

# Искусство, праздность и питание: этика военного коммунизма и истоки производственного искусства, 1918–1919 годы

Иван Костин

Аспирант, отделение истории, Нью-Йоркский университет (NYU). Адрес:  
53 Washington Sq. South, 10012 New York, USA. E-mail: igk211@nyu.edu.

*Ключевые слова:* русская революция; русский авангард;  
революционный Петроград; питание; искусство коммуны;  
Николай Пунин; Осип Брик.

В статье рассматривается влияние дискурсов праздности и питания на формирование «производственного искусства» в социально-политическом контексте революционного Петрограда. Показано, что этот процесс был вписан в политические, социальные и идеологические городские контексты. Футуристы, находившиеся в эпицентре петроградской политики периода Гражданской войны (1918–1921), были хорошо знакомы с обоими вышеназванными дискурсами. Праздность старого искусства противопоставлялась ими самоотверженному труду «художника-пролетария» наравне с людьми «традиционных» рабочих профессий. А завоевание «права на существование» становилось важнейшей целью в голодающем городе с доминирующей идеологией радикального уравнительного коммунизма.

Автор предлагает отойти от господствующего в литературе подхода, связывающего художественную мысль футуристов с советской идеологией в ее абстрактном, общем понимании, рассмотрев ранние производственнические тексты в их ближайшем социальном и политическом

контекстах. Основные концепции производственного искусства («художник-пролетарий», «творческий труд» и т. д.), как демонстрируется в статье, находились в русле ключевых тенденций политики «красного Петрограда». Футуристы не только заимствовали популярное понятие «коммуны» для своей основной газеты, но и работали с комитетами деревенской бедноты, органами снабжения и распределения, а также вели активную деятельность в рамках самого отдела искусств Наркомпроса. В этих условиях создавалась теория «производственного искусства». Индивидуалистический протест, «эстетический террор» дореволюционного футуризма нужно было переосмыслить, а на его основе разработать меры государственной политики. Жесткий социально-экономический контекст военного коммунизма подталкивал художников к переосмыслению собственной роли в «грядущей коммуне». Дальнейшее развитие этих идей привело к появлению конструктивистского движения и сильно повлияло на крайне разнобразные течения внутри «левого искусства» 1920-х годов.

В этой статье мы попытаемся продемонстрировать, что ранние идеи советского авангарда, изложенные футуристами в выпусках газеты «Искусство коммуны», находились под определяющим влиянием более масштабного дискурса, в котором взаимоотношения труда, праздности и питания определялись новаторским для русской культуры методом. Период Гражданской войны породил нехарактерные для других эпох практики описания праздности. Праздность как отрицание производительного труда и лишение доступа к пище, выраженные в лозунге «Кто не работает, тот не ест», стали новыми социальными маркерами буржуазности. В революционной пропаганде буржуа описывались как «лентяи» и «тунеядцы», недостойные жить в «грядущей коммуне». Находившиеся в центре петроградской политики 1918–1919 годов футуристы откликались на эту новую нормативность. Праздность и свобода, свойственные старому искусству, противопоставлялись футуристами самоотверженному труду «художника-пролетария» — наравне с людьми рабочих профессий. Описанная ниже динамика взаимоотношений господствующих дискурсов труда, праздности и питания с теоретической работой футуристов оказала заметное влияние на формирование программы производственного искусства.

Появление производственного искусства было поворотным моментом в истории русского модернизма. До революции для «футуризма» были характерны установка на эпатаж, субверсивные и социально-критические художественные практики, резкое отторжение элитарных и поддерживаемых государством художественных форм. После революции важными особенностями «левого искусства» стали установка на слияние с производством, понимание роли художника в обществе как важнейшего организатора «жизнестроения», работа в советских государственных структурах. Но каким образом произошел этот поворот к производству?

Исследователи по-разному объясняли появление производственного искусства в рамках советского авангарда, обычно выделяя идеологические факторы. Очевидная связь производственничества с коммунистическим проектом оставляла тем не менее большой простор для истолкования оснований этой связи<sup>1</sup>. Так

1. Заламбани М. Искусство в производстве. Авангард и революция в Советской России 20-х годов. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2003; Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, MA: Harvard University

или иначе, в литературе доминирует подход, связывающий художественную мысль футуристов с советской идеологией в ее абстрактном, общем понимании. Я же предлагаю конкретизировать идеологические влияния и рассмотреть ранние производственные тексты в ближайшем социальном и политическом контекстах. Их близкое прочтение на фоне конкретно-исторических условий позволяет прояснить изначальный смысл производственных концептов и программ. Производственное искусство в этой перспективе предстает как осознанное переосмысление футуристической практики в рамках нового дискурса труда, праздности и питания.

Футуристы не могли быть свободными от новых общественных условий. Одним из аспектов становления производственного искусства стало вхождение группы футуристов в региональную и общесоветскую культурную администрацию. Зимой 1918 года Анатолий Луначарский предложил Николаю Пунину и Артуру Лурье возглавить организацию «нового аппарата управления во всех областях искусства»<sup>2</sup>. Формирование Отдела изобразительных искусств продолжалось всю первую половину 1918 года. Главой отдела был назначен художник-кубист Давид Штеренберг, а образованную при отделе Коллегию по делам искусств возглавил Пунин. Рядовыми сотрудниками отдела были Владимир Маяковский, Осип Брик, Натан Альтман, Сергей Чехонин. Административная роль футуристов неизбежно связывала их с господствующими идеологическими тенденциями.

Одной из таких тенденций было широкое использование понятия коммуны в административном языке. Весной 1918 года Совнарком переехал в Москву, а Петроград стал называться Петроградской трудовой коммуной. Переименование города было частью масштабной популяризации понятия коммуны<sup>3</sup>. Вскоре коммунарами стали называться все крупные города Северо-Запада, которые объединились в Союз коммун Северной области<sup>4</sup>. Повсе-

Press, 1995; *Kiaer C.* Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005; *Gough M.* The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution. Berkeley, L.: University of California Press, 2005.

2. Пунин Н. Н. Мир светел любовью: дневники и письма. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 142.
3. Подробнее см.: *Потехин М. Н.* Петроградская трудовая коммуна (1918–1919 гг.). Л.: Издательство ЛГУ, 1980.
4. *Rabinowitch A.* The Bolsheviks in Power: The First Year of Soviet Rule in Petrograd. Bloomington: Indiana University Press, 2008. P. 263–281.

местно с использованием этого слова переименовывались газеты, улицы, государственные учреждения<sup>5</sup>. Название газеты «Искусство коммуны» тоже было связано с этими региональными процессами, и его следует понимать именно в этом контексте — как искусство коммуны, строившейся в Петрограде.

С начала 1918 года в Петрограде формировался новый политический режим, а также его идеология, отмеченная резкой антибуржуазной направленностью. Важнейшим социально-экономическим процессом этого периода была постепенная национализация предприятий и другой собственности крупной буржуазии<sup>6</sup>. Так у экономических элит прошлого отнимали непосредственную сферу деятельности. Распадались и дореволюционные сферы частной жизни, быта и досуга. Программа «уплотнения» квартир лишала зажиточные слои бывшей столицы привычных условий повседневности. Эти организованные государством процессы сопровождалась низовым «черным переделом» другого, более мелкого имущества — через кражу, обмен на продукты питания и лекарства<sup>7</sup>. Буржуазный класс до революции описывался как деятельная сила; лишенный собственности, он превращался в специфический раннесоветский «праздный класс». Праздность и буржуазность в антибуржуазном контексте военного коммунизма неизбежно становились синонимами. При этом оба понятия носили резко отрицательный смысл. «Антибуржуйское сознание» постфевральского периода после победы большевиков оказалось в центре господствующей идеологии<sup>8</sup>.

Достаточно ярко идеологические установки новой власти отражены в текстах официальных публикаций Петроградского совета. Первый номер «Красной газеты» приветствовал третий съезд Советов как «настоящее Учредительное собрание», которое сумеет учредить «не паршивенькую буржуазную республику, а республику трудовую, республику Советов рабочих, солдатских и крестьянских депутатов»:

5. В 1918–1919 годах на территории северо-запада России выходили газеты «Северная коммуна», «Деревенская коммуна», «Новоладожская коммуна»; коммунами назывался ряд важных организаций снабжения и распределения, а также сельскохозяйственных и детских организаций.
6. Подробнее см.: Национализация промышленности и организация социалистического производства в Петрограде (1917–1920 гг.): Документы и материалы. Л.: б. и., 1958.
7. См.: Петроград на переломе эпох: город и его жители в годы революции и Гражданской войны. М.: Центрполиграф, 2013.
8. Kolonitskii B. Antibourgeois propaganda and anti-“burzhui” consciousness in 1917// The Russian Review. 1994. Vol. 53. P. 183–196.

В этой республике должен быть установлен один только закон, который должен гласить: Не работаешь, не поешь! Всеобщая трудовая повинность, которая заставила бы работать всех, должна быть немедленно введена. <...> В трудовой республике мы хотим видеть за работой не только чумазого рабочего или символика мужика. Это мы видели и раньше. Теперь мы требуем, чтобы работали все — каждый барчук, расфуфыренная барышня, торговец-шарлатан и кровопиец-промышленник<sup>9</sup>.

Подобные тексты были крайне широко распространены: доминирующей идеологией в Петрограде в 1918 году становится радикальный уравнилельный коммунизм. Этот же дискурс наполнял первые советские законы, за счет которых «эксплуататорские классы» были исключены из системы управления государством, поражены в правах и т. д.<sup>10</sup>

Само понятие праздности приобретало отрицательную коннотацию. Она описывалась на различных уровнях властного дискурса как неоспоримо принадлежащая к прошлому, к классовому господству буржуазии, к культуре и нравам чуждых социализму слоев. Праздность и питание увязывались в новой практике продовольственного пайка. Лидер Петрограда Григорий Зиновьев в своих выступлениях называл буржуазию «лентяями» и «тунеядцами», которые не могут претендовать на полноценное снабжение. Советское государство с начала 1918 года лишало имущие классы продовольственного пайка. Лица, живущие на «нетрудовые доходы», могли получить питание, только приняв участие в производительном труде<sup>11</sup>. Резко негативным было и господствующее отношение к старым способам организации питания и снабжения населения. Рестораны и кафе перестраивались в «коммунальные» столовые и «питательные пункты». Упомянутый принцип «Не работаешь — не поешь!» являлся развитием длительной традиции в социалистической мысли, которая представляла коммунизм (или одну из его «фаз») как систему обмена труда на средства существования. В 1918 году эта тенденция своеобразной «продовольственной антибуржуазности» получи-

9. Красная газета. 25.01.1918. № 1. С. 1.

10. Подробнее см.: *Гурвич Г. С. История Советской Конституции*. М.: Издание Социалистической академии, 1923.

11. Людей свободных профессий поместили во вторую категорию, что давало им доступ к уменьшенному по сравнению с пролетарским пайку. Практика общественных работ для «нетрудовых» элементов была широко распространена. Также военнопленные белые офицеры в рамках публичных кампаний убирали снег на Невском проспекте и т. д.

ла позитивную программу в таких явлениях, как трудовой паек, общественные столовые и централизованное распределение продуктов. При этом, конечно, создавались и новые подходы к переосмыслению свободного времени. Эта работа тоже проходила при активном участии Наркомпроса. Анатолий Луначарский был одним из главных реформаторов сферы питания в Петрограде. Он являлся автором проектов устройства петроградских общественных столовых для взрослых, а также проводимой Наркомпросом кампании по обеспечению питанием всех детей города. В первом случае Луначарский призывал к созданию общественных столовых не просто как пунктов питания, а как центров рабочей культуры<sup>12</sup>. Как неоднократно подчеркивалось исследователями, продовольственная политика находилась в центре всей экономики военного коммунизма<sup>13</sup>. Новое коммунистическое потребление было идеологическим центром.

Эти элементы идеологии военного коммунизма позволяют прояснить смысл программных работ раннего производственничества, в частности важную статью Осипа Брика «Художник и коммуна», понятийный костяк которой оказывается очень близок к официальному дискурсу эпохи.

Брик задается характерным «военно-коммунистическим» вопросом о вкладе художника в жизнь коммуны:

Сапожник делает сапоги, столяр — столы. А что делает художник? Он ничего не делает: он «творит». Неясно и подозрительно<sup>14</sup>.

Характерна установка на материальное производство, производство вещей, подобных сапогам и столам. Также очевидно, что Брик ставит вопрос в той же плоскости, что и «Красная газета», обостряя проблематику отношения старого и нового, буржуазного и коммунистического. Мария Гоф в своей известной работе о конструктивизме двадцатых указывает на то, насколько важной для советского авангарда была попытка обосновать «право на существование» для художника в коммунистическом обще-

12. В столовой должны были проходить концерты, литературные чтения, распространяться газеты и книги, а самой столовой надлежало служить местом нового коллективного опыта трудового человека.
13. *Lih L. T. Bread and Authority in Russia, 1914–1921. Berkeley: University of California Press, 1990; McAuley M. Bread and Justice: State and Society in Petrograd, 1917–1922. Oxford: Clarendon Press, 1992.*
14. *Брик О. Художник и коммуна // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 25–26.*

стве<sup>15</sup>. Решение проблемы виделось в повороте к вещи, к объекту, который, по мысли футуристов, только и мог дать художнику право существовать в обществе полного равенства и победившего материализма. Таким образом решался вышеуказанный вопрос обмена материального труда на существование, выраженное просто в пище.

Брик видел художника коммуны как рабочего, как создателя конкретных материальных объектов. Согласно Брику, основные навыки художников нового типа — в выполнении заказов жителей коммуны:

Эти художники умеют писать картины, декорации, расписывать потолки и стены, делать рисунки, плакаты, вывески, изготавливать статуи, памятники и многое другое, смотря по необходимости. Такие художники нужны Коммуне<sup>16</sup>.

Именно этот труд художника дает ему полноценные политические и экономические права:

Такой труд дает художнику право встать рядом с другими трудовыми группами Коммуны, с сапожниками, со столярами, с портными. Он служит залогом, что искусство не погибнет, но найдет себе место в общем строе коммунальной жизни<sup>17</sup>.

В своей статье «Дренаж искусству» Брик писал о неутилитарном, бесполезном характере буржуазного искусства в контексте коммуны, которое лишь искажает действительность:

Буржуазия думала, что кроме болотного нет другого искусства, что единственная задача искусства исказить жизнь. Пролетариат думает иначе. Не исказить, а творить. И не идейный чад, а материальную вещь<sup>18</sup>.

Изображение начинает пониматься исключительно как искажение, а подлинная работа художника заключается в творчестве новых форм. Брик заключал: «Реальность, а не призрак. Вот лозунг

15. *Gough M.* Op. cit. P. 18. Корни этой проблематизации права художника на существование, на мой взгляд, уходят в период военного коммунизма, который в основных заявлениях группы ЛЕФа в 1920-е годы всегда описывался как однозначная точка отсчета для всей истории «искусства левых течений».

16. Брик О. Художник и коммуна. С. 25.

17. Там же. С. 26.

18. *Он же.* Дренаж искусству // Искусство коммуны. 1918. № 1. С. 1.

грядущего искусства Коммуны»<sup>19</sup>. «Пролетарское искусство», согласно этому взгляду, не должно создавать копий действительности, но само должно стать новой действительностью, преобразовать материальный мир. Все фигуративные формы объявлялись устаревшими и «буржуазными», порождающими лишь «болотный туман».

Отношения художника и коммуны являлись главной темой теоретической работы, которую вели футуристы на страницах «Искусства коммуны». Именно взаимоотношения художника и сообщества («коммуны»), к которому он теперь принадлежал, были важнейшей проблемой для всех авторов газеты. Брик подытоживал свою критику буржуазного отношения к искусству слабо конкретизированными, но намеченными достаточно четко новыми требованиями к «искусству грядущей коммуны»:

Коммуне ни жрецы, ни дармоеды не нужны. Только люди труда найдут в ней место. Если художники не хотят разделить участь паразитирующих элементов, то должны доказать свое право на существование. Труд художника должен быть точно определен и зарегистрирован в списках коммунальной биржи труда<sup>20</sup>.

Указание на «дармоедов» и «жрецов», а также на необходимость регистрации труда художника в «списках коммунальной биржи труда» тесно связывают мысль Брика с описанной выше советской критикой праздности и новый политикой питания. Художник был обязан отказаться от любого намека на буржуазность, праздность, нематериальность своего труда. Регистрация же на бирже труда в одном отряде с рабочими должна была поставить художника в первую продовольственную категорию, что давало бы доступ к самому большому пайку. Очевидно, что футуристов здесь интересовал не паек как таковой (достаточно относительная привилегия, учитывая перебои в поставках и общее низкое качество снабжения в целом), а признание в новом обществе и оправдание своей ведущей роли в нем.

Концепция «художника-пролетария», которая выдвигалась Бриком в качестве решения проблемы отношений художника и коммуны, была тесно связана с появлением концепции производственного искусства. Как термин «производственное искусство» впервые возникло на страницах «Искусства коммуны» зимой 1919 года, в заглавии статьи «Производственная музыка».

19. Там же.

20. Там же. С. 25.

Автор этого текста призывал заставить завод «работать как музыкальный инструмент», а фабричный процесс организовать как музыкальное произведение, сделав труд рабочих чем-то вроде танцевального действия. Само производство следовало организовать как музыкальное произведение, подчинив его не экономической и технической целесообразности, а музыкальным категориям ритма, тембра, мелодии. Цель «производственной музыки», согласно автору, «воспрепятствовать вырождению» мыслительного аппарата рабочего, которое всегда происходит в момент достижения автоматизма в повторяющихся производственных процессах<sup>21</sup>.

Переход к производству уже в этот ранний период принял различные формы: работы в массовой пропаганде и агитации, организации празднеств, работы на производстве. Например, в деятельности «левых» в «Окнах РОСТА» во время Гражданской войны можно фактически увидеть небольшую мануфактуру по производству плакатов и печатной продукции. Отдельная страница — работа отдела ИЗО по оформлению праздников и массовых мероприятий, которая тоже требовала «организующих методов»<sup>22</sup>. Работа Альтмана, Чехонина и других в фарфоровом производстве хорошо известна. Дальнейшее развитие советского авангарда даст и ряд других форм «вхождения в производство». Характерно, что, когда в 1921 году «левые» перешли на работу в Инхук, Брик долго боролся за то, чтобы институт был переведен из Наркомпроса под юрисдикцию ВСНХ<sup>23</sup>. То есть «левые» вполне серьезно рассматривали свою деятельность уже не как художественную и культурную, а как экономическую.

Каким образом проявилась связь производственного искусства с курсами трудовой этики, праздности и питания на уровне непосредственного художественного производства? Ответом на этот вопрос в значительной степени являются сами футуристические произведения. Например, футуристические тарелки различных авторов, произведенные на Государственном фарфоровом заводе (подконтрольном отделу ИЗО), с надписью «Кто не работает, тот не ест» выражают эту взаимосвязь на нескольких уровнях.

21. *Инженер С. Г.* Производственная музыка // Искусство коммуны. 1919. № 7. С. 3.

22. Термин Пунина (*Пунин Н.* Бомбометание и организация // Искусство коммуны. 1918. № 2. С. 3).

23. Текст Осипа Брика «О переходе ИНХУКа в ВСНХ», цит. по: *Хан-Магомедов С. О.* ИНХУК и ранний конструктивизм. М.: Архитектура, 1994. С. 233.

Такая тарелка, попав в руки рабочего<sup>24</sup>, замыкала бы не только цепочку идеологического производства, доводя коммунистические лозунги до народных масс, но и цепочку снабжения и распределения, принося «едоку» продукты, собранные всей системой реквизиции. В конце концов именно футуристическое, авангардное исполнение этой тарелки делало ее частью нового эстетического течения — «производственного искусства». А художник, ее создавший, с точки зрения теоретиков производственничества, обретал с ее помощью «право на существование», то есть на ту же пищу. Те, кто принял для себя этос «художника-пролетария», прекрасно знали о роли питания в жизни Петрограда. Натан Альтман в 1921 году написал футуристическую картину «Петрокоммуна», посвященную Петроградской губернской потребительской коммуне, органу снабжения Петрограда, который объединял все правительственные и кооперативные потребительские организации. На тарелке 1922 года Альтман поместил изображения двух продовольственных карточек Петрогубкоммун, наряду с портретом Ленина, буквами РСФСР и лозунгом «Кто не работает, тот не ест». Эти и многие другие работы петроградских художников демонстрируют их сознательное принятие раннесоветских дискурсов труда, праздности и питания.

В этой статье были проанализированы взаимоотношения концепций лени, труда и питания в эстетической теории, которая развивалась на страницах «Искусства коммуны». В связи с описанными тенденциями в социальной и политической жизни революционного Петрограда я попытался показать, что производственное искусство создавалось как ответ художников и теоретиков футуризма на смену дискурса описания праздности и труда. Знаменитое «Кто не работает, тот не ест», которое футуристы старательно наносили на тарелки и блюда этого периода, было не только абстрактным требованием социалистических доктрин, но и насущным аспектом повседневной жизни с ее практиками распределения и снабжения городов. Пересечение дискурсов искусства, труда, праздности и питания в Петрограде 1918 года повлияло на появление новой эстетической концепции. Мой тезис, однако, не в том, что можно свести политическую ангажированность фу-

24. Здесь имеется в виду некий идеальный образ функционирования этих произведений. Понятно, что в реальном контексте Гражданской войны такая посуда не могла полностью вытеснить все остальные виды.

туристов к простому конформизму<sup>25</sup>. Военный коммунизм порождал новый исторический горизонт, выступал как часть неизбежного и «научно» предсказанного процесса перехода к социализму. В связи с этим превращение антибуржуазного дискурса футуристов в этику «художника-пролетария» было по-своему «рациональным» шагом в рамках определенной мировоззренческой системы, в которой военный коммунизм выглядел как объективная и неизбежная реальность на пути к «мировой коммуне».

Основные концепции производственного искусства («художник-пролетарий», «творческий труд» и т. д.) находятся в общем русле ранней советской идеологии. Именно эта идеология была интеллектуальной средой, в которой создавалась теория «левого искусства». Индивидуалистический протест, «эстетический террор» нужно было переосмыслить и создать на его основе государственную политику. Массовые акции, коллективные театрализованные действия, производство на основе музыки и танца, замена обычных предметов обихода новыми «невиданными вещами» — другими словами, постоянное коллективное творчество новых форм, нового бытия. Таким видели сотрудники отдела ИЗО «грядущее искусство коммуны».

Идеи петроградской группы футуристов сильно отличаются от трактовки лени и праздности другими авангардистами. Один из теоретических оппонентов петроградской группы футуристов, Казимир Малевич в своей важной работе «Лень как действительная истина человечества» утверждал, что последняя является движущей силой прогресса и технологического развития<sup>26</sup>. Для Малевича, однако, более сложный научный или творческий труд воспринимался уже не совсем как труд, будучи, скорее, формой праздности. Для Брика и Пунина в 1918 году была неприемлема такая модель. Такой принцип разрушал бы общее единство трудовой деятельности, лишь частью которой и выступало новое «искусство коммуны». Написанная в 1921 году в Витебске работа Малевича демонстрирует одно из теоретических разногласий супрематизма и конструктивизма, которое указывает в том числе на определяющую роль социально-политического контекста Петрограда в формировании производственной программы.

25. Пример подобной интерпретации см. в: Яров С. В. Конформизм в Советской России: Петроград 1917–1920 годов. СПб.: Европейский дом, 2006.

26. Малевич К. Лень как действительная истина человечества. М.: Гилея, 1994 [1921]. Теоретические противоречия, однако, не мешали Малевичу сотрудничать с петроградскими футуристами.

Петроградская группа отрицала не само свободное время или досуг, а их «буржуазную» форму; при этом у ее участников не было развитой теории некоего коммунистического свободного времени. Петроградский контекст с его жесткой «антибуржуйской» пропагандой, идеями коммуны и немедленного наступления мировой революции прежде всего выразился у футуристов в переосмыслении искусства как труда. Искусство как досуг не существовало в этой концепции и жестко критиковалось как отжившая, буржуазная форма художественной жизни. Досуг самого художника здесь никак не проблематизировался, вероятно, потому, что главным для футуристов было изменить статус самого искусства: от свободного творчества — к необходимому труду.

Дальнейшее развитие этих идей привело к появлению конструктивистского движения и сильно повлияло на весьма разнообразные течения внутри «левого искусства» 1920-х годов. Отмена политики военного коммунизма и маргинализация левого крыла коммунистической партии смягчили вызовы, на которые старались ответить авторы «Искусства коммуны». Однако производственное искусство продолжило развиваться в новых условиях нэпа.

### *Библиография*

- Брик О. Дренаж искусству // Искусство коммуны. 1918. № 1. С. 1.
- Брик О. Художник и коммуна // Изобразительное искусство. 1919. № 1. С. 25–26.
- Гурвич Г. С. История Советской Конституции. М.: Издание Социалистической академии, 1923.
- Заламбани М. Искусство в производстве. Авангард и революция в Советской России 20-х годов. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2003.
- Инженер С. Г. Производственная музыка // Искусство коммуны. 1919. № 7. С. 3.
- Малевич К. Ленъ как действительная истина человечества. М.: Гилея, 1994.
- Национализация промышленности и организация социалистического производства в Петрограде (1917–1920 гг.): Документы и материалы. Л.: [Б. и.], 1958.
- Петроград на переломе эпох: город и его жители в годы революции и Гражданской войны. М.: Центрполиграф, 2013.
- Потехин М. Н. Петроградская трудовая коммуна (1918–1919 гг.). Л.: Издательство ЛГУ, 1980.
- Пунин Н. Н. Бомбометание и организация // Искусство коммуны. 1918. № 2. С. 3.
- Пунин Н. Н. Мир светел любовью: дневники и письма. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000.
- Хан-Магомедов С. О. ИНХУК и ранний конструктивизм. М.: Архитектура, 1994.
- Яров С. В. Конформизм в Советской России: Петроград 1917–1920 годов. СПб.: Европейский дом, 2006.
- Clark K. Petersburg: Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995.

- Gough M. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley; L.: University of California Press, 2005.
- Kiaer C. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2005.
- Kolonitskii B. *Antibourgeois Propaganda and Anti-“Burzhui” Consciousness in 1917//The Russian Review*. 1994. Vol. 53. P. 183–196.
- Lih L. T. *Bread and Authority in Russia, 1914–1921*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- McAuley M. *Bread and Justice: State and Society in Petrograd, 1917–1922*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Rabinowitch A. *The Bolsheviks in Power: The First Year of Soviet Rule in Petrograd*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

ART, IDLENESS AND FOOD: THE ETHICS OF WAR COMMUNISM AND THE ORIGINS OF PRODUCTION ART, 1918–1919

IVAN KOSTIN. Postgraduate student, Department of History, igk211@nyu.edu. New York University (NYU), 53 Washington Sq. South, 10012 New York, USA.

*Keywords:* Russian revolution; Russian avant-garde; revolutionary Petrograd; food; art of the commune; Nikolai Punin; Osip Brik.

The article examines the impact of the discourses concerning idleness and food on the formation of “production art” in the socio-political context of revolutionary Petrograd. The author argues that the development of the theory and practice of this early productionism was closely related to the larger political, social and ideological processes in the city. The Futurists, who were in the epicenter of Petrograd politics during the Civil War (1918–1921), were well acquainted with both of the discourses mentioned, and they contrasted the idleness of the old art with the dedicated labor of the “artist-proletarians” whom they valued as highly as people in the “traditional” working professions. And the search for the “right to exist” became the most important goal in a starving city dominated by the ideology of radical communism.

The author departs from the prevailing approach in the literature, which links the artistic thought of the Futurists to Soviet ideology in its abstract, generalized form, and instead elucidates ideological influences in order to consider the early production texts in their immediate social and political contexts. The article shows that the basic concepts of production art (“artist-proletarian,” “creative labor,” etc.) were part of the mainstream trends in the politics of “red Petrograd.” The Futurists borrowed the popular notion of the “commune” for the title of their main newspaper but also worked with the Committees of the Rural Poor and with the state institutions for procurement and distribution. They took an active part in the Fine Art Department of Narkompros (People’s Commissariat of Education). The theory of production art was created under these conditions. The individualistic protest and “aesthetic terror” of pre-revolutionary Futurism had to be reconsidered, and new state policy measures were based on them. The harsh socio-economic context of war communism prompted artists to rethink their own role in the “impending commune.” Further development of these ideas led to the Constructivist movement and strongly influenced the extremely diverse trends within the “left art” of the 1920s.

DOI: 10.22394/0869-5377-2019-1-273-285

*References*

- Brik O. Drenazh iskusstvu [A Drain for the Arts]. *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1918, no. 1, p. 1.
- Brik O. Khudozhnik i kommuna [The Artist and the Commune]. *Izobrazitel'noe iskusstvo* [Visual Art], 1919, no. 1, pp. 25–26.
- Clark K. *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1995.
- Gough M. *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*, Berkeley, London, University of California Press, 2005.
- Gurvich G. S. *Istoriia Sovetskoi Konstitutsii* [History of the Soviet Constitution], Moscow, Izdanie Sotsialisticheskoi akademii, 1923.

- Iarov S. V. *Konformizm v Sovetskoj Rossii: Petrograd 1917–1920 godov* [Conformism in Soviet Russia: Petrograd in 1917–1920], Saint Petersburg, Evropeiskii dom, 2006.
- Inzhener S. G. Proizvodstvennaia muzyka [Music of Production]. *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1919, no. 7, p. 3.
- Khan-Magomedov S. O. *INKhUK i rannii konstruktivizm* [INChUK and Early Constructivism], Moscow, Arkhitektura, 1994.
- Kiaer C. *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2005.
- Kolonitskii B. Antibourgeois Propaganda and Anti-“Burzhui” Consciousness in 1917. *The Russian Review*, 1994, vol. 53, pp. 183–196.
- Lih L. T. *Bread and Authority in Russia, 1914–1921*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Malevich K. *Len' kak deistvitel'naia istina chelovechestva* [Laziness as the Truth of Mankind], Moscow, Gileia, 1994.
- McAuley M. *Bread and Justice: State and Society in Petrograd, 1917–1922*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Natsionalizatsiia promyshlennosti i organizatsiia sotsialisticheskogo proizvodstva v Petrograde (1917–1920 gg.): Dokumenty i materialy* [Industrial Nationalisation and Organisation of Socialist Production in Petrograd (1917–1920)], Leningrad, 1958.
- Petrograd na perelome epokh: gorod i ego zhiteli v gody revoliutsii i Grazhdanskoi voiny* [Petrograd at the Tipping Point of Times: City and Its Population in the Years of Revolution and Civil War], Moscow, Tsentrpoligraf, 2013.
- Potekhin M. N. *Petrogradskaia trudovaia kommuna (1918–1919 gg.)* [Petrograd's Labour Commune (1918–1919)], Leningrad, Izdatel'stvo LGU, 1980.
- Punin N. N. Bombometanie i organizatsiia [Bomb-Dropping and Organisation]. *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1918, no. 2, p. 3.
- Punin N. N. *Mir svetel liubov'iu: dnevniki i pis'ma* [World Is Shining by the Love: Diaries and Letters], Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr, 2000.
- Rabinowitch A. *The Bolsheviks in Power: The First Year of Soviet Rule in Petrograd*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- Zalambani M. *Iskusstvo v proizvodstve. Avangard i revoliutsiia v Sovetskoj Rossii 20-kh godov* [L'arte nella produzione. Avanguardia e rivoluzione nella Russia sovietica degli anni Venti], Moscow, IMLI RAN, Nasledie, 2003.