

Н.М. Тарабукин и производственное искусство в историко-культурном контексте 1920-х гг.

Софья В. Буслаева

*Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства»,  
Москва, Россия, [s.v.buslaeva@mail.ru](mailto:s.v.buslaeva@mail.ru)*

*Аннотация.* В 1920-е гг. в советском искусстве эстетические ориентиры прошлого постепенно объявлялись устаревшими, а на смену им выдвигались идеи утилитарности, массовости и практической полезности. Искусство включалось в производственные процессы. Одним из наиболее важных в этой связи стало производственное искусство – концепция, содержащая в себе идею провозглашения необходимости «служения» художника задачам механизации и производства. «Производственничество» привлекло внимание многих деятелей культуры и искусства, среди которых были не только искусствоведы, литературные критики, театроведы, поэты, но и художники. Сторонников производственного искусства объединяло стремление переосмыслить роль художника, а также обозначить новые задачи искусства в условиях социально-экономических преобразований. Одним из наиболее важных авторов «производственничества» был Н.М. Тарабукин, считавший, что преодоление кризиса искусства заключалось в смене классических форм искусства на бытовые и утилитарно-значимые.

*Ключевые слова:* производственное искусство, «производственничество», советский авангард, конструктивизм, Николай Михайлович Тарабукин

*Для цитирования:* Буслаева С.В. Н.М. Тарабукин и производственное искусство в историко-культурном контексте 1920-х гг. // Молодой историк. 2026. № 2(6). С. 86-96.

---

© Буслаева С.В., 2026

N.M. Tarabukin and production art  
in the historical and cultural context of the 1920s

Sofya V. Buslaeva  
*All-Russian Decorative Art Museum,  
Moscow, Russia, [s.v.buslaeva@mail.ru](mailto:s.v.buslaeva@mail.ru)*

*Abstract.* In the 1920s, aesthetic landmarks of the past were gradually declared obsolete in Soviet art, and ideas of utilitarianism, mass character, and practical usefulness were put forward to replace them. Art was included in the production processes. One of the most important in this regard was “production art”, a concept that contains the idea of proclaiming the need for the artist to “serve” the tasks of mechanization and production. “Production art” attracted the attention of many cultural and artistic figures, including not only art historians, literary critics, theater critics, poets, but also artists. Supporters of industrial art were united by the desire to both reevaluate the role of the artist and to identify new tasks of art in the context of socio-economic transformations. One of the most important authors of “productionism” was N.M. Tarabukin, who believed that overcoming the crisis of art required changing classical art forms from classical to everyday and utilitarianly significant ones.

*Keywords:* “production art”, “productionism”, Soviet avant-garde, constructivism, Nikolai Mikhailovich Tarabukin

*For citation:* Buslaeva, S.V. (2026), “N.M. Tarabukin and production art in the historical and cultural context of the 1920s”, *Young Historian*, no. 2(6), pp. 86-96.

*Введение*

Период 1920-х гг. в отечественной истории ознаменовался бурными переменами, захватившими и сферу искусства, и художественного образования. Привычно ассоциируемый с советским авангардом, этот временной промежуток содержал в себе различные тенденции, явления и формы, предоставляя многим деятелям культуры широкое пространство для творческой реализации.

Одним из влиятельных художественных течений в 1920-е гг. было производственное искусство, стремившееся к сближению художественных практик с промышленным производством. По определению А.И. Мазаева, это – «концепция 20-х годов – так называемого “производственного искусства”, или “производственничества”, если пользоваться установившейся в нашей критике терминологией» [Мазаев 1975, с. 5–6]. Производственники мыслили искусство как производство материальных вещей, формирующих жизнь, выстраивая теорию по принципу «не... а» (не скульптура – а мебель, не картина – а материальная вещь и т.п.). Тем самым производственники подчеркивали утилитарный характер данной концепции, ориентированный не на эстетические положения, а на социально-бытовые факторы.

«Производственничество» явилось весьма распространенным направлением и привлекло внимание деятелей культуры и искусства, среди которых были: А.А. Богданов, Б.И. Арватов, В.Ф. Плетнев, Н.Ф. Чужак, Н.М. Тарабукин, Д.Е. Аркин, А.К. Гастев, А.М. Ган и др.

Производственное искусство зародилось в художественной среде ранней Советской России, стоявшее в одном ряду с теориями ОПОЯЗа и вульгарной социологией. Сторонники производственного искусства исключали пригодность и актуальность традиционных видов и форм художественного выражения, стремясь найти новое содержание искусства революционной эпохи: «Пафос “производственников” состоял в том, чтобы освободить художественную культуру от всего того, что нельзя ощупать руками, что не исчерпывается своим материально-предметным выражением» [Мазаев 1975, с. 36–37].

*Пolemика Н.М. Тарабукина и Б.И. Арватова: социальный вопрос «физиса искусства»*

В вопросе изучения производственного искусства нельзя обойти стороной фундаментальный труд Н.М. Тарабукина «От мольберта к машине», вышедший в печать в 1923 г. В эссеистическом стиле повествования автор обозначает основные причины кризиса «чистого искусства» к 1920-м гг., рассматривая их

с точки зрения форм изобразительности недавнего прошлого и социального аспекта, а также проводит анализ пути искусства от «чистой» формы к производственной.

В 1920-е гг., по мнению Н.М. Тарабукина, обострились отношения между искусством дореволюционного периода и восприятием этого искусства обществом. Последнее, в свою очередь, было уже не готово воспринять прошлые формы изобразительности по причине развивавшихся идей бесклассовости и бессловности. В этой связи Тарабукин уделял немало внимания рассмотрению проблемы «кризиса чистого искусства» с социальной стороны, отмечая: «“Картина”, как типическая форма зрительного искусства, утрачивает свой смысл и как явление социального порядка»<sup>1</sup>.

Для производственников идея «жизнестроительства» заключала тезис о том, что техническая революция не только создала новые формы искусства (например, кинематограф, фотографию и т.д.), но и предполагала иную функцию искусства в социальном аспекте. Именно социальный фактор в размышлениях Тарабукина становится поводом для критики со стороны другого не менее важного для «производственничества» автора – Б.И. Арватова, в одном из номеров журнала «ЛЕФ».

Б.И. Арватов, как В.Ф. Плетнев, Н.М. Тарабукин, О.М. Брик придерживался идеи всецелого отрицания буржуазного искусства. В работе «Искусство и классы» Арватов пишет: «Пролетарское искусство только в том случае станет классово-самостоятельным, когда оно отбросит все штампованные образцы»<sup>2</sup>.

Арватов считал, что к 1920-м гг. в художественной среде выработывалась новая идеология: «Художники стали себя чувствовать строителями, инженерами, работающими не по вдохновению, а на основе тщательного изучения материалов, элементов своей специальности <...> Художника начали интересоваться поверхность картины, материалы (полотно, краски, ее качества и т.д.), он стал своего рода техник, производственником...»<sup>3</sup>. Арватов пишет о том, что художники

<sup>1</sup> Тарабукин Н.М. От мольберта к машине. М., 1923. С. 15.

<sup>2</sup> Арватов Б.И. Искусство и классы. М.–Пг., 1923. С. 86.

<sup>3</sup> Там же. С. 82–83.

стали воспринимать картинку не как плоскость для иллюзорной передачи изображаемого, а в качестве навыков конструирования «вещи».

В своем эссе Тарабукин пишет, что исчезновение буржуазии как класса непосредственным образом повлияет на существование искусства как такового, отмечая, что «буржуазия по существу чужда искусству»<sup>4</sup>. В развитие этой мысли Арватов, будучи к тому времени важной фигурой в формировании редакционной политики журнала, предложил критическую ремарку: «Сказать так о классе, прошедшем целые исторически этапы и руководившем многие столетия общественным строительством, значит ничего не понимать ни в социологии вообще, ни в гигантской социально-организующей роли искусства, в частности»<sup>5</sup>. Расхождение Арватова и Тарабукина заключается в том, что последний выдвинул идею отчуждения искусства социальным классом, тогда как Арватов, следуя за идеями Вальтера Беньямина, считал, что эстетическая система отражает запрос определенного класса [Былина 2020, с. 119–135].

Тарабукин немало внимания уделил проблеме социальной функции художников и художественного мастерства в производстве. Автор пишет: «Понятие художник становится синонимом понятия мастер <...> каждый работающий, какие бы формы ни принимала его деятельность... превращается из рабочего-ремесленника в мастер-творца»<sup>6</sup>.

Таким образом, Тарабукин относил каждого мастера вне зависимости от его специализации к художнику и творцу своего дела, подчеркивая, что осуществить такой переход возможно путем введения искусства в труд. Тарабукин пишет: «...не значит, что художник в старом значении этого слова, писавший до сих пор перед мольбертом “картины”, должен взяться за выделку сапог или пойти на ткацкую фабрику, а это значит, что сапожник, никогда не занимавшийся живописью и не имеющий к тому поползновения,

---

<sup>4</sup> Там же. С. 36.

<sup>5</sup> Арватов Б.И. Тарабукин Н. От мольберта к машине. Москва. 1923. [Рецензия] // ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств. 1923. № 4. С. 210.

<sup>6</sup> Тарабукин Н.М. От мольберта к машине... С. 21.

делал бы мастерские сапоги, был бы художником в своем сапожном ремесле»<sup>7</sup>.

Данный пассаж также фигурирует в критической статье Арватова. Он отмечал, что предложенный Тарабукиным вариант невозможен, характеризуя его так, что это выглядело бы «бессмысленной растратой энергии и породило бы только хаос»<sup>8</sup>.

*От «кризиса искусства» к «производственному искусству»*

В «От мольберта к машине» автор отмечает, что современные формы «левого» искусства зашли в безвыходный тупик. Критике со стороны Тарабукина подверглись: импрессионисты в стремлении создать с помощью цветовых отношений иллюзию воздуха; футуристы с желанием достичь кинетики и динамики; супрематисты в упрощении форм с опорой на геометрию; фактуристы-беспредметники, проводящие множество, по выражению автора, бесполезных экспериментов. Ранние конструктивисты критиковались в отношении нецелесообразного подражания техническим конструкциям, не имеющим утилитарного свойства. В завершении автор обрушился с критикой на художников, работающих с материалом исключительно ради самого материала, потому что идея такого «нового» творчества исключает «эстетику» как таковую<sup>9</sup>.

Метафорической границей между «старым» и «новым» искусством становится не отрицание эстетики левыми художниками и конструктивистами, а предметность или беспредметность изобразительности. Последняя же, как отмечает Тарабукин на примере произведения А.М. Родченко из триптиха «Чистый красный цвет», представленного на выставке « $5 \times 5 = 25$ » 1921 г., неизменно остается частью живописи: «Этот же пример с полотном Родченко убеждает нас в том, что живопись была и остается изобразительным искусством»<sup>10</sup>. Таким образом, работа Родченко стала для Тарабукина последней точкой в развитии

---

<sup>7</sup> Там же. С. 22.

<sup>8</sup> Арватов Б. Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923. [Рецензия]... С. 210.

<sup>9</sup> Тарабукин Н.М. От мольберта к машине... С. 10.

<sup>10</sup> Тарабукин Н.М. От мольберта к машине... С. 12.

живописи; после данной работы «...речь живописца должна умолкнуть»<sup>11</sup>.

Наряду с этим автор подвергает критике не только неактуальность предшествующих произведений, но и современные конструкции мастеров. Стремление левых художников уйти в беспредметность и работу над «чистой» формой поставило творчество в содержательный тупик. Переход художников от живописных форм к конструированию материальных вещей ознаменовал выход из плоскости. Однако, как пишет Тарабукин, стремление современных мастеров отречься от эстетической стороны произведения нередко приводит к потере смысла и содержания работы<sup>12</sup>.

Очевидно, Тарабукин противоречил сам себе. С одной стороны, живопись, лишаясь изобразительности, теряет внутренний смысл, с другой – лабораторная работа над чистой формой конструкции замыкает искусство, останавливая прогресс. Автор намеренно выстраивает «тупик» для станковизма с целью найти единственный выход для художников – отказ от классических форм выражения [Сидорина 2012, с. 146].

Выходом из кризиса, по утверждению Тарабукина, становится производственное мастерство<sup>13</sup>. Е.В. Сидорина – исследователь конструктивизма, терминологическое предпочтение Тарабукина объясняет следующим образом: «В отличие от других “производственников”, Н. Тарабукин счел целесообразным не пользоваться понятием “производственное искусство”, учел мнение тех, кто считал, что не следует термин искусство использовать в определении феномена, далекого от сложившегося понимания искусства <...> Понятие “производственное искусство” Тарабукин заменил понятием “производственное мастерство”» [Сидорина 2012, с. 144].

Тарабукин утверждает, что в содержательной части производственного мастерства лежат три основополагающих понятия: утилитаризм, целесообразность и «тектонизм» вещи. Понятия определяют не только форму и конструкцию, то есть

---

<sup>11</sup> Там же. С. 10–12.

<sup>12</sup> Там же. С. 8–10.

<sup>13</sup> Тарабукиным упоминается именно «мастерство», а не «искусство».

внешнее содержание художественно-промышленной вещи, но и обозначают ее социальное назначение и функцию<sup>14</sup>.

Переход к производственному мастерству вовсе не наивен. Проблема данного перехода кроется, по мнению ряда производственников, в «прикладничестве»<sup>15</sup>, то есть в прикладном характере перехода искусства от станковых форм к производственным. В этой связи стоит обратиться к примеру из эссе Тарабукина: «...ситец расписывается вместо традиционных “цветиков” и “горошков” “супрематическими плоскостями”, и живопись вместо того, чтобы увеличивать количество музейных экспонатов, находит себе жизненное применение. Но такое решение проблемы отдает старой, заскорузлой тенденцией “прикладничества” <...> Если “картина”, как эстетическая концепция в современных условиях культуры потеряла свой жизненный смысл, то она таковой не приобретет, будучи переведена на фарфоровую тарелку или ситец»<sup>16</sup>.

Подобный пример можно обнаружить и у О.М. Брика в статье «От картины к ситцу» в 1924 г. в «ЛЕФе»: «Почему выдвигание натюрморта “основное” выдвигания ситца?». Однако, как справедливо отметил И.М. Чубаров, прямое сравнение двух составляющих не совсем корректно; в первую очередь речь идет о перенесении форм искусства на материальный носитель – то есть утилитарный предмет [Чубаров 2009]. Стоит отметить, что производственники рассматривали художников как специалистов внутри производственных отношений. Н.М. Тарабукин считал, что производственное мастерство создается именно у машин, и деятелями его являются художники-инженеры и художники-рабочие в самом широком смысле этого слова<sup>17</sup>.

Производственники видели предназначение искусства в объединении с бытовой жизнью. Однако для создания такой среды требовалось воспитать определенный тип художника, который смог бы тесно сотрудничать с промышленностью. Художник-инженер должен создавать вещь, которая

---

<sup>14</sup> Тарабукин Н.М. От мольберта к машине... С. 18.

<sup>15</sup> Там же. С. 20.

<sup>16</sup> Там же. С. 20–21.

<sup>17</sup> Тарабукин Н.М. От мольберта к машине... С. 18.

соответствовала бы канонам современности: утилитарная, социально-полезная и пригодная для быта.

Между тем влияние идей «производственничества» не ограничивалось лишь идейно-теоретическим содержанием, а имело точку практического приложения в области художественного образования. Воплощение ранних идей производственного искусства началось с открытия в 1920 г. принципиально нового типа высшего учебного заведения – Высших художественно-технических мастерских (Вхутемаса).

Еще раньше, в 1918 г., по постановлению Наркомпроса Строгановское художественно-промышленное училище и Училище живописи, ваяния и зодчества были преобразованы в Первые и Вторые Свободные государственные художественные мастерские. Организация высшего образования требовала реформирования и создания новых факультетов и направлений. На производственных факультетах Вхутемаса преподавали сторонники производственного искусства, которые в определенном смысле должны были также привлекать студентов на факультет. Однако стоит отметить, что взгляды теоретиков-производственников в образовательном вопросе виделись как полифонизм, которому был присущ общий проблемный вопрос и неизбежно противоречащие друг другу пути его разрешения.

### *Заключение*

Реализация концепции «производственничества» была неразрывно связана с процессами индустриализации. «Совершенно необходимо вывести производство из состояния застоя, в котором оно находится, а для этого поначалу допустимо использование элементов художественности»<sup>18</sup>. Н.М. Тарабукин понимал, что современное состояние промышленности ставит концепцию производственного искусства в положение «желаемого», нежели «реального», принимая в основном форму лабораторных экспериментов.

Основная проблема реализации идей производственного искусства, помимо ее сугубо утопического характера, заключалась в

---

<sup>18</sup> Тарабукин Н.М. От мольберта к машине... С. 18.

том, что многие из теоретиков данного направления не имели никакого специального художественного образования – будучи критиками, искусствоведами, они не владели художественно-техническими навыками, которые всячески декламировали в своих идеях.

Несмотря на разностороннее видение искусства будущего, производственники были едины в отказе от восприятия искусства как индивидуального эстетического выражения. Они стремились как преобразовать повседневность, так и заложить основы для новой художественной культуры, в которой эстетика могла бы находиться в области индустриального производства.

## ЛИТЕРАТУРА

---

- Былина 2020 – *Былина Е.* Революционизируя технику письма, искусства и медиа. Эстетические теории Вальтера Беньямина и Бориса Арватова // *Неприкосновенный запас*. 2020. № 1. С. 119–135.
- Мазаев 1975 – *Мазаев А.И.* Концепция «производственного искусства» 20-х гг. М.: Наука, 1975. 270 с.
- Сидорина 2012 – *Сидорина Е.В.* Конструктивизм без берегов. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 656 с.
- Чубаров 2009 – *Чубаров И.М.* Продукционизм: искусство революции или дизайн для пролетариата // *Что делать*. 2009. № 01–25. URL: <https://clck.ru/3PK8Fv> (дата обращения: 05.02.2026).

## REFERENCES

---

- Bylina, E. (2020), “Revolutionizing the technique of writing, art and media. Aesthetic theories of Walter Benjamin and Boris Arvatov”, *Неприкосновенный запас*, no. 1, pp. 119–135.
- Chubarov, I.M. (2009) *Produktsionizm: iskusstvo revoliutsii ili dizain dlia proletariata* [Productionism: the art of revolution or design for the proletariat], available at: <https://clck.ru/3PK8Fv> (Accessed 02 February 2026).
- Mazaev, A.I. (1975), *Koncepcija “proizvodstvennogo iskusstva” 20-h godov: istoriko-kriticheskie ocherki* [The concept of “industrial art” of the 1920s: historical and critical essays], Nauka, Moscow, Russia.

Sidorina, E.V. (1995), *Russkii konstruktivizm. Idei. Istoki. Praktika* [Russian constructivism. Ideas. Origins. Practice], Progress-Tradition, Moscow, Russia.

### **ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ**

---

*Софья В. Буслева*, Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры «Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства», Москва, Россия; 127473, Россия, Москва, ул. Десятская, д. 3, стр. 1; [s.v.buslaeva@mail.ru](mailto:s.v.buslaeva@mail.ru)

### **INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

---

*Sofya V. Buslaeva*, All-Russian Decorative Art Museum, Moscow, Russia; bld. 3 Delegatskaya, Moscow, Russia, 127473; [s.v.buslaeva@mail.ru](mailto:s.v.buslaeva@mail.ru)