

УДК 7.037
ББК 85.103(2)61-022.30
DOI 10.25281/2072-3156-2023-20-2-212-222

А.О. ВОЛГУШЕВА, С.А. ВОРОБЬЕВА

ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА И ЛЕВЫЕ ТЕЧЕНИЯ В РОССИИ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Алла Олеговна Волгушева,

Санкт-Петербургский государственный
химико-фармацевтический университет,
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,
доцент

Профессора Попова ул., д. 14, лит. А,
Санкт-Петербург, 197376, Россия

кандидат исторических наук, доцент
ORCID 0000-0003-2816-5336; SPIN 3731-0322
E-mail: Volgusheva_irbis@mail.ru

Светлана Александровна Воробьева,

Санкт-Петербургский государственный
химико-фармацевтический университет,
кафедра социально-гуманитарных дисциплин,
заведующая

Профессора Попова ул., д. 14, лит. А,
Санкт-Петербург, 197376, Россия

доктор философских наук, доцент
ORCID 0000-0002-3552-4942; SPIN 2465-0920
E-mail: Svetlana.Vorobieva@pharminnotech.com

Реферат. *Малая разработанность темы в отечественной историографии объясняется тем, что чаще всего данная проблематика рассматривается через призму общих проблем культуры советского периода, партийно-государственной культурной политики, аспектов интеллигентоведения.*

Цель настоящего исследования — выявить художественную концепцию левого направления в изобразительном искусстве начала XX в., рассмотреть его вариативность, показать истоки возникновения, взаимоотношения с советской властью и внутри художественной среды, проанализировать причины запрета и исхода на долгие десятилетия.

Особое внимание уделяется генезису самого понятия «левое искусство», которое применялось как по отношению к новым радикальным течениям, так и в отношении творчества художников, причисляющих себя к пролетарской культуре. В статье делаются попытки развести понятия «авангард», «модернизм», «футуризм». Особое внимание уделено искусству авангарда, представители которого в момент прихода к власти большевиков заняли все ключевые позиции и начали активно пропагандировать свое творчество. Уделяется внимание реформе художественного образования, в результате которой Академия художеств и Высшее художественное училище были упразднены, а взамен были созданы Петроградские художественные учебные мастерские, откуда увольнялись талантливые мастера, где отменялись прежние методики преподавания, а в образование в большинстве вводились дисциплины, основанные на принципах авангарда. Приводятся примеры изменения традиций музееведения, когда по решению авангардистов во главе музеев начали ставить не искусствоведов, а самих художников, которые отвечали за открытие выставок и приоб-

решение новых произведений искусства за государственный счет, преимущественно авангардной направленности.

На основе архивных материалов и периодической печати 1920-х гг. проанализированы задачи советской культурной политики, взгляды на искусство советских политических лидеров и искусствоведов, стоящих на стороне новой власти. Рассмотрены политические воззрения представителей пролетарской культуры, Пролеткульта и причины их разногласий с партийными лидерами. Обосновывается вывод о несовпадении в понимании роли изобразительного искусства у власти, художников-авангардистов и представителей Пролеткульта.

Ключевые слова: левое искусство, Пролеткульт, авангард, советская власть, культурная политика, пролетарское искусство, футуризм, изобразительное искусство.

Для цитирования: Волгушева А.О., Воробьева С.А. Пролетарская культура и левые течения в России в начале XX века // Обсерватория культуры. 2023. Т. 20, № 2. С. 212–222. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-212-222.

После Октябрьской революции 1917 г. в отечественном искусстве наблюдалась непрекращающаяся борьба между художественными стилями и творческими объединениями за право лидерства и все чаще за право называться пролетарским искусством. Справедливости ради следует заметить, что дух противоречия в художественном мире царил и до прихода к власти большевиков.

В начале XX в. стремления к переменам появились в России не только в политической, но и в интеллектуальной и художественной жизни. Старые, традиционные формы уже мало отвечали требованиям времени, появилась потребность в поиске чего-то нового, несовместимого с прошлым, что обращало наиболее чутких к веяниям времени политиков, общественных деятелей и творческих людей к размышлениям о революции.

В России накануне Первой мировой войны возникли радикальные стилистические течения в искусстве, которые искусствоведы начала XX в. называли «левым искусством», а в будущем станут называть «русским авангардом».

Известно, что понятие «левое искусство» использовалось также и в отношении тех художников, которые, сблизившись с партией, стали причислять себя к пролетарской культуре, войдя в организации Пролеткульта, однако между этими двумя направлениями шли постоянные дискуссии о праве быть единственным пролетарским направлением [1].

Согласно Новому словарю иностранных слов, авангард — название ряда течений в искусстве XX в., порывающих с существующими реалистическими нормами и традициями, стремящихся к обновлению средств художественной выразительности, рассматривающих искусство как особую, лишенную социальной значимости эстетическую сферу [2, с. 12].

Как замечает В.С. Турчин, «никто точно не знает, когда авангард родился. Однако известно, что сам термин «авангард» (фр. *avant-garde*) был перенесен из сферы политики в область художественной критики в 1885 г. Т. Дюре в Париже. С тех пор он широко распространился, имеет привкус борьбы за все новое, нетрадиционное в искусстве» [3, с. 4]. В западном искусствоведении «модернизм» и «авангард» не несли одинаковую смысловую нагрузку, но точки соприкосновения у них имелись. И только в 1960-х гг. теоретики высокого модернизма К. Гринберг, Б. Роуз, Р. Поджолли определили черты модернизма и авангарда более детально [цит. по: 4, с. 128]. Термин «авангард» как художественная «левизна» в довольно широком смысле стал часто используемым, подобная терминологическая практика была применима и к понятию «футуризм», который понимался как синоним авангарда.

Однако и в настоящее время нет единой точки зрения по вопросу, какое искусство можно относить к авангарду. Так, одни историки и искусствоведы желают видеть в нем элементы традиции, соединяющие предшествующие века с веком двадцатым. Другой подход предполагает, что авангард начинается с «Черного квадрата» К.С. Малевича, т. е. с факта отказа от искусства и истории «шоков от нового». Д.В. Сарабьянов соединяет эти два подхода и выделяет «протоавангард» (П. Кузнецов, М. Сарьян), «неоавангард» (К.С. Петров-Водкин, Б.Д. Григорьев, А.Е. Яковлев), «авангард» (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, представители «Бубнового валета» К.С. Малевич, В.Е. Татлин, А.М. Родченко и др.) [5].

Г.Г. Поспелов исключает «всякие черные квадраты», считая, что авангард — это искусство революции, и выделяет его отличительные черты: осознанная связь с революционным движением; декларативная полемичность по отношению к культурам прошлых эпох; романтический урбанизм, исполненный пафоса воли, который можно было назвать «авангардистским напором» [6, с. 485].

Б.Е. Гройс рассматривает авангард, с одной стороны, как символ радикализма в искусстве, имея в виду «Черный квадрат», с другой стороны, как радикализм в политике, подразумевая башню Татлина (памятник III Коммунистическому интернационалу) и ЛЕФ — «Левый фронт искусств» [7, с. 91].

Таким образом, не следует соотносить «русский авангард» с каким-либо стилем или программой,

однако нельзя отрицать того, что он неотделим от принципиально новых художественных идей начала XX века.

ИСТОКИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ АВАНГАРДНОГО ИСКУССТВА

Следует заметить, что авангард был скорее транснациональным явлением, поскольку аналогичные тенденции наблюдались в искусстве и литературе ряда европейских стран (футуризм в Италии, экспрессионизм и дадаизм в Германии, кубизм во Франции, неопластицизм в Голландии и т. д.), а в начале 1920-х гг. искусство авангарда распространяется от Латинской Америки до Японии.

Что касается России, то в начале XX в. в обществе наблюдается социально-политический раскол, связанный с появлением различных политических партий и политических течений, который, в свою очередь, повлиял на раскол в русской культуре. Ожидание грозных потрясений висело в воздухе.

Экономические изменения привели к геополитическим преобразованиям, которые в конечном итоге завершились Первой мировой войной — первым подобным конфликтом в истории человечества. Творческие люди остро ощущали тревожное состояние в мире, что не могло не отразиться на их собственном творчестве.

Наука и техника стремительно двигались по пути прогресса. Открытия в области естествознания, в физике (например, делимость атома) привели к недоверию к ученым, возникли новые вопросы к философской интерпретации, возросло неприятие научного познания. Мировоззрение XVIII—XIX вв. уходило в прошлое, на смену приходил хаос. Авангардисты, подобно ученым, стремились перевернуть общественное сознание, выйдя за пределы разума. Не случайно манифесты раннего авангарда перекликались с научными открытиями. «Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках, наудачу и на ощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой» [8, с. 29].

На первый план у авангардистов выдвинулась свобода личности и творчества, что мы находим в заголовках статьи Н.И. Кульбина «Свободное искусство как основа жизни», изданной в 1910 г., манифеста Б.К. Лившица «Освобождение слова» от 1913 года. А.Е. Крученых не раз подчеркивал важность заумного языка как языка свободы, которая предполагала независимость от рационально-

сти. Поэтому новое в искусстве авангарда — это не столько идеи, сколько их радикализм. Художники средствами живописи хотели показать итог изобразительности, всеми силами стремились к разрыву с предметным миром.

ПРИЧИНЫ СБЛИЖЕНИЯ АВАНГАРДИСТОВ С СОВЕТСКОЙ ВЛАСТЬЮ

Политический радикализм большевиков усилил радикализм в искусстве авангарда, вследствие чего представители этого направления приняли социалистическую революцию всем сердцем, считая, что пришло их время творить революцию в искусстве. Художник Ю.П. Анненков писал об уверенности в том, что борьба за новые формы найдет поддержку в революции социальной [9, с. 173]. Кроме того, устранение многочисленных оппонентов путем применения политико-административных методов было слишком заманчивым для авангардистов. Советская власть в первые годы становления предоставила авангардистам такие возможности, в результате чего они получили ключевые посты в учреждениях культуры. Справедливости ради следует заметить, что не авангард в чистом виде был нужен большевикам, скорее им нужна была поддерживающая их революцию сила со стороны творческой интеллигенции, так как большинство художников отказалось следовать за ними.

Как только был образован отдел изобразительных искусств (ИЗО) Наркомпроса, началось постоянное расширение его штата за счет преимущественно левых художников. При этом, как замечает В.С. Жидков, объединяющее начало большевиков с авангардистами состояло в том, что и те и другие признавали только себя, отвергая оппонентов. Как большевики отправили представителей других партий за решетку, так и авангардисты признавали истинность в искусстве только за собой. У них даже появилось понятие «диктатура вкуса», что означало право навязывать мастерам других художественных направлений свои установки в искусстве [10, с. 42].

По мнению И.Н. Голомштока, доктрина левых заключалась в том, что право называться искусством было только у того художественного направления, которое способно было на переделку мира, а все остальное — это контрреволюционное искусство [11, с. 31]. Это приводило других художников в возмущение, которое уже в 1918 г. выразилось в протесте против политики руководителей ИЗО Наркомпроса. Художники Петрограда прямо обвиняли отдел в классовом подходе.

РЕАЛИЗАЦИЯ ТЕОРИИ АВАНГАРДА НА ПРАКТИКЕ

Авангардисты, пользуясь положением, с большим энтузиазмом взялись пропагандировать свое искусство. Существует точка зрения об элитарности их течения, но здесь следует сказать о некоторых расхождениях в понимании его сути. Теория авангарда заключалась в желании быть ближе к массам, привлекать их к своему творчеству, но на практике левые были далеко от народа, их искусство было непонятно.

Широкие действия были очень популярны у авангардистов, они получили свое развитие из демонстраций. Автомобильные платформы служили порой им сценой, на которой разыгрывались эпизоды из политической жизни. Участники пытались втянуть и зрителей в свой спектакль с помощью хороводов, пения частушек, танцев. Такие представления имели и свои названия: «Взятие Зимнего дворца», «Мистерия Освобожденного труда» и др. Известно, что основным принципом левых был принцип «не нравится, но запомнится». В настоящее время подобные действия называют связями с общественностью. В таких массовых акциях часто выступали вместе и художники, и музыканты, и поэты. Большевики поручали им оформление городов, приуроченное к празднованию годовщины Октябрьской революции. Художник М.В. Матюшин подтверждает данный факт своим высказыванием: «Мы с радостью украшали улицы и площади города» [12, с. 101]. Другое дело, что украшение заключалось прежде всего в пропаганде своего искусства. В Александровском саду ветви деревьев были расписаны серебряной краской, кусты — синей. Обшивку стен (300 кв. метров) зала заседаний Зимнего дворца можно было увидеть в супрематическом декоре, выполненном К.С. Малевичем [13, с. 136].

Существует точка зрения среди историков и искусствоведов, занимающихся данной проблематикой, что футуристы после революции и до начала 1920-х гг. придерживались двух позиций:

- ◆ с одной стороны, искусство должно было, подобно пролетариату, «сбросить цепи угнетения», но этот вариант предполагал союз с государством и выполнение заказов исключительно государственных;

- ◆ с другой стороны, К.С. Малевич предлагал анархический принцип развития искусства, когда оно само может создать свое государство и мироустройство, что предполагало, в свою очередь, независимость от власти и выставки без жюри [14, с. 136].

Последняя позиция имела развитие сразу в нескольких направлениях. Так, эксперименты наблюдались в сфере художественного образования, когда согласно декрету СНК от 12 апреля 1918 г. Акаде-

мия художеств и Высшее художественное училище были упразднены, а взамен созданы Петроградские художественные учебные мастерские, переименованные в 1919 г. в Свободные художественные мастерские. Подобные учреждения создавались по всей стране. Реформа в художественном образовании заключалась в создании новых революционных форм, связанных с промышленным производством. В документах того периода говорилось: «Нам необходимо поставить художественную школу таким образом, чтобы там учили делать определенную вещь» [15].

Методики преподавания художников-реалистов критиковались. Под разными предлогами освобождали от преподавания таких корифеев, как В.Н. Бакшеев, А.С. Степанов, В.М. Васнецов, Л.О. Пастернак, В.Н. Мешков [16, с. 240]. Последовательного изучения предметов уже не требовалось, гипсовые модели античных скульптур разбивались, что дало возможность вводить много дисциплин, основанных на принципах авангарда.

Реформа в художественном образовании была не единственной в поле зрения левых. Они пошли и на изменение принципов музееведения. Во главе новых музеев должны были стоять не искусствоведы, как раньше, а сами художники, которые самостоятельно отвечали за открытие выставок и за покупку новых произведений. Данные нововведения позволили за государственный счет приобретать современное авангардное искусство, чтобы формировать новую, впечатляющую своими размерами коллекцию, стремясь тем самым доказать превосходство искусства авангарда над всеми остальными направлениями.

Выставочная деятельность также оказалась в руках авангардистов. Согласия большевистских чиновников больше не требовалось. Пользуясь своим руководящим положением, они сокращали на выставках присутствие других художественных направлений, отдавая приоритет неизвестным авангардистам [13, с. 711].

РОЛЬ ИСКУССТВА В ПОНИМАНИИ БОЛЬШЕВИСТСКИХ ЛИДЕРОВ И ЗАДАЧИ ГОСУДАРСТВА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВА

Были ли у советских лидеров представления о сущности искусства, его роли в социальной жизни, о его генезисе и эволюции? Безусловно, были.

Еще в 1905 г. в статье «Партийная организация и партийная литература» В.И. Ленин сформулировал основные принципы художественного творче-

ства: принцип партийности и принцип классовости [17, с. 99]. Произведения искусства интересовали В.И. Ленина исключительно с точки зрения полезности или вредности делу пролетарской революции. По воспоминаниям художника Ю.П. Анненкова, В.И. Ленин отзывался об искусстве как о некоей интеллектуальной слепой кишке, признавался, что не силен в этой области, и предвещал, что после завершения пропагандистской роли искусства его можно будет вырезать за ненужностью [18].

А.В. Луначарский, оправдывая В.И. Ленина, говорил, что у вождя просто нет времени для искусства. И хотя вождь мирового пролетариата отводил искусству пропагандистскую роль, интересно, на наш взгляд, и его личное отношение к некоторым писателям, например к «рупору революции» В.В. Маяковскому. После посещения вождем Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас) в Москве в 1921 г. он задал вопрос студентам, что они читают и любят ли, например, Пушкина. Студенты Вхутемаса ответили, что Пушкин устарел, он буржуй, представитель паразитического капитализма и они все увлекаются Маяковским. В.И. Ленин пожал плечами, а после в беседе с П.А. Красиковым заметил: «Совершенно не понимаю увлечения Маяковским. Все его писания — штукачество, тарбарщина, на которую наклеено слово “революция”. По моему убеждению, революции не нужны играющие с революцией шуты гороховые вроде Маяковского. Но если решат, что они ей нужны, — пусть будет так. Только пусть люди меру знают и не охальничают, не ставят шутов, хотя бы они и клялись революции, выше “буржуя” Пушкина» [19, с. 25].

Культурная политика большевиков менялась вместе с трансформацией текущего исторического момента. Безусловно, мы не можем говорить о том, что внимание лидеров партии с 1917 до 1922 г. было привлечено к культуре. На повестке дня появлялось множество политических и социально-экономических вопросов. Удержание власти любой ценой — одна из основных задач. Нарком просвещения А.В. Луначарский прямо говорил, что на первом месте стоит завоевание власти, на втором — налаживание хозяйства и его дальнейшее развитие и только на третьем месте — подъем культурного благосостояния населения, что относилось к искусству в том числе [20, с. 240].

Этому высказыванию можно найти подтверждение на страницах периодической печати тех лет: «...Вопросам искусства уделялось достаточно мало внимания, так как на очереди стояли совсем другие задачи. Но сейчас, в момент советского руководства художественной жизнью, недостаток внимания достиг своего апогея, так как отсутствует единое марксистское мнение об искусстве, господствуют слухи, субъективные домыслы, а также случайные

настроения. Вследствие чего возникла необходимость в формировании сплоченного марксистского ядра, которое бы разрешало острые вопросы художественной жизни непосредственно марксистскими методами» [21].

Однако на страницах печати 1920-х гг. уже можно найти бурные дискуссии, касающиеся требований партии к художникам, изложение задач государства в области искусства, оценку реального состояния дел в области культуры. Имелись представления как о пропаганде, так и об агитации. Например, в «Вестнике искусств» мы находим обращение идейных пропагандистов к художникам. Автор-пропагандист предлагает им объединиться и заняться взаимообучением, для того чтобы пропагандисты готовили художников к пониманию сути революции, а художники — к пониманию сути искусства. При этом пропагандист должен учитывать многие факторы: особенности классовой борьбы, соотношение сил в этой борьбе, точки подъема и спада революционной активности масс.

Художник, с точки зрения пропагандиста-общественника, ставя перед собой художественные задачи, должен учитывать потребности общественности. При этом общественник имеет в своем багаже все наследие Карла Маркса, а художник — теорию и практику лучших представителей искусства [22, с. 2].

Агитационная роль искусства не раз обсуждалась на страницах периодики тех лет. Причем предпочтительна была именно художественная изобразительная агитация. Приводились доводы о том, что она, облеченная в художественную форму, оставляет свой след на столетия, а вне этой формы — умирает на следующий же день, буквально с рассветом солнца. Необходима агитация с помощью искусства, так как последнее способно и овладевать человеческой душой, и зажигать чувства человека, вследствие чего давались рекомендации, что если этим занимается агитационный отдел (агитотдел), то он обязательно должен быть художественным, а если отдел пропаганды (пропотдел), то к его компетенции должно относиться все то, что принято считать чистым мышлением [23, с. 2].

ДИСКУССИЯ О ПРОЛЕТАРСКОМ ИСКУССТВЕ

Рассмотрим такое понятие, как «пролетарское искусство». Ему придавалось важное значение, на него возлагались большие надежды. В статье «Задачи государства в области искусства» мы находим, что пролетарское искусство воспринималось как искусство будущего бесклассового об-

щества, т. е. искусство революции, при этом отдельно выделялись такие понятия, как «Октябрь в литературе», «Октябрь в живописи», «Октябрь в театре» и др. Вопрос состоял в том, какое художественное направление способно его создать, а какое нет [21].

Замечено, что на создание пролетарского искусства истрачены миллиарды рублей. Так, 130 млн руб. было потрачено только на один отдел ИЗО Наркомпроса [24, с. 2].

Интересным является тот факт, что до середины 1920-х гг. на страницах периодической печати мы можем найти голоса как в поддержку авангарда, так и критикующие его. Например, советский искусствовед, литературный и художественный критик Б.И. Арватов не устает петь панегирик авангардистам, при этом являясь одним из основателей Левого фронта искусства. В своих статьях он замечает, что так называемое пролетарское искусство еще не сложилось, но его формирование возможно лишь как сознательно целесообразное, связанное с жизнью и от нее исходящее. Он противопоставляет буржуазное искусство левому, отмечая, что формы буржуазного искусства находятся над реальностью в строго зафиксированном и навеки установленном виде, что перекрывает ему путь к пролетарскому искусству. Дорога к органическому художественному творчеству лежит в разложении на элементы прежних форм, в отказе от эстетики как самоцели, на которой строят свое искусство левые художники. Их манифесты тому подтверждение. «Эстетический контроль отвергается как реакционная мера», — писала О.В. Розанова, которой вторил в своих стихах Д.Д. Бурлюк: «Красота — кощунственная дрянь» [цит. по: 25, с. 334].

Необходимо заметить, что авангардистов, в свою очередь, обвиняли в беспредметничестве как самоцели. Но Б.И. Арватов на это категорично возражал, полагая, что левое искусство — это мост, по которому пролетариат переберется на берег своего собственного, пролетарского искусства. Не стоит же уничтожать машину только потому, что она была создана для эксплуатации. Пролетариат желает строить не от формы, а от социальной задачи, что предполагает отказ от шаблона, к чему и стремятся левые [26, с. 10].

Разочарование современников авангардистами тоже очевидно, так как становится понятным, что задачи, поставленные перед искусством, оказались невыполненными. Искусство не только ничего не дало революции, но и не оставило чего-либо потомкам, которые будут в скором времени изучать историю революции и которые не найдут ни одной пьесы, ни одной картины про революционную жизнь.

Досада авторов, критикующих сложившееся положение дел, связана напрямую с разочарованием в искусстве авангардистов, которое не оправдало надежд советской власти и тех искусствоведов, ко-

торые его поддерживали. В той же статье «Задачи государства в области искусства» мы находим, что во время наивысшего революционного подъема во всем своем экстагическом драматизме художники самозабвенно культивировали беспредметное искусство. Многие деятели искусства стремились найти связь революции в России с революцией в искусстве, пытаясь создать пролетарское искусство за несколько месяцев, по заказу выработать новые формы. Ошибкой марксистов было то, что они поверили в возможное совпадение этих двух революций, чего быть не может, поскольку искусство — это наивысшее и поэтому позже создающееся отражение общественного быта. Пролетарское искусство — это искусство переходной от капитализма к коммунизму эпохи, и посему оно может быть создано только тогда, когда станет возможным увидеть новые условия производства и новый коммунистический быт. Поэтому преждевременно говорить о новых формах в искусстве, так как не созданы ни новые производственные отношения, ни новая психология [21, с. 2].

О художественном оформлении нового быта также шли бурные дискуссии, что свидетельствует об отсутствии единого понимания данного вопроса. Интересным представляется доклад известного писателя и общественного деятеля В.В. Вересаева, сделанный им в 1925 году. Он отмечал, что человек, как правило, обставляется обрядами три самых главных момента в жизни — рождение, брак и смерть, однако, исходя из его личных наблюдений и литературных данных, октябрины, «красные свадьбы» и гражданские похороны, проводимые последнее время, по своему содержанию убоги и тусклы. Задача художников, музыкантов, актеров, поэтов — сделать обряды высокохудожественными в воспитательных целях. В ответ выступили социологи, этнографы и комсомольцы. Среди них один оратор отрицал обряды как таковые. Другие отметили, что новая эпоха, пережившая подъем всенародного энтузиазма, должна родить и новую символику. Третьи пришли к соглашению, что отрицать обряды не надо, но должны быть созданы новые обряды усилиями всех видов искусства. Зрителям в качестве примера был представлен интересный документ — похоронное причитание по В.И. Ленину с «сохранением богатой поэтики края и, одновременно, с отражением политического момента в сознании крестьян из глухой сибирской деревни» [27].

Отмечалось, что авангардное искусство, такое как «футу-кубо-пикасизм», целых четыре года ошибочно признавалось властью пролетарским искусством, вследствие чего сопровождало все праздники пролетариата. Однако по прошествии лет делался вывод, что оно отравляло эти праздники своей внутренней и внешней дисгармоничностью, и подчеркивалось, что кубизм — это искаженная идеалистическая теория познания, абсолютно про-

тиворечащая миросозерцанию пролетариата. Для подкрепления своей позиции Е. Херсонская приводит точку зрения Г.В. Плеханова, что, если «падающее искусство» идет вперед, на деле это спуск вниз, поэтому передовые течения искусства буржуазии опустились ниже всех своих предшественников [24, с. 2].

«Беспредметников» обвиняли в провале, особенно это касалось живописи, если быть еще более точными, — портретной. «Изображение общих идей революции, таких абстрактных сооружений, как башня Татлина, еще имело смысл, но существует потребность масс в предметности, вещности, реальности в совокупности с революционной идеей, что левым оказалось непосильным», — писал критик того времени С. Городецкий [28].

«Задачи современного искусства, как и культуры вообще, не в новых формах, которые отольет сама жизнь, а в содержании, которое чем проще в выражении, тем ближе оно к крестьянам и рабочим, следовательно, и к Ленину, и к стоящим глубоким задачам: к социализму», — писалось в популярном журнале «Искусство трудящимся» [29].

ПРОЛЕТКУЛЬТ: ВЗЛЕТ, СТАНОВЛЕНИЕ, ЗАКАТ

Среди всевозможных профессионально-творческих объединений в 1920-е гг. были и такие, при создании которых использовался исключительно классовый подход. Одной из подобных организаций стал Пролеткульт — культурно-просветительская и литературно-художественная организация при Наркомпросе, созданная в октябре 1917 г., хотя до революции подобные пролетарские объединения уже существовали.

В начале XX в. появилась концепция А.А. Богданова-Малиновского, смысл которой сводился к тому, что перед социалистической революцией, которая должна была случиться не так скоро, произойдет социалистическая культурная революция. Суть последней заключалась в формировании пролетарского политического сознания и впоследствии возникновения пролетарской культуры [30, с. 21]. В.И. Ленин назвал подобную теорию «богдановщиной» [цит. по: 31, с. 21].

А.В. Луначарский, Ф.И. Калинин, П.И. Лебедев-Полянский искренне считали, что раз, согласно К. Марксу, у каждого класса есть своя идеология, то она может найти воплощение в искусстве, поэтому искусство эксплуататорского класса не подходит для пролетариата и стоит задача создать пролетарское искусство. На основе этих политических убеждений пролеткультовцев также стали называть «левыми». Однако не следует думать, что среди них существовало единство.

Так, сторонники и последователи А.А. Богданова считали, что культура пролетариата должна быть ограждена от других влияний, поэтому индустриальный пролетариат должен создавать свою культуру, т. е. своими собственными силами.

Ф.И. Калинин не исключал участия в формировании пролетарской культуры представителей других классов, а А.В. Луначарский и вовсе написал статью «Культурные задачи рабочего класса. Культура общечеловеческая и классовая», в которой высказался, что не должно быть никакого разрыва между интеллигенцией и интеллигенцией пролетариата [32, с. 57].

Как и авангардистам, пролеткультовцам был присущ нигилизм. А.А. Богданов относился к культурному наследию двойственно. С одной стороны, он не исключал воздействия величайших произведений искусства, благодаря которым у советских пролетариев должна формироваться определенная объективная картина мира: «Гениальное произведение способно обогатить рабочий класс...» [33]. С другой стороны, он обвинял буржуазное искусство в «дурном влиянии на душу пролетариата» [цит. по: 34]. Данное положение и сделали своей базой последователи А.А. Богданова. В результате они стали считать художественное наследие «подсобным строительным материалом», а учебу у классиков рассматривали и использовали исключительно с целью овладения техникой живописи.

Вначале Наркомпрос сохранял для Пролеткульта автономию в вопросах идеологии, практики и теории искусства, а также в организационных вопросах. В Пролеткульт постоянно вливалось достаточно воинственно настроенное молодое поколение прямо с фронтов Гражданской войны. Отмечалось, что женщин было крайне мало, а средний возраст членов составлял от 20 до 22 лет [35].

Количество пролеткультов также стремительно увеличивалось. Например, если в 1919 г. по стране насчитывалось 85 организаций, то в 1920 г. их стало уже около 300 [36, с. 75].

В 1919 г. у Пролеткульта появилась идея работать уже в международном масштабе. Проблемы установления международного сотрудничества широко обсуждались в периодическом московском издании Пролеткульта «Горн». Задача, стоящая перед пролеткультовцами России, — ознакомить иностранных рабочих со своим творчеством и своей работой. Для этого предлагалось либо издание небольшой брошюры на иностранном языке с целью ее распространения за рубежом, либо выпуск постоянного бюллетеня.

Впоследствии предстояла организация международного бюро, которое должно было в рамках международного сотрудничества создавать новые культурные ценности и даже приступить к разработке единого универсального международного языка,

которому будут обучать во всех школах мира. В случае установления социализма в Европе предполагалось, что на освоение нового языка уйдет от 3 до 5 лет, а сама работа по его созданию войдет в программу деятельности Пролеткульта [37].

Несмотря на то что В.И. Ленин первоначально был лоялен к данной организации, после того как там стало вырисовываться радикальное крыло, которое начало вытеснять партию из руководства культурой, он выступил с резкой критикой. Вождь мирового пролетариата полагал, что все организации, и творческие в том числе, должны подчиняться только партии, при этом не выдумывать собственные идеи, а опираться исключительно на марксистскую идеологию. Так называемая пролетарская культура не должна изобретаться с чистого листа, необходимы опоры на имеющиеся культурные традиции. В отношении позиции, которую должен занимать Пролеткульт, В.И. Ленин полагал, что необходимо соподчинение Пролеткульта Наркомпросу, частью которого он и должен быть [17, с. 310].

На II Всероссийском съезде Пролеткульта в 1920 г. коммунистической фракцией была предложена резолюция, согласно которой центральный орган Пролеткульта должен войти в Наркомпрос на положении отдела [38]. Таким образом, полномочия советской власти были перехвачены партией, вследствие чего руководящие действия оказались продублированными.

Пролеткульт был окончательно поднят Наркомпросом после письма ЦК РКП(б) «О пролеткультах», опубликованного в «Правде» в 1922 году. В нем говорилось о независимости Пролеткульта, что указывало на свободу от власти Советов, отмечалось, что «в Пролеткульте стали доминировать различные социально чуждые элементы, такие как декаденты, футуристы, представители чуждой марксизму идеологии и др.» [39].

После соответствующих шагов в отношении Пролеткульта произошло резкое сокращение его финансирования, что, в свою очередь, привело к уменьшению количества его организаций. По данным В.С. Манина, уже к ноябрю 1921 г. осталось всего 27 пролеткультов в стране. В Москве в студиях ИЗО Пролеткульта занималось всего от 20 до 30 человек [36, с. 78].

Вслед за сокращением финансирования Пролеткульт сделал попытку объединиться не с Наркомпросом, а с профсоюзами, полагая, что точек сближения у них больше и в идейном и в организационном плане. Профсоюзам это намерение пришлось кстати, поскольку они также испытывали серьезные материальные затруднения.

В 1922 г. прошла II Московская конференция культотделов губернских советов профсоюзов, где было принято решение о том, что губернские проф-

союзы должны оказать материальную помощь уездным пролеткультам.

Для того чтобы уцелеть, Пролеткульт сделал попытку сближения и со своими конкурентами в борьбе за пролетарское искусство — авангардистами-производственниками, хотя последние в то время сами вели борьбу еще и со станковистами. Планы Пролеткульта состояли теперь в том, чтобы «одухотворить производство». Их задача отныне заключалась в отборе на заводах кандидатов, которые бы после получения художественного образования возвращались на завод и вносили художественное мастерство в свою профессию [40]. Судя по заголовку статьи пролеткультовского издания «Горн» — «Технические и производственные предпосылки пролетарской культуры», цели были масштабными, однако в итоге им не суждено было осуществиться [41].

С одной стороны, производственная база была ограниченной, и Пролеткульт оказался не способным к широкому внедрению эстетических начал в производство. С другой стороны, на производстве не были готовы к таким проектам.

В результате в течение короткого времени вся деятельность пролеткультов была направлена на удовлетворение простых нужд рабочих организаций по оформлению агитационных кампаний, праздников. Их работа стала протекать в клубах, а уже к концу 1920-х гг. пролеткульти представляли собой в основном оформительские мастерские, далекие от создания искусства. В течение того периода, пока Пролеткульт находился в стадии становления и даже расцвета, он так и не представил миру ни одного талантливого художника.

Вероятно, сама идея пролетарской культуры — не более чем миф, так как искусство, если оно талантливо, должно вызывать у зрителя определенную волну эмоций, но попытки его создания не увенчались успехом. Получалось что-то либо бездарное, либо талантливое, но без каких-либо признаков «пролетарскости». Советская власть обошлась с Пролеткультом так же, как с авангардом.

Подводя итог, хочется сделать вывод, что авангардисты, считая, что переделка общества и создание новой культуры совпадают с целями большевиков, не смогли реализовать свой замысел на практике, поскольку их творчество оказалось непонятно массам и потому не справилось с агитационно-пропагандистской ролью. Более того, ситуацию усугублял тот факт, что русский авангард не представлял собой единого, монолитного течения, а состоял из множества враждовавших друг с другом группировок. Но было бы неправильным отрицать, что тенденции авангарда 1910–1920-х гг. получили успешное продолжение в искусстве и дизайне второй половины XX века.

Пролеткульт же пытался соревноваться с партией за руководство искусством, поэтому за такое антипартийное поведение пролеткультовцы были отвергнуты партией и постепенно оказались в изгнании.

Таким образом, хотя и авангардисты, и пролеткультовцы стремились быть угодными новой власти, в итоге они оказались ей не нужны.

Список источников

1. *Луначарский А.В.* Ложка противоядия // Искусство коммуны. 1918. № 4. С. 4.
2. *Захаренко Е.Н., Комарова Л.Н., Нечаева И.В.* Новый словарь иностранных слов. Москва : Азбуковник, 2003. 783 с.
3. *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. Москва : МГУ, 1993. 246 с.
4. *Ковалев А.* Существовал ли «русский авангард»? Тезисы по поводу терминологии // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 123–130.
5. *Сарабьянов Д.В.* История русского искусства конца XIX – начала XX века. Москва : МГУ, 1993. 318 с.
6. *Поспелов Г.* Еще раз о русском авангарде // Искусствознание. 1998. № 1. С. 482–489.
7. *Гройс Б.Е.* Утопия и обмен : [сборник]. Москва : Знак, 1993. 373 с.
8. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург : Азбука, 2013. 236 с.
9. *Анненков Ю.П.* Дневник моих встреч : цикл трагедий. Москва : Художественная литература, 1991. 640 с.
10. *Жидков В.С.* Театр и власть. Москва : Алетея, 2003. 654 с.
11. *Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. Москва : Галарт, 1994. 294 с.
12. *Матюшин М.* Воспоминания футуриста // Волга. 1994. № 9–10. С. 72–119.
13. Великая утопия. Русский и советский авангард 1915–1932 гг. Москва : Галарт ; Берн : Бентелли, 1993. 832 с.
14. *Малевич К.С.* Собрание сочинений : в 5 т. Москва : Гилея, 1995. Т. 1. 393 с.
15. Государственный архив новейшей истории Саратовской области (ГАНИСО). Ф. 6091. Оп. 1. Д. 14. Л. 17.
16. *Шлеев В.В.* Революция и изобразительное искусство : очерки, статьи, исследования. Москва : Изобразительное искусство, 1987. 334 с.
17. *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений : в 55 т. Москва : Политиздат, 1968. Т. 12. 575 с.
18. Из воспоминаний художника (Ю. Анненков) // Родник. 1990. № 8. С. 31.
19. *Валентинов Н.* Встречи с Лениным // Вождь. Ленин, которого мы не знали. Саратов : Приволжское книжное издательство, 1992. С. 19–85.
20. Принципы художественной политики в России // Новый мир. 1966. № 9. С. 231–244.
21. *Скачко А.* Задачи государства в области искусства // Вестник искусств. 1922. № 2. С. 2–3.
22. *Херсонская Е.* О чистом и нечистом... в пропаганде // Вестник искусств. 1922. № 3–4. С. 2–3.
23. *Скачко А.* Искусство в агитации // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 1–2.
24. *Херсонская Е.* Пропаганда искусством // Вестник искусств. 1922. № 5. С. 2–3.
25. *Сарабьянов А.Д.* Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. Москва : Советский художник, 1992. 352 с.
26. *Арватов Б.* Пролетариат и левое искусство // Вестник искусств. 1922. № 1. С. 10–11.
27. *Усов Д. В.В.* Вересаев о «художественном оформлении нового быта» // Искусство трудящимся. № 54. 1925. С. 9.
28. *Городецкий С.* АХРР и его портретисты // Искусство трудящимся. 1925. № 8. С. 5.
29. *Рославлев Б.* О ленинизме в искусстве // Искусство трудящимся. 1925. № 27. С. 4.
30. *Богданов А.* О пролетарской культуре. 1904–1924. Ленинград ; Москва : Книга, 1924. 344 с.
31. *Белая Г.А.* Дон Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. Москва : Советский писатель, 1989. 395 с.
32. *Луначарский А.В.* Об искусстве : в 2 т. Москва : Директ-Медиа, 2014. Т. 2. 862 с.
33. *Богданов А.* Наука и рабочий класс // Пролетарская культура. 1918. № 5. С. 32.
34. *Полянский В.* Наши задачи и пути // Пролетарская культура. 1919. № 7–8. С. 6.
35. *Кнышев П.* О работе в пролетарских клубах // Горн. 1919. № 2–3. С. 42.
36. *Манин В.С.* Искусство в резервации : художественная жизнь России 1917–1941 гг. Москва : Эдиториал УРСС, 1999. 263 с.
37. *Керженцев В.* Международный Пролеткульт // Горн. 1919. № 2–3. С. 34.
38. *Луначарский А.В.* Ленин и искусство. Воспоминания // Художник и зритель. 1924. № 2–3. С. 10.
39. Письмо ЦК РКП (б) «О пролеткультмах» // Правда. 1920. № 270. 1 дек.
40. Государственный архив Саратовской области (ГАСО). Ф. 329. Оп. 1. Д. 4а. Л. 32.
41. *Кан И.* Технические и производственные предпосылки пролетарской культуры // Горн. 1923. № 9. С. 30.

Proletarian Culture and Leftist Trends in Russia at the Beginning of the 20th Century

Alla O. Volgusheva ^{a*},
Svetlana A. Vorobyova ^{b**}

Saint Petersburg State Chemical Pharmaceutical University, 14, lit. A, Professora Popova Str., St. Petersburg, 197376, Russia

^a ORCID 0000-0003-2816-5336; SPIN 3731-0322

^b ORCID 0000-0002-3552-4942; SPIN 2465-0920

E-mail: * Volgusheva_irbis@mail.ru,

** Svetlana.Vorobieva@pharminnotech.com

Abstract. *The low level of development of this topic in Russian historiography can be explained by the fact that, most often, this problematics is considered through the prism of general issues of culture of the Soviet period, party and state cultural policy, aspects of intelligentia studies.*

This study aims at identifying the artistic concept of the leftist direction in the visual arts of the early 20th century, considering its variability, showing its origins, relations with the Soviet government and within the artistic environment, analyzing the reasons for its prohibition and exodus for many decades.

The article pays special attention to the genesis of the very concept of “leftist art”, which was applied both in relation to new radical trends and in relation to the work of artists who considered themselves among the proletarian culture. The article attempts to separate the concepts of “avant-garde”, “modernism”, “futurism”. The authors focus on the art of the avant-garde, whose representatives, at the time of the Bolsheviks’ coming to power, took all the key positions and began to actively promote their creativity. The article pays attention to the reform of art education, as a result of which the Academy of Arts and the Higher Art School were abolished, and the Petrograd Art Training Workshops were created instead, where previous teaching methods were cancelled, talented masters were dismissed, and disciplines based on the principles of the avant-garde were introduced into education in the majority. The authors outline the changes in the traditions of museology, when, by the decision of the avant-gardists, museums began to be headed not by art historians, but by artists themselves, who became responsible for opening exhibitions and acquiring new works of art – at public expense and mainly of an avant-garde orientation.

Based on archival materials and periodicals of the 1920s, the article analyzes the tasks of Soviet cultural policy, the art views of Soviet political leaders and art historians who were on the new government’s side. The authors consider the political views of representa-

tarian culture (Proletkult) and the reasons for their disagreements with party leaders. The article substantiates the conclusion about the discrepancy in the understanding of the role of fine art among the government, avant-garde artists, and Proletkult representatives.

Key words: leftist art, Proletkult, avant-garde, Soviet government, cultural policy, proletarian art, futurism, fine art.

Citation: Volgusheva A.O., Vorobyova S.A. Proletarian Culture and Leftist Trends in Russia at the Beginning of the 20th Century, *Observatory of Culture*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 212–222. DOI: 10.25281/2072-3156-2023-20-2-212-222.

References

1. Lunacharsky A.V. A Spoonful of Antidote, *Iskusstvo kommuny* [Art of the Commune], 1918, no. 4, p. 4 (in Russ.).
2. Zakharenko E.N., Komarova L.N., Nechaeva I.V. *Novyi slovar’ inostrannykh slov* [New Dictionary of Foreign Words]. Moscow, Azbukovnik Publ., 2003, 783 p.
3. Kovalev A. Was There a “Russian Avant-Garde”? Abstracts on Terminology, *Voprosy iskusstvoznaniya* [Issues of Art Studies], 1994, no. 1, pp. 123–130 (in Russ.).
4. Turchin V.S. *Po labirintam avangarda* [Through the Mazes of the Avant-Garde]. Moscow, MGU Publ., 1993, 246 p.
5. Sarabyanov D.V. *Istoriya russkogo iskusstva kontsa XIX – nachala XX veka* [The History of Russian Art of the Late 19th – Early 20th Century]. Moscow, MGU Publ., 1993, 318 p.
6. Pospelov G. Once Again about the Russian Avant-Garde, *Iskusstvoznaniye* [Art Studies], 1998, no. 1, pp. 482–489 (in Russ.).
7. Grois B.E. *Utopiya i obmen* [Utopia and Exchange]. Moscow, Znak Publ., 1993, 373 p.
8. Kandinsky V. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and Line on the Plane]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2013, 236 p.
9. Annenkov Yu.P. *Dnevnik moikh vstrech: tsikl tragedii* [A Diary of My Meetings: A Cycle of Tragedies]. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1991, 640 p.
10. Zhidkov V.S. *Teatr i vlast’* [Theater and Government]. Moscow, Aleteia Publ., 2003, 654 p.
11. Golomshtok I.N. *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian Art]. Moscow, Galart Publ., 1994, 294 p.
12. Matyushin M. Memories of a Futurist, *Volga*, 1994, no. 9–10, pp. 72–119 (in Russ.).
13. *Velikaya utopiya. Russkii i sovetskii avangard 1915–1932 gg.* [The Great Utopia. Russian and Soviet Avant-Garde of 1915–1932]. Moscow, Galart Publ., Bern, Bentelli Publ., 1993, 832 p.
14. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 volumes]. Moscow, Gileya Publ., 1995, vol. 1, 393 p.
15. *Gosudarstvennyi arkhiv noveishei istorii Saratovskoi oblasti (GANISO)* [The State Archive of the Modern History of the Saratov Region], coll. 6091, aids 1, fol. 14, p. 17.

16. Shleev V.V. *Revolutsiya i izobrazitel'noe iskusstvo: ocherki, stat'i, issledovaniya* [Revolution and Fine Art: essays, articles, research]. Moscow, Izobrazitel'noe Iskusstvo Publ., 1987, 334 p.
17. Lenin V.I. *Polnoe sobranie sochinenii: v 55 t.* [Complete Works: in 55 volumes]. Moscow, Politizdat Publ., 1968, vol. 12, 575 p.
18. From the Artist's Memoirs (Yu. Annenkov), *Rodnik* [Spring], 1990, no. 8, p. 31 (in Russ.).
19. Valentinov N. Meetings with Lenin, *Vozhd'. Lenin, kotorogo my ne znali* [The Leader. A Lenin We Did Not Know]. Saratov, Privolzhskoe Knizhnoe Publ., 1992, pp. 19–85 (in Russ.).
20. Principles of Artistic Policy in Russia, *Novyi mir* [New World], 1966, no. 9, pp. 231–244 (in Russ.).
21. Skachko A. State Tasks in the Field of Art, *Vestnik iskusstv* [Herald of the Arts], 1922, no. 2, pp. 2–3 (in Russ.).
22. Khersonskaya E. About the Clean and the Unclean... in Propaganda, *Vestnik iskusstv* [Herald of the Arts], 1922, no. 3–4, pp. 2–3 (in Russ.).
23. Skachko A. Art in Agitation, *Vestnik iskusstv* [Herald of the Arts], 1922, no. 5, pp. 1–2 (in Russ.).
24. Khersonskaya E. Propaganda by Art, *Vestnik iskusstv* [Herald of the Arts], 1922, no. 5, pp. 2–3 (in Russ.).
25. Sarabyanov A.D. *Neizvestnyi russkii avangard v muzeyakh i chastnykh sobraniyakh* [The Unknown Russian Avant-Garde in Museums and Private Collections]. Moscow, Sovetskii Khudozhnik Publ., 1992, 352 p.
26. Arvatov B. The Proletariat and Leftist Art, *Vestnik iskusstv* [Herald of the Arts], 1922, no. 1, pp. 10–11 (in Russ.).
27. Usov D. V.V. Veresaev about the "Artistic Design of the New Way of Life", *Iskusstvo trudyashchimsya* [The Art for Working People], 1925, no. 54, p. 9 (in Russ.).
28. Gorodetsky S. The AHRR and Its Portrait Painters, *Iskusstvo trudyashchimsya* [The Art for Working People], 1925, no. 8, p. 5 (in Russ.).
29. Roslavlev B. About Leninism in Art, *Iskusstvo trudyashchimsya* [The Art for Working People], 1925, no. 27, p. 4 (in Russ.).
30. Bogdanov A. *O proletarskoi kul'ture. 1904–1924* [About Proletarian Culture. 1904–1924]. Leningrad, Moscow, Kniga Publ., 1924, 344 p.
31. Belaya G.A. *Don Kikhoty 20-kh godov: "Pereval" i sud'ba ego idei* [Don Quixotes of the 20s: "The Pass" and the Fate of Its Ideas]. Moscow, Sovetskii Pisatel' Publ., 1989, 395 p.
32. Lunacharsky A.V. *Ob iskusstve: v 2 t.* [About Art: in 2 volumes]. Moscow, Direkt-Media Publ., 2014, vol. 2, 862 p.
33. Bogdanov A. Science and the Working Class, *Proletarskaya kul'tura* [Proletarian Culture], 1918, no. 5, p. 32 (in Russ.).
34. Polyansky V. Our Tasks and Ways, *Proletarskaya kul'tura* [Proletarian Culture], 1919, no. 7–8, p. 6 (in Russ.).
35. Knyshev P. About Working in Proletarian Clubs, *Gorn* [Bugle], 1919, no. 2–3, p. 42 (in Russ.).
36. Manin V.S. *Iskusstvo v rezervatsii: khudozhestvennaya zhizn' Rossii 1917–1941 gg.* [Art on the Reservation: The Artistic Life of Russia of 1917–1941]. Moscow, Editorial URSS Publ., 1999, 263 p.
37. Kerzhentsev V. International Proletkult, *Gorn* [Bugle], 1919, no. 2–3, p. 34 (in Russ.).
38. Lunacharsky A.V. Lenin and Art. Memories, *Khudozhnik i zritel'* [Artist and Viewer], 1924, no. 2–3, p. 10 (in Russ.).
39. The Central Committee of the Russian Communist Party of the Bolsheviks' Letter "On Proletkults", *Pravda* [Truth], 1920, no. 270, December 1 (in Russ.).
40. *Gosudarstvennyi arkhiv Saratovskoi oblasti (GASO)* [The State Archive of the Saratov Region], coll. 329, aids 1, fol. 4a, p. 32.
41. Kan I. Technical and Industrial Prerequisites of Proletarian Culture, *Gorn* [Bugle], 1923, no. 9, p. 30 (in Russ.).