провозглашается влияние новых конструкций на форму, в живописи — необходимость цветовой гармонии, а в музыке — будущность электронных инструментов, то в самих по себе этих фактах нет еще ничего формалистического; мы также признаем их справедливыми, правильными, полезными. То, что принадлежит формализму, характеризует его *собственное лицо*, — это то, что он говорит сверх этого, *опираясь* на подобные мотивы и провозглашая уже самоценность технической обнаженности архитектурной формы, абстрактность цветовой гармонии в живописи и какофонию электрогенераторных звуков в музыке. Ленин писал в «Матерпа-

лизме и эмпириокритицизме», что признание махистами ощущения как средства связи с внешним миром вовсе еще не делает махистов материалистами и не характеризует даже идеализм махизма, так как идеалистическим он предстает в том «выводе» из этого положения, по которому реальность объявляется «комплексом ощущений». Об этом не следует забывать, внимая спекулятивным лозунгам формализма. Заболевший орган характеризует не его естественная основа, а ее искажение болезнетворными процессами. Вот почему почти невозможно недооценить позитивной значимости формализма и «объективной» доли истины в нем — они или вовсе отсутствуют, или возникают в каких-либо совершенно случайных и неприципиальных моментах.

Техницистскую скульптуру возрастало то же лоно конструктивистского пуризма. В основу ее программы легли принципы, отражающие эстетическую фетишизацию закономерностей строения технической формы и некоторых черт «индустриального производства» вообще<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Дальнейшее выведение принципов техницистской скульптуры из лоно технической конструкции читатель не должен понимать упрощенно, прямолинейно. Здесь полезно вспомнить, что по этому поводу говорилось в упоминавшейся выше работе Н. Л. Маца «Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе»: «... не с п е ц и ф и ч е с к и е методы построения машин,— писал Н. Л. Маца,—не технические приемы процессов индустриального производства «перенесли» в «производство предметов искусства» (что означало бы тождество всякого производства «как такового») ... а о б щ и е п р и н ц и п ы индустриализма... так сказать «идеология» производственной практики капитализма при известных условиях, на известном уровне являются общими как для материального производства, так и для производства всяких идеологических ценностей» (стр. 106).

Это правильное положение существенно для понимания характера *общей взаимосвязи* индустриальной культуры капитализма и его искусства. Однако для понимания черт своеобразия именно техницизма определение общей взаимосвязи «индустриализма» и художественной практики было бы недостаточным, поскольку оно адресовано ко всей сфере формалистического и абстрактного искусства XX века. Для техницистского же направления специфичным является гораздо более прямолинейная апелляция его адептов к технической конструкции и особенностям ее организации как самоценным истокам именно новых принципов формообразования. Но, повторяем, нельзя понимать это отношение в вульгарном смысле как стремление к «копированию» машины средствами пейзажной конструкции. В этом случае техницизм подавляющего большинства техницистских произведений воспринять было бы почти невозможно.

Когда техникисты говорят об индустриальном мире как источнике новой «пластической» выразительности, то в их устах это не пустая фраза. О каких же принципах в данном случае идет речь? Какие новые «пластические» закономерности создает индустриальное производство? Употребим пока слово «пластика» для характеристики особенностей индустриальной формы, так как дальше нам придется специально коснуться существенного вопроса о том, обладает ли вообще техническая конструкция-структура *пластическим* аспектом<sup>1</sup>.

Принципов этих несколько, и наиболее важные из них следующие: *геометризм форм, их подчеркнутая «конструктивность», неизобразительность (технический символизм) формы, кинетический принцип строения и, наконец, «металличность» формы.* Нетрудно убедиться, что перечисленные признаки действительно являются обобщением некоторых специфических особенностей «индустриальной формы». Они-то и являются предметом самоценной «пластической» интерпретации в произведениях техницистской скульптуры. Сами техницисты, стремясь замаскировать прозаические индустриальные истоки своего «чистого искусства», как правило, возводят эти признаки в ранг «всеобщих духовных принципов» творчества. Против этого можно и не возражать — ведь тут они сами расписываются в техницистском существе их духовного мира<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Читатель не должен и в данном случае упускать из виду того, что было сказано о социальной природе техницистских идеалов в первых разделах работы. Культ конструкции как новой пластической ценности имеет своей причиной не просто непосредственную апелляцию определенной части буржуазных скульпторов к области техники, не является результатом их «субъективного выбора». Отнюдь нет! Причина этого выбора, и тут раньше всего, коренится в социальных особенностях капиталистического образа жизни, порождающих техницистскую идеологию и тем самым — направленность взора на техническую сферу как лоно самоценной красоты.

<sup>2</sup> Это всегда подчеркивается и буржуазными историками формалистической скульптуры. «Решающим и новым у конструктивистов (речь идет о конструктивистской пластике.— В. Т.) является их техническая аргументация, — читаем мы в одной из таких работ.— Меддумом их фантазии является «физическое» и «машинное» как наивысшие сегодня по своим возможностям способы объективации образа. Поскольку решающие факторы нашей жизни они усматривают в таких специфически сегодняшних, обусловленных деятель-

Наиболее «тонкий», опосредованный тип техницистской скульптуры представлен творчеством общепризнанных «основоположников» этого формалистического искусства, братьями Наумом Габо и Антоном Певзнером. Их «Реалистический манифест», напечатанный в 1920 году в Москве, явился своего рода катехизисом техницистской концепции, на который сейчас ссылаются все историки этого направления как на первый «теоретический» документ, возвестивший эру нового «пластического» мировоззрения<sup>1</sup>. «С отвесом в руке, с глазами, точными, как линейка, с духом, напряженным, как циркуль, мы строим их (то есть произведения. — В. Т.) так, как строит мир свои творения, как инженер мосты, как математик формулу орбит»<sup>2</sup>, — провозглашалось в «Манифесте».

Наиболее принципиальным с интересующей нас точки зрения пунктом позитивной программы этого «Манифеста» было *отрицание объема и массы как изобразительной формы скульптуры* и выдвигание на их место «пространственной глубины» и ее направлений как направлений «статических» и «кинетических» сил, действующих в конструктивном теле. Скульптурный объем тем самым превращался в конструкцию, в пространственную структуру.

Генетическая зависимость ее формообразующего принципа от реальной технической конструкции и мира машин

---

ностью современного поколения моментах, как урбанизм, стандартизация, организационность и коллективность, то их произведения, естественно, должны оказываться в тесной связи с элементами индустриального мира» (Carola Giedion Welcker, Plastik des XX. Jahrhunderts, Zürich, 1955, S. XVIII).

<sup>1</sup> То обстоятельство, что этот манифест «территориально» появился в советской Москве, никакого отношения к судьбам социалистического искусства, разумеется, не имеет. Инерция буржуазных влияний была очень значительна в определенной части художественной интеллигенции, находившейся в те годы в России. Достаточно сказать, что тогда в ее пределах пребывал и такой корифей воинствующего абстрактивизма в живописи, как Кандинский.

Выступление Габо и Певзнера опиралось не только на их личную практику, но на техницистские опыты и ряда других скульпторов России (Родченко, Медунецкий, Татлина). Проект техницистского формалистического монумента Владимира Татлина — памятник III Интернационалу — многократно описан в советской литературе (фото и описание проекта приведены, в частности, в XI томе «Истории русского искусства», М., 1957, стр. 135—136).

<sup>2</sup> По фотокопии «Реалистического манифеста», приведенной в монографии «Gabo», London, 1957.

бросается в глаза, поскольку любой технический организм (и любая машина в том числе) как раз и представляет по своей форме определенную пространственную конструкцию-структуру, а не «изобразительный» непрерывный «круглый» объем. Характерным моментом является подчеркивание «кинетических» ритмов. Все это вместе взятое образует арсенал *ассоциативных представлений* техницистского скульптора; реализуя их в своих созданиях, он достигает воплощения в них духа техницизма, не прибегая к непосредственной имитации реальных технических форм.

Процесс уничтожения объема и замены его пространственным образованием был наглядно продемонстрирован Габо еще в ранней серии конструктивных «голов» и «торсов» (1915—1917), в которых человеческая форма трактовалась как стереометрическая пространственная структура из пересекающихся под разными углами металлических или деревянных пластинок. В последующие годы он уже ни разу не обращался к человеческой фигуре, отдавшись всецело построению своих бесчисленных абстрактных «конструкций». Они все отличны одна от другой, но принцип построения их одинаков: в каждой из них разрабатывается определенная, найденная самим автором стереометрическая тема, обыгрывающая очередную из бесконечно возможных пространственных комбинаций из криволинейных поверхностей, стержней, проволок, нитей, всякого рода геометрических структур и т. п.

Описывать ту или иную конкретную композицию этого типа нет никакого смысла, так как даже самое детальное и заинтересованное описание ее не скажет больше того, что она есть конструкция такой-то пространственной конфигурации из того-то и того-то. «Мы называем себя конструктивистами, — писал Наум Габо, — потому, что наша живопись столь же мало «изображает», как скульптура — «моделирует»; она лишь конструируется в пространстве и с помощью пространства»<sup>1</sup>. Некоторые из этих конструкций не лишены известного геометрического изящества по своим линиям. Они не раздражают, не смакуют что-либо уродливое и безобразное — это именно конструкции, берущие свое начало совсем в иных истоках, чем мир ор-

<sup>1</sup> «Plastik des XX. Jahrhunderts», S. 162.

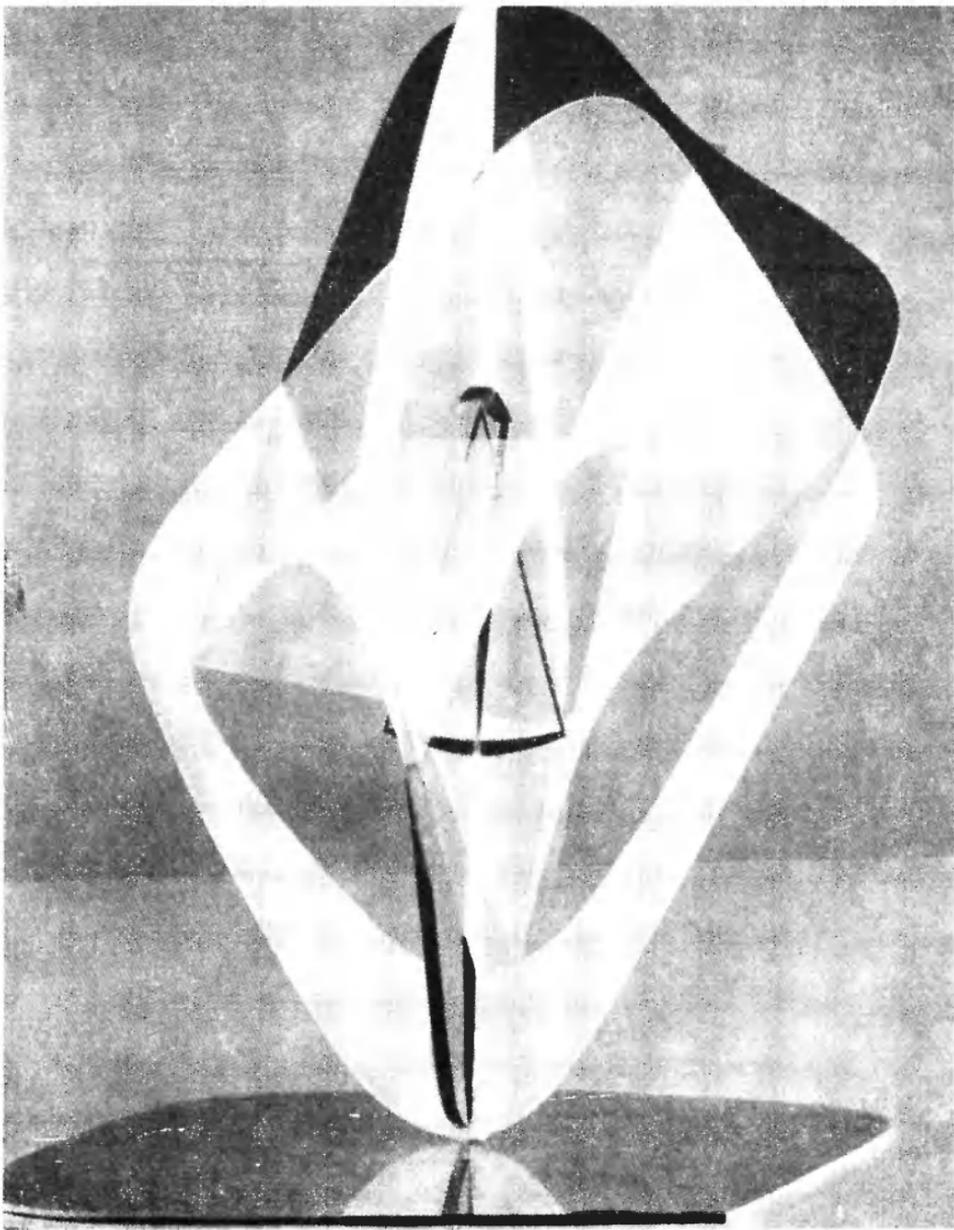
ганических, природных форм. Но все они отталкивают своей эмоциональной и идейной пустотой, той абстрактностью, в которой без остатка снято все, что может напоминать людям о живой жизни, которая нас окружает, о каких бы то ни было переживаниях и чаяниях живущего в конкретной социальной среде человека.

Габо как-то сказал: «В моих творениях так же мало математики, как мало анатомии в фигурах Микельанджело»<sup>1</sup>. Отсюда якобы должно следовать, что в них много «лирики». Подобная логика не может не вызвать улыбки, но доказательство «от противного» — довольно распространенный и даже по-своему вынужденный способ самозащиты формализма. Есть одна лирика — лирика человеческого сердца, страдающего и счастливого, негодующего и любящего, грустного и веселящегося, лирика души человеческой, трепетно отзывающейся на все, что дано пережить людям. Подлинное, социально правдивое искусство — океан такого лиризма, поражающий и волнующий нас грандиозной страстностью чувствования. Ведь конструкции Габо тоже претендуют быть искусством — даже самым «чистым» и «высоким». Но, может быть, ничто так уничтожающе не разоблачает их антихудожественность, как их антилиризм, их схоластичность, их претенциозная «сделанность» и самодовлеющий рационализм запечатленного в них стереометрически-изобретательного ума. Это скорее всего — пространственно выраженные «образы» каких-то непонятных математических формул, особая «лирическая геометрия» или «геометрическая лирика», если так можно выразиться. Но только не образы человеческой души.

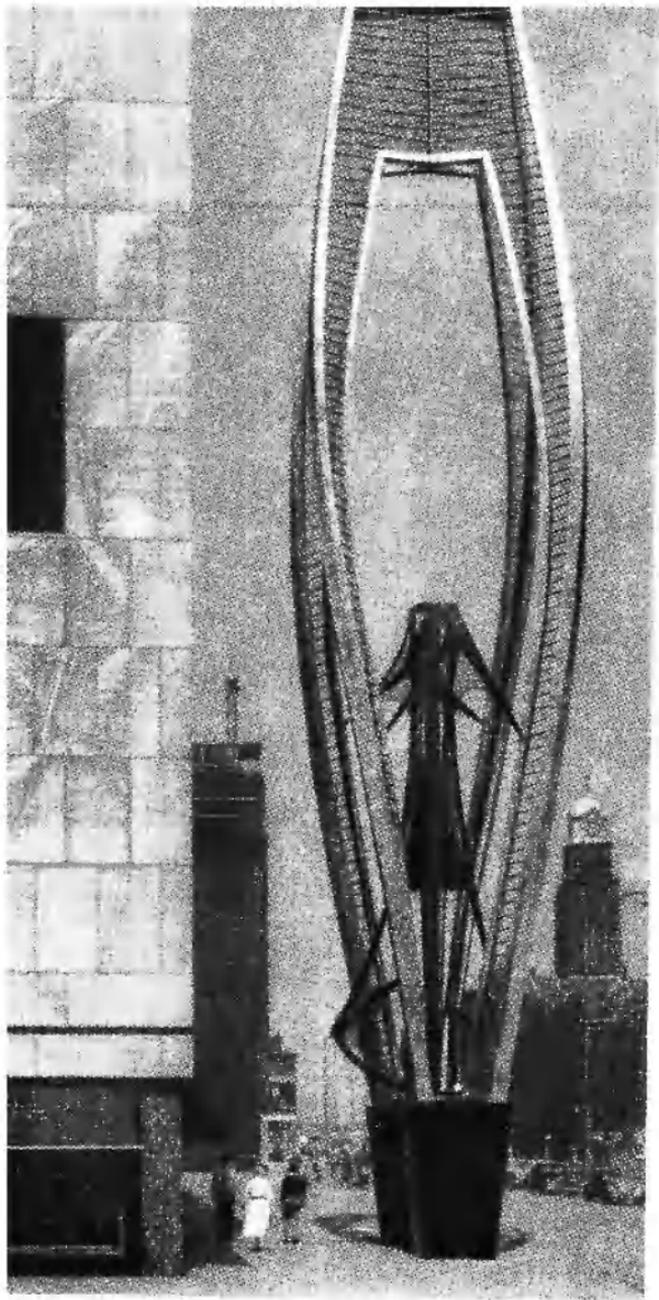
Абстрактная техницистская пластика Габо и Певзнера пользуется большим спросом на сегодняшнем рынке формалистического искусства. Братья (они живут в США) получают заказы на изготовление и монументальных произведений для общественных зданий в капиталистических странах. Антон Певзнер внес, например, существенный вклад в абстракционистское оформление комплекса нового каракасского университета в Венесуэле. Крупным событием в формалистическом искусстве явилась установка перед новым зданием универмага на одной из пло-

---

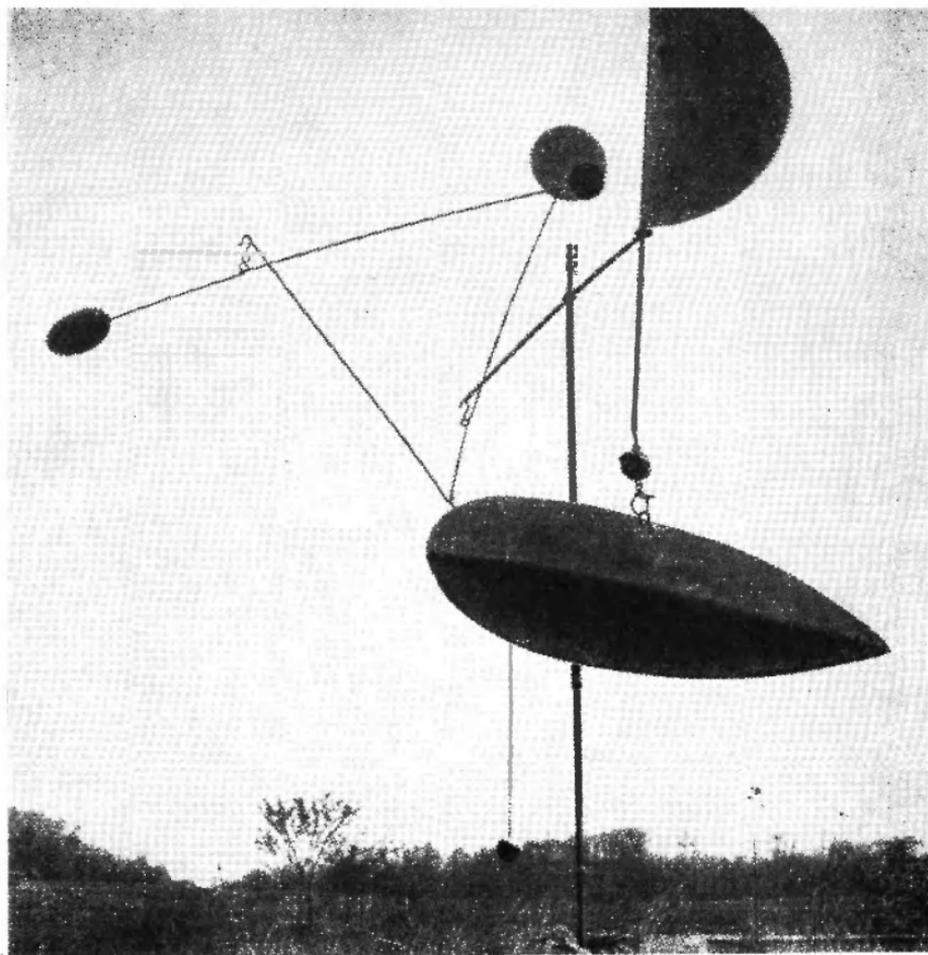
<sup>1</sup> «Plastik des XX. Jahrhunderts».



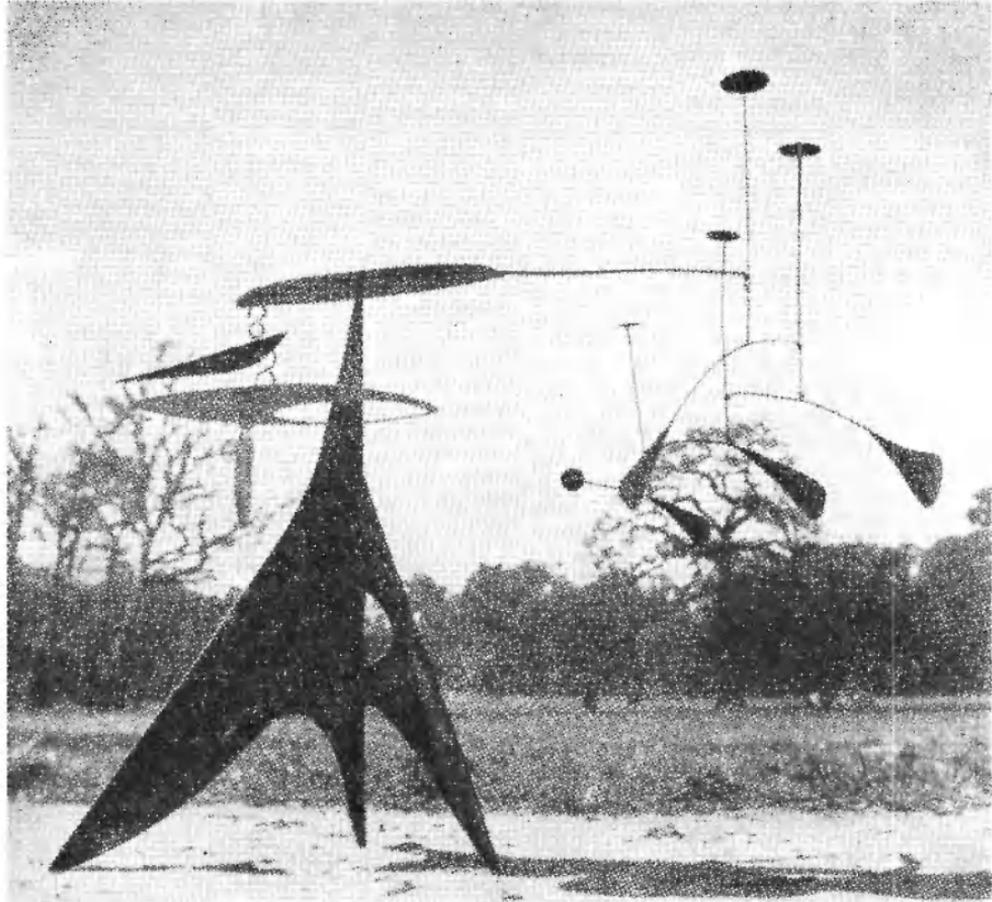
Наум Габо. Конструкция в пространстве. 1953



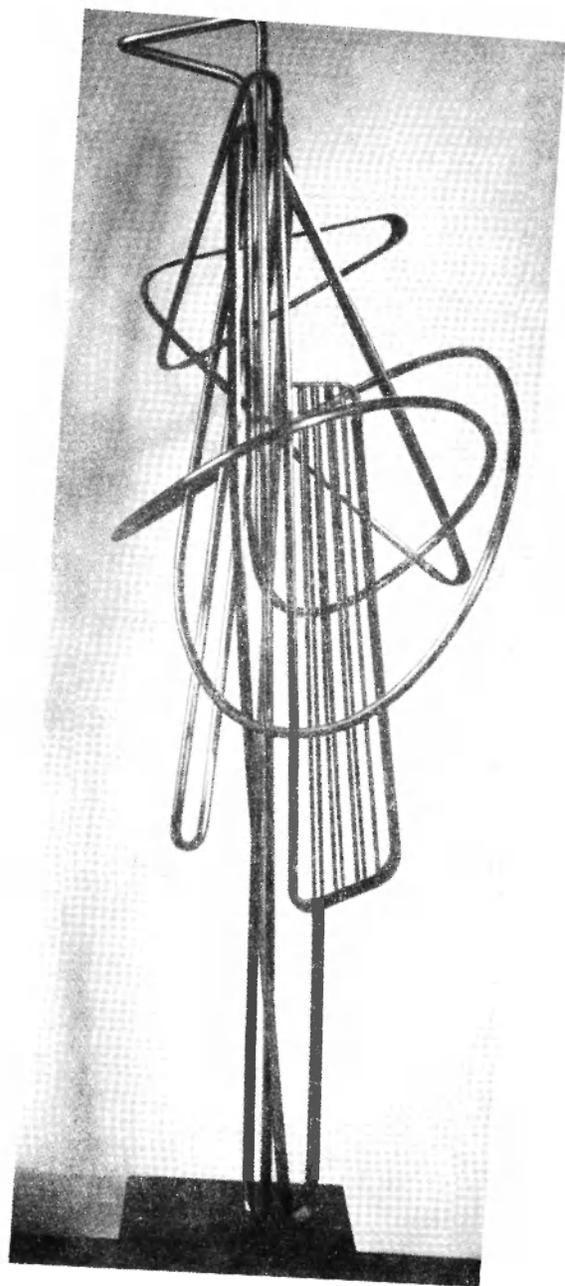
Наум Габо. Монумент на одной из площадей Роттердама. 1954—1957



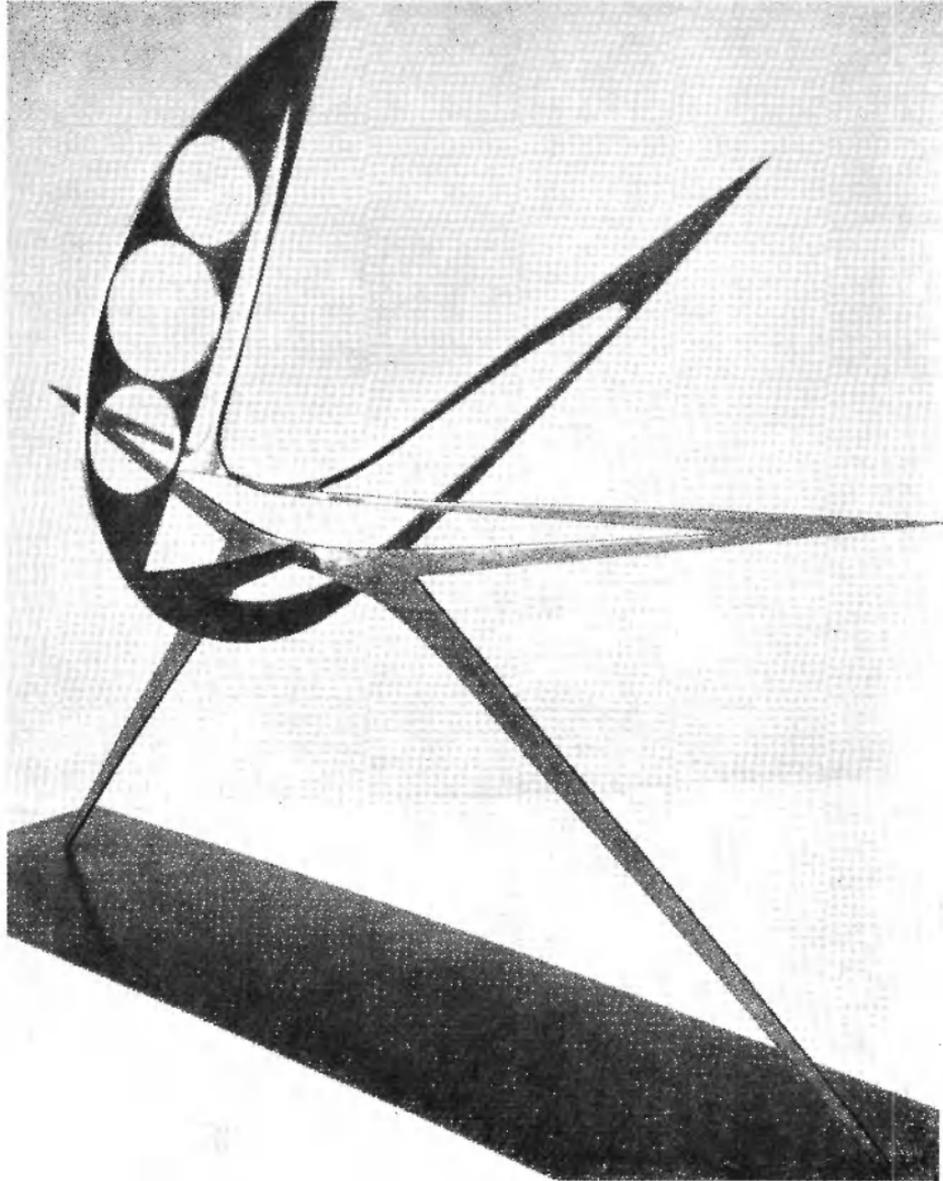
Александр Кальдер. Стальная рыба. 1934



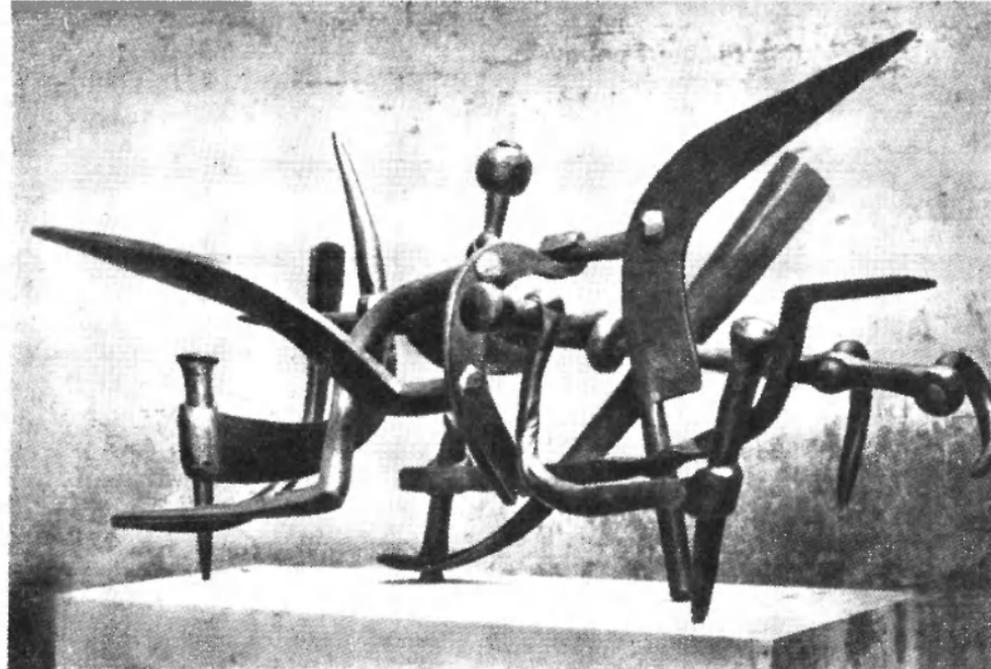
Александр Гальдер. Голубое перо. 1950



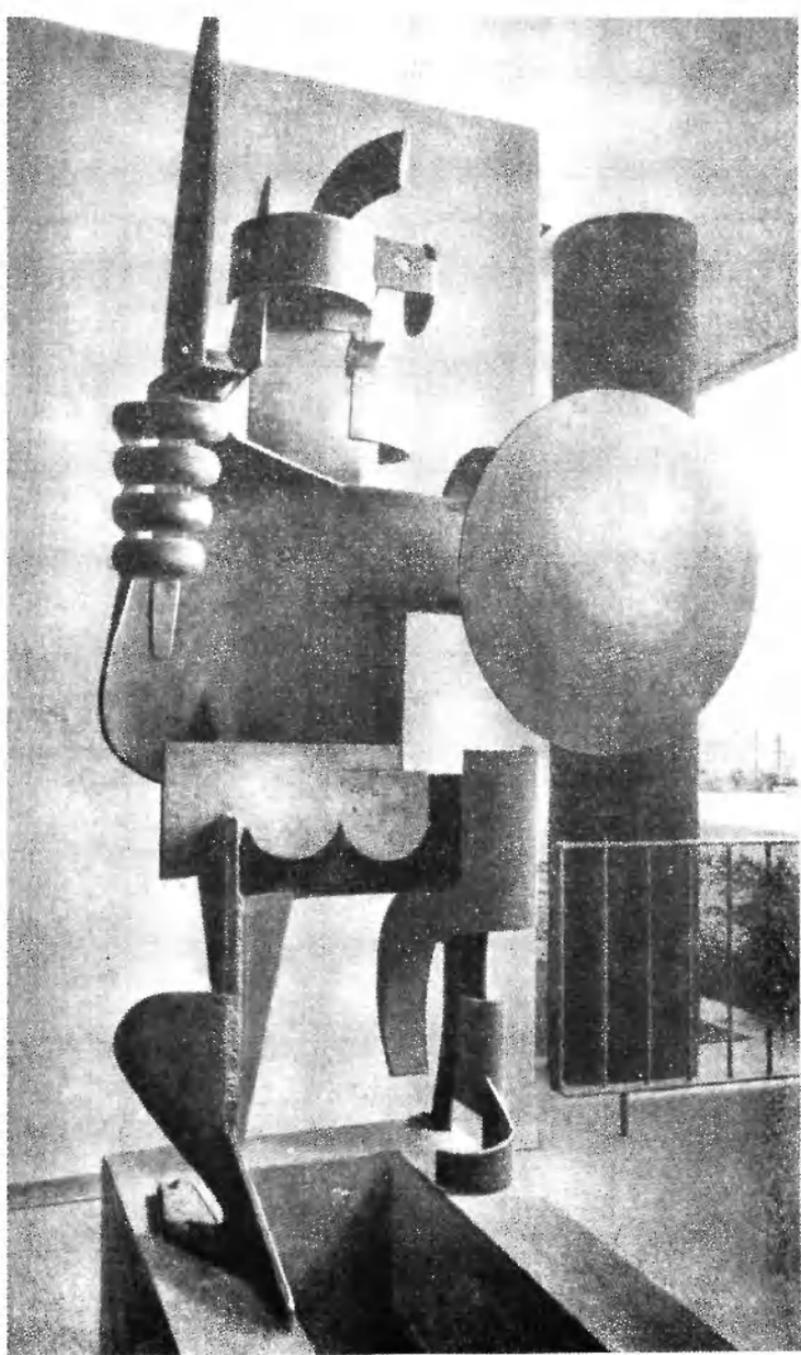
Ганс Ульман.  
Скульптура в стали. 1950



Ганс Ульман. Стальная пластика. 1954



Роберт Мюллер Узы. 1956. Кованое железо



Бернар Люгинболь. Легионер. 1958

щадей Роттердама монументального металлического сооружения, выполненного по проекту Наума Габо (1954—1957). Ядро этой громадной конструкции (высота ее около 25 метров, вес — 40 тонн) составили две вертикальные трапециевидные рамы криволинейного очертания, расставленные в основании монумента и сходящиеся в его вершине; окраинные поля рам забраны решеткой из тонких стержней. Середина рам вырезана, и в этом вырезе взору зрителя предстает расположенная между рамами замысловатая абстракционистская форма-болванка с торчащими в разные стороны «отростками».

История искусства знает многие величественные образцы монументальной пластики. Вынесенная на улицу и площадь, монументальная скульптура — будь то античная Афина Паллада, «Давид» Микельанджело или «Марсельеза» Рюда — в героических образах воспевала силу и величие нации, порыв в лучшее будущее, идеал прекрасного, богатого духом человека-героя. Современное капиталистическое общество создало монументом Габо тоже своего рода «автопортрет» эпохи, но «автопортрет» опустошенного строя, лицо которого отворачено от богатства всего человеческого, всего жизненно конкретного.

Мы уже говорили о том, что творчество Габо еще как-то выделяется из сферы техницистской скульптуры, известной своей «концептуальностью», художественно несостоятельной, но по-своему четкой и постоянной программой, лежащей в основе всех его «конструкций». Метод Габо — пример, в общем, «серьезного» творчества, подчиненного одной и той же самоценной конструктивистской идее, хотя и органически чуждой человечески и социально-правдивому искусству. Что касается других многочисленных представителей техницистской скульптуры, то у них не найти даже таких «достоинств». Каждый из них в меру своей фантазии и изощренности создает те или иные «конструкции», заботясь лишь о том, чтобы сохранить в условиях абстракционистской конкуренции «оригинальное» лицо и найти сбыт своей нехитрой продукции. Нехитрой — это по существу, по ужасающей примитивности внутреннего смысла, так как интересы конкуренции и сенсационности заставляют эти творения быть максимально причудливыми, затейливыми, ни на что не похожими и вычурными по форме. Некоторые из

них являются воплощением идеи собственно технической конструкции, то есть конструкции с явно выраженным тяготением к миру инженерных форм, другие призваны выразить эффект «металличности» конструкции, наконец, случаются и такие, в которых принципы металлической скульптуры используются для имитации человеческой фигуры.

Во многих случаях (а то и в большинстве) первый из названных сейчас вариантов техницистской «пластики» является продукцией бывших инженеров или техников, лиц, имевших по образованию или первоначальной профессии непосредственное соприкосновение с миром индустрии. Этот факт очень показателен для понимания существа техницистской скульптуры — превращения в самоцель идеалов технической конструкции и машины.

Инженером по образованию и первой профессии является ныне ставший уже «классиком» техницистского искусства Александр Кальдер — создатель «мобилей», то есть подвижных металлических конструкций. Одну из таких подвесных конструкций советский зритель мог воочию наблюдать в художественном отделе американской выставки в Москве в Сокольниках. Кальдер создавал и стабильные конструкции, но основной его жанр — это без конца варьируемые «мобили». Каждый «мобиль» представляет собой систему шарнирно соединенных металлических проволок и пластинок-лопастей, асимметрично уравновешенных относительно точки опоры или подвески. Приводимые в движение мотором или чаще всего ветром, части и детали этих конструкций колеблются в соответствии с их массой, иллюстрируя, по-видимому, принцип кинетической взаимосвязи элементов подвижной конструкции и ее динамического равновесия, как это присуще машинным формам.

Нехитрая «философия» этих произведений выражена самим Кальдером в словах: «Каждый элемент, который пребывает в движении или покое... находится в постоянном взаимодействии и игре с другими элементами своего универсума»<sup>1</sup>. Отсюда очень легко провести аналогию чуть ли не с самим космосом и взаимосвязью элементов вселенной... Иногда это и делается и оказывается, что

<sup>1</sup> «Plastik des XX. Jahrhunderts», S. 184.

«подвески» Кальдера иллюстрируют якобы состояние «взвешенности» материи, отсутствие массивности в ее строении и т. д. и т. п. Этой чепухе можно не придавать никакого значения, настолько очевидна ее несостоятельность. Но вот своеобразная интерпретация принципов кинетической конструкции, в которой движение частей системы всегда взаимосвязано, в «мобилях» действительно имеет место, и буржуазная критика сама указывает на то, что конструкции Кальдера воспринимаются как опосредованные символы «технической действительности» Америки. Против такого их толкования возражать не приходится.

Творения Кальдера пользуются успехом в западном мире, «украшают» ряд общественных мест (например, зал главного нью-йоркского аэропорта). Совсем недавно Кальдер выполнил заказ на установку своего произведения во дворе нового здания ЮНЕСКО в Париже, к сожалению, оформленного почти исключительно абстрактной живописью и скульптурой (по соседству оказалось и очередное уродливое творение печальной славы скульптора Генри Мура). Работа, о которой мы говорим, является монументальным вариантом «мобиля». Конструкция, установленная во дворе ЮНЕСКО — Кальдер назвал ее «Спираль», — представляет собой набор постепенно уменьшающихся пластин-лопастей, соединенных стержнями в систему, которая уравновешена относительно центральной оси. Ось поднята над землей на металлическом четырехреберном основании. Вся конструкция из вороненой стали. Высота скульптуры 9,6 метра, общий вес около двух тонн. Произведение это, похожее на гигантский сложный флюгер, может быть, и представляет определенный интерес с точки зрения умелого асимметричного уравновешения пятисоткилограммовой системы лопастей относительно одной опоры, но к художественному творчеству, как и все бесчисленные другие «мобили» Кальдера, оно не имеет ни малейшего отношения.

Включение «Спирали» в монументальное оформление нового здания ЮНЕСКО в качестве явления художественного порядка как нельзя красноречивее раскрывает техницистские идеалы современного капиталистического сознания, согласного на то, чтобы видеть своим зеркалом чисто инженерную конструкцию.

А вот другой инженер по профессии, также нашедший свое последующее призвание в изготовлении техницистских композиций,— Ганс Ульман. Из характеристики буржуазного искусствоведа мы узнаем, что этот «пластик» работал инженером до той поры, пока он не начал своих попыток «раскрыть свободные, неутилитарные возможности формальной выразительности металла — материала, ближайшего сфере техники»<sup>1</sup>. Что может представлять собой произведение, раскрывающее «формальные возможности» стали в совершенно абстрактной форме? Перед нами конструкция, которой Ульман дал название «Растительная форма» (1952—1953). Над двумя стальными стойками высится причудливо вырезанная плоская металлическая «фигура» с торчащими в разные стороны выступами; к поверхности ее прикреплена металлическая же спираль в полтора витка — и все! Пытаться вспомнить, какое растение и что вообще растительное могла бы напоминать эта конструкция, совершенно бесполезно — все равно не вспомнить. «Может быть, мы имеем дело не более чем с сильно увеличенными формами часов или барометра?» — в недоумении спрашивает сам только что цитировавшийся нами автор, не замечая, в какое смехотворное положение ставит он этим допущением и себя и своего подопечного.

Впрочем, чаще всего Ульман не задает и таких загадок публике, попросту представляя свои композиции как абстрактные варианты «стальной пластики». Одна из таких «скульптур в стали» 1950 года рождения находилась в экспозиции современного западного искусства на недавней Международной выставке в Брюсселе (1958). Посетители имели счастье созерцать обыкновенную... стальную арматуру, пучок стальных стержней, стоящих вертикально, часть которых опутывала кривыми и прямыми линиями центральные стержни. В другом произведении, с названием «Стальная пластика» (1954), Ульман, очевидно, задался целью продемонстрировать «свободные формальные возможности» железа быть остроугольным, как нож. Торчат в обе стороны, как стальные пики, концы основания конструкции, в перпендикулярной к нему

---

<sup>1</sup> H a n s P l a t t, Plastik, «Die Kunst der XX. Jahrhunderts», Bd. 2, S. 142.

плоскости на основании укреплена форма, составленная из двух сегментов, в одном из которых вырезаны три «облегчающих» круглых отверстия. Конструкция напоминает какой-то формалистически схематизированный «станок». Есть в ней что-то ассоциирующееся с формой сиденья, но... торчащие вверх и вбок пики окончательностей заставляют спешно отделяться от подобной аналогии.

Одной из типичных особенностей формалистического искусства, и техницистского абстракционизма в том числе, является уничтожение оценочных критериев качества произведения, широко распахивающее двери «формотворческому» цинизму, нередко откровенно наглому и хулигански вызывающему. Нет недостатка в такого рода явлениях и в техницистской «пластике». К явлениям этого порядка относятся «пространственные конструкции», лишенные уже всякого проблеска техницистской «строгости» или изобретательности и представляющие собой груды как-то оформленного металла, также претендующего на интерпретацию идеалов «технического века» и «металличности».

Типичные образцы подобной «пластики» были, например, в обилии выставлены в швейцарском павильоне на Международной художественной выставке 1956 года в Венеции. Полутораметровая композиция Роберта Мюллера под названием «Узы» была собрана из массивных кованых круглых и плоских полос железа, одни из которых являли собой обычные гнутые брусья, какие можно встретить на задворках иного заводского склада или колхозной кузницы, другие напоминали серпы различных форм, третьи — огромные зубила. Все это железо было склепано и переплетено во многих местах, что, очевидно, и натолкнуло автора на мысль назвать свое творение «Узы». Аналогично выглядели и другие работы этого «скульптора», также представлявшие собой груды, собранные из различных форм и стержней кованого железа. Название «металлолом» выразило бы смысл этих композиций куда более правдиво.

Другой характерный пример «чистой» техницистской скульптуры являла собой работа Бернарда Люгинбюля — «Элемент». Конструкция с таким названием изображала огромный двухметровый вогнутый диск из железа, приподнятый над землей на трех стержнях. Впереди, у осно-

вания диска, выступал кусок широкой трубы наподобие «объектива», по бокам которой торчали еще два тонких стержня — «перископа». Еще один «перископ» возвышался над диском...

Нельзя не упомянуть здесь об одном просто выдающемся примере техницистского хулиганства, дающем наглядное представление о пропасти цинизма и морального разложения, в которую неизбежно приводит культ абстракционизма и антиэстетизма. Речь идет о конструкции «Насилование Лукреции» работы американского скульптора Рубена Накяна и о ее «программе». Как гласит программа, композиция автора «изображает» известный исторический эпизод насилия над представительницей древнеримского рода, Лукрецией, Секстом Тарквинием, который, не в силах совладать со страстью, возбужденной в нем молодой красавицей, пробрался ночью к ней в жилище и силой овладел ею. Лукреция покончила самоубийством. Что же предстает взору зрителя в «скульптуре»?.. Нагромождение листов железа и стальных труб, сваренных друг с другом и превращенных в подобие двух хаотических пирамид высотой больше человеческого роста. Бесформенная груда из труб и жести — таковы Тарквиний и Лукреция... Но мало того, мы узнаем, что Накян, оказывается, не копирует исторический сюжет и сюжет шекспировской поэмы о Лукреции, а «перерабатывает» его, внося в него новое содержание<sup>1</sup>.

Советского читателя и зрителя, не привыкшего к чудесам «передовой» цивилизации современного капиталистического общества, в таких случаях озадачивает вопрос: неужели это возможно? Неужели художественный журнал такой страны, как США, может с серьезным видом печатать репродукции и «программу» этой жестяной галиматии, демонстрируя в качестве скульптурного фрагмента... сварной узел из нескольких водопроводных труб? Да, может, и приходится говорить, что нет ничего невозможного там, где речь идет о глубочайшем духовном и художественном кризисе отживающего строя.

Что же касается фактов абстракционистского хулиганства, то это не более как одно из своеобразных

---

<sup>1</sup> Thomas B. Hess, *Introducing the steel sculpture of Nakian: the Rape of Lucrece*, «Art news», 1958, november, p. 36.

проявлений в области формотворчества реакционной «идеологии гангстерства», имеющей сильное влияние на культурную жизнь многих капиталистических стран. Эпатировать обывателя, повергнуть его в трепет и покорность наглостью, не знающей границ, — эта воинствующая тактика «сверхчеловеков» находит себе подражателей и покровителей и в сфере «чистого» формалистического искусства.

Техницистская концепция в формалистической скульптуре, как было отмечено выше, принципиально отвлекается от мира органических форм и от человеческого облика в том числе, беря своим отправным пунктом принцип строения неизобразительной пространственно-технической структуры. Воспроизведение форм человеческого тела встречается здесь в виде исключения и не представляет существенного интереса. Это те же металлические конструкции, только имитирующие человеческие формы. Впрочем, техницистские устремления и в них обнаруживаются достаточно красноречиво. Так, например, упоминавшийся уже швейцарский скульптор Люгинболь выполнил для оформления одной новой швейцарской школы монументальную металлическую конструкцию, называемую «Легионер» (1958). В условных формах этой статуи, сваренной из листового и полосового железа, довольно нетрудно различить «торс», «ноги», «каска» легионера, держащего впереди себя в «руках» меч и круглый щит. Однако это условное сходство еще резче подчеркивает уродливость и кричащую искусственность всей конструкции в целом, этого техницистского робота, готового, кажется, попать все живое, человеческое, веселый, звонкий мир бегущих вокруг него подростков.

В заключение этого краткого экскурса в сферу техницистской скульптуры коснемся одного принципиально важного момента.

Эстетическая критика техницистской скульптуры подразумевает ясный ответ на вопрос о том, обладает ли вообще техническая конструкция *пластическим* аспектом и возможна ли в принципе скульптура как классическая художественная ценность на базе неизобразительной конструкции? Техницизм отбрасывает традицию «круглой» скульптуры и поворачивается лицом к конструкции, воспеваемая царство машины как лоно новой пластической

выразительности. Не совершаем ли мы ошибки, отказывая интерпретирующим эту тему абстрактным «пространственным» композициям в художественном значении, в праве называться искусством? Ведь признает же реалистическая скульптура условную символику обелисков, триумфальных колонн, мемориальных плит, всякого рода шаров, спилей и т. п. Почему бы тогда не быть и символической пластике металлической пространственной структуры?

Для того чтобы ответить на эти вопросы, необходимо выяснить, что означает понятие «художественная пластика», каков эстетический смысл и «объем» этого понятия. Мы подчеркиваем его эстетический аспект, так как категория «пластичности», как известно, широко распространена и в науке и технике для характеристики свойств твердых тел сохранять после деформации заданную форму.

Художественная пластика как специфическое средство *образного* отражения действительности исторически сформировалась в сложном и длительном процессе «человечения» объемной формы предметов в труде и воспитания соответствующей субъективной способности человека понимать человеческую выразительность, эмоциональное богатство предметного объема. Маркс писал, что каждая из человеческих способностей — зрение, слух, осязание, обоняние, мышление, любовь и т. д. «являются в своем *предметном* отношении или в своем *отношении к предмету*, присвоением последнего, присвоением *человеческой* действительности»<sup>1</sup>. То, как известное качество предмета становится человеческим, то есть общественным по своему содержанию качеством, зависит, писал Маркс, от «*природы предмета* и от природы соответствующей *ей* *сущностной силы* (то есть субъективной способности. — В. Т.); ибо именно *определенность* этого отношения создает особый, *действительный* способ утверждения»<sup>2</sup>. Специфической основой пластики и является высокоразвитая способность общественного человека оперировать *зрительно-осозательным* отношением к предмету как средством утверждения общественного богатства своей

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., 1956, стр. 591.

<sup>2</sup> Там же, стр. 593.

сущности — всего, что составляет субъективный мир человека конкретной социальной среды.

Сложение этой замечательной способности происходило в ходе трудового преобразования людьми *объемной формы* создававшихся ими утилитарных предметов. Деформируя глину, камень, дерево, металлы в целях придания им утилитарно целесообразной конфигурации, люди воспитали в себе на основе этой практики умение осязательно и зрительно оценивать ту или иную объемную характерность формы как «угловатую» или «плавную», «грубую» или «нежную», «массивную» или «хрупкую». Человек научился понимать способность предметного объема, быть воплощением разнообразных эмоций, запечатлевать определенное душевное настроение — быть зеркалом души человеческой. Он воспитал в себе богатый мир ассоциативных представлений, опирающихся на эмоциональную выразительность объема, и научился сознательно придавать ему нужную выразительность. Это и было формированием пластического чутья человека и самой пластики как эстетически выразительного атрибута объемной формы.

Эстетическая выразительность скульптуры зиждется на этой основе. В скульптуре человечески выразительные потенции пластики используются максимально богато, всесторонне для самостоятельного образного повествования. Формы человеческой фигуры, головы, лица скульптор-художник превращает в пластическую поэму, каждой «строкой» своей, каждым пластическим нюансом взволнованно говорящей об «общественном» человеке. В реалистической скульптуре, опирающейся на жизненно конкретные формы, тайна художественной выразительности — в *социальном* звучании *пластического объема*, а не просто в его природной похожести. Живая человеческая рука может быть прекрасна, но это не художественно-пластическая красота. Иначе скульптор, как сказал Бальзак в «Неведомом шедевре», исполнил бы свою работу, сняв гипсовую форму с руки женщины. *Художественная пластика*, повторяем, замечательна общественной выразительностью «круглой» объемной формы, наполняющим ее и «просвечивающим» в ней идейным содержанием.

Сказанное уже содержит в себе ответ на вопрос о возможности техницистской пластики. Нет, техническая

конструкция не обладает ценностью в художественно-пластическом отношении. Заменяя круглый скульптурный объем металлической пластинкой и стержнем, техницист в корне подрывает и уничтожает самую *эстетическую основу* пластики — богатство объемной интерпретации формы в русле идейных устремлений. Стержень или пластинка в такой же степени бессильны быть носителями этого богатства, в какой черный и белый цвета бессильны выразить эмоциональное волшебство живописной красочности и колоризма. Конструкции Габо, Кальдера, Люгнбюля и других техницистов, строго говоря, поэтому вовсе не представляют собой явления пластического порядка. Даже тот внешний формалистический эффект, который порой бывает им присущ, есть эффект пространственной структуры, но никак не пластического объема и не пластической эмоциональности. Конструкции эти скорее могут иметь нечто общее с принципами архитектурного организма, хотя идут они прежде всего от идеала технической формы-структуры.

Таким образом, техницистская «пластика» лежит, по существу, вне эстетических границ скульптуры, вне ее природы, в своих пределах она не может рассматриваться иначе как факт полного разложения пластического искусства в одном из важнейших разветвлений современной капиталистической скульптуры.

Не приходится говорить о том, что значение данного приговора еще более усугубляется абстрактностью, неизобразительностью техницистских конструкций, их жизненной бессодержательностью и бесплодностью в этом отношении. Не всякая объемная форма, воспроизводящая «похоже» черты человеческого облика, только по одному этому может считаться произведением пластического искусства. Для этого она прежде всего должна обладать отмеченным выше качеством пластической образности. Но во всякой жизненно правдивой скульптуре — в пределах всех ее разнообразных исторических стилей — огромный эмоциональный накал и пластическая экспрессия формы не существовали вне изобразительной конкретности, вне воспроизведения скульптурой реальных черт человека, животных, растений. Даже символическая пластика обелисков, колонн, пирамид, шпилей и т. п. опирается в своей выразительности на реальные про-

образы, на различные жизненные формы, своеобразно которых путем длительного исторического «обволакивания» ассоциативно символическими представлениями стало основой образной выразительности и понятности подобных форм.

И это неизбежно, потому что не существует в действительности объемной формы вне индивидуальной конкретности того или иного предмета, вне его видимой определенности. «Объем вообще» фигурирует как физическое научное понятие и обозначается соответствующим знаком. Но это — мысленная абстракция, отвлекающаяся от конкретно-чувственного. Искусства же нет вне чувственно воспринимаемых форм. И тут абстрактный объем превращается в нечто, лишенное жизненных связей и с внешним миром и с «логикой чувств» человека, превращается в *бессмыслицу*. Ощущение этой бессмысленности, полнейшей чуждости формы чему-либо, что может быть связано с нашим жизненным опытом, является, в конечном счете, единственным отчетливым результатом восприятия и оценки всякой абстракционистской «скульптуры», в том числе и техницистской.

В заключение скажем несколько слов о проявлении техницизма в музыкальном искусстве. Как это ни может показаться неожиданным, но и в этой области творчества техницистские тенденции проложили себе дорогу, выразившись тут едва ли не в самом крайнем формотворчестве. Речь идет о «конкретной» и «электронной» музыке, со стихийной силой распространившейся в формалистическом искусстве Запада начиная примерно с 1948 года<sup>1</sup>.

И «конкретная» и «электронная» музыка построена на принципиальном отрицании интонационных основ му-

---

<sup>1</sup> Справки о конкретных фактах техницистской музыки опубликованы в журнале «Советская музыка» (1957—№ 2, 6, 11 и 1958—№ 5, 8, 11) и в статье «Размышления о музыке атомного века» В. Орлова («Советская культура» от 1 июля 1958 г.). Сообщение о новейшем произведении техницистской музыки — «электронной поэме» Ш. Корбюзье с демонстрацией звукозаписи поэмы — было сделано В. А. Васиной-Гроссман на теоретической конференции, состоявшейся в декабре 1958 г. в Институте истории искусств АН СССР. Ряд произведений электронной западной музыки прослушивался нами в звукозаписях.

зыкального образного языка, на отрицании ладотональной системы, превращающей последование изменяющихся по высоте звуков в гармоническое качество, качество эстетического порядка. Техницистская «музыка», отбрасывая гармонические основы звукоряда, выдвигает в качестве самостоятельной «новой» ценности сам по себе набор реальных звуков, издаваемых разнообразными новейшими техническими предметами или явлениями окружающей нас действительности. Формалистическая задача, которая при этом ставится, — «преодолеть тональный барьер» и освободить «новую» мелодику «от всяких тональных и гармонических зависимостей» — имеет и в данном случае своей основой идею о наступлении новой «технической» и «атомной» эры, сокровенная индустриальная сущность которой не может быть якобы выражена звуками традиционных музыкальных инструментов и «обычной» гармонии.

В каждом из отдельных видов искусства влияние общей техницистской концепции преломляется через его специфику, принимает своеобразные именно для данного искусства формы. В музыке осуществление идеалов техницизма достигается по двум главным направлениям: отражение новой звукошумовой характерности XX века, возникшей на основе прежде всего широкого внедрения «индустриальных» звуков в нашу жизнь, и создание новой музыки непосредственно на базе звукоряда, присущего некоторым новейшим электротехническим аппаратам (электро- и радиогенераторы). Первое направление воплощает «конкретная» музыка, второе — «электронная», но обе они одинаково порождены техницистской идеологией<sup>1</sup>.

Одно из новейших технических изобретений — магнитофон — дало в руки «конкретникам» средство приобрете-

---

<sup>1</sup> Об этих истоках «конкретной» музыки красноречиво писали еще в начале нашего века итальянские футуристы — пионеры техницизма: «Пройдемте вместе по большой современной столице с ушами более внимательными, чем глаза, и мы будем варьировать удовольствие нашего чувствования, различая бульканье воды, воздуха и газа в металлических трубах, урчанье и хрипы моторов, дышащих с неоспоримой животностью, трепетанье клапанов, движение поршней, пронзительные крики механических пил, звучное скольжение трамвая по рельсам...» («Манифесты итальянского футуризма», М., 1914, стр. 54).

ния к «строго техницистской» музыке. Записанные на магнитную пленку те или иные конкретные шумы становятся источниками бесконечных технических производных, новых по высоте и тембру звуков, добываемых путем изменения скорости вращения пленки с «первичным» звуком. Создается своеобразная палитра самых различных звуковых образований, обязанных своим существованием уже специфике самих по себе технических особенностей магнитофона. Основываясь на этом принципе, изобретатель «конкретной музыки» Пьер Шеффер соорудил не так давно магнитофон особой конструкции, снабженный системой клавишей, нажатие на которые изменяет скорость вращения пленки с учетом структуры хроматической гаммы и таким образом дает возможность получать некую упорядоченную «композицию» шумов, разных по высоте и тембровой окраске.

Перед нами снова — теперь в сфере звукового творчества — вырастает краеугольный принцип эстетики вещицизма: замена эстетической организации образа в целях выражения определенного идеологического содержания самоценным конструированием предметного материала, каким в данном случае выступает физическая природа звука, связанная с тем или иным техническим источником. Процесс сочинения музыки превращается в изобретение «нового звука» как такового. «Отныне работа композитора, — провозглашает Пьер Шеффер, — начинается с создания самого звукового материала»<sup>1</sup>.

После всего, что говорилось выше, нет нужды странно доказывать, почему этот принцип ничего общего не имеет с искусством, даже если отнестись к «конкретникам» вполне серьезно. Суть дела заключается в том, что эстетическое творчество, и искусство в особенности, начинается не с выразительности какого-либо отдельного фактора — будь то единичный звук, или единичный цвет, или единичная линия, — а всегда лишь с определенной *организации* комплекса таких средств в систему образа, построенную на гармоническом соотношении друг с другом всех слагаемых. Даже самый прекрасный локальный цвет является для нас таким, только сопоставленный с другими цветами — сознательно или бес-

---

<sup>1</sup> «Советская музыка», 1958, № 5, стр. 123.

сознательно, все равно. Вся образная выразительность искусства зиждется на тончайших соотносительных нюансах и градациях, открываемых и устанавливаемых художником, на совокупности слагающих картину линий и цветов в живописи, интонаций, гармоний и ритмов — в музыке. Художник изобретает каждый раз не новый цвет, а новую гамму, композитор — не новый звук, а новую гармонию или мелодию. И только потому художник «творит по законам красоты», осваивает предмет эстетически. Изобретение же отдельного нового звука, как и нового цвета, есть факт чисто технический (новый источник звука, новая краска).

Нетрудно понять, почему лишенное эстетического смысла творчество новых звуков, шумов и их механических комбинаций выливается у техникстов в чистое трюкачество, граничащее порой с музыкальным хулиганством. Американский композитор-конкретник Джон Пейдж прославился, например, сначала созданием музыки для «подготовленного рояля», то есть рояля, между струнами которого закладываются всевозможные мелкие предметы (карандаши, резинки, лезвия и т. п.), а потом созданием произведения «Воображаемые пейзажи», исполняемого... двенадцатью радиоприемниками одновременно.

Гораздо серьезнее, по-видимому, обстоит дело с электронной музыкой — музыкой, основанной на акустических свойствах электромагнитных волн, возбуждаемых электрогенераторами. Виолне возможно, что тут таятся источники новой звуковой и тембровой выразительности, которая обогатит арсенал средств современного и будущего композитора. То, что нам приходилось слышать до сих пор из опытов в этой области звукотворчества, во всяком случае, не дает оснований полностью сомневаться в такой возможности. Тембровая необычность, незнакомый до сих пор огромный регистровый диапазон электрогенерируемых звуков производят свежее и по-своему сильное впечатление, отнюдь не отрицательного порядка. Но что касается «музыки», слагаемой из таких звуков, то она еще лишена той эстетической организованности, которая одна делает из новых звуков художественный язык. Сегодня этого нет, и слушателю преподносится просто комбинация звуков, которая, впрочем, как-то

организуется по принципу метро-ритмического и темброво-регистрового контраста и способна в каких-то частях произвести позитивный эффект и даже доставить удовольствие. Однако электронная музыка находится сейчас настолько в зачаточном состоянии, что мы не берем на себя смелость рассуждать о ней дальше и оставляем этот разговор на будущее.

На этом мы закончим рассмотрение новейших примеров техницистского искусства — эстетики техницизма в действии. Что касается других видов искусства, таких, как театр, живопись, литература, танец, кино, то в большинстве из них техницистские устремления, естественно, не находят подходящей почвы для такой прямой и широкой реализации, как в архитектуре, прикладном искусстве, скульптуре или музыке, в силу отсутствия у первых соответствующих «материально-технических» предпосылок.

В живописи или литературе культ технической формы и апологетика «индустриального века» могут иметь место, но уже в плане сюжетно-образовательном.

Об одном интересном примере такого проявления техницистских идеалов в живописи стоит рассказать. В 1955 году английская компания «Шелл петролеум компани», встревоженная тем обстоятельством, что нефтяная индустрия до сих пор не нашла своего достойного отражения в изобразительном искусстве, заказала большой группе молодых художников серию картин, в которых авторы должны были попытаться раскрыть сущность нефтепромышленности XX века как некоей «витальной» области индустрии<sup>1</sup>. Подобное меценатство не является

---

<sup>1</sup> Автор статьи об этом событии Вилли Ротцлер в патетических словах вопрошает за высоких заказчиков: «Можно спросить, почему, например, художники в такой ничтожной мере интересуются фактом индустриальной цивилизации?.. Индустрия в такой степени преобразовала нашу эпоху, что это явление несравнимо ни с каким другим из прошлых эпох. Большая часть сегодняшнего человечества живет в индустриальной среде, существует рядом с индустрией и благодаря индустрии. Наша жизнь вообще немислима без индустрии. Что может быть более характерным для нашего времени, чем индустрия? Но почему же тогда этот факт или совсем не отражается, или отражается очень мало в художественных выставках? Что думают художники о явлениях индустрии?» (Willy Rotzler, *Die Kunst und die Zeitprobleme*, «Werk», 1956, Н. 10, S. 329.)

редкостью в западном искусстве и не всегда так бескорыстно, как может показаться на первый взгляд. Молодым живописцам была предоставлена полная свобода в выборе средств выразительности, объектов изображения, стилистики, за исключением заданной общей темы. В результате было создано несколько сот произведений — от более или менее реалистических до самых абстракционистских, — воссоздающих, надо сказать, в отдельных случаях с большой силой выразительности картины индустриального пейзажа. В подавляющей массе полотен человеческие образы отсутствуют. Из всего этого количества жюри отобрало девяносто картин, из которых была составлена сугубо техницистская по своему идейному пафосу экспозиция, демонстрировавшаяся затем в столицах Европы и Америки.

Особое место в плане проблематики художественного техницизма занимают капиталистическое кино и телевидение. Однако рамки настоящей работы не предоставляют возможности останавливаться сейчас на этом вопросе, требующем тщательного рассмотрения. Некоторых общих причин техницистских искажений в кино и телевидении, порождаемых неверной оценкой места технического фактора этих искусств в их изобразительной ткани, мы коснемся в заключительной главе работы, говоря об отечественном кино.

Итак, мы познакомились с образами техницистского искусства в ряде его видов — познакомились с неприкрытой художественной реальностью техницизма как важнейшего участка современной капиталистической идеологии и культуры. Мы могли воочию убедиться в том, какова жизненная форма проявления главного догмата техницистской веры — «искусство есть техника, превращенная в самоцель». Перед нами прошли архитекторы, инженеры, скульпторы, композиторы, среди них — пользующиеся большой известностью в капиталистическом мире, и все они поклонялись одному божеству — технической вещи, поклонялись как рабы стоящему над ними властелину. Не люди, не их живые страсти и чаяния, не их борьба за счастье и красоту на земле, а кусок железа, ферма и вращающаяся магнитофонная пленка стояли и стоят перед их взором, в котором капиталистические отношения убили социальную перспективу и зоркость.

Теперь читателю самому нетрудно будет протянуть нити, связывающие в одно неразрывное целое идеи, с которыми он познакомился в писаниях Шпенглера, Тили и Франкастеля, с живой практикой и конкретными установками техницистского искусства. Провозглашение непосредственной зависимости человека от техники (ликвидация общественного бытия и сознания), прямое выведение «художественного» из технического, определение искусства как техники, превращенной «в самоцель», «социология» без социальной идеологии и т. п. — все это оказалось не абстрактными, не отвлеченными понятиями, а живыми, чувственно воспринимаемыми фактами техницистского капиталистического искусства, его плотью и кровью. Плотью и кровью его является и то, в чем фокусируется, в конечном счете, действие всех этих факторов, — *разрушение красоты и прекрасности искусства, воинствующая проповедь антиэстетизма*. Каждый из техницистов с чистым сердцем и спокойной совестью мог бы повторить вслед за Габо и Певзнером: «Мы не меряем своих произведений на аршин красоты, не взвешиваем их на пуды нежности и настроений»<sup>1</sup>.

Тем самым перед лицом великого мирового искусства, к которому человечество обращается как к неиссякаемому роднику прекрасного, к роднику богатейшего эмоционального наслаждения и эстетического опыта, техницистское формотворчество само выносит себе смертный приговор. Снова оно подтверждает, что в современных условиях только искусство социального, и прежде всего социалистического реализма, отражающее общественное богатство личности, веру в лучшее призвание человека и борьбу народов за коммунизм, способно быть и является лоном высочайших художественных достижений. Мы знаем, что так оно и есть.

---

<sup>1</sup> По фотокопии «Реалистического манифеста» в монографии «Gabo», London, 1957.

## ЗА ПРАВИЛЬНОЕ СООТНОШЕНИЕ ТЕХНИЧЕСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО

**Н**ичто из того, с чем соприкасается человек — будь то явление, которое он непосредственно наблюдает или о котором он узнает только из книг, — не проходит бесследно для формирования его духовного облика, его взглядов на мир, его поведения и образа действий, в конечном счете. Борьба с тем или иным враждебным нам направлением в эстетике и искусстве не может быть и не является для нас «искусствоведческой» самоцелью. Она есть часть неустанно проводимой Коммунистической партией политики воспитания трудящихся в духе коммунистических идеалов, есть часть борьбы за кристальную чистоту и бескомпромиссность коммунистического сознания. Всякое, даже незначительное «помутнение» этого сознания наносит вред делу коммунистического строительства, ослабляет волю и наступательную энергию бойцов. Поэтому-то разоблачение капиталистических идей и фактов в области искусства является важнейшим делом нашей внутренней идеологической жизни, ответственным участком коммунистического воспитания трудящихся.

Вот почему не должно проходить незамеченным ни одно из возможных проявлений эстетики техницизма и в социалистической художественной сфере, ни одно нарушение правильного взаимодействия техники и эстетики, которое вело бы к подрыву идеологического фактора там, где он призван играть значительную воспитательную роль. Наша страна семимильными шагами движется по пути технического прогресса, обгоняя капиталистический мир по самым важным и передовым отраслям промышленного производства. Техника, облегчая труд советского чело-

века, приобретает все больший удельный вес во всех отраслях его созидательного творчества и быта. Не остается незатронутой этим неодолимым прогрессивным процессом и сфера художественной практики. Если мы обратимся к таким, например, областям, как архитектура, новейшее кино, телевидение, современное прикладное искусство, то в них современные технические приемы и изобретения внесли за последнее десятилетие много такого, что существенно видоизменяет их образную структуру и стилистический облик. Менее очевидное влияние технического прогресса, безусловно, как-то сказывается и на других видах художественной деятельности человека. В этих условиях проблема взаимоотношения техники и искусства, «технического» и «эстетического» сама собой приобретает остроту и актуальность, поскольку от правильного ее решения зависит правильность разрешения многих важных практических вопросов советской культуры.

Возможность техницистских ошибок в социалистической художественной практике обуславливается не социальными причинами. Техницизм как *социальное* явление — плоть от плоти капиталистического образа жизни и глубоко чужд общественным отношениям и мировоззрению советских людей. В социалистическом обществе и хозяйстве нет места никаким слепым стихийным силам, возвышающимся и господствующим над отдельным производителем. Советский человек не раб, а хозяин условий своего труда и создаваемых им вещей, поскольку средства и продукты труда равно принадлежат у нас всем и каждому, не «отчуждены» от личности трудящегося. Органический гуманизм нашего общества *принципиально исключает* какой-либо концептуальный техницизм и техницистскую эстетику.

В свое время, в 20-х годах, техницистские установки получили известное распространение в художественной жизни молодой Советской республики и нашли свое отражение в печати. Неокрепшая культура нового общества, едва возникшего из недр капитализма, отдала дань этому течению, что было связано с сильными буржуазными влияниями вне и внутри нашей страны и неразвитостью многих конкретных вопросов становившейся эстетики социалистического реализма. Демагогически и вульгарно

извращая исторический характер культурной миссии рабочего класса — «производственного» класса, теоретики ЛЕФа и Пролеткульта объявили «промышленный быт» и «мир индустриальной техники» сам по себе единственным адекватным и высшим выражением пролетарского мировоззрения и пролетарского искусства. В архитектуре и в других видах искусства доминировали конструктивисты, идеалом которых была новейшая техническая конструкция и вообще «конструктивность» художественного языка.

«...Современное промышленное предприятие конденсирует в себе все наиболее характерные и потенциальные в художественном отношении особенности новой жизни»<sup>1</sup>, — беззастенчиво провозглашалось в работах этих людей. Красота отождествлялась с техникой как таковой: «Эстетическое восприятие... в нас существует, но элементом, наилучше его удовлетворяющим, становится теперь голая в своей неприкрашенности конструктивная форма»<sup>2</sup>. Впрочем, и само понятие красоты подвергалось третированию, называлось «пресловутым» и т. п. В этих теориях происходила, по сути дела, ликвидация искусства как идеологической деятельности, ликвидация его как особой формы общественного сознания и познания. «Единственным законом, единственным критерием» художественной деятельности была выдвинута «социально-техническая целесообразность»<sup>3</sup>, а «наиболее приспособленная по своей конструкции, по форме лучше всего выполняющая свое назначение вещь» объявлялась «совершеннейшим произведением искусства»<sup>4</sup>. Нет смысла множить здесь примеры этой техницистской и конструктивистской эстетики 20-х годов. Она была однообразна в своих стандартных приемах ликвидации общественной специфики искусства путем отождествления его с материальным «строительством реальной жизни» и голого провозглашения любой совершенной конструкции эталоном «красоты» и «художественности». Победа социализма в нашей стране выбила из-под этой теории зыбкую социальную подоплеку, выражавшуюся в наличии у нас в 20-х годах остатков неискоренных форм буржуазной экономики и быта. После-

<sup>1</sup> М. Я. Г и н з б у р г, Стиль и эпоха, М., 1924, стр. 84.

<sup>2</sup> Т а м ж е, стр. 122.

<sup>3</sup> Б. А р в а т о в, Искусство и производство, М., 1926, стр. 90.

<sup>4</sup> Т а м ж е, стр. 91.

дующий грандиозный расцвет богатого своей революционной идейностью советского искусства и культуры привел сегодня к утверждению такого понимания художественного творчества в эстетике социалистического реализма, по сравнению с которым проповедь новейших технических форм и конструкций как самоценных истоков «новой» красоты и искусства «современной эпохи» не может не выглядеть верхом наивности и вульгаризаторства в эстетике.

Однако явления, *подобные* техницизму, могут быть вызваны не только прямыми социальными причинами. Аналогично тому, как идеализм в философии имеет не только классовые, но и специфически гносеологические, внеклассовые истоки, техницизм может явиться результатом и просто неправильной оценки, чрезмерного самоценного преувеличения культурной роли современной техники и технического фактора в искусстве вне реакционной идеологической основы. В условиях социалистической культуры у людей, совершающих такого рода ошибки, создаются, однако, определенные субъективные предпосылки для некритического восприятия формально схожих идей техницистской эстетики и подпадания тем самым под влияние буржуазной идеологии. Понятно, что во всех таких случаях — совершается ли это сознательно или незаметно для ошибающегося — выигрывают наши идейные и политические противники, а делу коммунистического воспитания и советского искусства наносится ущерб.

В связи с этим мы позволим себе коротко остановиться в заключительной части настоящей работы на некоторых вопросах правильной интерпретации технического фактора в советской художественной практике. Вопросы эти достаточно новы и многообразны, чтобы можно было надеяться исчерпать их в данной работе. Не задаваясь такой целью, мы на примере двух-трех показательных художественных ситуаций хотим привлечь внимание читателя к возникающим тут актуальным творческим задачам и некоторым аспектам их решения.

Возьмем такую область творчества, как архитектура. Архитектурное строительство — это часть материального производства и промышленности, и поэтому, как ни в каком другом искусстве, художественное творчество в архитектуре находится в зависимости также и от уровня

развития техники, предоставляющей зодчему средства для воплощения своих творческих замыслов. Будучи одним из важнейших формообразующих факторов в архитектуре, строительная техника во многом определяет изначальные возможности пространственно-тектонических образований в архитектуре и в конечном счете возможности (в известных широких пределах, разумеется) создания архитектором тех или иных конкретных художественных композиций. Технический момент никогда не объяснит сам по себе эстетического своеобразия отдельного сооружения или стилистической неповторимости архитектуры какой-либо эпохи, но многие предпосылки стиля он безусловно определяет самым решительным образом. И когда исторический прогресс техники привносит в архитектуру принципиально новые конструктивные системы и материалы, то тем самым создаются объективные условия, со своей стороны — помимо социально-идеологических причин — вынуждающие смену «старых одежд» архитектуры новыми.

С этой точки зрения архитектура нашего времени претерпевает подлинную революцию в части формы. Внедрение сборных железобетонных и стальных каркасных конструкций, развитие крупноблочного и крупнопанельного строительства, широкое применение таких совершенно новых строительных материалов, как алюминий, высокопрочное «конструктивное» стекло, разнообразные синтетические и пластические материалы, подвергло структуру и внешний вид современного архитектурного сооружения изменениям, резко выделяющим и как бы «вырывающим» его из многовекового традиционного ряда архитектурных форм, базировавшихся на работе каменной конструкции и технике каменной кладки. Мы имеем дело с диалектическим «прерывом постепенности» и возникновением нового качества в области архитектурной формы. В советском зодчестве этот процесс начал осуществляться лишь в последние несколько лет, но развивается он стремительно, с неизбежностью подлинного прогресса. В пейзаж наших городов смело входит новая, не во всем еще привычная архитектура подчеркнутой «конструктивности» и «индустриальности», тонких несущих стоек, больших поверхностей гладкого стекла, сверкающего алюминия, никеля и стали, люминесцентного освещения,

архитектура новых своеобразных объемно-пространственных композиций.

Налицо быстрое становление черт нового стиля в советской архитектуре, складывающихся — в тех границах, в каких архитектурная форма определяется технико-конструктивной основой строительства, — под непосредственным влиянием радикальных прогрессивных новшеств, завоеванных современной строительной техникой и производством стройматериалов. Противоречит ли это явление эстетическим запросам советских людей — жителей середины XX века? С точки зрения марксистско-ленинской эстетики даже постановка такого вопроса неправомерна, ибо на него не может быть двух ответов. Конечно, нет! Марксистско-ленинская эстетика защищает идею современности, исторической актуальности искусства во всех его звеньях — от идейно-политической современности художественного содержания до полной современности художественной формы. И, разумеется, в тех видах эстетического творчества, где, как в архитектуре, на форму произведения накладывает свой отпечаток техника, ее проявление также должно быть современным.

В эстетике это требование имеет не формальный, но глубоко содержательный смысл. Дело в том, что и «техническая» современность и выразительность формы по своему способствуют правдивому отражению действительности и мировоззрения советского человека, поскольку великолепные достижения современной техники и влияние, оказываемое ею на окружающую нас среду, также составляют часть нашей души, нашего жизнеощущения. Ведь техника не создается сама собой. В ее продуктах материализованы и мощь человеческого познания, власть людей над природой, творческое дерзание, порыв мечты и вдохновения. В советском обществе восприятие технического прогресса неотделимо к тому же и от гордости за наши социалистические отношения, открывающие такие возможности для проникновения в тайны природы и технического творчества. Не только искусство, но и собственно техника является своеобразным «зеркалом человека», и в этом между ними — свои точки эстетического соприкосновения. Недаром Маркс писал, что «история промышленности и возникшее предметное бытие промышленности являются раскрытой книгой человеческих суц-

ностных сил, чувственно представшей перед нами человеческой психологией...»<sup>1</sup>. Находящиеся в нашем распоряжении продукты современного научного знания и индустрии незаметно, но властно изменяют наши представления о вещах, о критериях удобства, о мере простоты и целесообразности, наши вкусы и притязания к тому, что нас окружает. Примечательно, что, несмотря на радикальную новизну современных веяний в советском зодчестве в сравнении с той каменной «рустованной» и «ордерной» архитектурой, которая царила у нас еще не так давно, первые довольно легко и радостно, с чувством удовлетворения принимаются сегодня широкими массами. И это вполне закономерно — архитектура нового, конструктивного стиля несравненно более полно отвечает нашим представлениям в той части, в какой они формируются современной наукой и техникой. Архитектура тяжеловесных рустованных каменных фасадов, массивных каменных простенков, колонн и карнизов уходит в безвозвратное прошлое, уступая место намного более легким формам, дающим за счет увеличения прочности материалов и уменьшения конструктивного тела здания больший простор прозрачным стеклянным поверхностям, а с ними пространству, солнцу и воздуху в помещении. «Можно ожидать, что мир будущего, — пишет один из современных ученых, — будет выглядеть воздушнее, станет похожим на волшебное царство больше, чем мир настоящего или прошлого»<sup>2</sup>.

Это один аспект прогрессивного воплощения техники в сегодняшней советской архитектуре. В нашей стране усиление «техничности» и «индустриальности» в архитектурном строительстве имеет в современных условиях и вторую важнейшую сторону, обусловленную задачей скорейшего обеспечения всех трудящихся полноценным жильем в общей борьбе за рост благосостояния советского народа. Необходимость максимально быстрого разрешения этой кардинальной задачи вызвала к жизни строительство по типовым проектам и индустриальное изготовление деталей и частей жилого дома как наиболее эффективного пути обеспечения достаточно высокого качества стандар-

---

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., 1957, стр. 139.

<sup>2</sup> Д. Томсон, Предвидимое будущее, Изд-во иностранной литературы, 1958, стр. 74.

тизированных жилых секций, быстрых сроков возведения зданий и наибольшего удешевления строительства. Правда, в известной мере требования индустриализации диктуются и самостоятельными, независимыми от «жилищной проблемы» целями технического прогресса в строительном производстве. Однако не следует абсолютизировать роль последнего фактора в архитектуре — размеры технической унификации структуры и форм комнаты, квартиры и жилого дома в принципе ограничены теми рамками, за которыми дальнейшая технизация жилья грозит серьезным нарушением свободы и эмоциональной полноты нашего проживания в жилище. А без этого оно превратилось бы в безрадостную камеру для «отправления бытовых функций».

На наших глазах формы жилищной архитектуры стремительно «технизуются». Большинство из них изготавливается на специальных строительных заводах, на заводском конвейере. Заводы домостроения сегодня выпускают таким способом не только блоки и панели стен и перекрытий, но в самое последнее время уже и целые комнаты и санитарно-технические помещения. В этих условиях процесс сложения общей формы дома все больше превращается в процесс сборки (также максимально механизуемой) готовых, индустриально изготовленных частей здания. Тем самым и эта *общая форма* оказывается в определенном смысле слепком индустриального процесса и машинного производства.

Не приходится сомневаться, что и этот второй аспект вхождения новой техники в советскую архитектуру в целом прогрессивен по своему существу. Ремесленный способ производства канул в Лету, и недавняя индустриальная отсталость и избыток неэкономичного и непроизводительного ручного труда в нашем архитектурном строительстве были вопиющим анахронизмом в этой области. Мы не имеем возможности вдаваться здесь в детали сложной и актуальной проблемы создания машиной произведений, обладающих художественной ценностью, но, без сомнения, сама по себе индустриализация процесса изготовления архитектурной формы не будет препятствием на пути достижения художественной выразительности и идеологической конкретности советской архитектуры. Техника лишь выполняет и воплощает творческую волю чело-

века. А творческий замысел архитектора может быть сколько угодно художественно своеобразным и насыщенным (в пределах широких индустриальных возможностей), если только при этом обеспечиваются условия — прежде всего *вариантность* компоновки общей формы здания, — достаточные, чтобы избежать нивелирования и монотонности в архитектурном комплексе и создать разумное многообразие конкретных композиций зданий в рамках определенного типологического единства.

Влияние отмеченных выше двух основных путей технической реорганизации советской архитектуры на ее дальнейшее стилистическое формообразование необыкновенно значительно, далекоидущее по своим практическим последствиям. Однако можем ли мы, максимально полно и всесторонне раскрывая прогрессивность этого процесса, считать, что только им одним или хотя бы даже преимущественно им ограничивается содержание стилиевой эволюции советской архитектуры в ее настоящем и ближайшем будущем? А ведь задача формирования полноценного социалистического стиля в советской архитектуре специально была оговорена в отчетном докладе Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС. Для того чтобы ясно ориентироваться в этом вопросе, необходимо помнить, что *стиль как художественное явление обладает исторической конкретностью только в художественно-идеологическом или эстетико-идеологическом плане*. Мы уже приводили в качестве примера резкое стилиевое различие архитектур Возрождения, барокко и классицизма, базировавшихся на одной и той же технико-конструктивной основе, и современное различие между архитектурой социалистических и капиталистических стран, также использующих, в общем, одни и те же строительные материалы и конструкции. Аналогичный стилиевой контраст резко выражен в социалистической, с одной стороны, и с другой — в капиталистической живописи, скульптуре, литературе, кино, хотя и тут обеими сторонами используются одни и те же материальные средства создания художественных образов. Ясно, что во всех этих случаях стилиевое размежевание искусства разных социально-экономических формаций проходит в плоскости социальной и идеологической и зависит в первую очередь от воплощаемого данным искусством конкретного *общественно-эстетического идеала*.

Если к этому прибавить, что понятие художественного стиля имеет универсальное значение и в приложении ко всем видам искусства характеризует качество, которое намного шире технического фактора в отдельных искусствах, то мы поймем, что техника не может играть главную, ведущую роль в образовании стиля социалистической архитектуры, хотя бы техника и занимала здесь несравненно большее место, чем в остальных видах искусства. До тех пор пока мы кроме материально-функциональных и конструктивных требований будем предъявлять к нашей архитектуре требования и идеологического и эстетико-художественного порядка — а советская теория архитектуры не собирается от этого отказываться, — до тех пор в определении *стиля* советской архитектуры решающее значение будет иметь эстетико-идеологический фактор в отношении нашего строящего коммунизма общества. Другого решения здесь быть не может<sup>1</sup>.

Обычная трудность, возникающая при более конкретном приложении этого решения к области реальной художественной формы, состоит в том, что и в социалистическом и капиталистическом искусстве во всех его видах используются многие идентичные средства выразительности для создания художественных образов, что порождает у некоторых иллюзию определенной стилевой общности, «переключки» между искусством социалистических и капиталистических стран. Так, в музыке действительно используются общие средства выразительности, как и создаются новыми музыкальными инструментами, современным симфоническим оркестром, приемами композиции, оркестровки, в кино можно вполне говорить о на-

---

<sup>1</sup> Социально-идеологическая конкретность всякой, и советской, архитектуры в соответствии со специфичностью ее основного назначения в жизни людей обнимает собой и материально-функциональное содержание архитектурных сооружений, а не только конкретность ее общего идейно-художественного облика. В том, как жилищное строительство в нашей стране по своему размаху и массовости, по функциональному удобству, по своим градостроительным и ансамблевым особенностям удовлетворяет потребность советского народа, прежде всего проявляется конкретность его социального и идеологического смысла. Все это также входит неотъемлемой частью в понятие социалистического стиля в архитектуре, будучи взятым и со стороны единства формы, а не только содержания.

личии определенных, присущих современному киноискусству в целом приемов съемки, монтажа, сценарного мастерства и т. д. Это та «языковая» общность, которая подразумевает художественное общение между людьми, народами и странами на современном и понятном языке искусства (творения уродливого абстракционизма не могут быть понятны ни одному нормальному человеку, но именно поэтому они и не современны и лежат вне искусства).

Конечно, формирование этих новых качеств выразительности художественной формы, во многом характеризующих общий аспект ее современности, не лежит вне образности и содержательности искусства. Те или иные средства формы заключают в себе и зерна соответствующей элементарной смысловой значимости. Поэтому, когда мы говорим, что новая техника привносит сейчас в советскую архитектуру элементы новой формы — стальной каркас и алюминий, большие стеклянные поверхности, пластики, синтетические материалы и многое другое, — то речь идет и об истоках новой эмоциональной и смысловой выразительности, идущей от новых пропорциональных отношений, новой тектоники конструкций, пластики и фактуры материалов, самого облика интерьера и фасадов зданий. И все это клеточки, которые образуют вещественную, художественную «плоть стиля» в архитектуре. Вот это-то обстоятельство и то, что аналогичные «клеточки» новой эмоциональной выразительности рождаются и в капиталистической архитектуре, даже опередившей нас в деле широкого освоения новой строительной техники и материалов в архитектуре, создает у некоторой части наших архитектурных теоретиков и практиков поверхностное представление о якобы стилевой общности новой капиталистической и социалистической архитектур. А отсюда и естественный «вывод»: раз они (то есть капиталистические зодчие) идут впереди нас в освоении новых материалов и конструкций, значит и стиль этой архитектуры «более современный», а потому якобы и «лучший», чем у нас, и — давайте перенимать *стилистические* черты сооружений капиталистической архитектуры.

Это ошибочный и недопустимый тезис, который означает сдачу принципиальных идейных позиций марксистско-ленинской эстетики в области архитектуры. Не о

стилевой общности здесь должна идти речь, ибо тогда мы должны были бы допустить невозможное: общность в идеологическом содержании. Речь может идти лишь об использовании в социалистической и капиталистической архитектуре целого ряда общих элементарных средств построения архитектурной формы, порождаемых использованием выразительных возможностей новых строительных материалов, а также некоторых общих схем и приемов композиции, обусловливаемых идентичными функциональными требованиями и новыми пространственно-структурными системами. Однако все это не стиль, а именно «слова», «клеточки», из которых сложится стиль. А каким он по своему эстетическому смыслу конкретно станет, что будет выражать и отражать, о чем «говорить» — это уже зависит не от самих по себе указанных выше элементов, а от тех исторически-конкретных социально-идеологических требований к архитектуре и от эстетического идеала, под неодолимым влиянием которых весь этот набор элементов формы сложится в *художественно-конкретную и целостную образную систему* архитектуры данного общества. И только в этой — идейно и художественно-конкретной — образной целостности и состоит реальное бытие стиля. Стиль как целое больше составляющих его частей. Без них его нет — и потому мы говорим, что новая техника создает формообразующие предпосылки нового стиля, — но как целое он порождает новое *качество*, которое не содержится в его составляющих. И это новое качество в художественном стиле есть его социально-идеологическая конкретность.

Вот почему ошибочно говорить о какой-то стилевой общности между современной социалистической и капиталистической архитектурой. Настойчиво искореняя проявление технической отсталости и эстетического архаизма в нашей архитектуре, используя все ценное, что имеется в архитектурно-планировочной и строительной культуре стран Запада, мы не станем на путь заимствования стиля капиталистической архитектуры. Никакое признание великолепного качества американских автострад, способов развязки движения в разных уровнях, порой большой простоты, экономичности, технической рациональности или хорошего качества отделочных работ в сооружениях не может и не должно вести к стиранию этой принципиальной

границы в нашей оценке капиталистической архитектуры и объективного места техники в современной архитектуре в целом.

Практическая сложность правильной эстетической ориентировки в условиях внедрения новой техники в советскую архитектуру усугубляется тем, что это происходит одновременно с борьбой против формалистического украшения, против помпезности и ложной монументальности в художественном облике наших зданий, против архаического воспроизведения форм прошлых стилей — того, чем болела наша архитектура, особенно в послевоенное десятилетие, и что привело к тяжелому по своим последствиям пренебрежению к функциональным и экономическим принципам социалистического строительства. Заслуженной критике подверглись и многие стандартные догмы архитектурной эстетики тех лет, в которых проблемы социалистического реализма, образности и т. д. в советской архитектуре рассматривались по аналогии с изобразительными искусствами, без учета ее коренной материально-идеологической специфики и технико-экономических задач.

В этой сложной обстановке — как часто бывает, когда происходит ломка чего-то устаревшего и замена его новым, — справедливый пафос отрицания эстетического кредо «украшателей» переходит у ряда наших теоретиков и практиков архитектуры разумные границы и в своем критическом порыве посягает на неоспоримые принципы марксистско-ленинской эстетики в архитектуре. Как раз в силу того, что *эстетическая критика идет одновременно с технико-конструктивным обновлением и индустриализацией* нашей архитектуры, техническая новизна слагающейся новой формы, ее конструктивная рациональность и выразительность выступают в ряде высказываний факторами, приходящими на смену неверным эстетическим критериям, компенсирующими стилистическую недостаточность украшательской архитектуры. Получается, что техника возмещает эстетику, хотя о новой технике говорят в аспекте ее «художественной правдивости», а украшательскую эстетику критикуют за «технический формализм». Разумеется, в этом меньше всего повинна необходимость индустриализации архитектуры, сама по себе глубоко прогрессивная.

В архитектурной печати раздаются отдельные голоса, ставящие под сомнение необходимость для советского архитектора сознательно руководствоваться идейно-эстетическими целями и принципами социалистического реализма в архитектуре. Думайте только о функциональной и технической рациональности, выявляйте конструкцию — и красота и художественность явится «сама собой», автоматически, — провозглашается этими авторами. «Перед создателями других сложных сооружений, — пишет, например, один из них, — ...судостроителями или самолетостроителями — этот вопрос вообще не возникает, потому что они всегда идут практическим путем. И не исключено, что на этом пути они и в *художественном* отношении смогут достичь большего, чем архитектор, пренебрегающий правдивостью.

Посмотрите на реактивный самолет! Вряд ли художник своим чутьем дошел бы в выражении образа полета до той безукоризненной формы, которой ученый достиг своей мыслью, направляемой насущными потребностями практики<sup>1</sup>.

Здесь что ни уверение, то сплошная и вредная путаница. Во-первых, совершенно неправомерно, оценивая проявление материально-технического фактора в архитектуре, апеллировать только к тому, как это происходит в области техники, промышленности. Архитектура есть особое материально-идеологическое общественное явление и бесконечно отличается своим громадным идеологическим накалом от самолетов или тепловозов, в которых идеология, и тем более классовая, не играет существенной роли, но зато безраздельно доминирует функционально-техническая эффективность.

Во-вторых, в марксистско-ленинской эстетике пока что не принято считать, что *художественные* задачи решаются и в самолетостроении, или в станкостроении, или в судостроении в целом. Человек все стремится сделать красивым и изящным — и станок и самолет в том числе. Но красивое и художественное — далеко не тождественные и не равноценные по эстетическому содержанию понятия. Утверждать, что в техническом материальном производстве

---

<sup>1</sup> В. М а с л я е в, О том, что волнует сегодня архитекторов, «Архитектура СССР», 1957, № 3, стр. 33.

преследуются и достигаются художественные цели — значит стирать специфичность общественной роли искусства и принципиальное отличие от него материального производства. Какой бы выразительной и динамичной ни была форма современного реактивного самолета, она выражает не «художественный образ» полета, а максимум аэродинамической эффективности, достигаемой на базе существующей структуры самолета и его современных летных качеств. Но как таковая она, конечно, становится своего рода символом того, что обладает высокой скоростью и стремительностью.

В известных пределах одна и та же, в целом, конструктивная схема технического предмета допускает изменение своей внешней формы и делает возможным запечатление в ней своеобразия личности ее автора, «творческой манеры» данного завода и т. д. Впрочем, эта возможность пока не очень велика, и техника, индустрия редко «варьирует» формы своих предметов из соображений эстетического порядка. Даже предметы бытового потребления, такие, как холодильники, пылесосы, газовые плиты и т. д., сейчас никак не разнообразятся по внешнему облику в пределах одной конструкции. Это, конечно, — не достоинство для такого рода вещей, и, может быть, с развитием автоматизации производства техника будущего сумеет просто обеспечивать потребное множество разных форм одного предмета. Но, в общем-то, разве, приобретая такой технический бытовой агрегат, как холодильник, кто-нибудь испытывал чувство неудобства или протеста от того, что все «ЗИЛы» одной формы и белые? Никого этот факт, кажется, не волнует. И такое отношение к технически-вспомогательному предмету вполне закономерно. Но вот единообразия в мебели, в обоях, в костюме мы уже не потерпим. Эти вещи более интимно, более тесно связаны с личностью человека; они обладают персонифицирующим значением, будучи непосредственными атрибутами не только его внешнего облика, но и «характеристикой» его индивидуальных вкусов и т. д. Формы этих вещей поэтому должны обладать качеством эстетического многообразия, достаточного для того, чтобы удовлетворить разнообразные личные и общественные чувства, претензии, вкусы, идеи, словом, «личность» человеческую, всегда стремящуюся к утверждению и проявлению своего инди-

видуального и общественного своеобразия. И тут двери искусству, художественности открыты широко. Надо ли доказывать, насколько эта «забота о форме», о ее многообразных выразительных возможностях должна быть значительна в архитектуре, которая так ярко характеризует «место» человеческой жизни, ее национальные и социальные особенности, является интимнейшей материальной средой существования и деятельности общественного коллектива.

И вот в высказываниях, вроде приведенного, нас хотят убедить, что о выразительности, общественном богатстве архитектурной формы, о ее красоте и художественности не следует заботиться специально, то есть сознательно стремиться к их достижению, на том основании, что такое стремление не присуще... конструированию технических сооружений. Вздорный, «ликвидаторский» призыв! «Путь правды!» — восклицает тот же автор. И оказывается, что на пути этой правды «речь идет не о том, как должны выглядеть наши дома»<sup>1</sup>, а только об их функциональной и технической полноценности. Эта точка зрения на сущность архитектурного творчества не что иное как рецидив функционализма и конструктивизма в их самом принципиальном выражении. Конечно, мы никогда не согласимся с ней, — к какой бы индустриализации архитектурного строительства мы ни стремились и каких бы удобств в архитектуре ни добивались<sup>2</sup>.

Возьмем, например, такой частный, но важный вопрос: каким образом следует относиться к возможности индустриального изготовления крупных стеновых пане-

<sup>1</sup> «Архитектура СССР», 1957, № 3, стр. 33.

<sup>2</sup> Вице-президент Архитектурного общества Китайской Народной Республики Лян Сы-чен в выступлении о традициях и новаторстве, опубликованном в № 10 журнала «Архитектура СССР» за 1959 год, очень верно охарактеризовал эту точку зрения в следующих словах: «Имеется и такая точка зрения, сторонники которой считают, что если только функция и конструкция являются рациональными, то в них сама собой возникает красота. Это равно отрицанию архитектурного искусства, отрицанию роли архитектора в области искусства... Партия потому и требует, чтобы мы «обращали внимание на красоту», что «практическая пригодность и экономичность» не означают еще наличия красоты. На «красоту» нужно еще «обращать внимание». Если не обращать на это внимания, то вполне возможно, что и не будет никакой красоты...» (стр. 57—58).

лей и индустриальной сборке из них стен дома — возможности постоянно прогрессирующей? А ведь именно эти факторы прежде всего влияют сегодня на внешний облик «лицо» крупнопанельного дома. *Технические* интересы заводского домостроения требуют, собственно говоря, максимального композиционного упрощения планировочной структуры и внешнего объема здания, так как при этом эффект от индустриального изготовления и монтажа панельной стены будет наибольшим. В этих же интересах предельно минимальное число типов панелей также является возжеленным технико-экономическим идеалом индустриального изготовления дома. Если бы его можно было собрать из двух типов панелей, а не двадцати, то с точки зрения индустриализации первому решению, бесспорно, следовало бы отдать всяческое предпочтение. Но вот тут-то и оказывается, что за какой-то чертой тенденция к еще большей индустриализации и упрощению формы дома неизбежно вступает в противоречие с *эстетико-идеологическими и социальными* требованиями, предъявляемыми нами к планировке и внешнему облику наших жилых сооружений и жилых комплексов. И эти последние требования, в конечном счете, скажут *решающее* слово в определении оптимально приемлемых границ влияния индустриализации строительства на архитектурную форму и облик советского жилья, советского города. Считать, что прогрессирующие технические возможности заводского домостроения *сами по себе* обязывают нас максимально стандартизировать и технизировать формы наших жилищ — значило бы оказаться в плену у техники и утратить коренные критерии социальной значимости архитектурного произведения.

К сожалению, такого рода тенденции, хотя и в небольшой степени, находят свое отражение в строящихся крупнопанельных домах. Совершенно очевидно, что, прибегая к сложению внешнего объема здания из стандартных, очень крупных и предельно схематических по форме панелей, архитектурно-творческая мысль должна была бы непременно обеспечить различные способы построения достаточно живой и выразительной композиции дома и жилого комплекса в планировочно-пространственном отношении. Добиться этого не так уж трудно и именно на базе стандартизированных планировочных размеров — например,

предложить простые схемы варьирования конфигураций планов, пластической трактовки фасадов (лоджии, выступы, балконы и т. п.), высотных конфигураций домов, их силуэтных очертаний, цветовой покраски стен и т. д. Однако сплошь и рядом идут по линии наименьшего сопротивления, и сегодня большие жилые массивы в Москве и многих других городах застраиваются одинаковыми крупнопанельными домами, представляющими собой элементарный четырех- или пятиэтажный параллелепипед, сам по себе маловыразительный. Положение несколько спасает цветовая раскраска фасадов. Однако сама по себе она все же не в состоянии радикально нейтрализовать унылость простой коробки здания, получившейся из-за пассивного подчинения архитектора формальным возможностям крупнопанельного производства. Остается уповать на ансамблевую выразительность сочетания подобных домов в жилом комплексе — сильный фактор, который справедливо подчеркивался на Всесоюзном совещании по градостроительству и который недопустимо слабо еще претворяется в жизнь в практике крупнопанельного строительства. Но очевидно, что градостроительный аспект решения этой проблемы, как бы он ни был значителен, все же не в состоянии заменить собой и снять с повестки дня заботу об эстетической выразительности, о подлинной красоте и многообразии самих по себе жилых зданий, создаваемых на базе стандартизированного крупнопанельного производства. Этот вопрос слишком серьезен, чтобы не стать предметом тщательного обсуждения в нашей архитектурной среде<sup>1</sup>. Архитектура крупнопанельного массового строительства требует самого пристального внимания и изучения, поскольку крупнопанельные дома

---

<sup>1</sup> О явно недостаточном внимании к проблемам выразительности и разнообразия жилых комплексов, создаваемых из крупнопанельных домов, говорили многие ораторы на Всесоюзном совещании по градостроительству в июне 1960 года. Критикуя эти серьезные недостатки, В. А. Кучеренко в основном докладе на совещании говорил: «... в практике нашего строительства по типовым проектам некоторые архитекторы еще не используют всех преимуществ, которые дают индустриальные методы строительства и современные градостроительные приемы. Перевод строительства жилых и общественных зданий на индустриальные методы ни в коем случае не должен привести к однообразному виду жилых комплексов» («Строительная газета» от 8 июня 1960 г.).

все больше и больше будут определять собой архитектурный облик среды, в которой постоянно живут, отдыхают, учатся, воспитываются многие миллионы трудящихся нашей страны.

Концепция «автоматической красоты», якобы стихийно возникающей из функциональной и технической целесообразности (а на деле могущей вовсе и не возникнуть), просвечивает в имеющем сейчас хождении тезисе: «Новая техника — новая эстетика». Этот тезис требует очень правильного толкования, чтобы не стать на практике источником техницистских ошибок. Выше мы охарактеризовали коротко основные стороны активного влияния новой техники и материалов в архитектуре на характер ее эстетической выразительности и сложение нового архитектурного стиля. Уступая пальму первенства конкретно-историческим социальным и художественным критериям, определяющим реальный облик стиля как законченного художественного целого, новая строительная техника наряду с функциональными моментами создает *предпосылки* нового стилевого качества как *важнейшее формообразующее* слагаемое стиля. Соответствие архитектурной художественной формы логике ее конструктивной основы было и останется неизблемым законом материалистической эстетики архитектуры. Однако это вовсе не означает, что новая техника может создать новую «эстетику». Даже новую красоту сама по себе техника создать не в состоянии, ибо красота не есть предмет, вещь, а есть закон гармонического построения вещи, специфическая структура ее формы, являющаяся зеркалом определенного *общественного содержания*. Тем более никакая новая техника не может создать новой эстетики, то есть целой системы взглядов на мир и художественной оценки. Таковой для нас была, есть и останется система взглядов *марксистско-ленинской эстетики*, и никакое развитие строительной техники принципы *этой* эстетики в архитектуре не поколеблет.

Во всем этом работникам советской архитектуры не кристало путаться. Но вот в одной из статей об архитектурном образовании автор ставит под сомнение ни мало, ни много как правильность самого преподавания общей марксистско-ленинской эстетики «по одной и той же программе» в различных художественных вузах на том

основании, что вопрос... «планировки квартиры с проработкой оборудования кухни и санитарного узла уходит за границы такой эстетики»<sup>1</sup>. Нечего сказать — аргумент!

В той же статье отчетливо выражена фетишизация новой техники и ее роль в сложении архитектурной формы (даже специализация в подготовке кадров архитекторов диктуется, по утверждению автора, «бурным развитием техники», хотя прежде всего она вызывается необходимостью полноценного и всестороннего решения сложных функциональных задач в каждом из типов архитектурных сооружений). «Главное и положительное» в новых творческих исканиях в архитектурной школе заключается, по мнению И. Николаева, в том, что «в этих исканиях доминирует использование в архитектуре средств техники»<sup>2</sup>. И так через каждый абзац. В выступлении, посвященном важнейшему вопросу творческой перестройки Московского архитектурного института — центральной кузницы по подготовке архитекторов в нашей стране, — автор почти ни слова не говорит о социально-идеологических (да и функциональных даже) и эстетических требованиях к архитектуре в условиях перехода от социализма к коммунизму, роста благосостояния и демократии в нашей стране, формирования новых отношений и нового жизненного уклада, их влияния на новые принципы расселения в городах и т. п. — всего, что должно в первую голову реалистически воплощаться нашей архитектурой. Оказались обойденными и многие важнейшие вопросы градостроительного формирования новой советской архитектуры. В поле зрения автора — одна лишь техника. С чувством удовлетворения он соглашается с мнением французского архитектурного журнала, что плоды «улучшения подготовки кадров архитекторов» (советских) и «...главное достоинство выставочных работ студентов — это хорошо и творчески примененные конструкции... *Конструкции стали архитектурной темой*»<sup>3</sup> (подчеркнуто мной. — В. Т.). Что же это, как не повторение техницистских уста-

<sup>1</sup> И. Николаев, Московская архитектурная школа и ее задачи на современном этапе развития, «Архитектура СССР», 1959, № 3, стр. 11.

<sup>2</sup> Там же, стр. 12.

<sup>3</sup> Там же.

новок! С каких это пор «главным достоинством» проектов зданий и их темой в советской архитектурной школе стали хотя бы творчески примененные конструкции! А по мнению И. Николаева, «справедливость требует признать» даже эту оценку буржуазного архитектурного органа, отличающегося своими техницистскими устремлениями, «чрезмерной»...

Ясно, что творческие установки советской архитектуры и архитектурной школы — гуманизм, забота о человеке, высокий идейный пафос и технико-экономическая целесообразность, градостроительное новаторство, — получили здесь искаженное освещение, уступив место одностороннему культу «технического» фактора.

Стоит в связи с этим отметить, что одним из частных теоретических источников самоцепного преувеличения роли техники в архитектуре может стать общее понимание архитектуры как «высшего рода» технического строительства. И оно имеет у нас место. Это тот случай, когда на первый план выдвигается «инженерность» архитектуры, ее «родство» с такими инженерно-техническими сооружениями, как акведуки, ангары, металлические мосты, силосные башни, антенные установки и т. п. Архитектура имеет «конструктивное» и «строительное» общее с этими сооружениями. Однако ее коренное отличие от них состоит, во-первых, в организации пространственной среды для деятельности человеческого коллектива и, во-вторых, в решении порой очень больших идейно-художественных задач. Ни того, ни другого истолкование архитектуры с позиций «конструктивности» и «инженерности» не обеспечивает и потому является неверным, во всяком случае — совершенно недостаточным. По существу же оно ведет к техницистскому искажению природы архитектуры.

Возвращаясь к основной теме этого экскурса в область архитектурной проблематики, мы еще и еще раз хотели бы подчеркнуть, что с точки зрения эстетики определение рациональных границ технизации архитектуры на современном этапе подчинено, в конечном счете, одной цели — борьбе за сложение *передового стиля современной советской архитектуры*. Этим *позиция эстетики* в данном вопросе принципиально отличается от собственных интересов экономики и индустриализации строительства, и об этой

разнице не следует забывать. В социалистическом строительстве не может быть никаких неразрешимых противоречий между его утилитарно-техническими и эстетическими целями. Но определенная противоположность интересов техники и экономики, с одной стороны, и эстетики — с другой, неизбежна. Эстетику занимают вопросы художественного содержания и стилевого формообразования, а для техники и экономики и то и другое несущественно. Если бы внедрение новой строительной техники в советскую архитектуру и сложение ее новой стилевой формы происходили независимо друг от друга, то техника не интересовала бы эстетику. Но так не бывает, и вот почему эстетика не может плестись в хвосте техники, а должна идти впереди нее (там, где решаются вопросы стиля), направлять ее влияние, а где надо — и становиться на пути такой технизации формы, которая грозит обеднением ее эмоционального богатства.

Какой должна быть по своему стилистическому облику советская архитектура в настоящем и ближайшем будущем? Какими мы хотим ощущать себя в ней и какой мы хотим ее видеть — архитектуру занимающегося нового общества, архитектуру нашей великой страны, строящей коммунизм? Какой облик должны иметь здания общественного назначения, удельный вес которых в нашей жизни будет все возрастать? Какова должна быть их идейно-художественная выразительность в системе градостроительного ансамбля? Эти и другие эстетико-художественные вопросы в советской архитектуре не сняты с повестки дня.

Очевидно, что критерии «простоты» и «рациональности», к которым так охотно прибегают в последнее время, недостаточны для этой цели. Для позитивной эстетической программы современной советской архитектуры — архитектуры эпохи построения коммунизма — они слишком «универсальны» и неопределенны. Более того, как раз в силу своей чрезмерной всеобщности и идейной неконкретности они легко могут сбить с правильного пути поисков социалистического архитектурного стиля<sup>1</sup>. В самом

<sup>1</sup> С горячей проповедью «конструктивности» как высшего эстетического идеала для советской архитектуры на современном этапе выступил писатель Виктор Пекрасов. Его обширная статья на эту тему, опубликованная «Литературной газетой», — востор-

деле, разве концепция «стекла и стали», даже в своем самом техницистски-пуристическом воплощении в творчестве Мис ван дер Роэ и его школы, не преследует эти идеалы конструктивной «чистоты», «ясности», «рациональности» и т. п.? Идя только в этом направлении, мы рисковали бы прийти к аналогичным архитектурным образам — сухим, безжизненным, как будто из них выдавили все животворные эстетические соки. «Простота» и «рациональность» — это минимум, который всегда полезно обеспечить, но не максимум, которым мы можем удовлетвориться. Особенно опасно, когда с подобными мерками в руках подходят к проектированию советских зданий общественного назначения, тем более особенно ответственных по своему общественно-политическому значению.

В этом смысле очень показательны творческие результаты последнего, второго тура конкурса на проектирование здания Дворца Советов, состоявшегося в 1959 году. Создание проекта Дворца Советов Союза Советских Социалистических Республик — здания заседаний высших народных правительственных органов страны и массовых общественных собраний трудящихся — представляет собой пример как раз такого уникального по своему содержанию «социального заказа». Перед авторами проекта стояла неповторимая по идеологической и художественной насыщенности задача — не просто объединить под одной крышей несколько залов собраний и всевозможных помещений, но создать здание, которое бы и по своей композиционной структуре и своим архитектурным образом

---

женный панегирик именно таким «всеобщим» качествам «простоты», «логичности», «конструктивности», «лаконичности». Перечеркивая художественный опыт советского зодчества последней четверти века как совершенно несостоятельный, не находя в нем ничего, что заслуживало бы внимания, В. Некрасов противопоставляет этому западный конструктивизм как единственно возможный стилиевой образец для архитектуры строящегося коммунистического общества. Идеал «конструктивности» и вневременной «человечности» заслонил автору глаза на все, что связано с художественными идеями, выражающими конкретно-исторический смысл борьбы советского народа за коммунизм. Не требует долгого доказательства, что рациональное зерно, заключающееся в призыве В. Некрасова к конструктивности и логичности нашей архитектуры, никак не может компенсировать глубокую ошибочность его безраздельной эстетической ориентации на буржуазный конструктивизм.

реалистически воплощало идею подлинно народной власти и высшего демократизма в нашей стране, величайший гуманизм нашего общественного устройства и грандиозный трудовой порыв народа в светлое коммунистическое будущее. Ведь не «деловым» же просто зданием должен быть Дворец Советов, хотя в нем будут решаться вопросы великих дел. На протяжении веков человечество не жалело сил и художественной фантазии, чтобы сделать архитектуру главнейших общественных зданий правдивой и яркой выразительницей своих идеалов. И разве эта потребность свойственна нам в меньшей мере!

Трудно сказать, каким конкретно должен быть архитектурно-художественный образ нашего Дворца Советов, — это дело напряженных творческих поисков, политического и художественного вдохновения, профессионального мастерства. Однако ясно, что он должен быть проникнут чертами гуманизма и народности, идейно-политической чистоты и одновременно быть торжественным и величавым. Дворец Советов должен быть спокойным и эмоционально богатым, возвышенным, быть и деловым и праздничным, чистым, звонким и радостным по архитектуре — как мажорная симфония!

Само собой понятно, что воплощение такого содержания не под силу излишне простой композиционной схеме. Для этого нужна богатая планировочно-пространственная и объемно-пластическая форма, использующая синтез архитектуры с живописью и скульптурой и «завязывающая» вокруг себя соответствующий градостроительный ансамбль Дворца. Но что же мы увидели в проектах второго (заказного) тура конкурса? К глубокому сожалению, в большинстве из них (всего их было восемь) здание Дворца Советов оказалось прямолинейным и довольно схематичным по композиции воплощением самоценной архитектурной идеи: объема из стекла, стали и алюминия — ультрамодного и «стильного» по своей выразительности, но очень далекого от смысла Дворца Советов. С удивительным единодушием почти все авторы проектов сошлись на том, чтобы представить общую форму Дворца в виде гигантского, распластанного по земле прямоугольника-пластины, окаймленного голыми плоскостями стен и прозрачными стеклянными поверхностями. Не требовалось длительного раздумья, чтобы понять, что подобная

форма «стеклянного ящика», хотя бы и растянутого по длине на двести с лишним метров, слишком элементарна и маловыразительна для облика здания Дворца Советов. Уже не говоря о том, что даже в чисто архитектурно-композиционном отношении подобный схематичный объем никак нельзя считать значительной художественной ценностью — он просто архитектурно неинтересен.

То, что, несмотря на элементарность и схематизм этой гигантской плоской коробки, она все же была предложена как общая форма Дворца Советов, показывает, что ответственнейшие идеологические и художественные цели во многом были принесены авторами ряда проектов в жертву отвлеченному стилистическому эффекту, производимому гигантским гладким объемом из металла, бетона и стекла. Сверхсовременная «стеклянность» фасадов — вот к чему прежде всего стремились в данном случае<sup>1</sup>. Во имя этого эффекта авторы пошли вообще по очень странному и сомнительному пути — расположили помещения залов собраний *внутри* прямоугольного объема таким образом, что он покрывает их сверху как колпак, на форме которого внутренняя планировочно-пространственная структура Дворца, композиция его трех залов, система их взаиморасположения совершенно не отражаются. Этот полный разрыв между внутренней структурой сооружения и его внешним обликом сам по себе является грубым нарушением законов композиционной логики и принципа функциональной правдивости архитектурной формы. И он еще раз подчеркивает «самоценность» указанной схемы главного объема здания. Наиболее показателен в данном отношении проект творческой группы А. В. Власова, В. И. Давиденко, А. Д. Меерсона, хотя эти общие недостатки, повторяем, присущи чуть ли не всем проектам конкурса.

---

<sup>1</sup> Утверждали, что такое решение общего объема Дворца Советов, располагаемого по проектному заданию в непосредственной близости от высотного здания университета, продиктовано было необходимостью противопоставить высотной и пространственно-сложной композиции последнего горизонтальную и лапидарную композицию Дворца Советов. Это соображение не лишено здравого смысла, но, во-первых, оно не может иметь доминирующего значения при проектировании архитектуры Дворца даже на том месте, а во-вторых оно все-таки никак не оправдывает конкретно облика именно такой плоской коробки.

Стремление к отвлеченной техницистской выразительности гигантских стеклянных плоскостей не могло не привести к тематической неконкретности проектов. В большинстве из них здание Дворца Советов не обладает качеством функционально-тематической и идейно-художественной неповторимости — с таким же успехом предлагавшаяся схема могла бы оформлять, скажем, крытый стадион или спортивный комплекс, здание массовых общественных собраний или комплекс выставочных помещений. Наконец, они получились недостаточно определенными и с точки зрения требований «времени и места». Ряд проектов вполне можно было представить себе осуществленными в каких-нибудь других социально-географических условиях.

Этот пример очень убедительно показывает, какими серьезными творческими просчетами грозит использование элементов новой технико-конструктивной формы в советской архитектуре, когда они из *средств* выразительности превращаются в эстетическую и стилистическую *самоцель*. Как новые средства архитектуры, стеклянные стены и поверхности, тонкий и легкий металлический каркас, алюминий, пластмассы — великолепный материал, стремительно завоевывающий к себе расположение. Но одно дело — знать, что на технических и эстетических свойствах этих материалов должна базироваться форма новой архитектуры, и другое — находить в каждом отдельном случае функционально и художественно *индивидуализированное* воплощение *данного* «социального заказа» в возможно точной композиции форм сооружения.

Героине романа Чернышевского «Что делать?» Вере Павловне в одном из ее снов архитектура будущего коммунистического общества рисовалась так.

«Но это здание, — что же это, какой оно архитектуры? Геперь нет такой... чугун и стекло, чугун и стекло — только. Нет, не только: это лишь оболочка здания; это его наружные стены; а там, внутри, уже настоящий дом, громаднейший дом: он покрыт этим чугунино-хрустальным зданием, как футляром; оно образует вокруг него широкие галереи по всем этажам. Какая легкая архитектура этого внутреннего дома, какие маленькие простенки между окнами, — а окна огромные, широкие, во всю выпину этажей! Его каменные стены — будто ряд пилястров, составляющих раму для окон, которые выходят на гал-

лерею. ...Да и мебель почти вся такая же,— мебель из дерева тут лишь каприз, она только для разнообразия, но из чего ж вся остальная мебель, потолки и полы? «Попробуй подвинуть это кресло»,—говорит старшая царица. Эта металлическая мебель легче нашей ореховой. Но что ж это за металл? Ах, знаю теперь, Саша показывал мне такую дощечку, она была легка, как стекло, и теперь уж есть такие серьги, брошки; да, Саша говорил, что, рано или поздно, алюминий заменит собою дерево, может быть и камень. Но как же все это богато! Везде алюминий и алюминий, и все промежутки окон одеты огромными зеркалами... И повсюду южные деревья и цветы; весь дом — громадный зимний сад».

Не может не броситься в глаза поразительное совпадение этой архитектурной картины с упомянутым выше проектом Дворца Советов, выполненным группой под руководством А. В. Власова — бесспорно, самым сильным и по-своему очень интересным проектом конкурса. И в нем «металл и стекло, металл и стекло»; и в нем внутренние объемы залов Дворца Советов покрыты сверху металл-хрустальной оболочкой, «как футляром»; и в нем — «повсюду южные деревья и цветы» и весь дом — «громадный зимний сад». Виолне возможно, что авторы проекта сознательно использовали в своих исканиях замечательный образ, набросанный великим революционным демократом. И если бы это даже так и было, в самом по себе этом факте нет ничего зазорного. С огромной прозрачностью Чернышевский разглядел в знаменитом пакстоновском хрустальном дворце<sup>1</sup> ростки грядущих архитектурных форм — легких и прозрачных, хрустально сверкающих — и смело обобщил их до значения той архитектуры, в которой будут жить люди коммунистического завтра. Это предвидение — мы видим — сбывается. И конечно же, не в самом по себе использовании элементов этой новой прогрессивной формы в архитектуре состоит недостаток и просчет в проектах Дворца Советов. Мы хотели сказать, что ошибка и проекта Власова и ряда других аналогичных состояла в том, что их архитектура не перешла границы, в конечном счете, простой совокупности новых

<sup>1</sup> «Хрустальный дворец» английского архитектора Пакстона, открытый в 1854 г., является в истории архитектуры первым крупным сооружением, построенным целиком из железа и стекла.

формальных средств «современного» архитектурного стиля и не оказалась тем *идеологически-конкретным и синтетическим художественным образом*, который стал бы для всех неповторимым и правдивым воплощением *идеи Дворца Советов СССР* — главного общественного здания Советской страны.

Обратимся теперь к такому резко отличному от архитектуры виду искусства, как *кино*. Поскольку мы не ставили перед собой задачи всестороннего рассмотрения проблемы во всей сфере советского искусства, контраст между этими видами искусства поможет проиллюстрировать многообразие и специфические особенности *конкретного* проявления синтеза эстетического и технического в разных областях творчества.

Проблема взаимоотношения техники и эстетики играет в киноискусстве немаловажную роль и принимает здесь очень интересные очертания. Мы затронем только один общий вопрос о характере проявления технического фактора киноискусства в его художественно-образных качествах. Как никакой другой вид искусства, кино начало свою историю с точной даты технического изобретения системы движущейся проекции и продолжает ее в соответствии с вехами, обозначающими приношения современной техники в эту отрасль искусства (создание звучащего фильма, цветного фильма, стереоскопического экрана, широкоэкранный, панорамный и кругопанорамный киноизображений). То обстоятельство, что «волшебный» киноэффект создается сугубо технической аппаратурой, кинопроектом, в котором каждый раз должна прийти в ход сложная система динамически работающих частей, прежде чем по экрану задвигаются изображения людей, ни для кого не является секретом. Однако далеко не все, в том числе и многие практики киноискусства, понимают, насколько простирается реальная зависимость воспринимаемого кинообраза от технической основы кино, и до какой степени экранное изображение может оставаться и зачастую остается техническим по своему существу явлением, далеким от подлинного искусства, от художественности.

Современное киноискусство далеко ушло вперед от тех своих начальных опытов, когда сказочной новинкой во

многим являлся сам по себе технический эффект движущегося изображения. Сегодняшний зритель приходит в кинозал не для того, чтобы созерцать, как «мчится» поезд, «льется» вода или «движутся» люди, а для того, чтобы приобщиться к миру глубоких человеческих переживаний и раздумий, найти ответы на волнующие вопросы о смысле жизни, об идеале, о счастье. Сложный процесс создания кинопроизведения подчинен в реалистическом искусстве такой многоплановой задаче правдивого обнажения глубин человеческой психики, что в сравнении с этим изолированное наслаждение «динамической» природой киноизображения не может не являться второстепенным моментом в общем восприятии и оценке фильма.

Однако это справедливо в отношении лишь действительно самоценного любования динамизмом кино, безразлично к содержанию, а не вообще по отношению к специфике его художественной формы. Более того, приходится констатировать, что охлаждение к технической новизне и своеобразию кинодвижения, привычка к нему, как к чему-то «очевидному» и «разумеющемуся», притупило сегодня у многих режиссеров и операторов правильное ощущение основ этой специфики, первооснов поэтики кинокадра. Дело в том, что если кино действительно становится искусством, лишь выходя за пределы чисто технического эффекта движения, то, с другой стороны, последний всегда остается незыблемой доминирующей основой художественной выразительности кинообраза, в котором этот эффект постоянно присутствует в «снятом» виде. Киноискусство не может не перестать быть самим собой, если у него отнять тот экранный мир движущихся изобразительных форм, непрерывно меняющих свое взаиморасположение на плоскости, который создается определенной технической аппаратурой, сначала фотографирующей моменты реального движения, а затем синтезирующей их в изображение подвижного мира на экране.

Ничего, кроме этого факта, не означает в своем исходном пункте понятие кинообраза. По замечанию известного французского режиссера Рене Клера, вся эстетика кино заключена, в конечном счете, в слове «движение»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> В замечательном сборнике Рене Клера «Размышления о киноискусстве» (М., 1958) читатель найдет много ценных суждений по

Ускоренная и замедленная съемки в преувеличенном виде раскрывают этот секрет и обаяние «пойманной» кинотехникой «движущейся реальности». В принципе движения и заключены истоки эмоциональной экспрессии кинокадра. Выразительность развитого кинообраза, разумеется, гораздо богаче его динамического эффекта, поскольку она отражает действие всех присущих кино художественных средств (слово, актерская игра, звук, музыка, цвет и др.). Но тем не менее фактору кинодвижения принадлежит в этом единстве ведущая роль. Подлинный кинообраз, отвечающий специфической природе и возможностям данного вида искусства, возникает лишь там, где сценарист, режиссер и оператор возвышаются до способности раскрыть идейное содержание того или иного эпизода и фильма в целом прежде всего через эстетически организованное движение жизненно конкретных изобразительных форм. Иными словами, там, где художественная идея, смысл образа органически вырастают из эмоциональной конкретности *данной динамической структуры киноэпизода*. Это и будет идеальной формой синтеза техники и эстетики в кино.

К сожалению, такого рода синтез — явление довольно редкое в сегодняшнем киноискусстве<sup>1</sup>. В большинстве случаев неумение активно-содержательно использовать динамическую природу образного строя кино компенсируется легко доступным суррогатом — обильной литературной «нагрузкой» кадров, когда идея того или иного отрывка действия доносится главным образом через фразы, произносимые героями. Поэзия кино не терпит многословия. Она не бессловесна, как в живописи или в музыке. но

---

данному поводу. Приводим одно из них: «Не забывая о том, что механика значительно обогатилась, я считаю возможным делать фильмы, сценарии которых, как на заре кино, были бы написаны специально для экрана и которые использовали бы определенные возможности съемочного аппарата. *Я думаю, что сюжетом фильма должна быть прежде всего зрительная тема* (подчеркнуто мной.— В.Т.)...

...Если существует эстетика кино, то она была изобретена одновременно со съемочным аппаратом и с самим фильмом братьями Люмьер. Она заключается в одном слове: «движение» (стр. 81).

<sup>1</sup> Хотя история мирового кино знает многие и многие примеры блестящего осуществления этого единства в гениальном творчестве Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Гриффита, Чаплина.

должна возникать прежде всего из динамической ситуации киноэпизода, в которую и необходимые слова должны быть вкраплены как ее органические элементы. И если сценарист и режиссер мастерски владеют выразительными возможностями кинокамеры, им не нужно будет прибегать к «литературщине», чтобы обнажить зрителю художественную идею, заставить его взволнованно переживать увиденное. Как на один из редких примеров такого чисто кинематографического образа мы указали бы на потрясающий своим реализмом и эмоциональной силой эпизод проводов бойцов на фронт из выдающегося советского фильма «Летят журавли». Пусть читатель сам вспомнит, как богатый комплекс разнообразных чувств — идей общественного и личного характера, связанных с трагически нагрянувшей войной, уходом на фронт защитников Родины и горестью расставания близких — режиссер и оператор сумели воплотить в форме, лишенной долгое время речевого диалога (слышится лишь слитный гул толпы и отдельные слова и выкрики), построенной на одном непрерывном взволнованном движении отражаемых объективов форм (повороты тел, голов, движения рук, объятия, взгляды, общее беспокойное движение толпы) и как бы «мечущейся» точке зрения кинокамеры. Режиссер Калатозов и оператор Урусевский нашли в данном случае великолепный путь целенаправленной художественной интерпретации простейшего эффекта, порождаемого технической природой киноизображения. Но не техника водила их рукой и мыслью, и зритель переживал никак не технический «эффект кино». Техника, как вернейший помощник художника, была активно подчинена эстетической задаче, искусству.

В советском кино непосредственный техницизм, когда человечески богатое художественное воздействие фильма сознательно приносилось бы в жертву самоценному эффекту «движущихся пятен», разумеется, совершенно исключен. Однако не может не привлечь к себе серьезного внимания отнюдь не очевидная форма проявления техницистских рецидивов во многих, казалось бы, на первый взгляд «реалистических» кинопроизведениях. Напомним, что принципу эстетики техницизма в широком смысле слова соответствует всякое превалирование технической выразительности в каком-либо искусстве над его идейно-

художественной стороной, что связано с нарушением гуманистически-воспитательной функции художественного произведения.

Речь идет, по сути дела, об очень простой, но «коварной» ошибке. Проистекает она из распространеннейшей иллюзии, согласно которой как бы аксиоматически подразумевается, что всякое зафиксированное на пленке и показанное на экране движущееся и звучащее изображение людей (актеров) и предметов уже по одному этому — факт киноискусства, то есть содержит в себе якобы все признаки последнего. Совершенно очевидно, что в таком представлении главным мотивом, по которому фильм зачисляется в разряд произведения особого вида искусства, оказывается воплощенный в фильме чисто технический эффект движущейся и звучащей проекции. Конечно, при этом понимают значение качества сценария, качества актерской игры, качества режиссуры и операторской съемки для достижения ценного результата. Но в последнем случае подразумевают лишь «степень» художественности того или иного фильма. Что же касается природы художественности киноизображения вообще, то она считается данной, так сказать, «наличествующей» в самой по себе специфической киноформе отражения объектов реальной действительности в их движении и звучании. Достаточно режиссеру построить мизансцены, актерам разыграть сценарные эпизоды, а оператору зафиксировать действие на пленке — и согласно этой точке зрения мы должны говорить о сотворении акта киноискусства. Подавляющее большинство выходящих на экраны «средних» кинофильмов, именуемых художественными, производится таким способом.

В действительности же эти «художественные» фильмы почти не выходят за пределы технической сущности киноизображения. В самом деле — свойство кинотехники таково, что, направленная на внешний мир, она сама отражает передвигающихся, говорящих и что-то делающих людей, предметы человеческого окружения, картины природы. Легкая возможность направить этот поток кинообразов по руслу какого-либо «сюжета» ничуть не колеблет еще *технической сути* подобного кинодействия (за исключением, понятно, тех случаев, когда литературный первоисточник фильма или мастерство актера обладает самостоя-

тельной эстетической ценностью). Особенности художественного реализма в кино при этом почти не затрагиваются (аналогично тому, как возможность изображать на полотне с помощью рисунка и красок предметы, похожие на действительные, и даже группы людей, «занятых» чем-то, сама по себе еще бесконечно далека от истинных целей художественного реализма в живописи). Считая, что выразительность формы кино в основном и целом уже дана ему в эффекте динамической проекции и что его делом является мизансценирование, работа с актерами и монтаж, режиссер не утруждает себя поисками новой образности, новых эмоциональных открытий в самой этой ткани движущегося изображения. Он полагает, что форма ему обеспечена и он может отдалиться заботам о «содержании». Но парадоксальность ситуации оказывается в том, что именно в таких случаях результат получается прямо противоположным желаемому, хотя бы это и не осознавалось. Ибо в искусстве ничего нельзя добиться в содержании, не будучи смелым и неутомимым в «перекраивании» формы, в поисках новых средств выразительности, новых образов. И чем меньше думают и пекутся о форме, считая ее «данной», тем больше остаются в ее плену — в рассматриваемом случае в плену возможностей, предоставляемых *формально-техническими свойствами* отражения реальности в кино.

Практические последствия такого рода «технизма» во внешне правдоподобных и «содержательных» кинофильмах гораздо вреднее, чем это может показаться на первый взгляд. Например, одно из требований художественного реализма гласит, что для того, чтобы идейное богатство произведения свободно перелилось в зрителя, последний, зная, что он воспринимает искусство, а не жизнь, не должен, однако, ощущать условности художественной формы как чего-то препятствующего его вере в «правдивость» образа и художественной идеи. Иначе условность искусства будет восприниматься как чистая иллюзия, а произведение — как обман. Очевидно, что это требование выполнимо лишь постольку, поскольку художник активно подчиняет элементы формы выражению содержания, свободно соединяет их таким образом, что они живут, *приобретают смысл* только как образы данной идеи. Поэтому, когда форма кино рабски используется в ее чисто

внешней характерности, лишь как «движущаяся иллюстрация», ее специфическая условность, порождаемая технической сутью киноэффекта, не только не преодолевается, но, наоборот, выпирает как иллюзорность, как занимательная оболочка. Ни о каком большом пропагандистском значении произведения, ни о каком реализме, без остатка захватывающем зрителя, в этом случае не может быть речи. Идейное, социально богатое искусство уступает место «кино» как занятой форме и поверхностно развлекательному наслаждению им.

С этим связан и неизбежный в таких случаях разрыв формы и содержания в произведении. Форма кинофильма, взятая в ее внешней технической сути, и содержание фильма, взятое в обособленном сюжетно-литературном плане, разлагаются на две самостоятельные линии, вместо того чтобы быть взаимообусловленными сторонами художественного целого. Нет нужды доказывать, что этим обстоятельством, то есть пассивным принятием «готовой» формы, питается, в частности, дурная литературщина в кино, когда сценарист и режиссер, не находя для себя пугным активно вторгаться в область формы, перегружают фильм словесами, предельно «разъясняя» с их помощью идею того или иного эпизода и фильма в целом. Одновременно происходит деградация культуры образного видения в кино — самое тяжелое, что может постичь художника; он постепенно утрачивает драгоценную способность активного «прочтения» жизни на языке выразительных возможностей кино, образного претворения жизненного впечатления в конкретный динамически-изобразительный факт киноискусства.

Следует, наконец, отметить, что одним из серьезных отрицательных последствий рассматриваемой формы техницизма в кино является привычка к штампам в изобразительной ткани фильма. Пасуя перед формальными особенностями кино, режиссер и оператор облегчают себе положение тем, что прибегают к «проверенным», «напрашивающимся», то есть чаще всего банальным композиционным схемам построения кадра, попадая в еще большую зависимость от внешней формы. В советской печати в последнее время все чаще раздается справедливый голос протеста против киноштампов, культивируемых во многих фильмах.

Во всех этих случаях техницистские рецидивы возникают, следовательно, по той основной причине, что *формальные возможности* своеобразного отражения действительности, предоставляемые технической киноаппаратурой съемки и проекции (то есть внешний эффект движущегося изображения), принимаются за эстетически выразительный язык, сам по себе якобы обеспечивающий художественную природу создаваемого этими средствами произведения.

Разумеется, ни один сценарист, режиссер или оператор не согласится с тем, что он поступает таким образом. И известная доля правды всегда будет на стороне каждого из них, потому что, конечно же, к эмоциональному воздействию всегда стремятся — даже если не знают, как его добиться, — и какой-то минимум образной выразительности (не говоря уже о достижениях самих актеров) можно где-то обнаружить, даже в очень слабых фильмах, сделанных посредственными режиссерами и операторами. Однако суть дела от этого нисколько не меняется, ибо известно, что теоретический вывод, обобщающий качество, присущее множеству сходных фактов, часто непреложим непосредственно, «в лоб» к тому или иному конкретному случаю, неизбежно обладающему чертами индивидуального своеобразия, частными «отклонениями» от правила. Из-за этого ни теоретическое положение не становится менее истинным, ни тот или иной практик искусства более прав. Дело эстетики — обнажить сущность явления, а дело художников — извлечь из этого соответствующие выводы.

Сказанное выше по поводу соотношения технического и эстетического факторов в образной ткани кино проливает свет на некоторые важные моменты развития таких новых и новейших форм этого вида искусства, как стереокино, широкоэкранный, панорамный и кругопанорамный кино. На примере их сравнительно короткого, но насчитывающего уже несколько (а в стереокино — десятки) лет существования можно очень ясно видеть, с какими большими творческими трудностями связано *художественное* «освоение» той или иной новой технической системы кинопроекции. В самом деле, ведь не секрет, что до сих пор все эти новые виды кино и у нас и за границей представляют чаще всего зрелищный интерес и далеки от подлинной художественности. Положение это вполне естественно.

Вспомним; что в первые десятилетия своего существования обычное кино также не поднималось над уровнем аттракциона и зрелища. Каждый вид искусства, рождающийся или заново развивающийся на новой технической основе, неизбежно проходит через свой этап «технизма», когда доминирует техническая повизна, а творческая мысль человека не успела раскрыть специфические выразительные данные новой формы настолько, чтобы свободно соподчинять их уже в соответствии с идейным замыслом, разрывая тем самым оковы техники и выходя на простор искусства. Поэтому встречающееся порой вообще скептическое отношение к художественным возможностям, скажем, стереокино или панорамного кино малоубедительно. То, что в них сейчас «много техники и мало эстетики», не может само по себе быть основой такого рода обобщающих заключений.

Однако оптимизм и вера в их художественное будущее не должны лишать теорию способности трезво оценивать сегодняшнюю ситуацию и сознательно направлять художественное «освоение» технически новой киноформы по правильному пути. Вот что наиболее важно. К сожалению, как раз эта-то сторона является ахиллесовой пятой нашей киноэстетики. Ни периодическая, ни книжная печать по теоретическим вопросам киноискусства не может, кажется, похвалиться ни одной серьезной работой по обсуждаемой проблеме. К этому привели долгие годы односторонне вульгаризаторского подхода к искусству с позиций только содержания и трусливого замалчивания закономерностей художественной формы из опасения быть причисленными к лику «формалистов». В результате до сих пор, например, при анализе широкоэкранных художественных кинофильмов критика продолжает искать причины их недостатков почти исключительно в сфере содержания или сюжета, не замечая тех причин, которые кроются в неумении создателей фильма активно использовать в образных целях изобразительную специфику широкоформатного кадра.

Происходит то же самое, о чем говорилось выше, — считают, что «художественная природа» широкоэкранный фильма уже «дана» в самой по себе большей, чем в обычном кино, величине киноизображения, что «форма» есть и надо беспокоиться только о содержании. По законы

специфики жанра неумолимы. Форма живописной картины диктует свои особенные требования к содержанию и композиции в живописи по сравнению с рисунком или миниатюрой, а фреска — свои по сравнению со станковой живописью. Так же и в кино. Техническое распространение кинокадра и экрана в ширину не просто создает возможность отразить в нем больший «кусочек» действительности или вместить в него гораздо большее число одновременно действующих персонажей. Нет. Оно рождает совершенно *новую изобразительную среду*, новый мир, диктующий свои критерии того, что может быть с успехом воплощено в широкоэкранном фильме и *как* воплощено и какими особыми композиционными и выразительными средствами. «Фресковость», монументальность широкого экрана, конечно, осознается сразу; по ее интерпретация не выходит пока за пределы самого прямолинейного сюжетно-тематического решения — экранизаций революционных и эпических сюжетов, историко-народного плана. В области же формы специфика широкоформатного изображения еще никак новаторски не освоена.

Повторяем, что это освоение — дело постепенного поискового процесса и, конечно, не может быть быстро осуществлено «по заказу». Но киноэстетика обязана содействовать максимальной активизации данного процесса, должна указывать цель и стимулировать правильное направление движения к ней. Одними разговорами о том, насколько верно передана в экранизации концепция «Хождения по мукам», «Капитанской дочке», «Хованщины» или еще какого-нибудь другого литературного произведения, проблема широкоэкранного фильма никогда не разрешается, хотя и эти разговоры очень важны. В искусстве выразится только то, что вмещает в себя «выразительная емкость формы». И чем полнее, отчетливее будут определены своеобразные выразительные возможности широкоэкранных фильмов, тем мощнее зазвучит в них нужное нам идейное содержание, тем скорее они превратятся в великодушное орудие эмоционального воздействия на широкие массы, их эстетического и коммунистического воспитания. То же самое можно сказать и по адресу панорамного и кругопанорамного кино, если стремиться превратить их из зрелища в формы художественного творчества.

Аналогичная проблема существует и в области *телевидения*. И здесь судьба эмоциональной, эстетической, идеологической, словом, «человеческой» ценности телевизионных передач зависит от того, насколько будет покорен чисто технический эффект теленображения, чтобы являться не самоцелью, а послушным средством донесения до зрителей своеобразного общественно-богатого содержания. Документальный телерепортаж (спортивный, производственный, художественный и т. д.) необыкновенно выигрывает в телевидении, но он не может заполнить собой всю его общественную функцию. Раз появившись, телевидение также заявляет о себе как об *особом зрительном мире*, обладающем неповторимой эмоциональной ценностью, мире, в котором специфическая прелесть заключается в несвойственном ни кино, ни театру интимном общении одного или нескольких человек с находящимся «среди них» зрителем, подвижным и говорящим телеобразом<sup>1</sup>.

Именно это своеобразие примечательно для способа *общественного* функционирования телевидения, в котором кроются замечательные потенции обогащения советских людей своими особыми программами, созданными *специально* для интимного круга комнатных зрителей и не раздражающими существующим формам театральных постановок, кинофильмов или концертов. Надо всеми силами стремиться разгадать «тайну» этой особой эмоциональной атмосферы, возникающей между одним или несколькими зрителями и «изнутри» всныживающим телеэкраном, в который входят, обращаются к зрителям, словом, *общаются с нами* артисты, дикторы, политические деятели и другие лица. Это совсем не похоже на кино! Здесь — истоки обаяния и незаменимой культурной роли телевизора в духовном досуге миллионов семей, роли, которую не восполнят ни литература, ни театр, ни кино, ни радио.

Телевидение «доступно», как никакой другой вид зрелища. Форма его такова, что она не требует никаких усилий и специальных знаний для того, чтобы воспринять

---

<sup>1</sup> «В области живого репортажа и общения со зрителем я вижу могучее будущее телевидения», — писал М. Ромм в статье, посвященной судьбам театра, кино и телевидения в современную эпоху (М. Ромм, Поглядим на дорогу, «Искусство кино», 1959, № 11, стр. 128).

смысл передачи, понять ее (если, конечно, форма телепередачи не используется внешним способом для трансляции какого-нибудь сложного содержания,— можно ведь и лекцию по теории относительности прочесть с телеэкрана). Музыкальная форма требует, например, определенного знания минимума специфических основ ее выразительности и структуры для правильного восприятия замысла композитора. То же и в архитектуре. Чтение художественной литературы предполагает порой очень большое напряжение мысли, знание фактов истории, лексической культуры. Необходимо знание основ колорита, рисунка, пластики, чтобы имела место действительно глубокая оценка фактов живописи и скульптуры — и так далее. Телевидение не знает таких «препятствий». И это, с одной стороны, его достоинство, делающее его, как и кино, доступным широчайшим массам, а с другой — момент, могущий привести к отрицательным явлениям.

В капиталистическом обществе это обстоятельство сознательно эксплуатируется господствующей пропагандистской машиной в целях оболванивания широких слоев населения. Доступный каждой семье и завлекательный телевизор, без всяких интеллектуальных усилий предоставляющий возможность каждый вечер созерцать «интересное» зрелище, оказывается коварной приманкой и орудием духовного калечения человека. Бессодержательные программы, пренеполненные дешевого развлекательства, пошлости, реклам, гангстерских историй и т. п., разлагают человека, делая абсолютно лишней, ненужной какую-либо работу мысли, оценку своего общественного положения, заботу о нравственно-высоком и прекрасном. Человек становится рабом технического предмета, а сам предмет — орудием духовного насилия над ним. Такова противоречивая судьба выдающегося технического изобретения в условиях общественных отношений, враждебных целям всестороннего развития общественной сущности человека<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Советскому читателю знаком замечательный социально-фантастический роман Рэя Бредберри «451° по Фаренгейту», в котором автор в гротескном виде представил картину капиталистического телевидения и его античеловеческой функции. Героиня романа Милдрэд, жена пожарника Монтэга, целые дни напролет проводит в созерцании телевизионных экранов, которыми являются

Советское телевидение не имеет ничего общего с этими чудовищными явлениями своего технического собрата, поставленного на службу античеловеческим целям. При всех своих временных недостатках оно опирается в нашей стране на такую идеологическую платформу, которая принципиально исключает возможность регрессивного влияния телевизора на советского зрителя. Телевидение является у нас органической частью политического воспитания масс в духе коммунистических идеалов общекультурного просвещения, развития в наших людях высокого эстетического вкуса, понимания искусства — словом, одним из средств всестороннего развития и общественного обогащения человека. Тем более в этих замечательных условиях мы не должны допускать в советских телепередачах какого бы то ни было снижения их идейного и художественного качества. А что греха таить — у нас еще нередко демонстрируются передачи, без которых вполне можно было бы обойтись, показываются неинтересные фильмы и концерты и т. д. Независимо от социальных условий, все это приносит объективный вред советскому зрителю, крадывает его время, вызывает вместо удовольствия чувство досады и разочарования. В периодической печати не раз раздавались голоса общественности против низкого уровня передач в телевидении. Порой качество демонстрируемых произведений — живописных полотен, спектаклей, кинофильмов — само по себе высоко, но они не соответствуют жанровой специфике телепередач и, как пра-

---

все стены ее комнаты. С этих стереоскопических и цветных телевизионных стен ей представляются знакомые исполнители, именующие себя ее «родственниками» и разыгрывающие представления, смысл которых равен нулю. Сменяют друг друга программы, одна бессмысленнее другой: сталкиваются и взлетают в воздух ракетные автомобили, воюют красные и синие рабы, с хохотом рубят друг другу руки и ноги веселые клоуны... Героиня, как зачарованная, живет в этих стенах как в особом мире. Она никуда не выходит и даже на ночь ложится спать, затыкая себе уши миниатюрными приемничками, чтобы слышать и видеть и во сне. Она ни о чем не думает и не умеет думать. Подобный же образ жизни ведут ее подруги, и знакомые, и почти все члены этого общества, в котором достижения техники повсюду держат человека в крепких тисках, не оставляя времени на самостоятельные размышления, где специальные пожарные команды испепеляют произведения литературных классиков и великих мыслителей.

вило, оказываются невыразительными на телевизионном экране, портящими художественный вкус зрителей<sup>1</sup>.

У советского телевидения — огромное будущее. Недалеко время, когда в наши квартиры и клубы войдут отличного качества цветные и большие по размерам телеэкраны. Популярность телевизора, а тем самым и его культурная и общественная миссия резко возрастут. Все это накладывает на работников советского телевидения особенную ответственность за правильное решение тех идейно-художественных задач, о которых сейчас шла речь. Не случайно, отметив, что в предстоящее семилетие у нас будет сто двадцать тысяч киноустановок, свыше пятнадцати миллионов телевизоров, на экранах которых ежедневно смогут смотреть политические и художественные программы свыше пятидесяти миллионов человек, Е. А. Фурцева в своем выступлении на XXI съезде КПСС подчеркнула, что в связи с этим главной задачей работников телевидения, кино и радио в настоящее время «является повышение идейно-художественного уровня, создание произведений, воспитывающих трудящихся в духе великих идей коммунизма, новой общественной морали и передовых эстетических вкусов»<sup>2</sup>.

На этом мы позволим себе оборвать наш экскурс в сферу проявления этого вопроса в современной советской художественной практике. На примере трех показательных и разных художественных ситуаций — в архитектуре, кино и телевидении — мы могли убедиться, что возможность возникновения техницистских искажений в социалистическом искусстве не является пустым звуком и вызывает к жизни серию оригинальных и нелегких творческих проблем в аспекте соотношения эстетического и технического, правильное решение которых является насущной задачей социалистической культуры. Исследо-

---

<sup>1</sup> Об этом справедливо писал М. Ромм в упоминавшейся только что статье: «... когда по телевидению передается кинокартина или театральный спектакль, то ничего общего с искусством эта передача не имеет. В этом случае телевизор превращается в своего рода дурную типографию, которая распространяет в ухудшенном виде произведения других искусств. Кинокартина или спектакль, переданные по телевидению, — это дешевая олеография вместо подлинного живописного шедевра» («Искусство кино», 1959, № 11, стр. 127).

<sup>2</sup> «Внеочередной XXI съезд Коммунистической партии Советского Союза». Стенографический отчет, т. 1, М., 1959, стр. 271.

вание, специально посвященное этим вопросам, должно было бы поднять и проблематику советского прикладного искусства, и вопросы эстетики промышленного производства, и такие нерешенные, но актуальные проблемы дня, как «красота и стандарт», «искусство и машина» и ряд других. Все это, естественно, остается за пределами настоящей работы, основной целью которой является критика техницизма в капиталистической эстетике.

То, что в советском искусстве о явлениях техницистского порядка приходится говорить применительно к *конкретным* особенностям той или иной отрасли художественной деятельности, а не вообще о техницистском перерождении понимания существа искусства в целом, нагляднее всего обнаруживает социальную обеспопченность концептуального техницизма, его невозможность в условиях социалистической культуры. У нас речь может идти лишь о конкретных трудностях определения правильной взаимосвязи «технического» и «эстетического» в тех отдельных видах творчества, в которых современная структура и форма произведений оказываются в зависимости от техники и технического прогресса. Разумеется, на способ разрешения этих трудностей всегда может оказывать отрицательное влияние и собственно техницистская теория и практика капиталистического искусства, проникающая к нам через книги, журналы, художественные альбомы, выставки и т. д. Борьба с этим влиянием постоянно остается на повестке дня.

Однако есть еще один — пожалуй, самый общий — аспект «отношений» между искусством и техникой: их место в культурном развитии советских людей в настоящем и будущем, и об этом хотелось бы сказать несколько слов.

Как ни кажется бессмысленным вопрос о том, кому — искусству или технике — принадлежит сегодня и завтра первенство в формировании наших идеалов, наших потребностей, жизненных установок, характера взглядов на жизнь и отношения к ней и т. п., он, оказывается, возникает, имеет сегодня хождение, и от него нельзя отмахнуться просто как от недоразумения. Об этом свидетельствовала, например, дискуссия на страницах «Комсомольской правды» в последние месяцы 1959 года. Нашлось немало лиц, которые во всеуслышание поддержали заяв-

ления, вроде следующего: «Хотим мы того или нет, но поэты все меньше владеют нашими душами и все меньше учат нас. Самые увлекательные сказки преподносят сегодня наука и техника, точный, смелый и беспощадный разум... Искусство отходит на второй план»<sup>1</sup>.

Наличие таких взглядов хотя бы и в определенной части нашей технической интеллигенции, считающей, что сегодня искусство отходит куда-то на задворки социальной культуры, не будучи в силах дать что-либо существенное человеку, создающему космическую ракету, не должно быть оставленным без внимания. Дело здесь не только в индивидуальной ограниченности того или иного автора подобных суждений.

Легко понять чувство бескрайнего восторга перед современной наукой и техникой, в течение одного десятилетия завоевавших такие высоты, как промышленное освоение атомной энергии, утверждение эры реактивных полетов, изобретение сверхпрочных и сверхлегких синтетических материалов, создание науки о кибернетике, и наконец запуск в космос советских спутников и достижение Луны! Этим нельзя не восхищаться и нельзя не преклоняться перед творческим подвигом наших ученых, инженеров и техников.

И рядом с этим сказочным продвижением вперед — искусство, с его отсутствием «видимого прогресса» и одним впечатляющим произведением на сотни бездарных и скучных. «Куда ж» ему до блистательных побед современной науки и техники! Многие из тех, кто считает, что «сегодня, что ни говори, наука заманчивее, разнообразнее и шире искусства», что «она безграничнее искусства», что «физики и инженеры стали властителями дум и что именно они определяют лицо нашей эпохи»<sup>2</sup>, — многие из них удовлетворяются подобной эмоциональной оценкой современной ситуации «искусство — техника».

Находятся люди, которые подходят к делу, как им кажется, «научно», имея в виду приоритет материально-

---

<sup>1</sup> Из выступления инженера И. Полетаева в «Комсомольской правде» от 11 октября 1959 г. Другие выступления по дискуссии на эту тему опубликованы в той же газете от 2 сентября, 18, 25, 29 октября, 12 и 22 ноября 1959 г. и в ряде последующих номеров.

<sup>2</sup> Из выступления инженера Р. Леонидова в «Комсомольской правде» от 29 октября 1959 г.

технического прогресса и роста производительности труда в процессе построения базиса коммунизма в нашей стране. Неправильное восприятие этого краеугольного тезиса программы нашей партии, провозглашенного на ее XXI съезде, также может привести к ложным умозаключениям: раз сейчас техника «впереди», то искусство «сзади», раз техника «главное», то искусство «второстепенное», раз решает серьезное, материально-техническое «дело», то лирическое чувство и эстетические эмоции — только «помеха» его осуществлению (как прямо заявлялось некоторыми инженерами в указанных номерах «Комсомольской правды»). Не следует думать, что абсурдность подобных заключений сама по себе может служить гарантией против их распространения и влияния. Жизнь показывает, что «спусходительное» отношение к искусству и его практической полезности, к сожалению, дает о себе знать, и иногда очень чувствительно, в близорукой деятельности больших и малых руководителей некоторых научных, технических и культурных учреждений, или вовсе не считающихся с интересами эстетики или относящихся к ним спустя рукава, равнодушно и пренебрежительно.

Надо ли подчеркивать, что любые разновидности подобного взгляда на искусство и его значение в жизни советских людей глубочайшим образом чужды принципам марксистско-ленинской идеологии и несовместимы с политикой Коммунистической партии нашей страны в области искусства! Это достаточно ясно без доказательств, и в общем виде необходимость искусства никем, конечно, не отрицается. Однако случаи техницистского третирования его и отталкивания на «второй план» современного мировоззрения и культуры говорят о непонимании многими нашими людьми общественной роли художественного творчества и исключительного значения красоты, искусства, полноценного эстетического воспитания каждого советского человека именно в современных условиях построения основ коммунизма в нашей стране.

В чем же состоит эта неповторимая общественная ценность эстетического освоения действительности (только частью которого является искусство), не могущая быть отодвинутой на второй план *никаким* прогрессом науки и техники? Передовая эстетика нового времени, а яснее и полнее всего — марксистско-ленинская эстетика уже

дала ответ на этот вопрос; он не является сегодня загадочной проблемой, хотя еще не все тонкости его познаны. Непреходящая социальная роль эстетического освоения действительности, то есть оценки человеком окружающего мира и осуществления собственного творчества в соответствии с критерием красоты и прекрасного, заключается в том, что при этом достигается *свободное формирование*, самовоспитание человека как *духовно богатой личности* — личности, утверждающей в себе общественные интересы как свое высшее богатство и достоинство.

Развиваемую при этом *качественную* особенность внутреннего мира человека эстетика определяет как *целостность* человеческой личности, то есть гармоничное проявление всех субъективных сил человека — интеллектуальных, эмоциональных, физических, нравственных, творческих и других — в форме, соответствующей представлениям об общественно развитой и богатой человеческой натуре. Иными словами, когда тот или иной человек в каждом из своих жизненных проявлений руководствуется не только своекорыстными или материально-утилитарными целями, но и целями эстетического совершенства того, что он делает, он выступает как действительно общественно богатая и подлинно культурная личность.

Наука и техника по существу своему лишь в незначительной степени развивают это качество в человеке — вся их практическая мощь направлена на разрешение *специальных* задач теоретического познания действительности и ее материального преобразования таким образом, что в этом процессе специализации они в большой степени отвлекаются от интересов гармоничного и целостного развития человека. Чарльз Дарвин в своей «Автобиографии» с горечью отмечал, как годы всепоглощающей мыслительной работы по формулированию законов эволюционного учения увели его от постоянного общения с искусством и притупили эстетические вкусы. Ругая самого себя за это и считая такое положение ненормальным, Дарвин писал, что, если бы ему пришлось вновь пережить свою жизнь, он взял бы себе за правило еженедельно воспринимать определенное количество стихов и музыки. Утрата эстетических вкусов «равносильна утрате счастья», писал Дарвин, и, может быть, вредно отражается на умственных способностях, а еще вероятнее — на нравственных

качествах, так как ослабляет эмоциональную сторону нашей природы»<sup>1</sup>.

Будучи «зеркалом» общественной сущности человека, искусство является тем самым зеркалом *общественного сознания*, единственным в своем роде «посредником», *объединяющим* всех членов данного социального коллектива в общих им всем переживаниях, думах, идеалах, представлениях и т. д. Предметы науки и техники именно в силу своей неодолимой специализации и утилитарной дифференцированности лишены возможности выполнять такую функцию. Формулы и законы физики или математики развиваются и усложняются, несколько не считаясь с тем, что их смысл доступен сегодня только узкому кругу специалистов. То же и в технике. Огромные завоевания технического прогресса и творческого гения человека воплощены в конструктивных деталях какой-нибудь гигантской турбины, атомного реактора или космической ракеты. Множество технических деталей функционирует таким образом, что подавляющее большинство членов общества их никогда не видит, ничего о них не знает и даже не догадывается об их существовании. Научная и техническая специализация, исторически все более разветвляющаяся, в этом смысле неизбежно разделяет общество на специалистов и не специалистов, знающих и не знающих. Образы искусства, напротив, общепонятны, обращены к людям в том, что их волнует *одинаково*, что им всем близко и дорого. Этим и объясняется тот замечательный факт, что подлинными властителями умов и сердец оказываются гораздо больше писатели, артисты, художники и сами произведения искусства, нежели ученые и инженеры. В этом уже ярко проявляется исключительность социальной роли искусства.

Величайшие мыслители видели в красоте и искусстве могучие средства общественного воспитания человека. Многие из них считали эти средства даже наиболее действенными, чуть ли не единственными в этих целях. Такова была грандиозная система эстетического воспитания человека, начертанная Шиллером. Достоевский считал, что «красота спасет мир». Сегодня, стоя на позициях диалектико-материалистического мировоззрения, мы понима-

---

<sup>1</sup> Ч а р л ь з Д а р в и н, Автобиография, М., 1957, стр. 148.

ем меру идеализма и утопизма, заключающегося в подобных идеях. Но их преувеличение выросло на такой основе, которая соответствует объективной непреходящей роли эстетического освоения в деле формирования гармоничной общественно богатой человеческой личности. И этот взгляд полностью разделяется марксистско-ленинской эстетикой.

Разоблачая историческую ограниченность капиталистического понимания «богатства», как вещественных, товарно-денежных ценностей, Маркс гениально указывал, что, если отбросить эту ограниченную буржуазную форму, «чем иным является богатство, как не абсолютным выявлением творческих дарований человека, без каких-либо других предпосылок, кроме предшествовавшего исторического развития, *делающего самоцелью эту целостность развития, т. е. развития всех человеческих сил как таковых, безотносительно к какому-нибудь заранее установленному масштабу? Когда человек воспроизводит себя не в каком-либо одном определенном направлении, а производит себя во всей целостности...*» (подчеркнуто мной.— В. Т.)<sup>1</sup>.

Если развитие общества не стимулирует и не обеспечивает такого богатства человеческой личности, оно не может считаться подлинно гуманистическим социальным организмом, какого бы материального благоденствия и научно-технического прогресса оно ни достигло. Ряд современных капиталистических государств (США, Швеция) находятся сегодня на высоком уровне материально-технического богатства. Однако, обладая этим богатством, современное цивилизованное общество капитала стоит неизмеримо ниже советского общества по уровню духовной культуры, нравственного и политического сознания масс, развитию искусства и художественной самодеятельности народа. Мы были выше во всем этом даже тогда, когда в 20-е и 30-е годы наша страна намного уступала передовым капиталистическим странам по уровню развития промышленного производства, — когда она явила образцы величайшего революционного подвижничества и героизма народных масс, когда она дала миру такие грандиозные художественные открытия, как поэзия Маяковского, кино Эйзенштейна и Довженко, проза Шолохова. Вот нече-

---

<sup>1</sup> К. Маркс, *Формы, предшествующие капиталистическому способу производства*, М., 1940, стр. 20.

му марксизм-ленинизм учит, что сам по себе экономический (то есть и технический) прогресс общества не всегда и necessarily имеет своим механическим следствием и духовный его прогресс. Это относится к частнособственническим формациям.

Что касается коммунистической формации и ее начального этапа — социализма, то в них впервые в истории создаются решающие объективные условия — полное уничтожение частной собственности,— для того чтобы великие достижения современной науки и техники были обращены на благо свободных членов общества, на одинаковое обогащение всех и каждого. В этих новых и наиболее прогрессивных формах общества, основанного на свободном труде, рост общественного экономического богатства является не самоцелью, а основой всестороннего развития индивидов. Поэтому создание материально-технической базы коммунистического общества, новый мощный подъем социалистических производительных сил были провозглашены XXI съездом КПСС основной практической задачей для нашей страны на данном этапе. Только этим путем могут быть реально обеспечены условия для победы того грядущего светлого общества, в котором, по словам Маркса, не материальное производство для утоления физических нужд, а «свободное развитие индивидуальностей» и «развитие общественного индивида выступает в качестве основного устоя производства и богатства»<sup>1</sup>.

Уже из сказанного ясно, насколько глубоко заблуждаются те, кто выдвигает сам по себе научно-технический прогресс в качестве основного содержания нашей жизни, наших чаяний и идеалов. *Средство* — важнейшее, необходимое, но все же средство — в этом случае пытаются представить как *цель* движения, как то, что будто бы вполне может заполнить собой идейные и культурные устремления строителя коммунистического общества. Нет и нет! Не сам по себе технический прогресс, каким бы захватывающим он ни был, а создание на его основе условий для наиболее богатого, всесторонне гармоничного развития человека и раскрытия всех его творческих дарований и сил на благо самого себя и общества — вот что является

---

<sup>1</sup> «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1, М., 1957, стр. 262—263.

целью наших устремлений, смыслом нашей борьбы за коммунизм. Нам нужны деловые, преданные идее технического прогресса люди. Но не «дело» является главным пафосом героических усилий советского народа и его Коммунистической партии, а счастье и всестороннее развитие трудящегося человека.

Теперь легко понять, почему красоте и искусству должна и будет принадлежать исключительная роль в коммунистическом формировании советского человека. Понятие общественного богатства, целостности, всесторонней гармоничной человеческой личности — это, как мы уже подчеркивали, категория *качественного*, а не количественного порядка. Ведь отдельный человек никогда не сможет практически освоить *все* отрасли общественного труда и культуры. Таким «всесторонним» человек никогда не будет, хотя коммунистическое освобождение от бремени материального труда сделает доступным отдельной личности многие и разные занятия — физическим трудом, наукой, искусством, спортом и т. д. Для того чтобы быть всесторонне развитой и культурной личностью, человек должен во всех доступных ему отраслях деятельности быть способным к качественному охвату создаваемого с точки зрения эстетической меры, то есть уметь все делать красивым и прекрасным, отвечающим представлениям о совершенном проявлении человека. Если социальная природа труда не препятствует его эстетической содержательности (такими являются условия социалистического, но особенно станут условия коммунистического труда) и человек создает что-либо с полноценным учетом «законов красоты», — он в *любом* создаваемом людьми продукте, *во всей* общественной действительности *воспримет* ее эстетическое качество и тем самым присвоит себе, сделает *своим достоянием* достигнутые обществом уровень и содержание *общественной культуры*. И, наоборот, хотя бы ему были доступны разнообразные стороны жизни, но если объективные социальные причины делают его незаинтересованным в эстетической оценке предмета и неспособным к восприятию подлинной красоты — общественное богатство действительности будет *все* «отчуждено» от него, недоступно ему. Такова исключительная социальная роль богатой эстетической культуры, и это следует представлять себе со всей отчетливостью.

Все сказанное по поводу эстетического освоения действительности в целом полностью относится к искусству и находит в его общественной функции наиболее развитое и яркое воплощение. Общественно богатое воспитание человека, воспитание его субъективности как инструмента тончайшей реакции на то «общественное», что должно стать и его личным побуждением и потребностью, является специальной целью, которую искусство осуществляет средствами всех своих видов и жанров. Во многих из них — в литературе, театре, кино, живописи, скульптуре — искусство ставит перед взором масс конкретные типы положительных образов-героев, заражая людей (но только при художественном совершенстве произведения) стремлением походить на эти типы, верой в то, что быть на высоте своего подлинного человеческого и социального призвания доступно каждому. Именно поэтому Коммунистическая партия уделяет развитию и совершенствованию советского искусства такое большое внимание, снова и снова подчеркивая, что искусство и эстетическое воспитание являются важнейшими орудиями формирования коммунистического сознания в массах трудящихся, формирования человека нового типа.

О неповторимой человеческой ценности искусства и его особом превосходстве над миром материальной полезности один из выдающихся писателей нашего века сказал так: «Имеются другие жизненные факторы, которые, как гости, приходят и уходят. Искусство же — гость, который приходит и остается. Другие факторы могут быть роста нужны, но искусство необходимо»<sup>1</sup>. Глубоко неправы были те инженеры в «Комсомольской правде», которые утверждали, что можно быть культурным, духовно богатым человеком без красоты и искусства, что с ним можно общаться, а можно не общаться — и от этого ничего не изменится, что пусть им занимаются те, кто хочет («неделовые» люди), и не ругают тех, кто считает насладение поэзией и музыкой пустой «тратой времени» век атома и космоса. Нет, красота и искусство, художественный вкус и творчество, потребность в прекрасном и в уют удивительный своей технической и социальной новизной век останутся интимнейшими и незаменимыми наши-

---

<sup>1</sup> «Курьер ЮНЕСКО», 1957, № 8, стр. 20.

ми спутниками, без которых не только войти в коммунизм но и построить его нельзя<sup>1</sup>.

И конечно же, не сами по себе и не только наука и техника определяют сегодня и будут определять завтра «линии нашей эпохи». Мы знаем, что исторический прогресс общественных производительных сил предопределяет неизбежную эволюцию социальных структур и возникновение коммунизма в том числе. Но *живое* лицо новой эпохи и *нашего* коммунистического завтра — это не просто кибернетические машины, реактивные автомобили и самолеты, атомные корабли, чудеса автоматизации и тому подобное. Это возникающий на новой материальной основе новый мир человеческих отношений — свободный и справедливый, мир братства и радостного единения народов, мир, в котором люди, освобожденные от насилия и принуждения, полностью раскроют свои безграничные творческие силы и силы всеобщей социальной солидарности. Человек поклонится технике, но не будет поклоняться ей. С помощью техники он лишь освободится от излишней привязанности к миру техники, промышленного производства, как было некогда и еще остается в значительной степени сейчас, пока в качестве необходимого агента труда люди вынуждены много часов в день проводить в неразрывной связи с работающей машиной. Он будет наблюдать за автоматизированным производством и то лишь незначительное время в день. Достигшая небывалого уровня производительности и автоматизации техника — как преданное детище человека — сама выведет массы трудящихся из лона индустрии и просторы самоценного всестороннего физического и духовного проявления. И в создании этой гармоничной общест

---

<sup>1</sup> Проникновенно сказал об этом Илья Эренбург: «Мы теперь видим очертания того нового общества, которое наш народ создает. Дом выстроен, и советские люди быстро поднимают материально благосостояние. Молодому поколению предстоит через несколько лет направлять и создавать живую жизнь в этом доме, воздвигнуть трудом, подвигом, бесчисленными жертвами старших поколений. Необходимо, чтобы искусство не отставало от науки, необходимо, чтобы его место в обществе было местом пророка, который жжет глаголом сердца людей, как говорил Пушкин, а не место исправного писца или равнодушного декоратора. Необходимо, чтобы культура чувств не была заброшена в пользу одностороннего технического развития. Необходимо, чтобы реализм действий и придавил романтику души, стремлений к идеалам, внутреннего горения» («Комсомольская правда» от 2 сентября 1959 г.).

венно сознательной и целостной личности нового склада выдающаяся роль принадлежит — и уже сегодня — фактору эстетического воспитания человека, красоте и искусству.

На наших глазах эта их роль стремительно растет в нашей стране с каждым днем. Сама жизнь убедительнее всего опровергает вздорные измышления об оттеснении в современных условиях искусства на «второй план», об ослаблении эстетических потребностей в век космической науки и техники. Как раз наоборот! Сегодняшняя трудовая практика и культурная атмосфера в жизни советского народа являет собой захватывающую картину грандиозного расцвета *творческого* начала в промышленности, в сельском хозяйстве, в науке, культуре, политике и искусстве. Сбывается замечательное пророчество основоположников научного коммунизма о расцвете сознательной *самодетельности* масс, освобожденных от ига частной собственности и материального бремени. В этих условиях, предсказывали Маркс и Энгельс, *самодетельность совпадает* со всей сферой общественной, и материальной в том числе, практики народа, что означает, как они говорили, «развитие индивидов в целостных индивидов»<sup>1</sup> (подчеркнуто мной. — В. Т.) и устранение стихийности в жизнедеятельности людей. А это означает, кроме всего прочего, и беспримерное в истории утверждение *эстетического начала* во всей практике нашего общества, так как развитие целостных индивидов, как мы видели выше, подразумевает в качестве своего основополагающего условия утверждение в человеке потребности к охвату любого предмета и деятельности с точки зрения эстетической меры и совершенства, с позиций красоты.

На этой именно основе расцветает художественная самодетельность и обретает новые животворные истоки само искусство в нашей стране. Небывалый размах художественной самодетельности, очевидное усиление внимания к подлинной красоте и изяществу окружающих нас предметов быта, транспорта, производства, зарождающаяся борьба за высокую эстетическую культуру труда — все это проявление общего роста эстетических за-

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 3, Госизлитиздат, 1956, стр. 68.

просов масс, тяги к красоте и стремления выразить их соответствующей форме. Рост эстетического вкуса как закономерный результат всех этих тенденций скажется в свою очередь на профессиональном искусстве и неминуемо приведет к широкому прогрессу его художественного качества. Завтра нашей эстетики и нашего искусства будет еще более великим и прекрасным!

\* \* \* \*

Своеобразие техницистского направления заключается в том, что, в отличие от ряда открыто уродливых, смущающих свой антиэстетизм (сюрреализм, алитературная атональная музыка и др.) и свою регрессивность течения в художественной практике капитализма, техницистское искусство и его эстетика спекулируют на такой объективно здоровой основе, как роль техники в современной культуре.

И в самом деле. В архитектуре техницистский абстрактivism осуществляется одновременно с внедрением в архитектурную форму новых конструкций, материалов и даже индустриальных методов строительства. Если мы возьмем «скульптуру» Габо, то при всей ее абстрактности и техничности ее никак не назовешь уродливой, а кое-что и его созданий даже импонирует своей пространственно конструктивной изобретательностью. Наконец, и в западной электронной музыке антиэстетические явления живут в лоне той звуковой выразительности электрогенераторов, отдельные факторы которой, бесспорно, обогатят интонационную, тембровую и регистровую палитру музыки завтрашнего дня.

Тем более в этом отношении осложняется ситуация в социалистической художественной практике, в которой ошибки техницистского порядка не имеют под собой социального основания и возникают в процессе вхождения новой прогрессивной техники и диктуемых ею методов в различные области нашей материальной и духовной культуры.

В связи с этим могут задать и нередко задают вопрос, а стоит ли вообще так резко напоминать о возможности техницистских искажений в сегодняшней советской архи-

текстуре, кино и телевидении, прикладном искусстве в условиях, когда происходит прогрессивный по своей сути процесс рождения новой формы и новой выразительности под влиянием успехов техники? Не значит ли это вставлять палки в колеса, мешать движению? И не лучше ли было бы предоставить развитие самому себе?

На все подобные вопросы не может быть иного ответа, кроме отрицательного. Нет, мы не можем сидеть сложа руки и равнодушно созерцать, как практика с большими и никому не нужными издержками стихийно добирается до истины. Что было бы со всем нашим коммунистическим строительством, если бы оно не корректировалось и не направлялось в каждом из участков деятельности Коммунистической партией живыми критериями великого марксистско-ленинского учения. А искусство является одним из важнейших участков. Без теории практика слепа, и никогда нельзя переоценить роль здравого и своевременного теоретического осмысления новых проблем, выдвигаемых объективным ходом развития культуры.

Наконец, мы не отгорожены от капитализма непроходимой стеной и не застрахованы от влияния реакционных идей техницистской эстетики на некоторых практиков социалистического искусства. Все дело в том, что это влияние не измеришь в процентах. Оно может быть незначительным, но может незаметно для самого художника увеличиваться, и до такой степени, что переродит его творчество в нечто нам совершенно чуждое и неприемлемое. Поэтому эстетика не может мерить на сантиметры и килограммы, а должна ставить вопрос принципиально, в его идейной и социальной бескомпромиссности. Другого пути нет, хотя практики и склонны мечтать о «приемлемых рецептах» заимствования зарубежного опыта.

Ситуация в области идеологии и искусства на современном этапе такова, что мы не можем отстаивать свое, не борясь с тем, что выражает мировоззрение враждебного коммунизму и умирающего капиталистического строя жизни. Только в этой борьбе отливаются новые формы будущего и проходят шлифовку те его сверкающие грани, которые впоследствии — мы в этом уверены — будут светить уже всем людям на земле одинаково.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Вместо введения . . . . .	3
Принципы техницизма . . . . .	12
О техницистской эстетике . . . . .	23
Из практики современного техницистского искусства	49
За правильное соотношение технического и эстетиче- ского . . . . .	98

*Владимир Ильич Тасалов*

### ЭСТЕТИКА ТЕХНИЦИЗМА

Редактор *Ф. Д. Кондратенко*  
Оформление художника *В. И. Тасалова*  
Художественный редактор *Г. К. Александров*  
Технический редактор *И. Н. Подшебякин*  
Корректор *Н. В. Корсулия*

---

Подп. в печ. 7/IX 1960 г. Форм. бум. 84×108/32. Печ. л. 4,75  
(условных 8,61). Уч.-изд. л. 8,95. Тираж: 7500 экз. А 07741. Изд.  
№ 17039. Зак. тип. 612. Цена 4 р. 10 к. С 1 января 1961 г.  
цена 41 коп.

«Искусство». Москва, И-51, Цветной бульвар, 25.

---

Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза.  
Москва, Трехпрудный пер., 9.